

# „Wykrzesać pokrewieństwo burzy”



Jana Kasrowicza  
drogi do wielkości

„WYKRZESAĆ POKREWIEŃSTWO BURZY”

JANA KASPROWICZA DROGI DO WIELKOŚCI



UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

SERIA FILOLOGIA POLSKA NR 236

# „WYKRZESAĆ POKREWIEŃSTWO BURZY”

JANA KASPROWICZA DROGI DO WIELKOŚCI

SZKICE I STUDIA POD REDAKCJĄ

Radosława Okulicz-Kozaryna,  
Karola Jaworskiego i Marcina Jauksza



POZNAŃ 2021

Recenzenci:  
dr hab. Anna Podstawka, prof. KUL  
dr hab. Marek Kochanowski, prof. UwB

Książka została wydana w ramach projektu „Wielkopolskie Ścieżki Kasprowicza”, realizowanego przez Stowarzyszenie Zielona Grupa. Projekt dofinansowany ze środków Samorządu Województwa Wielkopolskiego, JM Rektor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.



SAMORZĄD WOJEWÓDZTWA  
WIELKOPOLSKIEGO



Wydział Filologii  
Polskiej i Klasycznej  
UAM w Poznaniu



UNIWERSYTET  
IM. ADAMA MICKIEWICZA  
W POZNANIU



ZIELONA  
grupa

Patronat:  
Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2021



*Open Access book, distributed under the terms of the CC licence  
(BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).*

Projekt okładki: Wiesław Wiszowaty

Redakcja: Bożena Kapusta

Redakcja techniczna: Elżbieta Rygielska

Łamanie komputerowe: Marcin Tyma

ISBN 978-83-232-3992-5 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-232-3993-2 (PDF)

DOI: 10.14746/amup.9788323239932

ISSN 0554-8179

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ

[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wydnauk@amu.edu.pl](mailto:wydnauk@amu.edu.pl)

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Wydanie I. Ark. wyd. 15,5 Ark. druk. 15,375

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

## SPIS TREŚCI

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Wstęp: <i>Harenda – Poznań</i> . . . . .                                                                                                               | 7   |
| MAGDALENA RUDKOWSKA                                                                                                                                    |     |
| <i>Kasprówicz i Kraszewski – poeci dwóch światów. (Drobiazg z dziejów polskiego egotyizmu)</i>                                                         | 15  |
| WIESŁAW RATAJCZAK                                                                                                                                      |     |
| <i>Krzywdą i siłą. Zygmunt Miłkowski jako patron książkowego debiutu Kasprówicza</i>                                                                   | 23  |
| MAŁGORZATA OKULICZ-KOZARYN                                                                                                                             |     |
| <i>Jan Kasprówicz w kręgu warszawskiego „Życia”</i> . . . . .                                                                                          | 33  |
| RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN                                                                                                                               |     |
| <i>Poznańska Młoda Polska i jej największy poeta. Jan Kasprówicz w „Przeglądzie Poznańskim” Władysława Rabskiego</i> . . . . .                         | 47  |
| JOANNA ZAJKOWSKA                                                                                                                                       |     |
| <i>Kasprówicz w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Tygodnik Ilustrowany” o Kasprówiczu</i> . . . . .                                                           | 69  |
| URSZULA KOWALCZUK                                                                                                                                      |     |
| <i>Przeciw krytyce pozytywistycznej. Polemiczność przedmowy Jana Kasprówicza do antologii 1863–1898. Album współczesnych poetów polskich</i> . . . . . | 85  |
| BEATA OBSULEWICZ                                                                                                                                       |     |
| <i>Józef Kościelski, Jan Kasprówicz. Spotkania na Kujawach i w Tatrach</i> . . . . .                                                                   | 111 |
| MAGDALENA SAGANIAK                                                                                                                                     |     |
| <i>Vers libre. Wersyfikacja Hymnów Jana Kasprówicza jako manifestacja wolności twórczej</i>                                                            | 127 |
| URSZULA PILCH                                                                                                                                          |     |
| <i>„Jestem sam”. Kategoria braku w poezji Jana Kasprówicza</i> . . . . .                                                                               | 147 |
| ROZALIA WOJKIEWICZ                                                                                                                                     |     |
| <i>Od-budowane w poezji. Średniowieczne kościoły Jana Kasprówicza</i> . . . . .                                                                        | 159 |
| MARCIN JAUKSZ                                                                                                                                          |     |
| <i>„Nie wszystkim jeszcze skoszono”. Modernistyczne remanenty Jana Kasprówicza i Sherwooda Andersona</i> . . . . .                                     | 169 |

DAWID OSIŃSKI

*Wybory, decyzje i kłopoty tłumacza. Poezja angielska i niemiecka w tłumaczeniach  
Jana Kasprówicza* . . . . . 185

KATARZYNA SADKOWSKA

*O Janie Kasprówiczu i Kazimierzu Twardowskim – glosa* . . . . . 233

Aneks

PIOTR KOPSZAK

*Rękopis nieznanego wiersza Jana Kasprówicza w sztabuch Aleksandra Rajchmana* 245

Indeks . . . . . 247

Summary (“Mustering the Kinship of the Storm” Jan Kasprówicz’s Paths  
to Greatness) . . . . . 257

## WSTĘP

### Harenda – Poznań

Pracownia Jana Kasprówicza z jego willi na Harendzie, dokąd twórca przeprowadził się ze Lwowa jesienią 1923 roku, niecałe trzy lata przed swoją śmiercią, w 1930 roku została przeniesiona do Poznania. Cieśle pod kierunkiem Józefa Marduly Gała z Poronina zrobili „najwierniejszą, jak się dało, kopię”<sup>1</sup> pomieszczenia w jednej z sal Muzeum Miejskiego przy ulicy Marszałka Focha 18 (Głogowskiej). „Dzięki wspaniałomyślności p. Kasprówiczowej”<sup>2</sup> znalazła się tam lwią część spuścizny po poecie, krytyku, tłumaczu, wykładowcy uniwersyteckim, bibliofilu: niezwykle cenny, liczący ponad cztery i pół tysiąca tomów księgozbiór<sup>3</sup>, manuskrypty w dwunastu tomach, fotografie, obrazy, rzeźby, meble zakopiańskie projektu Wojciecha Brzezi, kolekcja obiektów archeologicznych, głównie zresztą z terenu Kujaw. Dorobek autora *Żywota Karola Marcinkowskiego* trafił do stolicy Księstwa Poznańskiego, jednego z tych miejsc, do których odczuwał „jakąś nieokreśloną tęsknotę”. Oczywiście, przede wszystkim wzbudzał ją w poecie ów „kujawski kąt”, ów „kawał kraju”, gdzie przeżył „najrańsze dni nie bardzo wesołego życia”<sup>4</sup>, lecz i Poznań, w którym, mając lat siedemnaście, został zauważony jako poeta przez redakcję tygodnika „Lech” (w numerze z 2 lutego 1878 roku), zdał maturę jako uczeń Gimnazjum św. Marii Magdaleny (29 lutego 1884 roku), brał udział w ruchu samokształceniowym, zdobywał przyjaciół.

---

<sup>1</sup> *Ku części znanomitego poety. Uroczystość otwarcia Biblioteki śp. Jana Kasprówicza w Muzeum Miejskim*, „Kurier Poznański” 1930, nr 468 z 10 października 1930 (wyd. wieczorne), s. 6; na temat urządzenia Harendy, a także rekonstrukcji biblioteki poety w Poznaniu zob. Z. Moździerz, *Jan Kasprówicz i styl żakopiański. Wprowadzenie*, „Góry, Literatura, Kultura” 2014, nr 8.

<sup>2</sup> *Z Harendy do Poznania. Biblioteka i pracownia Jana Kasprówicza*, „Ilustracja Polska” 1930, nr 2, s. 3.

<sup>3</sup> Źródła prasowe najczęściej podawały tę orientacyjną liczbę, dokładna wynosiła „2609 dzieł w 4719 tomach”; M. Szuman, *Powojenne losy Biblioteki Kasprówicza w Muzeum Miejskim w Poznaniu*, „Rocznik Kasprówiczowski” 2012, nr 12–13, s. 185.

<sup>4</sup> J. Kasprówicz, *Pisma zebrane*, t. 7: *Publicystyka*, cz. 1, oprac. R. Loth, Kraków 2004, s. 149, 150.

Nie od razu znalazł tu powszechne uznanie, ale zawsze miał grono gorących zwolenników, z latami coraz to liczniejsze. Ważną rolę w ustalaniu wysokiej pozycji Kasprowicza odegrał wychodzący od 1894 do 1986 roku „Przegląd Poznański”, a przełomowym momentem w ugruntowaniu już nie tylko rangi, ale także sławy absolwenta Marynki stał się jego przyjazd w grudniu 1899 roku w celu wygłoszenia odczytu *Słowacki i poezja najnowsza* na posiedzeniu Towarzystwa Czytelni dla Kobiet. Wiązał się on z uroczystością odsłonięcia obelisku Słowackiego w miłosławskim parku pałacowym, przy okazji jednak uczczony został nie tylko romantyk, ale i jego wielkopolski spadkobierca, wówczas już zdeklarowany modernista. Kasprowicza zapraszały wówczas i fetowały różne gremia, przekazywano go sobie niemal z rąk do rąk, czytano jego wiersze, słuchano przemów i gawęd – między innymi „w języku góralskim wygłoszonej legendy o śpiących rycerzach w Tatrach”<sup>5</sup>, szykowano się do premiery *Buntu Napierskiego*, która nastąpiła 11 grudnia. Wówczas to autora dramatu uczczono naręczami kwiatów, wieńcami i gorącą owacją. Między tymi wydarzeniami a uroczystością w Miłosławiu, przewidzianą na 19 grudnia, Kasprowicz zdążył odwiedzić rodzinne Szymborze i, rzecz oczywista, Inowrocław, gdzie przyjmowano go z ogromną serdecznością. Twórca wrócił jeszcze na Kujawy, ale do Poznania, mimo zaproszeń, nie zjechał ani razu – przeciążony pracą i nękany niedoborami finansowymi. Niemniej społeczność miasta i okolic trwała w uczuciu do niego, prasa śledziła kolejne kroki poety, tak jak śledzi się postępy sławnego krajana. Nawet *Uczęta Herodiady*, pomimo swojej elitarności, została przyjęta przez ogół z uznaniem zarówno w momencie publikacji dramatu w 1904 roku, jak i jego wystawienia na deskach Teatru Polskiego w roku 1906.

Kasprowicz jednak, pomimo sprzyjającej atmosfery, nie nawiązał ścisłych relacji pisarskich z poznańskim środowiskiem przed pierwszą wojną światową. Zastanawiające, że zaczęły się one dynamicznie rozwijać dopiero w trudnych latach wojny światowej, od 1915 roku, kiedy to na łamach „Kuriera Poznańskiego” sukcesywnie ukazywała się „prawie cała” *Księga ubogich*. Pisarz ogłaszał też w Poznaniu prace publicystyczne i przekładowe, którymi w 1917 roku zasilil ekspresjonistyczny „Zdrój”, powierzając zarazem tłumaczenia Rabindranatha Tagorego i swój dramat indyjski *Sita* związanemu ze „Zdrojem” wydawnictwu Ostoja. Jak w przedwojennych latach Róża Erzpekowa i Kazimierz Filip Wize, tak w tym czasie Czesław Ga-

---

<sup>5</sup> S. Waszak, *Kult Jana Kasprowicza w Wielkopolsce*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1936, nr 1, s. 50; w dalszej części wstępu obficie z tego cennego artykułu korzystam. Tytułem zasygnalizowania szerszego problemu warto tu się na chwilę zatrzymać nad świadomością geograficzną tego pochodzącego z Inowrocławia autora, który najwięcej zrobił dla udokumentowania związków Kasprowicza z Wielkopolską i Wielkopolski z Kasprowiczem. W jego pracy *Wielki Pieśniarz z nad Gopły* znajduje się następujące stopniowanie: „wielki Syn Kujaw, Wielkopolski, Polski i całej ludzkości...” (Inowrocław 1930, s. 7). Notabene w tym samym passusie Kasprowicz zostaje nazwany Królem-Duchem.

nowicz i Czesław Kędzierski przedstawiali poznańskiej publiczności dłuższe studia o twórczości Kasprowicza. Tak jeszcze bardziej umacniał się podziw dla autora, który z dziecka kujawskiej czy – jak wówczas łącznie z samym zainteresowanym sądzono<sup>6</sup> – wielkopolskiej wsi wyrósł na poligłotę, tłumacza z różnych języków, znawcę literatury powszechnej i jej profesora na Uniwersytecie Lwowskim, słowem światowca, odpornego jednak na światowe pozory i blichtr.

Kiedy więc „po zakończeniu wojny i powstaniu państwa polskiego Poznań przystąpił (...) do tworzenia własnego uniwersytetu (...)”, naturalną rzeczą było „zaofiarowanie katedry Kasprowiczowi” i ściągnięcie go do stolicy Wielkopolski<sup>7</sup>. Zintensyfikowane w kwietniu 1919 roku starania o powołanie lwowskiego profesora na wszechnicę poznańską byłyby zwieńczone całkowitym powodzeniem, gdyby w ostatniej chwili poeta nie wycofał wyrażonej już zgody<sup>8</sup>. Specjalnie dla niego zamierzano nawet powołać – taką hipotezę sformułował Jarosław Maciejewski – katedrę literatury porównawczej<sup>9</sup>. Komparatysta jednak zdecydował się na pozostanie we Lwowie i choć początkowo opłacił ten wybór rozczarowaniem, to dwa lata później dostąpił zaszczytu powierzenia mu urzędu rektora Uniwersytetu Jana Kazimierza<sup>10</sup>.

Tymczasem Poznań nie zamknął swojego serca dla poety. Kiedy w 1923 roku Kasprowicz zawitał do Poznania w związku z uroczystym przeniesieniem trumny Karola Marcinkowskiego do panteonu wybitnych Wielkopolan w kościele pod wezwaniem św. Wojciecha – uczczono przy tej okazji i autora wydanej ponad trzydzieści lat wcześniej biografii wielkiego „patrioty i filantropa”, w której podniósł on w szczególności tę zasługę swojego bohatera, jaką było powołanie Towarzystwa Pomocy Naukowej, „matki duchowej całej prawie inteligencji wielkopolskiej”<sup>11</sup>. Wieczorem 10 czerwca w Teatrze Wielkim na akademii ku czci słynnego lekarza zebrała się

rozgorączkowana publiczność. Wszakże za chwilę – relacjonował wydarzenie „Kurier Poznański” – ma się ukazać największy z żyjących Wielkopolan, zaproszonych przez miasto, żeby złożył hołd największemu z Wielkopolan zmarłych, żeby przemówił o Marcinkowskim.

Skromnie, bez pompy, ze zwykłą sobie prostotą, zjawia się teraz na scenie Kasprowicz. Brzmia długie, bardzo długie oklaski. To Poznań wita się z tym swoim wielkim, o któ-

<sup>6</sup> Zob. np. korespondencję poety *Z Poznańskiego*, [w:] *Publicystyka...*, t. 7, cz. 1.

<sup>7</sup> S. Waszak, *Kult Jana Kasprowicza...*, s. 64–65.

<sup>8</sup> J. Maciejewski, *Uniwersyteckie tradycje filologii polskiej w Poznaniu*, [w:] *Stulecie poznańskiej polonistyki (1919–2018)*, t. 1: *Okres międzywojenny i lata okupacji*, red. B. Judkowiak, S. Wysłouch, S. Karolak, A. Piotrowicz, Poznań 2018, s. 53.

<sup>9</sup> Tamże, s. 52.

<sup>10</sup> S. Waszak, *Kult Jana Kasprowicza...*, s. 65.

<sup>11</sup> J. Kasprowicz, *Publicystyka...*, cz. 2, s. 217.

rego powrót na stale na próżno się starało zarówno miasto, jak i nasz Uniwersytet. Jak też Kasprowicz wygląda? Czy bardzo się zmienił? Czy wiek (...) nie zaczął mu się dawać we znaki? W spojrzeniu tłumu, stłoczonego w Teatrze, nie ma pospolitej ciekawości, zwykłej manii interesowania się wyglądem znakomitego człowieka. Jest (...) złączona poważna cześć ze serdeczną troską. Ale na troskę jeszcze nie czas. Potężny tors poety, ta sama skupiona twarz o silnym, zaciętym wyrazie i pewny w brzmieniu głos o natężonych chwilami akcentach, przejawiający impulsywność natury, to wszystko zostało po dawnemu.

Kasprowicz jest wzruszony. Dziękuje za to, że go zaproszono do uczestnictwa w uroczystości, podkreśla swoją nierozdzielną przynależność do Wielkopolski, wreszcie zaczyna mówić o Marcinkowskim. Mówi po swojemu: z pominięciem balastu biograficznego, trafiając w rysy istotne człowieka, wydzwigując w jędrnych a pięknych słowach wysoko to, co działaniu tego człowieka zapewniło wieczną trwałość. Zwłaszcza końcowy ustęp, będący apoteozą zdrowo pojętej demokracji, obcej wierzganiom i rykom społecznym tych doktryn, które dziś święcą smutny triumf u naszych wschodnich sąsiadów, był potężny i wywarł wrażenie niezatarte<sup>12</sup>.

Kasprowiczowi nie zawróciły w głowie zaszczyty. Umiał zawsze pozostawać sobą, dlatego też zaskarbił sobie szacunek ludzi pochodzących z różnych warstw, sympatyków rozmaitych poglądów i stronnictw. Nie tuszował swojego chłopskiego pochodzenia i nie krył narodowych sympatii, ale też nie pogłębiał antagonizmów, przeciwnie, potrafił łagodzić sprzeczne żywioły. Może to nawet budzić zdziwienie, ponieważ w swojej twórczości często bywał zbuntowany, bezkompromisowy, ostry. Jednakże – jak to ujął w swojej portretowej galerii Zdzisław Dębicki, przyjaciel poety – od młodości „ani na chwilę nienawiść nie obciążyła w jego duszy słońca miłości ciężkim, czarnym kirem”<sup>13</sup>. Stąd, mimo swojej „skromności” i dzięki „zwykłej sobie prostocie”, stał się obiektem wzrastającego kultu. Za życia otaczał on go spontanicznie przez ponad dwadzieścia pięć lat, by po śmierci otrzymać formy zorganizowane. W tym celu zawiązał się w Poznaniu Wielkopolski Komitet Uczczenia Pamięci Jana Kasprowicza, za którego przyczyną w błyskawicznym tempie, bo już w lutym 1927 roku, odbył się Tydzień Kasprowiczowski. Rozpoczęła go zaplanowana z rozmachem wieczornica, złożona z pierwiastków lirycznych, to jest recytacji utworów poety, naukowych – w postaci prelekcji profesora Stefana Kołaczkowskiego *O istocie twórczości Kasprowicza*, i muzycznych, a mianowicie pieśni chóralnych i „fantazji” Mieczysława Surzyńskiego na temat suplikacji *Święty Boże* w wykonaniu Feliksa Nowowiejskiego. Podobne, choć siłą rzeczy skromniejsze spotkania organizowano od Ostrowa Wielkopolskiego na południu po Inowrocław na północy, od Wolsztyna na zachodzie po

<sup>12</sup> „Kurier Poznański” 1923, nr 130; cyt. za: S. Waszak, *Kult Jana Kasprowicza...*, s. 67.

<sup>13</sup> Z. Dębicki, *Portrety*, Warszawa 1927, s. 112.

Wrześnię na wschodzie regionu<sup>14</sup>. Swoje istnienie w czasie obchodów tygodnia zaznaczyło też uniwersyteckie Koło Polonistów, organizując z dużym powodzeniem otwarty dla szerokiej publiczności „wieczór hymnów”.

Otwarcie Działu Kasprowiczowskiego w poznańskim Muzeum Miejskim 9 października 1930 roku wydaje się nieuniknioną konsekwencją naszkicowanego wyżej procesu. Lwów, któremu Maria Kasprowiczowa w pierwszej kolejności zaproponowała oddanie zgromadzonej w Harendzie spuścizny po mężu, nie przystał na jej warunki. W Poznaniu grunt do przyjęcia tego daru był od dawna dobrze przygotowany.

Nowa placówka oprócz komemoracyjnych i popularyzatorskich stawiała sobie cele naukowe. Jej dyrektor Zygmunt Zaleski w inauguracyjnej przemowie wyraził nadzieję, że dzięki ochronie muzealnej uda się ustrzec „przed zaturacją wiele rzeczy dla przyszłości wysoce ważnych”. Namawiał do powiększania tych dóbr nie tylko na drodze materialnej, przez ofiarowywanie przedmiotów związanych z poetą, ale także duchowej, i uroczystie zadeklarował: „P r a g n i e m y r ó w n o c z e ś n i e z o g n i s k o w a ć k u l t w i e l k i e g o p o e t y i w s p i e r a ć b a d a n i a n a d j e g o t w ó r c z o ś c ią”<sup>15</sup>. Prasa uznała to już za przesądzone: oto powstaje ważne „miejsce studiów naukowych”<sup>16</sup>, do którego zwracać się będą nieraz historycy literatury”, w szczególności „badacze twórczości Kasprowicza”<sup>17</sup>.

Realizacji powyższych zamiarów służyć miało Towarzystwo Literackie im. Jana Kasprowicza, które z inicjatywy Zaleskiego zawiązane zostało 6 lutego 1935 roku w sali Muzeum Miejskiego, przylegającej do biblioteki przez stosunkowo liczne, bo czterdziestoosobowe grono, złożone między innymi „z przedstawicieli instytucji artystycznych i naukowych”<sup>18</sup>, w tym, jak się łatwo domyślić, mieszczącego filologię polską Wydziału Filozoficznego. Profesor katedry literackiej Tadeusz Grabowski był autorem statutu towarzystwa, a wśród autorów wydanego przez nie „Rocznika Kasprowiczowskiego” znalazł się inny profesor katedry – Roman Pollak, sekretarz towarzystwa. W czasopiśmie tym rejestrowano wszystkie

---

<sup>14</sup> Zob. *Wielkopolska Kasprowiczowi. Sprawozdanie z działalności Wielkopolskiego Komitetu Uczczenia Jana Kasprowicza*, Poznań 1928.

<sup>15</sup> S. Waszak, *Kult Jana Kasprowicza...*, s. 81; zob. też M. Suchocki, *Rozwój Kultu Jana Kasprowicza w Wielkopolsce. (Z Towarzystwa Literackiego im. Jana Kasprowicza w Poznaniu)*, „Kronika Miasta Poznania” 1938, nr 4, s. 539.

<sup>16</sup> *Z Harendy do Poznania...*, s. 10.

<sup>17</sup> *Ku czci znakomitego poety...*, s. 6.

<sup>18</sup> St. W. [S. Waszak], *Towarzystwo Literackie im. Jana Kasprowicza w Poznaniu*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1936, nr 1, s. 261; zob. też J. Biesiada, *Pośmiertny kult Jana Kasprowicza w Poznaniu do roku 1939*, [w:] tegoż, *Kasprowicz. Hłakowiczówna, Bażyński i inni w życiu literackim Poznania*, Poznań 2018, s. 70. Pierwodruk „Ecclesia. Studia z dziejów Wielkopolski” 2007, t. 3.

prace o twórczości Kasprowicza (gwoili skrupulatności w tym względzie rozpisano nawet ankietę), a wybrane pozycje gruntownie recenzowano<sup>19</sup>. Zakrojone na szeroką skalę działania koncentrujące się wokół Biblioteki imienia Kasprowicza „dają wszelką rękojmię – stwierdzał w 1936 roku Stanisław Waszak – że najpełniejszym ośrodkiem i centrum żywego ku poecie kultu może być przede wszystkim Wielkopolska”<sup>20</sup>.

Już po trzech latach plan ten legł w gruzach. Gmach, w którym znajdowało się Muzeum Miejskie, ze względu na swoje położenie w pobliżu obiektu strategicznego, jakim był dworzec kolejowy, znalazł się w strefie prowadzonych przez Luftwaffe bombardowań w pierwszych dniach wojny. Na pałacyk zwany Belwederem, usytuowany kilka kroków dalej, spadły bomby i zamieniły go w ruinę<sup>21</sup>. Do Muzeum wdarły się płomienie, w których ucierpiała część eksponatów. Reszta zbiorów – mówiąc w największym skrócie – została rozproszona i utracona w kolejnych dniach, miesiącach i latach. Z owych bez mała pięciu tysięcy tomów po pożodze wojennej udało się odnaleźć kilkanaście, a do dziś odzyskano nie więcej niż procent całości<sup>22</sup>. Rękopisy spłonęły. Mimo to już 20 czerwca 1945 roku Towarzystwo Literackie im. Jana Kasprowicza wznowiło działalność, a jego przewodniczącym został Zygmunt Szweykowski, który zaczął zabiegać o zgodę na wydanie trzeciego numeru „Rocznika”<sup>23</sup>. Miały się w nim znaleźć prezentowane najpierw w formie odczytów artykuły Mieczysława Suchockiego, Aleksandra Rogalskiego, Czesława Łatawca, Jana Bergera i Zenona Sobierajskiego<sup>24</sup>. Widać,

---

<sup>19</sup> Były to także prace seminaryjne, jak omówiona krytycznie przez Mieczysława Suchockiego w pierwszym „Roczniku Kasprowiczowskim” rozprawa *Młody Kasprowicz a grupa warszawskiego „Głosu”* P. Czarneckiego. Trzeba tu zaznaczyć, że podtytuł tego zbioru *Jana Kasprowicza drogi do wolności* parafrazuje tytuł artykułu M. Suchockiego, *Droga wielkości J. Kasprowicza*, [w:] *Janowi Kasprowiczowi młodzież barcerska*, red. S. Waszak, L. Królak, Poznań 1939.

<sup>20</sup> *Kult Jana Kasprowicza...*, s. 82.

<sup>21</sup> M. Szuman, *Powojenne losy Biblioteki Kasprowicza...*, s. 191; autorka według mnie błędnie lokalizuje Muzeum Miejskie w owym pałacyku, w którym mieściła się siedziba dyrekcji Powszechnej Wystawy Krajowej oraz ekskluzywna restauracja. Muzeum znajdowało się w okazałym gmachu administracji, dotykającym ulicy.

<sup>22</sup> Tamże, s. 194; do 2012 roku odzyskano 30 książek.

<sup>23</sup> J. Biesiada, *Kasprowicz, Ilakowiczówna, Bażyński...*, s. 74. Zob. też m.in. *Pobojowisko pamiątek po Janie Kasprowiczu*, „Gazeta Ludowa” 1946, nr 346; wydanie „Rocznika” zapowiadano na „pierwsze miesiące 1947 roku” (tamże).

<sup>24</sup> *Pobojowisko pamiątek po Janie Kasprowiczu...* Zenon Sobierajski, późniejszy znany profesor dialektologii, napisał pod kierunkiem Jana Otrębskiego pracę magisterską *Elementy gwarowe w utworach Kasprowicza*, której obszernie streszczenie zostało opublikowane w Poznaniu w 1950 roku temat zaproponowany został autorowi przez jego pierwszego opiekuna, pioniera badań dialektologicznych nad językiem Kasprowicza, Adama Tomaszewskiego; zob. T. Lewaszkiewicz, *Adam Tomaszewski (1895–1945) – poznański dialektolog*, [w:] *Stulecie poznański polonistyki...*, s. 296.

że mimo unicestwienia tego ośrodka badań nad twórczością poety, którym rzeczywiście stawała się biblioteka jego imienia, pragnienie, by Poznań był nadal ich centrum, pozostało żywe. Niestety, nie na długo. Nie przetrwało ono kolejnej tragedii, jaką była stalinizacja kultury. Już w 1947 roku na łamach „Kuźnicy” Mieczysław Jastrun, doceniając dość obłudnie „trudną drogę awansu społecznego” Kasprowicza, przeprowadził totalną – jak zauważa Katarzyna Kościwicz – krytykę twórczości młodopolskiego autora zarówno od strony jej zawartości problemowej, jak i walorów formalnych<sup>25</sup>. Wskutek decyzji władz komunistycznych została ona zacieśniona do niewielu dających się wyzyskać propagandowo utworów. O studiach nad nią, prowadzonych w dodatku przez cały ośrodek badawczy, nie mogło być mowy. Kult Kasprowicza udało się skutecznie zdusić i wyrugować, a zaciekawienie naukowe jego dorobkiem sprowadzić do koniecznego minimum. „Rocznik Kasprowiczowski” doczekał się wznowienia dopiero w 1982 roku – w Inowrocławiu. W roku 1950 nadano status muzeum willi na Harendzie, a w 1964 roku zawiązano przy niej Stowarzyszenie Przyjaciół Twórczości Jana Kasprowicza.

O tym, że Kasprowicz nie wrócił do Poznania, zadecydowały oczywiście okoliczności od jego mieszkańców niezależne – okupacja niemiecka oraz system komunistyczny. Poznańskie przestało też być rozumiane tak rozległe, jak było w czasie zaborów i w niepodległej II Rzeczypospolitej, w której Inowrocław i Bydgoszcz – do 1938 roku – należały do województwa poznańskiego. Omawiając życie literackie w stolicy Wielkopolski drugiej połowy XIX stulecia, Edward Pieścikowski zawahał się, czy w swojej diagnozie wątłego raczej stanu owego życia uwzględnić Jana Kasprowicza, gdyż „trudno synami ziemi kujawskiej wzbogacać literacki krajobraz Poznania”<sup>26</sup>. Po Kasprowiczu zatem oprócz kilku odnalezionych mebli, nielicznych ocalałych książek, dwóch numerów „Rocznika Kasprowiczowskiego” i artykułów rozsianych po czasopiśmie oraz nazwie jednego z większych parków, który miał być uroczyscie otwarty 1 września 1939 roku, trudno znaleźć cokolwiek więcej. Nawet wiedza o tym skarbie, który został u nas złożony i nie z naszej winy stracony, jest znana nielicznym.

---

<sup>25</sup> K. Kościwicz, *Preparowanie dziedzictwa. Pisma Kraszewskiego, Sienkiewicza, Żeromskiego i innych autorów pod cenzorską nadzorem (1945–1955)*, Białystok 2019, s. 77; zob. też przywołany przez autorkę artykuł Aleksandry Lutomierskiej, *Recepcja życia i twórczości Jana Kasprowicza w dobie stalinizmu*, [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. G. Igliński, Olsztyn 2011.

<sup>26</sup> E. Pieścikowski, *Poznań jako ośrodek życia kulturalnego*, [w:] *Dzieje Poznania*, red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Warszawa – Poznań 1994, t. 2, cz. 1, s. 613; wcześniej w zdaniu tym obok Kasprowicza pojawia się również Stanisław Przybyszewski. Skądinąd wydatna rola tego autora w umacnianiu sławy Kasprowicza na Kujawach i w Wielkopolsce zasługuje na przypomnienie i osobny namysł. Szczególnie nośna okazała się propozycja „nowej trójcy poetyckiej: Kochanowski – Mickiewicz – Kasprowicz” (S. Waszak, *Kult Jana Kasprowicza...*, s. 76).

Dlaczego zatem Poznańskie, szczytujące się Kasprowiczem do lat pięćdziesiątych XX wieku, na czele z najważniejszym miastem regionu, któremu zostało powierzone podtrzymywanie pamięci o poecie – tak szybko wyrzekło się swoich upodobań i zobowiązań? Dlaczego nie podjęło zerwanych wątków, kiedy nic już nie stało na przeszkodzie ku temu? Można byłoby powiedzieć, że kult nie wytrzymał próby czasu, jako że nie był ufundowany na trwałych walorach dorobku autora. Od razu jednak trzeba by zaprzeczyć tej zbyt prostej tezie, nie była to bowiem cześć ślepa, tylko – w zamierzeniu wcielany przez kilka lat w życie – zjawisko literackie i społeczne, poddawane próbie badawczej. To poloniści chcieli kontynuować po wojnie refleksję nad tym fenomenem. Zapewne nie da się przywracać do łask wszystkich dawnych świetności i „przeżytych kształtów”, ale też z drugiej strony nie wolno bezwładności wypadków dziejowych oddawać władzy sądenia o wartościach.

Niniejszy zbiór artykułów, odkrywających nieznane na ogół czy nierozpatrywane wcześniej aspekty twórczości poety, powstał jako efekt refleksji nad tą spuścizną. Zainicjowała ją grupa filologów z ośrodków poznańskiego, warszawskiego, białostockiego, opolskiego i łódzkiego, prowadząca badania w Towarzystwie Literackim im. Adama Mickiewicza w ramach realizowanego w latach 2012–2017 projektu *Poezja na marginesie cywilizacji. Degradacja i odrodzenie twórczości poetyckiej w latach 1864–1894*, finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki. Badania nad ostatnią dekadą tego okresu musiały nas doprowadzić i doprowadziły do Kasprowicza jako jednej z najznacniejszych postaci owego odrodzenia. Sympozjum poświęcone poecie nie mogło się odbyć gdzie indziej niż w muzeum na Harendzie<sup>27</sup>. Szkice i studia, w które zamieniły się wygłoszone tam referaty, wydajemy jednak w Poznaniu, pragnąc, by po wielu latach myśl o poecie wróciła tu i zagościła na dobre.

R.O-K.

---

<sup>27</sup> Była to inicjatywa Karola Jaworskiego, sekretarza projektu i współredaktora tego zbioru.

MAGDALENA RUDKOWSKA

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

ORCID 0000-0003-2857-1369

## KASPROWICZ I KRASZEWSKI – POECI DWÓCH ŚWIATÓW (DROBIAZG Z DZIEJÓW POLSKIEGO EGOTYZMU)

*Was bleibet, aber, stiften die Dichter.*

F. Hölderlin<sup>1</sup>

### Kwietniowe listy

Czcigodny Panie! błagam Cię o wstawienie się za mną, jeżeli te kilka wierszy, które jako małą próbkę dołączam, do druku się kwalifikują, w redakcji „Kłosów” albo „Tygodnika Ilustr[owanego]”, a wpływ Twój z pewnością wyrwie mnie z tego smutnego położenia. Jeżeli i Ty, Czcigodny Panie, odmówisz mi swej pomocy, nie wiem, co wtenczas ze sobą uczynię – trzeba będzie, nie chcąc umierać z głodu, przyjąć miejsce pisarka u jakiegoś niemieckiego *Amtsvorstehera* albo żydowskiego adwokata. Mając nadzieję, że odbiorę na moją prośbę, którą niech tajemnica pokryje, łaskawą odpowiedź, zapewniam Czcigodnego Pana o najgłębszej czci<sup>2</sup>

– pisał dwudziestodwuletni Jan Kasprowicz do Józefa Ignacego Kraszewskiego w liście z kwietnia 1882 roku. Epistolarna, laudacyjna konwencjonalność i równie zwykła młodzieńcza emfaza – nic może, oprócz pozostającej na granicy szantazu moralnego frazy „nie wiem, co wtenczas z sobą uczynię”<sup>3</sup>, nie powinno

---

<sup>1</sup> Końcowa fraza hymnu *Wspomnienie* (*Andenken*, 1803). Polskie tłumaczenie – również w tytule zbioru: F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, tłum. A. Libera, Gdańsk 2009.

<sup>2</sup> Cyt. za: Jan Kasprowicz, wstęp, wybór materiałów i przypisy R. Loth, Warszawa 1964, s. 67.

<sup>3</sup> W liście z 23 maja 1882 roku Kasprowicz dziękował Kraszewskiemu za pomoc, pisząc: „Odżyłem prawie na nowo, mam znowu więcej nadziei, a to winienem dzisiaj Czcigodnemu Panu (...)”. Rkps Biblioteki Jagiellońskiej, „Korespondencja J.I. Kraszewskiego”, t. 49, sygn. 6509 IV, k. 280.

zdziwić siedemdziesięcioletniego wówczas pisarza. Może tylko te wiersze<sup>4</sup> mogły wydać mu się zaskakująco podobne do własnej młodzieńczej twórczości poetyckiej – choć w 1882 roku czytelnikom przychodziły już na pamięć inne skojarzenia. Przykładem komentarz Adama Pługa, który, dziękując Kraszewskiemu za nadesłanie do redakcji „Kłosów” wierszy młodego poety, widział w nich nie bez racji wpływ Marii Konopnickiej:

Dziękuję Ci serdecznie za przesłanie próbek poetycznych Kasprowicza. Istotnie, znać w nich talent niepospolity, toteż najchętniej wydrukuję w „Kłosach” te wszystkie, które przez cenzurę przejść mogą (...). Jednocześnie piszę do niego, nie szczędząc mu serdecznej zachęty obok uwag i rad życzliwych i prosząc, by mi więcej swych utworów udzielił. Daj Boże, żebyśmy się doczekali z niego pociechy, żeby mógł się rozwinąć samodzielnie i oryginalnie, bo w tym, co mam, widać mocny wpływ Konopnickiej równie w formie, jak i w treści<sup>5</sup>.

Po pięciu latach od tych listowych wymian, również w kwietniu – tym „najokrutniejszym miesiącu”, jak wiedzą czytelnicy Thomasa Stearnsa Eliota, splatającym śmierć z nowym życiem<sup>6</sup> – Kasprowicz napisał do Adama Wiślickiego: „W tej chwili wróciłem z Krakowa z pogrzebu Kraszewskiego” – i jak czytamy w przypisie edytorskim odwołującym się do rękopisu korespondencji – nazwisko pisarza opatrzył cudzysłowem<sup>7</sup>. Pogrzeb „Kraszewskiego” – ten cudzysłów budzący zaskoczenie edytora – jest jakoś adekwatny do paradoksalnej sytuacji nestora polskich pisarzy w życiu publicznym. Kraszewski stawał się księgą, życiorysem pisany przez uczestników ceremonii, a mamy przecież w pamięci i żałobne laudacje, i protesty, żeby pisarza nie pochować na Skalce, a także zdanie Aleksandra Brzostowskiego komentującego orszak kroczący w „żałości i ciszy”: „Ach! spóźniona to, powtarzam, spóźniona, była »żałość«”<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> „Kłosy” 1882, nr 881: *Prośba Guślarza* [inc. Marzanno!...], *Łabędź, Różycko moja!* (*Z pieśni wiosennych*); „Kłosy” 1882, nr 882: *Z pieśni żebraczych* [inc. Oj, marnieje moje życie...], *U studni* (*Z pieśni gminnych*).

<sup>5</sup> Cyt. za: S. Burkot, *Józef Ignacy Kraszewski a wydawcy (po roku 1863)*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 1, s. 223.

<sup>6</sup> „Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień. Wywodzi/ Z nieżywej ziemi lodygi bzu, miesza/ Pamięć i pożądanie, podnieca/ Gnuśne korzenie sypią ciepły deszcz” – T.S. Eliot, *Grzebanie umarłych*, tłum. C. Miłosz, [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, wybór tekstów K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, komentarz K. Boczkowski, Wrocław 1990, s. 99.

<sup>7</sup> *Wrocławska korespondencja Jana Kasprowicza 1885–1888*, zebrał i do druku podał T. Mikulski, komentarz oprac. Z. Sypulanka, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 476.

<sup>8</sup> A. Brzostowski, *Ze wspomnień o Kraszewskim. W setną rocznicę jego urodzin a dwudziestą piątą zgonu*, Warszawa 1912, s. 114.

Kraszewski zresztą w roku 1879 śnił o swoim jubileuszu jako o swoim pogrzebie, o tym, jak go samego, jeszcze żywego kładą do trumny; opowiadał w liście bratu: „Sen nawet miałem raz, że przyniesiono wspaniałą bardzo [trumnę – M.R.] i chciano mnie w nią zamknąć, a tłumaczyłem się, że – gotów nie jestem jeszcze”<sup>9</sup>. Kasprowicz – jak się zdaje – przez ten może nieprzypadkowy cudzy-słów okalający nazwisko autora *Starej baśni* w geście jakiejś przedziwnej poetyckiej intuicji dotykał ambiwalentnej natury pisarza żywego i nieżywego jednocześnie, poety od lat umarłego dla publiczności, a praktykującego do końca *Noce bezsenne*.

Dobrze znany badaczom epizod związany z prasowym (właściwym) debiutem Kasprowicza<sup>10</sup> może stanowić pretekst do refleksji na temat *loci communes* poezji polskiej XIX wieku oraz jej recepcji krytycznoliterackiej, w szczególności nurtu, który na potrzeby tego szkicu – od *Elegii egotycznych* (1835) Kraszewskiego – można nazwać egotycznym.

### Dwa łabędzie

Bieluteńki gdyby mleko  
Rozwiał na wiatr żagli dwoje  
I płynie  
A tu krople z drzew nań cieką  
Z drzew, co lica myją swoje  
W głębinie –  
Bieluteńki gdyby mleko<sup>11</sup>

– to debiutancki *Łabędź* Kasprowicza z cyklu *Melodie jesienne* (wiersz powstał prawdopodobnie dwa lata wcześniej). Ten tytułowy piękny, delikatny, królewski ptak – niczym w Andersenowskiej baśni *Brzydkie kaczątko* (1843) – staje się wcieleniem artysty<sup>12</sup>. Z szumem wiatru, skrzydeł, liści i wody współbrzmi jego cicha, tłumiona skarga:

---

<sup>9</sup> J.I. Kraszewski, *Listy do rodziny*, cz. 2: *Na emigracji 1863–1886*, oprac. i wstęp S. Burkot, Wrocław 1993, s. 230. Zob. też: B. Mazan, *Opisanie mikroświata snu Kraszewskiego o własnym pogrzebie*, [w:] *Kraszewski. Poeta i światy*, red. T. Budrewicz, E. Ihnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012, s. 11–33.

<sup>10</sup> Zob. m.in. J. Kasprowicz, *Wiersze szkolne 1881–1882*, wyd. T. Mikulski, „Zeszyty Wrocławskie” 1951, nr 1; *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*, zebrał i oprac. R. Loth, Warszawa 1967, s. 15. Zob. też dyskusję na temat właściwego debiutu Kasprowicza – J.J. Lipski, *Wstęp*, [w:] J. Kasprowicz, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Wrocław 1990, s. IX.

<sup>11</sup> Pierwodruk: „Kłosy” 1882, nr 881, s. 307. Cyt. za: J. Kasprowicz, *Poezje*, Lwów [1888], s. 27.

<sup>12</sup> Autobiograficzne wykładnie tej baśni zob. J. Wullschläger, *Hans Christian Andersen. Życie baśniopisarza*, tłum. M. Ochab, B. Sochańska, Warszawa 2005, s. 259–261.

Ja swą żalność w sercu tłumię,  
Tuż o siną wsparty korę  
Topoli,  
Liść mi szumi, a w tym szumie  
Ukolyszę-ż czarną zmorą  
Tej doli,  
Choć swą żalność w sercu tłumię?<sup>13</sup>

Nie znajdzie pocieszenia poeta w obrazie dostojnego ptaka, zła dola ma swój początek w kolebce źle urodzonego: „Łabędziowe srebrne puchy/ Nie usłaly ci pościeli” – szepcze swój refren wiatr. Białe łabędzie i poeta z „czarną zmorą” w sercu przeglądają się w tafli wody.

Blisko pół wieku wcześniej – 14 września 1833 roku – Kraszewski postawił kropkę pod swoją *Cykloadą* (*Łabędzim śpiewem*) – lirycznym pożegnaniem ze światem i sławą poety. W przedśmiertnym wyznaniu witał się z przeczuwaną – upragnioną – śmiercią:

Wyrzucony na świat ten silną Stwórcy dłonią,  
Obiegłem wkoło życie i u celu stoję;  
Oczy, wprzód lez pełne, dzisiaj lez nie ronia,  
Wprzód umrzeć się bałem, dziś już się nie boję<sup>14</sup>.

Przypomnijmy – przez cały 1831 rok Kraszewski przebywał w więzieniu, groziło mu wcielenie do armii kaukaskiej. Rok 1832 spędził w Wilnie pod nadzorem policyjnym. Od lipca 1833 był już – zgodnie z żądaniem ojca, który przyczynił się wcześniej do jego uwolnienia – w Dolhem, będącym kwintesencją niechętnych przez pisarza wsi i gospodarskich zatrudnień. Mogło zatem mu się zdawać, że jego życie zatoczyło koło, a wcześniejszy lęk przed śmiercią zmienił się w jej pragnienie. Gdy pół wieku później cierpiący podmiot Kasprowicza będzie wsłuchiwał się w szumy natury, Kraszewski przywoła „szum miasta”, zwracając się w pamięci do dziewczyny, która go kochała i dała chwilę szczęścia:

Pamiętasz te wieczory – Świeca dogorywa,  
Miasto szumi, szum miasta do nas nie przybywa.  
My siedzim sami jedni i milczym oboje,  
A w głowach naszych płyną dziwnych marzeń roje.  
W tym wymownym milczeniu wieczór nam uleci.  
Ach! byliśmy szczęśliwi, szczęśliwi – bo dzieci!<sup>15</sup>

<sup>13</sup> J. Kasprowiczy, *Poezje...*, s. 27–28.

<sup>14</sup> J.I. Kraszewski, *Poezje*, t. 1, Warszawa 1843, s. 57.

<sup>15</sup> Tamże, s. 59.

Szumiało miasto, szumiała głowa od marzeń. One może – płynne, zwiewne, rojne – były tym „puchem”, którego brak w kolebce poety-łabędzia z wiersza Kasprowicza<sup>16</sup>. Cóż z tego – ten puch rozwiał się gdzieś po świecie. Piękni dwudziestoletni poeci – jeden w latach trzydziestych, drugi w osiemdziesiątych XIX wieku – nie mają złudzeń. Przykra deziluzja towarzyszy ich wyznaniom osobności i smutku.

„Łabędzi śpiew” Kraszewskiego wybrzmi akordem w jego *Elegiach egotycznych*, opatrzonych nadtytułem *Umieram*. Dynamiczny rytm tych wierszy nie jest jednak sprzeczny z tym samym, co w *Łabędzim śpiewie*, klimatem przedśmiertnej skargi. Ponad łóżkiem poety – antytezą dziecinnej kolebki, przedprożem mogiły – przełatuje jego życie:

Ja umieram, a wokół,  
Świat tak piękny i tak młody,  
Wszędzie świetnie i wesoło,  
Ciągłe śpiewy, ciągłe gody –  
Ponad łóżkiem życie lata,  
A ja umrę – Żal mi świata!<sup>17</sup>

### Orle pióra i łabędzie pierze

W recenzji wznowionego rok po śmierci Kraszewskiego zbioru jego dawnych poezji – jak to często w historii literatury polskiej bywa – na fali kulturowego zapomnienia powraca na nowo spór przed laty roznamietniający czytającą publiczność. Czy polski poeta ma prawo być egotyczny? Bronisław Bieńkowski, doceniając urodę *Łabędziego śpiewu*, elegii *Umieram* i innych wierszy z tego okresu, nie waha się jednak nazwać ich „plodem negatywnego kierunku”:

Rozpatrywane dotąd utwory Kraszewskiego, jakkolwiek niepozbawione zalet pod względem artystycznym, przecież ze względu na swój egotyczny nastrój, zabarwiony pesymizmem, mogą być raczej zaliczone do plodów negatywnego, a nie dodatniego, twórczego kierunku. To też dopiero z czasem, powoli i stopniowo wierszopis przeradza się w poete: pozbywa się on dotychczasowego kwilenia i narzekania na własne dolegliwości, porzuca jęki wywołane osobistymi niepowodzeniami i chwyta za pióro, aby opiewać te bóle i cierpienia, które choć przez niego indywidualnie odczute, są przecież wyrazem uczuć tysiąca jego braci<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> O tym motywie w poezji Młodej Polski zob. I. Sikora, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001.

<sup>17</sup> Tamże, s. 244.

<sup>18</sup> B. Bieńkowski, [rec. J.I. Kraszewski, *Poezje*, Lwów 1888], „Biblioteka Warszawska” 1890, t. 1, s. 134.

Nie czuj się, poeto, wyjątkowy. Wszyscy cierpieliśmy, cierpimy, lecz po cichu. Kraszewski rzeczywiście zdał się przyjąć tę wskazówkę – dekady przed jej wysłowieniem – komponując *Hymny boleści* (1857).

I znów przeskok o lat bez mała pięćdziesiąt. W recenzji hymnów Kasprowicza z cyklu *Ginącemu światu* Leopold Staff w roli krytyka przywołuje sylwetkę drzemiącego na wodzie łabędzia. Królewski ptak traci jednak swój majestat w zderzeniu z orłem. Staff, komentując formę hymniczną jako wyraz nieskrępowanej poetyckiej energii Kasprowicza, zauważył:

Zarzucono tej formie, że jest twarda, ciężka. Zdaje mi się, że pióra orle muszą być twardsze i grubsze od pierza zadrzemanego na jeziorze łabędzia. Poezja zaś Kasprowicza jest orłem i dlatego może nie kochają jej dzisiejsi somnambule rozkochani w zniewieścialej poezji puchu, mgieł i nenufarów płynących na sennych łabędziami ciągniętych po małych sadzawkach nudy i melancholii. Zbyt mało jest w duszach dzisiejszych z orla i wichru, by poezja Kasprowicza mogła się stać ich codzienną modlitwą<sup>19</sup>.

Wszakże Kasprowicz dwadzieścia lat wcześniej zaczynał od łabędzia – niejako na przekór metaforze „łabędziego śpiewu”. Może mimo podobieństw do swojej wczesnej twórczości Kraszewski – jako promotor tej poezji – dostrzegł w niej zarzewie siły, zarys „piór orlich”.

Wiemy z obserwacji natury, że łabędzie (nieme) albo milczą, albo krzyczą (łabędzie krzykliwe), wydając z siebie dźwięk podobny do klangoru żurawi. „Łabędzi śpiew” – metaforyzowany w języku jako ostatni wyraz artystycznej ekspresji – bywa zatem w świecie przyrody dosłownie zawodzeniem, jękiem – to właśnie wypunktował krytyk wczesnej twórczości poetyckiej Kraszewskiego, pisząc swoją recenzję dla „Biblioteki Warszawskiej” na przedprożu *Młodej Polski*. Mogłoby się здаwać, że Kraszewski jest właśnie takim początkującym poetą, lajanym za słabość, za „egotyzm”. Lecz przecież, co też wiemy z tradycji kultury, łabędź jest atrybutem Apolla, wcieleniem Zeusa, który posiadał *Ledę*. Jego siła nie objawia się zatem od razu.

Wśród wierszy Kasprowicza drukowanych w „Kłosach” znajduje się również *Prośba guślarza*, liryczny zwrot do Marzanny, przywołanie śmierci, która jest w palingenetycznym, wiosennym węzle spleciona z życiem:

Marzanno! płomienna dziewczyno,  
Spal serce,  
Lecz zasiej mi trawy kobierce  
Na grobie;

<sup>19</sup> L. Staff, *Jan Kasprowicz*, „Krytyka” 1902, z. 1, s. 63.

A pośród tej trawy zielonej  
Niech wiosną  
Czerwone się kwiaty rozrosną  
I białe<sup>20</sup>.

„Śmierć samą nawet w heroicznym swym zapasach ze światem do nóg sobie chciał powalić”<sup>21</sup> – pisał w komentarzu do tego wiersza Kasprowicza Ostap Ortwin. Krytyk widział w tym utworze przejaw rozrastającej się wertykalnie otchłanności w poezji Kasprowicza. Iwan Franko z kolei uważał *Prośbę do gusłarza* za najsłabszy wiersz w zbiorze, chybioną próbę reaktywowania romantycznej fantasmagorii, poezji archeologicznej, nieprzystojącej twórcy „twardej, lecz zdrowej rzeczywistości”<sup>22</sup>. Poeto, kroczyć twardo po ziemi, nie wznosić się, „gdzie wzrok nie sięga” – zdaje się mówić ukraiński pisarz.

Ta skromna próba zderzenia motywów wczesnej twórczości lirycznej Kraszewskiego z debiutancką poezją Kasprowicza pokazuje, jak bardzo historia poezji polskiej, naznaczonej twórczym „ego”, jest uwikłana – by rzecz ująć metaforycznie – w konkurencję ląbiedzia i orła, jak często krytyka wznawia – również nieświadomie – zamknięte przed dekadami kwestie, wśród których na czoło zdaje się wybijać prawo poety do cierpienia „egotycznego”, pragnienia śmierci nie na polu chwały, lecz we własnym łóżku, ponad którym „życie lata”. Cytowane wiersze dwóch poetów, z dwóch różnych poetyckich krain, dla których jednak odniesieniem jest twórczość romantyków – tak do siebie podobne, i tak odmienne zarazem – łączy wiara w ocalającą moc miłości, w kojący stukot kołowrotka narodzin i śmierci, który można wysłyszeć w szumie natury, w szumie miasta.

Przychodzą do ciebie żywi i umarli razem; to, co przeżyłeś wczoraj, i co roileś przed pół wiekiem, czego nie widziałeś nigdy, i to, co byś rad pogrzebał na wieki. Dziwna tkanina z tych dwóch żywiołów się sprzęga.

Takich barw, takich głosów, jakie widzisz i słyszysz, nie ma na świecie; takie istoty, jakie cię nawiedzają, żyć nie mogły i nie będą.

Pół serca ci zamarza, pół cię pali; męczarnia niewysłowiona, a wyrwać się z żelaznych jej kleszczyków niepodobna!

Czekasz zawsze, że to się na prawdziwy sen przemieni<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> J. Kasprowicz, *Wiersze...*, s. 1.

<sup>21</sup> O. Ortwin, *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. J. Czachowska, wstęp M. Głowiński, Warszawa 1970, s. 175.

<sup>22</sup> I. Franko, *O literaturę polską*, wybór i oprac. M. Kupłowski, Kraków 1979, s. 219.

<sup>23</sup> J.I. Kraszewski, *Noce bezsenne. Fantazje na tle czarnym*, „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 221, s. 214.

Ten fragment *Nocy bezsennych* Kraszewskiego – pisanych w Dreźnie i w magdeburskiej twierdzy w latach 1883–1884, mających charakter naprawdę „labędziego śpiewu” – drukował „Tygodnik Ilustrowany” w 1887 roku, pięć lat po debiucie Kasprowicza w „Kłosach”. Stary poeta wita śmierć, trzymając się jednak uparcie skrawków życia. Młody poeta, Kasprowicz, wstępuje na drogę swojej przyszłej sławy poprzez wiersze, w których smutek, przecucie śmierci nierozzerwalnie łączą się z afirmacją biologicznego trwania. Z takiej „dziwnej tkaniny” uszyta jest poezja polska XIX wieku. Jej poromantyczny, „egotyczny” nurt, wywołujący często wśród krytyków tyle konfuzji, zdaje się zadziwiająco spójny pod względem motywów i nastrojów – ponad poetyckimi modami, złudnymi przełomami i rewolucjami.

Cierpiący Panie!

Niech mi będzie wolno najnierzeczniej wy-  
 razić powściągnięte żale i smutki, jakie  
 mnie wskutek starości Cierpiącego Pana  
 spotkało. Delebratem bowiem list-nero-  
 raj- o p. Leventala, i którym mi do-  
 kazał, że i numerze 884 którego drukowa-  
 no coś z moich poezji. Nie miałem  
 jeszcze tego numeru i nie wiem, bo tu w Ra-  
 ciborzu nie ma Polaków, którzy  
 abonowali, to też nie wiem, które Cier-  
 piący Pan do drukarni był Taskaw polecił,  
 i kiedyż wreszcie może się jeszcze o który

Fragment listu Jana Kasprowicza do Józefa Ignacego Kraszewskiego  
 z 23 maja 1882 roku. Rkps BJ, sygn. 6509 IV

WIESŁAW RATAJCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

ORCID 0000-0003-3443-4600

## KRZYWDA I SIŁA. ZYGMUNT MIŁKOWSKI JAKO PATRON KSIĄŻKOWEGO DEBIUTU KASPROWICZA

Zygmunt Miłkowski, posługujący się też pseudonimem Teodor Tomasz Jeż, przypominany jest najczęściej jako polityk i żołnierz, publicysta i popularny w swej epoce powieściopisarz. Warto jednak też pamiętać, że to spod jego pióra wyszedł jeden z ważniejszych wczesnych szkiców o twórczości Jana Kasprowicza.

Zacznijmy jednak od początku. 1 października 1887 roku „Wolne Polskie Słowo”, paryskie pismo redagowane w Genewie przez Miłkowskiego (występującego pod nazwiskiem M.X.J. Witkowski), informowało: „Dnia 16go września, w Lipsku aresztowano, pod zarzutem knoń socjalistycznych, poetę Jana Kasprowicza, którego pełne talentu i siły utwory pojawiały się od czasu do czasu w pismach warszawskich”<sup>1</sup>.

Kolejna wzmianka o poecie pojawiła się 1 maja roku następnego, tym razem wspomniany został w gronie debiutantów zjawiających się na przekór niesprzyjającemu poezji charakterowi epoki:

Pomimo napaści i oskarżeń o nawoływanie na naród nieszczęść, jakich w czasach ostatnich przedmiotem była poezja polska, poeci występują jeden po drugim. Po r. 1863 szereg rozpoczął Adam Asnyk, którego sonetem przyozdobiliśmy numer 14 „Woln. P. Słowa”. Po nim nastąpiła M. Konopnicka; dalej zjawiał się Kasprowicz; dalej – Włodzimierz Wysocki; wreszcie autor *Hanki*, J.S. Wierzbicki<sup>2</sup>.

Dwie lapidarne noty świadczą o tym, że poeta – choć jeszcze przed książkowym debiutem – został zauważony przed redaktora emigracyjnego pisma jako

---

<sup>1</sup> *Rozmaitości*, „Wolne Polskie Słowo” 1887, nr 2, s. 7.

<sup>2</sup> *Bibliograficzne zapiski*, „Wolne Polskie Słowo” 1888, nr 16, s. 7.

wyrazisty i obiecujący talent, a także jako młody człowiek zaangażowany w nielegalną działalność polityczną. Następnym krokiem była publikacja poetycka: 1 listopada 1888 roku na pierwszej stronie pisma ukazał się *Excelsior!*<sup>3</sup>. Takie wyeksponowanie wiersza w periodyku o charakterze politycznym wynikać mogło ze zbieżności poetyckiego przesłania z programem „Wolnego Polskiego Słowa”. W skrócie rzecz ujmując, Kasprówicz pisał o wspólnocie obezwładnionej poczuciem własnej słabości, bezsilnej w walce o ziemię z obcymi kolonistami, ale – w finale – przeżywającej moment ocknięcia, ujawnienia się utajonych sił.

Czytelnicy, którzy sięgnęli po następny numer pisma (z 15 listopada), mogli się domyślić, że *Excelsior!* to fragment obszernego pakietu przesłanego do redakcji przez Kasprówicza. Sięgając po zawartość, Miłkowski obszernie skomentował przekazane do druku sonety *Z więzienia* i poemat *Chrystus*<sup>4</sup>. Ocena Jeża-krytyka od początku była jednoznacznie pozytywna, a jako redaktor tłumaczył się, dlaczego nie mógł opublikować tak wartościowej twórczości: „Gdyby pismo nasze posiadało ramy szersze, a w ramach tych dział literacki, nie zawahalibyśmy się ani chwili z zaznajomieniem czytającej publiczności z pracami nacechowanymi piętnem talentu rzeczywistego, potężnego i oryginalnego”<sup>5</sup>.

Wobec niemożności upublicznienia obszernych utworów poetyckich redaktor postanowił je omówić i obszernie zacytować. Ponownie wspomniał o wrażeniu, jakie wywarły wiersze Kasprówicza ogłoszone przed paroma laty w prasie warszawskiej. Wtedy cechą wyróżniającą młodego poetę była kunsztowność. „Kształtował strofy tak sztuczne, tak skomplikowane, że sam widok ich zdziwienie sprawiał, odczytanie zaś zdziwienie potęgowało, znajdowało się w nich bowiem harmonię ryt-

<sup>3</sup> J. Kasprówicz, *Excelsior!*, „Wolne Polskie Słowo” 1888, nr 28, s. 1.

<sup>4</sup> Można przypuszczać, że Kasprówicz przesłał wiersze do redakcji „Wolnego Polskiego Słowa” nie tylko ze względu na okazane mu wcześniej zainteresowanie, ale także z powodów ideowych. Współczesny badacz pisał: „Za udział w ruchu [socjalistycznym stowarzyszeniu młodzieży „Pacific” – dop. WR] zapłacił procesem i traumatycznym, ponad półrocznym pobytem w więzieniu, który skłonił go do rewizji światopoglądowych – porzucenia socjalizmu i przejścia ku myśli narodowej” – K. Jaworski, „Przynoszę wam kilka pieśni” (od *Hymnów do Księgi ubogich*), [wstęp w:] J. Kasprówicz, *Poezje. Hymny – Księga ubogich – Mój świat*, Kraków 2015, s. 6. Szerzej o ewolucji poglądów młodego poety pisał Roman Loth: „Pewną rolę w tym procesie mógł odegrać kształtujący się w polskich środowiskach emigracyjnych nowy prąd polityczny, nawiązujący do tradycji demokratycznych i światopoglądowych. W roku 1887 powstała w Szwajcarii Liga Polska. Inspiratorem jej i jednym z ideologów w początkowym stadium był Teodor Tomasz Jeż, w rok później witający entuzjastycznie poezję Kasprówicza na szpaltach »Wolnego Polskiego Słowa« i »Przeglądu Tygodniowego«” (R. Loth, *Wokół socjalistycznego procesu Kasprówicza we Wrocławiu w roku 1887*, [w:] tegoż, *Kasprówicz. Szkice o życiu i twórczości*, Zakopane 2016, s. 138).

<sup>5</sup> *Bibliograficzne zapiski. Jan Kasprówicz*, „Wolne Polskie Słowo” 1888, nr 29, s. 7. Artykuł nie jest podpisany, autorstwo Miłkowskiego przyjął Roman Loth (*Jan Kasprówicz. Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 18, 2, Wrocław 1994, s. 217).

miczną, dostępną jeno dla rzeczywistego artysty w poezji”<sup>6</sup>. Nietrudno zauważyć, że za szczególną zaletę prasowych juveniliów uznał krytyk „sztuczność” – wyrafinowaną, świadczącą o świadomym i twórczym podejściu do literackich konwencji formę tych wierszy. By ją scharakteryzować, Miłkowski wskazał na podobieństwa i różnice wobec ustalonych wzorców estetycznych. Język poetycki Kasprowicza bliski jest, przekonywał krytyk, muzyce Wagnera (który „harmonii poświęca melodię”), natomiast odróżnia się „szorstkością” od twórczości na przykład Asnyka, Konopnickiej i Gomułickiego. Próbuując ująć oryginalność estetyki Kasprowicza wobec innych artystów (nie tylko poetów), redaktor emigracyjnego pisma skorzystał ze skojarzenia ze sztuką rzeźbiarską. Formę tych wierszy można porównać nie z doskonale obrobionym, wygładzonym marmurem kararyjskim, lecz z „materialem z szarego kamienia, rażącego na pierwszy rzut oka widzów”<sup>8</sup>. Cechą charakterystyczną talentu i osobowości twórczej poety pozostawała – jak niezwykle celnie zauważył Miłkowski – „chropowatość i zgrzytliwość”, „znamiona męskiej siły”<sup>9</sup>. Pisarz i publicysta, od wielu już dziesięcioleci starający się ocenić (a i wzmacnić) kondycję narodu, pojawienie się takiego poety uznał za objaw zdrowia: „Nie wydaje poetów naród, co zaginał, a nawet taki, co ginie”<sup>10</sup>.

Oryginalność twórczości Kasprowicza wyjaśniał krytyk przez odwołanie do biografii poety zobrazowanej w sonecie wchodzącym w skład cyklu *Z więzienia*<sup>11</sup>, w którym podmiot zwraca się do matki. Lektura wiersza doprowadziła Miłkowskiego do wniosku, że „chłopem (...) Wielkopolaninem jest ów poeta polski, który, ze względu na ład urzędowy i na nacisk polityczny, powinien być niemiec-kiem”<sup>12</sup>. Kasprowicz pisze po polsku, a także – jak podkreślał redaktor emigracyjnego pisma po lekturze sonetu XIX<sup>13</sup> – wyraża głębokie przywiązanie do ziemi i stron rodzinnych. Przy okazji przypominał krytyk, że o uwięzieniu autora wierszy pismo informowało w ubiegłym roku. Wówczas powodem aresztowania była działalność socjalistyczna. Miłkowski – choć wobec tej ideologii konsekwentnie krytyczny<sup>14</sup> – z aprobatą pisał o światopoglądzie młodego poety, w którym pa-

<sup>6</sup> *Bibliograficzne zapiski. Jan Kasprowicz...*, s. 7.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Sonet XVI z cyklu *Z więzienia* [inc. O matko moja! o najdroższa w świecie...]. Publikacja w „Wolnym Polskim Słowie” była pierwodrukiem tego wiersza (zob. R. Loth, *Jan Kasprowicz. Biografia...*, s. 44).

<sup>12</sup> *Bibliograficzne zapiski. Jan Kasprowicz...*, s. 7.

<sup>13</sup> [Inc. Kto nie ukochał swojej własnej ziemi...]. To także pierwodruk wiersza (zob. R. Loth, *Jan Kasprowicz. Biografia...*, s. 44).

<sup>14</sup> W. Ratajczak, *Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski) i wiek XIX*, Poznań 2006, s. 82–84.

triotyzm poprzedza ogólnoludzkie braterstwo, a głównym dążeniem pozostaje poprawa losu ludzi dotkniętych niesprawiedliwością. Jak się zdaje, cechą Miłkowskiego (jako pisarza i działacza politycznego) była wyjątkowa umiejętność nawiązywania porozumienia z młodym pokoleniem poprzez podkreślanie wspólnoty ideałów i celów. Również tym razem pisarz to podkreślał:

Z socjalizmem takim, z socjalizmem wytykającym sobie za cel dążeń poprawienie doli tych, których porządki społeczne obecne upośledzają, godzimy się. I my jesteśmy socjalistami takimi. Demokracja ten właśnie ma cel – cel wytknięty przez Chrystusa i zwichnięty przez tych, co wzięli na siebie wprowadzenie w życie pięknej, wzniosłej, sprawiedliwością przeniknionej i miłością nabrzmiałej Syna Bożego nauki<sup>15</sup>.

Wiersze i życiowe wybory młodego poety stały się więc dla emigracyjnego redaktora inspiracją do wyrażenia osobistej (i prezentowanej przez pismo) relacji wobec polskich socjalistów, przy czym eksponował fundamentalną wspólnotę przekonań, a pomijał różnice.

Następne fragmenty artykułu dotyczą poematu *Chrystus* i także są ilustrowane cytatami przytaczanymi z rękopisu. W swej interpretacji Miłkowski wskazał zasadę kompozycyjną, służącą wyrażeniu najważniejszej idei: otóż Kasprowicz w kolejnych pieśniach przedstawia żywot Jezusa (od prorockich zapowiedzi jego przejścia, przez narodziny, nauczanie i cuda, do śmierci i zmartwychwstania), a kolejne odsłony pointowane są słowami Lucyfera, wymierzonymi w nadzieję zawartą w Ewangelii. Owo zaprzeczenia znajduje – jak pisał krytyk – swą kulminację na Golgocie, „wobec Chrystusa konającego na krzyżu, posuwa zwątpienie aż do zaprzeczania istnienia Bożego”<sup>16</sup>.

Z lektury poematu wyciągnął Miłkowski wnioski dotyczące „nastroju filozoficznego” wyrażonego w twórczości poety. Można odnieść wrażenie, że w młodzińskich wierszach odkrył krytyk cechy, który obecne będą także w znacznie późniejszych dziełach, na przykład w *Hymnach*: „Potrąca on ustawicznie strunę zwątpienia, odzywającą się bólem i skargą, cechującą dolę ludową. Gdy u utworze jakim ukaże się uśmiech, to za uśmiechem widać rozpacz oblicze”.

Wspomniawszy jeszcze o publikowanych na łamach prasy tłumaczeniach Shelleya i o cyklu z sonetów *Z chatupy*, przepowiadał Miłkowski młodemu poecie rychły debiut książkowy. O spełnieniu tej zapowiedzi pismo poinformowało czytelników 1 kwietnia 1889 roku, gdy ukazał się wiersz *Hej odłogiem leży nasza rola* opatrzoney przypisem podkreślającym artystyczną rangę tomu: „Prześliczny ten utwór wyjęliśmy z wydanej we Lwowie książki pt. *Poezje Jana*

<sup>15</sup> *Bibliograficzne zapiski. Jan Kasprowicz...*, s. 8.

<sup>16</sup> Tamże.

*Kasprowicza*. Czytelnik z wyjątku tego pozna, jakie w książce tej znajdują się arcydzieła<sup>17</sup>.

Powracając jednak do wrażeń redaktora emigracyjnego pisma po lekturze przysłanych mu tekstów młodego poety, wspomnieć wypada, że podzielił się nimi także, w tym samym mniej więcej czasie, z czytelnikami krajowymi. 25 listopada 1888 roku Miłkowski na łamach „Przeglądu Tygodniowego” z entuzjazmem rekomendował utwory Kasprowicza:

Cóż to za talent oryginalny i potężny! On to sprawił mi takie roztargnienie, że musiałem uciekać się do rozmaitych środków, jak np. zatykanie sobie uszów, liczenie do stu, rozważanie kwestii migdałów niebieskich itp., celem wystraszenia z duszy akordów muzy Kasprowicza, tym szczególnie osobliwej, że ma fizjognomię swoją własną, odrębną, inną aniżeli muzy grające na bardonach nastrojonych, jeżeli nie przez Mickiewicza aniłowackiego, to przez Krasińskiego, Zaleskiego lub Malczewskiego. Ów nastrój bardony Kasprowicza do desperacji mnie przyprowadzał (skąd on się wziął!) (...) <sup>18</sup>.

Podobnie więc jak wcześniej na łamach „Wolnego Polskiego Słowa”, Miłkowski podkreślał oryginalność talentu poety i stawiał pytanie o jego źródło<sup>19</sup>.

Gdy emigracyjny redaktor i korespondent prasy krajowej publikował wzmianki o przesłanych mu rękopisach, miał już (jeśli przyjąć datę umieszczoną przy tekście) gotową *Przedmowę* do lwowskiego zbioru poezji Kasprowicza, napisaną w konwencji serdecznego listu dojrzałego pisarza do poety na początku drogi. Uznać można ten szkic za coś więcej niż tylko historycznoliteracką ciekawostkę. Jak wiadomo, twórczość powieściowa Jeża cieszyła się niesłabnącą popularnością, a dla pokolenia postyczińskiego stał się pisarz także autorytetem politycznym. Mógł więc skutecznie spopularyzować wiersze młodego poety, nadać debiutowi książkowemu odpowiednią rangę, wyznaczyć perspektywę recepcji. Występujący w raczej niecodziennej dla siebie roli Miłkowski (podkreślał zresztą, że nie jest krytykiem, a jedynie obdarzonym poetyckim słuchem czytelnikiem) na początek dotknął kwestii ogólnej i niezmiernie ważnej: włączył się do toczzonej współcześnie dyskusji o sytuacji poezji<sup>20</sup>, odnosząc do twierdzenia, że „epoka poetyczna

<sup>17</sup> [Przypis do:] J. Kasprowicz, *Hej odłogiem leży nasza ziemia*, „Wolne Polskie Słowo” 1889, nr 38, s. 8.

<sup>18</sup> T.T. Jeż [Zygmunt Miłkowski], *Ze świata*, „Przegląd Tygodniowy” 1888, nr 48, s. 624.

<sup>19</sup> O tej nocy współczesny biograf zanotował: „13 listopada [wg kalendarza juliańskiego – dop. W.R.] w „Przeglądzie Tygodniowym” w rubryce *Ze świata* Jeż napisze wiele ciepłych słów o twórczości Kasprowicza. Poeta jest szczęśliwy ze spotkania z Miłkowskim. To jakby jego dobry duch” (M. Sosnowski, *Jan Kasprowicz. Opowieść biograficzna*, cz. 1: *Chłopska sukmana (1860–1889)*, Zakopane 2015, s. 399).

<sup>20</sup> Spór ten, którego punktem wyjścia był *Zarys literatury polskiej ostatnich lat szesnastu* (1881) Piotra Chmielowskiego, przedstawiony został m.in. w monograficznym tomie „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej” 2012, nr 19 (39), zatytułowanym *Poezi za bramą utopii*.

dla Polski przeminęła bezpowrotnie i poezja nasza na laurach romantycznych snem wiekuistym spoczęła”<sup>21</sup>. Współczesny stan kryzysu Jeż objaśnił w oryginalny i przenikliwy sposób. Otóż wielcy romantycy uznawali siebie i kreowali się na natchnionych wieszczów, a w istocie byli „mistrzami słowa, biegłymi na klawiszach serc ludzkich naiwnych graczami”<sup>22</sup>. W tej grze (nieco przesadnie rzecz ujmując: w manipulowaniu emocjami i postawami czytelników) osiągnęli spory sukces, jednak naśladowanie ich ról przez poetów następnych pokoleń wystawiało tych ostatnich na łatwy cel krytyków i felietonistów. Szyderstwa wpłynęły na osłabienie ambicji współczesnych poetów, wymusiły zgodę na małość: „Ludzie talentem poetycznym obdarzeni poczuwają się, jakby na nich kondemnata [wydany zaocznie wyrok – dop. W.R.] ciążyła, nie szukają dróg nowych, ale garną się do naśladowania wielkich wzorów”<sup>23</sup>.

Skazani na epigonizm (i sami rozumiejący fałsz przenikający naśladowane formuły) ostatecznie odrzuceni zostali przez czytelników, którzy zamiast czytać kontynuatorów, woleli sięgać po romantyczne pierwowzory. Na tym tle wyraźnie zobaczyć można odrębność osobowości Kasprowicza: „Owóż, zdaje mi się, kochany Panie, że Wy, wśród poetów naszych społecznych, jawicie się z fizjognomią odrębną, z indywidualizmem rześko zaznaczonym i własnym, z wypiętnowanym na czole waszym dowodem, że źródło kastalskie w Polsce nie wyszło”<sup>24</sup>.

Już przed kilku laty pierwsza lektura pozwoliła – jak przyznawał interpretator – zauważyć dwie najważniejsze cechy tej poezji: „łamanie się z trudnościami”<sup>25</sup> formalnymi i skupienie na wyrażaniu „tych tęsknot, bólów i skarg, jakie stanowią istotę życia ludów w niewoli”<sup>26</sup>. Nadając swej relacji z młodym poetą charakter serdeczny i osobisty, Miłkowski charakteryzował jego twórczość poprzez porównanie z Józefem Bohdanem Zaleskim, którego również bardzo cenił jako człowieka i poetę<sup>27</sup>. To zestawienie dało szansę dostrzec w wierszach Kasprowicza „coś surowego, twardego, szarpiącego, targającego, rzekłbym dzikiego”<sup>28</sup>. Przypomnienie Zaleskiego, o którym napisał przy innej okazji, że lirnika

---

<sup>21</sup> T.T. Jeż [Zygmunt Miłkowski], *Przedmowa*, [w:] J. Kasprowicz, *Poezje*, Lwów 1888, s. III–IV.

<sup>22</sup> Tamże, s. IV.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. V.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. VI.

<sup>27</sup> Zob. Z. Miłkowski, *Józef Bohdan Zaleski*, [w:] tegoż, *Sylwety emigracyjne*, Lwów 1904, s. 205–215.

<sup>28</sup> T.T. Jeż, *Przedmowa*..., s. VI.

„był on obrazem żywym”<sup>29</sup>, a także zapamiętane z dzieciństwa pieśni ukraińskie pozwoliły autorowi wstępu sformułować hipotezę, że źródeł twórczości młodego poety poszukiwać należy w niedoli chłopskiej (podobnie wyrażanej – dodawał krytyk – w lirykach Szewczenki). Dając wyraz „cierpień, bólów i smutków społecznych”, wypowiada je poeta tak, „jak się wypowiada skarga, domagająca się nie zlitowania, ale sprawiedliwości”<sup>30</sup>.

W konkluzji wstępu Miłkowski, twórca z długim już pisarskim stażem (w 1883 roku w Genewie obchodził jubileusz „25-letniej pracy na polu piśmiennictwa i orężnej walki”<sup>31</sup>), z przekonaniem przewidywał pomyślne losy wierszy młodego poety, gdyż „rodzic zaopatrzył je w siłę, która mu na przebój starczy”<sup>32</sup>. Właśnie „siła” wydaje się kluczowym słowem określającym charakter rekomendowanej przez Jeża książki.

Oczywiście, wskazując literackie konteksty ujęcia przez Kasprowicza chłopskiej krzywdy i siły, nie wspominał Jeż o swej własnej twórczości. Dopowiedział to sam poeta w 1894 roku, podczas obchodów ku czci autora *Uskoków*, urządzonych we Lwowie 24 lipca:

Oryginalną była cała uczta i niezwykle a piękne jej zakończenie. Zamiast powszechnego używanego i nadużywanego „Kochajmy się”, zabrał głos poeta Jan Kasprowicz i przemówił: „Wielu tu przemawiało do Jeża w imieniu rozmaitych stron naszej ziemi i w imieniu ludzi wszelkich zawodów. O jednym jednakże nie wspomniano, których jednakże imię wobec Jeża przede wszystkim przychodzi na myśl – są to ludzie od pluga. Wykształcenie i zajęcie wyrwały mnie z chaty chłopskiej, mimo to czuję się chłopem i z dumą powtarzam: jestem chłopem. Otóż w imieniu tego ludu hold Ci przynoszę, boś Ty go podniósł do godności obywatela, boś go traktował nie jako sługę, nie jako »młodego brata« nawet, ale jako równego sobie obywatela. Żyj więc dla naszej Ojczyzny!”<sup>33</sup>.

Zważywszy na chłopskie pochodzenie większości polskich emigrantów w Ameryce, słowa Kasprowicza, publikowane na łamach chicagowskiej gazety, mogły nabrać szczególnego znaczenia, a autor sprawozdania poskreślał jego społeczne pochodzenie, pisząc: „jest dzieckiem kujawskiej ziemi, gdyż rodził się w Szymborzu, a do gimnazjum uczęszczał w Inowrocławiu”<sup>34</sup>. Poeta – jak widać wyraźnie – uznawał w Jeżu pisarza, który problematyce ludowej nadał w kulturze polskiej nowy kształt, wolny od protekcyjnych schematów.

<sup>29</sup> Z. Miłkowski, *Józef Bobdan Zalewski...*, s. 210.

<sup>30</sup> T.T. Jeż, *Przedmowa...*, s. VIII.

<sup>31</sup> *Sprawozdanie z obchodu jubileuszowego w Genewie na cześć T.T. Jeża (Zygmunta Miłkowskiego) w dniu 30 sierpnia 1883 r.*, Genewa 1883, s. 5.

<sup>32</sup> T.T. Jeż, *Przedmowa...*, s. VIII.

<sup>33</sup> *Jeszcze o Miłkowskim we Lwowie*, „Zgoda” (Chicago) 1894, nr 33 (15 sierpnia), s. 5.

<sup>34</sup> Tamże.

Światło na szczególną relację pisarzy, szanowanego nestora i niedawnego debiutanta, rzucają listy Kasprowicza z lat 1888–1910<sup>35</sup>. Ich edytor, Ludwik Rath, wspominając, iż „jako stały recenzent literacki »Przeglądu Tygodniowego« i »Głosu« miał Jeż możliwość śledzenia twórczości Kasprowicza od pierwszych jego wystąpień na łamach pism warszawskich”, nazwał autora *Uskoków* „doskonałym znawcą poezji”<sup>36</sup>. Rath dodał kilka szczegółów dotyczących relacji dwóch autorów, przypomniał między innymi o oficjalnym zawarciu znajomości za pośrednictwem Bolesława Wysloucha, redaktora lwowskiego „Przeglądu Społecznego”, pisma, z którym Jeż współpracował, a Kasprowicz ogłaszał w nim swoje wiersze. Prośba poety o ocenę oraz ewentualną publikację *Chrystusa* i sonetów *Z więzienia* zapoczątkowała „korespondencję, ciągnącą się z długimi przerwami od roku 1888 do 1910”<sup>37</sup>. Do II wojny światowej zachowało się dziewięć listów Kasprowicza, przechowywanych najpierw w Bibliotece Raperswilskiej, a później w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Badacz rękopisów zauważał, że w korespondencji tej „ze starannością kaligraficzną idzie też w parze dbałość o harmonijną konstrukcję zdań, długich i rozlewnych, o rytmie poważnym i uroczystym, odpowiadających doskonale podniosłym uczuciom autora dla czcigodnego adresata”<sup>38</sup>.

Z lektury wynika, że wiele poruszanych przez Milkowskiego w notach prasowych i przedmowie kwestii wcześniej zasygnalizowanych zostało w listach. W korespondencji z Wrocławia (datowanej 21 lipca 1888 roku) przekonywał Kasprowicz redaktora „Wolnego Polskiego Słowa”, który – jak wiadomo – znał okoliczności uwięzienia poety za udział w socjalistycznym kole młodzieży, o swoim „stanowisku narodowym”<sup>39</sup>, przecząc opinii o rzekomym kosmopolityzmie. W drugim liście (także pisanym z Wrocławia, 13 sierpnia 1888 roku) Kasprowicz

<sup>35</sup> Przechowane w Bibliotece Narodowej splonęły podczas II wojny światowej. Szczęśliwie zostały wcześniej ogłoszone w czasopiśmie; zob. R. Loth, *Jan Kasprowicz. Bibliografia...*, s. 181.

<sup>36</sup> L. Rath, *Listy Kasprowicza do T.T. Jeża*, „Ruch Literacki” 1937, nr 3/4, s. 70. Na podstawie tej publikacji przedruku części listów Kasprowicza do Milkowskiego dokonał później Tadeusz Mikulski (*Wrocławska korespondencja Jana Kasprowicza 1885–1888*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 427–522). Dorobek krytycznoliteracki Jeża czeka na monograficzne ujęcie. Na to, iż Milkowski miał szczególny poetycki słuch, zwrócił uwagę Jan Józef Lipski w jednym z przypisów do swej fundamentalnej pracy o autorze *Hymnów*: „Trudno tu oprzeć się zacytowaniu mało pamiętanego artykułu T.T. Jeża z 1885 roku, znakomicie świadczącego o bystrości tego pisarza. Jeż zwrócił uwagę na Mallarmégo i jego teorię języka – czyniąc m.in. taką uwagę od siebie: »Świtająca ta szkoła przeto łączy sensualizm z pewnym rodzajem mistycyzmu – ze zwrotem ku przyznaniu słowu tej potęgi, jaką mu w czasach, w których w zakłęcia wierzono, przyznawano«” (J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 446; cytowany fragment: T.T. Jeż, *Ze świata*, „Przegląd Tygodniowy” 1885, nr 38, s. 483).

<sup>37</sup> L. Rath, *Listy Kasprowicza...*, s. 70.

<sup>38</sup> Tamże, s. 70–71.

<sup>39</sup> Cyt. za: T. Mikulski, *Wrocławska korespondencja Jana Kasprowicza...*, s. 501.

informował, że pracuje nad „obszernym poematem, opartym na stosunkach poznających, kolonizacyjnych”<sup>40</sup>, i dodawał: „myślę, że trafię tym do serca demokracji polskiej, stojącej na stanowisku nie tylko emancypacji ludu w ogóle, ale także narodowościowym”<sup>41</sup>.

Trzeci list (z 26 sierpnia 1888 roku) zawierał wyrazy wdzięczności za notkę Jeża opublikowaną w „Przeglądzie Tygodniowym”, a przede wszystkim potwierdzenie odbioru przedmowy do *Poezji*. Pisał poeta: „Najwyższym dla mnie to zaszczytem, że właśnie pod skrzydła Wasze, Czcigodny Panie, mogłem się utulić”<sup>42</sup>. W kolejnej korespondencji (z 6 lutego 1890 roku) mowa o poemacie *Chrystus*, na temat którego (była już o tym mowa) Miłkowski pisał w „Wolnym Polskim Słowie”. Utwór poeta poprzedził dedykacją: „T.T. Jezowi w hołdzie składa autor”<sup>43</sup>, a list zawiera jej rozwinięcie: „przez te cztery słowa (...) składa autor swe stanowisko i stosunek swój do prawdziwej demokracji polskiej, którą Wy jedynie dzisiaj reprezentujecie”<sup>44</sup>. Fakt, iż w tomie znalazła się nota tak skrótowa i konwencjonalna, wyjaśniał Kasprowicz względami cenzuralnymi, słowo „demokracja” mogło bowiem wywołać niepożądaną reakcję lwowskich czynników urzędowych. Nie była to ostrożność przesadna, a jak się okazało – i tak niewystarczająca. W kolejnym liście (z 18 czerwca tegoż roku) autor poematu pisał o zajęciu książek: „Dzięki nieudolności księgarza zabrała policja cały nakład – uratowałem zaledwie kilka egzemplarzy – naturalnie, że zachowałem jeden dla Czcigodnego Pana, czekam tylko na przyjazd do Lwowa, na wiec historyczny, ażeby Wam go wręczyć, gdyż boję się przesłać pocztą, ażeby nie został skonfiskowany”<sup>45</sup>.

\*

Sprawę wstępu do pierwszego tomu poezji Jana Kasprowicza można byloby wyjaśniać, odwołując się do reguł rynku księgarskiego. Z tej perspektywy starania młodego poety wypadłoby uznać za udaną próbę pozyskania życzliwości uznanego pisarza i wykorzystania jego autorytetu dla osiągnięcia sukcesu wydawniczego. Wydaje się jednak, że sprawa ma wymiar głębszy.

Kasprowicz, jak wielu z jego pokolenia, dostrzegł w Miłkowskim kogoś, kto głosi i wprowadza w czyn idee wolnościowe. Gdy przypomnieć, że pierwsza wzmianka o poecie w „Wolnym Polskim Słowie” dotyczyła pobytu w więzieniu,

---

<sup>40</sup> „Zapewne mowa tu o poemacie: *Salusia Orzykówna. Opowiadanie poznańskiego chłopca* (tamże, s. 503).

<sup>41</sup> Tamże, s. 503.

<sup>42</sup> Tamże, s. 511.

<sup>43</sup> J. Kasprowicz, *Chrystus. Poemat społeczno-religijny*, Lwów 1990, s. 8.

<sup>44</sup> L. Rath, *Listy Kasprowicza...*, s. 73.

<sup>45</sup> Tamże, s. 74.

niezwykle celna okaże się (pochodząca z tego samego czasu) dziennikowa nota Żeromskiego o Jezu jako patronie niepokornych: „Nad tym pokoleniem, nad garścią nas, nad tymi, co siedzą dziś w kryminale – rozciąga się żelazna prawica ostatniego wielkiego poety, brzmi spiżowy głos starca: »nie umierajcie«”<sup>46</sup>.

Opinia krytyka mogła przesądzić o tym, że zarówno w pierwszej książce poetyckiej, jak w całej twórczości Kasprowicza cechą wyróżniającą stała się ludowość, pojmowana nie jako konwencja, ale osobiste, domagające się wypowiedzenia doświadczenie. Również przyznana przez Miłkowskiego wysoka ocena języka poetyckiego, w swej chropowatości odpowiadającego wypowiadanym ideom i jednocześnie świadczącego o nowoczesnym przewartościowywaniu tradycyjnych gatunków lirycznych, utwierdziła zapewne poetę w dokonanych wyborach estetycznych.

---

<sup>46</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. 2, tekst przygot. S. Adamczewski, przypisy J. Kądziała, Warszawa 1954, s. 400 (nota z 6 września 1887 r.).

MAŁGORZATA OKULICZ-KOZARYN

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

ORCID 0000-0002-6315-0693

## JAN KASPROWICZ W KRĘGU WARSZAWSKIEGO „ŻYCIA”

Jan Kasprowicz w warszawskim „Życiu” ogłosił przekład poematu Percy Shelleya *Epipsychidion*, garść sonetów, trzy wiersze z cyklu *Melodie wiosenne*, a także fragment dramatu *Świat się kończy!* Kilka spośród oryginalnych utworów poety zamieszczonych na łamach tygodnika redagowanego przez Zenona Przesmyckiego<sup>1</sup> Jan Józef Lipski skomentował w podrozdziale swojej monografii zatytułowanym *Pierwsze jaskółki modernizmu*<sup>2</sup>, dowodząc, iż reprezentują one opisane przez Kazimierza Wykę „wstępne objawy uczuciowości modernistycznej”<sup>3</sup>. Według Lipskiego objawy te nabierają istotnej rangi w perspektywie ogólniejszej, przede wszystkim dostarczają argumentów wspierających tezę o ważnej roli schyłku lat osiemdziesiątych jako fazy przygotowującej modernizm, mniej natomiast znaczą one w porządku indywidualnego rozwoju twórczości Kasprowicza, gdyż słabo wiążą się z głównym nurtem jego poezji.

Sformułowane przez Lipskiego stanowisko w kwestii periodyzacyjnej – a badacz odnosił się wówczas jednocześnie do *Modernizmu polskiego* Wyki i do „*Dekadentyzmu*” warszawskiego Romana Zimanda<sup>4</sup> – sprzyjało zdecydowanie propozycji Wyki,

---

<sup>1</sup> Zenon Przesmycki (Miriam) redagował „Życie” do połowy 1888 roku, jednak jeszcze przez pewien czas po jego ustąpieniu „teka redakcyjna pozostawiona przez Miriamą (...) nadawała główny ton i podnosiła wartość każdego numeru” – pisze Ewa Korzeniewska, „Życie” 1887–1891, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1969, s. 216. Po odejściu Miriamy w redakcji nadal pracował Antoni Lange, który w 1890 roku przejął kierownictwo pisma i próbował ratować jego poziom po kryzysowym roku 1889. Zob. B. Wierszyłowska, *Literatura i krytyka na łamach „Życia” (1887–1891)*, Opole 2003, s. 22–25.

<sup>2</sup> J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1878–1891*, Warszawa 1967, s. 229–233.

<sup>3</sup> K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 58–116; wyd. 1 – 1959.

<sup>4</sup> R. Zimand, „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964. Wyka podkreślał znaczenie roku 1887, natomiast Zimand dowodził kluczowej roli lat 1889–1890 w kształtowaniu się nowego oblicza literatury polskiej.

by początku modernizmu wywodzić ze zjawisk przedostatniej dekady XIX wieku. Skądinąd Wyka, choć podkreślał przełomową rolę warszawskiego „Życia”, wiele wysiłku włożył w pomniejszenie założycielskich zasług twórcy tego periodyku, Miriama. Wydawać by się mogło, że ponad pół wieku po edycji pracy Lipskiego – *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1878–1891* ukazała się w 1967 roku – te drobne roztrząsania na temat początków modernizmu uległy niejakiemu przedawnieniu, zwłaszcza wobec ekspansji nowszego rozumienia tego terminu, w której wyniku zarówno Kasprówicz, jak i Przesmycki znaleźli się poza jego zakresem znaczeniowym. Nie sposób jednak rozpatrywać obecności Kasprówicza w „Życiu” bez szczegółowych analiz wczesnomodernistycznych przemian w literaturze.

Poeta najpierw zaistniał w warszawskim tygodniku jako tłumacz dzieła Percy Shelleya. Angielski romantyk zafascynował go już w okresie studiów w Lipsku, intensywna lektura<sup>5</sup> zaowocowała obfitą translatorską serią, obejmującą między innymi *Rodzinę Cencich*, *Alastora*, *Królową Mab* i *Prometeusza rozpiętanego*, a także kolejnymi próbami literackiego portretu, prezentowanymi w formie odczytów i artykułów prasowych. Entuzjazm dla Shelleya towarzyszył jeszcze profesorskim wykładom we Lwowie<sup>6</sup>. W epoce poetyckiej młodości Kasprówicza Shelley okazał się twórcą niezwykle bliskim jego pokoleniu. Nieprzypadkowo swój przekład *Epipsychidiona* zaproponował redaktorowi „Życia”<sup>7</sup> – projektowaną

<sup>5</sup> Stopień tej intensywności tak uchwycił Ludwik Krzywicki, wspominając początki zawartej w Lipsku w 1884 roku znajomości z Kasprówiczem: „Nie pojawił się dzień jeden, drugi, trzeci, choć miał zwyczaj niemal codziennie wpadać na jakąś minutkę (...). Zdziwiony zaszedłem do niego. Okazało się, że zaczął czytać w niemieckim przekładzie utwór Shelleya *Rodzina Cencich*. Było to wieczorem. Po skończeniu zaczął tłumaczyć. Siedział całą noc i cały dzień, nie wychodząc z domu. W ubraniu rzucił się na krótko na łóżko. Ku wieczorowi zaczął znowu pisać i pisał blisko do południa dnia następnego, dopóki nie skończył całego przekładu. A po tym wyczerpaniu nerwowym nastąpiła potrzeba snu twardego, długiego. Zastałem go w tym odrętwieniu śpiącym, kiedy leżał w łóżku i coś mówił, i mówiąc zasypiał, ażeby po chwili obudzić się i znów coś powiedzieć, i znów zasnąć. Zaznaczę mimochodem, że Kasprówicz był zakochany w Shelleyu, zarówno w poecie, jak i w człowieku. Mógł w ciągu godziny o niczym innym nie mówić, tylko o tym lub innym utworze angielskiego poety” – L. Krzywicki, *Nieco wspomnień o Janie Kasprówiczu*, [w:] *Wspomnienia o Janie Kasprówiczu*, zebrał i oprac. R. Loth, Warszawa 1967, s. 36.

<sup>6</sup> Zob. R. Loth, *Młodość Jana Kasprówicza*, Poznań 1962, s. 82–83; J.J. Lipski, *Twórczość...*, rozdz. *Shelleyanista i monista*, s. 85–89, *Shelleyanista i socjalista*, s. 100–106, *Shelleyańskie obrazowanie w liryce lipskiej*, s. 118–119. Szkice Kasprówicza *Autor „Alastora” Shelley z 1885 roku*, *Shelley z roku 1895* oraz wykłady uniwersyteckie o prometeizmie przedrukowane są w: J. Kasprówicz, *Pisma zebrane*, t. 8, cz. 1: *Krytyka literacka i artystyczna oraz studia historycznoliterackie*, oprac. M. Wilczak, red. R. Loth, s. 5–12, 317–345, 638–824 i 866–923, komentarz edytorski s. 1032–1036, 1055–1057, 1077–1092 i 1089–1096. Za „najwybitniejszego przedstawiciela recepcji Shelleya w Polsce” uznał Kasprówicza Konrad Górski, *Z recepcji Shelleya w Polsce*, [w:] tegoż, *Jan Kasprówicz. Studia*, Warszawa 1977, s. 37.

<sup>7</sup> Zob. komentarz edytorski w: J. Kasprówicz, *Pisma zebrane*, red. J.J. Lipski, R. Loth, t. 1: *Utwory literackie 1: Poezje 1888. Wiersze rozproszone 1877–1888*, oprac. R. Loth, Kraków 1973, s. 631.

przez Miriamę serię „Biblioteka Arcydziel Poezji Wszechświatowej” otworzył *Prometeusz rozpętany. Dramat liryczny w czterech aktach* Percy Shelleya w przekładzie Feliksa Jezierskiego, ze wstępem tego wybitnego tłumacza i znawcy literatury angielskiej<sup>8</sup>. W 1890 roku natomiast w „Życiu” opublikowano poemat Antoniego Langego *Pogrzyb Shelleya*<sup>9</sup>, należący do najważniejszych świadectw ówczesnej admiracji Anglika<sup>10</sup>.

Druk *Epipsychidiona* spolszczonego przez Kasprówicza rozpoczął się w tygodniku Przesmyckiego od numeru 15 i trwał po numer 19 z 1888 roku<sup>11</sup>.

Poemat poprzedza autorska przedmowa, w której pojawia się sylwetka „nieszczęśliwego przyjaciela”, wielbiciela Dantego, twórcy pozostawionego dzieła. Czytelnik dowiaduje się też, iż „dziwne było jego życie”<sup>12</sup>. Zastanawiające analogie odkryje czytelnik późniejszej trylogii *Miłość* (1895) Kasprówicza. Przedmowa do pierwszej jego części, poematu *L'amore desperato*, powstałego w 1891 roku, wspomina o „jednym z moich przyjaciół, nieszczęśliwych, bo z takimi przeważnie łączył mnie dotychczas dziwny fatalizm życia”. Podpisany inicjałami J.K. autor przedmowy przedstawia się zatem jako – w pewnym sensie – spadkobierca owej „dziwności”, choć wobec „duszy nieszczęśliwego” manifestuje analityczny dystans i rozpatruje przypadek w kategoriach rozpowszechniającej się „newrozji”, odwołując się do „modnych dziś teorii” naukowych, głównie do pracy Cesarego Lombroso *Geniusz i obłąkanie*. Tajemniczość Shelleyowskiego przekazu o wielbicielu i naśladowcy Dantego zastąpiła u polskiego poety sceptyczna diagnoza „psychicznej organizacji” osoby cytującej Dantego i naśladowującej formę jego kancony, która to osoba zaliczona zostaje wprost „do rzędu nienormalnych”<sup>13</sup>. Inny jeszcze wyraźny sygnał związku *Miłości* z Shelleyem – kwestia ta zasługiwałaby na osobny namysł – stanowi motto części trzeciej, *Amor vincens*, a jest nim pierwsza fraza poematu *Alastor* („There was a Poet...”), zajmującego w wysiłkach transla-

<sup>8</sup> Stanowił on dodatek do pierwszego numeru tygodnika.

<sup>9</sup> Poemat drukowany był w numerach 33–35 i 37–40 z 1890 roku, w tym samym roku *Pogrzyb Shelleya* miał edycję książkową. Wcześniej fragment poematu powstałego w 1886 roku ogłoszony był w „Głosie” 1888, nr 1, s. 7.

<sup>10</sup> Zob. M. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski*, Poznań 2013, rozdz. *Pod urokiem Shelleya*, s. 56–61.

<sup>11</sup> „Życie” 1888, nr 15, s. 193–194, nr 16, s. 207–208, nr 17, s. 219–220, nr 18, s. 231–232, nr 19, s. 246–247. Kasprówicz między 16 września 1887 a 17 maja 1888 roku, a zatem także wtedy, kiedy w „Życiu” drukowano jego przekład z Shelleya i jego pierwsze utwory oryginalne – przebywał w więzieniu wskutek zaangażowania w działalność socjalistyczną podczas studiów we Wrocławiu.

<sup>12</sup> „Życie” 1888, nr 15, s. 193.

<sup>13</sup> J. Kasprówicz, *L'amore desperato. Z zapisków przyjaciela*, [w:] *Pisma zebrane*, t. 3: *Utwory literackie* 3, cz. 1: *Anima lachrymans. Miłość*, oprac. R. Loth, Kraków 1997, s. 163–165.

torskich Kasprowicza miejsce szczególne<sup>14</sup>. Jego relacja z Shelleyem prawdziwie dramatyczny wymiar zyskuje w planie biografii<sup>15</sup>.

*Epipsychidion*, poemat o idealnej miłości dwojga dusz, projektuje stan harmonii rozszerzającej się na całą naturę, postrzeganą na sposób panteistyczny:

(...) A my, my oboje,  
Czyż nie stworzeni dla siebie, jak dwoje  
Znaków muzycznych, chociaż się różniących?  
Lecz ta różnica, bez zgrzytów klójących,  
Wytwarza dźwięki, co drżą, jak na drzewie  
Liście we wiatru przeciągłym powiewie<sup>16</sup>.

Znaczenie dokonanej przez tłumacza głębokiej lektury *Epipsychidiona* po latach skomentował Lange. W swoich uwagach o Kasprowiczu napisał z uniesieniem: „Zdaje się, że nic piękniejszego nie napisał Kasprowicz nad poemat *Przy szumie drzew*. Jakieś tchnienie Shelleyowskie, rzekłbyś echo *Epipsychidiona* przenika ten utwór”. Dalej stwierdza o wierszu poematu Kasprowicza, iż:

(...) płynie w zieleni lasów, w zapachu kwiecia, w symfonii drzew śpiewających jakąś prastarą pieśń, w milczeniu dwojga dusz idących ku sobie, w promieniach spojrzeń wzajem w sobie roztopionych, w uderzeniach serc tęskniących za harmonią, w pocałunkach czystych i świeżych, jak owo tchnienie lasu, który im szumi i śpiewa, i kołysze ich do pieśni seraficznej. To symfonia, to koncert. Tu powiedzieć można: *Ecce poeta!*<sup>17</sup>.

Ta wysoka ocena Langego potwierdza, iż tłumaczonemu przez Kasprowicza poematowi przysługuje status mityczny w ramach poddanego już wyraźnej idealizacji wizerunku Shelleya wraz z jego dorobkiem – *Epipsychidion* zajmuje pozycję uprzywilejowaną, wyznacza swoistą normę poetyckości. Z perspektywy autora *L'amore disperato*, odsłaniającego się czy też ukrywającego w rozbudowanej

<sup>14</sup> Kasprowicz tłumaczył *Alastora* dwukrotnie – pierwszy przekład zamieścił w „Kraju” w 1885 r., nowe tłumaczenie opublikował w swoim zbiorze *Poezi angielscy* (1907).

<sup>15</sup> Pierwsza żona Shelleya, Harriet Westbrook, po rozstaniu z poetą popełniła samobójstwo. Pierwsza żona Kasprowicza, Teodozja Szymańska, również, po rozpadzie ich małżeństwa, odebrała sobie życie. Według komentarza edytorskiego Romana Lotha poemat *L'amore disperato* powstał „w kręgu refleksji związanych z pierwszym małżeństwem Kasprowicza” (wydanie cytowane, s. 383).

<sup>16</sup> „Życie” 1888, nr 16, s. 208.

<sup>17</sup> A. Lange, *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprowicz*, Warszawa 1926, s. 104. Załączek tej opinii, łącznie z odkryciem „echa *Epipsychidiona*” w *Przy szumie drzew*, znaleźć można już w 1899 roku w szkicu Langego *Współcześni poeci polscy* na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (nr 6, s. 107). Zob. też K. Jaworski, *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprowicza*, Lublin 2012, rozdz. *Szum drzew. Studium formalne*, s. 77–132.

przedmowie, konfrontacja z tym ideałem zakrawa na szaleństwo, kusi, ale i budzi konsternację. W pewnym sensie *Przy szumie drzew* to akt przezwyciężenia wszystkich utrapień i ograniczeń, jakie dotyczą podmiot twórczy *L'amore desperato*, na wszystkich poziomach jego uobecnienia. Shelley odegrał ważną rolę w ekspresji doświadczenia nerwowości w poezji, a zarazem wskazał drogę wyjścia poza horyzont dostępny dla pogrążonej w wyrafinowanej autoanalizie nerwowej jednostki twórczej. Tym samym przyczynił się do pierwszego istotnego przełomu w twórczości Kasprówicza, do złożenia „poetyckiej deklaracji odnowicielskiej, wybuchu drugiej młodości”<sup>18</sup> – tak zdefiniowane zostało znaczenie przemian dokonujących się wraz z akcesem poety do „nowej sztuki”, do poezji symbolistycznej.

Doniosłość *L'amore desperato* (a także zbioru *Anima lachrymans*) dostrzegł Przesmycki w szkicu *Metamorfoza poety*<sup>19</sup>, ogłoszonym w „Chimerze”, w tych jego fragmentach, w których szukał antycypacji talentu autora *Hymnów*. Jako redaktor „Życia” i przyszły autor „nerwowego” tomu *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881–1891)*<sup>20</sup>, wydanego w 1893 roku, docenił i trafnie rozpoznał już jednak poetycki potencjał swojego rówieśnika.

Tłumacz Shelleya utorował drogę poecie<sup>21</sup>. Równoległe z fragmentem przekładu *Epipsychidiona* – w numerze 17 „Życia” z 1888 roku ukazało się pięć oryginalnych sonetów Kasprówicza. Według komentarza edytorskiego Romana Lotha

<sup>18</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Przełom indywidualny na tle przełomu epok. „Akordy jesienne” Jana Kasprówicza*, [w:] tegoż, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2013, s. 67.

<sup>19</sup> „Bo dusza wiła się spletała i udęczona w swoim więzieniu, pragnąc żyć, wypowiedzieć się, urzeczywistnić swoje przeznaczenie. I pod jej zapewne tajemniczym nakazem poeta (...) nadał w przełomowej chwili pisania *Miłości* drukującemu się wówczas (...) zbiorowi poezji taki dla nas wymowny tytuł: *Anima lachrymans*. (...) Oto naprzód *L'amore desperato*, rozdzierający psalm niewypowiedzianej udręki, śmiertelnego bólu nieodwołalnych rozstań z czymś, co było nam wszystkim, co okazało się złudą, co przeklinamy i błogosławimy zarazem. (...) Poeta (...) przyzywa Śmierć »bolejących bytów, złamanych jestestw zbawicielkę«. Jednocześnie wszakże nieświadomie szuka ukojenia, »pieści się formalnie« z przyrodą, jakby w przeczuciu, że w jej świętym ogniu dusza »jak drogi metal z żużli się oczyścić« – cytat według edycji Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, t. 2, s. 188 i 190; pierwodruk – „Chimera” 1902, z. 13–14. Wypowiedź Miriam zawiera swobodne cytaty z *L'amore desperato* Kasprówicza. Powinowactwo poetyckie Kasprówicza i Przesmyckiego zauważył Jan Lorentowicz: „Miriam swym wyznaniom poetyckim *Z czary młodości* nadał podtytuł *Liryczny pamiętnik duszy*; Kasprówicz ochrzcił swe poezje nazwą *Anima lachrymans*, zaznaczając w ten sposób od razu, jaki liryzm ofiarować nam pragnie” (J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1908, t. 1, s. 116–117).

<sup>20</sup> Zob. na ten temat M. Okulicz-Kozaryn, *Naukowość utajona?*, rozdz. „*Liryczny pamiętnik duszy*” *przeintelektualizowanej. Miriam poeta*, s. 63–93.

<sup>21</sup> O znaczeniu prac translatorskich nad Shelleyem w twórczości oryginalnej poety pisze Aleksandra Niemirycz, *Od Chaucera do Yeatsa. Translatorskie wybory Jana Kasprówicza jako tłumacza literatury angielskiej*, [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprówicza*, red. G. Igliński, Olsztyn 2011, s. 493–498.

w sierpniu 1887 roku Kasprowicz przesłał redaktorowi trzy sonety z cyklu *Łzy*, a także *Anioła ciszy* i *Na skrzydłach tęsknoty*<sup>22</sup>. Na łamach tygodnika otrzymały wspólny nadtytuł *Z sonetów Jana Kasprowicza*. *Łzy* są zapisem melancholii przenikającej rzeczywistość wewnętrzną, jak i całą naturę:

O! rozplakaly się oczy i serce,  
O! rozplakaly się we lzy gorące!  
I me uczucia są jak rosą lśniące  
Ostatnich kwiatów jesienne kobierce.  
I jako iskra ginie po iskiecie,  
Kiedy na węgiel sączyysz krople drżące,  
Tak i mych blasków serdecznych tysiące  
Gina, ach, w serca tej lżawej rozterce.  
I fala bytu mojego, wesolo  
Płynąca nieraz w żywym rozhoworze,  
Ledwie się w smutnym odmęcie poruszy –  
I wszystko życie, wszystek świat wokoło  
Z lez mi się zlewa w jedno wielkie morze  
I drży, jak lza ta, co cięży w mej duszy.

Paralelność osobistego smutku i smutku ogarniającego naturę nie tylko czyni zadość ważnej regule gatunku sonetowego, ale wręcz nabiera charakteru bezpośredniej i ścisłej zależności: „wszystko życie, wszystek świat wokoło/ z lez mi się zlewa w jedno wielkie morze/ i drży jak lza” – te dwie sfery, intymna i przyrodnicza, jak gdyby warunkują się wzajemnie, zbliżają do utożsamienia. Poetycka ekspresja urzeczywistnia się dzięki oddziaływaniu natury za sprawą nastroju; rzeczywistość wewnętrzna („mych blasków serdecznych tysiące”) wypowiada się metaforami nawiązującymi do zjawisk natury, notabene z sugestią jedności rozdzielonych zwykle wrażeń zmysłowych („blaski”, „rozhowor”). Monistyczna wizja bytu, która wyznacza wspólną płaszczyznę dla życia przyrody i życia wewnętrznego człowieka, wchłania także jego uczucia i stany twórcze. Poezja staje się mową natury, wyrazem jej wrażliwości, a poeta – medium jej przekazu. Obraz wielkiego drżącego morza stanowi figurę owej wszechogarniającej jedności bytu.

Podobnych monistycznych wyobrażeń natury w ówczesnej twórczości poetyckiej można by wskazać wiele. Przesmycki na marginesie uwag recenzyjnych dotyczących innych autorów stwierdził na łamach „Życia”, iż jedną z najważ-

---

<sup>22</sup> Zob. komentarz edytorski w: J. Kasprowicz, *Pisma zebrane*, t. 1, s. 631 i nast. Trzy sonety cyklu – w *Poezjach* (1888) ukazały się jako pierwszy, drugi i piąty. W numerze 17 „Życia” z 16/28 kwietnia 1888 roku wszystkie sonety Kasprowicza zajmują niemal całą otwierającą numer stronę 217; wydrukowane są bez odstępów między strofami.

niejszych właściwości wspólnych dla całej „poezji dzisiejszej” jest „podkład pan-teistyczny” – jak wyjaśnił, „po części odziedziczony po romantykach, po części zmieniony i rozwinięty stosownie do ostatnich zdobyczy nauk przyrodzonych”<sup>23</sup>. Tygodnik – warto tu o tym wspomnieć – miał ambicje diagnozowania duchowych konsekwencji rozwoju naukowego, jego wpływu na zjawiska literackie, a jednocześnie uznawał tradycję romantyczną za ważny kontekst dla podejmowanych w piśmie prób odnowienia poezji i przywrócenia należnej jej wysokiej rangi, utraconej w poprzednich dekadach.

W tryptyku *Lży* w wersji opublikowanej w „Życiu” nastrojem dominującym jest melancholijny smutek:

Bo choć na duszy ciemnym nieboskłonem  
Zabłyśnie tęcza nadziei – jej bytu  
Krótkie są chwile, blask jej krótko płonie –  
I od nadiru aż tam, do zenitu  
Przestwór, co wnętrza mego świat otula,  
Jest jako jedna łzawa, czarna kula.

Właściwym środowiskiem, w jakim toczy się życie duszy, wydaje się przestrzeń kosmiczna, istnienie „ja” nie zostaje zapośredniczone w żadnej sferze społecznej czy historycznej. Ostatni z trzech sonetów cyklu *Lży* wypełniają retoryczne pytania o możliwość odmiany, przerwania stanu uwięzienia w zdeterminowanym porządku praw przyrody:

Kiedyż to życie przestanie być życiem  
Słońca, co blednie, blasków, które gasną  
Zachodem dążeń, w wieczoru przejasną  
Spowitych zorzę, co ledwie jest śniciem?

Melancholijna wyobraźnia nie może czy też nie chce uwolnić się od niewiary, pesymizmu, znajdując dla nich uzasadnienie w obserwowanej niezmiennie cykliczności przemian natury i w innych negatywnie nacechowanych obrazach natury:

A z wszystkich czarów, ze wszystkich kwitnących  
Koron nadziei pozostaje błąda,  
Zwiędła lodyga, którą smutek rosi...

Wspomniany brak społecznych i historycznych odniesień dotyczy cyklu *Lży* w tej wersji, w jakiej został on zaprezentowany czytelnikom „Życia”. W ramach

<sup>23</sup> Z. Przesmycki, *Ostatnie objawy w dziejach poezji polskiej*, „Życie” 1887, nr 12, s. 186.

wydanego w tym samym 1888 roku tomu *Poezji* znalazły się jeszcze – pomiędzy sonetem drugim a piątym – dwa inne, które powyższą uwagę czynią nieaktualną. Sonety opuszczone w „Życiu” wnoszą bowiem temat dziejów, niegdyś wielkich i zwycięskich, później przepełnionych klęską i przytłaczających obecne pokolenia atmosferą niemocy:

Na mogilniku widziałem prawnuki  
Tych wielkich, dawno pomarłych rycerzy (...)  
Stali posępni, pozginani w luki,  
Lecz bez cięciwy... Zgasł im zapal świeży  
I lzy spadały po zblakłej odzieży,  
Uszytej widać z całunowej sztuki (...)<sup>24</sup>.

Pomiędzy osobistym smutkiem a smutkiem wszechświatowym pojawia się tu płaszczyzna pośrednia, doświadczenie konkretnej zbiorowości, połączonej wspólnotą losu, pamięci, poczucia braku i ciągle aktualnego cierpienia:

Dopókiż jeszcze moloch, walki głodny,  
Będzie z nas krwawe pożerał daniny,  
Gdy nasze matki, drżące jako trzciny  
Leją łez rosę w strumień krwi swobodny?<sup>25</sup>

Melancholia doznawana przez podmiot cyklu *Łzy* zyskuje wymiar typowy dla romantycznego odczuwania dziejów. Z podobnym motywem u młodego Kasprowicza spotykamy się na przykład we wcześniejszym wierszu *Na uroczystość dwóchsetletniej rocznicy zwycięstwa pod Wiedniem*, który autor zaproponował Erazmowi Piltzowi, redaktorowi „Kraju”, a który ostatecznie nie ukazał się w petersburskim periodyku<sup>26</sup>:

Z łona cmentarzysk, gdzie legli rycerze,  
Powstają błędne fosforyczne błyski;  
My z nimi pragniemy zawiązać przymierze (...)  
Cierpką karmieni strawą od kołyski;

<sup>24</sup> J. Kasprowicz, *Pisma zebrane...*, t. 1, s. 140.

<sup>25</sup> Tamże, s. 141. Powołując się na *Podstawy liryki Kasprowicza* Ostapa Ortwina, Lipski (*Tworczość...*, s. 172) twierdzi (ujmując rzecz chyba zbyt jednostronnie), iż wiersz reprezentuje i egzemplifikuje „walkę z romantyczną poezją grobów”, znacznie wyprzedzając działania Stanisława Wyspiańskiego.

<sup>26</sup> Wiersz powstał z okazji rocznicy przypadającej w 1883 roku; korespondencja z Piltzem w sprawie ewentualnego druku toczyła się w 1885 roku i świadczy o obawach Kasprowicza co do prawdopodobnej reakcji cenzury. Zob. komentarz edytorski w: *Pisma zebrane...*, t. 1, s. 608.

My je gonimy w jak najlepszej wierze,  
Nie myśląc nad tym, że upadek bliski,  
Że te grobowce, co tym ogniem płoną,  
W przepaści swojej i głodnych pochłoną<sup>27</sup>.

Opublikował natomiast w „Kraju” w 1885 roku poemat *U piramidy Cestiusza* dedykowany „Cieniom Shelleya”. W nim także odnajdujemy tajemniczą formę życia – dawnych rycerzy, których widma unoszą się nad grobami, zmarłych, którzy pozostają w pobliżu żyjących, jakby nie dość radykalnie zmienili swój status z chwilą zgonu. Podmiot poematu przedstawia siebie jako tego, który przybywa:

Z kraju, gdzie drzewa jęczą na mogile  
Pieśń, co rozdziera pogrobowcom serce (...)  
Z kraju, co z sobą cierpieniem mnie wiąże.

I powie o sobie dalej:

Tam, gdzie się wiosna uśmiecha – tam dążę. (...)  
Myślałem zawsze: iść, ujrzeć zwaliska  
I na rycerzy wypocząć mogiłach,  
Pić z tej kaskady, co im z piersi tryska,  
By krew rycerską uczuć w swoich żyłach (...)<sup>28</sup>.

Można zauważyć, że ta forma istnienia, przypominająca też nieco Asnykowski „ogniki tylko w cmentarzach widzialne”<sup>29</sup> ze *Snu grobów*, w blasku legendy Shelleya pokazuje swoje jasne, zwycięskie oblicze. „U piramidy Cestiusza”, czyli wokół rzymskiego grobu Shelleya, gromadzą się duchy starożytnych bohaterów, a przewodniczy im Alastor, postać z wspomnianego już wcześniej poematu. Alastor, utożsamiony tu przez młodopolskiego poetę z samym Shelleyem, umarł „śmiercią mistyczną”<sup>30</sup>, w osobliwym sensie zbawiając naturę, ustanawiając jej idealny, wcześniej niedający się osiągnąć porządek. Zdobyć ta nie jest chyba zresztą trwała i ostateczna, gdyż Alastor u Kasprawicza wzywa jeszcze do otwarcia „szczęścia wrotni”. Wygłasza też pochwałę natury, nazwanej wielkim „hymnem miłości”<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> J. Kasprawicz, *Pisma zebrane...*, t. 1, s. 64.

<sup>28</sup> Tamże, s. 116.

<sup>29</sup> A. Asnyk, *Poezje zebrane*, oprac. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995, s. 271.

<sup>30</sup> Tak ujął to inny entuzjasta Shelleya, Cezary Jellenta, *W sześćpoemat i najnowszą jego dzieje*, Warszawa – Kraków 1895, s. 249–250.

<sup>31</sup> J. Kasprawicz, *Pisma zebrane...*, t. 1, s. 119.

W cyklu *Łzy*, by powrócić do publikacji Kasprowicza w „Życiu”, mamy do czynienia ze zdecydowanie ciemnym ujęciem bytu w jego wymiarze najrozleglejszym, jak i tym najbardziej intymnym. Decyzja o opuszczeniu sekwencji dotyczącej losu zbiorowości, zapewne wynikająca z obawy przed ingerencją cenzury, nie zmieniła pesymistycznej wymowy cyklu, nieobecność jego dwóch elementów można skomentować jako przemilczenie objętej zakazem treści, która dopełniłaby, rozszerzyła zapis melancholii w rejestrach związanych z życiem ponadindywidualnym. Zamiast pominiętych sonetów do zredukowanego cyklu dołączone zostały *Anioł ciszy* i *Na skrzydłach tęsknoty*. Lipski podkreślił związek pierwszego utworu z „estetyzującą modą na katolicyzm w symbolizmie francuskim i u Huysmansa”<sup>32</sup>. Inaczej jednak niż u francuskiego powieściopisarza rekwizyty odsyłające do liturgii nie są tu narzędziami eksperymentu mającego na celu wywołanie dekadentckiego dreszczu. Podobnie jak w poezji symbolistów ich rola polega raczej na budowaniu nastroju kontemplacji, pożądanym stanem jest natomiast spokój – po gwałtownych przejściach. Poszukująca go dusza to dusza nowoczesna, co ujawnia się w „scjencytnym” charakterze użytego porównania:

I wszystkich wirów rozhukanych męka  
Milknie od razu i przeźroczej kliszy  
Dusza podobna, gdzie – jak chór ów mniszy –  
Słonecznych myśli tłum pobożnie kłęka<sup>33</sup>.

Anioł ciszy w sonecie Kasprowicza pełni straż przy „oltarzu spokoju”. Na skrzydłach tęsknoty z kolei – w sonecie o takim tytule – unosi się duch, który ciało postrzega jako więzienie, zgodnie z gnostyckimi wyobrażeniami na ten temat. Skrzydła w obu utworach towarzyszących *Łzom* ewokują sensy związane z pragnieniem uwolnienia od życiowych trosk i materialności:

Lecz kiedy słońce bytów już nie pieści  
I w grób zapadnie – z uczuciem sierocem  
I on [duch – dop. M.O.-K.] zapada w ciało – w zmrok boleści<sup>34</sup>.

Ten dualistyczny schemat stanowi zagrożenie dla czerpanego z Shelleya pan-teistycznego uwielbienia natury. Duch w sonecie *Na skrzydłach tęsknoty* przenika naturę, ale jakby nieskutecznie, a na pewno nietrwale; w cyklu przemian natury noc jest epoką jego klęski, upadku. Kasprowicz odmówił tu wszelkich wartości

<sup>32</sup> J.J. Lipski, *Twórczość...*, s. 232.

<sup>33</sup> „Życie” 1888, nr 17, s. 217.

<sup>34</sup> Tamże.

porze nocy, zmroku, zmierzchu, zamierania. Odkryje je dopiero później, afirmując ideał poezji symbolistycznej.

Tymczasem latem 1888 roku, w 31. numerze „Życia” ukazały się dwa wiersze z cyklu *Melodie wiosenne – Na łące* oraz [„*Życie o! Życie...*”], w których warto dostrzec rys witalistyczny<sup>35</sup>:

I znowu biją czystymi kryształami  
Pieśni młodzieńcze z potrząskanej harfy;  
I znów się wdzięczą strojne ideały  
W różane szarfy.

O, jaka rozkosz! Jakie upojenie!  
Rzucam te wszystkie, którem wyśnił, gody,  
Stokroć bogatsze znalazłszy dziś mienie  
W łonie przyrody!...

Przemiana, jaką spowodowało „wiosennych rozradowań słońce/ ranną godziną”, prowadzi do odrodzenia sił twórczych, naturalny impuls wywołuje stan poetycki. Budzi się też świadomość inicjującej roli przyrody w tym procesie. Moment samoświadomości poetyckiej został tu zresztą dość wyraźnie wyeksponowany. Uroda kwiatów zakwitłych na łące i zasilających je źródeł nie tylko zwycięża w rywalizacji z czarem snów, ale i niejako znaczy więcej niż wszelkie ponadnaturalne doznania:

Z niebieskich wyżyn, z tej sfery pokuszeń,  
Schodzą postacie, przyodziane w zieleń,  
I stroją serca do miłosnych wzruszeń  
I rozanielen<sup>36</sup>.

Wbrew przestrzennemu porządkowi piękno przyrody, działające ożywczo, „przewyższa” ambiwalentne piękno „sfery pokuszeń” usytuowanej ponad rzeczywistością kwiatów i wód. Czy owe „rozanielenia” (podobnie jak „łzawa rozterka” w pierwszych sonecie cyklu *Łzy*) nie są dyskretnym znakiem dystansu podmiotu wiersza wobec poetyckiej konwencji? Powtarzalność wiosny, powtarzalność zjawisk wewnętrznych, ludzkich odczuć przez nią wywoływanych i artystycznie wysławianych, może być źródłem delikatnej, łagodnej autoironii, a w każdym razie sygnałem zdobytej samowiedzy, warunkującej dojrzałość.

<sup>35</sup> Stefan Kolaczkowski uważał, że szereg utworów z *Melodii wiosennych* „tchnie tym liryzmem, wielkim ekstatycznym umiłowaniem życia” (S. Kolaczkowski, *Wyspiański. Kasprówicz. Przeglądy*, oprac. W. Borowy, Warszawa 1968, s. 242).

<sup>36</sup> „Życie” 1888, nr 31, s. 429.

Wiersz sąsiadujący w tygodniku z *Na łące* w ramach całego opublikowanego w tomie *Poezji* (1888) cyklu *Melodie wiosenne* znalazł się na pozycji ostatniej, wygłosowej. Jego incipit koresponduje jednak z tytułem „Życia”, w którym miał miejsce pierwodruk:

Życie – o! życie  
To droga nie,  
Do której mistrza potrzeba,  
Aby z niej prządkę  
Złocistą wic  
I na niej wznieść się do nieba!

Mistrzostwo życiowe, jak się okazuje, polega na zdolności splatania węzłów miłości i – tym samym – przybliżania ziemi i nieba. Obejmuje ono również pewną skłonność do idealizmu:

Miłość – o! miłość  
To rajski kwiat,  
Wyrośli w przeczystym sercu,  
To złud anielskich  
Uroczy świat,  
To róża w świeżym kobiercu!

Ach! niechaj wszyscy  
W mistrzowską dłoń  
Uchwycą złote przędiwo  
I aniołami  
Na niebios bloń  
Wznoszą się żywo a żywo!<sup>37</sup>

Uleganie „złudom anielskim” stanowi zatem warunek owej doskonałości, umiejętność zawieszenia krytycyzmu paradoksalnie dopełnia projektowanych tu mistrzowskich kwalifikacji. Imperatyw zawarty w ostatniej strofie zostaje wzmocniony potocznym (ludowym?) „żywo a żywo!”. Drobnym dysonans wprowadza element przeciwwagi do dominującej w wierszu podniosłości. W puencie utworu roztaczającego, przy użyciu harmonijnie dobranych środków, idealną perspektywę – witalistyczny wtret leksykalny nadaje owemu przesłaniu miłości bardziej bezpośredni wyraz.

Do cyklu *Melodii wiosennych* należy też wiersz o incipicie „Nad światem – nad sennym...”, który pochodzi z 1880 roku, a w jednym z autografów podpisa-

---

<sup>37</sup> Tamże.

ny został pseudonimem Goplanicz<sup>38</sup>. W „Życiu” ukazał się znacznie później niż dwa poprzednio wspomniane utwory, dopiero w 41. numerze z 1890 roku. Ów romantycznie brzmiący pseudonim zyskuje w wierszu solidne uzasadnienie: „urocza poranka dziewica”, „nadobne owady”, „skrzydła motylka”, „bielutkie lilie”, choć też i „topielców lubieżny uścisk”<sup>39</sup> – wiele mówią o ówczesnych lekturach adepta poezji. Romantycznej feerii nie komplikuje bodaj żadna przymieszka romantycznej ironii.

Sonet zatytułowany *Demokryt* znalazł się w numerze 1 z 1889 roku. Twórca atomistycznej teorii budowy wszechświata<sup>40</sup> prezentuje się przede wszystkim jako głosiciel determinizmu:

Hej! Z praprzyczyny, z przedwiecznego wátku,  
Snuje, jak z kłębka, bytów się konieczność  
I tak ogarnia swoim pasmem wieczność,  
Co końca nie ma, nie mając początku.  
(...)  
I my koniecznym skutkiem tej przyczyny  
Śród miriadów jestestw i ogromów  
Jesteśmy nikle atomy z atomów.

Deklaracja naukowego światopoglądu, wsparta tu autorytetem jednego z najwybitniejszych umysłów świata starożytnego, przywodzi na myśl początek drukowanego wcześniej w „Życiu” sonetu Antoniego Langego z cyklu *Wizje*:

Nikła ty protoplazmo, niewidzialny pyle,  
Głuchej nieskończoności nikczemny atomie (...).<sup>41</sup>

O ile jednak w utworze Langego człowiek z ostentacją zostaje zdegradowany do niewiele znaczącej cząstki materii, o tyle w *Demokrycie* Kasprowicza atom należy do rzeczywistości, która ma jeszcze wyjątkowy – ludzki – wymiar:

I nam istoty dana nieśmiertelność,  
Ale nie tylko nieśmiertelność gliny,  
Lecz którą daje serc i duchów dzielność...<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Zob. komentarz edytorski w: *Pisma zebrane*, t. 1, 592–593.

<sup>39</sup> „Życie” 1890, nr 41, s. 709.

<sup>40</sup> Zob. uwagi na temat tego sonetu w artykule G. Iglińskiego, *Antyk w młodzieńczej twórczości Jana Kasprowicza*, [w:] *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864–1918 wobec tradycji antycznej*, red. A.Z. Makowiecki, Warszawa 2000, s. 74–77.

<sup>41</sup> „Życie” 1887, nr 35, s. 545.

<sup>42</sup> „Życie” 1889, nr 1, s. 1.

Charakter tej nieśmiertelności nie został dookreślony, zapewne jednak stanowi ona humanistyczny pierwiastek w wizerunku podmiotu wiersza. Lipski wiąże utwór z profilem odebranego przez poetę wykształcenia, można też – podkreślając wspomnianą właśnie zbieżność z *Wizjami* Langego – zastanowić się w tym miejscu nad oddziaływaniem poezji parnasistów, niezależnie od wielokrotnie i słusznie przez badaczy konstатовanej niechęci Kasprowicza do tego wzorca poetyckiego<sup>43</sup>. Z erudycyjnym rysem sonetu koresponduje tu szczególnie ton melancholii, której jedną z figur jest przecież właśnie Demokryt.

Jesienią 1890 roku na zamówienie Langego Kasprowicz przysłał do redakcji „Życia” fragment dramatu *Świat się kończy!*, jego trzecią odsłonę, która znalazła się w 47. i 49. numerze z tegoż roku. W ten sposób niedługo po [*Nad światem – nad sennym...*], należącym do kategorii juvenilia, w warszawskim tygodniku zaistniał Kasprowicz jako, dobrze już wtedy skądinąd znany, poeta radykalnie manifestujący etyczną i społeczną wrażliwość; wystąpił z propozycją w jednej z najnowszych interpretacji usytuowaną „między naturalizmem a modernistyczną eschatologią”<sup>44</sup>.

Utwory, które Kasprowicz zaoferował „Życiu”, stanowią istotniejszą, bardziej wielostronną reprezentację zjawiska, jakim stała się twórczość poety w jej pełnym rozwoju, niż sądził wybitny monografista. Był też współpracownikiem, który znakomicie przyczynił się do ukształtowania profilu czasopisma otwierającego drzwi modernizmowi.

---

<sup>43</sup> Lipski podkreśla „niebywale upodobanie do wyszukanej strofiki (...) erudycyjną, literacką tematykę wielu wierszy i poematów” Kasprowicza (*Twórczość...*, s. 187), wspomina też, za Marią Grzędzielską, o roli formy gatunkowej sonetu jako znaku oddziaływania tendencji parnasistowskich (s. 210).

<sup>44</sup> Zob. A. Podstawka, *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprowicza*, Lublin 2014, rozdz. *Świat się kończy! Między naturalizmem a modernistyczną eschatologią*, s. 113–158.

RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

ORCID 0000-0002-3419-3280

## POZNAŃSKA MŁODA POLSKA I JEJ NAJWIĘKSZY POETA. JAN KASPROWICZ W „PRZEGŁĄDZIE POZNAŃSKIM” WŁADYSŁAWA RABSKIEGO

Z początkiem kwietnia 1894 roku zaczął się ukazywać „Przegląd Poznański”. Znaczną część pierwszego numeru tego tygodnika – „politycznego, społecznego i literackiego”, który, według zapewnień redakcji, miał powiedzieć więcej o założeniach czasopisma niż programowy wstępniak, zabrała recenzja tomu wierszy *Anima lachrymans*. Na tle „plejady liryków »najmłodszych« – przedstawiał swojego bohatera autor recenzji, Władysław Rabski – zajmuje wyjątkowe stanowisko Jan Kasprowicz, syn kujawskiej ziemi”<sup>1</sup>. Region ten, wraz z zachodnią Wielkopolską włączony przez pruskich zaborców do Provinz Posen, był z nią często utożsamiany; różnice w tradycji historycznej i odmienności etnograficzne niknęły wobec wspólnoty losu w danym momencie dziejowym. Dla Kasprowicza również nie miały one wielkiego znaczenia, skoro na przykład poemat *Salusia Orczykówna*, osadzony w Kasprowiczowskich rodzinnych realiach wsi inowrocławskiej, nosi podtytuł *Opowiadanie poznańskiego chłopca*, a wprowadzenie do pokrewnego poematu *Dwaj bracia rodzeni* zaczyna się od słów „Lud w Poznańskim niezupełnie jeszcze zatracił poczucie wspólnej własności, bractwa etc.”<sup>2</sup>. Syn „gleby kujawskiej”<sup>3</sup> był więc także „synem ziemi wielkopolskiej”<sup>4</sup> i sam się chętnie do tej godności przyznawał.

---

<sup>1</sup> W. Rabski, *Z liryki współczesnej*, „Przegląd Poznański” 1894, nr 1, s. 6.

<sup>2</sup> J. Kasprowicz, *Pisma zebrane*, t. 2: *Utwory literackie*, oprac. R. Loth, Kraków 1974, s. 232.

<sup>3</sup> *Z gleby kujawskiej* – tak swój szkic o Kasprowiczu zatytułował Stanisław Przybyszewski.

<sup>4</sup> „Wiadomo – pisał Jan Lorentowicz – iż Kasprowicza wydała nieszczęsna ziemia wielkopolska, która, walcząc rozpaczliwie o swe istnienie, od dawna już wyjałowiała pod względem twórczości literackiej” (J. Lorentowicz, *Młoda Polska*, t. 1, Warszawa 1908, s. 103).

Z Poznaniem zresztą łączyły go relacje serdeczne dzięki dwóm, wprawdzie krótkim, ale intensywnym intelektualnie i towarzysko okresom nauki w Gimnazjum św. Marii Magdaleny, w którym 29 lutego 1884 roku zdał egzamin maturalny. Zawiazane wówczas więzy przyjaźni, między innymi z Rabskim, przetrwały próbę czasu.

Niemniej opinia poznańska nie była dla młodego Kasprowicza życzliwa. Dopiero tygodnik Rabskiego dokonał w tym względzie przełomu. Według Stanisława Waszaka to właśnie „(...) trzyletnie poważne i konsekwentne bojowanie »Przeglądu Poznańskiego« niejedno zaszczerpiło zdrowe ziarno w społeczeństwie wielkopolskim, a w stosunku do Kasprowicza jako pierwsze wprzęgnęło się z całym entuzjazmem w rydwan szerzenia w społeczeństwie poznańskim ku poecie wielkiego kultu”<sup>5</sup>.

„Przegląd” nie tylko wysoko zawiesił gwiazdę Kasprowicza, ale też wyraźnie wzmocnił jego sympatie dla młodszych twórców – w 1894 roku poeta kończył trzydzieści cztery lata, mając za sobą już kilkunastoletni staż literacki i przystąpienie do nowego ruchu wiązało się z ryzykiem utraty wypracowanej wcześniej pozycji. Wejście kolejnych pokoleń na scenę publiczną nie odbywa się bez naruszenia interesów dotychczasowych aktorów i koryfeuszy, o czym zresztą na łamach „Przeglądu” pisał Ignacy Suesser w recenzji *Forpoczt* Wacława Nałkowskiego, Marii Komornickiej i Cezarego Jellenty, wyrażając uznanie dla podjętej przez nich próby rozbicia dotychczasowego układu<sup>6</sup>.

W roku 1956, czyli dobrze ponad pół wieku temu, Edward Pieścikowski nie bez goryczy zauważył, że: „Ustalając wykaz czasopism torujących w Polsce drogę modernizmowi – pominięto »Przegląd Poznański«”<sup>7</sup>, wydawany w latach 1894–1896. Jego artykuł poświęcony opublikowanej w „Przeglądzie” *Mogile* Stefana Żeromskiego stanowił pierwszy wyłom w murze milczenia otaczającym poznańską inicjatywę, jednak na kolejne dwa dziesięciolecia – z o ile większą goryczą trzeba by wypowiedzieć tę konstatację – znów zapadła cisza. Przerwał ją w 1979 roku Witold Molik, autor szkicu *Wokół „Przeglądu Poznańskiego”*, opublikowanego w cyklicznym wydawnictwie *Inteligencja polska XIX i XX w.* pod redakcją Ryszarda Czepulis-Rastenis<sup>8</sup>; historyk i regionalista skupił się zwłaszcza na okolicznościach

<sup>5</sup> S. Waszak, *Kult Jana Kasprowicza w Wielkopolsce*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1936, s. 47; Waszak miał dostęp do korespondencji Kasprowicza z Rabskim, dziś, niestety, zaginionej.

<sup>6</sup> I. Suesser, *Forpoczt* [rec. W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczt*], *Książka żywa*, Lwów 1895], „Przegląd Poznański” 1896, nr 2, s. 18.

<sup>7</sup> E. Pieścikowski, *Opowiadania Stefana Żeromskiego w „Przeglądzie Poznańskim”*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 3, s. 213.

<sup>8</sup> W. Molik, *Wokół „Przeglądu Poznańskiego”*. *Próby politycznego usamodzielnienia się inteligencji polskiej w Poznańskim w końcu XIX w.*, [w:] *Inteligencja polska XIX i XX wieku. Studia*, red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1981, s. 209–241.

powstania czasopisma oraz kręgu jego współpracowników i sympatyków. Z kolei w 1984 roku monografię *Problematyka literacka czasopism poznańskich w latach 1869–1896*, recenzowaną zresztą przez Edwarda Pieścikowskiego, opublikował historyk literatury i prasoznawca Jan Data, ale i jego praca nie doprowadziła do przewartościowań w ocenie roli Poznania w rozwoju ruchu młodopolskiego<sup>9</sup>. W poświęconym „Przeglądowi Poznańskiemu” czwartym, ostatnim i zarazem najkrótszym rozdziale swojej pracy Data zdołał jedynie szkicowo scharakteryzować bogatą zawartość tygodnika i ze znanstwem, jakkolwiek pospiesznie omówić dobór autorów i tematów. Nie ograniczył się tylko do problematyki literackiej, nie wyizolował jej, ale dzięki umiejętnie zarysowanej ramie połączył z problematyką historyczną i społeczną<sup>10</sup>. Ambicją bowiem redakcji „Przeglądu” – złożonej tylko z jednego zawołanego pisarza, Władysława Rabskiego, „faktycznego redaktora naczelnego”<sup>11</sup>, oraz trzech lekarzy, Bolesława Krysiewicza, Tomasza Drobniaka i Jana Nepomucena Szumana, tudzież dwóch prawników, Władysława Seydy i Bernarda Chrzanowskiego – była integracja różnych dziedzin życia, co odzwierciedlał podtytuł „Tygodnik polityczny, społeczny i literacki”. Ostatni człon jednak wybijał się na pierwszy plan, czasopismo było częstokroć postrzegane jako literackie i tak też po paru latach określił je sam Rabski. Być może nawet układ słów przedstawiałby się inaczej, gdyby nie to, że miano „Tygodnika literacko-społeczno-politycznego” nosił wychodzący od 1886 roku i mający już wyrobioną pozycję wśród tytułów prasowych „Głos”; skądinąd proporcje układały się w tym organie młodych narodowców odwrotnie, dominowały w nim kwestie polityczne i społeczne. Redakcji „Przeglądu” zależało na zaznaczeniu istotnego związku między obydwoma czasopismami, ale zarazem na uniknięciu posądzenia o zależność zbyt głęboką. Rabski na początku lat dziewięćdziesiątych – co stwierdził Antoni Potocki, świadek w tym względzie szczególnie wiarygodny – „należał do grupy »Głosu« (jako współpracownik w Poznaniu)”<sup>12</sup>. Nie stawiał on sobie celów minimum, przeciwnie, „był jednym ze świetniejszych szermierzy pogłębienia i uwspółcześnienia życia w Polsce”, toteż od 1894 roku centrum intelektualnym

<sup>9</sup> Książka J. Daty, *Problematyka literacka czasopism poznańskich w latach 1869–1898*, została wydana przez Uniwersytet Gdański w 1984 roku w stosunkowo niewielkim nakładzie trybem powielaczowym, w zgrzebnej szacie edytorskiej.

<sup>10</sup> Proporcje te, rzecz jasna, przedstawiają się inaczej w pracy W. Molika, zainteresowanego przede wszystkim okolicznościami powstania czasopisma i jego zawartością publicystyczną, społeczną i publicystyczną – z ponad trzydziestu stron jego artykułu literatury dotyczą tylko cztery (W. Molik, *Wokół „Przeglądu Poznańskiego”*..., s. 224–228).

<sup>11</sup> R. Skręt, *Władysław Rabski* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 29, kom. red. W. Konopczyński i in., Wrocław 1986, s. 562.

<sup>12</sup> A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki. 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 128.

tej reformy, najpierw dla Wielkopolski, ale też i dla reszty Polski – podzielonej wprawdzie, ale w istocie niepodzielnej – stać się miał właśnie Poznań, a tak zwani głosowicze, choć nie oni jedni, współpracownikami „Przeglądu”. Otwierające pierwszy numer słowo *Od redakcji* zawiera uroczystą deklarację:

Ojczyźnie całej i na obozy nie podzielonej pismo nasze poświęcamy. Jej tylko pożytek mając na celu stajemy w szeregu pracowników pióra, nie oddając się na usługi żadnemu ze stronnictw naród nasz dzielących<sup>13</sup>.

I solenną obietnicę:

Praca nasza zdążyć będzie do wprawienia wszystkich czynników społecznych w ruch harmonijnego funkcjonowania i zadanie wychowawcze z zadaniem organizacyjnym połączy. A w usiłowaniach tych liczyć możemy na pomoc wybitniejszych publicystów i literatów polskich, bo w szeregach współpracowników pisma naszego zapisali się oprócz najznakomitszych sił miejscowych pierwszorzędni warszawscy i krakowscy pisarze<sup>14</sup>.

Tylko część pierwotnych ambicji udało się środowisku „Przeglądu Poznańskiego” zrealizować, ale jego prężność, a zwłaszcza orientacja w świecie kulturalnym i operatywność jego lidera, zasługuje na wysokie uznanie. W polityce redakcyjnej tygodnika szczególnie mocno zaznacza się dążność do zapanowania nad całością współczesnych przejawów życia społecznego i literackiego, której odwrotną stroną stanowiły sprzeciw wobec rozbicia i rozwarstwienia politycznego oraz socjalnego, jak i niechęć do autonomizacji sztuki (przy jednoczesnym pragnieniu przywrócenia należnej jej wysokiej pozycji). Tak pomyślane forum myśli zdaje się raczej niewdzięcznym przedmiotem dla monografisty zainteresowanego przede wszystkim „problematyką literacką”, łatwo mu bowiem utracić z pola widzenia konflikt między narastającym zainteresowaniem twórczością artystyczną jako taką a niemożnością wyprężenia jej z jarzma różnych zobowiązań wobec zbiorowości, przeoczyć napięcia towarzyszące poszczególnym wyborom literackim. Skłania to do postawienia wniosku o potrzebie napisania pełnej monografii tygodnika. Ułatwiłoby to bez wątpienia rozpoznanie jego roli w ukształtowaniu ruchu młodopolskiego. Tytuł ostatniego rozdziału pracy Jana Dąty „*Przegląd Poznański*”, czyli *Młoda Polska w Poznaniu* zapowiada istotne uprządkowanie materii historycznoliterackiej, jednak *de facto* badacz nie dokonuje go. Po bliższych oględzinach sformułowanie okazuje się dość mylące. Na pierwszy rzut oka wyglądać by mogło, że „Przegląd Poznański” był poznańskim ramieniem ruchu Młodej Polski. Takie odczytanie, pomimo swej pozornej oczywistości, nie daje się obro-

<sup>13</sup> *Od redakcji*, „Przegląd Poznański” 1894, nr 1, s. 1.

<sup>14</sup> Tamże, s. 2.

nić. W świetle ustaleń i uściśleń dokonanych wewnątrz rozdziału tytuł powinien brzmieć raczej „p o z n a ń s k a Młoda Polska”, choć i to sformułowanie budzi pewne zastrzeżenia: poznańska, owszem, ale przecież nie regionalna lub co gorsza prowincjonalna, tylko ogólnokrajowa. Równocześnie inna niż ta, którą zwykło się łączyć z nazwą wylansowaną w kwietniu 1898 roku w krakowskim „Życiu” przez Artura Górskiego, a po kilku miesiącach zdominowaną przez znaczenia związane z nią wskutek działalności programotwórczej Stanisława Przybyszewskiego i następnie wielokrotnie reinterpretowaną – po *Legendę Młodej Polski* i dalej. Skoro tak, to dlaczego w ogóle odnosić do inicjatywy Rabskiego i jego kolegów określenie M ł o d e j P o l s k i? Czy nie jest to nieuzasadniona pretensja?

Wręcz przeciwnie. To fakty walczą tutaj z ekstrapolacjami, z nieuzasadnionym historycznie oczekiwaniem, że czasopismo, określane mianem młodopolskiego, będzie w pełni zgodne z tym wyobrażeniem epoki, jakie się o niej *ex post* wytworzyły<sup>15</sup>. Szkołu jednak w tym, że współtwórcy „Przeglądu Poznańskiego” sami wywiesili sztandar Młodej Polski.

Stało się tak za sprawą Rabskiego, który już podczas studiów filozoficznych w Berlinie interesował się dziejami literatury powszechnej tudzież jej rozwojem w XIX wieku, posiadał sporą wiedzę na temat twórców romantycznych Młodych Niemiec oraz znajomość, także praktyczną, ich następców, szukając dla nich paraleli w literaturze polskiej. Efektem tego miała być rozprawa *Das Junge Polen*, napisany – według jednych – dla berlińskiego tygodnika „Der Zeitgenosse”<sup>16</sup>, według innych – dla czasopisma „Grenzboten”<sup>17</sup>, w czasie, kiedy Rabski skłaniał się do decyzji opuszczenia stolicy Niemiec. W listopadzie 1892 roku, już jako redaktor „Dzienni-

<sup>15</sup> Tymczasem przecież Młoda Polska kształtowała się przez ponad dwie dekady, zmieniała się, wchłaniając pierwiastki częstokroć heterogeniczne czy ze sobą sprzeczne; jakby zgodnie z jej upodobaniem do paradoksów. Miała swój byt realny, miała też i biegun życzeniowy, czyli – rozmaicie definiowany lub odczuwany – ideał samej siebie. Dobrze tę rozpiętość oddaje tytuł *Legendy Młodej Polski*, który najczęściej rozumie się jako dzieje – obnażanych przez krytyka – błędnych koncepcji, niekonsekwentnych rozwiązań, zafalszowań i mistyfikacji, ale można też odczytać – tę możliwość wskazała Anna Wydrycka – jako legendę zagubionego ideału, legendę tej Młodej Polski, o jakiej próżno marzył Stanisław Brzozowski; zob. A. Wydrycka, *Starość jako metafora w młodopolskiej krytyce literackiej (rekonstruksja)*, [w:] *Starość – doświadczenie egzystencjalne, temat literacki, metafora kultury*, seria 2: *Zapiski i odczytania*, koncepcja i wstęp J. Ławski, red. naukowa A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 515.

<sup>16</sup> *Władysław Rabski*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 15: *Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Z. Szwejkowski, J. Maciejewski, Warszawa 1977, s. 359.

<sup>17</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1880–1904*, Warszawa 1905, t. 4, s. 395. Artykuł nie został dotąd wydobyty z magazynów bibliotecznych na światło dzienne, mimo że byłoby to znalezisko o ogromnym znaczeniu; zakładając, rzecz jasna, że nie doszło do mistyfikacji. E. Pieściowski podał, że równoległe z tą rozprawą ogłosił Rabski esej *Das Nackte in der Kunst* (E. Pieściowski, *Opowiadania Stefana Żeromskiego...*, s. 216). R. Skręt w PSB nie wymienia żadnej z tych prac.

ka Poznańskiego”, wschodzący talent miejscowej żurnalistyki dał w ekskluzywnym Hotelu Francuskim wykład *O najnowszych prądach w poezji polskiej*, rzucając charakterystykę zjawisk rodzimych na szerokie tło piśmiennictwa dziewiętnastowiecznego, w szczególności niemieckiego. Ciekawe, że przez sprawozdawcę prasowego prelekcja ta została zakwalifikowana jako „odczytana, a raczej wygłoszona rozprawa”<sup>18</sup>, co zdaje się wskazywać na jej związek z *Die Junge Polen* czy też jego fragmentem, tym bardziej że mówca, rozentuzjasmowawszy publiczność, a zwłaszcza jej młodszą część, obiecał rzecz kontynuować. Bezpośredniej kontynuacji nie było, z pewnością jednak niejedna myśl wypowiedziana wówczas w „polskim hotelu pierwszorzędnym” (według rekomendacji z bedekera) znalazła swoje przedłużenie w „Przeglądzie Poznańskim”. Bez wątpienia też wówczas, w 1894 roku, nabrała nowych, bardziej skonkretyzowanych znaczeń nazwa Młodej Polski, w relacji gazetowej z 1892 roku wspomniana jednokrotnie: „Jest wszelako jeszcze inne podobieństwo, którego przyczyn w społecznych tendencjach tak »młodej Polski«, jak »młodych Niemiec« szukać należy, a podobieństwo to tkwi w szybkim rozwoju dramatu i powieści”<sup>19</sup> – choć, jak wynika z tego cytatu, przez Rabskiego użyta już we wcześniejszych partiach wykładu. Prelegent stosował ją do „nowoczesnej polskiej poezji”<sup>20</sup>, to znaczy polskiej literatury w ogóle jako określenie na prąd, a nawet „szkołę odstępującą zupełnie od przestarzałych klasycznych i romantycznych tradycji” i poszukującą „prawdy i piękna w jak najbliższym zetknięciu się z naturą i życiem”. Widząc źródła odnowy w pozytywizmie warszawskim i wywołanym przez niego przełomie duchowym, do jego następstw zalicza – reprezentowany głównie przez Sienkiewiczowskie *Bez dogmatu* – kierunek analityczny w piśmiennictwie najnowszym, nazwany też przez niego „społecznopsychologicznym kierunkiem”<sup>21</sup>. Kiedy jednak mówi o bohaterkach powieści, wyróżnia nie Anielkę, lecz Laurę i porównuje ją do „muzyki Wagnera” („i obrazów Makarta”). Mówi też o wpływie autorów północnych, nie tylko skandynawskich (Ibsena, Bjørnsona, Strindberga), ale i rosyjskich na pisarzy polskich, mniejszym wszelako niż na pisarzy niemieckich, jako że

(...) kierunek ten rozwija się w Polsce samoistnie, nie hołdując na wzór niemiecki przesadnemu ibsenizmowi ani strojąc się w tak modne strzępy Zoli, Dostojewskiego lub Tolstoja. Te same prądy przenikają całą Europę, ale nie kopiowanie pewnych genialnych pionierów nowoczesnego kierunku, lecz wyciśnięcie na ogólnych prądach własnej indywidualności lub narodowej odrębności jest postulatem rozwojowym literatury<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> C., *O najnowszych prądach w poezji polskiej. (Sprawozdanie z odczytu dr. Władysława Rabskiego, wygłoszonego w dniu 13 bm. na sali Hotelu Francuskiego w Poznaniu)*, „Dziennik Poznański” 1892, nr 265, s. [2].

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże, s. [3].

<sup>22</sup> Tamże.

Komparatystyczne nastawienie Rabskiego przydaje jego wywodom rozmachu i atrakcyjności, ale zarazem pozbawia je ostrości i przyczynia się do terminologicznego zamieszania, mówca przedstawia bowiem ruch Karla Gutzkowa i Heinricha Heinego tak, jakby trwał on dużo dłużej niż do połowy wieku, jakby Luiza Ackermann była kontynuatorką Junges Deutschland, poetką odmienną jedynie ze względu na większe skolatanie nerwów i skomplikowanie myśli<sup>23</sup>. Młode Niemcy gubią w ten sposób górną granicę czasową, ich polski odpowiednik nie otrzymuje wyraźnej granicy dolnej. Ze streszczenia można odnieść niekoniecznie właściwe wrażenie, jakby Rabski Asnyka i Konopnicką w 1892 roku uznawał za pisarzy – w swoim rozumieniu – „młodopolskich”. Zresztą w niedalekiej przyszłości będzie w nich widział sojuszników, choć nazwę Młoda Polska zarezerwuje już dla osób z kręgu tygodnika i dla im rówieśnych, jak też dla prądu, który będzie w swoim czasopiśmie profilować i promować. Trafnie więc stwierdził Antoni Potocki, że usiłowania Władysława Rabskiego jako twórcy „Przeglądu” „wyrastają z »młodych« ruchów Niemiec i chcą skupić dookoła siebie Młodą Polskę”<sup>24</sup>. Słusznie też przypominali o tej genezie Pieścikowski i Data, wzbogacając ją – na podstawie manuskryptu *Wspomnień* Bernarda Chrzanowskiego – o Młodą Skandynawię<sup>25</sup>, i zastrzegali, że Rabski i koledzy szukali tam inspiracji, a nie wzorów do naśladowania<sup>26</sup>.

To wszystko nie powinno być tajemnicą dla miłośników historii Wielkopolski ani dla skrupulatnych czytelników ciągle niezastąpionego studium *Młoda Polska i „izmy”* Henryka Markiewicza, choć do szerszej świadomości nigdy się nie przedostało, nawet w Poznaniu. Ustalenia tego uczonego, zaprezentowane po raz pierwszy w formie wykładu w październiku 1963 roku, sytuują działalność poznaniaków wśród zjawisk poprzedzających właściwe samookreślenie się ruchu, to jest obok publicystyki studenckiego „Ogniwa”, wiersza *Jam jest* Wacława Rolicz-Liedera i antologii *Poezja Młodej Polski* Czesława Jankowskiego<sup>27</sup>. Równocześnie jednak Markiewicz uznaje dobór autorów polskich i obcych, dokonywany

<sup>23</sup> Ciekawym przejawem twórczości nerwowej jest dyptyk sonetowy Rabskiego *W szpitalu*, należący do większej całości o godnym uwagi tytule *Bez poezji*, W.R. [Władysław Rabski], „Przegląd Poznański” 1894, nr 15, s. 3; zaraz za nim znajduje się studium autora o Gerhardzie Hauptmannie.

<sup>24</sup> Zob. A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2: *Kult jednostki 1900–1910*, Warszawa 1912, s. 147.

<sup>25</sup> J. Data, *Problematyka literacka czasopism...*, s. 220.

<sup>26</sup> E. Pieścikowski, *Opowiadania Stefana Zeromskiego...*, s. 216–217.

<sup>27</sup> Antologii tej poświęciłem szkic „*Młoda Polska w pieśni*” *Czesława Jankowskiego a Młoda Polska w historii literatury (świadectwo ponadpokoleniowej ciągłości wobec walki o pokoleniową tożsamość)*, w zbiorze: *Czesław Jankowski 1857–1929. Między tutejszością a europejskością*, red. I. Fedorowicz, M. Dawlewicz, Wilno 2018, wiersz Liedera natomiast zajął centralne miejsce w interpretacji utworów tego poety, którą przeprowadziłem wspólnie z M. Okulicz-Kozaryn, *Piewca świętości Rzeczypospolitej dawnej i odrodzonej – „poeta młodej Polski”*. „*Jam jest*”, „*Ruiny*” i inne wiersze Wacława Rolicz-Liedera, [w:] *Poezja*

przez Rabskiego lub innych redaktorów „Przeglądu”, za zgodny z najnowszymi tendencjami epoki. Bez jakiegokolwiek komentarza przytacza też wielce zastanawiające uwagi pochwalne Leona Wasilewskiego, zamieszczone w 1896 roku pod tytułem *Młoda Polska w zaborze pruskim* w „Krytyce”, wychodzącej przecież nie gdzie indziej, jak w Krakowie:

Jako pismo literackie i naukowe o r g a n M ł o d e j P o l s k i może stać się godnie obok warszawskich pism tego rodzaju. Stara się on zapoznać swych czytelników z nowożytnymi prądami w literaturze, sztuce i nauce, udzielając głosu najwybitniejszym siłom publicystycznym wszystkich trzech zaborów<sup>28</sup>.

Warto przypomnieć też kilka akapitów okalających powyższy cytat, wprowadzając one bowiem i rozwijając powyższe twierdzenia, wydobywając na plan pierwszy skłonności progresywistyczne i modernistyczne redakcji, z ową – będącą w gruncie rzeczy jedną z najważniejszych cech modernizmu – potrzebą zgłębiania c a ł o ś c i współczesnego świata. Stąd otwarcie na kulturę innych krajów, w tym wypadku zwłaszcza skandynawskich, oraz – do głosu dochodzi specyficznie narodowy punkt widzenia – ciekawość tego, co dzieje się w pozostałych zaborach, współpraca z autorami warszawskimi, krakowskimi, lwowskimi... Nazwa Młodej Polski nie pojawia się tutaj przypadkowo:

Komu nie są obojętne sprawy zaboru pruskiego, ten z pewnością musiał zwrócić uwagę na grono przedstawicieli młodej, postępowej inteligencji wielkopolskiej, kupiącej się dokola założonego przed dwoma laty w Poznaniu tygodnika „Przegląd Poznański”. Nie stanowiąc zorganizowanego stronnictwa, grupa ta, chętnie przybierająca nazwę Młodej Polski (...).

Młoda Polska wystąpiła na arenę pod hasłem walki zaciętej „o infuzję krwi świeżej do anemicznego organizmu społeczeństwa wielkopolskiego, o prawa obywatelstwa dla humanitarnych prądów i postępowych idei, o emancypację uczuć narodowych”.

(...)

Na liście współpracowników „Przeglądu Poznańskiego” figurują imiona publicystów obozu postępowego wszystkich odcieni. Wychodzi to poniekąd na niekorzyść pisma, ponieważ nadaje mu charakter niejednolity, ale oddaje usługi społeczeństwu, zasklepienemu w koteryjności zaściankowej, rozszerzając jego horyzonty umysłowe. Zasługą „Przeglądu Poznańskiego” jest poruszanie kwestii drażliwych, o które inne pisma boją się potrącać. Świetne felietony Sulli (redaktora dra Władysława Rabskiego), pisane barwnym, iskrzącym się stylem, ogromnie ożywiają o r g a n M ł o d e j P o l s k i<sup>29</sup>.

---

Wacława Rolicz-Liedera, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2017; przedruk w: *Tropami Bractwa Wielkiego Dzwonu. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Poznań 2020.

<sup>28</sup> *Przegląd prasy polskiej*, s. 230–231; cytat wykorzystany przez H. Markiewicza w tegoż, *Młoda Polska i „izm”*, [w:] K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 1977, s. 341.

<sup>29</sup> Zob. też E. Pieścikowski, *Opowiadania Stefana Żeromskiego...*, s. 220.

Opinia Wasilewskiego nie była odosobniona. W lipcu 1895 roku wiedeński tygodnik polityczny „Przełom”, związany z nurtem demokratycznym i niepodległościowym, opublikował korespondencję *Kartka z życia umysłowego Poznania*, będącą w istocie obszerną charakterystyką „Przeglądu Poznańskiego” i jego środowiska jako zarzewia odrodzonej myśli w znękanym, wsobnym, niechętnym nowinkom mieście. Podpisany pod artykułem Z.S. Dański, który podejmował również problematykę niemiecką w „Głosie”, był być może osobą ściślej związaną z redakcją niż Leon Wasilewski, z pewnością zaś lepiej od niego znał stolicę Wielkopolski:

Redakcja tygodnika treści literacko-społeczno-politycznej „Przeglądu Poznańskiego” jest ogniskiem, dokoła którego skupiła się niewielka dotąd garstka ludzi młodych, zdolnych, którzy istniejące stosunki przeobrazić postanowili, oczyścić atmosferę z miazmatów zgnilizny, odświeżyć prądami, jakie panują w europejskiej literaturze i filozofii. Zadanie to w istocie nielatwe: na każdym kroku potknąć się można o przeszkody w postaci apatii, bierności i obojętności społeczeństwa, które zamiast pomocy, dodaje niechęć, najlepsze zamiary unicestwia przez osobiste intrygi, a nieraz i potwarz. To też garstka, która sama siebie nazywa „młodą Polską”, walczyć musi na każdym kroku z partią starszej inteligencji<sup>30</sup>.

Zarysowawszy tło wydarzeń, Dański wypływał na szerokie wody:

Na próżno tryumfowano, że wszelkie idee postępu i przewrotu, wszelkie *izm*y, które tak bujnie rozpostarły się w państwie niemieckim, Poznań omijają (...). Dziś wszystkie te nowe prądy nieśmiało zrazu, ale coraz otwarciej występują w utworach literackich, scenicznych, w odczytach i zgromadzeniach, urządzanych przez „młodą Polskę”.

Ciekawe zresztą, że to otwarcie się na nowe koncepcje i nurty – z północy i zachodu, wschodu i słowiańskiego południa – znajdowało swoją motywację nie w chęci dogonienia innych i dyfuzji w świecie nowoczesności, ale w pragnieniu odnalezienia własnego miejsca na mapie cywilizowanych krajów i nacji znających swoją wartość.

„Przegląd” świadomie i wyraźnie dąży do objęcia kulturalnego życia wszystkich zaborów Polski (...). A dla masy czytelników, obojętnych dotąd dla życia umysłowego w ogóle, a tym mniej dbałych o zachowanie jego cech swojskich, narodowościowych, jest to niewątpliwie względem pierwszorzędnym.

Walcząca o tę zasadniczą zmianę Młoda Polska jest w obu relacjach podmiotem, faktycznym sprawcą działań, które obejmują najpierw społeczność lokalną,

---

<sup>30</sup> Z.S. Dański, *Młoda Polska*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 29; pierwodruk: tenże, *Kartka z życia umysłowego Poznania*, „Przełom” 1895, nr 8.

ale w istocie zataczają dużo szerszy promień. Oponenti mówili: „»Młoda Polska«  
ławą idzie»<sup>31</sup>.

Korespondencja Dańskiego, przedrukowana w „Przeglądzie” w całości, powstała w czasie największych nadziei na przyszłość, odnotowywała pierwsze sukcesy środowiska, zwłaszcza „w młodszym pokoleniu środowiska inteligencji wielkopolskiej”<sup>32</sup>, wytyczała przed nim perspektywę długoletniej pracy. Artykuł Wasilewskiego przytoczony został w dużych fragmentach, z równym, jak się można domyślać, ukontentowaniem<sup>33</sup>. Zaspokojone zostały zwłaszcza ambicje Rabskiego, zarówno redaktorskie, jak i pisarskie. Budujące oceny, tym wartościowsze, że sformułowane przez członka konkurencyjnego obozu, eminentnego pepesowca, ujrzały jednak światło dzienne u końca działalności czasopisma, za późno, by skonsolidować redakcję i wyostrzyć profil czasopisma. Zyskały one walor podsumowania i przesłania, które zostało podjęte – po dwóch latach – przez Artura Górskiego jako redaktora i publicysty „Życia”<sup>34</sup>. „Przegląd Poznański” nazwę Młodej Polski związał z nowymi prądami w literaturze i polityce, natomiast „Życie” Szczepańskiego i Górskiego nazwę tę przesunęło silniej w stronę literatury i sztuki.

Ludwik Szczepański, co symptomatyczne, kilkakrotnie wspomógł „Przegląd” swoim piórem jako krytyk i korespondent. Szczególną wartość ma jego omówienie wystąpienia *À la jeunesse* Zoli, zaprezentowane w tygodniku tak, że czytelnik mógł wziąć je za wystąpienie programowe polskiego autora: Ludwik Szczepański *Do młodych*. Trudno orzec, czy to rykoszet powszechnej praktyki przenoszenia tytułu dzieła recenzowanego na recenzję, czy jednak efekt premedytacji, nie sposób jednak artykułowi temu odmówić ambicji oddziaływania na świadomość młodej generacji. Szczepański bowiem nie tylko relacjonuje, ale i odpięra zarzuty przywódcy naturalistów w imię dążeń zaatakowanej przezeń „generacji poetów i artystów, których łączy tylko jedno: sztandar indywidualizmu”<sup>35</sup>. Nie kwestionuje jego wielkości, ale znajduje ją w „wizjonerstwie lirycznym” i umiejętności posługiwania się „ogromnymi symbolami”, czyli w tym, co przeczy sztuce przedmiotowej, a od-

<sup>31</sup> Pod adresem Tow. Pomocy Naukowej, „Przegląd Poznański” 1896, nr 12, s. 141.

<sup>32</sup> Z.S. Dański, *Młoda Polska*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 29, s. 345; notabene obok znajduje się omówienie *Chez les Allemands. L'Art et les moeurs* Wyzewy (*Niemcy w oczach francuskich*), którego działalność krytyczna parokrotnie przyciągała uwagę redakcji „Przeglądu”.

<sup>33</sup> *Przegląd prasy polskiej*, „Przegląd Poznański” 1896, nr 20, s. 230–231; przedruk fragmentów artykułu L. Wasilewskiego, *Młoda Polska w zaborze pruskim*, „Krytyka” 1896, z. 2, s. 77–81.

<sup>34</sup> Zbieżności między linią redakcyjną „Życia” a „Przeglądem Poznańskim” nie stały się przedmiotem namysłu Anny Kieżun w jej skądinąd bardzo wnikliwej analizie cyklu *Młoda Polska* Artura Górskiego, choć jej wnioski można by przywołać na poparcie przedstawionych tu tez. Zob. A. Kieżun, *Drogi własne. O twórczości młodopolskiej Artura Górskiego*, Białystok 2006, s. 71 i nast.

<sup>35</sup> L. Szczepański, *Do młodych*, „Przegląd Poznański” 1896, nr 8, s. 88.

powiada sztuce nowej, niemimetycznej. Nie podziela w żadnym razie negatywnych ocen Zoli, formułowanych przez niego wobec autorów budzących podziw młodej generacji, a jego zdaniem niepełnych, „dziwacznych”, jak na przykład Barbey d'Aureville lub Villiers de l'Isle Adam czy – przede wszystkim – Verlaine z jego „tajemniczością”, „mistycyzmem”. Cytując na koniec w oryginale sławiącą piękno „tryumfalne” (*Beaute triomphale*) strofę z *Trenu dla Paula Verlaine'a* (*Thrène pour Paul Verlaine*) Francisca Vielé-Griffina, „jednego z najwybitniejszych talentów między młodymi”<sup>36</sup>, Szczepański stwierdza dobitnie, do kogo należy ostatnie słowo. Również redakcja „Przeglądu” nie wprost, ale wyraźnie opowiedziała się po stronie młodych, publikując w kolejnym numerze *Tortury nadziei* Villiers de l'Isle Adama w tłumaczeniu Włodzimierza Bugiela<sup>37</sup>.

Gwoli pełniejszego obrazu prezentowanych w tygodniku zapatrywań trzeba dodać, że równoległe do tego opowiadania ukazała się recenzja *Melancholików* Elizy Orzeszkowej, napisana przez Kazimierza Bartoszewicza niejako przeciw upodobaniom młodych i wszelkiej uległości wobec literackich mód światowych. „Baudelaire, Verlaine, Sully-Prudhomme” *et consortes* to rodzimi naśladowcy Francuzów o wielkich nazwiskach<sup>38</sup>. Za to o dwie dekady starsza od Bartoszewicza Waleria Marrené-Morzkowska w artykule *Neoromantyzm* – wzmiankowanym przez Markiewicza – przyglądała się nowym tendencjom w kulturze z dystansem, ale i z nadzieją. Spektrum zapatrywań w „Przeglądzie Poznańskim” było szerokie – podobnie jak w „Życiu” Szczepańskiego, Sewer-Maciejowskiego i Górskiego<sup>39</sup> – dominowały jednak głosy przychylne wobec pokolenia wstępującego albo wprost je reprezentujące. Znaczna część zjawisk kluczowych dla samoświadomości młodych znajdowała na łamach „Przeglądu Poznańskiego” wyraźny, na ogół aprobatywny, choć niekiedy krytyczny oddźwięk. W zastrzeżeniu sformułowanym w recenzji tomu poetyckiego Miriama jako „wykwitu *fin-de-siècle'u* – w dobrym słowa rozumieniu”<sup>40</sup> można zobaczyć odzwierciedlenie szerszego zapatrywania redakcji, która starała się oddzielić literaturę pełną delektacji rozkładem od tej, która stawia sobie za cel zdiagnozowanie i przewyciężenie niemocy duchowej.

Obraz-manifest Władysława Podkowińskiego był zaanonsowany już w pierwszym numerze tygodnika: „W Warszawskim Towarzystwie Sztuk Pięknych wysta-

<sup>36</sup> Tamże, s. 8.

<sup>37</sup> Pisarska strona działalności tego lekarza, historyka literatury i medycyny, krytyka, tłumacza, autora publikującego po polsku i po francusku jest dzisiaj zupełnie zapomniana, choć przecież bardzo intrygująca.

<sup>38</sup> K. Bartoszewicz, *Pesymiści-melancholicy* [rec.: E. Orzeszkowa, *Melancholicy. Nowele*, Warszawa 1895], „Przegląd Poznański” 1896, nr 9, s. 100.

<sup>39</sup> Zob. m.in. wstęp Marii Jazownik do ułożonej przez nią antologii *Poezja w krakowskim „Życiu” (1897–1900)*, Zielona Góra 2014.

<sup>40</sup> I. Suesser, *Z poezji najświeższej doby*, „Przegląd Poznański” 1894, nr 20, s. 4.

wiono większych rozmiarów obraz p. Wład. Podkowińskiego. pt. *S z a ł*. Treść obrazu symboliczna”<sup>41</sup>.

Wprawdzie w jednym z kolejnych numerów „Przeglądu” warszawski korespondent X. pomimo uznania dla możliwości malarza, ujrzał w wydarzeniu tym kolejną „gonitwę za graniczącymi ze skandalem efektami”, skutek zaszczerpienia baudelaireizmu na naszym gruncie (między innymi za pomocą *Kwiatów grzechu*)<sup>42</sup>, lecz wspomnienie pośmiertne o artyście, napisane przez niejakiego K.C., sławiło artystę i jego zdecydowanie w otwieraniu przed sztuką nowych perspektyw, umacniało jego legendę<sup>43</sup>. Ów X, krytyczny wobec francuskiego egoistycznego dekadentyzmu, polskiej jego odmianie przypisywał inny ciężar gatunkowy. Stawia ona – jak mniemał – „wynik zupełnie innych przyczyn i zamknięcia wszelkiego pola dla czynu w szerszym znaczeniu – politycznym i społecznym”, rezultat „straszego ucisku”, dławienia życia<sup>44</sup>. Dowodów na to szukał w *Szkiełach* Komornickiej, o których, jakkolwiek ustępowały one *Śmierci* Dąbrowskiego czy *Bez dogmatu* Sienkiewicza i traciły na imitowaniu Nietzschego oraz Skandynawów – wypowiedział się z ogromnym uznaniem:

Jeśli jednak zostawimy na uboczu tę pretensjonalność reformatorską – wynik naśladownictwa, również jak i wiele naleciałości pesymistycznych, to zostaje jeszcze w tych szkicach wiele oryginalnej siły i wiele szlachetnych dążeń, skutych warunkami bytu. To nie kliwy pesymizm francuskiej powieści miłostek ani deklamacje pisarzy skandynawskich. Tu czuje się ból natury energicznej, którą pognębia brak pola dla czynności (...)”<sup>45</sup>.

Maria Komornicka drukowała w „Przeglądzie Poznańskim” swój „szkic dramatu” *Skerzyndzeni*, pisali też dla niego Cezary Jellenta, i to od pierwszego numeru, oraz Wacław Nalkowski, a ich wspólne ważne dzieło krytyczne i programotwórcze, czyli *Forpocząty* zostało przyjęte jako głos sojusznicy. „Naszym programowym dążeniem – definiowała siebie poznańska Młoda Polska – jest tylko budzić energię i odwagę”<sup>46</sup>, twórcy almanachu są przedstawieni w taki sposób:

<sup>41</sup> „Przegląd Poznański” 1894, nr 1, s. 12.

<sup>42</sup> X., *Kronika warszawska*, „Przegląd Poznański” 1894, nr 6, s. 10.

<sup>43</sup> K.C., *Władysław Podkowiński (wspomnienie pośmiertne)*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 2, s. 9.

<sup>44</sup> X., *Kronika warszawska*..., s. 10.

<sup>45</sup> Tamże, s. 6. W tym samym numerze najnowsze zjawiska w literaturze poddawał krytycznemu sumarycznemu oglądowi Ludwik Krzywicki, K.R. Żywicki, *Najmłodszy*, „Przegląd Poznański” 1894, nr 6. Artykuł ten, który Kazimierz Wyka uważał za „jedno z pierwszych lub bodaj pierwsze syntetyczne i obiektywne ujęcie fizjonomii nowego pokolenia” (K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 2: *Szkiełce z problematyki epoki*, Kraków 1977, s. 136), miał swój pierwodruk w „Prawdzie”, nr 16 z 21 IV, dwa tygodnie przed publikacją poznańską.

<sup>46</sup> *Pod adresem Tow. Pomocy Naukowej*, „Przegląd Poznański” 1896, nr 12, s. 141.

W autorach „Forpoczt” drga nuta niepospolitej samowiedzy i pewności siebie. Z utworów ich i rozpraw przegląda ufność, że im danym będzie zajaśnieć słońcem na ciemnym tle literatury. Co najmniej widzą wzajemnie w sobie material przyszłości<sup>47</sup>.

Nie był więc „Przegląd Poznański” jakąś ślepą uliczką, noszącą nazwę Młodej Polski z przypadku, ale ważnym etapem na drodze do samouświadomienia i samookreślenia się ruchu. Redaktorzy czasopisma byli żywo przejęci nowymi ideami estetycznymi i społecznymi, tak jak znaczna część młodej inteligencji wszystkich trzech zaborów. Między twórcami tygodnika i jego adresatami istniała wspólnota poszukiwań, silniejsza jeszcze wówczas od odmienności w poglądach i rachubach politycznych; radykalizm zapatrywań stanowił bodaj silniejsze spoiwo niż ich treść. Poszerzając krąg odbiorców, Rabski z przyjaciółmi powiększał też grono współpracowników, pozyskiwał utwory zarówno pisarzy uznanych, jak i autorów początkujących z całego kraju: Adama Asnyka, Marii Konopnickiej, Piotra Chmielowskiego, Józefa Tokarzewicza, Walerii Marrené-Morzkowskiej, Marii Rodziewiczówny, Gabrieli Zapolskiej, Władysława Jabłonowskiego, Ludwika Krzywickiego, Antoniego Potockiego, Wilhelma Feldmana, Kazimierza Kelles-Krauza, Leo Belmonta, Stefana Żeromskiego, Jerzego Żuławskiego, Stanisława Wyrzykowskiego, Kazimierza Tetmajera.

Asnyk wiedział doskonale, na jakie szpalty został zaproszony. Przesłał więc „na specjalne zamówienie”<sup>48</sup> redakcji – niejako ku rozwadze – gorzki wiersz *Przed jutrem*, w którym kontynuował refleksje znane z *Daremnych żalów* i *Do młodych*, odnosząc je do jeszcze młodszych. Wobec porządku dziejowych przemian – stwierdza – radykalizm tych pomocników postępu jest z jednej strony nieuchronny, z drugiej zaś w swej nagłości ślepy, bezlitosny, nawet wobec przeszłości niepodległościowej, a także, w znacznym stopniu, jałowy. Są oni bowiem skazani na zderzenie z rzeczywistością i pojednanie z tym, co z taką gorliwością zwalczają. Poza przestrogą *Przed jutrem* Asnyk niczego więcej w „Przeglądzie” nie ogłosił<sup>49</sup>.

Z kolei Kazimierz Tetmajer, który swą *Poezją* serią drugą przytłumił sławę Asnyka, osłabił jego wpływ na umysły i zdobył popularność jako wyraziciel nowej wrażliwości, publikował w „Przeglądzie” chętnie i dużo. Dla jednych stanowiło to atrakcję, dla innych wyzwanie, dla wszystkich jasny znak preferencji literackich Młodej Polski.

Tetmajer rozpoczął drukować w tygodniku swoje utwory 23 września 1894 roku, choć tydzień wcześniej ukazała się w nim recenzja rozchwytywanej serii,

<sup>47</sup> I. Suesser, *Forpoczt*..., s. 18.

<sup>48</sup> „Przegląd Poznański” 1895, nr 7.

<sup>49</sup> Ciekawe zresztą, że w swym zapale Rabski odnalazł w wierszu krytykę bierności i zachętę do walki z stagnacją, „nadzieję dla »młodych«, a przestrogę dla »starych«” (J. Data, *Problematyka literacka czasopiśm...*, s. 229).

przeważnie nieudawanie pochwalna, pełna uznania dla subtelnej wdzięku liryków refleksyjnych i zmysłowości erotyków, ale jednocześnie nie wolna od przygan i cierpkich w istocie spostrzeżeń. Nazwany piewcą „życiowego przesytu i smutku”, później zaś „poetą nerwów” i „muzykiem chwil i nastrojów”, został postawiony wyżej od Baudelaire’a, a zwłaszcza od naśladowców obrazoburczych i frenetycznych *Kwiatów grzechu*<sup>50</sup>, ale w Tetmajerze, należącym przecież do wielbicieli Francuza, komplement taki mógł jedynie wywołać nieprzyjemny dysonans. Niewątpliwą przykrość sprawiła mu też z pewnością ocena jego utworów tatrzańskich, niepodbudowanych jakoby głębszym uczuciem, bezbarwnych, za to niekiedy „sztucznie instrumentowanych”, a w rezultacie raczej nieprzewyższających – Rabski wyraził ten sąd z wahaniem – sonetów Franciszka Nowickiego.

W recenzji pojawiło się jeszcze jedno zestawienie, na którym Tetmajer tracił – zestawienie z Kasprowiczem:

(...) przecucie burzy jest znamienym rysem twórczości młodszych poetów. Jakiś dziwny niepokój, niby krącenie ptaków przed nawałnicą, szemra w ich śpiewie, jakiś strach nieomal mistyczny ogarnia całą drużynę, a w posępnych wróżbach są blaski nadziei, rezygnacja lub rozkoszny dreszcz. Słysząc tę nutę w poezjach Kasprowicza, słysząc ją w mglistych tęsknotach Tetmajera, ale w pierwszych jest ona owocem „miłości milionów”, skutkiem refleksji, konsekwencją programu społecznego – w Tetmajerowskich poezjach natomiast więcej pragnieniem wzruszającej nowości, śpiewem duszy zmęczonej monotonią i bezbarwnością życia. Kasprowicz upatruje w burzy nieubłagany rezultat elektryczności w chmurach nagromadzonej, a jeśli wita ją błogosławieństwem, to pieśń jego rozbrzmiewa potężną wiarą w orzeźwiające i odradzające działanie rozchulanych żywiołów, w rozkwit nowego życia na tej smutnej ziemi; i Tetmajer mówi nam o ludzkości bolach i on woła zniszczeń anioła, aby na gruzach starego gmachu kwiat szczęścia wyrósł Pariasom, ale w muzyce rytmów jego słysząc wyraźniej dźwięk nerwów, spragnionych wzruszeń nieznanymi. Jego zachwycą poezja gromów i błyskawic, jego przejmuje tęsknota za ubarwieniem nudy istnienia<sup>51</sup>.

Rabski stwierdza, że obaj „młodszy poeci” wraz z innymi sobie rówieśnikami należą do jednej „drużyny”, czyli *implicite* uznaje za oczywiste jej istnienie. Przy okazji paroma kreskami rysuje szkic do duchowego portretu pokolenia. Przynależni do niego twórcy zwracają się przede wszystkim ku życiu wewnętrznemu i dają wyraz nurtującym ich „dziwnym niepokojom”, niejasnym przecuciom, poruszeniom na polu religijnym, mrocznym przewidywaniom nadchodzącej katastrofy i jasnym – nowych, nieznanymi horyzontów; a także zniechęceniu i poszukiwaniu podniet zmysłowych. Jeżeli jednak Tetmajer skupia się na sobie, to Kasprowicz,

<sup>50</sup> W. Rabski, *Z liryki współczesnej* [rec. K. Tetmajer, *Poezje*. Seria 2, *Sfinks (Fantazja dramatyczna)*], „Przegląd Poznański” 1894, nr 25, s. 6.

<sup>51</sup> Tamże, s. 6.

nie ustępując mu siłą indywidualizmu, ma zdolność rozszerzania własnej i wnika-  
nia w zbiorową psychę, odczytywania pragnień i poetyckiego ich organizowania.  
Światoodczucie wsparte refleksją, a zapewne i nowoczesną wiedzą, warunkującą  
sformułowanie „programu społecznego”, pozwala na twórczość większego for-  
matu.

Na czele owej drużyny, którą można nazwać drużyną Młodej Polski, Rab-  
ski stawiał Jana Kasprówicza<sup>52</sup>. Już w pierwszym numerze „Przeglądu Poznań-  
skiego” zaznaczył wyraźnie, że „wśród (...) plejady liryków »najmłodszych«  
zajmuje wyjątkowe stanowisko Jan Kasprówicz, syn kujawskiej ziemi, zrodzony  
i wykarmiony pod wieśniaczą strzechą”<sup>53</sup>, „jeden z pierwszych liryków współ-  
czesnych”<sup>54</sup>. Sąd ten, wypowiedziany we wspomnianej recenzji tomu *Ani-  
ma lachrymans*, wykraczał poza ramy rutynowej oceny krytycznej – jako jeden  
z rozsianych w numerze punktów wyraźnie wskazujących w linię czasopisma;  
będąca notabene przedłużeniem linii „Głosu” z jego wiarą w misję polskie-  
go ludu. Wstępniak *Od redakcji* kończyła bowiem taka oto wskazówka: „gdyby  
myśli programowe nie dość jasno przedstawiły się czytelnikom »Przeglądu«,  
to treść niniejszego numeru stanie się obszernym komentarzem”<sup>55</sup>. Czytana  
w tym świetle opinia Rabskiego o poezji Kasprówicza i jego współczesnych  
ujawnia swój wymiar normatywny. Zatem podziwiać „jednego z pierwszych” to  
za mało, trzeba jeszcze zobaczyć w nim wzór poety nowoczesnego i podążać  
jego śladami. Powinno się też wzgardzić tymi modnymi tendencjami, które dla  
niego pozostały obce:

Dekadenckim pesymizmem, uśmiechem bolesnej apatii na wybladłej twarzy, nie jękły  
nigdy prawie te młodzieńcze strofy – dusza poety nie kapłała się we mgle melancholii,  
w sennej rezygnacji nie stuliła listków, jak lilia w zmroku wieczornym. Wszędzie życie,  
siła, walka i młodość – i ten pesymizm, który potrząsa zbutwiałymi filarami życia, ten  
pesymizm, który nie skarży się na wieczyste noce, lecz wierzy w świty promienne. I nawet  
wtedy gdy aksamitna ręka kochanki igrała z włosiem poety, i nawet wtedy, gdy pocałunek  
lubieżny usta jego palił, on trubadurów melodii słodkiej nie śpiewał, lecz nutą buntu  
społecznego się skarżył<sup>56</sup>.

Nie znaczy to, że Rabski żądał od poezji zaangażowania w sprawy zbiorowo-  
ści kosztem prawdy o jednostce, spotęgowania siły ducha wbrew prawdzie o kom-  
plikacji i wewnętrznych słabościach człowieka końca wieku, a wreszcie rezygnacji

<sup>52</sup> W. Molik, *Wokół „Przeglądu Poznańskiego”*..., s. 226.

<sup>53</sup> W. Rabski, *Z liryki współczesnej* [rec. J. Kasprówicz, *Anima Lachrymans*, Lwów 1894], „Prze-  
gląd Poznański” 1894, nr 1, s. 6.

<sup>54</sup> Tamże, s. 7.

<sup>55</sup> *Od redakcji*, „Przegląd Poznański” 1994, nr 1, s. 2.

<sup>56</sup> W. Rabski, *Z liryki współczesnej*..., s. 6.

z artyzmu na rzecz przekazu ideowego. Sądził, że wielki talent jest w stanie połączyć te sprzeczności. Ganił jubilerstwo poetyckie, wyrafinowanie kolorystyczne, „efektowną instrumentację”, ale doceniał „wytworną oprawę liryki”. Chciał, by kunszt nie służył ukrywaniu „ubóstwa myśli”, lecz pozwalał rozbrzmiewać „du-szy ludzkiej muzyce”. W skargach Kasprowicza z recenzowanego tomu ujrzał nową jakość w stosunku do wcześniejszej tak zwanej twórczości „liryka realisty”, a w niektórych z nich dostrzegł pokrewieństwo – z tak podziwianym w Młodej Polsce – Chopinowskim *Marche funèbre*.

Błędem byłoby też sądzić, że Rabski wystawił Kasprowiczowi laurkę. Jakkolwiek podoba mu się dysonansowość formy poematu *Marian Olchowicz* – „urywanej i szarpanej, twardej i szorstkiej”, to odstręcza go zawilość myślowa utworu, „w którym dusza poety ogarnięta sceptycyzmem i ciszy pragnieniem skarży się w mglistych alegoriach, o fizjonomii shelleyowskiej, na ludzką beziłę”<sup>57</sup>. Nie przekonują go też wulgarne *Impresje*, przypominające skądinąd udaną „Strassen-Lirik” Carla Bussego. Stawiał Kasprowicza bardzo wysoko, a zarazem wymagał, by nie schodził on poniżej tego poziomu – dla jego własnego pożytku i dla dobra całej młodej literatury.

Potwierdziwszy tę rolę poety w recenzji tomu Tetmajera, Rabski starał się co pewien czas przypominać czytelnikom „Przeglądu Poznańskiego” o znaczeniu Kasprowicza. W marcu 1895 roku redaktor tygodnika Jan Nepomucen Szuman opublikował na jego łamach tekst odczytu, w którym, zajmując się głównie tomami *Anima lachrymans* i wydaną w styczniu *Miłością*, uwydatniał niektóre, wypowiedziane wprost i nie wprost tezy swojego kolegi:

W tym pogrobowym chórze narodu – Szuman mówił o całym okresie postyczniowym – rozbrzmiał i z naszej wielkopolskiej dzielnicy poczesny głos – wydaliśmy na świat pierwszorzędnego talentu poetyckiego, dziecko kujawskiej ziemi, J a n a K a s p r o w i c z a. (...) Kasprowicz jest poetą o niezwykle silnej indywidualności. Do tych polotów ducha, które muzie jego ogromny i nadzwyczaj różnorodny materiał poddają: czucie chłopca polskiego i gorące kwiaty wyobraźni biblijnego proroka, tajemnicze wdzięki przyrody i dociekania filozoficznej treści, groza i piękno śmierci i tajniki własnej cierpiącej duszy, ekstazy zmysłów i miłości i współczesne zagadnienia czasu – dostosowuje poeta niezwykle i różnorodne formy. (...)

Kasprowicz jest poetą na wskroś nowożytnym; nie waha się starych, utartych wyobrażeń, którym ogół hołduje, ochrzcić otwarciem mianem przesądu i na miejsce dawnych bogów i idoli postawić nowe życie i siłą tryskające (...)”<sup>58</sup>.

A do wyrazów najwyższego uznania dodał też kilka słów krytycznych:

<sup>57</sup> Tamże, s. 6.

<sup>58</sup> J.N. Szuman, *Jan Kasprowicz jako poeta. (Odczyt dr J.N. Szumana, wygłoszony w towarzystwie Stella)*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 13, s. 150–152.

Łatwość słowa i wiersza, niezwykle polot wyobraźni, nasuwający prawdziwy natłok porównań, ogromna giętkość języka – właściwości wynoszące Kasprówicza ponad plejadę współczesnych poetów, tworząc zarazem niebezpieczeństwo dla jego muzy<sup>59</sup>.

Na początku czerwca tego roku z monografii Piotra Chmielowskiego *Współcześni poeci polscy* „Przegląd” przedrukował „*in extenso*” dwa ustępy dotyczące poetów zrodzonych i wychowanych w W. Ks. Poznańskim”, Jana Kasprówicza, rzecz jasna, i Józefa Kościelskiego. Podczas gdy pierwszy z nich, choć młodszy, zanotował już na swoim koncie sporo osiągnięć, tylko nieliczne wiersze drugiego – zdaniem krytyka – nadawały się do „czytania bez wstępu”<sup>60</sup>. Zestawienie wypadło dla Kościelskiego tak fatalnie, że Rabski, który za nie przecież odpowiadał, zdecydował się jednak umieścić w przypisie notkę wydobywającą kilka pozytywów z dojrzałszej twórczości autora<sup>61</sup>. Niemniej fakt, iż arystokrata, urodzony zresztą również pod Inowrocławiem i kształcący się, jak Kasprówicz, w Gimnazjum św. Marii Magdaleny, tak bardzo ustąpił pola poecie pochodzenia chłopskiego, „śpiewakowi (...) niedoli ludu”, wynalazcy nowych, oryginalnych form<sup>62</sup>, był w świetle narodowych przekonań poznańskiej Młodej Polski wielce znamienny. Przemawiał nie tylko za zmianą pokoleniową – Kościelski, rocznik 1845, należał do generacji Chmielowskiego – ale i formacyjną. Taką interpretację narzucał kontekst czasopisma, mimo że pozytywista podnosił przede wszystkim zalety pierwszej fazy twórczości Kasprówicza, przedstawiając go jako współpracownika i sojusznika redagowanego przez siebie „Ateneum”, nie „Głosu”, a „pessimistyczno-panteistyczne westchnienia” czy wyrazy bólu, uznając za „chwilowy nastrój jedynie”, za stan przejściowy.

Redaktorzy „Przeglądu” wszelako mieli lepszy wgląd w sympatie swojego ulubionego liryka, ba, nie pozostawali na nie bez wpływu. Ich przeświadczenie o przełomowym znaczeniu poezji Kasprówicza najwymowniej wyraził jednak nie redaktor, ale współpracownik czasopisma – Antoni Potocki. W kwietniu 1896 roku opublikował on w „Głosie”, jako Jerzy Grot, szkic portretowy, w którym, podobnie do Chmielowskiego, odwołał się najpierw do seniora powieściopisarzy romantycznych i patrona narodowców Tomasza Teodora Jeża, a ściślej do zaobserwowanej przez niego w liście, wykorzystanym jako przedmowa do debiutanckiego tomu po-

<sup>59</sup> Tamże, s. 152.

<sup>60</sup> P. Chmielowski, *Sąd Piotra Chmielowskiego o dwóch poetach wielkopolskich*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 22.

<sup>61</sup> Zestawienie było dla Kościelskiego potrójnie przykre – po pierwsze jako dla autora, który został pognębiony w „obecności młodszego konkurenta”, po drugie jako dla protektora i mecenas ubogiego krajana, po trzecie wreszcie jako dla osoby zaprzyjaźnionej z Kasprówiczem; o początkach tej relacji zob. R. Loth, *Młodość Jana Kasprówicza. Szkic biograficzny*, Poznań 1962, s. 17 i nast.

<sup>62</sup> P. Chmielowski, *Sąd Piotra Chmielowskiego...*, s. 259.

ety, skrajnej odmienności między nim a Bohdanem Zaleskim. Grot poszedł dalej i skonstatował całkowitą nieporównywalność ich form wierszowych, odrębność, osobność młodego autora<sup>63</sup>. Osiąga ją twórca – orzekł Potocki – dzięki naturalnemu osadzeniu języka poetyckiego w „wielkopolskiej odmianie mowy naszej”, nieeksploatowanej raczej w nowszej literaturze, a więc zachowującej urok świeżości. Już to stwierdzenie wystarczyło do nagłośnienia artykułu przez redakcję „Przeglądu Poznańskiego”: „Warszawski tygodnik »Głos« zamieścił studium Jerzego Grota o naszym znakomitym poecie wielkopolskim Janie Kasproviczu”<sup>64</sup> i zacytowania dwóch akapitów o języku Kasprovicza jako nieznanym dotąd naszej literaturze, otwierającym w niej nowy rozdział. W wydobywaniu zalet jego poezji Grot nie znalazł miary, widząc w niej twórczość z gruntu autentyczną, współczującą, wynalazczą, zapoczątkowującą szkołę literacką, odmieniającą świat, czyli spełniającą postulat zawarty w greckim słowie *poiesis* czy niemieckim *dichtung*, realizującą posłannictwo prorockie, a nawet mesjańskie. Trzeba przy tym zastrzec, że, dokonując apoteozy Kasprovicza, Potocki dość skutecznie unikał patosu i werbalizmu, zachowując na ogół właściwą sobie lapidarność i elegancję. Niekiedy jednak porywał się na takie proklamacje: „W samym traktowaniu sztuki przez Kasprovicza tkwi jakiś, wolno mi to powiedzieć, naiwnie święty ton, taki prosty a niezwykle, jaki odnaleźć można u Homera i wśród ludu”<sup>65</sup>. Redakcja „Przeglądu” przedrukowała te słowa długie na półtorej szpalty zakończenie artykułu Grota<sup>66</sup>, wyrażając swoją aprobatę dla jego stanowiska, podkreślając – ponownie – wielkopolskość poety, dając na koniec – zgodnie z intencją autora szkicu o Kasproviczu – materiał do przemyśleń o „znaczeniu jego pracy dla młodej literatury naszej”.

Niezwykłym wprost świadectwem rodzącego się kultu poety jest wiersz *Do Jana Kasprovicza*, dość długi, bo osiem oktaw liczący, pracowicie złożony z odwołań do jego utworów i biografii – od pierwocin z kraju Gopłany:

O dźwięcz nam, pieśni, ty, z bólu zrodzona,  
Której Gopłana w nocie ciche, letnie  
Dawała posłuch, tuląc cię do łona  
(...) <sup>67</sup>.

<sup>63</sup> J. Grot [A. Potocki], *Jan Kasprovicz*, „Głos” 1896, nr 17, s. 387.

<sup>64</sup> „Przegląd Poznański” 1896, nr 20, s. 240.

<sup>65</sup> J. Grot [A. Potocki], *Jan Kasprovicz (dokończenie)*, „Głos” 1896, nr 20, s. 467. W wydaniu książkowym Homer został wymieniony na „proroków”.

<sup>66</sup> „Przegląd Poznański” 1896, nr 22.

<sup>67</sup> Fragment ten może świadczyć, że autor wiersza otrzymał od Kasprovicza przywilej zapoznania się z rękopisami jego juveniliów, z których kilka dotyczy Gopła. Za swojego życia poeta zdecydował się opublikować niektóre z nich dopiero w 1911 roku, w pierwszym tomie swoich *Dzieł poetyckich*, Lwów 1912; zob. R. Loth, *Komentarz*, [w:] J. Kasprovicz, *Pisma zebrane*, t. 1: *Utwory literackie*, oprac. R. Loth, Kraków 1973, s. 546–547.

– po ostatnie dokonania:

W nich „dusza płacze”, – a wiedźcie – to znaczy  
Być swoich własnych cierpień sędzią – katem,  
Być serc olbrzymem, a ginąć w rozpacz (...)<sup>68</sup>.

Jest też w tym wierszu, podpisanym pseudonimem Alastor, rozbudowane porównanie adresata wiersza do Prometeja. Mówi w nim zatem jeden bohater shelleyowski do drugiego. Pierwszy z nich bierze imię z poematu *Alastor, czyli duch samotności*, przełożonego przez drugiego i ogłoszonego w petersburskim „Kraju” w 1885 roku. Cierpienia Kasprowicza w pruskim więzieniu (przebywał on w nim od listopada 1887 do maja 1888 roku), przywołane aluzyjnie, zostają zrównane z mękami protagonisty *Prometheus unbound* Shelleya; pracę nad przyswojeniem tego dramatu polszczyźnie Kasprowicz rozpoczął w 1896 roku, ale zarzucił ją na ponad dwadzieścia lat. Wielbiciela i tłumacza angielskiego poety inny shelleista, obeznany, jak widać, bardzo dobrze z życiorysem i fascynacjami współwyznawcy, pasuje na następcę słynnego romantyka, na nową wielkość. Kto jednak nazwał się Alastorem w roku 1895? Według *Słownika pseudonimów pisarzy polskich* po imię to sięgnął w 1908 i w 1912 roku Cezary Jellenta. Wiele wskazuje jednak, że znakomity krytyk, ale, niestety, już nie tak dobry poeta i prozaik, podpisał tak już swój wiersz w 1895 roku. Autor ten, współpracujący z „Przeglądem Poznańskim” poczynawszy od pierwszego numeru czasopisma, w roku 1894 wydał i w 1895 wznowił rozprawę krytyczną, poświęconą Byronowi, Shelleyowi oraz innymi twórcom spod buntowniczego znaku, zatytułowaną najpierw *Ideą wszechludzką w poezji współczesnej*, później zaś *Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje*. W koncepcji Jellenty, dopełnionej, by tak to ująć, przez Alastora, Kasprowicz jawi się jako ten, kto realizuje przesłanie Shelleya, jest *eo ipso* shelleistą, a w szerszym znaczeniu, jednym z tych półbogów poezji, których syntetycznie scharakteryzował w rozdziale *Prometeiści*, jednym z „duchowych – w ścisłym znaczeniu tego wyrazu – potomków” Prometeusza<sup>69</sup>.

Prometeusz stał się poniekąd *for m u l a* – wyjaśnia Jellenta – do oznaczenia takiego nastroju i myśli i takich organizacji, które są mu pokrewne, czyli łączą w sobie główne znamiona jego bohaterstwa

– to jest:

zdolność do odtwarzania w sobie niedoli całego rodu ludzkiego i protestu przeciw złym potęgom świata, (...) ogrom dumy i niezależności, (...) silnie rozwinięta samowiedza i indywidualność (...).

<sup>68</sup> Alastor [Cezary Jellenta], *Do Jana Kasprowicza*, „Przegląd Poznański” 1895, nr 44, s. 519.

<sup>69</sup> C. Jellenta, *Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje*, Warszawa 1895, s. 17.

Oni są mikrokosmosem świata, jego sercem, jego wrażliwością. Gdy boleją, to znaczy, że ludzkość i byt powszechny wybrały ich sobie za rzeczników swych rozkoszy i swej niedoli<sup>70</sup>.

Jellenta dochodzi do wniosku, że współcześnie „motyw ogólnoludzkiego buntu musi się odrodzić i odnowić, wykapać w realizmie i przywdziać formę współczesną. Trzeba go umieścić w sercu i głowie, we krwi i nerwach prawdziwego człowieka”<sup>71</sup>, to mówi jednocześnie o pokoleniu spotęgowanej wrażliwości. „Są tacy” – dodaje. I wkrótce, na łamach „Przeglądu Poznańskiego”, wskazuje na Kasprowicza.

To wszystko – poczynając od recenzji Rabskiego, przez wiersz mu dedykowany, po szkic Grota-Potockiego nie mogło nie być dla samego Kasprowicza ambarasujące. Owszem, interesowały go modne tendencje poetyckie, sam szukał nowych tematów i środków wyrazu, lecz nie dążył do przeprowadzenia pokoleniowej zmiany warty w literaturze, a tym mniej do objęcia przywództwa ruchu. O odkrywczości autora świadczyły niektóre wiersze, udostępnione przez niego redakcji „Przeglądu Poznańskiego”, a zwłaszcza poemat *Przy szumie drzew*<sup>72</sup>. Zanurzony jeszcze w metaforyce shelleyowskiej – decyduje o tym przede wszystkim obraz wiatru – utwór ten, przez wielu współczesnych uznany za objawienie i arcydzieło, płynnie, a równocześnie konsekwentnie zmierza ku symbolistycznemu widzeniu świata<sup>73</sup>. Analogiczne przesunięcie Jan Józef Lipski dostrzega w cyklu *Z wichrów i bał*, do którego należy subcykl *Cisza wieczorna*, publikowany w poznańskim czasopiśmie w połowie listopada 1896 roku<sup>74</sup>. Te stopniowe zmiany, kluczowe dla ewolucji twórczej Kasprowicza, nie uchodziły uwagi wielu krytyków i czytelników, ale poeta – pod presją oczekiwań lub z potrzeby własnej – uznał za właściwe złożenie wyraźnej deklaracji przystąpienia do nowego ruchu w kulturze. Wziął udział w dyskusji o nowej sztuce i z nową sztuką, przyjął jako swego „ ducha młodości”, sięgnął po „nowy rym” i dał się porwać „pieśni życia”, ale zarazem podkreślił swój nierozzerwalny związek z ludem i ziemią, z jego niedolą i tęsknotą, zachował więc z wspólnotą, wyłączając z niej krezusów i filistrów, od-

<sup>70</sup> Tamże, s. 22–23.

<sup>71</sup> Tamże, s. 46.

<sup>72</sup> *Przy szumie drzew* – publikacjom czasopiśmiennym poematu towarzyszyła informacja o jego przynależności do cyklu *Miłość* („Tydzień” 1894, nr 28; „Przegląd Poznański” 1894, nr 17–19), w wydaniu książkowym jednak znalazł się on poza cyklem. Notabene pierwszą publikacją poetycką Kasprowicza, jaka pojawiła się w „Przeglądzie Poznańskim”, był przekład *Świętego Szymona Słupnika* A. Tennysona (1894, nr 6, s. 4–5).

<sup>73</sup> Zob. J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 108–118. Zob. też K. Jaworski, *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprowicza*, Lublin 2012.

<sup>74</sup> J. Kasprowicz, *Cisza wieczorna*, „Przegląd Poznański” 1896, nr 46, s. 519; pierwodruk miał miejsce kilkanaście dni wcześniej w nr. 44 „Tygodnia”.

rzucił wyczerpanie, zblazowanie, wyrafinowanie, „zniewieścienie”<sup>75</sup>. Spotęgowanie mocy twórczej jednostki uznał za zjawisko ponadjednostkowe, poetyckie »ja« zamienił na »my« „śpiwnego ludu” – prawdziwych poetów<sup>76</sup>. Uczynił to w cyklu *Akordy jesienne*, ogłaszanym sukcesywnie w lwowskim „Tygodniu” i, z niewielkim opóźnieniem, w „Przeglądzie Poznańskim” oraz „Głosie”; we wszystkich zaborach. Jako poeta Wielkopolski zgłosił akces do Młodej Polski – zaprojektowanej w Poznaniu.

---

<sup>75</sup> Cytaty z *Akordów jesiennych* według wydania J. Kasprowicz, *Pisma zebrane*, t. 3: *Utwory literackie*, cz. 2, oprac. R. Loth, Kraków 1997, s. 133–150; w 1896 r. w „Przeglądzie Poznańskim” poszczególne wiersze cyklu były drukowane w numerach od 3 do 6; utwór w swej ostatecznej wersji jest bogatszy o kilka wierszy, przy czym dwa z nich po upadku „Przeglądu Poznańskiego” zostały opublikowane w „Życiu”. W artykule *Przełom indywidualny na tle przełomu epok* (w: *Modernistyczny Lwów – teksty życia, teksty sztuki*, red. D.M. Osiński, E. Paczoska, Warszawa 2009, przedruk w: *Rok 1894 i inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2012) na temat węzłowego miejsca *Akordów jesiennych* w biografii twórczej Kasprowicza, nie uwzględniłem roli „Przeglądu Poznańskiego”.

<sup>76</sup> J. Kasprowicz, *Akordy jesienne*, s. 143; „Przegląd Poznański” 1896, nr 5, s. 54.



JOANNA ZAJKOWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
w Warszawie

ORCID 0000-0002-9567-4598

## KASPROWICZ W „TYGODNIKU ILUSTROWANYM”, „TYGODNIK ILUSTROWANY” O KASPROWICZU

Żaden ze współczesnych historyków nie zaprzeczy rangi „Tygodnika Ilustrowanego”. Ta powstała jesienią 1859 roku pierwsza<sup>1</sup> nowoczesna polska „ilustracja” społeczno-kulturalna nieprzerwanie przez kolejne osiemdziesiąt lat kształtowała polską opinię publiczną. Słusznie zauważa Monika Gabryś-Sławińska, że to zasłużone i cieszące się popularnością pismo, chociaż znalazło się w kręgu zainteresowań różnych badaczy (Ewy Ihnatowicz, Zenona Kmiecika, Adriana Koltoniaka, Barbary Michałowskiej czy wyżej wspomnianej Gabryś-Sławińskiej), nie doczekało się dotąd pełnej monografii, a jedynie częściowych, problemowych opracowań<sup>2</sup>.

O popularności pisma świadczyły liczby: z nieco niewiele ponad trzech tysięcy egzemplarzy w roku 1870 do jedenastu tysięcy w 1896 roku, po imponującą liczbę dwudziestu tysięcy egzemplarzy w 1909 roku<sup>3</sup>. Periodyk docierał do roda-

---

<sup>1</sup> Tak postawiona kwestia może być w zasadzie dyskusyjna. Pierwszym piśmem ilustrowanym jest bowiem w istocie drukowany od 1834 roku „Przyjaciel Ludu”, publikujący liczne materiały ikonograficzne. Jednak to dopiero „Tygodnik Ilustrowany” postawił na nowoczesne reprodukowanie treści ikonicznych, a przed otwarciem publikacji jej główny inicjator Józef Unger wraz z pierwszym redaktorem naczelnym Ludwikiem Jenike wybrali się w „umyślną podróż zagranicę”, „w celu nawiązania stosunków z pokrewnymi wydawnictwami w innych krajach, zwłaszcza załatwienia spraw technicznych, związanych ze stroną ilustracyjną pisma” (zob. J. Muszkowski, *„Tygodnik Ilustrowany”: najstarsza ze współczesnych ilustracji w Polsce 1859–1934*, Warszawa 1935, s. 9–10). Jak dalej referuje Muszkowski – przez długi czas proces typograficzny był najnowocześniejszym w kraju.

<sup>2</sup> W pracy z „Tygodnikiem Ilustrowanym” w tle (*Konflikty zbrojne na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1904–1918*, Lublin 2015) Monika Gabryś-Sławińska prezentuje pełną bibliografię pisma, do której odsyłam zainteresowanych czytelników.

<sup>3</sup> Z. Kmiecik, *Prasa polska w Królestwie Polskim i Imperium Rosyjskim w latach 1865–1904*, [w:] *Prasa Polska 1864–1918*, red. J. Łojek, Warszawa 1976, s. 112.

ków mieszkających we wszystkich zaborach (ale także w głębi Rosji i w Stanach Zjednoczonych) był pismem o zasięgu ogólnopolskim. Jego deklarowana apolityczność, zaangażowanie w sprawy społeczne i narodowe zyskiwały mu sympatię i zainteresowanie kolejnych pokoleń<sup>4</sup>.

Zaczynające jako czasopismo nieco „antykwaryczne”, nastawione na prezentację pamiątek narodowej przeszłości, przez kolejne lata ulegało znacznej modernizacji, którą zapewniali wprowadzani do redakcji młodzi i rzutcy dziennikarze, sprawiając, że – jak wspominał na jego pięćdziesięciolecie Wiktor Gomulicki – stało się ono „zwierciadłem życia bieżącego, (...) zwierciadłem wielościennym, ukazującym życie w różnych zakamarkach, pod różnymi kątami, w sferze polityki i ruchu społecznego, wiedzy i przemysłu, wynalazków i mody, sportu i zabaw publicznych...”<sup>5</sup>.

Ważnym elementem tak rozumianego tygodnika była oczywiście literatura; miał on osobny dział poezji i powieści, ale wiadomości dotyczące tej dziedziny kultury się również w życiorysach, szkicach i przeglądach piśmienniczych. Prezentowano zarówno literaturę dawną, jak i najnowsze utwory młodych twórców. Na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” debiutowała Eliza Orzeszkowa (także jako poetka), Henryk Sienkiewicz jako autor szkicu o Sępie-Szarzyńskim, Maria Konopnicka. Poezję drukowali tam Aleksander Kraushar, Wiktor Gomulicki, Miron (Aleksander Michaux), Kazimierz Gliński, Maria Bartusówna, Kazimierz Tetmajer, Andrzej Niemojowski i wielu innych, wśród nich Jan Kasprówicz. W niniejszym artykule zebrałam wszystkie ślady obecności tego ostatniego na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, zarówno utwory publikowane przez poetę, jak i rozmaite *varia* – głosy krytyczne o nim, recenzje poszczególnych utworów, noty.

„Sprawa Kasprówicza” wygląda dosyć ciekawie: na łamach „Tygodnika” ten najważniejszy poeta epoki, debiutujący już w 1877 roku, pojawił się dopiero, według ustaleń Romana Lotha poczynionych w tomie *Bibliografii literatury polskiej Nowy Korbut*, dopiero w 1899 roku – czyli po dwudziestu dwóch latach działalności artystycznej! Faktem jest, że poeta nie był mocno związany z Warszawą (w odróżnieniu od Wrocławia, Poznania, Lwowa, Zakopanego), jednak taka zwłoka (czy też niedopatrzenie) może zastanawiać. Ponadto warszawskiemu umiarkowanemu konserwatywnemu piśmiennictwu mógł wydawać się zbyt radykalny. O tym jednak, że z „Tygodnikiem Ilustrowanym” Kasprówicz nie nawiązał współpracy, mógł w zasadzie zdecydować przypadek. Wiemy, iż biedujący poeta, skazany na wielokopieńskie gesty Kościelskiego i nieregularną pomoc z jego strony, 28 kwietnia

<sup>4</sup> Zob. C. Gajkowska, „Tygodnik Ilustrowany”, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 2, Wrocław 1994, s. 965–966; Z. Dębicki, *Józefa Wolffa „Tygodnik Ilustrowany”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1918, nr 9, s. 101.

<sup>5</sup> W. Gomulicki, *Dzieje pięćdziesięciolecia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 50, s. 1020. Zarówno Gomulicki, jak późniejszy Muszkowski podkreślali innowacyjną rolę Józefa Wolffa.

1882 roku wysłał patetyczny, nieco rozpaczliwy list do Kraszewskiego, prosząc go o protekcję przy wydrukowaniu wierszy, których sporo już zgromadził. Młody poeta mierzy wysoko: „Błagam Cię o wstawienie się za mną, jeżeli te kilka wierszy, które jako małą próbkę dołączam, do druku się kwalifikują, w redakcji »Kłosów« albo »Tygodnika Ilustrowanego«, a wpływ Twój wyrwie mnie z pewnością z tego smutnego położenia”<sup>6</sup>.

Kraszewski wysłał pismo polecające do Lewentala, wydawcy „Kłosów”. Parę tygodni później otrzymał od niego zawiadomienie o publikacji pięciu wierszy. Współpraca z pismami warszawskimi i petersburskim „Krajem” trwała w najlepsze od 1885 roku. Tomasz Jodelka, opisując okoliczności druku pierwszego tomiku poetyckiego i poszukiwania wydawcy, w Warszawie i Lwowie, odnotowuje: „Nazwisko jego znane jest już od roku 1885 ze szpalt »Przeglądu Tygodniowego«, »Kraju« i »Głosu«. Drukuje go również »Kurier Warszawski«, »Ateneum« Piotra Chmielowskiego i »Życie« warszawskie”<sup>7</sup>. Ale nie „Tygodnik”. Pierwszym drukowanym w warszawskiej „ilustracji” utworem znanego już wówczas powszechnie poety jest, jak na ironię, nie wiersz, ale, „wyjątek z poematu dramatycznego”, zatytułowany *Kostka Napierska*<sup>8</sup>. W tym czasie czytelnicy „Tygodnika” zachwycają się *Krzyżakami* Sienkiewicza i *Argonautami* Orzeszkowej, a w dziale pamiątek poromantycznych Rajmund Stanisław Kamiński prezentował nieznane listy Zygmunta Kraszińskiego do Delfiny Potockiej z lat 1839–1843.

Krytyczny komentarz do drukowanego tekstu wyszedł w „Tygodniku” dopiero w 1905 roku, spod pióra Ignacego Matuszewskiego<sup>9</sup> i w 1909 roku – Józefa Weyssenhoffa<sup>10</sup>, chociaż inne publikacje prasowe oceniły poemat dramatyczny Kasprowicza bezpośrednio po jego publikacji<sup>11</sup>. W 1905 roku informacja o *Buncie Napierskiego* pojawiła się „Tygodniku” w dziale *Książki i Wydawnictwa Periodyczne* i miała charakter noty wydawniczej. A ponieważ był to numer świąteczny (z 23 grudnia), uwagi o dramacie znalazły się między stałymi o tej porze roku prospektami książek gwiazdkowych dla najmłodszych: *Księżniczką* Zofii Urba-

<sup>6</sup> Cyt. za: T. Jodelka, *Jan Kasprowicz. Zarys biografii*, Warszawa 1964, s. 62.

<sup>7</sup> Tamże, s. 103.

<sup>8</sup> J. Kasprowicz, *Kostka Napierski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 15, s. 292–293, nr 16, s. 313–315. Akt II, scena 5. Pierwodruk całości: „Tydzień” 1899, nr 1–14, nr 16–21, wydanie książkowe z ilustracjami S. Dębickiego, Lwów 1899; wydanie nowe: Lwów 1905.

<sup>9</sup> M. [I. Matuszewski], *Jan Kasprowicz. Bunt Napierskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 50/51, s. 896 [to jest paruzdaniowa notka w dziale: Książki i Wydawnictwa Periodyczne].

<sup>10</sup> J. Weyssenhoff, *Rozmowy literackie. Najnowsza powieść historyczna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 49, s. 994–995.

<sup>11</sup> W 1898 roku ukazała się recenzja w „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim”, nr 252, w 1899 roku Piotr Chmielowski napisał notę do „Kuriera Codziennego” (nr 190), Michał Rolle do numeru 9 pisma „Iris”, a w „Czasie” (numer 146) recenzję napisał Lucjan Rydel.

nowskiej, *Mieszkańcem puszczy* Jamesa Fenimore’a Coopera w opracowaniu Marii Zaleskiej, *Chata wuja Toma* Harriet Beecher Stowe i książeczką *Las, dla dzieci od 6-ciu do 10-ciu lat* Marii Weryho.

Warto zauważyć, że w tej samej kolumnie co nota o *Buncie Napierskiego* pojawiła się także informacja o trzecim wydaniu *Najnowszych prądów w poezji naszej* (Lwów 1905, nakład H. Altenberga) Piotra Chmielowskiego, w którym, w rozdziale *Poeeci szukający nowych baseł*, tuż za Konopnicką, na stronach 49–51 pomieścił krytyk kilka uwag na temat poezji Kasprowicza, sytuując go w rzędzie twórców pokazujących nowe oblicze polskiego ludu, z zaznaczeniem, że poeta nie szczędzi mu słusznej, czasami, krytyki.

Notabene w nocie o Kasprowiczu pojawiło się także odniesienie do *Buntu Napierskiego*: „Oto wkrótce wydaje Kasprowicz *Bunt Napierskiego*, tchnący miłością dla ludu, a w *Prologu na otwarcie teatru lwowskiego* (1900) maluje w przemianach Wojtka wymowny przykład, jak z gburowatego chłopca, myślącego tylko o jadle i wypoczynku, wyrasta człowiek, mogący współzawodniczyć z innymi warstwami (...)”<sup>12</sup>.

I podsumowując o Kasprowiczu napisał Chmielowski w owym 1905 roku (pierwsze wydanie rozprawy to 1901 rok): „W ogólności, choć w poezjach Kasprowicza dużo jest smutku, a niekiedy i zgrzytów pesymistycznych, zawsze w końcu ukazuje się otucha, zachęta do życia i działania, sam on powiedział, że w sztuce pragnie hartu, siły woli, pragnie postaci energicznych, bitnych, które by pobudką były do czynów i męstwa”<sup>13</sup>.

Ówczesny recenzent „Tygodnika Ilustrowanego” i współredaktor działu o najnowszych książkach, Ignacy Matuszewski, napisał: „Kasprowicz jest z powołania lirikiem, nie dramatykiem, dlatego jego *Dies irae*, *Ginącemu światu*, *Święty Boże* będą przyćmiewały prace sceniczne wielkiego pisarza”, jednak zaraz pojednawczo dodał: „Swoją drogą, czy Kasprowicz obierze taką, czy inną formę, zawsze pozostanie niepospolitym poetą i tworzy dzieła godne uwagi”. Zaznaczając, że dramat „nie jest bezwzględna nowością” i był wystawiany nawet na scenie, dlatego nie ma powodu streszczać go, podsumował tylko: „Nie jest to dramat w technicznym znaczeniu tego wyrazu, lecz, jak wskazuje podtytuł: »poemat dramatyczny«, poemat bogaty w treść psychologiczną i ujęty w formę prawdziwie artystyczną. Wydanie nowe, bardzo wytworne, zdobią udatne ilustracje St. Dębickiego”<sup>14</sup>.

Drugie wspomnienie o *Buncie Napierskiego* pochodzi z 1909 roku i jest częścią rozprawy Józefa Weyssenhoffa, *Rozmowy literackie. Najnowszą powieść historyczną*.

<sup>12</sup> P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, wydanie 3, Lwów 1905, s. 50–51. O buncie Napierskiego Piotr Chmielowski, jak zaznaczyłam wyżej, pisał już na łamach „Kuriera Codziennego”, w numerze 190. Oczywiście nie należy zapominać, że jest on autorem studium o Janie Kasprowiczu z 1904 roku.

<sup>13</sup> P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*..., s. 51.

<sup>14</sup> M. [I. Matuszewski], *Jan Kasprowicz: Bunt Napierskiego*...

W zasadzie tekst powinien nosić tytuł „temat historyczny w najnowszej literaturze” i jest analizą najnowszej powieści Kazimierza Tetmajera *Maryna z Hrubego* (1909). Ponieważ zaś akcja utworu związana jest z postacią Kostki Napierskiego<sup>15</sup>, siłą rzeczy przywołuje Weyssenhoff poemat dramatyczny Kasprowicza. Konserwatywny krytyk wytyka Tetmajerowi historyczne nieścisłości, szczególnie zaś piętnuje nieprawdziwy obraz szlachty i chłopów:

Nie spierałbym się o to, że w powieści idealizowany jest ciągle chłop, a szlachcic traktowany z widoczną niechęcią. Ale cierpi na tym nie tylko prawda historyczna, lecz i konsekwencja charakterów<sup>16</sup>.

A jednak się spiera. Dramat poetycki Kasprowicza służy mu jako kontrpunkt Tetmajerowskiej wizji chłopskiego buntu z XVII wieku. Zaznacza, że nie pierwszy raz zdarza się, że obaj nasi „wyniośli poeci” podejmują się literackiego opracowania tego samego tematu, po czym pisze: „Jeżeli zimny, ale szlachetny dramat Kasprowicza ustępuje powieści Tetmajera pod względem barwy i wdzięku, to niewątpliwie przewyższa *Marynę z Hrubego* pod względem ideowego opanowania przedmiotu”<sup>17</sup>. I punktuje: szlachta Kasprowicza wygląda jak szlachta polska, a nie Tetmajerowski „stek tchórzów, pozbawionych wszelkiego patriotyzmu sybarytów”<sup>18</sup>. Podobnie rzecz się ma, zdaniem Weyssenhoffa, z przedstawieniem chłopów: „lud w dramacie Kasprowicza znacznie podobniejszy do zbuntowanych zbójów niż sielsko-homeryczne postacie ludowe Tetmajera”<sup>19</sup>. Podsumowując zaś oba literackie obrazy buntu Napierskiego, skonstatuje:

Można by przytoczyć wiele scen i wyrazów na poparcie spostrzeżenia, że Kasprowicz szerzej patrzy w oczy prawdzie historycznej i psychologicznej w swym dramacie, niż Tetmajer, który, pod pozorami ściślejszej historyczności, stara się przerobić sens naszych dziejów szlacheckich dla apoteozy swego Skalnego Podhala. A przecie Kasprowicz napisał dramat wierszem i mógłby korzystać z większej swobody przeinaczania epoki dla swych celów specjalnych, scenicznych, powołując się choćby na tradycję Szekspira<sup>20</sup>.

---

<sup>15</sup> Aleksander Leon Kostka-Napierski, właśc. Szymon Bzowski (ur. ok. 1617, zm. 18 lipca 1651 w Krakowie) – polski oficer, w okresie wojny trzydziestoletniej kapitan w służbie szwedzkiej, uczestnik walk w Niemczech. Po śmierci Władysława IV Wazy wrócił do Polski. Przywódca chłopów podhalańskich, kontaktował się z Bohdanem Chmielnickim, chciał rozszerzyć powstanie na tereny polskie.

<sup>16</sup> J. Weyssenhoff, *Rozmowy literackie. Najnowszą powieść historyczną*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 49, s. 994.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże, s. 994–995.

<sup>19</sup> Tamże, s. 995.

<sup>20</sup> Tamże.

Pierwszym utworem poetyckim Kasprowicza publikowanym na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” była ballada „z motywów ludowych” – *Pieśń o burmistrzance*<sup>21</sup>. Ten powstały w listopadzie lub na początku 1902 roku tekst miał w „Tygodniku” swój pierwodruk. Na pierwszej stronie utworu, w dolnym rogu, widnieje portret poety prezentowany na tle greckiej kolumny.

Utwór to ballada z wszelkim nastrojowym atrybutorem oraz romantyczną wizją jeziora skrywającego makabryczną tajemnicę. Wypływający na połów rybacy zamiast ryb wylawiają zwłoki noworodka. W duchu ludowego rozumienia sprawiedliwości lokalna wspólnota naciska burmistrza, by przeprowadził śledztwo, odnalazł i ukarał winowajczynię. Na miejski plac schodzą się dziewice w rucianych wiankach na głowach i z liliami w dłoniach, a wśród nich brakuje tylko córki burmistrza. To ona jest dzieciobójczynią i, oszalała z cierpienia, sama prosi o wymierzenie kary. Ta jest adekwatna do przewinienia – dziewczyna zostaje utopiona na oczach całej wspólnoty. Tonąc, wzywa na pomoc swoich najbliższych, ale ci – choć cierpią – muszą odmówić. Burmistrzanka niknie w jeziornej toni. Ballada kończy się obrazem szumiących nad brzegami trzciny, które dopowiadają historię młodej winowajczyni:

Szumię sobie, hej! O matce,  
Która poszła do dna  
Za tą córką, choć ta córka  
Świata już niegodna...<sup>22</sup>.

Ballada świetnie napisana, zrytmizowana, z zaskakującą puentą, stanowi doskonałą realizację gatunkową, dowodzi maestrii Kasprowicza. Podobnie rzecz się ma z kolejnym utworem poety – *Pieśnią o Waligórze*, powstałą prawdopodobnie w pierwszej połowie 1903 roku, a drukowaną 30 stycznia 1904 roku w 5. numerze tygodnika.

Publikacje obu tych „poezji” wydawać się mogą nieco „spóźnione”, jeśli zauważymy, że w już prospekcie „Tygodnika” na rok 1900 redakcja odnotowała: „Co do działu poezji, to posiadamy w tece utwory: Kazimierza Glińskiego, Wiktora Gomulickiego, Jana Kasprowicza, Marii Konopnickiej, Antoniego Langego, Andrzeja Niemojewskiego, Stanisława Rossowskiego, Selima, Kazimierza Tetmajera i innych”<sup>23</sup>. Potwierdzić należy, że wszyscy wymienieni, poza Kasprowiczem właśnie, byli obecni na łamach „Tygodnika” od początku lat dziewięćdziesiątych, a czytelnicy czasopisma próżno czekali zarówno w 1900 roku, jak i w ciągu ko-

<sup>21</sup> J. Kasprowicz, *Pieśń o burmistrzance. Z motywów ludowych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 1, s. 5–6.

<sup>22</sup> Tamże, s. 6.

<sup>23</sup> Zob. Prospekt „Tygodnika Ilustrowanego” na rok 1900.

lejszych lat na jakikolwiek jego utwór poetycki. Wiersz liryczny Kasprowicza pojawił się w piśmie dopiero w 1908 roku – *Złocistym winem czarę napelnioną...*<sup>24</sup>, ale na pewno nie jest to żaden z utworów z teki redakcyjnej, szumnie anonsonowanych w roku 1900. W 1908 roku opublikowany został także wiersz *Oto wieczorny zmierzch...* (nr 38, s. 758), a w 1909 – *Cicho za nami sunie cień żywota* (nr 13, s. 253); przy tym ostatnim zamieszczono zdjęcie poety oraz króciutką notkę („przy okazji”) o nominacji Kasprowicza na Katedrę Literatury Powszechnej Uniwersytetu Lwowskiego, z podkreśleniem, że już rok temu „Tygodnik” informował o takim zamiarze<sup>25</sup>. Utwory te weszły do zbioru *Chwile*, wydanego w Lwowie w 1911 roku. I właśnie recenzja tego tomu, jedyna, podkreślmy recenzja tomu Kasprowicza na łamach czasopisma, ukazała się w „Tygodniku Ilustrowanym” w 35. numerze pisma z 1911 roku, w dziale *Mieszaniiny literacko-artystyczne*. Poprzedzona fotografią poety niewielka anonimowa notka dość celnie podsumowuje zawartość zbioru:

*Chwilami* nazwał Kasprowicz wydaną niedawno wiązanke swych utworów lirycznych. I nazwał je słusznie: w nich to bowiem przetapiał w kształt artystyczny nastroje chwili, myśli, wrażenia, uczucia... Wszystko, co rodziło się wtedy, jako głębokie wstrząśnienie czy przelotne muśnięcie, wylało się na papier w postaci najbardziej bezpośredniej<sup>26</sup>.

Obserwacji tej towarzyszy podkreślenie, że właściwością poety jest szczerść, a wrażenia świata zewnętrznego i przeżycia duchowe odczuwa on jako rytm i melodię. Oczywiście, co słusznie zauważa autor recenzji, nie ma tu „najwyższego napięcia tragizmu”, „straszliwej nawałnicy rozszalałej rozpacz”, jaka dawała o sobie znać w *Mojej pieśni wieczornej* czy poemacie *Święty Boże*. Ten tomik znamionuje inna poetycka i duchowa atmosfera:

Nadeszło zrównowazenie, przyległy namiętności, tylko gdzieś, na dnie duszy, kryje się cień dotkliwy smutku, tęsknoty, bólu... Nie ozwie się skoczną nutą piosenka poety, ale i nie skowyczy jękiem bezsilnym i bluźnierczym szaleem<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> J. Kasprowicz, *Złocistym winem czarę napelnioną...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 24, s. 73, wydane w: J. Kasprowicz, *Chwile*, Lwów 1911, s. 92–97.

<sup>25</sup> We wspomnianej notce czytamy: „Powołanie Jana Kasprowicza na Katedrę Literatury Powszechnej Uniwersytetu Lwowskiego spotkało się z powszechnym uznaniem. (...) I słusznie. Bo autor *Krzaku dzięki róż* jest nie tylko poetą utalentowanym, jednym z tych, co najlepiej odczuli i wyrazili duszę współczesnego człowieka, ale i wytwornym znawcą literatury europejskiej, o rozległym umyśle i wiedzy wszechstronnej. Dał tego dowody w licznych swoich przekładach”. Dalej następuje precyzyjne wyliczenie tłumaczeń Kasprowicza („Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 13, s. 253).

<sup>26</sup> [b.a.], *Jan Kasprowicz „Chwile”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 35, s. 696.

<sup>27</sup> Tamże.

„Dostojność smętku” – to zdaniem autora recenzji – określenie najtrafniej oddające atmosferę *Chwil* Kasprowicza. I dalej czytamy: „Jest w nich jakaś powaga, poczucie wyższości nad szarą powszedniość życia, co, w połączeniu z pewną przewagą refleksji nad wybuchową uczuciowością, nadaje temu zbiorowi cechę odrębną, urok niepowszedni, do którego przyczynia się jeszcze uroczystość tonu i stylu oraz majestatyczny tok wiersza i zwrotki”<sup>28</sup>. Recenzja kończy się wielce kurtuazyjnie: „Cieszymy się niewymownie, że zajęcia profesorskie i praca nad przekładami z języków obcych (ostatnio z Ajschylosa) nie wystudziły w autorze *Krzaku* *dzięki* różny natchnień poetyckich”<sup>29</sup>. Co ciekawe, choć nie da się tego dziś ustalić na ile przypadkowe – w „Tygodniku Ilustrowanym” zabrzmiały głosy komentatorskie tylko o tych dziełach, których fragmenty pojawiały się wcześniej na jego łamach. Nie pojawiły się więc opinie ani o tomach poprzedzających *Chwile*, ani o późniejszych zbiorach, mimo że poeta należał już przecież do autorów uznanych – także przez „Tygodnik”.

W 1912 w numerze 21 ukazała się tam *Kantata okolicznościowa na chwałę Uniwersytetu Lwowskiego*, jako że był on poświęcony tej uczelni z okazji 250-lecia jej istnienia (zreprodukowano tam akt erekcyjny, zamieszczono zdjęcia budynków oraz tablice z fotografiami profesorów poszczególnych wydziałów, wśród nich – na stronie 140 – Kasprowicza). Wiemy, że utwór z muzyką Ludomira Różyckiego został wykonany w czasie głównej uroczystości jubileuszowej, która odbyła się 29 maja 1912 roku w Sali Towarzystwa Muzycznego we Lwowie.

Następna seria poetyckich publikacji Kasprowicza w „Tygodniku Ilustrowanym” nastąpiła dopiero po 13 latach! W kolejnych numerach rocznika z 1925 roku pojawiły się wszystkie wiersze należące do cyklu *Z Podhala*, które weszły do tomiku *Mój świat* (Warszawa 1926). Są to: *W sobotę rano w Dunajcu*. (*Sielanka*), *Dzień jesienny* (w tomie poetyckim, pt. *Dzień przedśniwny*) oraz *Szaja Ajżensztok* (nr 13, s. 245), poemacik *Pani Pawłowa* (nr 16, s. 309), *Modlitwa wędrownego grajaka* oraz *Kuba Mróz* (nr 31, s. 609; ten ostatni w tomie poetyckim nosi tytuł *Kobziarz Mróz*).

W latach 1921–1922 w „Tygodniku” ukazywały się też tłumaczenia Kasprowicza: sześć wierszy Oscara Wilde’a z cyklu *Anemony* (które następnie wydrukowane zostały w tomiku Wilde’a *Poezje*, Lwów 1924), to jest *Endymion* i *Serenada* (1921, nr 49, s. 777), *Impression du matin*, *Aleja Magdalenka* oraz *Athanasia* (1922, nr 3, s. 39) oraz *Chanson* (1922, nr 50, s. 802).

Na osobną uwagę zasługuje jedyny artykuł krytycznoliteracki Kasprowicza, pomieszczony w numerach 4, 5 i 7 „Tygodnika” z 1899 roku. Jest to portret Karola Brzozowskiego, ojca Stanisława i Wincentego Korab-Brzozowskich<sup>30</sup>, nazwany przez autora „sylwetką jubileuszową”. Z dużą dozą prawdopodobieństwa

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> *Karol Brzozowski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899 nr 4, s. 66–67, nr 5, s. 93, nr 7, s. 132.

uznać należy, że spora jego część została wykorzystana w wygłoszonym przez poetę przemówieniu na cześć sędziwego Karola Brzozowskiego, Ak Baby, podczas uroczystego wieczoru w Związku Naukowo-Literackim we Lwowie. Tekst tego przemówienia nie zachował się, jak odnotowuje Roman Loth.

Owa sylwetka jubileuszowa Brzozowskiego nie odbiega od standardów tego typu tekstów, często zamieszczanych się na łamach pisma: przedstawia czasy młodości nobliwego już poety, przywołuje życzliwe uwagi Mickiewicza o jego twórczości, długoletni pobyt pieśniarza na Wschodzie, awanturnicze życie w Turcji. Jest też oczywiście charakterystyczny dla takich portretów wątek osobisty: Kasprowicz kurtuazyjnie wspomina o spotkaniach z ponad osiemdziesięcioletnim powstańcem na ulicach Lwowa. Jest także, co również charakterystyczne dla gatunku, sporo cytatów z poezji jubilata, a na zakończenie został przytoczony w całości nigdy niepublikowany wiersz, który Brzozowski przysłał Kasprowiczowi.

Tuż obok odczytu Kasprowicza pojawił się głos najpełniej chyba prezentujący czytelnikom „Tygodnika” jego sylwetkę – studium Antoniego Langego, *Współcześni poeci polscy*<sup>31</sup>. Autorowi *Anima lachrymans* poświęcił część czwartą i połowę piątej tej krytycznoliterackiej syntezy z przedproża XX wieku. Ponieważ Kasprowicz omówiony został tuż po Andrzeju Niemojewskim, nawiązując do tego ostatniego, Lange zauważa:

Jan Kasprowicz częściowo przypomina A. Niemojewskiego. Jest on realistą i czerpie natchnienie w rzeczach najbliższych; (...); zarazem jest to bardzo głęboki umysł filozoficzny, który się w żadnej jednostronności zacieśnić nie może i który widzi jak najszerze analogie wszechrzeczy. Ze wszystkich poetów ma on lutnię najbardziej wielostronną: od najdelikatniejszych tonów do najchropowatszych, najtrywialniejszych, od najprostszej, brudnej niemal rzeczywistości do najidealniejszych shelleyowskich, eterycznych marzeń (...)<sup>32</sup>.

Antoni Lange wydaje się najmocniej akcentować „ludowy”, „chłopski” charakter poezji Kasprowicza, zestawiając ją *à rebours* z twórczością Lenartowicza – Kasprowiczowskie malowanie wsi nie jest „pastelowe”, ale surowe, szorstkie, jasne, skrawe, realne.

Nic więc dziwnego, że za „kręgosłup” poezji Kasprowicza uznał Lange – pamiętajmy, jest rok 1899 – cykl sonetów *Z chałupy*: „Inne utwory toczą się około tej głównej pieśni, jak koło osi”. Kasprowicz dogłębnie przejął się „cierpieniem” kryjącym się pod strzechą i nie tylko „zapłakał, ale i wzburzył się, i począł marzyć o innym, bardziej ludzkim świecie”. Według krytyka „w ten sposób ludzkość,

<sup>31</sup> A. Lange, *Współcześni poeci polscy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 1, s. 9, 12; nr 2, s. 22–23; nr 3, s. 52–53; nr 4, s. 69 oraz nr 6, s. 107–108.

<sup>32</sup> Tamże, s. 69.

filantropia, mówiąc językiem Shelleya, stała się główną treścią poezji Kasprowicza<sup>33</sup>. W tym duchu „filantropii” – sugeruje Lange w dalszej części wywodu – daje się wydzielić w poezji Kasprowicza dwa skrzydła: w jednym autor przeciwstawia się złu realnemu (*Z więzienia, Z padolu walki, Z areny publicznej*), w drugim walczy przeciwko złu kosmicznemu (*Piramida Cestiusza, Aryman i Oromaz, Giordano Bruno, Chrystus, Anima lachrymans*).

Drugim ważnym obszarem twórczości poety jest, zdaniem Langego, „miłość i odczucie natury” o charakterze wręcz religijnym. Jednak, podkreśla on, u Kasprowicza znajdzie się nie tylko zmysłowe, sensualistyczne odczucie przyrody (tak jawne u Tetmajera), gdyż u źródła jego panteizmu leżą po równo „zmysły i inteligencja”. Za najlepszy poemat „uwielbienia natury” Lange uzna *Przy szumie drzew*. I dodaje z przekonaniem: „Tatry płodnie oddziaływały na twórczość Kaspr. [owicza – dop. I.Z.], nadając jego równinowym sentymentom pewien górski polot, i wlały w jego poezję zapachy świerków i jodeł, ciemne szkła jezior tatrzańskich, rozpadliny, turnie, krzesawice i zielone łąki dolin i przełęczy (*W górach, Krzak dzikiej róży, Taniec żbójników*)”<sup>34</sup>.

Na zakończenie Lange wspomina o ostatnim wówczas tomie poety, *Krzaku dzikiej róży*, w którym dostrzegł pojawienie się nowego motywu – krytyki ideałów młodości. Ma tu Lange na myśli – nie chcę dyskutować, na ile słusznie – kwestię rozliczenia się Kasprowicza ze swoim demokratyzmem i na dowód tego przywołuje wiersz *Byłeś mi niegdyś bożyszczem, o tłumie*. Zwrot miałby świadczyć o wszechstronności talentu poety, jak również współbrzmieć z duchem ogólnym, który staje się coraz bardziej krytyczny w stosunku do demokracji i rządów mas. Langego najprawdopodobniej niepokoiły nasilające się od połowy lat osiemdziesiątych ruchy robotnicze i dlatego zapewne kończy swój artykuł następująco: „Patrząc w przyszłość, Kasprowicz dostrzega takie fermenty, które mogą skazić Atlantydę jutra, i stąd się budzi w nim ten okrzyk grozy”<sup>35</sup>.

Między drukiem wierszy z tomu *Chwile* a publikacją tłumaczeń poeta został przez „Tygodnik” przypomniany roku dzięki serii artykułów Zygmunta Wasilewskiego *Lata szkolne J. Kasprowicza*<sup>36</sup>, które rok później weszły do monografii *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku* (Warszawa 1923). Jej autor wyznaje:

Bawiąc tego lata na kuracji w Inowrocławiu, zebrałem nieco danych do życiorysu Jana Kasprowicza, największego z poetów Polski nowoczesnej, obecnie profesora i rektora uniwersytetu lwowskiego. Z obszerniejszej pracy, przygotowanej do monografii, wyjmuję kilka ustępów dla „Tygodnika Ilustrowanego”, dodając ilustracje. Żałuję, że dla braku

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Z. Wasilewski, *Lata szkolne J. Kasprowicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 1–3, s. 5–7.

miejsca pominąć tutaj muszę tło ogólniejsze, dające charakterystykę wsi, w której Kasprowicz się rodził, i szczepu oraz stosunków, wytworzonych germanizacyjnym systemem szkolnym, któremu Kasprowicz podlegał<sup>37</sup>.

Jest to oczywiście okraszona rodzinnymi fotografiami opowieść o dzieciństwie i młodości chłopskiego syna, pomimo trudnych warunków wyruszającego na edukację do miasta. Informacje biograficzne wspiera Wasilewski odpowiednimi fragmentami z poematów i wierszy o charakterze biograficznym, na przykład z *Wojtka Skiby*.

Jest też próba uchwycenia czegoś, co Wasilewski nazywa dość patetycznie „życiem duchowym” przyszłego poety – gdzieś między zabawami z ojcem i wieczornymi kolysankami matysi. Próbuje odkopywać drobiazgi wspomnień i anegdot, mających za zadanie podkreślić niezwykłość Kasprowicza od wczesnego dzieciństwa, i uchwycić moment ukształtowania się poetyckiej wrażliwości. Przytacza historie zasłyszane z ust samego poety i nadaje im szersze znaczenie:

Poeta Kasprowicz ma pamięć rzeczy bardzo odległych. Opowiada, że pamięta żywo, jak raz jednego posłyszano stąpanie maszerującego wojska i jak matka podniosła go do okienka, aby je widział. Pamięta, że matka wyjaśniała mu, że to jest wojsko niemieckie, idące przeciwko powstańcom polskim. Przecież Jan nie mógł mieć wtedy więcej, jak trzy lata. Dlatego stał się poetą, że wrażenia mógł zapamiętywać, że miał w swoich pokładach podświadomych całe zwoje nader uwrażliwionych klisz, na których upamiętniły się żywo wszystkie jego uczucia<sup>38</sup>.

Dalej następuje opis lat szkolnych w Inowrocławiu, dokładne wyliczenie nauczycieli poszczególnych przedmiotów, ocen i osiągnięć Kasprowicza. Wasilewski podkreśla trudności, jakie miał przyszły poeta w szkole – zrzuca to na karb, przede wszystkim, jarzma germańskiej edukacji, której Kasprowicz, obdarzony „bujnym” i niepokornym temperamentem, nie był w stanie zaakceptować. W tym duchu relacjonuje zajście z nauczycielem Quade i wydaleniem poety ze szkoły. W tekście przytaczane są fragmenty juveniliów poety, pokazujące obszary jego młodzieńczych poszukiwań i stylistykę. W zakończeniu artykułu zarysowuje ideową drogę, którą młody Kasprowicz wyruszy w świat.

Ogarnięty żądzą zbawienia nie może patrzeć, jak się łamią w boju dążenia podniosłe, widok głodnego gasi mu wesele, dławi jak stryczek, zlorzeczy porządkom świat, zlorzeczy sobie, że jest słaby i nie może zwalić przybytku Molocha, że nie umie podnieść się do czynu, i z pieśnią tylko idzie między chaty. A zlorzecząc sobie, wpada niekiedy w gniew zemsty i żądzę zniszczenia świata starego.

<sup>37</sup> Tamże, nr 1, s. 7.

<sup>38</sup> Tamże, nr 2, s. 21.

I tak płonący, objęty ogniem świętym na swojej nadgoplańskiej równinie, poszedł w świat, do uniwersytetu, a potem dalej, aby się spalać w cierpieniach i rozkoszach twórczych<sup>39</sup>.

Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że narracja zaproponowana przez Wasilewskiego bliska jest, także strukturą, dwudziestowiecznemu zarysowi sylwetki Kasprowicza dokonanemu przez Tomasza Jodelkę.

Na okładce 33. numeru „Tygodnika Ilustrowanego” z 14 sierpnia 1926 roku widnieje fotografia Kasprowicza wykonana przez Wołyńskiego, wraz z informacją o śmierci poety. Na kolejnej stronie artykuł otwierający – autorstwa Juliusza Kleinera – świadczy o rozwiniętym już kulcie poety, podobnie jak tekst Stanisława Furmanika *Jan Kasprowicz – pieńca niedoli ludzkiego życia*, poprzedzony fotografią poety na marach, wykonaną przez Schabenbecka. Bardzo osobistą wypowiedź Zdzisława Dębickiego *Garść wspomnień przez Łzy* dopełniają liczne zdjęcia rodzinne z ostatnich lat poety – z Poronina, w otoczeniu córek, we wnętrzach Harendy, z Marią. Kolejny artykuł, *Grób Kasprowicza* Zygmunta Wasilewskiego – znów z fotografiami Schabenbecka: Kasprowicza na łożu śmierci w todze profesorskiej oraz konduktu żałobnego z ciałem poety na ulicach Zakopanego – zaczyna się od słów: „Przed sześciu laty w styczniu 1920 r. opisywałem w »Tygodniku Ilustrowanym« początki żywota Jana Kasprowicza”<sup>40</sup> (tutaj ewidentny błąd w obliczeniach – wspomniany tekst ukazał się w 1922 roku, a więc cztery lata przed śmiercią poety). Wasilewski poetyzuje swoje wspomnienia ze znajomości z Kasprowiczem, a także refleksje związane z pogrzebem:

Gdybyśmy ciągnęli w wielotysięcznym orszaku za trumną z Harendy, gdzie umarł, kościół w Zakopanem, stała się rzecz, która zwróciła ku sobie oczy wszystkich. Oto Giewont nakrył się czarną chmurą. Było południe i słońce skwarne. A czarny obłok rzucił taki cień na górę, że zaczerniała od góry do dołu na swym urwistym stoku. Oddzielały się od chmury pasma, jakby kto snuł kiry i nimi głowę Giewontu spowijał. Pod wrażeniem tej żałobnej manifestacji gór „w południa senny skwar” weszliśmy za trumną do kościoła, a wtedy zapłakał Giewont i całe Zakopane rzęsiłymi łzami deszczu. Gdyśmy po nabożeństwie wynieśli trumnę, słońce dobyło z tych leż na ziemi i drzewach wszystkie uśmiechy pogody. Ani jedna kropla nie padła na trumnę<sup>41</sup>.

Wreszcie – *Pogrzeb Kasprowicza* autorstwa Ferdynanda Goetla ze zdjęciami z kościoła stanowi swoiste sprawozdanie z pochówku poety.

Ostatnim akcentem „nekrologicznym” jest piękny list-artkuł Konstantina Balmonta zatytułowany *Jan Kasprowicz*, drukowany w numerze 36 z 1926 roku: „Przeczytawszy wieść o tym, że Kasprowicz nie żyje – wbrew słowom, które

<sup>39</sup> Tamże, nr 7, s. 101.

<sup>40</sup> Z. Wasilewski, *Grób Kasprowicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 33, s. 541.

<sup>41</sup> Tamże.

niedawno napisała mi jego żona, iż mu jest lepiej – poszedłem nad Ocean i z żalu rzuciłem się na piasek nad brzegiem fal. Wybrzeże było puste, mogłem więc swobodnie wylewać swe lzy”<sup>42</sup>. Tekst Balmonta jest tu ważny nie tylko dlatego, że jest bardzo przejmującym, osobistym świadectwem artysty, ale też niezwykle pochwałą... *Księgi ubogich*:

Żaden z utworów Kasprowicza – w których szlachetna prostota wiersza tym silniej występuje, im pełniej autor wyraża w nich swe myśli uczucia – nie odznacza się takim czarem bogactwa, jak *Księga ubogich*. Stała się ona dla mnie nieodłączną towarzyszką w ostatnich sześciu miesiącach i dlatego chciałbym przełożyć na język rosyjski przynajmniej najpiękniejsze jej strofy<sup>43</sup>.

Biorąc rzecz bardzo osobiście Belmont wyznał: „Wprawdzie moja droga poetycka nigdy nie zeszła się z drogą Kasprowicza, lecz ja już od piętnastu lat z górą czuję wiele umiłowania dla jego twórczości, muzykalnej w formie, pełnej wysokiego polotu myśli, a przy tym tak bliskiej narodowej pieśni”<sup>44</sup>.

A później dodał, że właśnie w bieżącym roku rozpoczął korespondencję z Kasprowiczem – przez Marię, która stała się w tym momencie tłumaczką. Obaj poeci planowali spotkanie. W liście wyrażone są podziękowania za tłumaczenie wierszy, Belmont bowiem tłumaczył utwory swoich polskich rówieśników: Leopolda Staffa, Bolesława Leśmiana, Tadeusza Micińskiego; przełożył także *Moją pieśń wieczorną* oraz *Księgę ubogich* Jana Kasprowicza (Warszawa 1928). W tym samym roku ukazała się w Polsce książka Belmonta *Jan Kasprowicz – poeta polskiej duszy* (1928); jedną jej z trzech części napisał on w trzy dni po polsku w domu wdowy po Kasprowiczu na Harendzie<sup>45</sup>, tam bowiem przebywał rosyjski poeta w 1927 roku przez około dwa miesiące, tam też napisał wiersz *Słowacki*, poświęcony przeniesieniu prochów poety na Wawel. Utwór ten został opublikowany w tłumaczeniu Leonarda Podhorskiego-Okołowa na pierwszej stronie „Wiadomości Literackich”<sup>46</sup>.

Wszystkie omówione dotąd kwestie mają swoje zaczepienie w bibliografii Romana Lotha. W „Tygodniku Ilustrowanym” Kasprowicz pojawiał się jednak nie tylko jako autor utworów oryginalnych, tłumacz czy pierwszorzędny bohater wypowiedzi krytycznych, ale także wraz z innymi młodymi, jakby na obrzeżach centralnej linii refleksji poetyckiej, formułowanej w czasopiśmie. Wspominam

<sup>42</sup> L. Belmont, *Jan Kasprowicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 36, s. 591.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> Tamże.

<sup>45</sup> O. Cybienko, *Źródła polonofilstwa Konstantego Balmonta (na materiale powieści autobiograficznej „Pod nowym księżycem”)*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 1 (11), s. 72.

<sup>46</sup> Tamże, s. 71.

o tym nie tylko ze względu na Kasprowicza, ale także żeby pokazać, jak młoda fala twórców, również bocznymi drzwiami, wdarła się na strony najważniejszej „warszawskiej ilustracji”.

I tak w 1891 roku w dziele *Silva rerum* Przybylski donosił:

Angielski organ literatury i sztuki: „The Atheneum” w jednym z ostatnich numerów podał sprawozdanie z ruchu pisarskiego i wydawniczego u nas, w którym autor, Adam Belcikowski, podnosi szczególnie ostatnie utwory powieściowe Sienkiewicza, Orzeszkowej, Gawalewicz, Dygasińskiego, Konopnickiej, Krechowieckiego; wspomina o poezjach całej grupy młodych pisarzy, jak K a r p o w i c z, Niemojewski, Nowicki, o studiach historycznych prof. Antoniego Maleckiego, Wł. Abrahama, o utworach dramatycznych Bałuckiego, Sewera, Jeske-Choińskiego, wreszcie o podróżach hr. Lanckorońskiego, hr. Józefa Potockiego i o tatrzańskich obrazach Witkiewicza<sup>47</sup> [wyróżn. – J.Z.].

Raczej nie ulega wątpliwości, że mamy do czynienia z przekruceniem nazwiska – towarzystwo Niemojewskiego i Nowickiego, niemal rówieśników Kasprowicza, jest wyraźną sugestią, że Przybylski miał na myśli poetę z Szymborza. Jest to nieco wstydlive, ponieważ hipotetyczny czytelnik, który wiedzę o świecie czerpał tylko z „Tygodnika Ilustrowanego”, dopiero w 1891 roku dowiedziałby się (i to za pośrednictwem zagranicznej prasy), że istnieje taki młody poeta. Jest to bowiem pierwsza wzmianka o poecie na łamach tego szacownego pisma.

W 1894 roku, tym razem w dziele *Kronika powszechna*, pojawiła się informacja o ruchu literacko-publicystycznym Słowian południowych i piśmie „Prosvjeta”. W króciutkiej notce czytamy:

W Zagrzebiu wychodzi dwutygodnik naukowo-literacki pod powyżej przytoczonym tytułem, znaczącym „Oświata”, a pod redakcją Wiekosława Flejszera. Zamieszcza on utwory beletrystyczne oryginalne i tłumaczone, także poezje, monografie historyczne, artykuły przyrodnicze oraz liczne reprodukcje utworów sztuki plastycznej swojskich i obcych artystów. W pierwszym numerze tegorocznym znajdujemy artykuł o najnowszej poezji polskiej, w której autor charakteryzuje dość trafnie Fr. Nowickiego, A. Niemojewskiego, J. Kasprowicza, K. Tetmajera i Z. Przesmyckiego<sup>48</sup>.

To są niemalże wszystkie informacje, zdobyte podczas kwerendy obejmującej trzydzieści roczników. Dla porządku przypomnę tu jeszcze cytowaną już wzmiankę z *Prospektu na 1900 rok* oraz odnalezioną przeze mnie notkę z 1902 roku o działalności Związku Naukowo-Literackiego we Lwowie (nr 5, s. 98). Jest to sprawozdanie z działalności tej instytucji, pod której koniec pada informacja

<sup>47</sup> Z. Przybylski, *Silva rerum literackie*, „Tygodnik Ilustrowane” 1891, nr 88, s. 160.

<sup>48</sup> *Kronika powszechna*, „Tygodnik Ilustrowane” 1894, nr 218, s. 143.

o składzie zarządu tego związku, jak też tym, że stanowisko jego wiceprezesa piastował Jan Kasprowicz<sup>49</sup>.

Tak wygląda obecność młodopolskiego twórcy na łamach najważniejszego pisma ilustrowanego tamtego czasu.

---

<sup>49</sup> Czytamy w niej: „Liczba członków z końcem roku 1901 wynosiła 106. Prezesem Związku jest dr. Jan Gwalbert Pawlikowski; wiceprezesem Jan Kasprowicz; sekretarzem Zygmunt Poznański; skarbnikiem Bolesław Bolesławicz; wydziałowymi: Henryk Kopia i dr. Józef Nussbaum; gospodarzami: dr. Edward Lilien i Juliusz Tenner”.



URSZULA KOWALCZUK

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-0867-3184

## PRZECIW KRYTYCE POZYTYWISTYCZNEJ. POLEMICZNOŚĆ PRZEDMOWY JANA KASPROWICZA DO ANTOLOGII 1863–1898. *ALBUM WSPÓŁCZESNYCH POETÓW POLSKICH*

### Przeciw krytyce pozytywistycznej

Blisko dekadę od wydania pierwszego tomu *Poezji* Jan Kasprowicz, będący „już w tym czasie (...) osobistością Lwowa”<sup>1</sup>, opublikował antologię poetycką, zatytułowaną *1863–1898. Album współczesnych poetów polskich*<sup>2</sup>. Jej cel był pozornie bardzo skromny, popularyzatorsko-edukacyjny:

Mam przekonanie, że wpojenie w publiczność naszą przeświadczenia, że i p o l s k a w s p ó ł c z e s n a p o e z j a z a s ł u g u j e, a b y j ą w i ę c e j c z y - t a n o i b a r d z i e j u k o c h a n o n i ż d o t ą d, jest jednym z głównych obowiązków, i dlatego postanowiłem puścić w świat książeczkę<sup>3</sup>, która by, o ile to jest możebnym, choć w przybliżeniu dała mniej lub więcej dokładny obraz dzisiejszego stanu naszej poezji, a szczególnie lirycznej. (434) [wyróżn. – U.K.]

---

<sup>1</sup> R. Loth, *Zarys biograficzny*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 18, vol. 2: *Jan Kasprowicz*, Wrocław 1994, s. 20.

<sup>2</sup> Wydanie antologii zapowiadano już w roku 1895 w „Kurierze Lwowskim” (nr 196 z 17 VII). Kasprowicz miał ją zredagować dla „Księgarni Polskiej” i zamieścić w niej utwory z lat 1865–1895. Zob. *Komentarz*, [w:] J. Kasprowicz, *Pisma zebrane*, t. 8, cz. 1: *Krytyka literacka i artystyczna oraz studia historycznoliterackie*, oprac. M. Wilczak, red. R. Loth, Warszawa 2015, s. 1063. Dalej cytuję z tego wydania, numer strony podając w tekście głównym, bezpośrednio po cytacie.

<sup>3</sup> To, co autor w przedmowie nazywa „książeczką”, to dwa tomiki o ciągłej numeracji. Tom pierwszy liczy 544 strony (otwiera go twórczość Leonarda Sowińskiego, a zamyka poezja Włodzimierza Stebelskiego); tom drugi kończy się na stronie 1176 (jako pierwsza prezentowana jest w nim Maria Bartusówna, a jako ostatni Wilhelm Feldman).

Wywiązując się z podjętego obowiązku, autor stworzył nie tylko interesującą kolekcję poezji współczesnej, lecz także zaopatrzył ją w krótką przedmowę, którą można by uznać za jedną z ciekawszych jego wypowiedzi krytycznoliterackich i metatekstowych, wartych przypomnienia i komentarza<sup>4</sup>. Z tego powodu prefecyjną wypowiedź Kasprowicza czynię głównym przedmiotem swoich rozważań w tym artykule.

*Przedmowa* do albumu spełniała wszystkie funkcje zwyczajowo przynależne tego typu paratekstu, wraz z najważniejszą, jaką jest „rekomendacja następującego po niej dzieła oraz zdobycie dlań przychylności czytelnika”<sup>5</sup>. Kasprowicz jasno określił swoje intencje, kryteria doboru reprezentowanych w antologii poetów, trudności (w tym ekonomiczne) w realizacji pierwotnych zamierzeń wydawniczych. Zasadnicze znaczenie dla wydźwięku jego tekstu ma jednak wyeksponowanie w nim przede wszystkim przyczyn i okoliczności kulturowo-społecznych przygotowania prezentacji twórców współczesnych i ich wierszy. Właśnie to kontekstowe umotywowanie uwag autora czyni je tak zajmującymi dla historyka literatury.

Już inicjalne zdania przedmowy Kasprowicza przyniosły nie tyle bezpośrednie określenie celu publikacji, ile diagnozę społecznego statusu poezji:

Niewątpliwie w społeczeństwie naszym panuje dzisiaj ogromne zubożenie dla poezji. Czym to sobie wytłumaczyć? Zdaje mi się, że jeszcze dotychczas jesteśmy pod wpływem tak zwanego pozytywizmu, który – śmiem to twierdzić wbrew dowodzeniom innych – spośród doniosłych a niezbędnych czynników życia społecznego poezję lekkożylnie wykreślił, usiłując doktrynerstwo swoje uzasadnić frazesem, iż poezja dzisiejsza jest marna, że nie ma w sobie żadnych soków, którymi społeczeństwo z pożytkiem dla siebie karmić by się mogło<sup>6</sup>. (432) [wyróżn. – U.K.]

I te początkowe zdania, i całe dzieło antologijne poety, dla którego stanowiły one „wydawniczą ramę”<sup>7</sup>, motywowane były zatem niezgodą na zastaną sytuację, a nawet profilowane polemicznie jako wypowiediane „wbrew”. Kasprowicz

---

<sup>4</sup> Choć, jak twierdzi monografista poety, Jan Józef Lipski, „krytyka nie odgrywała w twórczości Kasprowicza zasadniczej roli” (J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 397), to niewątpliwie stanowić może i powinna przedmiot szczegółowych badań, których do tej pory raczej nie prowadzono.

<sup>5</sup> M. Stanisławski, *Przedmowa*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: N–Z, red. naukowa J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska i M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016, s. 406.

<sup>6</sup> J. Kasprowicz, *Przedmowa*, do: tegoż, 1863–1898. *Album współczesnych poetów polskich*, t. 1–2, Lwów – Petersburg [1898]. Cytuję za wydaniem: J. Kasprowicz, *[Przedmowa do antologii: „1863–1898. Album współczesnych poetów polskich”]*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane...*, t. 8, cz. 1.

<sup>7</sup> M. Stanisławski, *Przedmowa...*, s. 406.

stawal w ten sposób w obronie deprecjonowanej poezji, przygotowanej przez niego antologii przypadala zaś rola dokumentu potwierdzającego wartość polskiej twórczości poetyckiej. Co godne jednak podkreślenia, autor tak rozkładał akcenty, żeby to nie społeczną kondycję poezji, lecz obojętność na nią odbiorców (jakkolwiek ze sobą sprzężone) postawić jako główny problem. Doprecyzowywał przy tym swoją wypowiedź i jasno wskazywał, kto jest za tę sytuację odpowiedzialny: „(...) że ogół zna ich [poetów współczesnych – dop. U.K.] stosunkowo za mało, przyczyny tego szukać trzeba w dalszym ciągu w braku rzetelnej, umiejętności, nieuprzedzonej krytyki, która by utartymi nie kierowała się formułkami, potępiającymi z góry każdy utwór, jeżeli nie odpowiada przyjętym dotychczas szablonom” (433). Negatywna ocena dotyczyła krytyki „pozytywistów”, którzy w przedmowie do antologii oskarżeni zostali o niedoceniając czy wręcz potępienie poezji i zaniedbania w zakresie jej rozpowszechniania, a zarazem o brak rzetelności i języka adekwatnego wobec przedmiotu postępowania krytycznego. Kaspróvicz obnażał słabości doktrynerskiego osądzania, które maskowało nieumiejętność „odczuwania” poezji, i jego skutki:

Nasi urzędowi „uznani” sędziowie twórczości dzisiejszej, z doktrynerskiego wychodząc stanowiska, a bardzo często nie umiając po prostu odczuwać poezji, w czambuł ją potępiają, społeczeństwo zaś, ogółem wzięwszy, idąc za „jedynie rozumną” i „jedynie zbawczą” zasadą: „nam chleb potrzebny, a nie wiersze, a do tego wiersze liche”, recenzentom dziennikarskim wierzy na słowo i do książki, zawierającej utwory rymowane, nie zajrzy. (433)

Autor sugestywnie, choć nie wprost, przeciwstawiał kwestionowaną krytykę wspartą na kryteriach rozumowych i postulowaną krytykę emocjonalno-empatyczną, a w swoich sądach był wyrazicielem opinii, które okazały się obiegowe i na długo utrwały się w polskiej historii literatury. Jak pisała Ewa Warzenica-Zalewska,

(...) pozytywizm był „epoką niepoetycką”. (...) Odpowiedzialnością za to obciążany był od czasów modernizmu scjentyzm, uważany za głębię mało pożywną dla kultury poezji (zwłaszcza liryki). W tych procesach zdecydowanie złą rolę odegrać miała krytyka scjentyistyczna, prezentowana zwłaszcza przez „młodych”, jednostronna i prymitywna<sup>8</sup>.

W ścisłym powiązaniu z sądami Kaspróvicza na temat błędów i zadań krytyki dopełnia się znaczenie stawianego sobie przez niego celu, a deklaracje zawarte w pierwszym z przywoływanych przeze mnie cytatów uzyskują uzasadnienie.

---

<sup>8</sup> E. Warzenica-Zalewska, „Epoka niepoetycka”, [w:] tejsze, *Przełom scjentyistyczny w publicystyce warszawskiego „obożu młodych”*. (Lata 1866–1876), Wrocław 1978, s. [178].

Autor chciał upowszechnić lekturę poezji, jednocześnie zaś ukierunkować styl jej odbioru oparty na emocjonalnym zaangażowaniu. Album jako swoisty dowód na istnienie poezji dobrej jakości nie został zatem przygotowany przez Kasprowicza jedynie po to, by umożliwić zmianę znaków jej wartościowania, lecz miał wspierać czy współtworzyć proces odnowy świadomości odbiorców. Nie tylko poznanie przez nich poezji współczesnej, lecz także włączenie jej w system wspólnotowego przeżywania było zatem stawką tego edytorsko-krytycznego przedsięwzięcia. Podstawowym warunkiem dokonania takiej zmiany w komunikacji literackiej i mentalności społecznej wydaje się, w świetle słów Kasprowicza, scalenie dorobku poetów współczesnych i stworzenie nowego medium, za pomocą którego upowszechnia się ich utwory. Autor ubolewał bowiem nad konsekwencjami ich rozproszenia w prasie, będącej organem „recenzentów dziennikarskich” (433). Mówi o tym w kategoriach negatywnych, narzekając, że wiersze poetów współczesnych przeważnie „giną po pismach” (434)<sup>9</sup> i wzmiankując o problemach z ustalaniem chronologicznego układu antologii w związku z tym, że publikacje prasowe częstokroć o kilka lat wyprzedzają pierwodruki książkowe.

Zainteresowanie zależnością między społecznym autorytetem twórczości poetyckiej a upowszechnianymi przez krytykę opiniami na jej temat jest w *Przedmowie* Kasprowicza na tyle silnie zaznaczone, że można je wręcz uznać za jej cechę charakterystyczną. Autor nie rejestruje innej praktyki odbioru poezji, jak tylko za pośrednictwem krytyki, co czyni jego diagnozę unieważniania dokonań poetyckich w pozytywistycznym dyskursie krytycznym tym bardziej niepokojącą. Przywrócenie autonomiczności poezji w komunikacji literackiej wydaje się przy takim ujęciu kwestii ważnym zadaniem projektu antologicznego. Jak przekonuje lektura *Przedmowy*, nie było to bynajmniej zadanie łatwe, bo wymagało rezygnacji z myślenia o poezji jako obiekcie krytycznej dyskursywizacji.

Tymczasem autor *Albumu...*, chcąc pokazać poezję współczesną jako niezależną od krytyki pozytywistycznej, sam wciąż jednak pozostawał niejako w kręgu strategii krytycznych, wobec których się dystansował, co wydaje się funkcją przyjętej polemiczności. Wszystkie bowiem założenia i osiągnięcia Kasprowicza w antologii są odpowiedzią na doktrynerskie sądy przedstawicieli starszego pokolenia. W trybie riposty powstała i zasadnicza diagnoza społecznej kondycji poezji, i założenia albumu, i jego zawartość. Szczególnie wyraziście widać to w przypadku dokonanego przez Kasprowicza wyboru poetów, którzy byli w antologii reprezentowani<sup>10</sup>. Wbrew początkowej deklaracji, że chodzi przede wszystkim

<sup>9</sup> Sytuację pogarsza, zdaniem Kasprowicza to, że „nie ma u nas bibliotek, które by posiadały komplety pism naszych” (434).

<sup>10</sup> Kwestia ta wymaga, rzecz jasna, omówienia w osobnym artykule.

o twórców „najwybitniejszych” (434)<sup>11</sup>, ostatecznie autor przyjął wyznaczniki doboru uwzględniające oceny krytyki pozytywistycznej. Odnosi się wręcz wrażenie (być może wbrew intencjom autora, ale w zgodzie z jego wywodem), że nie tyle kryteria jakościowe i osobiste sympatie czy przekonania rozstrzygały o zakwalifikowaniu danego autora do antologii, ile potrzeba wypełnienia braków spowodowanych przez „krytykę doktrynerską”: „Przy tym, wobec macoszego traktowania przez doktrynerską krytykę poezji doby najnowszej, uważałem za potrzebne poezji tej, choćby kosztem pisarzy starszych, jak najwięcej pozostawić miejsca” (435). Dobrze widać w tym fragmencie, jak tam, gdzie mogły znaleźć się motywacje związane z pokoleniową aprobatą i solidarnością, konsekwentnie trzymał się Kasprówicz poetyki reakcji na krzywdy wyrządzone poetom przez krytyków starszego pokolenia<sup>12</sup>.

### Zakresy współczesności

Przekładało się to, rzecz jasna, na sprawy generalne i nieco komplikowało wywód autora. Silnie sprzężone z odniesieniami do krytyki pozytywistycznej zostały bowiem kwestie tak dla antologii zasadnicze, jak znaczenie różnic pokoleniowych (poeci starsi a poezja najnowsza) i w ogóle sposób rozumienia współczesności (czy ściślej – oznaczenia jej zakresu). Przekonuje o tym zwłaszcza początek tekstu. Choć wywód autora jest klarowny i oparty na jasnych sformułowaniach, to już pierwsze dwa akapity pokazują, że mamy do czynienia z nieoczywistą bynajmniej refleksją na temat współczesności. Czytelnik *Przedmowy* otrzymuje sygnały, że jest to czas pokoleniowej czy formacyjnej zmiany, skoro autor podejmuje wysiłek przeciwstawienia się tendencjom pozytywistycznym, które wciąż „jeszcze”, jakby wbrew logice procesu historycznego, oddziałują na polskie społeczeństwo. Zarazem jednak jako pierwszy argument przeciw nieuzasadnionym twierdzeniom o nikłej wartości polskiej poezji Kasprówicz podaje twórczość Adama Asnyka, przypominając: „Właśnie w chwili największego rozkwitu tego kierunku myśli na widowni literatury naszej świecił promieniami wielkiego talentu poeta tej miary, co Asnyk, a nie wyszła też jeszcze farba drukarska na księgach niedocenionego u nas Leonarda Sowińskiego, który tworzył rzeczy prawdziwie silne” (432).

---

<sup>11</sup> Na marginesie trzeba odnotować, że w przedmowie przedrukowanej w *Pismach zebranych* błędnie podano nie „najwybitniejszych poetów” (J. Kasprówicz, *Przedmowa*, [w:] tegoż, 1863–1898. *Album współczesnych poetów polskich*, t. 1, s. IX), lecz „najambitniejszych poetów” (434).

<sup>12</sup> Warto w tym miejscu podkreślić, że selekcja była dla Kasprówicza bardzo ważna. I choć żałuje pominąć, świadomie decyduje się na zamieszczenie utworów poetów „najwybitniejszych” (434), a nie „wszystkich” (435).

Obaj poeci byli reprezentowani w antologii, a Asnyk (nieżyjący już w momencie jej wydania, podobnie jak Sowiński) stał się wręcz jej patronem, bo to jego portretem, umieszczonym przed stroną tytułową tomu pierwszego, zdecydował się Kasprówicz ozdobić swoją pracę. Dzięki temu jeszcze przed lekturą właściwej części antologii uzyskujemy kolejne, po eksponującym ramy chronologiczne tytule, potwierdzenie, że wydawca traktował „współczesność” bardzo szeroko, stawiając raczej na sugerowanie ciągłości między poetami kolejnych dekad niż na eksponowanie głosu swoich rówieśników, a specyficznym czynnikiem zespolenia stała się potrzeba zaprzeczenia zarzutom krytyki pozytywistycznej. Kasprówiczowi najwyraźniej nie chodziło o ścisłość, lecz o wyrazistość zarysu problemowego. Twierdził więc: „Ale spalenie pojęć pod tym względem dochodziło wówczas do tego stopnia, że w kołach tak zwanych »organiczników« wierszowane hasła fabryczno-przemysłowe o kielni i młocie popularniejsze były, aniżeli niejedna z natchnionych strof twórców wyżej wymienionych [Asnyka i Sowińskiego – dop. U.K.]” (432). Po kropce otwierało się miejsce na osobliwy ciąg nazwisk: „Nieco później, ale ostatecznie w tym samym okresie zabłysnął talent pani Marii Konopnickiej, w ostatnim mniej więcej dziesięcioleciu wystąpili Miriam, Lange, Tetmajer, Nowicki, Or-Ot, Niemojewski i inni” (432–433). Zaledwie zatem różnica jednego zdania lub przecinek dzieliły w przedmowie Kasprówicza twórców różnych pokoleń<sup>13</sup>.

Wydaje się to zbieżne z tym, w jaki sposób generalnie myślał on o poezji dziewiętnastowiecznej, której „poezja współczesna” stanowiła przecież znaczną część. Przypomnijmy, że wygłaszając odczyt *Poezja w wieku XIX*, podkreślał znaczenie „jednolitości i niezmienności składników twórczych duszy ludzkiej”<sup>14</sup> i konkludował: „Pomiąłem w obrazie swoim szkoły i kierunki, o jakich dużo jest

<sup>13</sup> Układ nazwisk w tomach wygląda następująco: tom pierwszy – Leonard Sowiński, Bogumił Aspis, Felicjan Faleński, Adam Asnyk, Aureli Urbański, Rodoć [Mikołaj Biernacki], Aleksander Kraushar, Włodzimierz Zagórski, Władysław Belza, Gotthilf Kohn, Miron [Aleksander Michaux], Stanisław Grudziński, Władysław Ordon [Władysław Szancer], Wiktor Gomulicki, Maria Konopnicka, Michał Bałucki, Marian Gawalewicz, Czesław Jankowski, Franciszek Konarski, Włodzimierz Wysocki, Bolesław Czerwieński, Włodzimierz Stebelski; tom drugi – Maria Bartusówna, Stanisław Rossowski, Leon Gustaw Dziubiński, Miriam [Zenon Przesmycki], Kazimierz Gliński, Józef Kościelski, Józef Stanisław Wierzbicki, Józef Waśniewski, Or-Ot [Artur Oppman], Jan Kasprówicz, Kazimierz Tetmajer, Szczesna [Józefa Bąkowska], Franciszek Nowicki, Paweł Kościński, Antoni Pilecki, Adam M-ski [Zofia Trzeszczkowska], Antoni Lange, Andrzej Niemojewski, Lucjan Rydel, Selim [Władysław Bukowiński], Marian Zbrowski, Ludwik Szczepański, Stanisław Wyrzykowski, Jerzy Zuławski, Wilhelm Feldman.

<sup>14</sup> J. Kasprówicz, *Poezja w wieku XIX*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane...*, t. 8, cz. 1, s. 508. Pierwodruk: J. Kasprówicz, *Poezja XIX wieku*, [w:] tegoż, *Dzieła*, red. S. Kołaczkowski, Kraków 1930, t. 21. Odczyt wygłoszony był 28 lutego 1902 roku w Związku Naukowo-Literackim we Lwowie. Zob. *Komentarz*, [w:] J. Kasprówicz, *Pisma zebrane*, t. 8, cz. 1. Na temat polemiki wokół tego tek-

mowy w każdym podręczniku literatury, nie trzymałem się chronologicznego następstwa rzeczy, pragnąłem, mówiąc o rzeczach nieprzemijających, stanąć od nich w większym oddaleniu aniżeli pięcio- lub dziesięciolecia, pragnąłem też choćby najogólniejszymi rysami potrącić o ciągłość poezji w przestrzeniach wiekowych”<sup>15</sup>.

Dla sposobu rozumienia przez Kasprowicza współczesności zasadnicze znaczenie miała kwestia zaproponowanych w tytule ram czasowych, które nie miały wyłącznie charakteru operacyjnego, ale też symboliczny. Kasprowicz pisał w *Przedmowie*: „Okres współczesnej poezji polskiej rozpoczynam od Leonarda Sowińskiego, starszego od Asnyka, ale którego potężny talent rozpoczął się w dobie ostatniej naszej katastrofy dziejowej” (435). Wiemy skądinąd, że w twórczości Asnyka szczególnie cenił tematykę narodowo-społeczną, a doświadczenie powstania styczniowego uważał za fundamentalne dla całej jego twórczości. We wspomnieniu pośmiertnym pisał:

Rok 1863, tak oplwany przez ludzi „trzeźwych”, musiał w umysłowości wrażliwego poety potężne wyręć ślady. Można śmiało powiedzieć, że zadecydował on o całym jego kierunku pracy twórczej, bo choć nastąpiły później czasy, gdzie Asnyk wyrwał się z wiru wyobrażeń, uczuć i dążeń, wywołanych powstaniem styczniowym, i zatapiał się czy to w własnym „ja”, czy też w zagadnieniach ogólnoludzkich, to przecież myśl jego, jakby pod wpływem jakiejś siły magicznej, wciąż się ku niemu zwracała czy to z wyrzutem i rozpaczą, czy też z protestem przeciw historykom i politykom, nie wahającym się, zamiast dozwolonej krytyki, najhaniebniejsze na rok ten rzucić oszczerstwa<sup>16</sup>.

Inicjalna data albumowego tytułu i bez tych dopowiedzi jednoznacznie wskazywała na cezurę związaną z polskim doświadczeniem historycznym. Znaczenie dacie drugiej nadal poniekąd przypadek, ale wydaje się on nader fortunny. Choć Kasprowicz planował przygotowanie albumu już w 1895 roku<sup>17</sup>, to ukończył go w momencie, który pozwolił na wyeksponowanie daty 1898, kojarzącej się przede wszystkim ze stuleciem urodzin Adama Mickiewicza, co współgrało z jego wypowiedzianym gdzie indziej rozpoznaniem: „Gdybyśmy chcieli znaleźć formułę dla określenia ostatnich kilkunastu lat naszego bytu narodowego, streścilibyśmy go w słowach: żyjemy pod znakiem Mickiewicza”<sup>18</sup>. Oznaczało to dla Kasprowicza odwołanie do całego kompleksu problemów związanych z – jak określa to Lip-

---

stu zob. K. Sadkowska, *Lwowska krytyka literacka 1894–1914. Tendencje i problemy*, Warszawa 2015, s. 123–125.

<sup>15</sup> J. Kasprowicz, *Poezja w wieku XIX...*, s. 516.

<sup>16</sup> Tenże, *Adam Asnyk...*, s. 407–408.

<sup>17</sup> Zob. przypis 2.

<sup>18</sup> J. Kasprowicz, *Przed pomnikiem Mickiewicza*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 8, cz. 1, s. [612]. Pierwodruk: J. Kasprowicz, *Przed pomnikiem Mickiewicza*, „Słowo Polskie” 1904, nr 510 (29 X), s. 1–2. Słowa te były nawiązaniem do jego ważnego tekstu z 1898 roku. Zob. też: J. Kasprowicz, *Pod*

ski – „neoromantyzmem politycznym”<sup>19</sup>, ideałami wolnościowymi, nawiązaniem do tradycji powstańczych i związanych z nimi idei demokratyzmu<sup>20</sup>. *Album...* zamykał, rzec by można, rok mickiewiczowski 1898<sup>21</sup>, który KasprówicZ otwierał artykułem pod znaczącym tytułem *Pod znakiem Mickiewicza*. Jak przypominał Tomasz Weiss, „myśl Mickiewicza stała się przyczyną odrodzenia ducha patriotycznego, świadomości narodowej jedności we wszystkich trzech zaborach”<sup>22</sup>. Jeśli weźmiemy to pod uwagę, to można by przyjąć, że sygnały znaczeniowe tytułu i przedmowy, splatając się i dopełniając, odsyłały do najważniejszych jakości przeciwnych w światopoglądzie autora antologii – cenionych powstańczych i kwestionowanych organicznikowskich. W tym kontekście utożsamianie krytyki pozytywistycznej z „organicznikami” nabiera dodatkowego znaczenia. A przy tej okazji warto też może przypomnieć, że poezja miewa dla Kasprówicza sensy rozmaite:

To ucieleśnienie cierpień i pragnień, ewolucyjnych zabiegów i krwawych, gwałtownych przebojów narodu, jest tego narodu nie tylko poezją, ale i jego mądrością – mądrością o sile żywiołowej, mądrością tym potężniejszą, bo kryjącą w sobie warunki rozwoju ogólnoludzkiego, mądrością, którą tak zwany trzeźwy rozsądek kombinacji dyplomatycznych na razie przygnieść może swoim brutalnym ciężarem, ale która po chwilowym zgnębieniu w tym potężniejszej wyrośnie nad nami postawie<sup>23</sup>.

Trudno rzecz jasna o przekonujące argumenty, że KasprówicZ chciał kogośkolwiek prowokować do szukania powiązań pomiędzy swoimi tekstami „krytycznymi”<sup>24</sup> opublikowanymi w 1898 (czyli *Pod znakiem Mickiewicza* i przedmową do *Albumu...*). W najnowszej edycji pism poety, z której korzystam, teksty te sąsiadują ze sobą. Czytelnik tego wydania zatem ma szansę, by logika ich pierwszych zdań go zastanowiła, choć nie ma pewności, że nie grozi to nadużyciem. Zaryzykujemy jednak i zestawmy je ze sobą, kwestię zasadności ich równoległej lektury pozostawiając otwartą: „Żyjemy w czasach, kiedy widmo reakcji coraz to natarczywiej dobija się do naszych drzwi, kiedy ci, co uzurpują sobie nazwisko kwiatu narodu, naród ten z coraz to większą bezwzględnością pchają na manowce

---

*znakiem Mickiewicza*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 8, cz. 1, s. [424]–431. Pierwodruk: J. KasprówicZ, *Pod znakiem Mickiewicza*, „Kurier Lwowski” 1898, nr 1, s. 1–3.

<sup>19</sup> J.J. Lipski, *Twórczość...*, s. 91.

<sup>20</sup> Tamże, s. 91, 93.

<sup>21</sup> Jak podają edytorzy, ukazał się on przed 20 grudnia 1898 roku. Zob. *Komentarz...* s. 1064.

<sup>22</sup> T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu, Rekonesans*, Warszawa 1974, s. 116.

<sup>23</sup> J. KasprówicZ, *Pod znakiem Mickiewicza...*, s. [424]–425.

<sup>24</sup> Opatruję to słowo cudzysłowem, bo ściśle rzecz biorąc, *Pod znakiem Mickiewicza* to raczej tekst publicystyczny.

abdykacji z wyobrażeń, uczuć i pragnień, uświęconych rzadkim w dziejach bohaterstwem zgasłego lub dogasającego pokolenia”<sup>25</sup>.

Rok później otwierał przedmowę do albumu przytaczanym już fragmentem, zaczynającym się od zdania: „Niewątpliwie w społeczeństwie naszym panuje dzisiaj ogromne zubożenie dla poezji” ([432]).

## Album

Sprawą dla *Przedmowy* ważną jest to, że kwestie temporalne czy chronologiczne uzupełnianie są przez kryterium przestrzenne<sup>26</sup>. Uwagi o selekcji materiału wzmocnione w niej zostały interesującym spostrzeżeniem:

Może ktoś zarzucić, że w z b i o r k u znaleźli się tacy, których dla ustąpienia miejsca innym, wybitniejszym, należało opuścić. Zarzut ten mógłby dotyczyć kilku, zwłaszcza z Galicji; sądziłem atoli, że dzielnicy tej, ogółem wzięwszy dość ubogiej w prawdziwych poetów, pomijać nie należy. Zresztą tutaj żył Stebelski, niemal twórca osobnej szkoły, która w historii umysłowości tej części kraju musi być uwzględniona. (435)

Lektura antologii przekonuje, że ten czynnik regionalny odegrał ogromną rolę, bo poeci związani z Galicją mają wyjątkowo bogatą reprezentację, jak na ich rzekomo skromny dorobek – 21 na 47. Można by więc – ulegając poniekąd retoryce Kasprowicza – powiedzieć, że (warszawskiej) krytyce pozytywistycznej przeciwstawiał on przede wszystkim poetów galicyjskich, kreśląc w ten sposób ciekawą wersję mapy literackiej.

W kategoriach geograficzno-kulturowych można by też postrzegać inne ważne uwagi Kasprowicza. Postarał się on mianowicie o to, by podnosić polskich poetów (zwłaszcza chyba najmłodszych, choć unifikująca formuła „współczesności” utrudnia uzyskanie pewności w tej kwestii) do rangi twórców europejskich – co będzie w *Przedmowie* dwukrotnie powtórzone – twierdząc, że są to „ludzie, którzy w współczesnej poetyckiej literaturze europejskiej zapewnili naszej liryce jedno z miejsc najprzedniejszych” (433)<sup>27</sup>. W ten sposób wzmacniał znaczenie wybranego przedmiotu antologii – nie tyle komponował zbiór wierszy,

<sup>25</sup> J. Kasprowicz, *Pod znakiem Mickiewicza...*, s. [424].

<sup>26</sup> Zastosowanie tego kryterium skrytykował Antoni Mazanowski, recenzując *Album...*, uważał bowiem, że jest ono w sprzeczności z deklaracją publikowania utworów najwybitniejszych i nie niweluje negatywnych skutków tej niekonsekwencji to, że dopuścił się jej autor celowo, o czym pisał w *Przedmowie*. Zob. „*Album współczesnych poetów polskich 1863–1898*”. Kasprowicz Jan, *Łwów. Petersburg 1899* (Tom I, str. XVI, 544, t. II, str. 532), „Przegląd Powszechny” 1900, t. 66, s. 427.

<sup>27</sup> Podobnie wybrzmiewało zdanie końcowe przedmowy: „w ogólnym pochodzie umysłowym Europy zajęła [poezja polska – dop. U.K.] dzisiaj jedno z miejsc naczelnych” (436).

ile przede wszystkim tworzył wspólnotę poetów, włączał ją w uniwersum europejskie i tak nobilitowaną „konfrontował” z nieżyczliwą krytyką pozytywistyczną, obnażając w ten sposób jej nieadekwatność, a pośrednio może i lokalność czy peryferyjność. Można by to uznać za słabo uzasadniony gest symboliczny, ale krył się w tym też zamysł wskazujący na wysoką świadomość historycznoliteracką Kasprowicza, który w udowadnianiu potencjału polskiej poezji widział, jak można sądzić, tak samo ważny sens, jak w eksponowaniu twórczości poetyckiej najmlodszych jako symptomu przełomu. Jeśli zatem album był jednym z manifestów pokoleniowych, którego można by się po nim spodziewać, to spełniał tę funkcję w sposób bardzo nieoczywisty<sup>28</sup>, bo uwydatniał znaczenie ponadpokoleniowych powiązań.

Zarazem jednak nie brakuje w wywodzie autora skrótów myślowych, niedających się uzasadnić nawet poetyką przedmowy. Trudno by jednak robić z tego Kasprowiczowi zarzut. Takie podejście mogło być bowiem z jednej strony motywowane jego stronniczą niechęcią do krytyki pozytywistycznej, a z drugiej ujawniać obiektywną trudność w syntetycznym ujmowaniu zjawisk niejednorodnych i współtworzących skomplikowaną sieć zależności, a z takimi właśnie mamy do czynienia, gdy myślimy o poezji drugiej połowy XIX wieku oraz jej odbiorze. Antoni Mazanowski, jeden z nielicznych recenzentów *Albumu*..., wnikliwie sprobował kwestię tworzenia antologii w czasie literackich przemian. Krytyk nie miał cienia wątpliwości, że:

Ludzi się ten, kto mniema, że gromadząc w całość utwory choćby nawet kilkudziesięciu poetów, poda „dokładny obraz stanu poezji”, jeżeli ta poezja przebywa właśnie stadium podnoszenia się lub opadania. Fala jest ruchliwą i zmienną, do szerokiego i rozległego prądu przybywają wciąż nowe odpryski, uniemożliwiające po prostu pogląd ze stałego punktu widzenia. Co chwila wynurzają się z głębi jakieś kształty, na których objęcie i zdefiniowanie myśl ludzka potrzebuje czasu i spokoju. Dziś właśnie jesteśmy świadkami takiego formowania się świeżych prądów; obraz poezji naszej od wydania *Albumu* (1899) zmienił się już niezawodnie – zarówno w ogólnych zarysach, jak i w szczegółach. Jeżeli byśmy śladem Mallarmé’go powiedzieli, że zadaniem poezji jest synteza życia i sztuki, to liryka nasza w ciągu niedługiego tego czasu syntezę tę niewątpliwie pogłębia – nie rozbiegam, w jakim kierunku, złym czy dodatnim. Weźmy np. p. Kasprowicza. *Album* podaje wyjątki *Z padolu walki*, *Z chałupy*, *Z więzienia*, poemat *Romianek*, ustępy krajobrazowe z cyklu *Nad przepaściami*, *Akordy jesienne*. Ale poeta od tego czasu ogłosił parę utworów (*Dies irae*, *Salome*), które pozwalają czytelnikowi domyślać się zwrotu w rozwoju twórczości<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Jak udowodnił Marek Stanisławski, uwagi o charakterze programowym były „[w]ażnym składnikiem dyskursu krytycznoliterackiego w obrębie wypowiedzi wstępnych lat 1764–1918” i nierzadko wiązało się to z wyborem nastawienia polemicznego”. Zob. M. Stanisławski, *Przedmowa*..., s. 408.

<sup>29</sup> A. Mazanowski, *Album*..., s. 425.

Oglądane z tej perspektywy przedsięwzięcie Kasprowicza musiało się wydawać dziełem niemożliwym. Autor miał jednak na nie własny pomysł.

Jakkolwiek to *Przedmowa* jest najważniejszą „formą komentarza do utworu”<sup>30</sup>, w tym wypadku do antologijnego zbioru, to jej dopełnieniem w przygotowanych przez Kasprowicza tomach są uwagi poprzedzające wybory wierszy poszczególnych poetów. Te swoiste mikrowprowadzenia sporządzone zostały według prostych reguł. Daje się zauważyć wyraźną dążność autora do tego, by nie rozbudowywać informacji poprzedzających wiersze każdego z prezentowanych twórców<sup>31</sup>. Odnosi się wrażenie, że zależało mu na tym, by komentarz wydawcy nie zagłuszał głosu poetów. Można by to widzieć jako podejście komplementarne wobec tego z *Przedmowy*, gdzie jednak spór krytyczny wydaje się ważniejszy od promocji poetów. Czytelnik otrzymywał zatem krótkie notki biograficzne, w których daty i miejsca odgrywają zasadniczą rolę. Chronologię ustala podwójny porządek czasu urodzin i debiutów (zwykle niedających się określić zbyt ściśle). Znajdujemy tu zazwyczaj obok daty i miejsca urodzenia dane dotyczące wykształcenia, spis najważniejszych utworów wraz z datą publikacji oraz kierunki odbytych podróży. Jasno określonym w *Przedmowie* priorytetem Kasprowicza było, by: „czytelnik mógł sobie stworzyć, o ile możliwości, jak najdokładniejsze wyobrażenie duchowej fizjonomii danego pisarza” (435), ale podstawą do tego był odpowiedni dobór reprezentatywnych dla danego autora utworów<sup>32</sup>. Komentarze wydawcy stanowią zatem jedynie uzupełnienie tej wiedzy, której mogła dostarczyć lektura twórczości poetyckiej<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> M. Stanisławski, *Przedmowa*..., s. 406.

<sup>31</sup> Zapewne między innymi skutkiem tej skrótości było niezbyt staranne opracowanie tych biograficznych notek, co spotkało się z zarzutami pierwszych profesjonalnych czytelników *Albumu*. Zob. P. Chmielowski, „*Album współczesnych poetów polskich*”, „Kurier Codzienny” 1899, nr 100, s. [1]; ...i, „*Album współczesnych poetów polskich. (1863–1898)*”, wydał Jan Kasprowicz – Lwów – Księgarnia Polska. 1898, t. 1–2, „Iris” 1899, z. 5, s. 245. W interesujący sposób odniósł się do tej kwestii recenzent „Tygodnika Ilustrowanego”. Nie krytykował sposobu przygotowania informacji o autorach, ponieważ uważał, że to ich utwory są najlepszym źródłem wiedzy o nich. Zob. Z., „*Album współczesnych poetów polskich*”, wydał Jan Kasprowicz, 2 tomy, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 18, s. 359.

<sup>32</sup> Recenzenci *Albumu*... oceniali go pod tym względem rozmaicie. Piotr Chmielowski miał niewielkie tylko zastrzeżenia co do doboru autorów, ale kwestionował reprezentatywność utworów (zob. P. Chmielowski, „*Album współczesnych poetów polskich*”, s. [1]). W piśmie „Iris” podpowiadano Kasprowiczowi uzupełnienie zbioru o kilku poetów (zob. ...i, *Album*..., s. 245). Najbardziej krytyczny był Mazanowski, który, mając poważne wątpliwości co do prezentowanych w *Albumie*... poetów, negatywnie oceniał także nieproporcjonalny ilościowo zestaw tekstów poszczególnych autorów (zob. A. Mazanowski, *Album*..., s. 427–428).

<sup>33</sup> Co pozostawało oczywiście w zgodzie z rodzącymi się tendencjami do przeciwstawiania biografii wewnętrznej faktom życiowym, ważnym dla pozytywistycznego genetyzmu. Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 45–48.

Wyraźnie widoczne w *Przedmowie* nastawienie na uwolnienie poezji spod dominacji dotyczących jej osądów krytycznych przekłada się na sposób skomponowania antologii, ale zaznacza się też w leksyce wywodu Kasprowicza. W *Przedmowie* konsekwentnie pisze on o nieprzychylnym stosunku krytyki pozytywistycznej do „poezji”. Kiedy zaś zaczyna odsłaniać przed czytelnikiem swoje opinie i antologijne zamysły, zwykle przedmiotem jego wypowiedzi są „poeci”. Jest to spójne z tytułem antologii i z jej układem. Uogólniającym formułom doktrynerskiej krytyki traktującej poezję całościowo przeciwstawia bowiem Kasprowicz osoby i biografie jako język niedających się ignorować życiowych faktów, a przede wszystkim przeżyć wewnętrznych, których ekspresją są utwory poetyckie. Mozaika 47 notek biograficznych przekonuje o żywotności poezji w nie mniejszym stopniu niż przedrukowane wiersze, choć nie jest od nich ważniejsza. Próbuje przywracać swoim zbiorem szacunek dla poezji, dokonuje tego Kasprowicz poprzez uwrażliwienie najpierw na osobę, a dopiero potem na tekst. Empatyczny odbiór, na którym – jak już pisałam – mu zależało, niewątpliwie łatwiej było zaprogramować, kiedy myślało się o dorobku poetyckim ostatnich trzydziestu lat przede wszystkim jako o sumie doświadczeń biograficznych zdominowanych poezją, a nie jako o imponującym ilościowo zbiorze wierszy<sup>34</sup>. Być może takim właśnie sensem miał wybrzmieć tytuł „Album poetów współczesnych”.

Zasadnicze znaczenie ma tu wybór formy albumu, a więc stosowana przeze mnie do tej pory za edycją *Pism zebranych* formuła „antologia” jest nieścisła. Jak podaje słownik tak zwany warszawski, rejestrujący dziewiętnastowieczną praktykę językową, pierwszym synonimem słowa „album” jest „pamiętnik”<sup>35</sup>. Proponował zatem Kasprowicz swoim tomem edukację poetycką przez pamiętanie i upamiętnianie. Ale niebagatelne znaczenie mogło mieć także skojarzenie z innymi bliskoznacznikami – imionnikiem i sztambuchem – wnoszącymi kontekst zindywidualizowanej relacji z odbiorcą i intymności lektury.

<sup>34</sup> Postępowanie takie nie groziło „balastem” biografii, który przytłacza „postaci duchowe i umysłowe” (odwołuję się tu do interesującej diagnozy Zenona Pietkiewicza), lecz o uwrażliwienie czytelnika na personalny wymiar poezji. Na znaczenie tekstu Pietkiewicza (*Biografie poetów*, „Prawda” 1898, nr 29, s. 343) zwraca uwagę Michał Głowiński. Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*, s. 48.

<sup>35</sup> Zob. J. Karłowicz, A.A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1900, s. 22. Hasło obejmuje cztery zakresy znaczeniowe: 1. „pamiętnik, imionnik, sztambuch”; 2. „księga z fotografiami”; 3. „zbiór rysunków, widoków, obrazów, galeria”; 4. „nieodm. księga obywateli miasta”. Zob. też: *Antologia* [hasło]: „wybór najpiękniejszych miejsc z pisarzy. Gr. *anthologia*, dosł. = zbiór, wybór kwiatów = zbiorek wierszy. Tamże, s. 23. Zob. też: J. Smulski, *Antologia – ewolucja i dzisiejszy status gatunku. Kilka elementarnych oczywistości*, [w:] *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, seria pierwsza, red. M. Kokosza, B. Szalasta-Rogowska, Katowice 2017, s. 13–21.

## Asnyk

Znaczącym bohaterem przedmowy do *Albumu...*, co już sygnalizowałam, był Adam Asnyk. Przyglądając się uwagom Kasprowicza na jego temat, trzeba przyznać, że dobierał on niekiedy argumenty wzmacniające jej antypozytywistyczny profil, ale zarazem niezgodne z jego własnymi rozpoznaniem wypowiedzianymi w innym miejscu. Zaledwie rok przed ukończeniem antologii, we wspomnieniu pośmiertnym poświęconym Adamowi Asnykowi, Kasprowicz manifestował swoją estymę dla zmarłego poety, rozpoczynając swój tekst od wyakcentowania bezwzględного uznania: „Umarł największy współczesny pieśniarz polski, a jeden z wielkich poetów świata, jeden z tych ludzi, którzy od razu dominujące w społeczeństwie zajęli stanowisko i stanowisku temu całym swym życiem następnym odpowiedzieli godnie i wspaniale”<sup>36</sup>.

Co ważne, było w tym zdaniu potwierdzenie nie tylko własnej uwagi, ale też wskazanie na wysoki status społeczny poety. Ten drugi aspekt został jeszcze wzmocniony. Jakkolwiek bowiem Kasprowicz zaznaczał, że Asnyk „miewał chwile goryczy względem otaczającej go obojętności tłumów”<sup>37</sup>, to:

Nie zawsze jednak rzesza ta była dla niego obojętną; a jeżeli już dzisiaj, zaledwie w kilka dni po jego zgonie, wielkie widzimy dowody miłości, otaczającej jego trumnę, składającej zwłoki jego w grobie zasłużonych obok najlepszych w narodzie, to miłość ta towarzyszyła mu niejednokrotnie i za życia, a bywała holdem, oddawanym nie tylko pieśniarzowi, ale i prawdziwemu obywatelowi. Imię Adama Asnyka, sądząc po kilku wydaniach jego utworów, popularnym było w znacznej części naszego społeczeństwa, jakkolwiek rozgłos swój nie zawsze zawdzięczało tym wiekopomnym kreacjom jego ducha, które go stawiają w rzędzie najpierwszych w umysłowym pochodzie świata. Z narodów obcych najlepiej znali go Czesi, a obok nich niemałą posiadał on sławę wśród Niemców<sup>38</sup>.

Słowa te nie były bynajmniej podyktowane okolicznościami żałoby. Już w swoim wcześniejszym odczycie z okazji 30-lecia pracy pisarskiej Adama Asnyka Kasprowicz – wnikliwie przedstawiając kolejne fazy ewolucji twórczej starszego poety – sporo uwagi poświęcał sile jego oddziaływania. Wskazywał zarówno na

---

<sup>36</sup> J. Kasprowicz, *Adam Asnyk*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane...*, t. 8, cz. 1, s. 405. Pierwodruk: J. Kasprowicz, *Adam Asnyk*, „Tydzień” 1897, nr 32.

<sup>37</sup> Tamże, s. 406.

<sup>38</sup> Tamże, s. 406. Kwestia pozycji Asnyka wśród współczesnych była znacznie bardziej skomplikowana, o czym pisała między innymi Ewa Warzenica-Zalewska, *Przełom scentystyczny...*, s. 187–191. Zob. też: D.M. Osiński, *Dziewiętnastowieczne ratowanie ciągłości. Poezja Adama Asnyka w refleksji Piotra Chmielowskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39). Tytuł numeru: *Poezi za bramą utopii*, red. R. Okulicz-Kozaryn, s. 125–140.

jego wpływ na „najmłodszą generację ludzi wykształconych”<sup>39</sup>, jak i na to, że „publiczność, a przynajmniej oświecona jej część, przekonał się, że natchnień nowego poety nie można mierzyć zwyczajną rymopisa miarą, uchyliła przed nim czoła”<sup>40</sup>. Mimo niewątpliwego szacunku dla osiągnięć Asnyka potrafił jednak Kasprovicz być wobec niego krytyczny i nuansować swoje oceny. Bardzo ciekawie zostało to w jego tekście sprzęgnięte z uwagami o ambiwalencji popularności. Pisząc o uleganiu Asnyka egotyzmowi i modnej nastrojowości spod znaku Alfreda de Musseta czy Heinricha Heinego, zauważał:

To dostrajanie się zjednało mu też liczne koło czytelników, a jeszcze liczniejsze grono czytelniczek uczyniło imię jego popularnym i dziś jeszcze – śmiało twierdzić można – przeważna ich część bardziej jest obeznana z jego ulotnymi, zachwyty i cierpienia miłośnie opiewającymi lub – co prawda, w sposób bardzo wdzięczny – przedrzeźniającymi wierszykami, aniżeli z tymi imponująco głębokimi utworami o zakroju filozoficznym czy narodowo-społecznym, których pozazdrościć nam może każde piśmiennictwo, a które są istotną treścią wielkich zasług Asnyka, istotną przyczyną, że imię jego błyszczeć będzie obok najświeższych gwiazd na horyzoncie umysowości naszej<sup>41</sup>.

Wpisane w te słowa kryteria oceny wartości poezji Asnyka uzasadniały przekonanie Kasprovicza, iż „Myśli i uczucia, nie z egotycznych zrodzone podnieceń, ale będące iskrami czy to wielkiego ogniska ludzkości, czy też odbiciem życiowych blasków rodzinnego społeczeństwa, ma wielkie znaczenie zwłaszcza w naszych czasach, gdzie źle zrozumiane hasło »sztuka dla sztuki« stwarza kokieteryjnie zapatrzonych w siebie narcyzów poezji (...)”<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> J. Kasprovicz, *El...y. (Odczyt na wieczorku Asnyka)*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane...*, t. 8, cz. 1, s. [383]. Pierwodruk: J. Kasprovicz, *El...y. (Odczyt na wieczorku Asnyka)*, „Tydzień” 1896, nr 50–52. Poeta pisał też: „Można bez obawy spotkania się z zaprzeczeniem twierdzić, że cała młodsza generacja ludzi wykształconych wsłuchiwała się i wsłuchuje w dźwięki pieśni, przypominających strofy prowansalskich truverów, pieśni – jeżeli je przeniesiemy w sferę porównania z dziedziny sztuki plastycznej – posiadających linie Psyche, wyszłej spod dłuta Praksytelesowego, pieśni, odurzających wonią jaśminu i konwalii, czarujących kwieciami wodnych lilii i róż białych”. Tamże, s. [383]. Także w prywatnej rozmowie przyznawał się Kasprovicz do patronatu Asnyka, mówiąc: „Ach, co tu dużo gadać: *myśmy wszyscy z niego wyszli*”. Cyt. za: T. Budrewicz, *Poezja a ulica*, [w:] tegoż, *Rymowane spory. Asnyk*, Kraków 2015, s. [186]. Na temat relacji Asnyk–Kasprovicz i jej kontekstów zob. M. Szypowska, *Asnyk znany i nieznan*, Warszawa 1971, s. 564–565, 718–734.

<sup>40</sup> Tamże, s. 384.

<sup>41</sup> Tamże, s. 390–391.

<sup>42</sup> Tamże, s. 387. Na to, że Kasprovicz doceniał u Asnyka przede wszystkim „nutę społeczno-narodową” zwracała uwagę na marginesie swoich rozważań Magdalena Dziugiel-Łaguna w artykule *Jan Kasprovicz wobec polskiej tradycji pozytywistycznej*, [w:] *Jan Kasprovicz w siedemdziesięciolecie śmierci. Materiały Międzynarodowej Sesji Naukowej Olsztyn 17–19 X 1996*, red. J. Kaczyński, Olsztyn 1996, s. 100.

Przyznając Asnykowi i w albumie, i w innych pracach szczególne miejsce w hierarchii dziewiętnastowiecznych twórców oraz w procesie rozwoju polskiej poezji, Kasprówicz – choć umiał zindywidualizować swoje sądy – był zarazem zgodny z rozpoznaniem swoich współczesnych. Kazimierz Włostowski, na przykład, pisał o „rubikonie asnykowski”<sup>43</sup>, a Antoni Lange przekonywał, że choć to Konopnicka najsilniej oddziaływała i była popularna na wzór romantyków, to

(...) jednak dla poetów dzisiejszych to Asnyk zwłaszcza jest pierwszorzędnej wagi pisarzem, i jako myśliciel, i jako artysta; od niego, rzecz można, idzie całe nowe pokolenie, bo w nim ono znalazło zarówno epilog dawnego okresu, jak i prolog nowego. W Asnyku uderzyła nową generację niezmierna siła ześrodkowania, niezmierna pełnia wszystkich pierwiastków twórczych; on zdawałoby się wynalazł nową zupełnie melodyjność języka i wiersza, nową technikę, nową kombinację wyrazów i pojęć; jest w nim coś kryształowego, skończonego, zamkniętego, coś, co stanowi okres<sup>44</sup>.

Ważnym kontekstem uwag na temat Asnyka i wyznaczonej mu w antologii i przedmowie do niej pozycji, z którego musiał sobie Kasprówicz zdawać sprawę, była niejednoznaczna sytuacja poety po 1894 roku. Wnikliwie zrekonstruował ją niedawno Radosław Okulicz-Kozaryn<sup>45</sup>. Ukazała się wówczas druga seria poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i czwarty tom *Poezji* Asnyka, a odbiorczy rezonans zdecydowanie uprzywilejował znaczenie dzieła młodszego poety. To zarysowywanie się różnic pokoleniowych wzmocnione zostało artystyczną polemiką<sup>46</sup>. Rozpoczął ją Asnykowski *Szkic do współczesnego obrazu*, w którym – ujmując rzecz w największym skrócie – pojawiał się oskarżenie młodego pokolenia o uleganie estetyzmowi i obojętność na kwestie społeczne. Dopelniał – przede wszystkim wiersz Tetmajera *Laureat. Szkic* oraz *Szkic do obrazu współczesnego* Ludwika Szczepańskiego<sup>47</sup>. Do sporu między Asnykiem a Szczepańskim, jak dowiódł przywoływany już badacz, nawią-

<sup>43</sup> K. Włostowski [J. Tokarzewicz], *Poezja polska o świcie XX stulecia*, „Ateneum” 1900, t. 2, s. 225.

<sup>44</sup> A. Lange, *Współcześni poeci polscy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 1, s. 9.

<sup>45</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Rok 1894. Właściny początek Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2013, s. 49–[63]. Zob. też: T. Budrewicz, *Asnyk między symbolizmem a socjalizmem. Przecięzione konteksty „Szkicu do współczesnego obrazu”*, cz. 1, „Prace Polonistyczne” 2000, seria IV.

<sup>46</sup> Nazywam tę polemikę „artystyczną”, a nie „literacką”, ponieważ ważnym wątkiem tego międzypokoleniowego dialogu na temat „obrazu współczesnego” były prace Jacka Malczewskiego, któremu Asnyk zadedykował swój szkic. Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Rok 1894...*, s. 58–59; D. Kudelska, *Prądy współczesności we współczesnych obrazach. Dyskusja poetów z Podkowińskim i Malczewskim w tle*, [w:] *Prawa w literaturze. Studia dedykowane prof. Stefanowi Sawickiemu*, red. A. Tyszczyk, I. Piekarski, J. Borowski, Lublin 2009, s. 548–568.

<sup>47</sup> Na temat dwugłosu Asnyk–Szczepański zob. interesujący szkic Tadeusza Budrewicza *Poezja a ulica...*, s. 177–[186].

zał między innymi Jan Kasprówicz w *Akordach jesiennych* z 1895 roku, w których „program służby społecznej”<sup>48</sup> spotykał się z ideą „duchowego przewodnictwa” poezji<sup>49</sup>, co mogło lokować młodego poetę po Asnykowskiej stronie.

Operowanie figurą Asnyka w przedmowie do *Albumu...* z jednej strony wydobywało go z tych międzypokoleniowych uwikłań, a z drugiej – przypominało go jako obiekt wcześniejszej „[w]alki publicystyki z poezją o rząd dusz, ujarzmianie uczucia i wyobraźni przez trzeźwy rozsądek”<sup>50</sup>. Zacytowany Kazimierz Wóycicki, który w dwudziestoleciu międzywojennym wpłynął na utrwalenie obrazu tego antagonizmu, ze szczególnym zainteresowaniem śledził jego skutki dla pozycji i wizerunku autora *Snu grobów*:

Opinię utalentowanego nastrojowca urabiali nasi krytycy [z pokolenia pozytywistów – dop. U.K.] poecie, którego cała twórczość była walką o prawdę i wartości moralne, który w najcięższych dla idei niepodległościowej czasach zapelniał nią poezję polską i przekazał swą wiarę następnemu pokoleniu, a w postępowości (...) potrafił znacznie wyprzedzić pozytywistów (...) <sup>51</sup>.

Jak widać, Kasprówicz go w tej opinii wyprzedził o trzy dekady, przez co Asnyk jako patron poetyckiej współczesności stał się w przedmowie do antologii nie tyle przykładem twórczego rozwoju, któremu towarzyszył zróżnicowany rytm recepcji – jak wynikałoby z przywoływanych prac autora *Hymnów* – ile egzemplifikacją marginalizacji poetyckiego talentu i patriotycznych wartości.

## Chmielowski

Kasprówicz konsekwentnie pisał w przedmowie o krytyce wcześniejszego pokolenia uogólniająco, a nawet – patrząc z dzisiejszej perspektywy – upraszczająco i stereotypowo. Ale właśnie to uogólnienie przywodzi na myśl krytyka, który przez lata obarczany był przez badaczy odpowiedzialnością za deprecjonowanie wartości poezji postyczniowej. Mam na myśli oczywiście Piotra Chmielowskiego. Jak trafnie napisano w tekście wprowadzającym do zbioru studiów poświęconych jego *Zarysowi literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*:

<sup>48</sup> J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 174. Zob. też: P. Chmielowski, *Jan Kasprówicz. Próba charakterystyki*, Brody 1904, s. 68.

<sup>49</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Przełom indywidualny na tle przełomu epok. „Akordy jesienne” Jana Kasprówicza*, [w:] tegoż, *Rok 1894...*, s. 68.

<sup>50</sup> K. Wóycicki, *Walka na Parnasie i o Parnas. Materiały i opracowania do dziejów pozytywizmu polskiego*, cz. 1: *Walka z epigonizmem. Poglądy, wskazania, nadzieje, wróżby*, Warszawa 1928, s. [11].

<sup>51</sup> Tenże, *Asnyk wśród prądów epoki. Materiały i opracowania. Próba bibliografii pism Asnyka*, Warszawa 1931, s. 29.

Skupiając w sobie różne wątki prowadzonej przez pozytywistów warszawskich kampanii antypoetyckiej, ta ogłoszona w 1881 roku i wielokrotnie potem wznawiana wpływowa rozprawa krytyczna [*Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* – dop. U.K.] zaważyła silnie na niekorzystnym, do dziś pokutującym w historii literatury wizerunku poezji popowstaniowej – na tym między innymi, że nazwiska wielu zdolnych poetów nie utworowały sobie drogi ani do świadomości badawczej, ani tym bardziej czytelnicznej<sup>52</sup>.

Konieczność przywołania tego nazwiska potwierdzają zresztą ważne sygnały z epoki. Po pierwsze – sam Chmielowski poczuł się chyba wywołany do odpowiedzi, bo, recenzując *Album...*, odniósł się do zarzutów Kasprowicza w trybie wyjaśnienia:

Muszę (...) rzec słówko o narzekaniach p. Kasprowicza na pozytywizm, który jakoby „spośród doniosłych, a niezbędnych czynników życia społecznego poezję lekkomyślnie wykreślił” i że pod wpływem tego niegodziwego pozytywizmu nastąpiło zubożenie dla poezji. Pozytywizm u nas występował nie przeciwko poezji, ale przeciwko lichym utworom; dowodem tego część dla wielkich kreacji romantyzmu. Powody zubożenia dla poezji tkwią gdzie indziej, mianowicie w rozpanoszeniu się materializmu praktycznego, który zazwyczaj o pozytywizmie ani zasłyszał, a po wtóre w nikłości natchnień poetów doby współczesnej. Wielcy twórcy umieją ku sobie pociągać ludzi – za dowód służy romantyzm; ale niepodobna wymagać od ogółu, iżby się entuzjazmował poezjami egotycznymi, iżby płonął żarem dla plodów chłodnej refleksji. Zresztą owa obojętność dla poezji należy już w części do przeszłości. Obecnie wychodzi tak dużo zbiorów wierszy, tyle natworzyło się różnorodnych antologii poetycznych, że jeremiady takie, jak p. Kasprowicza, wydają się spóźnione. Cóżby mogli powiedzieć nasi uczeni na brak pokupu swoich książek i wydawnictw?<sup>53</sup>

Jakkolwiek nie odpowiadał we własnym imieniu, to jego uwagi brzmiały niemal identycznie z tymi, które zamieszczał w innych swoich tekstach, o czym poniżej. Także to inicjalne „muszę” potwierdzało znaczenie, jakie kwestia ta miała dla recenzenta. Po drugie – wskazanie na sądy krytyczne Chmielowskiego jako przedmiot refleksji Kasprowicza w przedmowie znaleźć można w artykule Kazimierza Włostowskiego *Poezja polska o świcie XX stulecia*<sup>54</sup>. Krytyk sugerował, że powodem

---

<sup>52</sup> R. Okulicz-Kozaryn, M. Jaworski, P. Śniedziewski, *Od Redakcji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. [7]. Zgadza się zasadniczo z tą konstatacją, trzeba przyznać, że stworzony przez Chmielowskiego obraz sporów o poezję był znacznie bardziej złożony od tego, który utrwalił się w historii literatury. Pisałam więcej na ten temat w tym samym numerze „Poznańskich Studiów Polonistycznych” (zob. U. Kowalcuk, *Wartościowanie poezji w „Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego. Kilka punktów widzenia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. 61–73).

<sup>53</sup> P. Chmielowski, *„Album współczesnych poetów polskich”...*, s. [1].

<sup>54</sup> Zob. K. Włostowski [J. Tokarzewicz], *Poezja polska o świcie...*, s. 236–237. Za zwrócenie uwagi na to studium bardzo dziękuję Radosławowi Okulicz-Kozarynowi. Na marginesie można by dodać,

ostrzych słów wypowiedzianych tam pod adresem krytyki pozytywistycznej były nieprzychylnie opinie o najmłodszych poetach wyrażane przez Chmielowskiego przede wszystkim w pracy *Współcześni poeci polscy* z 1895 roku. Uważał przy tym, co ciekawe:

Niepotrzebny to sarkazm, za wiele przesady. O potępieniu poezji w czambuł w imię pozytywizmu i utylitaryzmu nie słyszano u nas od lat z górą dwudziestu. Zwięzłą formułę Chmielowskiego zrozumiano opacznie; przeoczono w niej mianowicie wyrazy końcowe („życie pełne niepokojów i wahań, a potem... ta okoliczność, że nam wszystkim nie dostaje możliwości szerszego oddechu”), – wyrazy, jasno wskazujące główny powód naszej „uczoności poetycko-kanarkarskiej”. Po wtóre, zwrócić należy uwagę, że za dni naszych częściej w sprawach poezji głos zabierali sami poeci, niżli krytycy z rzemiosła, dziennikarscy czy tygodniowi<sup>55</sup>.

Można by się chyba z tym zdaniem co do przesady Kasprowicza zgodzić, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę to, na co Chmielowski kładł nacisk w swoich syntetycznych pracach z lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. W momencie, w którym Kasprowicz pracował nad swoją antologią<sup>56</sup>, autor *Zarysu...* doskonale zdawał już sobie sprawę z tego, że pokolenie, które reprezentował i którego legendę tworzył<sup>57</sup>, obarczane jest zarzutami przypominającymi te, pojawiające się później w *Przedmowie* do albumu. W wydanej w 1895 roku rozprawie zatytułowanej bardzo podobnie jak antologia młodopolskiego poety – *Współcześni poeci polscy* – a już powyżej wzmiankowanej, przypominał sytuację z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych:

(...) poeci (...) zapomniawszy o wielkich natchnieniach, zaczęli opiewać swoje smutki własne lub swoje mdłe zachwyty dla oczu niebieskich lub czarnych. Po kilku latach, podczas których przedmioty ogólniejszego interesu zajmowały jeszcze poetów, nastąpił okres wybujałego, ale przeważnie w chwast jeno, egotyzmu...

Przeciwko takim objawom powstała opozycja ze strony tych, którzy się około roku 1870 „trzeźwymi” lub „pozytywistami” lubili nazywać. Całkiem fałszywym jest mniemanie, jakoby oni zaprzeczali poezji prawa bytu; przeciwnie, pragnęli tylko napiętnować utwory mdłe, dźwięki puste, myśli pospolite, uczucia poziome<sup>58</sup>.

---

że kiedy cytowany w poprzedniej części artykułu Wóycicki pisał o „unicestwiających” Asnyka sądach krytycznych i ocenie „niesprawiedliwej, krzywdzącej dotkliwie”, to miał na myśli przede wszystkim Chmielowskiego jako ich autora. K. Wóycicki, *Asnyk wśród prądów epoki...*, s. 27, 29.

<sup>55</sup> Tamże, s. 237–238.

<sup>56</sup> Zob. przypis 2.

<sup>57</sup> Zob. J. Sztachelska, *Piotr Chmielowski i legenda pozytywizmu*, [w:] *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem. Konferencja ogólnopolska w 150. rocznicę ich urodzin*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999, s. 41–51.

<sup>58</sup> P. Chmielowski, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Współcześni poeci...*, s. 4.

Jako argument potwierdzający takie podejście do sprawy Chmielowski przytaczał swoje słowa, wypowiedziane w 1868 roku podczas spotkania w gronie rówieśniczym dyskutującym o literaturze. Krytycznie oceniając ówczesną twórczość poetycką jako „profanację boskiej poezji”<sup>59</sup>, twierdził:

Kto wie, jak wielki przewrót we wszystkich sferach wyobrażeń zrobiła prawdziwie natchniona poezja za przewodem Mickiewicza u nas, ten z trudnością powyższemu zdaniu zaprzeczyć zechce. Poezja, będąc najdoskonalszym wcieleniem ideału w rzeczywistość, spełnia misję cywilizacyjną – oczywiście razem z innymi sztukami pięknymi – w zakresie piękna<sup>60</sup>.

Pisząc w *Przedmowie* sumująco o ostatnim trzydziestoleciu w poezji polskiej, przekonywał o wartości twórczości romantycznej i estymie dla niej, bardzo nisko oceniał twórczość epigońską, pomijał poetów ze swego pokolenia lub nieco starszych, których utwory omawiał w dalszych częściach swojej książki i których tam potrafił docenić, odnotowywał pojawienie się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych młodych twórców starających się przywrócić poezji jej dawną świetność. Choć o poetach z pokolenia Kasprowicza mówił niewiele i zauważał, że żaden z nich nie osiągnął jeszcze zasadniczego wpływu na odbiorców, to przyznawał:

Bądź co bądź, lubo i dzisiaj jeszcze słyszymy narzekania poetów na brak odgłosu i sympatii wśród ogółu dla twórczości poetyckiej, zarówno znaczna liczba piszących, jak i mnożące się zbiorki poezji świadczą dość wymownie, że doba zubożenia minęła i że się poczyną nowy okres odświeżonej wrażliwości w dziedzinie natchnienia twórczego. Od twórców zależeć będzie, żeby okres ten zajaśniał wielkimi dziełami; – „taki wieszcz, jaki słuchacz” mówią prawdziwi poeci tylko w chwili zniechęcenia, gdyż kiedy indziej porywają tłumy za sobą<sup>61</sup>.

Zdania te wyjątkowo dobrze rymują się z wypowiedzią Kasprowicza. Zwraca uwagę przede wszystkim to, że Chmielowski, podobnie jak młodszy autor, odnotowywał długotrwałą obojętność społeczeństwa dla poezji, ale jej źródło nie upatrywał w nieprzychylniej krytyce, lecz w słabości twórczości poetyckiej, a ponadto dostrzegał już znaczące polepszenie sytuacji pod tym względem. Od zdolności poetów, a nie od modelu piszącej o niej krytyki uzależniał też zmianę jakości poezji i jej kulturowych funkcji<sup>62</sup>. Przyznawał się zarazem do tego, że wo-

<sup>59</sup> Tamże, s. 6.

<sup>60</sup> Tamże, s. 7.

<sup>61</sup> Tamże, s. 12–13.

<sup>62</sup> Warto przy okazji odnotować, że o Kasprowiczu pisał Chmielowski w swojej książce sumująco: „widzimy w Kasprowiczu jednego z tych poetów młodszego pokolenia, którzy, otrząsając się

bec wszystkich omawianych przez siebie utworów stosuje takie same kryteria oceny, uprzywilejowując „społeczne stanowisko”<sup>63</sup> przedstawione w utworze wobec jego walorów estetycznych<sup>64</sup>. Jakkolwiek obaj autorzy patrzą na poruszane przez siebie kwestie z innych punktów, to czytane równocześnie przedmowy do ich książek wydają się wobec siebie komplementarne, choć w obu – u Kasprowicza w sposób zasadniczy, a u Chmielowskiego w incydentalny – ujawniają się akcenty polemiczne. Dwa porządki krytyczne, w które wpisano w nich sprawy poezji postyczniowej, nie były bynajmniej rozłączne, ale nie miały też w sobie potencjału dialogicznego.

Z tego względu kwestią drugorzędną jest odpowiedź na pytanie, czy adres polemiczny tekstu Kasprowicza był w jego intencji dokładnie taki, jak sugerował Włostowski. Po lekturze uwag wprowadzających napisanych przez obu autorów można odnieść wrażenie, że mogłyby one być wobec siebie w dowolnej relacji chronologicznej, a i tak tezy i argumenty pozostałyby w nich niezmienione (przedmowa Chmielowskiego w takim samym stopniu mogłaby być czytana jako odpowiedź Kasprowiczowi, jak przedmowa Kasprowicza jako odpowiedź Chmielowskiemu)<sup>65</sup>. Skłonna jestem uznać, że polemiczność młodszego autora była nie tyle rzeczą intertekstualnych strategii, ile sprawą wyboru modelu dyskursywizacji problemów związanych z poezją współczesną. Jego sposób zakwestionowania modelu „pozytywistycznego” prowadził do sytuacji paradoksalnej – w akcie negacji utrwałal jego znaczenie i dominację, a ponadto mógł sugerować niegotowość nowych praktyk krytycznych.

Trzeba ponadto dodać, że równie zasadnym co *Współcześni poeci polscy* przedmiotem potencjalnych odniesień Kasprowicza, a dla dzisiejszego badacza kontekstem jego przedmowy, są dwie edycje *Zarysu najnowszej literatury polskiej* z 1895 i z 1898 roku, a więc z czasu, kiedy poeta najprawdopodobniej zaczynał i kończył swoją antologię. Zwłaszcza w przedmowie do pierwszej z wymienionych prac

---

z wpływów Byrona, Musseta, Heinego, Baudelaire’a (zestawiam te nazwiska obok siebie dla zwiększenia tylko) zdrowie uczucia i zdrowie myśli przenoszą nad patologiczne objawy wyczerpanego organizmu, którzy swoje cierpienia jednostkowe podporządkowując cierpieniom mas, szukają dla nich ulgi nie w negacji życia i przyszłości, lecz w stwierdzeniu nadziei, że, mimo wszystko, lepiej być może”. P. Chmielowski, *Współcześni poeci...*, s. 464.

<sup>63</sup> P. Chmielowski, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Współcześni poeci...*, s. 13

<sup>64</sup> Zob. A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001, s. 113–128; E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1989, s. 159; A. Owczarek, *Chmielowski o poetach i poezji*, [w:] *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem...*, s. 65–75.

<sup>65</sup> Zob. w tym kontekście artykuł Marcina Jauksza na temat reakcji Antoniego Langego na *Współczesnych poetów polskich* Chmielowskiego. Zob. M. Jauksz, „Geniusz jutra na atomy rozbity”. *O epokowych diagnozach Piotra Chmielowskiego i Antoniego Langego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. 125–154.

znaleźć można uwagi interesująco współbrzmiające z przedmową do *Albumu*... Pisząc o czasach pozytywizmu, Chmielowski inaczej niż Kasprowicz widział relację krytyk – odbiorca. O ile młodszy autor postrzegał czytelników jako zainfekowanych nieprzychylnymi wobec poezji opiniami krytyki, o tyle starszy uważał, że to w nieodpowiednim odbiorze zniekształcały się i radykalizowały przestrogi krytyczne: „Kiedy teoretyk z uwagi na potrzebę harmonii pomiędzy czynnościami duszy ostrzega przed niebezpieczeństwem marzycielstwa i radzi w poezji również uwzględniać zdobyte wiedzy, tłum ospalców duchowych, powszednich »zjadaczy chleba«, wykrzykuje: po co nam poezja, po co mrzonki!...”<sup>66</sup>.

Interesująco wybrzmiewała również dokonana przez Chmielowskiego diagnoza najnowszych tendencji w literaturze:

W ciągu lat ośmiu, jakie upłynęły od drugiego wydania książki niniejszej [1886 rok – dop. U.K.], zaszedł pewien zwrot umysłowy, którego jeszcze żadnym wyraźnie sformułowanym imieniem nie ochrzczono, lecz który staje, bądź co bądź, w opozycji z ruchem bezpośrednio go poprzedzającym. Zwrot ten polega na *ponownym* zaakcentowaniu praw wyobraźni i serca<sup>67</sup>.

Jego zdaniem zwrot ten nie ma jeszcze ani wybitnych przedstawicieli, którzy pozostają w rozproszeniu, ani programu. Wyróżnia się zaś przede wszystkim wyrazistym przeciwstawieniem się pozytywizmowi, powszechne są głosy, starające się „przeciwdziałać kierunkowi nazwanemu pozytywistycznym i naturalistycznym”<sup>68</sup>. Zakrawa na ironię to, że Kasprowicz swoją przedmową potwierdzał rozpoznanie Chmielowskiego, choć ten nie miał zapewne na myśli rozgrywek krytycznych.

## Powinowactwa

*Album*... Kasprowicza nie powstał oczywiście w kulturowej próżni. Ostatnia dekada XIX stulecia i przełom wieków sprzyjały z jednej strony podsumowaniom, a z drugiej rozmaitym formom manifestowania nowej świadomości literackiej, przywracającej wartość subiektywności, emocjonalności i subtelnościom lirycznego wyznania. Antologijny projekt poety bardzo ciekawie koresponduje z podobnymi próbami. Na uwagę zasługują co najmniej dwa dzieła czasowo bliskie albumowi – *Młoda Polska w pieśni. Wybór cenniejszych poezji ostatniej*

---

<sup>66</sup> P. Chmielowski, *Przedmowa*, [w:] *Zarys najnowszej literatury polskiej (1863–1894)*, wydanie trzecie, przejrzone i znacznie powiększone, Kraków – Petersburg 1895, s. X.

<sup>67</sup> Tamże, s. [IX].

<sup>68</sup> Tamże, s. X.

doby Czesława Jankowskiego<sup>69</sup> oraz *Wybór poezji „Młodej Polski”* Wilhelma Feldmana<sup>70</sup>. W zestawieniu tym od razu rzuca się w oczy, że Kasprówic ani nie eksponował nazwy Młoda Polska, ani nie kładł akcentu na poezję, wybierając porządek osobowy<sup>71</sup>.

Z pracą Jankowskiego porównywał album Kasprówicza, biorąc pod uwagę różne kwestie, przywoływany już Kazimierz Włostowski<sup>72</sup>. W tym miejscu warto podkreślenia wydaje się jednak przede wszystkim to, że obu twórców bardziej niż podziały pokoleniowe interesowało budowanie ponadpokolenio-

<sup>69</sup> C. Jankowski, *Młoda Polska w pieśni. Wybór cenniejszych poezji ostatniej doby*, Warszawa 1898. Znalazło się tu miejsce dla następujących twórców: Antoni Edward Odyniec, Artur Bartels, Wacław Szymanowski, Teofil Lenartowicz, Kornel Ujejski, Antoni Pietkiewicz [Plug], Felicjan Faleński, Jan Zachariasiewicz, Leonard Sowiński, Wincenty Korotyński, Włodzimierz Zagórski, Jadwiga Łuszczewska, Mikołaj Biernacki [Rodoć], Michał Bałucki, Adam Asnyk, Aleksander Kraushar, Aureli Urbański, Józef Kościelski, Włodzimierz Wysocki, Maria Konopnicka, Władysław Belza, Włodzimierz Stebelski, Kazimierz Gliński, Julian Ochorowicz, Wiktor Gomulicki, Bolesław Czerwiński, Marian Gawalewicz, Stanisław Grudziński, Maria Bartusówna, Julian Łętowski, Czesław Jankowski, Józef Wiśniewski, Paweł Kościński, Aleksander Michaux, Antoni Pilecki, Zenon Przesmycki, Stanisław Rossowski, Helena Jadwiga Pajzderska [Hajota], Ignacy Baliński, Józef Kuczyński, Artur Oppman, Antoni Lange, Kazimierz Tetmajer, Lucjan Rydel, Władysław Szancer, Jan Kasprówic, Adam M-ski [Zofia Trzuszczowska].

<sup>70</sup> W. Feldman, *Wybór poezji „Młodej Polski”*, Kraków 1903. Warto zauważyć, że antologia Feldmana została opublikowana w tym samym roku, co drugie wydanie antologii Jankowskiego. O zasadniczych kierunkach zmian, których dokonał Jankowski w swojej pracy z 1903 roku, wnikliwie pisał ostatnio Radosław Okulicz-Kozaryn w artykule: „*Młoda Polska w pieśni*” *Czesław Jankowski a Młoda Polska w historii literatury (świadełstwo ponadpokoleniowej ciągłości wobec walki o pokoleniową tożsamość)*, [w:] *Czesław Jankowski 1857–1929. Między tutejszością a europejskością*, red. I. Fedorowicz, M. Dawlewicz, Wilno 2018, s. 130–131. W antologii Feldmana znalazły się wiersze: Miriama [Zenona Przesmyckiego], Antoniego Langego, Jana Kasprówicza, Franciszka Nowickiego, Andrzeja Niemojewskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Lucjana Rydla, Or-Ota [Artura Oppmana], Adama M-skiego, Jerzego Żuławskiego, Ludwika Szczepańskiego, Jana Stena [Ludwika Brunera], Franciszka Mirandoli [Franciszka Pika], Zdzisława Dębickiego, Stanisława Wyrzykowskiego, Adama Łady [Adama Cybulskiego], Marii Komornickiej, Włodzimierza Perzyńskiego, Stanisława Brzozowskiego, Kazimiery Zawistowskiej, Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Pieńkowskiego, Macieja Szukiewicza, Władysława Orkana-Smreczyńskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Micińskiego, Maryli Wolskiej [D-mol], Leopolda Staffa, Edwarda Leszczyńskiego, Jana Piętrzyckiego, Henryka Zbierzchowskiego, Edmunda Biedera, Józefa Wiśniowskiego, Józefa Jedlicza, Józefa Ruffera, Wacława Wolskiego, Stanisława Barąca, Gustawa Daniłowskiego, Władysława Sterlinga, Marii Markowskiej.

<sup>71</sup> Choć strukturę antologii Jankowskiego organizował w zasadzie taki sam porządek, a autor w przedmowie podobnie, jak Kasprówic, chciał, żeby czytelnik mógł w przypadku każdego poety „odtworzyć sobie duchowy jego wizerunek”. C. Jankowski, *Młoda Polska...*, s. 6.

<sup>72</sup> Zob. K. Włostowski, [J. Tokarzewicz], *Poezja polska o świcie...*, s. 243–244. Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Przełom indywidualny...*, s. 64–65.

wej ciągłości<sup>73</sup>. Radosław Okulicz-Kozaryn podkreślał, że Jankowski „[k]reował wspólnotę, pisząc o poetach w formie »my«”<sup>74</sup>, a sam poeta tak określał cel swojego przedsięwzięcia: „Zbiorowy wizerunek tej ewolucji [poezji „pomickiewiczowskiej” – dop. U.K.] oraz zbiorowy przegląd wytwórczości poetyckiej czasów najnowszych przedsięwzięliśmy właśnie dać w niniejszej antologii”<sup>75</sup>. Gest ten był tym bardziej znaczący, że pierwsze zdanie jego przedmowy brzmiało „Oto nowy akord polskiej pieśni”, co w sprzężeniu z tytułem zdawało się zapowiadać promocję najmłodszych poetów<sup>76</sup>. Tymczasem, co trafnie ujął współczesny badacz, Jankowski „Widząc, że liryka właśnie się odradza, chciał wykorzystać moment i zaproponować ponadpokoleniowy pakt jej obrońców, związać nadzieje ojców z sukcesami synów. Można się było bowiem zasadnie obawiać, że niewiele zostanie z poezji postyczniowej, jeżeli odetnie się od niej również Młoda Polska”<sup>77</sup>.

Podobnie jak Kasprzowicz, autor *Młodej Polski w pieśni* podejmował się w istocie obrony twórczości poetyckiej przed społecznym ostracyzmem. Jakkolwiek nie stawiał zarzutów pod adresem pozytywistycznej krytyki, to pisał o rozpowszechnionej „legendzie” o „grobie poezji” i „epigonach”<sup>78</sup> zniechęcającej na długie lata odbiorców do poezji<sup>79</sup>. Zauważał przy tym:

Ale negowanie faktu nie uprzęta jeszcze rzeczy ze świata. Pomimo obojętności słuchaczy, pomimo chłodu owiewającego ją dookoła, na przekór ironicznym badaniom i docinkom, poezja pomickiewiczowska, ton dalszy nieśmiertelnej p i e ś n i, rozsuwała się,

---

<sup>73</sup> Interesującym kontekstem sądów wyrażonych w przedmowach do obu antologii wydają się uwagi Antoniego Langego, który pisał: „Na to jednakże zesłi poeci współcześni, że, pragnąc utrzymać swą sztukę przy życiu, oderwali się niejako od społeczeństwa i w tym oderwaniu prowadzą dalej dzieło poetów dawniejszych. Pieśń przerwać się nie może, słuchana czy nie słuchana, musi przesywać powietrze; musi szukać dróg, które stworzą na nowo harmonię między nią a ogółem; musi przygotować nową łączność duchów ludzkich, aby ten poeta przyszłości, który w tej społeczności się zjawi, mógł znaleźć otoczenie zdolne do przyjęcia jego pieśni nowej”. A. Lange, *Współcześni poeci polscy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 1, s. 9. W jego wersji projektu rozwoju poezji polskiej, silniej niż w przypadku Kasprzowicza i Jankowskiego, wektor skierowany był zdecydowanie w przyszłość, toteż ważne było dla niego nie pytanie o to, jaka jest, lecz jaka będzie poezja współczesna początku XX wieku.

<sup>74</sup> R. Okulicz-Kozaryn, „*Młoda Polska w pieśni*”..., s. 136.

<sup>75</sup> C. Jankowski, *Młoda Polska*..., s. 5.

<sup>76</sup> Toteż antologia nie mogła nie wywołać kontrowersji. Zob. R. Okulicz-Kozaryn, „*Młoda Polska w pieśni*”..., s. 123, 130. Dopiero w znacznie zmienionym i „odmłodzonym” wydaniu drugim nastąpiło „przestrojenie całości na nowy ton”. Tamże, s. 131.

<sup>77</sup> Tamże, s. 137.

<sup>78</sup> C. Jankowski, *Przedmowa do pierwszego wydania*, [w:] tegoż, *Młoda Polska*..., s. [1].

<sup>79</sup> Tamże, s. 2.

rozwijala powoli, biorąc w siebie coraz to szerszą skalę tonów, biorąc na struny coraz dźwięczniejszych lir pierwiastki nieznane pieśniom poprzedników<sup>80</sup>.

Wśród „spadkobierców”<sup>81</sup> mickiewiczowskiego etapu rozwoju poezji znaleźli się u Jankowskiego przede wszystkim Leonard Sowiński, Deotyma [Jadwiga Łuszczewska], Adam Asnyk i Maria Konopnicka, a „[n]ie dające się zaprzeczyć i nie odczuć piętno nowoczesności – modernizmu – cechujące utwory poetyckie z ostatnich czasów”<sup>82</sup> (które wiązał z takimi jakościami, jak nastrojowość i muzyczność) nie było od nich w jakiś znaczący sposób odseparowane jako nowa jakość.

Inne uzasadnienie znajduję dla równoległej lektury antologii Kasprowicza i *Wyboru poezji „Młodej Polski”*. Wpisane jest ono w przedmowę drugiego z wymienionych dzieł. Feldman rozpoczyna swój tekst od odwołania do *Albumu...*, przypominając zamieszczoną w nim opinię o zubożeniu współczesnego społeczeństwa na poezję. Swoją sytuację edytorską i komunikacyjną sytuuje zdecydowanie w opozycji do Kasprowicza, choć nie towarzyszy mu bynajmniej intencja polemiczna, lecz raczej inne rozpoznanie kondycji twórczości poetyckiej, a nawet ściślej – świadomość zmian, jakie zaszły pod tym względem:

Lat zaledwie pięć minęło – jakżeż zmieniło się pole poezji polskiej i stosunek do niej społeczeństwa! Obok kilku nazwisk, wymienionych przez Kasprowicza, do których i jego dopisać należy, wystrzelił cały las imion nowych, las gęsty, wonny a wysokopienny; śpiewu pełen i blasków i ciemni; tajemnic pełen i cudów – świątynia potężna, w której Poezja, niedawno jeszcze kopciuszek wzgardzony, dzisiaj laski rozlewa królewskie... (...). Poezja coraz bardziej podbija, a jakkolwiek rządzić nigdy nie będzie, panować może i panować zaczyna. Zwycięża powoli na scenie kosztem trywialnej, skorupę odtwarzającej prozy; przemawia kilkoma wydaniami każdego z wybitniejszych twórców; ślad swój wyciska na całej sztuce współczesnej...<sup>83</sup>.

Autor zdecydowanie chce być propagatorem nowych zjawisk literackich i pojawiające się pod koniec jego przedmowy określenie „poezja współczesna” oznacza właściwie tyle, co „Młoda nasza poezja”<sup>84</sup>. Jego antologia jako „miniatura”, „zielnik” i „przewodnik” to wybór uwzględniający „akordy tych pieśni, pęki tych światel, z którymi »Młodzie« owi przyszedli”<sup>85</sup>.

<sup>80</sup> Tamże, s. 2.

<sup>81</sup> Tamże, s. 3.

<sup>82</sup> Tamże, s. 4.

<sup>83</sup> W. Feldman, *Wybór poezji „Młodej Polski”*..., s. [III]–IV.

<sup>84</sup> Tamże, s. VII.

<sup>85</sup> Tamże, s. VII.

W pracy Feldmana, którego utwory zamykały *Album...*, nie ma już konieczności udowadniania, że „zgon poezji”<sup>86</sup> nie nastąpił. Inaczej niż u Kasprowicza i Jankowskiego wygląda też kwestia międzypokoleniowych relacji, choć wywód autora jest w sposób interesujący niespójny:

„Młoda Polska” nie określa właściwie treści, jak to czyni romantyzm, klasycyzm, symbolizm. Zawiera tylko przeczenie: antytezę do „starych”. Nie będąc kierunkiem jednolitym, nie odcina się też tak wyraźnie od poprzednich, nie manifestuje się tak stanowczo wybitnym jakimś utworem w literaturze (...). Przepaść między „starymi” a „młodymi” z początku nie jest też zbyt głęboką. Miriam ciągnie dalej szereg parnasistów, którym przoduje Asnyk; Kasprowicz uderza długo w nutę społeczną, jak przed nim czyniła Konopnicka; Tetmajer, jako liryk, jest nowy a stary – jak serce ludzkie...<sup>87</sup>.

Dystynktywna antyteza okazuje się tu zatem niezupełna, ale – jak przekonujemy się z dalszych fragmentów wywodu – niejednoznaczność pokoleniowych rozgraniczeń nie przeszkadza w oznaczeniu „nowego ruchu poetyckiego”, który wszakże jest raczej związany z pojedynczymi nazwiskami niż z wyrazistym i spójnym nowym kierunkiem literackim.

Sytuowany na tym tle *Album...* Kasprowicza wyróżnia się zdecydowanie nastawieniem na eksponowanie antagonizmu między krytyką a poezją (poetami) jako złożoną kwestią komunikacji literackiej. W tym kontekście zaprezentowane w nim wiersze to manifest trwania twórczości poetyckiej wbrew krytycznej przemocy, a przedmowa do niego – sprzeciw wobec krytycznej schematyzacji i świadectwo jej opresyjności<sup>88</sup>.

## Uwagi końcowe

Wiele już lat temu Lipski napisał o pracach krytycznych i publicystycznych autora *Hymnów*, że „są to raczej dokumenty interesujące badacza Kasprowicza niż historyka literatury okresu”<sup>89</sup>. Nawet jednak lektura jednego zaledwie tek-

---

<sup>86</sup> Warto zauważyć, że autor użył formuły spopularyzowanej w drugiej połowie XIX wieku między innymi przez wiersz Adama Asnyka *Na zgon poezji*, o którym – w kontekście częstotliwości stosowania ówczesnej „figury umarłej poezji” – pisał niedawno T. Budrewicz, *Groby na Parnasie*, [w:] tegoż, *Rymowane spory...*, s. 129–[146]. Cytat ze s. 143.

<sup>87</sup> W. Feldman, *Wybór poezji „Młodej Polski”...*, s. VI.

<sup>88</sup> Polemiczność przedmowy Kasprowicza odsłania zatem skomplikowany mechanizm antagonizystyczności, która nie tylko prowokuje strategię „nieprzejednania” i „apodyktyczności”, lecz także w pewnym sensie uzależnia strukturę wywodu od obiektu sprzeciwu. Zob. J. Zyśk, *Dyskusja/polemika literacka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej...*, s. 252.

<sup>89</sup> J. J. Lipski, *Twórczość...*, s. 397–398.

stu o pozornie obniżonej autonomii, bo silnie sfunkcjonalizowanego ze względu na swój prefekcyjny charakter, daje wgląd w wielopoziomową sieć znaczeniowych zależności, w które poeta wpisywał swoje uwagi. Konstatacja badacza wymaga zatem weryfikacji, bo historyk literatury drugiej połowy XIX wieku znaleźć może u Kasprowicza świadectwo zainteresowania rytмами rozwojowymi dziewiętnastowiecznej literatury polskiej i ich powikłaniami oraz przykład nośności porządkujących je myślowych konstruktów. A wśród tych znalezisk są i takie mało spodziewane. Któżby bowiem szukał u tego właśnie autora pogłosów i konsekwencji kampanii antypoetyckiej zainicjowanej w latach sześćdziesiątych XIX wieku?<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Na temat złożoności tych spraw zob. np. A. Mazur, J. Tomkowski, *Zabijanie poetów*, „Ruch Literacki” 1991, z. 4; J. Tomkowski, *Esaj o zabijaniu poetów*, [w:] tegoż, *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002; T. Budrewicz, *Gdakanie słowników. Oceny poezji postyczniowej w syntezach historycznoliterackich*, [w:] *Historie literatury polskiej 1864–1914*, red. U. Kowalczyk, Ł. Książyk, Warszawa 2015; tenże, *Model poezji w „Przeglądzie Tygodniowym”. Rekonesans*, [w:] *Pożytywniści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria I: *Studia, rewizje, konteksty*, red. A. Janicka, Białystok 2015; U. Kowalczyk, T. Sobieraj, *Krytyka literacka lat 1864–1894 wobec poezji. Sądy – problemy – postulaty*, wstęp do antologii, wybór tekstów: zespół PNAMC, 2017, <https://pnamc.ehum.psnc.pl> [dostęp: 29.11.2021].

BEATA K. OBSULEWICZ

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID 0000-0003-2103-9484

## JÓZEF KOŚCIELSKI, JAN KASPROWICZ. SPOTKANIA NA KUJAWACH I W TATRACH

### Kościelski

Postać autora *Co mi Tatry dały* nie jest na tyle znana, by nie trzeba było jej w krótkich (hasłowych z konieczności) słowach przypomnieć. Józef Teodor Stanisław Kościelski urodził się 9 listopada 1845 roku w Służewie pod Inowrocławiem, zmarł 22 lipca 1911 roku w Poznaniu, pochowany został w Miłosławiu. Był poetą, dramaturgiem, wielkopolskim działaczem politycznym, mecenasem sztuki i filantropem<sup>1</sup>. Pochodził z zaможnej rodziny ziemiańskiej pieczętującej się herbem Ogończyk: był synem hrabiego Augusta Kościelskiego oraz bratankiem Władysława Kościelskiego (Sefera Paszy)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Informacje biograficzne za: A. Galos, *Kościelski Józef*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 14, Wrocław 1968–1969, s. 420–424; *Kościelski Józef*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej Nony Korbut*, t. 14: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, oprac. zespół pod kier. Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1973, s. 482–487; I. Piechowiak, *Józef Kościelski*, [w:] Z. Mrozek, I. Piechowiak, *Literatura popularna Wielkopolski i Pomorza 1890–1918. Studia portretowe wybranych pisarzy*, Bydgoszcz 1995, s. 5–48; A. Polakowska, *Kościelski Józef*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i biobibliograficzny*, t. 2, Warszawa 2001, s. 222; W. Klas, *Poeta i polityk*, [w:] W. Klas, J. Zieliński, *Kościelscy. Ród, Fundacja, Nagroda*, Kraków 2011, s. 36–62.

<sup>2</sup> Władysław Kościelski, Sefer Paśa, herbu Ogończyk (1819–1895) – żołnierz, generał w wojsku tureckim, hodowca koni arabskich, mecenas sztuki i kolekcjoner. Służył początkowo w armii pruskiej, potem w 1844 roku przedstawił Adamowi Jerzemu Czartoryskiemu *Pogląd na sprawę polską przez hrabiego Władysława Kościelskiego*. W roku 1846 aresztowany, spędził w więzieniu w Cytadeli poznańskiej półtora roku. Uczestniczył w wydarzeniach 1848 roku, brał udział w organizowaniu Ligi Polskiej. W 1849 znalazł się w Turcji, z inicjatywy generała Władysława Zamoyskiego współtworzył polską osadę w Adampolu, służył też w armii tureckiej, w której dosłużył się stopnia generała. Współpracował z Michałem Czajkowskim i działaczami Hôtel Lambert. Swe oszczędności ulokował w akcjach Kanału Sueskiego, co przyniosło mu ogromne zyski. Jego zbiory dzieł sztuki pośmiertnie zostały przekazane Muzeum Narodowemu w Krakowie. Zob. W. Klas, *Sefer paśza, osobny rozdział*, [w:] W. Klas, J. Zieliński, *Kościelscy...*, s. 20–35.

Uczęszczał do poznańskiego Gimnazjum św. Marii Magdaleny<sup>3</sup>, lecz maturę zdał w Braniewie. Następnie studiował prawo w Berlinie i Heidelbergu. W czasie studiów był przewodniczącym Towarzystwa Akademików Polskich w Berlinie. W latach 1871–1872 podróżował po Francji, Afryce i Bliskim Wschodzie. Po powrocie do kraju gospodarował w dobrach rodzinnych nad Gopłem oraz zajmował się polityką i literaturą. Plon prac literackich przedstawiał Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu<sup>4</sup>. Od 1881 był żonaty z Marią Bloch (1855–1926), córką zamożnego finansisty warszawskiego Jana Gottlieba Blocha. W Berlinie Kościelscy prowadzili bogate życie towarzyskie, w ich salonie bywali politycy, dyplomaci, artyści (np. Wojciech Kossak<sup>5</sup>). Kościelski utrzymywał przyjacielskie stosunki z księciem Wilhelmem, pruskim następcą tronu (późniejszym cesarzem Wilhelmem II). W 1881 roku otrzymał fotel w Izbie Panów Landtagu pruskiego, a od 1884 był posłem do Reichstagu. Reprezentował linię politycznej ugody z rządem pruskim, co spotkało się z krytyką innych członków parlamentarnego Koła Polskiego oraz opinii publicznej. Grono sojuszników, skupionych głównie w środowisku „Kuriera Poznańskiego”, pozyskał dopiero po ustąpieniu Ottona von Bismarcka i objęciu funkcji kanclerza przez Georga Leo hrabiego von Caprivi de Caprara de Montecuculi (w 1890 r.). Kiedy w 1894 roku Caprivi złożył urząd, Kościelski zdecydował się zakończyć karierę parlamentarną. Był mecenasem młodzieży polskiej studiującej w Niemczech. W 1896 roku zaczął gospodarować w majątku Miłosław w okolicach Wrześni, który zakupił za pieniądze otrzymane w spadku po stryju, Władysławie Kościelskim. Podjął także działalność społeczną i kulturalną, prezentując jednak nową, antypruską postawę. W Miłosławiu, gdzie gościł między innymi Juliana Fałata i Leona Wyczółkowskiego, założył galerię obrazów malarzy polskich, a w 1899 roku ufundował pierwszy na ziemiach polskich pomnik Juliusza Słowackiego. Jego odsłonięcia, w którym uczestniczyło wielu znanych Polaków ze wszystkich zaborów, dokonał Henryk Sienkiewicz. Kościelski był autorem czterech tomów poezji<sup>6</sup>, dramatów<sup>7</sup> i reportaży z peregrynacji zagranicznych<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> „Nauczycielami jego byli ludzie tej miary co Jan Szczepan Wolfram, Zygmunt Węclewski, Jan Rymarkiewicz i Władysław Nehring”. I. Piechowiak, *Józef Kościelski...*, s. 6.

<sup>4</sup> Zob. tamże, s. 7.

<sup>5</sup> Zob. W. Klas, *Poeta i polityk...*, s. 45–46.

<sup>6</sup> *Sonety nadgoplańskie* [pod kryptonimem J. B. S.], Poznań 1868; *Poezje. 1861–1882, Seria I*, Kraków 1883; *Psalmy bańby*, Poznań 1893; *Preludia żakopańskie*, Warszawa 1903 [wydanie następne rozszerzone: *Co mi Tatry dały. Preludia. Sonety*, Kraków 1905].

<sup>7</sup> *Poznańczenie we Włoszech* (1872), *Narzęczony z drugiego świata* (1873), *Rozstajne drogi* (1873), *Władysław Biały* (1874), *Arria* (1874), *Do Indii!* (1874), *Kłopoty pana Edmunda* (1877), *Nierówne prawa* (1877), *Prelegent* (1882), *W imię krzyża* (1882), *Dwie miłości* (1884), *Laura* (1884), *Lolcia* (1884), *Güwerner* (1886), *Dzienniczek Justysi* (1874/1889), *Na kłęząkach* (1891), *Zbrukana* (1888/1905), *Tragedia jakich wiele* (1908).

<sup>8</sup> Część z nich została zebrana w tomie: J. Kościelski, *Szkiełce egipskie. Wrażenia z podróży. Studia i materiały*, oprac. H. Kaczmarek, Poznań 2007.

Jego twórczość nie zyskała jednak większego uznania ani wśród czytelników, ani krytyki. Choć jest ich najmniej, reportaże w opinii literaturoznawców stanowią najbardziej wartościowy literacko fragment jego dorobku pisarskiego.

## Z dziejów mecenatu

Irena Piechowiak, powołując się na ustalenia Romana Lotha, badacza biografii i twórczości Kasprówicza, edytora jego dzieł i korespondencji, rekonstruuje młodzieńcze lata autora sonetów *Z chałupy*, w tym rolę opieki materialnej i duchowej nad początkującym pisarzem, poczyniła następujące obserwacje:

(...) znany jako przedstawiciel światłych warstw ziemiaństwa wielkopolskiego wzbudził [Kościelski – dop. B.K.O.] zainteresowanie nauczycieli wiejskich: Dybalskiego i Józefa Przybyszewskiego, którzy zarekomendowali mu uzdolnionego chłopca z Szymborza<sup>9</sup> i uzyskali dla niego poparcie. Trudno z całą dokładnością ustalić początki mecenatu Kościelskiego nad Kasprówiczem<sup>10</sup>. Stanisław Przybyszewski wymienia okres po powrocie pisarza z Blińskiego Wschodu<sup>11</sup>, a więc rok 1872, Roman Loth zaś koniec 1869<sup>12</sup>. Faktem jest, iż początkowo opieka ta wyrażała się w udzielaniu moralnego poparcia młodemu Kasprówiczowi. Wolno przypuszczać, iż to właśnie Kościelski przyczynił się do umieszczenia go w gimnazjum inowrocławskim<sup>13</sup>, a po wydaleniu z tejże szkoły postarał się o przyjęcie go do gimnazjum raciborskiego<sup>14</sup>. Gdy w r. 1881 Kasprówicz przerwał naukę w poznańskim gimnazjum Marii Magdaleny, prawdopodobnie dziedzic Szarleja ułatwił mu uzyskanie pracy guwenera w Sosnowej Woli w domu Mateusza Lniskiego. Można sądzić, iż Kościelski wspierał Kasprówicza w okresie jego gimnazjalnej tułaczki także finansowo.

Tenże mecenas i opiekun odegrał znaczącą rolę w podjęciu przez Kasprówicza studiów uniwersyteckich i poświęcenia się poezji. Podstawą utrzymania młodego studenta zarówno w Lipsku, jak i w ciągu pierwszego semestru wrocławskiego stało się stypendium

<sup>9</sup> S. Przybyszewski, *Początki edukacji*, [w:] tegoż, *Moi współcześni*, Warszawa 1926, s. 14–20. Cyt. za: *Wspomnienia o Janie Kasprówiczu*, zebrał i oprac. R. Loth, Warszawa 1967, s. 12.

<sup>10</sup> Tym niemniej warto odnotować, że Kościelski, gdy zwrócił uwagę na Kasprówicza, był młodym człowiekiem. Miał około 24 lat. Zob. R. Loth, *Młodość Jana Kasprówicza. Szkice biograficzne*, Poznań 1962, s. 17.

<sup>11</sup> *Wspomnienia o Janie Kasprówiczu*..., s. 12.

<sup>12</sup> *Jan Kasprówicz*, wstęp i oprac. R. Loth, Warszawa 1964, s. 299.

<sup>13</sup> R. Loth, *Młodość Jana Kasprówicza. Szkice biograficzne*..., s. 17. Zob. też W. Przybyszewski, *Czym był Kościelski dla Kasprówicza*, „Czas” 1934, nr 208, s. 4. Ze wspomnień Przybyszewskiego warto przytoczyć znamienne słowa: „Gdy Kościelski stanął na nogach i zasłynął jako magnat, dopomagał Kasprówiczowi nieraz większymi sumami i sprowadzał do siebie. Nawet wtedy, gdy po długiej chorobie zdawał się gasnąć, były dwa słowa magiczne, które zapalały mu serce i oczy: Polska i Kasprówicz...” W. Przybyszewski, *Czym był Kościelski dla Kasprówicza*..., s. 5.

<sup>14</sup> J. Siemianowski, *Z młodych lat króla poetów. Ze wspomnień rówieśnika Jana Kasprówicza*, [w:] *Wspomnienia o Janie Kasprówiczu*..., s. 20.

pana na Szarleju<sup>15</sup>. To wsparcie finansowe skończyło się w r. 1885, najprawdopodobniej na skutek radykalizacji poglądów Kasprowicza. Przypatrując się stosunkowi mecenasa do swego podopiecznego, można zauważyć dużą życzliwość Kościelskiego wobec młodego poety oraz uczucia przyjaźni, jakie zrodziły się między nimi. Dowody tego znajdujemy zarówno we wspomnieniach, jak i zachowanej korespondencji<sup>16</sup>. Kasprowicz był mile widzianym gościem w Szarleju, mógł też korzystać z bogatego księgozbioru Kościelskich. Autorowi *Sonetów nadgoplańskich* zawdzięczał „szereg podniet do pracy nad sobą i wskazówki dotyczące pierwszych kroków poetyckich”<sup>17</sup>. Dzięki rozległym kontaktom Kościelski ułatwiał Kasprowiczowi drukowanie wierszy m.in. w „Kraju”, czuwał też nad odpowiednim rozliczeniem finansowym ze strony redakcji<sup>18</sup>. Cenił jego talent, dostrzegając w nim załączki wielkiego poety, któremu należy pomóc. Oparta na wzajemnej życzliwości oraz szczerych uczuciach przyjaźń przetrwała do późnych lat<sup>19</sup>.

Badacz związków autora *Hymnów* z Wielkopolską, Stanisław Waszak, zacytował wiele mówiący o szczerym zainteresowaniu Kościelskiego rozwojem talentu Kasprowicza list z 19 października 1885 roku<sup>20</sup>. Nie omieszczał też dodać, że „(...) triumfalny pobyt Kasprowicza w Wielkopolsce w roku 1899 nie obył się bez dłuższej wizyty w Miłosławiu, dokąd Kościelski się był przeniósł po roku 1895”<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Na pewno stanowiło ono także jedno ze źródeł frustracji poety w owym czasie. Tak odnosił się do nich Ludwik Krzywicki: „(...) a ponieważ [Kasprowicz – dop. B.K.O.] był młodzieńcem biednym, właściwie utrzymującym się z zasiłków ofiarowywanych mu przez Kościelskiego i w ciągu paru dni umiejącym wydać ten zasiłek na eleganckie buciki, na drogi kapelusz, przeto we wszystkich jego wywodach społecznych przeważał ton (...) jeremiady: są tacy, którzy mają pieniądze, mają przed sobą pełnię życia, tarzają się w niej bezmyślnie jak proste prosiaki, a tymczasem on (...) musi jadać Leberwurst na obiad z suchym kawałkiem chleba”. L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. 2, Warszawa 1957–1959, s. 439–431.

<sup>16</sup> Zob. np. *Gratulacja z powodu publikacji wierszy w „Przeglądzie Tygodniowym”* – list J. Kościelskiego do J. Kasprowicza z 19 października 1885 roku. Cyt. za: *Wrocławska korespondencja Jana Kasprowicza 1885–1888*, oprac. T. Mikulski, Z. Sypulanka „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 427–522.

<sup>17</sup> *Jan Kasprowicz*, wstęp i wybór R. Loth..., s. 8–9.

<sup>18</sup> L. Rath, *Jan Kasprowicz i Erazm Piltz*, „Kurier Literacko-Naukowy. Dodatek do IKC” 1939, nr 20. Tak magnat pisał do redaktora o Kasprowiczu: „Jest to chłopiec krwawo biedny, a bardzo utalentowany, godzien więc wszelkich względów (...). Drukując nadesłane przez niego utwory, poznałeś się Pan na jego talencie i talent to moim zdaniem wielki, ale jeszcze bardzo chaotyczny niewyrobiony i nie wątpię, że systematyczne współpracownictwo w piśmie takim jak Pańskie, które mu dobre rzeczy zamieści, słabe usunie, wpłynąć by mogło znakomicie na normalny rozwój jego zasobów. Oprócz tego i każda materialna pomoc straconą nie będzie, bo w nim tkwi człowiek, chociaż dotąd w gaśnienicy, która się w najtrudniejszych zawsze warunkach rozwija”. *List J. Kościelskiego do R. Piltza* z 16 maja 1885 roku. Cyt. za: R. Loth, *Młodość Jana Kasprowicza*..., s. 112–113.

<sup>19</sup> I. Piechowiak, *Józef Kościelski*..., s. 12–13.

<sup>20</sup> S. Waszak, *Kult Jana Kasprowicza w Wielkopolsce*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1936, s. 41–42.

<sup>21</sup> Tamże, s. 43.

### Poeta „mniej szczęśliwy”

W przeciwieństwie do Kasprowicza twórczość literacka Kościelskiego pozostaje nadal nierozpoznana. Składa się na to wiele przyczyn. Z pewnością nie udało mu się zająć miejsca w panteonie literatury narodowej, nie zainteresował też głębiej badaczy literatury polskiej schyłku XIX wieku i początków wieku XX. Trudno się temu dziwić – ten czas obfitował w wiele bardzo interesujących zjawisk w sztuce i barwnych postaci artystów. Prace Kościelskiego pozostawały przez dziesięciolecia niewznowione, oprócz szkiców podróżniczych; dzięki rozwojowi bibliotek wirtualnych można się dziś zapoznać z nimi bez problemów – co może budzić bardzo ostrożną nadzieję na częstsze niż dotychczas kontakty z tą spuścizną. Kościelski nie miał szczęścia do uważnych i bezstronnych krytyków literackich. Ci najważniejsi – tacy jak na przykład Piotr Chmielowski – sformułowali po analizie utworów Kościelskiego wnioski raczej odwołujące od lektury jego dzieł, niż do niej zachęcające<sup>22</sup>. W wielu miejscach i dziś zasadne, w dodatku sugestywne, gdyż wyrażone z użyciem lekkiej kpiny i gryzącej ironii. Obecnie warto oczywiście, przyznając, że twórczość Kościelskiego skazana jest bezapelacyjnie tylko na uwagę historyków literatury, a nie szerszego grona czytelników, postarać się o większy dystans do niej. Pomieściwszy się w tej swobodniejszej przestrzeni, przyznać można, że spuścizna Kościelskiego jest trudna, bo jest nierówna. Są w niej pozycje marne, nawet niekiedy irytujące nieudolnością warsztatową, ale są i takie, które bez trudu się bronią, przede wszystkim jako lustro swoich czasów i ponadczasowa refleksja humanistyczna. Kościelski widział sporo świata i dużo nam nim myślał, a nie należał do osobowości tuzinkowych. Należy zatem zastanowić się, czy jego prace mogły być równe, skoro powstawały na marginesie rozlicznych polityczno-dyplomatycznych zatrudnień i obowiązków? Nie był literatem *par excellence*, raczej dyletantem (w źródłowym znaczeniu tego terminu) i amatorem, który – oddając mu sprawiedliwość – podejmował nieustanny wysiłek nadążania za szybko zmieniającymi się trendami w sztuce. Próbował też w dziełach literackich pomieścić swą wielką erudycję, co niekiedy – zamiast przynosić profity – obfitowało jedynie w szkody, niweczyło bowiem prostotę przekazu, uniemożliwiając sugestywny i jasny sposób prezentacji wewnętrznej złożoności przekazywanych treści, i ukazywało anachronizm pragnienia, które kazało wchodzić podmiotowi lirycznemu w pozę sugerowaną przez kreację *poeta doctus*. Jak się wydaje, to również erudycja odpowiada za nieposkromiony apetyt w eksperymentowaniu z neologizmami, wystawiający poetę na ryzyko rezultatów tyleż intrygujących, co momentami śmiesznych. Kościelski chciał być artystą eleganckim, otwartym, subtelnym i jednocześnie... śmiałym, na

<sup>22</sup> Zob. P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy. Szkice*, Petersburg 1895, s. 358 nn. Krytyk umieścił twórczość Kościelskiego w dziale zatytułowanym *Mniej szczęśliwi*.

swój sposób awangardowym. Pewnie nie pochlebilby mu tytuł Lorda Paradoxa, ale zdawał sobie sprawę z wartości drobiazgowego opisu sytuacji zwieńczonej uniwersalizującą metaforą, której przyznawał prawo do zaskoczenia czy nawet zdumienia czytelnika. Najbliższy mu – jak się wydaje – byłby horyzont wyzwań określonych przez ten kierunek poszukiwań w sztuce przełomu XIX i XX wieku, który wywodzi się z parnasizmu. Pragnął zatem zachować związek z codziennością, ale na prawach „odwiedzającego ją” po opuszczeniu salonu członka elity społecznej i intelektualnej. Ów właśnie rys osobowościowy był szczególnie irytujący dla Chmielowskiego, gdyż przywodził na myśl snobizm, antydemokratyczne przekonania i klasowe pretensje, wreszcie uprzywilejowany przez pozycję socjalną dostęp do dóbr kultury. Krytyk nie zadał sobie jednak pytania, czy Kościelski wie, dlaczego i w imię jakich dóbr podejmuje ryzyko albo powtarzania wydawałoby się ogranych tematów, albo dlaczego z wygodnych ścieżek niekiedy z niemniejszym ryzykiem schodzi. I, co wydaje się dużo ważniejsze, jego wnioski dotyczyły tylko części literackiego dorobku Kościelskiego, gdyż powstały w połowie jego tworzenia, a rozciągnięte zostały (i zostają) na całość spuścizny. A poeta swej przygody z poezją nie zakończył wcale nad Gopłem!

O ile zrozumiały jest brak jego nazwiska w syntezach dziejów literatury polskiej, o tyle dziwić chyba powinna analogiczna niemal absencja w pozycjach poświęconych tematyce tatrzańskiej. A tak jest. W antologii *Tatry i górale w literaturze polskiej* głucho o nim<sup>23</sup>, podobnie jak książce Jacka Kolbuszewskiego *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*<sup>24</sup>. W opracowaniu tegoż autora *Literatura i Tatry. Studia i szkice* został wspomnian jedynie jako ten, który w swych poezjach upamiętnił postać Tytusa Chalubińskiego<sup>25</sup>. W innej książce o motywach gór w literaturze głównym powodem do przypomnienia sylwetki Kościelskiego stało się poruszenie głośniego sporu o terytorialną przynależność Morskiego Oka. Dopiero w tym kontekście usytuowano parę uwag o jego tatrzańskich strofach:

[Kościelski – dop. B.K.O.] przeszedł interesującą ewolucję poglądów i, po początkowej fazie entuzjazmowania się hasłami pozytywistycznymi, poddał swą poezję istotnej korekcie, próbując wprowadzić ją na tory młodopolskie w tomie wierszy *Co mi Tatry dały?* Krytyka literacka dostrzegła ten „modernistyczny przełom”; zarzucano poecie, że „ulega wpływom Franciszka Nowickiego”<sup>26</sup>, przypisywano nastrojowość i refleksyjność<sup>27</sup>, a widząc w nim „mistrza rymów”, zauważano nawet wręcz (tyle że z żalem, co mówi jednak więcej o postawie recenzenta niż poety), że „przez męskie rymy kujawskiego poety powiewa

<sup>23</sup> *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*, oprac. J. Kolbuszewski, Wrocław 1992.

<sup>24</sup> J. Kolbuszewski, *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*, Kraków 1995.

<sup>25</sup> Tenże, *Literatura i Tatry. Studia i szkice*, Zakopane 2016.

<sup>26</sup> Zob. „Tydzień” 1905, nr 27, s. 220.

<sup>27</sup> W. Gostomski [rec. J. Kościelski, *Co mi Tatry dały. Preludia i sonety*, Kraków 1905] „Książka” 1906, s. 106.

niekiedy halny wiatr modernizmu”<sup>28</sup>. Było jednak w tych ocenach sporo przesady; ani Kościelski nie był „mistrzem rymów”, ani też modernizm nie szalał w jego wierszach wiatrem halnym, zaś jego postawa w „preludiach”<sup>29</sup> i sonetach oscylowała pomiędzy tęsknotą za nirwaną i entuzjazmem dla pracy społecznej, której idealom, w jego wypadku genetycznie pozytywistycznym, opiekun Jana Kasprowicza pozostał wierny do końca życia. Nie można jednak mu odmówić nachylenia warsztatu w stronę impresjonizmu i prób stworzenia nastrojowych obrazów przyrody tatrzańskiej, a przede wszystkim autentycznej żarliwości i krytycyzmu, z jakim reagował na fakt wygrania procesu o Morskie Oko, zarzucając współczesnym, że zwycięstwa nie umieją w sensowny sposób wykorzystać. Jeśli zatem nie udało mu się przezwyciężyć banalności w takich wierszach, jak na przykład *Słońce, żegnając Giewont* (gdzie mistrzem mu był F. Faleński), *Gierlach, Wschód słońca i Giewont pod śniegiem*, w których usiłując stworzyć kolorystyczne wizje krajobrazu, sakralizował go i mitologizował jednocześnie, to bez wątpienia przyczynkiem do chwały Kościelskiego jako poety zaangażowanego jest właśnie sonet piąty z cyklu *Morskie Oko*. Do fali powszechnego entuzjazmu Kościelski odniósł się bardzo sceptycznie, przed wszystkim dlatego, że dostrzegał jego powierzchowność, choć zarazem nie kwestionował szczerości, z jaką społeczeństwo angażowało się w sprawę procesu i całego sporu. Zauważył jednak, że było w tej reakcji coś „dziecinnego” („Drżeliśmy tak o Morskie Oko, jak dziecko drży o swoje cacko”...). Przede wszystkim jednak zarzucał współrodakom, że owoców tego zwycięstwa, jakże cennego, nie umieją wykorzystać, ironicznie przypominając Słowackiego „gdzie nie trwa myśl ani godziny”. W tym sensie jego głos był odosobniony, inni bowiem poeci, jak wybitny botanik Hugo Zapalowicz, parający się także poezją, dostrzegali w owym fakcie jedynie ogromny sukces o ważnym znaczeniu narodowym (...) <sup>30</sup>.

Parę wnikliwszych uwag, przede wszystkim w odniesieniu do młodopolskiego solaryzmu w obrazowaniu sonetów, pojawia się w książce Jana Majdy *Młodopolskie Tatry literackie*<sup>31</sup>.

Podobnie jak rzecz się ma z całym dorobkiem Kościelskiego, realizacja wątków tatrzańskich została tu jedynie zasygnalizowana i dość pobieżnie oceniona. Niniejsze krótkie zatrzymanie przy nim wynika z przekonania, że warto tę twórczość odpomnieć oraz w kolejnych pracach uczynić tematem poważniejszego namysłu.

## Co mi Tatry dały

Przypomnienie tego tomu poetyckiego należy zacząć od podstawowych informacji. Ukazał się on w roku 1905 w Krakowie nakładem Drukarni Uniwer-

<sup>28</sup> T. Jaworski [rec. J. Kościelski, *Co mi Tatry dały. Preludia i sonety*], „Dziennik Poznański” 1905, nr 139.

<sup>29</sup> Zob. J. Kościelski, *Preludia żakopańskie*, „Bluszcz” 1902, nr 52. Wyd. osobne, Warszawa 1903.

<sup>30</sup> J. Kolbuszewski, *Poetycka moda na Tatry*, [w:] tegoż, *Tatry w literaturze polskiej. Część I (1805–1888). Część II (1889–1939)*, Kraków 1982, s. 378–380.

<sup>31</sup> J. Majda, *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków 1989.

sytetu Jagiellońskiego i stanowi (o czym informuje strona tytułowa) sumę *de facto* dwóch zbiorów: *Preludia żakopańskie*<sup>32</sup> i *Sonety*, czyli skupia twórczość poety poświęconą polskim górą powstałą w XX wieku. Został graficznie przygotowany przez Jana Bukowskiego, okładkę i rysunki doń wykonał Leon Wyczółkowski<sup>33</sup>. Zwraca uwagę dbałość o estetykę tomu i staranność opracowania edytorskiego. Trzeba zatem od razu poczynić spostrzeżenie co do tytułu publikacji. Edycja ukazała się za życia twórcy, który też miał wpływ na jej ostateczny kształt. Trudno zakładać, by ktoś o jego świadomości lingwistycznej nie był wrażliwy na semantyczne niuanse komunikatu językowego. Tak więc należałoby sprostować większość zapisów tytułu tomu: w oryginale nie kończy go bowiem znak zapytania, bo ten musiałby się pojawić w znaku diakrytycznym, lecz wyraźna kropka. Tytuł nie jest pytaniem o bilans zysków i (ewentualnych) strat związanych z obecnością Tatr w autobiograficznych wyznaniach, ale ma charakter oznajmienia i sprawdzać się będzie raczej do określenia rozmiarów i przejawów wpływu Tatr na życie jednostki, a także na miejsce twórczości Kościelskiego pośród innych wypowiedzi Tatram poświęconych, a składających się na „Młodą Polskę tatrzańską” – jeden ze znaków firmowych epoki. Nieobecność pytajnika stanowi zatem wyraźną sugestię interpretacyjną i woła autora powinna być tu rozstrzygająca. Dodatkowo wzmacnia ją dedykacja: „Jan Kasproicz i Wł. St. Reymont pamiętkę wspólnych wrażeń przyjąć zachcą”. Co ona mówi? Po pierwsze to, że skoro

<sup>32</sup> Taki zapis widnieje na stronie tytułowej i jest zgodny z formą przymiotnika utworzoną od nazwy miejscowości Zakopane stosowaną w XIX wieku i na początku wieku XX. Zob. A.A. Kryński, *Gwara żakopańska. Studium dyalektologiczne*, Kraków 1883; J. Kleczyński, *Melodie żakopańskie i podbalskie*, Kraków 1888; G. Dobrzańska, *Z żakopańskich tchnień. Nowele*, Poznań 1914. W cytowaniu tytułu dzieła Kościelskiego warto zatem zachować formę oryginalną.

<sup>33</sup> W twórczości Leona Wyczółkowskiego (1852–1936), odwiedzającego Podhale w latach 1896–1913, wiele wybitnych prac malarskich poświęconych jest motywom tatrzańskim. Wystarczy przypomnieć wykonane w różnych technikach dzieła takie jak *Giewont* (1896), *Mnich nad Morskim Okiem* (1904 i 1911, oba pastele), *Morskie Oko* (1904 i dalsze), *Czarny Staw* (1904 i 1905 w licznych wersjach), *U Wrót Chałubińskiego* (1905, pastel), *Wodospad Mickiewicza* (1905, pastel), *Widok Murania* (1906, olej), *Tatry w nocy* (1909), *Limba nad Morskim Okiem* (1910, pastel), *Morskie Oko w śniegu* (1911), *Dwie limby* (1911, pastel). Barwne reprodukcje jego dwunastu obrazów z Tatr znajdują się w jubileuszowym wydaniu *Na Skałnym Podhalu* Kazimierza Tetmajera (1914). Wyczółkowski wydał również tekę *Tatry* (1906) zawierającą 8 akwatint. „W Zakopanem malował i rysował krajobrazy i sceny z życia górali (np. *Na przełęczy* 1903) i portrety górali, m.in. Tomka Gadei, Wojciecha Janika i kilka wersji portretu słynnego przewodnika Szymona Tatara starszego (1907 i późniejsze), ponadto liczne portrety osób związanych z Zakopanem i Tatrami, np. Jana Kasproicza (1898 i 1908, oba oleje), Henryka Sienkiewicza (1899 w Zakopanem), Stanisława Witkiewicza (ok. 1901, pastel), Stefana Żeromskiego z synem Adamem na tle Tatr (1904, pastel), Kazimierza Dłuskiego (1917, akwarela), brata Alberta, Kazimierza Tetmajera”. Warto dorobek powyższy, przytaczany za *Wielką encyklopedią tatrzańską*, uzupełnić także o nazwisko Kościelskiego. Zob. [https://z-ne.pl/t/haslo,5531,wyczolkowski\\_leon.html](https://z-ne.pl/t/haslo,5531,wyczolkowski_leon.html) [dostęp: 20.02.2021].

poeta swe dotychczasowe tomy dedykował bliskim (np. *Sonetów nadgoplańskich* matce, Józefie z Wodzińskich Kościelskiej), zatem dwóch wybitnych twórców literatury młodopolskiej uznał za takich, gdyż wszedł we wspólnotę doświadczeń („wspólne wrażenia”) z nimi. Nie zostało przy tym powiedziane, że łączą ich Tatry, choć intuicyjnie w tej przede wszystkim przestrzeni można lokować owe biograficzne i intelektualne związki. Wiadomo, że w przypadku Kasprowicza mają one swoją znaczącą (dla obu) prehistorię. Po drugie dedykacja skierowana jest ku przeszłości („pamiętka”) i podkreśla wspólny mianownik, rysuje pewien szerszy kontekst (epoki, kultury), uchwycony choćby w słowie „wrażenie” tak istotnym dla emocjonalności i wyobraźni modernistów, chętnie sięgających po rewelacje impresjonistów (we wszystkich sztukach pięknych). Po trzecie, nie należy zapominać, że żaden z artystów wspomnianych w dedykacji nie urodził się na Podhalu, wszyscy odkrywali Tatry jako przybysze z Północy (Wielkopolska, Kujawy, Ziemia Sieradzka – zabory rosyjski i pruski), notabene jedni z bardzo wielu. Tom poetycki będzie zatem sprawozdaniem z wchodzenia we wspólnotę z ziemią i ludźmi gór, w próbę ich zrozumienia, podejmowaną przez rozlicznych podróżników „z ziemi obcej”. W tej gromadzie Kościelski jednak pragnie zarezerwować dla siebie miejsce osobne i indywidualny głos, co podkreśla użycie zaimka ja (w dopełniaczu liczby pojedynczej). Ta perspektywa podmiotowa, manifestowana sygnatura autorska, zbieżna jest z kreacją młodopolskiego *ego*, skupionego na subiektywnym oglądzie i opisie rzeczywistości. Na zaznaczaniu własnego terytorium w dzielnym z innymi kosmosie. Czyli razem, a przecież osobno.

### Tatrzańskie proporcje

To szczególny przypadek w młodopolskiej republice artystów. Gdy ma się przed oczyma „wyjściowe pozycje” obu twórców z Wielkopolski i dzielący ich dystans urodzenia, suponujący dystans potencjalnych szans na zaistnienie w kulturze, istotnie jest to dowód na emancypującą moc sztuki, a przede wszystkim moc talentu. Dawny mecenas i protektor, starszy wiekiem o jedną generację, staje w jednym rzędzie z dawnym podopiecznym, w pełni respektując jego osiągnięcia. W pewnym sensie znów/nadal go zaprasza do wspólnoty twórców, tyle że gest ten ma miejsce nie w płaszczyźnie wertykalnej, lecz horyzontalnej. W eksterytorialnej (poniekąd) przestrzeni gór i magii Zakopanego. Trudno wyobrazić sobie podobną dedykację pana na Szarleju i Miłosławiu na przykład do wcześniejszych o 37 lat *Sonetów nadgoplańskich*, także z powodu ich geograficznego kontekstu. Zważyć też wypada że Kościelski dedykuje swoje wiersze Kasprowiczowi przed tomami, które uczyniły go piewą Tatr *par excellence* (*Balladą o słoneczniku* (1908), *Chwilami* (1911), *Księgą ubogich* (1916)), czy zanim autor *Ginącemu światu* stał się pa-

nem na Harendzie (1923). Owszem, znany był już wcześniej cykl liryków *Krzak dzikiej róży w ciemnych smreczynach* (1898) i cykl felietonów *Z Tatr* opublikowanych w „Kurierze Lwowskim” a pisanych gwaraą góralską (1898), bo też regularne przyjazdy Kasprowicza na Podhale datują się od roku 1891<sup>34</sup>, lecz w roku 1905 chyba uznać go można raczej ciągle poszukującego swego najgłębiej osobistego języka, w którym mógłby podzielić się z odbiorami tym, co mu Tatry dały. Można chyba bez większego ryzyka przyjąć, że dedykowany sobie tom wierszy Kościelskiego Kasprowicz znalazł, a zatem i ewokowany tam obraz gór i góralszczyzny mógł stanowić dla niego jakiś punkt odniesienia wśród wielu głosów wysławiających fenomen Tatr.

## Memuar

Poetycki tom tatrzański Kościelskiego uznać można za swego rodzaju memuar intelektualny. Autor opisuje w nim poszukiwanie ewidentnego piękna, zмага się z jego literacką transpozycją, do czego prowokują go spotkania z urzekającą i narzucającą własne miary naturą. Poszukuje też spotkań z „miejscowymi” ludźmi, jak się wydaje przede wszystkim jako punktem odniesienia, pomagającym w określeniu własnej tożsamości. Ale przede wszystkim rozwiązuje w nim pewne zadania intelektualne. Tatry to pracownia – gabinet etyka, epistemologa, ontologa i socjologa, w której prowadzi medytacje o charakterze historiozoficznym lub antropologicznym. Góry stanowią podjęcie do obleczenia ich w słowo. Wiele jest w tym w tym z postawy Adama Asnyka, która znalazła wyraz w tomie *Nad głębią*<sup>35</sup>. Wyrafinowana kompozycja cyklu uzmysławia, że stanowi on odpowiedź intelektu na wyrafinowanie doznań oferowanych przez górski pejzaż. To w nim podmiot sytuuje się jako znawca tradycji (antycznej, rodzimej), jako baczny obserwator i często krytyk współczesności, jako poszukiwacz Absolutu, rozumiejący „szyfr transcendencji”<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> „Poronin to okres około trzydziestu lat [od 1903 roku poeta zamieszkał w Poroninie – dop. B.K.O.] systematycznych przyjazdów poety pod Tatry, uzyskanie przez niego statusu prawie domownika w jednej ze znanych górskich rodzin [Jana i Ludwiny Marduly-Galów – dop. B.K.O.]. A w końcu otrzymanie wysokiej godności – tytułu Honorowego Obywatela Gminy Poronin. Harenda – to epizod, który trwał tylko trzy lata [1923–1926 – dop. B.K.O.]. To marzenie o własnym domu, poczucie spokoju i smucie dalszych planów. (...) Górski świat Jana Kasprowicza w równej mierze był światem Poronina, jak i Harendy. Były to miejsca, gdzie poeta tworzył, wypoczywał, zamieszkał”. P. Kyc, „Ślad po mnie czyż tu zostanie?” – *Harenda Kasprowicza dziś*, [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. G. Igliński, Olsztyn 2011, s. 620.

<sup>35</sup> A. Mazur, *Adam Asnyk*, [w:] *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 6: *pozytywizm*, red. A. Skoczek, Bochnia – Kraków – Warszawa 2006, s. 261–284, 491–493.

<sup>36</sup> W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

Z pewnością można wskazać w tych memuarowych adnotacjach wiele z podobnego sposobu odnajdywania tożsamości (czy też potwierdzania jej) *via* majestat gór, stanowiącego dobro wspólne generacji urodzonych po 1863 roku w Polsce. „Słownik tatrzański” udawało się znowelizować tylko niektórym twórcom. Jak się wydaje, punktem wyjścia do właściwej oceny dokonania Kościelskiego musi być pamięć, iż przybywa on Tatry jako turysta, w pewnym sensie analogicznie jak do krajów egzotycznych (np. Egipt), i nie stara się o to, by na czas odwiedzin stać się *carte blanche*. Akcentowanie obcości wobec gór (wybór form gatunkowych, strategii komunikacyjnej, w tym posługiwanie się skrótem myślowym w pointach, kunsztownymi metaforami, symboliką, detalami obrazowania), unikanie nawet pozornego fraternizowania się z góralami (chyba że w uniwersalizującej perspektywie losu ludzkiego), na swój sposób oddaje szacunek miejscu, które pozwala każdemu być sobą. Kościelski pozostał w Tatrach obywatelem świata. Zmierzył je swoją miarą i w istocie owa miara miała więcej powiedzieć o nim niż o przeżywanym/percypowanym świecie. W tym sensie był rasowym arystokratą i równie rasowym człowiekiem nowoczesnym, który za najważniejszą i najcenniejszą w uniwersum uznaje supremację swego podmiotowego ja.

### Lekcja sonetu

Truizmem jest przypomnienie, jak ważna dla młodopolan była forma sonetu. Użyteczna nie tylko w dydaktyce polonistycznej praca, jaką jest *Antologia liryki Młodej Polski*<sup>37</sup>, ukazuje w migawkowym skrócie zarówno blaski, jak i cienie fascynacji tą wyrafinowaną i wymagającą odmianą liryki.

Od razu warto przypomnieć, komu Kościelski dedykuje swoje sonety, czyli przypomnieć pozycję Kasprówicza wśród twórców posługujących się tą formą w polszczyźnie:

Zdumiewające jest bogactwo sonetu Kasprówicza w treści i formie. Sonet wiejski i wieśniaczy, sonet patriotyczno-osobisty, sonet rodzajowo-wielkomiejski, sonet opisowy, satyryczny, nastrojowy – oto etapy treściowe

Pod względem formalnym Kasprówicz zrywa z szablonem i tradycją w rytmie: nie wystarczy mu już 11- i 13-zgłoskowiec; stosuje 10-zgłoskowiec (sonety miejskie i wiejskie), tajemniczy w swym niedokończeniu 9-zgłoskowiec (*Krzak dzikiej róży*) oraz ciekawą próbę łączenia trzech 14-zgłoskowców z 17-zgłoskowcem (*Z Tatr*). Wprowadza również znaną już Włochom XIII wieku odmianę sonetu podwójnego, z wplatanymi krótszymi wierszami ze sobą rymującymi [się]. Ten sonet Kasprówicza odznacza się jednak daleko idącym zrównaniem tych dwóch wierszy, tak że żaden z nich nie jest mniej znaczącym.

<sup>37</sup> *Antologia liryki Młodej Polski*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1990.

W wzajemnym ich stosunkowaniu odkrywa poeta cały skarbiec dla zróżniczkowania sonetu 7+ 7, 6 (z rymem męskim) + 7, 8 (z rymem męskim) + 7, 8 + 7 (z rymem męskim). Co się tyczy rozłożenia rymów, zwracają uwagę dwie kombinacje, nie będące już zapewne sonetem, ale jednak z sonetu wyrosłe, obie zresztą bardzo piękne: oktawa + sześciowiersz i cztery tercyny + dwuwiersz.

Kasprowicz jest największym mistrzem sonetu pomickiewiczowskiego<sup>38</sup>.

Warto mieć w pamięci, że choć profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Władysław Folkierski sformułował tę opinię niemal sto lat temu i w historii literatury polskiej pojawiło się w tym czasie wiele godnych uwagi sonetów, których znać nie mógł, to jego rozpoznanie co do autora *Mojego świata* pozostaje w mocy<sup>39</sup>. Należy je uzupełnić konstatacją Jana Józefa Lipskiego:

(...) forma sonetowa [w twórczości Kasprowicza – dop. B.K.O.] pełni co prawda różne funkcje, ale zawsze występuje też w roli wspólnej tym realizacjom: jako sygnał daleko idącego opanowania rytuału „kultury wyższej”. (...) Sonety służą (...) kreowaniu podmiotu lirycznego (...), który cechuje wytworny i subtelny artyzm będący warunkiem nawiązywania przez sztukę kontaktu z Wiecznością. Sonet należy (...) więc do liturgii obrządku symbolistycznego, jest jednym z jej elementów wraz z pozostałymi elementami stylu i obrazowania (...)<sup>40</sup>.

Sonet, którego znaczenie dla języka literatury XIX wieku oraz początków wieku XX stanowi namysł wielu badaczy<sup>41</sup>, okazał się w przypadku Kościelskiego i Kasprowicza doskonałą formułą porozumienia. Dla pierwszego z nich był gatunkiem „pierwszego wyboru”, silnie zresztą wiążącym go z ziemią rodzinną, z Wielkopolską, ale bardziej jako punktem wyjścia niż dojścia. Dla drugiego był wyzwaniem – od początku próbował w nim wyrazić swoje najgłębsze powinowactwa i wybory, w których potwierdzał swój talent jako gwarancję wolności

<sup>38</sup> *Sonet polski. Wybór tekstów*, oprac. W. Folkierski, Kraków 1925, s. 237.

<sup>39</sup> Zob. J.J. Lipski, *Z wichrów i bal – formy sonetowe*, [w:] tegoż, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 152–155; G. Igliński, *Pieśni wieczystej tęsknoty. Liryka Jana Kasprowicza w latach 1906–1926*, Olszyn 1999, passim.

<sup>40</sup> J.J. Lipski, *Z wichrów i bal...*, s. 155.

<sup>41</sup> *Księga sonetów poetów polskich*, oprac. A. Lange, Warszawa 1899; J. Fuller, *The Sonnet*, London 1972; H.-J. Schlütter, *Sonett*, oprac. R. Borgmeier, H.W. Wittschier, Stuttgart 1979; *Sonet*, red. L. Pszczolowska, D. Urbańska, Warszawa 1993; S.L. Bermann, *The Sonnet Over Time. A study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare and Baudelaire*, London 1988; *A Moment's Monument. Revisionary poetics and the nineteenth-century English sonnet*, red. J.A. Wagner, London 1996; I. Opacki, *Odwrocona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999; *Zamieranie gatunku*, red. M. Ładoń, G. Olszański Katowice 2015; W.J. Darasz, *Sonet, cykl sonetowy i wieniec sonetów w poezji polskiej i europejskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica” 2017, nr 12, s. 34–50.

ducha i biografii. Sonetowe „pierwociny” i tu odsyłają do najwcześniejszych lat poety, także do ziem w dorzeczu Warty. W 1905 roku te wspólne doświadczenia widziane *ex post* warte były podsumowania (tak też można odczytywać przypomnienie o pamięci odnotowane w dedykacji). Dla obu sonet stał się dogodną formą, w której mogli wspólnie spojrzeć na Tatry. Kościelski prezentuje autorowi cyklu *Kręzak dzikiej róży* zbiór czterdziestu sonetów, wśród których można wskazać samodzielne liryki, jak też dyptyki (*Ludzkie cele, Sonety arabskie*) i jeden cykl *Sonety Erinije* (który tworzy sześć tekstów). Już tytułatura zdaje się być znacząca: sięga on w swych lirykach po jawne, wręcz manifestacyjne znaki przynależności do tradycji śródziemnomorskiej oraz jest otwarty na impulsy, które niesie z sobą wielka tradycja literatury światowej, ożywczo zinterpretowana przez zlaknioną nowość kulturę modernizmu europejskiego. Jest to wyraźny symptom, iż poeta rozumie język swej epoki i chce właśnie w nim wyrazić te refleksje, które budzi w nim świat Tatr. Jest w tym wszakże pewna arystokratyczna potrzeba podkreślenia swej elitarniej pozycji. Wyraża się ona już w pierwszym liryku, do którego interpretacji potrzeba nie tylko wrażliwości na słowo poetyckie, ale też zaktywizowania pokładów wiedzy:

*Przedsonet*

Pytasz, dlaczego piszę sonety  
W tak nieposobnym do rymów czasie,  
Gdy pokup mają dziś na Parnasie  
Tylko „disiecta membra” poety?

A jednak nie brak sercu podniety  
Roztęczyć myśli w rymowej krasie,  
Choć może jednej jedynej da się  
Duszy rozmrózzyć nastrój – na wety!

I więcej powiem: ja sobie chwale,  
Że do tej wzniosłej komunii ducha  
Ludzkość się tłumna nie tłoczy wcale;

Gdy wszędzie ciżba na dźwięki głucha,  
Słowik rozperła swe słodkie żale,  
Póki go jeden – Jagiełło – słucha!<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> J. Kościelski, *Co mi Tatry dały...*, s. 59; *Disiecta membra* (łac. rozrzucone członki) to niedokładny cytat z Horacego (*Satyry* I, 4, 62), gdzie *disiecti membra poetae* znaczą tyle co słowa autora, w których mimo luźnego związku można uchwycić myśl.

Może właśnie dlatego sonety Kościelskiego, w których starał się zobiektywizować swój ogłód gór, niejednokrotnie w warstwie opisowej godne aprobaty (np. *Księżyc nad Morskim Okiem*<sup>43</sup>, *Mnicz*<sup>44</sup>, *Mądrość*<sup>45</sup>, *Cupio dissolvi*<sup>46</sup>) i trafne w diagnozowaniu stanu rzeczy pomieszczonym w tercynach, ukazujące zarówno sprawność warsztatową, jak i wycucie znaczenia koloru czy faktury dla plastyczności obserwowanych obiektów, wyraźnie jednak zbliżają się do epigramatów. To typowe dla sonetu jako gatunku, bo taki biegun w gatunkowej charakterystyce istnieje<sup>47</sup>. Tyle że współcześnie, przy raczej emocjonalnym odbiorze literatury (i uczynieniu z emocjonalności głównego kryterium odbioru lub wartościowania tekstu literackiego), jest to biegun tyle elegancki, co nieprzekonujący kostyczny i nadto dydaktyczny. Sonety dla Kasprowicza były polem badawczym – ile ze szlachetnego kośćca da się pominąć, by „zagospodarować” ten ubytek subiektywnym doświadczeniem jednostki. Jego nieustanne eksperymenty z metrum, z rymem, z tematem dowodzą, że nie była to dlań jedynie forma wyjęta z nobliwego rekwizytorium ani miejsce królewskiego *splendid isolation*, ale szukanie równowagi między uchwyceniem *hic et nunc* w partii opisowej oraz próbą stawiania i weryfikowania „odwiecznych”, dręczących jednostkę pytań w partii refleksyjnej. Szkołą pełnokrwistej obecności tak samo, jak szkołą chłodnego dystansu.

Ta drobna, choć fundamentalna różnica spowodowała, że tatrzańskie liryki Kościelskiego znalazły się w szufladzie zaprojektowanej przez Franciszka Mirandolę jako miejsce na *Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie*, a Tatry Kasprowicza nadal wydają się aktualne jako mikroświat losu poety i lokalnego klimatu.

Pozostaje oczywiście pytanie: na ile sonet był dla Kościelskiego i Kasprowicza miejscem spotkania, na ile przestrzenią paragonu? Na pewno twórczość swoją śledzili, choć, niestety, nie ma śladu w ich pismach, jak się oceniali jako twórcy. Na ile wybór sonetu wpływał z ich ukształtowania jako poetów i dzieci

<sup>43</sup> Tamże, s. 83.

<sup>44</sup> Tamże, s. 86.

<sup>45</sup> Tamże, s. 90.

<sup>46</sup> Tamże, s. 98.

<sup>47</sup> Zob. *Sonet polski*, s. XXVII–XXIX. Folkierski, powołując się na ustalenia Augusta W. Schlegla i Teodora Banville’a, konstatuje: „(...) sonet nie jest czysto liryczną formą, bo jest na to zbyt ześrodkowanym, z mało bezpośrednim. Stoi sonet na pograniczu liryki i dydaktyki, stąd też doskonale nadaje się do poezji filozoficznej. (...) Jednakowoż epigramatyczne kończenie sonetu, zbyt niezaostrowanie i zbyt pochlanianie go przez wiersz ostatni kryją w sobie poważne niebezpieczeństwa. Sonet wtedy łatwo wyradza się i spada do roli zwykłego epigramatu, madrygału, komplementu dworskiego i sztuczki towarzyskiej. By tego uniknąć, trzeba pamiętać o jednym. Ta forma poetycka, najprecyzyjniejsza z poetyckich, najbardziej skończona i z największą równowagą złożona, by być głęboko piękną, nie powinna się jednak kończyć na czernastym wierszu. Wiersz ten powinien w sobie zawrzeć taką siłę sugestii, aby zapaść czytelnikowi w pamięć i duszę, rozwijając dalsze, nieskończone widnokręgi, które z czernastu wierszy wyszły, ale się w nich nie pomieściły”.

swojej epoki, a na ile ujawniał – jak papierek lakmusowy – tę wspólną ludzką, która kazała wielkopolskiemu arystokracie dojrzeć pokrewną duszę w chłopcu z wieśniaczej chałupy i otoczyć ją troską?

### Próba bilansu

Czy to znaczy, że bilans *Co mi Tatry dały* jest ujemny? Zdecydowanie nie. Dokładna, uważna lektura tomiku, wolna od podjętych tu prób komparatystycznego ujęcia, wskazać może z pewnością jego wiele silnych stron lub objaśnić przyczyny artystycznych porażek. Warto się takiego zadania podjąć, także w nawiązaniu do *Sonetów nadgoplańskich*, by dowieść ewolucji warsztatu artysty, nazbyt szybko skazanego na zapomnienie, oraz wzbogacić wiedzę o zjawisku określonym mianem „sonet polski”. Wydaje się, że dzięki takiej analizie będzie można wprowadzić uzupełnienia do rozpoznania innego frapującego, a stale enigmatycznego, fenomenu, jakim jest nurt parnasistowski w literaturze polskiej na przełomie XIX i XX wieku<sup>48</sup>, a dokładniej: aplikacja francuskich wzorów w odniesieniu do specyfiki realiów kultury polskiej w tym czasie.

---

<sup>48</sup> Zob. S. Lichański, „Polscy parnasiści”, [w:] tegoż, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 99–120; H. Filipkowska, *Młodopolska idea „sztuki dla sztuki” wobec francuskich pierwowzorów*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983; S. Lichański, *Parnasizm* [hasło], [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985, t. 2, s. 147; M. Grzędzińska, *Parnas* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 677; A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993; też, *Parnasizm*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń 2016, t. 2, s. 203–216; E. Ihnatowicz, *Parnasyjskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, <http://repozytorium.lectorium.edu.pl/bitstream/handle/item/1167/15%20Humanistyczne%20modele%20kultury%20nowo%20C5%BCytnej-Ewa%20Ihnatowicz.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp: 21.02.2021].



MAGDALENA SAGANIAK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
w Warszawie

ORCID 0000-0001-5127-9441

## ***VERS LIBRE.*** **WERSYFIKACJA *HYMNÓW* JANA KASPROWICZA JAKO MANIFESTACJA WOLNOŚCI**

Już dawno zauważono, że zagadnienie organizacji wiersza w *Hymnach* Jana Kasprowicza wybiega poza tradycyjnie rozumianą wersyfikację<sup>1</sup>.

Wiersz *Hymnów* Jana Kasprowicza uważa się za manifest ekspresjonizmu i wiersza wolnego. Te dwie jakości pozostają w ścisłym związku ze sobą, jak postaramy się wykazać, a urzeczywistniają się dzięki młodopolskiej koncepcji twórczości, w wielu punktach zbieżnej z romantyczną. Ta zaś jest możliwa dzięki specyficznie ludzkiej potencji twórczej, którą w dziejach kultury określano najczęściej jako kreacyjną. Zbadajmy niektóre przejawy tej kreacji – właśnie w warstwie wersyfikacji – i w ostatniej części pracy spróbujemy odsłonić jej źródło.

Weźmiemy pod uwagę poematy, wydane we Lwowie w 1902 roku pod tytułem *Ginącemu światu* i *Salve Regina*, oraz *Moją pieśń wieczorną*, także wydaną w 1902 roku. Tytuł *Hymny* został użyty przez Kasprowicza po raz pierwszy w edycji Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w 1921 roku.

Zacznijmy od rzeczy najprostszej, od tradycyjnej analizy wersyfikacyjnej.

### **Nowa formacja?**

Już pierwszy rzut oka na wygląd graficzny tekstu wskazuje, iż mamy do czynienia z czymś wyjątkowym i na tle wiersza dziewiętnastowiecznego – nowym. Analiza słuchowa potwierdza, że w całej swej rozpiętości nie jest to tradycyjny

---

<sup>1</sup> M. Grzędzińska, *Wiersz wolny Jana Kasprowicza w ramach polskiej wersyfikacji nieregularnej*, Wrocław 1951; A. Hutnikiewicz, *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa 1973; J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.

wiersz, należący do któregoś ze znanych wcześniej lub nawet rozwiniętych później numerycznych systemów wersyfikacyjnych: nie jest to ani wiersz sylabiczny, ani sylabotoniczny, ani zrodzony w obrębie romantycznego sylabicznego – wiersz toniczny, rozwinięty później przez samego Kasprowicza w *Marii Egipcjance* i w *Księdze ubogich*. Nie jest to także forma wzorowana na średniowiecznym wierszu zdaniowym (która ewentualnie mógłby się pojawić w tych częściach, które są stylizowane na średniowieczny hymn kościelny), ponieważ wers nie jest zamkniętą całością składniową odpowiadającą zdaniu, natomiast najczęściej stanowi pewną mniejszą całość intonacyjno-składniową.

Wiemy już zatem, czym ten wiersz nie jest.

A czym jest? Odpowiedzi można udzielić po szczegółowej analizie. Byłoby jednak bardzo trudno przedstawić analizę wszystkich czynników prozodycznych: liczby sylab, rozkładu akcentów i przebiegu linii intonacyjnej w całym tekście. Ograniczymy się zatem do analizy wybranych fragmentów, poprzedzając ją kilkoma uwagami o charakterze ogólnym.

Analiza pokazuje, iż długość wersów waha się dość znacznie: od jednej i dwóch do trzynastu sylab, a tradycyjną strofę zastępują strofoidy o różnej rozpiętości, które można by ewentualnie określić jako odcinki nieregularnego wiersza stychicznego. Trafiają się cząstki wyjątkowo krótkie – jednowersowe, niekiedy występujące w krótkich seriach. W obrębie danej cząstki (strofoidu) możemy zauważyć występowanie par, trójek lub czwórek rymów, w bardzo różnych nieregularnych układach. Wiążą one wersy o różnej długości i budowie, a zatem powinny być raczej nazywane występującymi w klauzuli wersu współbrzmieniami niż rymami. Niektóre wersy w obrębie danej cząstki pozostają bez pary rymowej. Niekiedy zaś wybrany rym z poprzedniego odcinka pojawia się w wersie inicjującym następny odcinek, niby przeszło łączące dwa kolejne człony, ale w kolejnej całości nie znajdujące kontynuacji. W ten sposób tworzą się połączenia i związki pomiędzy poszczególnymi odcinkami.

Nie jedyny to sposób wiązania ze sobą kolejnych członów tego szczególnego wypowiedzenia.

W każdym z hymnów pojawia się jedna, dwie lub trzy frazy, które powtarzają się w nieregularnych odstępach czasu – za każdym razem nieco inaczej. Są one często ośrodkiem cząstki wypowiedzenia, w którym rozpatruje się i rozważa wciąż tę samą ważką myśl, odczucie czy obraz, powracające w nowej odsłonie. Owe powtórzenia z wariacjami można rozpatrywać jak motyw muzyczny, przetwarzany – rozbudowywany i skracany, z którego raz po raz wykwitają różne warianty pomniejszych fraz. Spoistość kompozycyjna każdego z poematów nie zasadza się na jedności wersyfikacyjnej, czyli na ekwiwalencji wersów, tak czy inaczej wyznaczonej, lecz właśnie na tego rodzaju właśnie powtórzeniach. Ich budowa mogłaby się stać przedmiotem osobnej analizy. Na razie powiedzmy tylko, iż ten sposób konstrukcji tekstu przypomina formę muzyczną, w której ta sama

fraza, stając się tematem, powraca wielokrotnie, za każdym razem wyzwając jakiś inny pomysł na rozwinięcie.

Pojawianie się tych przetwarzanych fraz prowadzi do miejsca, gdzie łączą się i jednocześnie w pewien spłot, w którym niejako każda znajduje swoje miejsce. Nie jest to jednak kres dynamiki rozwoju formy. Zaraz bowiem okazuje się, że z owego miejsca, które można by nazwać jakimś kresem pracy motywicznej, wysnuwa się coś zupełnie nowego, otwierającego nową przestrzeń.

### Jestem! Jestem i płaczę...

Przedmiotem szczegółowej analizy uczynimy najpierw fragment hymnu Kasłowicza *Święty Boże, Święty Mocny*, wykorzystany przez Karola Szymanowskiego jako środkowe ogniwo cyklu *Trzy fragmenty z poematów Kasłowicza na głos i fortepian* op. 5 (1902 rok)<sup>2</sup>. Zaczyna się on od dramatycznej eksklamacji, przez Szymanowskiego oddanej jako dwa dźwięki w dynamice fortissimo o znacznej (jak na mezzosopran) wysokości f dwukreślonego, wprowadzone przy jednym tylko akordzie. Jest to samotny głos ludzki i samotne świadectwo istnienia:

|                                      |                        |
|--------------------------------------|------------------------|
| Jestem!                              | 2 sylaby [1 zestrój]   |
| Ss                                   |                        |
| Jestem/ i/ płaczę...                 | 5 sylab [2/3 zestroje] |
| Ss [S] Ss                            |                        |
| Biję/ skrzydłami,                    | 5 sylab [2 zestroje]   |
| Ss sSs                               |                        |
| jak ptak ten/ ranny,                 | 5 sylab [2 zestroje]   |
| sSs Ss                               |                        |
| jak ptak/ ten nocny,                 | 5 sylab [2 zestroje]   |
| sS sSs                               |                        |
| któremu/ okiem// kazano/ skrwawionym | 11 sylab [4 zestroje]  |
| sSs Ss// sSs sSs                     |                        |
| patrzyć/ w blask/ słońca...          | 5 sylab [3 zestroje]   |
| Ss S Ss                              |                        |
| A u mych stóp                        | 4 sylaby [1 zestrój]   |
| sssS                                 |                        |
| samotny/ kopia/ grób,                | 6 sylab [2 zestroje]   |
| sSs Ss S                             |                        |

<sup>2</sup> P. Deptuch, *Karol Szymanowski, „Trzy fragmenty z poematów Jana Kasłowicza op. 5”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-trzy-fragmenty-z-poematow-jana-kaslowicza-op-5> [dostęp: 31.10.2021].

|                                                                                       |                                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| a czarna/ <b>wrona</b> ,<br>sSs Ss                                                    | 5 sylab [2 zestroje]                 |
| na Bożej/ Męki/ usiadłszy/ <b>ramiona</b> ,<br>sSs Ss sSs sSs                         | 11 [5+6] sylab [4 zestroje]          |
| bez <b>końca</b><br>sSs                                                               | 3 sylaby (1 zestrój)                 |
| kracze/ i kracze<br>Ss [s]Ss                                                          | 5 sylab [2 zestroje]                 |
| i dziobem zmarle rozsypuje próchno...<br>[s]Ss Ss [s]sSs Ss                           | 11 sylab [4 zestroje]                |
| A ci/ się <b>włoką</b><br>aS sSs                                                      | 5 sylab [2 zestroje]                 |
| światlistą/ mgieł/ sierpniowych// odzia-<br>ni/ <b>powłoką</b><br>sSs S sSs// sSs sSs | 13 [7+6] [(5 zestrojów) [4 amfibr]   |
| jak cienie,<br>sSs                                                                    | 3 sylaby (1 zestrój)                 |
| do wielkiej/ się włoką/ mogiły...<br>sSs/ sSs/ sSs                                    | 9 sylab (3 zestroje) [3 amfibr]      |
| Za nimi/ dziewanny<br>sSs sSs                                                         | 6 sylab (2 zestroje) [2 amfibr]      |
| z piaszczystych wydłm się ruszyły,<br>sSs S [s] sSs                                   | 8 sylab (3/4 zestroje) [2 amfibr]    |
| z miedź się ruszyły krwawniki,<br>S [s] sSs sSs                                       | 8 sylab (3/4 zestroje) [2 amfibr]    |
| spoza zapłoci bez się ruszył dziki,<br>Ss sSs S sSs Ss                                | 11 [5+6] [5 zestrojów] [2 amfibr]    |
| tatarak zaszumiał w wądolcach<br>sSs sSs sSs                                          | 9 sylab (3 zestroje) [3 amfibr]      |
| i, z mułu otrząsnąwszy pachnące korze-<br>nie,<br>S Ss [s]sSs sSs sSs                 | 13 [7+6] (5/6 zestrojów) [3 amfibr]  |
| idzie wraz z nimi...<br>Ss [s] Ss                                                     | 5 sylab (2/3 zestroje) [2 trocheje]  |
| Z mokradel kępy rogoży,<br>sSs Ss sSs                                                 | 8 sylab (3 zestroje) [2 amf+trochej] |
| z przydroży<br>sSs                                                                    | 3 sylaby (1 zestrój) [amfibrach]     |
| osty o żółtych <b>kolcach</b> ,<br>Ss sSs Ss                                          | 8 sylab (3 zestroje) [2 amf+trochej] |
| szerokolistne łopiany<br>[s]ssSs sSs                                                  | 8 sylab (2 zestroje) [1 amfibr]      |

|                                            |                                                   |
|--------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| senne podbiały,                            | 5 sylab (2 zestroje) [1 trochej+1 amfibr]         |
| Ss sSs                                     |                                                   |
| fioletowe szaleje,                         | 7 sylab (2 zestroje) [peon III+trochej]           |
| ssSs sSs                                   |                                                   |
| cierniste głogi                            | 6 sylab (2 zestroje) [peon III+ trochej]          |
| ssSs Ss                                    |                                                   |
| Wstały                                     | 2 sylaby (1 zestrój) [trochej]                    |
| Ss                                         |                                                   |
| i idą...                                   | 3 sylaby (2 zestroje) [monoton+trochej]           |
| S Ss                                       |                                                   |
| Liśćmi miękkimi                            | 5 sylab (2 zestroje) [trochej+amfibrach]          |
| Ss sSs                                     |                                                   |
| wierzb zaszeleścił rząd                    | 6 sylab (3 zestroje) [2 monotony+peon III]        |
| S ssSs S                                   |                                                   |
| i w cichej,/ rozpaczliwej/ sunie się żalo- | 13 [7+6] [3+4+6] [2 amfibrachy+peon III+daktyl]   |
| bie                                        |                                                   |
| sSs ssSs Sss sSs                           |                                                   |
| śladem ich drogi...                        | 5 sylab (2/3 zestroje) [2 trocheje]               |
| Ss [s] Ss                                  |                                                   |
| Cale rżyskami zaścielone lany              | 11[5+6] [2+6+2] (4 zestroje)                      |
| Ss sSs ssSs Ss                             |                                                   |
| oderwały się w tej dobie                   | 8 sylab (2 zestroje)                              |
| ssSss sSs                                  |                                                   |
| od macierzystej ziemi                      | 7 sylab (2 zestroje)                              |
| sssSs Ss                                   |                                                   |
| i, niby olbrzymie ściany,                  | 8 sylab (4 zestroje)[monoton+2trocheje+amfibrach] |
| S Ss sSs Ss                                |                                                   |
| wzniosły się w górę i płyną,               | 8 sylab (3 zestroje) [daktyl+trochej+amfibrach]   |
| Sss Ss sSs                                 |                                                   |
| tą wielką żalu godzina...                  | 8 sylab (3 zestroje) [2 amfibrachy+trochej]       |
| sSs Ss sSs                                 |                                                   |
| Ty, o Boże!                                | 4 sylaby (2/3 zestroje) [monoton+trochej]         |
| S [s] Ss                                   |                                                   |
| o Nieśmiertelny!                           | 5 sylab (1/2 zestroje) [monoton+peon III]         |
| [S] [s]sSs                                 |                                                   |
| o wieńcem blasków owity!                   | 8 sylab (3/4 zestroje)                            |
| [S] Ss Ss sSs                              |                                                   |
| na niedostępnym tronie                     | 7 sylab (2 zestroje)                              |
| s[s]sSs Ss                                 |                                                   |
| siedzisz pomiędzy gwiazdami                | 8 sylab (3 zestroje)                              |
| Ss sSs sSs                                 |                                                   |

|                                                                         |                                            |
|-------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|
| i, głową na złocistym spocząwszy Trójkacie,<br>S Ss [s]sSs sSs sSs      | 12 (6+6) sylab (5 zestrojów) [mono-ton]    |
| <b>krzyż</b> trójramienny mając u swych <b>nóg</b> ,<br>S [S]sSs Ss ssS | 10 (5+5) sylab (4/5 zestrojów) [mono-ton]  |
| <b>proch gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej</b><br>S S sSs ssSs Ss | 11 (5+6) sylab (5 zestrojów) [2 mono-tony] |
| i ani spojrzysz na padolny <b>smug!</b><br>sSs Ss ssSs S                | 10 (5+5) sylab (4 zestroje)                |
| Zmiluj się, zmiluj nad nami! <sup>3</sup><br>Sss Ss sSs                 | 8 sylab (3 zestroje)                       |

Dramatyczna eksklamacja „Jestem” uzyskuje przedłużenie w dwudzielnym oświadczeniu „Jestem i płacę”, w którym czasownik „Jestem” dopełnia się czasownikiem „płacę”. Nieprzypadkowo wybrano dwa słowa identyczne pod względem liczby sylab i rozkładu akcentów, jakby pierwsze z nich „Jestem” (Ss), tworząc wzór czy formę, wypełniało się nową treścią w czasowniku „płacę” (Ss), dookreślającym i dopełniającym ów sposób istnienia. Zasadnicza myśl tej części poematu zamyka się w owej symetrycznej lapidarnej formule – w najkrótszym możliwym rozumowym połączeniu, złożonym z dwu słów połączonych spójnikiem „i” – przeprowadzającym świadomość istnienia w określenie istnienia jako stanu cierpienia, żalu i skargi.

Ze zdania „Jestem i płacę”, mającego swoisty kontur rytmiczny (Ss sSs), rozwija się następnie fragment pisany paroksytonicznym wierszem pięciosylabowym, któremu to zdanie może, ale nie musi narzucać tok dwuzestrojowy. Owe zestroje można opisać jako naturalne trocheje i amfibrachy, tworzące najbardziej naturalny rozkład akcentów w prozodii polskiej.

Nie jedyne to miejsce w *Hymnach*, w którym figura rytmiczna, pojawiająca się nie tylko ze względów rytmicznych, ale i semantycznych, staje się wzorcem sylabiczno-rytmicznym dla następnych wersów. Tego rodzaju wzorzec nie króluje jednak długo. Już w 6. wersie ten pięciozłogłoskowy i dwuakcentowy tok nagle się zmienia, a potem powraca na jeden tylko wers i bezpowrotnie się kończy. Zauważmy, że ów wyróżniający się dłuższy szósty wers („któremu okiem kazano skrawionym”), poeta mógł z łatwością podzielić pauzą na dwa wersy i zamknąć w rytmie ukształtowanym wcześniej, pisząc na przykład:

<sup>3</sup> Tekst według wydania: J. Kasprowicz, *Utwory literackie*, oprac. R. Loth, Kraków – Wrocław 1984, s. 109–110.

|                                     |                      |
|-------------------------------------|----------------------|
| jak ptak/ ten <b>nocny</b> ,        | 5 sylab [2 zestroje] |
| sS sSs                              |                      |
| któremu/ okiem/                     | 5 sylab [2 zestroje] |
| sSs Ss/                             |                      |
| kazano/ krwawym                     | 5 sylab [2 zestroje] |
| sSs Ss                              |                      |
| patrzeć/ w blask/ <b>słońca</b> ... | 5 sylab [3 zestroje] |
| Ss S Ss                             |                      |

Ale najwidoczniej nie wyrównanie liczby sylab i liczby akcentów była dążeniem poety, a zmiana toku rytmicznego. Ów jedenastosylabowy wers – obcy tu niejako – wprowadza oko – narząd wzroku i symbol świadomości – dodajmy, oko skrwawione, wpatrzone w pierwsze źródło światła – w słońce. W wyrażeniu „blask słońca” (zamiast tego można by powiedzieć: światło słońca) pojawia się sekwencja akcentów, której poeci często unikają: spotkanie dwóch akcentowanych sylab, tworzące układ S Ss, który można by też oddać jako SSs. Jaką on pełni funkcję i jak go opisać, zajmiemy się za chwilę. Tutaj powiedzmy tylko, że spotkanie pełnoznacznego oksytonicznego słowa ‘blask’ z następującym po nim określeniem ‘słońca’ wprowadza znaczącą zmianę rytmu i zapowiada poniekąd pojawienie się ważnego jednosylabowego słowa, ulokowanego w bardzo eksponowanym miejscu, to jest w klauzuli: grób. Jest ono tym bardziej zauważalne, że nie tylko tworzy rzadką w polszczyźnie oksytoniczną klauzulę, ale także występuje w pierwszej w tym fragmencie parze rymowej (nóg/grób).

Blask w oczywisty sposób kontrastuje z grobem i powiązaną z nim (już semantycznie, nie rytmicznie) czarną wroną, siedzącą na ramionach krzyża. I tak już w tym małym fragmencie zaznaczają się znamienne dla całego cyklu kontrasty: wysoko/ nisko i światło/ ciemność, które śledzi skrwawione oko.

Mamy tu trzy pary rymowe: wspomnianą już parę: nóg/ grób a także wrona/ramiona i końca/słońca. Rymy, najpierw zupełnie nieobecne, zaczynają się pojawiać dość sporadycznie w wersach pięciosylabowych, by rozplenić się w następnej partii tekstu, pisanej wersami o różnej liczbie sylab i zestrojów, gdzie widzimy pary: włoką/ powłoką, mogiły/ ruszyły, krwawniki/ dziki, wądocach/ kolcach (są to dość wyszukane rymy, nieoczywiste, niegramatyczne). Aktywność rymotwórcza wyczerpuje się jednak po kilkunastu wersach, bowiem na pewien czas zastępuje ją inny porządek, w innym – chciałoby się rzec – planie percepcji, a mianowicie w sferze rozkładu sylab akcentowanych i nieakcentowanych.

Jako sposób opisu tego układu zastosuję podział na zestroje, to jest skupienia sylab nieakcentowanych wokół sylaby akcentowanej. Do opisu układu sylab w zestroju – dla wygody – będę używać nazw stosowanych w metryce antycznej

i w opisie wiersza sylabotonicznego. Aczkolwiek – zasadniczo rzecz biorąc – nie należy stosować nazw stóp poza wierszem antycznym i sylabotonicznym, nazewnictwo to bardzo ułatwia orientację, a poza tym otwiera pewne perspektywy poznawcze, jak się przekonamy, istotne dla wiersza Kasprowicza.

Analiza rozkładu sylab akcentowanych i nieakcentowanych w tym fragmencie ujawnia zjawisko, które nazwę inkrustacją wolnymi amfibrami, (później trochejami i peonami III). W niektórych miejscach rozkład akcentów tworzy szereg złożony z czystych dierezowanych amfibrachów, lecz są to krótkie fragmenty lub pojedyncze wersy:

|                                                   |                                  |
|---------------------------------------------------|----------------------------------|
| jak cienie,<br>sSs                                | 3 sylaby (1 zestrój)             |
| do wielkiej/się wloka/ mogily...<br>sSs/ sSs/ sSs | 9 sylab (3 zestroje) [3 amfibr.] |
| Za nimi/ dziewanny<br>sSs sSs                     | 6 sylab (2 zestroje) [2 amfibr.] |

Pojawianie się takich szeregów złożonych ze stóp, zwane zwykle rytmiczą, a niekiedy sylabotonizacją, u Kasprowicza przypomina raczej powtarzalność pewnych figur dźwiękowych. Jeśliby zaś uciec się do porównania z dziedziny mineralogii, obserwowane tu zjawisko najbardziej przypomina wtręty krystaliczne pewnych związków chemicznych, osadzone w innych związkach, nadające im pewne cechy: na przykład spoistość, połysk lub pewną jakość barwy.

Jednakże z owym porządkiem metrycznym, który można by określić jako pojawianie się wolnych amfibrachów, trochejów i peonów, konkuruje inny – bardziej naturalny – podział na zestroje akcentowe. Ponieważ wers zawsze kończy się w zgodzie z granicą zestroju i ponieważ istnieje tu tendencja do okresowego wyrównania liczby zestrojów w wersie – możemy mówić o kształtowaniu się tonizmu<sup>4</sup>.

Który z tych porządków jest najsilniejszy? Jeśli współwystępują wszystkie: sylabizm, sylabotonizm i tonizm, można byłoby opowiedzieć się przy systemie „najsłabszym”, to jest przy sylabizmie – a pozostałe uporządkowania traktować jako naddane, dodatkowe, fakultatywne, jako pojawiające się okresowo figury rytmiczne czy intonacyjne. Można by, gdyby jednak sylabizm (nawet najbardziej kapryśny), rządził tu zawsze. Tymczasem – przynajmniej okresowo – w materii wiersza rozpościerają się inne porządki. Przywoływany tu fragment, w którym niemal wszystkie wersy – o bardzo różnej długości – obsadzone są wolnymi am-

<sup>4</sup> Tego zdania jest M. Grzędzińska, która uważa *Hymny* za formację, w której dominantę stanowi tonizm, do pełnej dojrzałości dochodzący w *Marii Egipcjance*.

fibrachami – dobitnie świadczy o możliwości wprowadzenia innego sposobu organizacji warstwy prozodycznej.

Dlaczego tak może się dziać? Coraz wyraźniej rysuje się hipoteza, iż wszystkie zjawiska w zakresie budowy wersu oraz – ogólniej rzecz biorąc – wszystkie zjawiska w zakresie ukształtowania warstwy prozodycznej (akcentu, pauzy, intonacji) i brzmieniowej (dobór fonemów, kształtowanie sekwencji głosek) muszą być rozumiane jako uczestniczące w ekspresji, to jest w warstwie semantyczno-emojonalnej<sup>5</sup>.

Trzeba wniknąć w parę kolejnych szczegółów. Rozpatrzmy pewien – zda się – drobiazg.

W omawianym fragmencie pojawiają się długie wersy jedenasto- i trzynastozgłoskowe. Istnieje możliwość realizowania tych długich wersów jako należących do znanego wymiaru wersyfikacyjnego, ponieważ wersy jedenastozgłoskowe mają potencjalnie średniówkę po piątej sylabie, a trzynastozgłoskowe – po siódmej. Wszystko zgodnie z regułami. Jednakże równoległe z możliwością zrealizowania owego przedziału średniówkowego rysuje się inna możliwość. W otoczeniu wersów, w których dominuje podział na dierezowane stopy, czyli na naturalne zestroje, to właśnie zestrój akcentowy zdaje się przejmować prym w organizacji warstwy prozodycznej. Jak wobec tego czytać te wersy? Jak realizować je głosem? Natrafiamy na pewnego rodzaju sprzeczność. Z jednej strony, wprowadzone wersy charakteryzują się tym, że mogłyby mieć pauzę w średniówce. Czy zatem te pojedyncze wersy należące – zdawałoby się – do klasycznego wymiaru sylabicznego mogą być po prostu traktowane jako intarsje z sylabizmu ścisłego? Z drugiej zaś strony, nie ma żadnej potrzeby, by tę pauzę wprowadzać. Niemniej jest dla niej miejsce – mogłaby zaistnieć. (Zawsze istnieje możliwość czytania wiersza średniówkowego w taki sposób, by wyraźnie zaznaczać (pół)pauzę średniówkową.) Do czego więc służy owa potencjalna średniówka, skoro nie ma być realizowana? Czy jest to jakiś ukłon w stronę zachowawczej publiczności, czy może relikט dawnego sposobu wierszowania, jakieś przyzwyczajenie słuchowe?

Myślę, że owe tradycyjne sylabotoniczne wersy średniówkowe służą czemu innemu. Po pierwsze, stwarzają kontrast dla pozostałych wersów, które już na pewno do tego systemu nie należą, po drugie, ich pojawienie się zapowiada już to wystąpienie czegoś ważnego, już to zmianę sposobu wersyfikowania. Po trzecie, ich ambiwalentna obecność służy specjalnemu zabiegowi, który omówię osobno

---

<sup>5</sup> Udziałem form wierszowych w konstrukcji sensu tekstu zajmowały się między innymi badaczki z Pracowni Poetyki Teoretycznej PAN: Maria Renata Mayenowa, Zdzisława Kopczyńska, Lucylla Pszczółowska i Teresa Dobrzyńska.

jako potencjalność – zjawisko należące do estetyki tego poematu i dające się wychwycić w pewnym kontekście interpretacyjnym<sup>6</sup>.

Owa potencjalność narzuca się, gdy zamierzamy opisać (wszak nie prostszego nad opis tego, co się widzi i słyszy!) wspomniane już sąsiadujące ze sobą akcentowane sylaby. Jest sporo takich sekwencji, zwłaszcza w nagłosie wersu.

W pewnym miejscu powtarzają się one w trzech kolejnych wersach (a więc nie stanowią formacji przypadkowej):

|                                               |                                            |
|-----------------------------------------------|--------------------------------------------|
| i, głową na zlocistym spocząwszy Trójkacie,   | 12 (6+6) sylab (5 zestrojów) [2 mono-tony] |
| S Ss ssSs sSs sSs [sSs ssSs sSs sSs]          |                                            |
| krzyż trójramienny mając u swych nóg,         | 10 (5+5) sylab (4/5 zestrojów) [2 mono-    |
| S [S]sSs Ss sS [S ssSs Ss ssS]                | -tony]                                     |
| proch gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej | 11 (5+6) sylab (5 zestrojów) [2 mono-tony] |
| S S sSs ssSs Ss                               |                                            |

O ile sekwencję i, głową na zlocistym spocząwszy Trójkacie można zrealizować jako S Ss ssSs sSs sSs lub sSs ssSs sSs sSs, a sekwencję „**krzyż** trójramienny mając u swych nóg” jako S [S]sSs Ss sS (ze wzmocnionym akcentem pobocznym) albo S sSsSs Ss ssS, to szereg: „proch gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej” nie da się zrealizować inaczej, niż S S sSs [s]sSs Ss. W tym ostatnim omawianym wersie dwie pierwsze sylaby w nagłosie muszą być ostro akcentowane. Albo stanowią one niewystępujące w metryce greckiej ani łacińskiej osobliwe mono-tony – albo, gdyby jednak szukać analogii w metryce greckiej – tworzą one (wraz z następującą sylabą nieakcentowaną) – stopę zwaną antybakchem (SSs)<sup>7</sup>. Układów takich w całych hymnach jest bardzo wiele, ze względu na powtarzające się wezwania: „O, Boże”, „O, głowo”, „Ty, Boże”. Polski wiersz sylabotoniczny takich układów

<sup>6</sup> Podobne, lecz inne zjawisko zaobserwował w artykule *Z dziejów naszego wiersza*, drukowanym w 1935 roku w „Skamandrze” Franciszek Siedlecki w wersyfikacji Tuwima, gdzie współlistnieje wiersz toniczny i sylabotoniczny, jak również mowa metryczna i niemetryczna. Przedruk: F. Siedlecki, *Pisma*, oprac. S. Żółkiewski, M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 167–186. Uwagi na ten temat pojawiają się w podrozdziale *Współżycie systemów metrycznych*, s. 181–185. W artykule *O swobodę wiersza polskiego*, bardzo strukturalistycznym w podejściu do kwestii wiersza, drukowanym w „Skamandrze” w roku 1938, napisał: „Wiersz polega na wytrąceniu materiału fonicznego z bezwładu, w jakim znajduje się w prozaicznym potoku mowy, gdzie pełni jedynie rolę substratu znaków językowych, sam przez się nie mając żadnego znaczenia. Wiersz stwarza swoista intonacja wierszowa, która jest jego istotą i sygnałem: nie słysząc słów i zdań, nie rozróżniając glosek, poznajemy wiersz” (F. Siedlecki, *Pisma*..., s. 153).

<sup>7</sup> Inaczej analizuje te momenty M. Grzędzielska, traktując tonizm jako zasadniczy kontur kształtujący wersyfikację *Hymnów*.

nie przewiduje, lecz w *Hymnach* pojawiają się one uporczywie, i to w najbardziej eksponowanych miejscach: w nagłosie wersów, często bezrymowych, i w początkowych wersach strofoidów.

Omawiany fragment ma jeszcze inną uderzającą własność. Ponieważ te trzy wersy długie poprzedzone są przez rozwinięty szereg wersów krótkich, zatem wersy długie – z powodu ogólnej tendencji do wyrównywania długości wersów – prawdopodobnie będą wymawiane szybciej. Zapobiega to rozpadowi zestrojów na mniejsze części i zbliża do siebie granice wyrazów. Można wtedy wypowiedzieć „proch z gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej” w podobnym czasie, jak „siedzisz pomiędzy gwiazdami”, uzyskując efekt przesypywania drobnych elementów płynnym ruchem, z nieustannym szmerem, jak w klepsydrze. Wytrawnemu recytatorowi uda się może osobno wyakcentować i zarazem połączyć jednym łukiem występujące na początku mono-tony, obudowane zbitkami spółgłosek, i cały szereg, w którym wystąpią tak niewdzięczne połączenia, jak: <ch-gw’> , <zd-wkl> i <sz-zl>, naśladujące szum, a może hurgot przesypywanych ręką Boga gwiazd.

Wniknijmy jeszcze głębiej w te trzy długie wersy. Na ogół sądzi się, że dłuższe wersy przynoszą uspokojenie, ale nie tutaj.

W tym odcinku poematu, w którym seria wersów dłuższych następuje po serii 50 wersów krótkich, wersy długie wnoszą zwiększenie tempa i zagęszczenie faktury, któremu musi towarzyszyć bardziej agresywna akcentuacja i zwiększenie dynamiki. Dlatego bardzo na miejscu jest sekwencja akcentów SS i ekspozycja pojedynczego nagłosowego monotonu S, wydobywającego słowo „krzyż”, podobnie jak słowo „proch”, a nawet „i”. Zwiększenie dynamiki i bardziej agresywne akcentowanie niekoniecznie musi oznaczać zwiększenie głośności. Nie o krzyk tu bowiem chodzi, ale o maksymalne napięcie, które kulminuje w pojedynczym – jak go tu nazwałam – mono-tonie „krzyż”, stanowiącym jedno z semantycznych centrów utworu – zestawionym z bardzo ważnym słowem „proch” – będącym *pars pro toto* wszelkiego bytu wobec potęgi Boga i samotności krzyża. Napięcie, doprowadzone do apogeum, rozładowuje się nagle w prostym i krótkim, ale i dramatycznym wezwaniu: „Zmiluj się, zmiluj nad nami”, będącym cytatem z pieśni kościelnej.

### Wiersz nieregularny czy *vers libre*?

Czy jest to wiersz nieregularny, czy *vers libre*? Kiedy mówimy „wiersz nieregularny”, mamy na myśli swobodne korzystanie z istniejących wzorców budowy wersu – na ogół w obrębie jednego systemu wersyfikacyjnego. Mówimy więc o nieregularnym wierszu sylabicznym (jak w *Bajkach* Krasickiego), sylabotonicznym, tonicznym. Jasne, że w przypadku wiersza nieregularnego autor swobodnie korzysta z już istniejących w tradycji wymiarów wersu, z których każdy już na

tyle zdołał się utrwalić w świadomości odbiorców, iż zostanie odpowiednio przywołany i zastosowany, nawet gdy pojawi się akcydentalnie. Jednak, żeby mówić o wersie sylabicznym, tonicznym czy sylabotonicznym o określonym wymiarze, oczekujemy pary wersów ekwiwalentnych lub grupy wersów o tej samej budowie.

Inaczej jest w poematach Kasprowicza. Wprawdzie pojawiają się tu wersy, które wpisują się w różne znane na przełomie XIX i XX wieku wzorce wersyfikacyjne, ale także i takie, które potrafimy nazwać, ponieważ adekwatne do nich systemy wersyfikacyjne rozwinęły się później (tonizm). Zatem mamy tutaj do czynienia nie tyle z korzystania ze schematów, nawet najbardziej kapryśnego i samowolnego, lecz raczej z pączkowaniem różnych wymiarów i form wersyfikacyjnych, które rodzą się wraz z twórczą myślą i wraz z wizją, niekiedy powtarzając formy już znane, a częściej antycypując funkcjonujące później i projektując formy jeszcze w ogóle nie rozpoznane.

Jeśli w wierszu zwanym nieregularnym fantazja twórcza wpisuje się w istniejące schematy wersyfikacyjne, to w formacji, którą określam jako *vers libre*, fantazja twórcza formuje wersy zgodnie z wewnętrzną dynamiką tej właśnie wypowiedzi. Zewnętrzny powierzchniowy rezultat może być niekiedy dość podobny i dlatego też prawidłowe ujęcie tego zjawiska wymaga nie tylko drobiazgowej analizy, ale także osadzenia w interpretacji. Chodzi nie tylko o to, jak nieregularny jest wiersz, ile wersów pozostaje bez pary, w której zaistniałaby ekwiwalencja, lub ile procentowo wersów nie należy do żadnego systemu wersyfikacyjnego, ale także o powiązanie budowy wersyfikacyjnej z koncepcją aktu twórczego, który powołuje ją do istnienia. Tę koncepcję można wprowadzić z zewnątrz, posługując się projektami estetycznymi sztuki młodopolskiej i romantycznej, wiedzą o ekspresjonizmie i ekspresji, ale można też do pewnego stopnia wyprowadzić ją z samego tekstu. Aby tego dokonać, zbadamy powiązanie wersyfikacji *Hymnów* z innymi zjawiskami w obrębie budowy tekstu.

## Wersyfikacja a inne wymiary uporządkowania dźwiękowego

Uporządkowanie dźwiękowe w *Hymnach* nie obejmuje jedynie porządku wersyfikacyjnego. Może nawet inne sposoby powiązań i uporządkowań są silniejsze niż sam układ wersyfikacyjny. Króluje powtórzenia o różnym charakterze. Można zaryzykować twierdzenie, że okresowe wejścia w tok wiersza regularnego, na przykład pisanie przez jakiś czas, kilka a nawet kilkanaście wersów wierszem sylabicznym o wymiarze 11 (5+6) lub 13 (7+6) lub 8 (średniówkowy lub bezśredniówkowy) lub 5 – są raczej powtórzeniem niż rzeczywistym używaniem jakiegoś systemu wersyfikacyjnego. Są to bardziej figury dźwiękowo-emotywne niż realizowanie wzorców takiej czy innej organizacji wersu.

Warunkiem utrzymywania się jakiegos wymiaru jest temat, klimat, nastrój i pozycja podmiotu mówiącego względem zagadnienia, o którym mówi. Gdy stosunek podmiotu mówiącego do tematu wypowiedzi zmienia się, gdy pojawia się jakaś nowa siła, impuls zewnętrzny czy wewnętrzny, który daje podmiotowi nową pozycję w myśleniu czy odczuwaniu, natychmiast zmienia się rozmiar wersu.

Przyjrzyjmy się pod tym kątem fragmentowi z *Mojej pieśni wieczornej*. Zobaczmy układ prozodyczny, to jest podział na wersy, w ich obrębie zestroje akcentowe, z zaznaczeniem pauzy w średniówce.

|                                             |          |
|---------------------------------------------|----------|
| Błogosławioną niech będzie ta chwila,       | 11 (5+6) |
| sssSs     sSs sSs                           |          |
| kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy!...    | 11 (5+6) |
| Ss sSs     sSs S Ss                         |          |
| Na senne kwiaty wystąpiła rosa,             | 11 (5+6) |
| sSs Ss     ssSs Ss                          |          |
| na łąk płaszczyzny, na ciemny łąn zboża,    | 11 (5+6) |
| sS sSs     s Ss S Ss                        |          |
| a ona siadła u brzegu jeziora               | 11 (5+6) |
| [s] Ss Ss     sSs sSs                       |          |
| i rozmodlona patrzy w jego głębie —         | 11 (5+6) |
| sssSs     Ss Ss Ss                          |          |
| i oparami wznosi się nad wielką,            | 11 (5+6) |
| sssSs     Sss sSs                           |          |
| nad uciszoną, rozmodloną wodą —             | 11 (5+6) |
| sssSs     ssSs Ss                           |          |
| i słucha i patrzy i szepce                  | 9        |
| sSs   sSs   sSs                             |          |
| swoje wieczyste pacierze.                   | 8        |
| Ss   sSs   sSs                              |          |
| Z zapadłych wiosek płyną rozhowory,         | 11 (5+6) |
| sSs Ss     Ss ssSs                          |          |
| w bagniskach dzikie odzywa się ptactwo,     | 11 (5+6) |
| sSs Ss     sSss Ss                          |          |
| a gdzieś w pustkowiu, a gdzieś na rozstaju, | 11 (5+6) |
| sS sSs     sS ssSs                          |          |
| w samotnej chacie polyskuje światło,        | 11 (5+6) |
| sSs Ss     ssSs Ss                          |          |
| a tam! z daleka cicha idzie Śmierć.         | 10 (5+5) |
| aS sSs     Ss Ss S                          |          |

Rodzi się wieczorny hymn duszy. Rodzi się z uciszenia, w które wchodzi cała przyroda, z występującej na kwiaty rosy, z płaszczyzn łąk, z łąn zboża, ze spokoju wody, z jej gładkiej powierzchni. W obrazowaniu przeważają gładkie, roz-

legle płaszczyzny pokrytej rosą roślinności i rozległe płaszczyzny wody. Woda wydziela się w postaci rosy i unosi się nad wodą w postaci oparów. Wyobrażenie odbywającej swe cyrkulacje wody przenika od wewnątrz pejzaż, w którym dominują rozległe rozciągające się nie wiadomo jak daleko gładkie przestrzenie, tchnące spokojem. Ponieważ poecie zależało najwidoczniej na oddaniu owego spokoju, posłużył się regularnym wierszem sylabicznym, jedenastozgłoskowcem ze średniówką po piątej sylabie, w średniówce i w klauzuli paroksytonicznym. Jest wprawdzie w polszczyźnie wymiar jeszcze dłuższy, trzynastozgłoskowy, ale używany częściej w epice. Liryczność łatwiej jest uzyskać w średniówkowym jedenastozgłoskowcu, w którym też w sposób naturalny uzyskuje się pewne uporządkowanie liczby akcentów, która oscyluje między 4 a 5, najczęściej osiągając 4. To także wpływa na wrażenie spokoju. Najbardziej jednak oddaje spokój regularny przebieg linii intonacyjnej, zawsze opadającej w klauzuli i prawie zawsze swobodnie przepływającej ponad słabo zaznaczonym przedziałem średniówkowym. Ponieważ układ ten jest wyraźnie uporządkowany pod względem intonacyjnym, to jest muzycznym, poeta nie uważa za stosowne wprowadzać rymów, które – w tym układzie – byłyby zbyt dekoracyjne, a wiążąc wersy w pary czy inne grupy, powodowałyby powstawianie sztucznych powiązań pomiędzy poszczególnymi elementami treści. A w tym przypadku chodzi o uzyskanie efektu jednolitości.

Jednakże są w tym porządku elementy, które wiążą się ze sobą zarówno rytmicznie, melodycznie, jak i semantycznie. Pojawiają się – nie jedyny raz w tym cyklu poematów – szczególnie długie, pięciosylabowe zestroje akcentowe, które wprawdzie mogłyby zostać podzielone na mniejsze stroje (tzw. rozpadowe), lecz istnieją powody, by sądzić, że należy je realizować w całej swej długości. Mam tu na myśli układ: błogosławiona/ i rozmodlona/ i oparami/ nad uciśzoną – akcentowane: sssSs. Frazy te występują zawsze w nagłosie, czyli w pozycji najbardziej uprzywilejowanej (zwłaszcza w wierszu bezrymowym), a wprowadza je semantycznie najistotniejsze wyrażenie: „Błogosławiona niech będzie ta chwila”. Każde z nich opisuje inny aspekt tego układu. Pierwsze słowo jest wezwaniem lub wyrazem już naklonionej woli, drugie opisuje stan duszy, trzecie stan wody przechodzącej w parę, unoszącej się nad powierzchnią, powoli i cicho ekspandującej ku górze, czwarte rezultat: stan osiągniętego uciśnienia, przysługujący zarówno wodzie, jak i duszy. W tym bardzo spokojnym pejzażu obecne są siły działające niepostrzeżenie i łagodnie, lecz stale. Przenika go Boże błogosławieństwo, Boska obecność, rozpoznawana przez duszę także w niej samej.

Ten sam długi zestrój akcentowy pojawia się w hymnach w innej charakterystycznej frazie: „O niezgłębione, nieobjęte moce”, otwierającej trzeci hymn, wyraźnie łączące boskość z nieskończonością i apofatycznie ujętą mocą.

Dlaczego zatem pojawia się zakłócenie? Dwa wersy mają inną długość i dzielą się wyraźnie na trzy, nie na dwie części.

|                                     |          |
|-------------------------------------|----------|
| a ona siadła u brzegu jeziora       | 11 (5+6) |
| S Ss Ss    sSs sSs                  |          |
| i rozmodlona patrzy w jego głębie — | 11 (5+6) |
| sssSs    Ss Ss Ss                   |          |
| i oparami wznosi się nad wielką,    | 11 (5+6) |
| sssSs    Sss sSs                    |          |
| nad uciszoną, rozmodloną wodą —     | 11 (5+6) |
| sssSs    ssSs Ss                    |          |
| i słucha i patrzy i szepce          | 9        |
| sSs   sSs   sSs                     |          |
| swoje wieczyste pacierze.           | 8        |
| Ss   sSs   sSs                      |          |

Skąd zmiana? Mowa tu o duszy, która „patrzy i słucha, i szepce”. Dusza ujawnia się tu nie jako bierny uczestnik boskiego misterium przenikania i powiązania, lecz w swej formie aktywnej – jako ta, która zdolna jest do samodzielnej obserwacji i do wyboru.

Drugie zakłócenie wprowadza Śmierć – stały negatywny element wszystkich błogosławionych pejzaży Kasprowiczowskich. Jest to jedyny w tym szeregu wers kończący się akcentem oksytonicznym. Tworzy go słowo „Śmierć”, obce semantycznie i zakłócające spokój intonacji:

|                                      |          |
|--------------------------------------|----------|
| w samotnej chacie polyskuje światło, | 11 (5+6) |
| sSs Ss    ssSs Ss                    |          |
| a tam! z daleka cicha idzie Śmierć.  | 10 (5+5) |
| aS sSs    Ss Ss S                    |          |

Obserwując skrócenie drugiej części wersu o jedną nieakcentowaną sylabę, można by wprawdzie mówić o katalektycznym trocheju, ale byłoby to właśnie wtłaczanie czegoś nieschematycznego w jakoś znany schemat. Żeby więc zbliżyć się do istoty tego zjawiska powiedzmy raczej, że poeta zmienia wymiar wersu – i zmienia klauzulę paroksytoniczną na oksytoniczną, ponieważ wprowadza słowo o wielkim ładunku semantycznym, które nie może zostać niezauważone.

### Jestem – epifania jednostkowego bytu

Podobnie rzecz się ma z otwierającym pierwszy omawiany fragment słowem „Jestem”, wypełniającym cały wers. Słowo to jest polskim odpowiednikiem biblijnego imienia Boga (Jahwe/Jestem), i w tym fragmencie ujawnia istnienie, które

odważnie zrównuje swą kruchą calość i swą znękaną świadomość z istnieniem Boga-Stwórcy<sup>8</sup>.

Z owego „Jestem”, z jego wizji, myślenia, odczuwania, walki bierze się cała treść tego i wszystkich *Hymnów*. Z samotnego rozmyślenia nad grobem, z okiem utkwionym w blask słońca, w obserwacji pochodzącego stworzenia w przepaść śmierci, a jednocześnie z duszą nastroszoną na najłżejsze tchnienie Boskiej obecności – bierze się cały świat przedstawiony. Scała on księgę wewnętrzną duszy i rzeczywistość zewnętrzną w jedno genialne twórcze pismo.

Niewątpliwie *Hymny* są w dziejach literatury polskiej utworem, któremu przysługuje miano improwizacji, nie ze względu na sposób powstania, o którym nie musimy nic wiedzieć, ale z powodu całkowitego podporządkowania materii utworu dynamicznej twórczej myśli.

Przywołane przed chwilą wersy:

Jestem!  
Jestem i płaczę

przypominają konstrukcją analogiczny fragment z *Wielkiej Improwizacji*:

Ja Mistrz  
Ja Mistrz wyciągam dłonie

---

<sup>8</sup> Gdy Szymanowski pisze muzykę do tego fragmentu, oddaje słowo „Jestem” dwoma dźwiękami o tej samej wysokości f dwukreślnego, wypełniającymi cały takt. Przy pierwszym z nich znajduje się mocny samotny akord, realizowany jednocześnie w prawej i lewej ręce, po którym następuje dopełniająca takt długa pauza. Dwukreślne f (z dwoma wyjątkami) jest najwyższym dźwiękiem w całym tekście nutowym – i w tym tekście – najważniejszym. Pojawia się on tylko w kilku strefach: w omawianym już, otwierającym pieśń takcie, i w jego bezpośredniej kontynuacji, gdy słowa pieśni mówią o trzepocie rannego ptaka, do którego porównuje się płaczący człowiek, rozwijając niejako niepewny, napowietrzny sposób jego egzystencji (czemu towarzyszą akordy nie wchodzące w rejestr basowy, później często używany), a potem dopiero przy końcu, gdy następuje nagły zwrot: „A Ty, o Boże, o nieśmiertelny”. Słowo „Ty”, od którego zaczyna się najbardziej dramatyczna, finalna partia tekstu pieśni, śpiewane jest również na dźwięku f (dwukreślnym), co podkreśla swego typu jedność i równość owego „Jestem” i „Ty”. Występujące w kulminacji pieśni słowo „krzyż” pojawia się jako dźwięk tej samej wysokości, łącząc w strukturze muzycznej „Ja”, Boskie „Ty” i Chrystusowy „krzyż”. Towarzyszący „krzyżowi” epitet „trójramienny” jest ukrytym cytatem: powtórzeniem czterech pierwszych nut pieśni „Święty Boże”. Wymienione tu zabiegi są tylko przykładem semantycznej współpracy Szymanowskiego z tekstem Kasprowicza. (Uwagi te zawdzięczam artyście młodego pokolenia, pianiście i kameraliście Adamowi Kalduńskiemu.) Dodajmy, że nawet ukazany tu fragment analizy struktury muzycznej pieśni Szymanowskiego ujawnia niezwykłą spójność muzyki z semantyką tekstu *Hymnów*, w których, na powierzchni, wyrażona środkami leksykalnymi, w *Mojej pieśni wieczornej*, pojawia się teza ukazująca jednoczesność i wspólność istnienia Boga i człowieka: „On był i myśmy byli przed początkiem,/ niech imię Jego będzie pochwalone”.

Podobnie jak u Mickiewicza, ten początkowy wers, odosobniony – niemający analogii rytmicznej i rymowej w kolejnych wersach – łączy się z następującymi po nim wersami w inny sposób: z niego wypływa treść wszystkich kolejnych wersów. Jest to ośrodek sensu i epicentrum świata, którego obraz wynika z twórczej aktywności i osiąga w niej pełnię.

### Muzyczność jako wymiar wiersza

Ogół wszystkich środków, użytych przez Kasprowicza w wersyfikacji *Hymnów* oraz w ukształtowaniu ich warstwy brzmieniowej, na tyle przerasta tradycyjne środki opisu wersyfikacyjnego i stylistycznego, że słusznie mówi się raczej nie o wersyfikacji, ale o wymiarze muzycznym tych poematów<sup>9</sup>.

Zauważył ten wymiar Karol Szymanowski. Jego młodzieńcze dzieło op. 5, napisane do fragmentów poematów Kasprowicza, należy do arcydzieł polskiej i światowej literatury muzycznej. Związki tych dwóch tekstów: poetyckiego i muzycznego to temat na osobne studium. W tym miejscu zauważmy tylko, że Szymanowski, niezwykle czuły na wszystkie niuanse tej poezji, o szczególnej jakości i bezszczelinowej spoistości słowa z dźwiękiem, uczynił z wersu „Jestem” niezwykle początek drugiej pieśni cyklu, wyposażając go w potężny akcent.

We wszystkich trzech pieśniach Szymanowski idzie za ukształtowaniem warstwy prozodycznej, czy też lepiej powiedzmy: za materią dźwiękową poematu, operując niezmiernie zróżnicowaną fakturą fortepianu i różnymi typami współpracy instrumentu z głosem, rozwijając niezwykle diapazon środków wyrazu: od patosu i wzniosłości do przyciszonej liryczności.

Jak przyznaje sam kompozytor, poezja Kasprowicza wywarła na nim niezwykle wrażenie i pobudziła w nim pierwiastek twórczy w najbardziej bezpośrednim stopniu:

Są to rzeczy pisane już kilka lat temu, pomimo to jednak i pomimo że w ogólnych pojęciach o twórczości muzycznej posunąłem się w ostatnich latach w zupełnie innym kierunku, przywiązuję do tych rzeczy wielką wagę, nie tylko subiektywnie jako do charakterystycznego objawu mojego rozwoju, ale poniekąd i obiektywnie. Mam przekonanie (nie wiem, czy słuszne), że o ile pierwiastek par excellence twórczy – intuicyjny można brać niezależnie od środków (technicznych) wyrazu, to ów pierwiastek u mnie objawił się najsilniej i najbezpośredniej w tych właśnie utworach<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Piszę o tym kilkakrotnie J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza*..., s. 336–346, który rozwija także zagadnienie różnicy między francuskim *vers libre* a niemieckimi *freie Rhythmen* oraz kwestie źródła inspiracji Kasprowicza, tu pominęte. Niemiecki filozof literatury, Manfred Frank, widzi źródło wiersza wolnego już w twórczości Ludwiga Tiecka, a podstawy teoretyczne w filozofii grupy jenajskiej.

<sup>10</sup> K. Szymanowski, *Korespondencja*, t. 1: 1903–1919, s. 201, list do Zdzisława Jachimeckiego z 16 lutego 1910, oprac. T. Chylińska, Kraków 1982.

### ***Vers libre*. Jedność trzech wymiarów wypowiedzi. Wers jako samodzielna jednostka prozodyczna**

Trzy wymiary wypowiedzi: semantyczny, wersyfikacyjny i muzyczny tworzą tu nierozdzieloną całość. Mamy tu do czynienia z nową formacją prozodyczną, pozostającą w obrębie wiersza, ponieważ podzieloną na wersy. Jednak sposób wyodrębniania się tych wersów i sposób ich istnienia w nadrzędnej jednostce, którą nazwaliśmy strofoidem, wskazują na nowy typ wiersza, nazwany słusznie *vers libre*.

Analiza *Hymnów* pokazuje, iż wers nie jest odcinkiem prozy, pociętym arbitralnie pauzami, lecz samodzielną jednostką semantyczno-rytmiczno-intonacyjno-syntaktyczną. Wiersz jest zrobiony z wersów, a nie ze zdań i akapitów pociętych na wersy<sup>11</sup>.

Że tak właśnie jest, przekonuje prosty eksperyment myślowy. Spróbujmy jakiś fragment wiersza, np. Inwokację do *Pana Tadeusza*, przepisać na prozę. Uzyskany w ten sposób strumień mowy jest czymś nieznośnym w czytaniu i szwankuje nie pod względem syntaktycznym, ale raczej pod względem tematyczno-rematycznym oraz ze względu na spójność relacji między nadawcą a odbiorcą. Otóż, mówiąc swobodnie, nie wiadomo dlaczego podmiot mówiący najpierw się zwraca do Litwy, potem – gwałtownie zmieniając adresata, kieruje wezwania do Matki Boskiej, niepotrzebnie wyliczając jej trzy obecności w trzech różnych wizerunkach i wtaczając do tego wezwania rozbudowane wspomnienie swojej prawie-śmierci, a następnie wzywa Matkę Bożą, by przeniosła jego duszę do cudownego kraju lat dziecińczych, w którym ewidentnie już myślowo i duchowo jest pogrążony, o czym świadczą między innymi owe trzy wezwania. Każdy redaktor zacząłby natychmiast przerabiać tak napisany tekst, zmieniać szyk słów, przestawiać fragmenty, wyłączać parentezy do odrębnych konstrukcji, rozcinać zbyt długie zdania, dopisywać elementy łączące, a i tak nie doszedłby do czegoś, co byłoby akceptowalne jako „proza”. Jedy-nym sposobem na uratowanie takiego tekstu byłby podział na samodzielne akapity, z których każdy prezentowałby odrębne stanowisko myślowe i ujęcie tematu – byłby one bardzo krótkie. Konsekwentna praca z tekstem doprowadziłaby chyba do pojawienia się jednostek o długości odpowiadającej dwu lub trzem wersom, które następnie zostałyby podzielone na pojedyncze wersy.

Co może być wersem, jest każdorazowo ustanawiane w danym wierszu czy poemacie u danego autora, w danej epoce. We współczesnej poezji pojawiają się wiersze, w których wersy są zagospodarowywane przez pojedyncze słowa, a nawet przez sylaby i litery. Punktem wyjścia może być zarówno indywidualna

<sup>11</sup> Przeglądu polskich teorii wersu dokonuje A.S. Mastalski w artykule *Ostatnia wielka narracja w polskich badaniach wersologicznych. Prozodyjna teoria wiersza Adama Kulawika w trzydziestą rocznicę publikacji „Istoty wierszowej organizacji tekstu”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2014, t. 2, s. 191–207.

pomysłowość poety, jak i zwyczaj językowy, który może być przez niego przejęty, jednak poeta zawsze dysponuje pewną wolnością.

Manifestacją pełni tej wolności jest wiersz wolny, który nie tyle swobodnie korzysta z już istniejących sposobów konstrukcji wersu, ile te wersy po prostu swobodnie konstruuje. Dlatego wśród wymiarów i sposobów konstruowania wersu, które znamy, pojawiają się takie, jakich nie znamy. Nam, którzy to wszystko chcemy opisać, narzucaloby się może, żeby to, co znamy, zakwalifikować do tego czy innego systemu wersyfikacyjnego, a pozostałe zaliczyć do *vers libre*. Jednakże wszystkie wersy należą do *vers libre*, nawet całe serie pisane wierszem sylabicznym czy wolnym wierszem sylabotonicznym. Że tak właśnie jest, przekonuje postawienie najprostszego pytania, kiedy taki czy inny szereg się skończy. Otóż jest to całkowicie nieprzewidywalne: może się skończyć w chwili rozpoczęcia, to jest wyczerpać się w jednym jedynym wersie.

*Vers libre* nie jest łamaniem reguł wersyfikacji, lecz ich zastosowaniem w najbardziej podstawowym sensie: wersyfikacja to budowanie wersów. Ich konstruowanie rządzi się swoimi regułami, innymi niż budowanie zdań w prozie, co nie znaczy, że składnia nie odgrywa w wierszu żadnej roli. Może nawet odgrywać pierwszorzędną, lecz jest to właśnie kwestia wyboru. Radykalnie rzecz ujmując, wiersz nie jest specyficzną organizacją strumienia zwykłej mowy (to jest prozy), nie jest prozą rozczłonowaną na wersy, ale odrębną organizacją prozodyczną, w której wers (i każdy jego człon) jest zorganizowany inaczej niż zdanie (i każdy jego człon) w prozie. Inne są też zasady następstwa zdań i większych członów wypowiedzenia w prozie, a inne w wierszu.

Prozodia zajmuje się akcentem, pauzą i intonacją. *Vers libre* pokazuje, jak te elementy można zorganizować.

Lecz sprawa sięga głębiej i wyżej. *Vers libre* pokazuje, czym jest w ogóle mowa ludzka. Można go zobaczyć jako pierwotny sposób wiązania sensu ze składnią i prozodią, jako tworzenie powiązań między dźwiękiem, rytmem, pauzą, intonacją – ustanawianie relacji między sensem słowa a konturem rytmicznym i melodycznym – ustanawianie relacji między składnią a szykiem słów i podziałem na odcinki rytmiczno-intonacyjne. Wszystko to razem prowadzi do ścisłego powiązania brzmienia ze znaczeniem (w bardzo różnych wymiarach) – i do ustanawiania jednostek sensu, albo może lepiej powiedzieć – miejsc krystalizacji sensu, które wynikają wprost z ukształtowania całego materiału prozodycznego. *Vers libre* można ująć jako bezpośrednie wykorzystanie zdolności językowej – jako ową „mowę pierwotną”, osadzoną w Hegłowskim „doświadczeniu pierwotnie poetyckim”, owocującym mową – jako możliwa kreacja mowy ludzkiej – zawsze potencjalną<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Zagadnienie potencjalności wiersza było przedmiotem jednego ze słynnych wykładów Romana Jakobsona *Lingwistyka a wersyfikacja* w Krynicy, który opisała Aleksandra Okopień-Sławińska w „Pamiętniku Literackim” 1959, z. 1.

Podmiot ustanawia się w świecie dzięki mowie poetyckiej. Ustanowienie sposobu mówienia można ukazać jako ustanowienie pozycji w rzeczywistości – względem Boga, ludzi, świata, przeszłości, przyszłości, czasu, przestrzeni. Kasprowicz zajmuje pozycję, można by rzec, totalną. Ustanawia swą mowę w czasie apokalipsy, który zawiera w sobie czas początku i cały przebieg czasu. Zajmuje pozycję, w której powstaje specjalna kreacja relacji ja – świat – Bóg – człowiek. Uzyskuje ona klarowność dzięki redukcji do podstawowych sił: Bóg, Chrystus, Szatan, Ewa (grzeszna ludzkość), Salome (inna emanacja poszukującej ludzkości). Przyroda – przedłużenie Raju i miejsce Bożej obecności – staje się w tym świecie współuczestnikiem losu człowieka – pozostając zarazem bezpośrednim wyrazem duszy. Tak rodzi się poezja apokaliptycznego pejzażu wewnętrznego, powstającego jako efekt zjednoczenia ze światem, poddawany wewnętrznemu poznaniu. Świat ten ulega właśnie destrukcji, lecz zjednoczenie z kreacyjnymi siłami przyrody, z mocami Boga, walka z mocami Szatana – prowadzi do jedności z siłą twórczą, będącą osnową świata. Jej emanacją jest *vers libre* – ekspresja istnienia, które jest wolne, twórcze i zdolne do wytworzenia formy.

URSZULA PILCH

Uniwersytet Jagielloński  
w Krakowie

ORCID 0000-0002-6093-0061

## „JESTEM SAM”. KATEGORIA BRAKU W POEZJI JANA KASPROWICZA

Nie było bytu, ani też niebytu...  
Nie było głębi powietrznego morza,  
Która wypełnia od szczytu do szczytu  
Bezmiar przestworza...<sup>1</sup>

Zacytowany fragment zainspirowany *Wedami* opisuje tak ważne w kulturze wyobrażenie sytuacji sprzed stworzenia. Przedstawienie tego stanu za pomocą pojęć abstrakcyjnych przechodzi w metaforę nieskończonego braku ujętego w zaprzeczenie czegoś, co symbolicznie funkcjonuje jako nieskończone. Przywołane słowa mogłyby stanowić motto moich rozważań, są jednak dosyć wyjątkowe w poezji Kasprowicza, konotują bowiem pozytywne lub przynajmniej nienacechowane pojmowanie nicości. Częściej jednak brak staje się znakiem i przyczyną bardzo intensywnego cierpienia.

Da się zatem w poezji Jana Kasprowicza zauważyć nurt, spojrzenie, tendencję w postrzeganiu, w których zasadniczą cechą oglądanego, poznawanego świata i człowieka w ogóle, jest właśnie brak<sup>2</sup>. Sposób, w jaki Kasprowiczowski Ja mierzy się z brakiem, jest w jakimś przynajmniej stopniu wyrazem nastroju całego XIX wieku z naciskiem na Młodą Polskę. Idealistyczne przekonanie o istnieniu pełni przyczynia się do nieustającego poczucia niemożności osiągnięcia tego upragnionego stanu. Taka sytuacja ma miejsce w twórczości Tetmajera,

---

<sup>1</sup> Jan Kasprowicz, *Nad przepaściami*. Wszystkie cytaty z utworów Kasprowicza pochodzą z wydania J. Kasprowicza, *Pisma zebrane*, red. J.J. Lipski, R. Loth, t. 1–7, Kraków 1973–2004. Dalej podaje w nawiasie cyframi rzymskimi numer tomu, arabskimi – stronę.

<sup>2</sup> Zob. przede wszystkim M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, [w:] tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

Micińskiego, Staffa i innych, choć za każdym razem przybiera nieco inną postać. Proces uświadamiania sobie istnienia braku nie-do-wypełnienia uruchamia bardzo rozmaite reakcje: od lęku, przez melancholię po ironię<sup>3</sup>. Nie wymieniam tu oczywiście wszystkich poetów, którzy borykają się ze stanem braku, wszystkich uczuć, które on wzbudza, ani – tym bardziej – wszystkich sposobów wyrażania czy figuracji<sup>4</sup> braku. Chcę jednak podkreślić z jednej strony, że twórczość Kasprowicza głęboko zakorzeniona jest w atmosferze, kontekście epoki, z drugiej wskazać zabiegi charakterystyczne właśnie dla jego poetyki.

Na najbardziej podstawowym poziomie brak jest stanem, gdy coś, co istniało, znika – powstaje zatem luka, która staje się cechą definiującą całość bytu. Nieco innego rodzaju zabiegiem, który bym wyróżniła, są chwytły synekdochy w typie *pars pro toto*. Zaakcentowanie części zamiast całości wskazuje na poziomie symbolicznym na nieistnienie całości – wskazuje na brak decydujący o zupełnie wypaczonej kondycji egzystencjalnej. I wreszcie trzeci typ, bodaj czy nie najczęstszy, to pustka o charakterze totalnym – obrazująca przekonanie Kasprowicza o miejscu człowieka i jego statusie ontologicznym w kosmosie.

Bardzo dosłownymi, a zarazem efektownymi obrazami, w których pokazuje na zostaje luka po czymś wcześniej istniejącym, są wizje pustych oczodołów<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Próbowałam opisywać te problemy między innymi w artykułach: *Afekt wobec braku. Poezja Bolesława Leśmiana*, „Czytanie Literatury” 2018, nr 7; *Kategoria braku w liryce Juliusza Słowackiego*, [w:] *Światy melancholii: w 500-lecie „Melencolii” Albrechta Dürera (1514–2014)*, red. M. Dybizbański, A. Mazur, Opole, 2016; „*Bez światła i bez głosu*”. *Kategoria braku w liryce Wacława Rolicza-Liedera*, [w:] *Poezja Wacława Rolicza-Liedera*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Stala, U.M. Pilch, Kraków 2017; *Ironia wobec braku w liryce Młodej Polski*, [w:] *Ironia modernistów: studia*, red. M. Bajko, U.M. Pilch, J. Ławski, Białystok 2018; *Strach nicości. Młodopolska liryka wobec kategorii braku*, [w:] *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*, red. H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka, Toruń 2019; *Podmiot w rzeczywistości zanikającej: „Stwórca żywiołów” Leopolda Staffa*, [w:] *Twórczość poetycka Leopolda Staffa: konteksty i relacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2020.

<sup>4</sup> O pojęciu figuracji i sposobie jego użycia w kontekście poezji współczesnej zob. E. Suszek, *Figuracje braku i nieobecności. Miłobędzka, Białoszewski, Kozioł*, Kraków 2020. Zob. także. E. Bartos, *Figury braku. O prozie Stanisława Dygata*, Katowice 2016.

<sup>5</sup> O symbolicznej oka przede wszystkim w *Hymnach* Kasprowicza zob. G. Igliński, *Oczy widzące i ślepe*, [w:] tegoż, *Świadomość, grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Olsztyn 1996. Zob. także U.M. Pilch, *Kto jestem? Dialog światów poetyckich. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński*, Kraków 2010, s. 157–189, gdzie podaje wybraną bibliografię poświęconą wzrokowi, wzrokocentryzmowi, oku wreszcie; zob. także też, *Oko i emocjonalność spojrzenia w liryce Młodej Polski*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl> [dostęp: 21.11.2021]; o odcieleśniających epifaniach oczu (a zatem o innym typie obrazowania) pisze M. Stala, *Pęjąca człowieka. Młodopolskie myśli i nyobrażenia o duszy, duchu u ciebie*, Kraków 1994, s. 25; zob. także M. Kurkiewicz, *Symbolika kłwi a wybrane części ludzkiego ciała*, [w:] tegoż, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu kłwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 457–463; zob. również dla porównania: C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od*

Będą to zatem „krwawopuste oczodoly” (IV, 613) oczy wyżarte i wyżerane<sup>6</sup>,  
oczy wylupione<sup>7</sup>

A wiatr rozwiewa jej włosy  
i żwir jej w puste sypie oczodoly,  
a słońce rozpaliwszy bezdenne niebiosy,  
pali jej żółte pomarszczone skronie  
(*Święty Boże, Święty Mocny*, IV, 101)

Są to oczywiście jedne z bardziej jaskrawych przykładów braku będącego efektem okrutnego okaleczenia prowadzącego do tragicznego zamknięcia drogi transcendencji. Przykłady te są tym jaskrawsze, że w sposób zupełnie dosłowny ukazują hiperbolizowaną ranę<sup>8</sup>, wydarcie immanentnej części ludzkiego ciała, po której zostaje straszliwa i krwawa (powiedzmy dosłownie) dziura. Ta, powtórzmy, dziura jest znakiem bólu, który wiecznie, nieodwracalnie i niezmiennie utrzymuje i aktualizuje stan braku.

---

*Neferetiti do Emily Dickinson*, tłum. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006, zwłaszcza rozdział *Narodził się zachodniego oka*.

<sup>6</sup> Zob. także fragmenty: „(...) śmierć strzegąca pilnie swego lenna,/ Zaziera chyłkiem oczy wyżartemi” (IV, 619), „Snadź wyżerają nam oczy/ Czarne kłębiące się dymy” (V, 327); „aby jej w drodze, w bezładnym pustkowiu/ oczy wyżarły błyskawice” (*Moja pieśń wieczorna*, IV, 123) czy *Pieśń o burmistrzance*.

<sup>7</sup> Zob. np. „Oczyś wylupił im kulą,/ Łokcie bez dłoni się tulą/ Pod zakrwawioną koszulą” (V, 294).

<sup>8</sup> O znaczeniu rany zob., choć poświęcony twórczości Sienkiewicza, rozdział: R. Koziółek, *Czytanie rany*, [w:] *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2009; tenże, *Rana jako tekst wojny. U Sienkiewicza i Żeromskiego*, [w:] *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2007. Zob. także: J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002. Autor pisze między innymi: „Tutaj duch, który wyziewa, eksponuje najlepiej własne ciało: *Ecce homo*. Tak objawia się to, co naprawdę czyni go ciałem ducha, ciałem-ducha: rana. To ona czyni go ciałem, bo ciało spłynęło w swe rany. Tutaj – w samym punkcie, w którym duch nie może mieć już miejsca – ciało ukazuje się jako rana. To inny sposób na osłabienie ciała, na wydobycie zeń sensu, na wyrażenie go, uzewnętrznienie, rozcięcie, porzucenie. Ciało wyeksponowane do żywego ciała. Duch ześrodkowuje to, czy krwawi rana: w jednym i drugim wypadku ciało obsuwa się, ugina. Jest bardziej niż martwe lub mniej niż martwe, pozbawione swej właściwej miary bycia martwym, pogrzebanym, zbrukany, umęczonym. (...) W pierwszej kolejności odnosi się to nie do multiplikacji ciał, ale do unikalności, jednolitości rany: ciała w nędzy, wygłodzone, poobijane, zhańbione, okaleczone, spuchnięte, przekarmione, zbyt *body-built*, zbyt podniecone, zbyt orgiastyczne. To, co pokazują, jest tylko raną. Ona jest ich znakiem, sensem, inną, a zarazem tą samą figurą wyczerpania w znaku-siebie”; tamże, s. 69–70.

Znajdziemy także przykłady bez porównania łagodniejsze, których wydźwięk emocjonalny plasuje się jednak na podobnym poziomie, ponieważ zawsze wskazuje na stratę:

Ścięto cię prędzej, niżlim się tego spodziewał, ty moja biedna, ostatnia akacja! (*Akacja, O bohaterskim koniu...*, IV, 479)

W zacytowanym zdaniu, otwierającym prozę poetycką *Akacja*, nacisk pada także na cielesność przeżywanego cierpienia, na uśmiercanie. Epitety „moja” „biedna” „ostatnia” podkreślają uczuciową więź z drzewem, a tym samym uwypuklają efekt straty i dojmującego braku.

Tego typu przekładów daloby się znaleźć więcej – chodzi mi jednak przede wszystkim o pokazanie mechanizmu tracenia czegoś, co „Ja” uważało za niezbywalną część swojego świata. Postrzega zatem tę redukcję jako skrajnie bolesną, w związku z tym zawsze już determinującą sposób, w jaki określa samego siebie – właśnie przez pryzmat utraty.

Zaproponowany przeze mnie na początku podział jest oczywiście sztucznie ostry – wszystkie trzy typy obrazów najczęściej bardzo ściśle ze sobą współgrają wspólnie tworząc – trochę na zasadzie gradacji – efekt pustki.

Tak będzie w przypadku najbardziej znanej Kasprowiczowskiej synekdochy, a mianowicie apostrofy: „O głowo, owinięta cierniową koroną”. Bezimienna głowa opisana wyłącznie za pomocą wizualnie dostępnych cech traci zbawczy wymiar męki Chrystusa – wyeksponowanie niemal bezosobowej części zamiast całość powoduje, że obnażony zostaje absolutny brak integralności świata. Ta fraza z hymnu *Dies irae*, skupiająca od dawna uwagę badaczy, stanowi kwintesencję wizji świata, na którą składają się anihilujące gesty, postępujący proces destrukcji, odsłanianie nieskończoności przestrzeni, ale także czasu, dostrzeżenie braku zwielokrotnionego przez odkrycie własnego unicestwienia.

Oto krótka antologia:

Bez obrońcy staniem sami (IV, 69)

O spojrzij na nas z tej głuszy,  
która swem tchnieniem głębokiem  
ogarnia światów bezmiary,  
a którą ty wypełniasz swych bólów ogromem (IV, 69)

Na ich purpurze osiadł posępny i siny  
tej Konieczności cień,  
z której przepastnej głębiny,  
z lona, pełnego niweczących tchnień,  
nad boskiej woli złomem

wyrosły zabójcze kwiaty (IV, 70)

nad krętą, pustą, nieskończoną drogą (IV, 71)

Ogromna, niesłychana, wiekuista męka,  
z nieprzygasłymi oczyma (IV, 74)

Światy pochłania nieprzebyty mul (IV, 75)

I wreszcie pointa:

I stał się koniec świata... O chwilo spokoju!  
Zgasł płomienny głos Proroka  
I wieczności noc głęboka  
nieprzejrzaną jest dla oka. (...)

W umarłych bytów milczeniu głębokiem  
słyszać jedynie Amen, moje straszne Amen. (...)

Niech nic nie będzie!  
Amen.  
Bo cóż być może, jeśli ja zaginał?...  
Na wszystko mrok nicości nieprzebyty spłynął –  
Amen! (IV, 82–83)

Najciekawszy wydaje się tu wizyjny obraz unicestwienia samego siebie. Performatywne *Amen* powoduje, że nastaje nicość<sup>9</sup>. Jej wartościowanie jest jednak zupełnie inne niż stanu braku w *Nad przepaściami* – tu jest to bowiem nicość po końcu, po którym nie ma już nic.

<sup>9</sup> Zob. W. Gutowski, *Konstrukcje cykliczne w poezji Jana Kasprówicza*, [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprówicza*, red. G. Igliński, Olsztyn 2011. Badacz pisze: „Warto zauważyć, że sytuacja o dominancie moralistycznej: »życie ku śmierci« – pojmowanej jako unicestwienie lub przekroczenie tego świata – zamyka każdy (oprócz *Salve Regina*) hymn”, s. 29. Zob. także tegoż, „*Salome*” Kasprówicza, czyli kreacja w śmierci, [w:] *Jan Kasprówicz. W siedemdziesięciolecie śmierci. Materiały Międzynarodowej Sesji Naukowej*, Olsztyn 17–19 X 1996, red. J. Kaczyński, Olsztyn 1999. Zob. J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975; zob. też G. Igliński, *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach”*; zob. tegoż *Ciernie ducha. Doświadczenie zła we wczesnej poezji Jana Kasprówicza*, Olsztyn 1997. W tomie *Jego świat...* zob. także poświęcone innym problemom artykuły, takie jak np. J. Krawczyk, *Epifania bytu a trwanie i przemijanie w poezji Jana Kasprówicza*; M.J. Olszewska, *Człowiek w obliczu sytuacji ostatecznych („Świat się kończy!” Jana Kasprówicza)*; P. Wachowski, *Koniec świata według Kasprówicza. „Świat się kończy” jako dramat naturalistyczny*; zob. także G. Matuszek, *O naturalizmie dramatu Kasprówicza „Świat się kończy”*, „Rocznik Kasprówiczowski” t. 8, red. J. Sikorska, *Materiały z międzynarodowej sesji naukowej „Jan Kasprówicz i kultura europejska” zorganizowanej w dniach 12–14 grudnia 1990 z okazji 130 rocznicy urodzin Poety*, Inowrocław 1995.

Widzenie świata jako kosmicznej pustki wydaje się charakterystyczne dla Kasprowicza. Salome mówi na przykład: „Dlaczego głos mój w pustym rozbrzmiewa przestworzu?” (*Salome*, IV, 90); w *Święty Boże, Święty Mocny* czytamy:

Dlaczego sam mam wlec się na rozdroże,  
ku tym pochyłym krzyżom,  
którym na czarne ramiona  
kracząca siada wrona  
i dziobem zmarle rozsypuje próchno? (IV, 100)

Samotność ujmowana jest w obraz figury pojedynczego człowieka w pustym albo negatywnie nacechowanym pejzażu. Ta pojedynczość staje się równocześnie najbardziej wymownym znakiem braku o charakterze absolutnym – obecność człowieka wydaje się konieczna tylko po to, by zaświadczyć o nicości.

Nawet w utworach o charakterze, który nazwać trzeba zaangażowanym społecznie, ramą domykającą obraz wyzysku, biedy, choroby, głodu jest poczucie absolutnego egzystencjalnego wyobcowania i absolutnej samotności. Owa samotność wiąże się z przekonaniem o pojedynczości każdego, o odarciu z przynależności. Spojrzenie na wyizolowaną jednostkę pozwala ocenić jej kondycję jako punkt w kosmosie i wobec niego. Taka sytuacja ma miejsce chociażby w utworze o incipicie *Sila jeszcze godzin przejdzie...*, w którym właśnie ludzkie osamotnienie zostaje wyolbrzymione przez obraz wędrówki we wrogim pejzażu:

Sila jeszcze godzin przejdzie,  
Nim ranek zadnieje  
Sila jeszcze, nim zakończy  
Swoją podróż krwawą,  
A tu wichur coraz mroźniej  
Od północy wieje,  
Coraz silniej w oczy sypie  
Śnieżystą kurzawą  
Zgasły gwiazdy, które wczoraj  
Tak jasno świeciły,  
I gdzie droga, trudno znaleźć  
W strasznej zawierusze,  
Nawet wierzby kędyś znikły  
Gdzieś za mgłę się skryły (I, 326)

Krajobraz pozbawiony jakichkolwiek punktów orientacyjnych staje się rodzajem ofensywnego chaosu, w którym tkwi pojedyncza ludzka istota próbująca mu się przeciwstawić. W utworze *Z niżej* w podobny, bo oparty na samotnej wędrówce, sposób eksponuje się ludzką samotność, wyizolowanie

wobec tragedii. W nieco późniejszym utworze tekście z cyklu *Obrazy, gawędy, opowiadania* czytamy:

Zapewne,  
Niżli to niebo, co się cale chmurzy  
I świat, jak rozpacz, tak duży  
Gniecie ołowiem –  
Niż zwiędłe trawy, niż szkielety drzewne,  
Co nad jesiennym żółknieją pustkowiem,  
Roniąc lzy dżdżyste, ludzkim łzom pokrewne,  
Dziś jej smutniejszy  
Los (...)  
A ślota,  
Coraz ostrzejszą poświstując groźbą,  
Ostatnim liściom swą kośbą  
Życie odbiera  
I na jej lice dżdżysty oddech miota,  
Szarpie niebieskim spódniskiem i zdziera  
Chustkę z jej ramion, wśród których sierota –  
Dziecko, zapadło  
W sen  
Oto się budzi, oczęta otwiera  
I kwilić pocznie ta gołąbka mała,  
A ona, hen!  
Ku wodzie, mając twarz zbladłą,  
Jak skamieniała,  
Nieszczęsna  
Stała... (*Na rozdrożu*, III, 102)

Posągowość kobiecej sylwetki pozwala spotęgować efekt jej wyizolowania z dynamicznej nawałnicy. Psychizacja krajobrazu, która mogłaby służyć wyposażeniu świata w elementy empatii, wyolbrzymia raczej agresję w odbijaniu uczuć bohaterki lirycznej. Tak jak odziera drzewa z liści, tak z niej zrzuca chustkę itd. Bohaterka pozbawiona zostaje jakiegokolwiek osłony – sama natomiast staje się jedynym schronieniem dla swojego dziecka. Moment jej оголоcenia to chwila, od której przynależy ona już do świata unicestwienia. Pojedynczy człowiek usytuowany wobec żywiołu jest zatem u Kasprowicza symbolem samotności totalnej zderzonej z tłem wrogiego kosmosu. Analogicznie przedstawiony zostaje ludzki status w utworze *Król Lear* z *Biadaczewą*:

W szerokim polu za wioską  
Uwiążł starota; (...)  
A burz ogary  
To w siwym topią czerepie,

Swe kły zabójcze,  
To cały grzbiet w strasznej męce,  
Z wyciem, jak wycia zwierzęce,  
Ta burza smaga... (*Król Lear* z *Biadaczewa*, III, 115)

Takie skrajnie mocno zaakcentowane wyobcowanie i poczucie odarcia uwiadaczniają się oczywiście także w przypadku „Ja” mówiącego w prozie poetyckiej w cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, zwłaszcza we fragmencie I *Południe*:

Z wieży kościelnej, ukrytej w gęstwi konarów, bije dzwon.  
Siwą drogą wlecze się brudny chłopina i szepce zdrowaśki.  
Ciche chłodne południe.  
Przez otwarte okno wzrok mój ulatuje ku żółtym pasom dojrzałego owsa.  
Nie wszystkim jeszcze skoszono.  
Smutna, od wschodu zbliżająca się jesieni!  
Spokój przerywa ciężki, głęboki oddech lokomotywy.  
Na białym niebie zawisła chmura dymu.  
Czuby kliku młodych wierzb poruszył nagły powiew, lecz ciężkolistne, rozłożyste lipy nie drgnęły.  
Słychać turkot wozu; na zielonym zboczu trawnika żeruje para gołębi; wiotki motyl zerwał się z fioletowej lucerny i znikł za węglem domu!  
Jestem sam.  
Pod płotem czernieje lichy pniak limby – za rok zwiędnie do szczętu. (IV, 407)

Utwór skomponowany jest na zasadzie rozbudowanej enumeracji podkreślonej przez wersetową kompozycję. Wybicie pojedynczych obrazów w osobnych zdaniach i liniach powoduje, że powstaje efekt rwanej wizji, która jednak, pomimo skoków spojrzenia, układa się w piękną całość jesiennej, przesyconej tęsknotą scenerii. Wrażenie obfitości elementów krajobrazu i totalności naszkicowanego pejzażu zostają gwałtownie zakłócone przez dobitne, także dlatego, że najkrótsze, zdanie – „Jestem sam”. Całe dotychczasowe wyliczenie jest zatem budowaniem wypełnionej znaczeniami przestrzeni, która staje się kwintesencją braku. Wszystko to, co otacza „ja” mówiące, jest *de facto* nicością. Nagromadzenie elementów, przypisanie im cech, niepodważalne, mocne istnienie świata wyjaskrawiają kondycję podmiotu, który istnieje w stanie totalnej pojedynczości. Bez względu na otoczenie (którego aura i nastrój skądinąd oczywiście sprzyja takiej refleksji) jest absolutnie sam i ta samotność staje się zasadniczą cechą jego egzystencji. To najkrótsze zdanie, powtórzmy – „jestem sam”, umiejscowione wobec nagromadzenia wyliczeń, obfitości epitetów – uprawomocnia myślenie o pustce jako przestrzeni wypełnionej istnieniem. Poczucie osamotnienia wynika – częściowo przynajmniej – właśnie z owego wypełnienia powodującego ukonstytuowanie braku rozumianego jako nicość. Pointa tekstu zmienia sytuację zawieszenia i wprowadza perspektywę czasową, która uzmysławia nadchodzące unicestwienie. Wydarzy się

ono w ramach pojedynczej śmierci, mającej jednak wymiar śmierci totalizującej. Dwa ostatnie zdania utworu *Południe* eksponują właśnie taką pojedynczość, która zawsze będzie pojedynczością tragedii anihilacji. Jednostkowe spojrzenie hiperbolizuje najpierw nadmiarowość świata, by następnie – już wobec unicestwienia – pokazać jego kosmiczną pustkę.

Podobną sytuację da się zaobserwować w kolejnym utworze tomu *O bohater-skim koniu...*

Wyszedłem o jutrzni – do zachodu daleko.  
Po długiej, mozolnej drodze wypoczywam na mchach.  
Czarny las wcina się w błękit.  
Z trawy wypelza na mą rękę czerwonołuska biedronka i snuje się po niej, jak gad.  
Słońce całuje nieskazitelną zieleń świerków.  
Głaz urwał się z turni i skacze w przepaść, echa budząc po górach.  
Wczoraj w naszej wiosce pogrzebano człowieka, który usnął, nim jego owce spędzono z hal.  
Stawy mają brzegi pawie, a na przejrzystym dnie wielkie, zielone kamienie, uwięzłe w leju białych płam wiecznego śniegu.  
Nie jestem smutny,  
Patrzę na świat niezamglonym jeszcze okiem.  
Sarna przekroczyła okraj lasu i, obejrawszy się naokoło, spieszy ku potokowi.  
Spokojnie słucham wodospadu.  
Gronostaje królewskich płaszców na ramionach obląkańców są mi obojętne.  
Zbliża się do mnie zapomniana postać w czapce z dzwonekami, z węzową laską w dłoni.  
– Idę – mówi – ku tobie stamtąd...  
Gdzieś daleko powyżej ściany, poza którą – pamiętam – wiedzie droga ku wielkiej sennej równi, ozwała się syrena modnego uzdrowiska.  
Chorzy, mający umrzeć jutro, gromadzą się na obiad. (IV, 408)

Wyliczenie to jeszcze bardziej przypomina strumień świadomości w wersji najbliższej *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają*. Oremus! Wacława Rolicz-Liedera. U Kasprowicza wielozmysłowe rejestrowanie szczegółów krajobrazu (natury) przeplata się z urywaną refleksją dotyczącą człowieka i cywilizacji. Pomieszczenie tych poziomów jest i tak dosyć łagodne, bo wydaje się wynikać z konsekwentnie przyjętej perspektywy dystansu wobec świata – mówiąc najogólniej – kultury i władzy. Ta postawa kontemplacji przyrody („słucham spokojnie wodospadu”) mogłaby być zakłócona pojawieniem się błazna – „zapomniana postać w czapce z dzwonekami, z węzową laską w dłoni”. Ale tak się jeszcze nie dzieje. Obecność błazna należy bowiem spójnie do sytuacji i pozwala na sugerowanie (czy wręcz przyjęcie) postawy mądrościowej. Z takiej właśnie sytuacji, w której „ja” ma doświadczyć porozumienia z wiedzącym błaznem, zostaje ono wyrwane przez obecność innych ludzi zanurzonych – wydawałoby się – w świecie teraźniejszości. Podobnie jak w *Południu* pointa zaburza wydzźwięk całości. Z jeszcze ostrzejszym zgrzytem,

niby mimochodem – pada zdanie „Chorzy, mający umrzeć jutro, gromadzą się na obiad”. Sanatorium staje się znakiem absurdu, który wyrwa z każdego ustalonego poczucia wiedzy i świadomości. Pojawiające się wcześniej sygnały śmierci „Wczoraj w naszej wiosce pogrzebano człowieka, który usnął, nim jego owce spędzono z hal” zapowiadają jej obecność, ale zostają wplecione w ciąg zdań stając się tym samym elementem wpisanym w świat. Domknięcie utworu zdaniem eksponującym paradoksalność jedzenia – chorowania – umierania otwiera inną drogę interpretacji: obnaża śmierć jako unicestwienie świata i czasu.

Bywa i tak, że brak ujmowany jest nie tyle za pomocą symbolicznych sytuacji, ile za pomocą zaprzeczenia – tak jak miało to miejsce w cyklu *Nad przepaściami*, którego fragment cytowałam na początku. Jedną z modalności zaprzeczenia będzie ta zauważalna we fragmencie z *Ciszy wieczornej* z cyklu *Z Tatr*:

Czasem zakłęty las zadyszcy,  
Albo wystrzeli krzyk pastuszy  
I zamilkł... I ona znów nie słyszy

Nic w tej przekłętej, mrocznej głuszy –  
Nic, prócz pojęku twojej duszy... (III, 2, 85)

Oczekiwanie na jakikolwiek sygnał generuje wyłącznie rozczarowanie ciszą. Najbardziej dobitnym określeniem braku absolutnego jest pustka, o której pisała Maria Podraza-Kwiatkowska<sup>10</sup>. U Kasprowicza pustka funkcjonuje przede wszystkim jako określenie absolutnej przerażającej nicości<sup>11</sup>:

W proch rozsypał się nad drogą  
Stary, czarny krzyż;  
Dusza siedzi na prześnicy,  
Śni o ciemnej pustce –  
Ziemio! Ziemio! Ziemio!

<sup>10</sup> Zob. przywoływany już i bardzo ważny dla niniejszego artykułu tekst: M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia*.

<sup>11</sup> Zob. także W. Gutowski, *Młoda Polska w „obłoku niewiedzy”*. Uwagi do wczesnomodernistycznych nihilologii, [w:] *Światopoglądy modernizmu. Literatura lat 1890–1918*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 3(33), s. 55–56. Autor pisze między innymi, skupiając się przede wszystkim, co sam podkreśla, raczej na bezsilności poznającego i negatywności sygnalizującej nieuchwytność pragnień, o złej nicości. Zob. także tegoż: *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, [w:] tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008 oraz *Głosy osobne: z krawędzi nicestwienia. Z nicestwienia krawędzi*, [w:] *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok 2009. O innej epoce zob. także S. Jasionowicz, *Pustka we współczesnym doświadczeniu poetyckim*, Kraków 2009.

Nie umiem rzucać gromów, przeklinać nie umiem,  
Pustkę mam w duszy ciemną. (V, 118)

Chodzący w ten czas jesienny  
Po ściernisk żółklej pustyni,  
Miewam niekiedy wrażenie,  
Iż pustka w mej duszy się czyni. (V, 308)

Wskazane przeze mnie przykłady budują wizję egzystencjalnego odarcia przez uwewnętrznienie braku. Jeśli w cytowanych dotychczas fragmentach podmiot sytuował się wobec jakiegoś braku zewnętrznego, tu staje się on cechą immanentną. Obrazy pustki o skali kosmicznej, na których widnieje pojedynczy człowiek, zastąpione tu zostają spojrzeniem w głąb samego siebie odsłaniającym analogiczną pustkę „ja”.

Taki brak wiąże się u Kasprowicza niewątpliwie z gestami destrukcyjnymi. Ten, kto diagnozuje siebie jako wybrakowanego, może dokonać zniszczenia świata:

(...) jadowite wyszukawszy ziele,  
świat nim stłumiłem w poczęciu. (*Moja pieśń wieczorna*, IV, 125)

A za tym tryumfalnym rydwanem życia – sztykut! sztykut! – kuleje na pól obląkany, co dopiero z więzienia wypuszczony podpalacz...  
– Juścić – wrzeszczy, wygrażając się, to żółkle, szronem osypane, ogromne widmo – teraz nie ma co! Poczekam, aż trochę żyta wyrośnie i dojrzeje, aż je zawiezicie do stodół! Cały świat wolno mi puścić z dymem, bom ja go stworzył, nikt inny!... (IV, 499)

Oblęd niszczenia jest ściśle powiązany z pojmowaniem świata przez kategorię braku – skoro świat ów jest postrzegany jako niepełny, wybrakowane „ja” widzi siebie jako puste – to unicestwienie staje się konsekwentnym dopełnieniem. Proponowane przez mnie trzy figuracje braku – luka, synekdocha, próżnia totalna – pomimo tego, że ujawniają się w różnych tekstowych porządkach, układają się w spójne przeświadczenie o nicości świata.

Jeśli jednak spojrzeć na całość twórczości Kasprowicza, to niewątpliwie trzeba zauważyć, że wrażliwość na brak, widzenie wszędzie jakiegoś punktu pustki, który może zniwelować całość – ulega w późniejszych utworach wyciszeniu.

Kasprowiczowski człowiek dochodzi zatem do jakiegoś poczucia pełni. Zanim jednak to nastąpi, przeżywa tragedię niespójności świata, z którego amalgamatycznie zespolone elementy są wydzierane i wyszarpywane stwarzając ranę, świata, w którym stoi zupełnie sam – usytuowany wobec braku absolutnego.



ROZALIA WOJKIEWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

ORCID 0000-0002-6315-0693

## OD-BUDOWANE W POEZJI. ŚREDNIOWIECZNE KOŚCIOŁY JANA KASPROWICZA\*

*Starożytny kościół*, trzynasty utwór cyklu *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (1906) Jana Kasprowicza, rozpoczyna apostrofa do tytułowej budowli. Wygłasza ją człowiek, jak sam o sobie mówi, „stojący z daleka”:

Wzrosłem pośród twych ruin, ty starożytny kościele! W letnie poranki, pijany wschodem słońca i szumem zbóż, biegłem do ciebie i w cieniu twych szarych, polnych głazów, bujnym uwieńczonych chwastem, kołysałem mą duszę razem z trawami, kołyszącymi się na mogiłach. Grubo ciosane głowy bożków, z pogańskiej ponoć kontyny, martwo patrzące na innych, wiodły ze mną rozhovor, którym przez długie lata pobrzmiwał mój nieudolny, samotny śpiew<sup>1</sup>.

Kasprowicz wywołał z pamięci obraz kościoła, którego nazwę ujawnił w liście do redakcji „Dziennika Kujawskiego” we wrześniu 1917 roku:

(...) w cyklu *O bohaterskim koniu* pełno jest wspomnień ze stron mych rodzinnych (...). „Starożytny kościół” to dawna ruina „Panny Marii” w Inowrocławiu. Szwencując niejedną godzinę ranną w gimnazjum, spędzałem czas ten na starym cmentarzu, pomiędzy grobami, tulącymi się do kamiennych ścian odbudowanego dziś kościoła i słuchałem szumu kołyszących się traw namogliwych<sup>2</sup>.

---

\* Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego *Witraż w poezji Młodej Polski – między obrazową aluzją a syntezą dążeń estetycznych epoki*, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC–2013/11/N/HS2/03285.

<sup>1</sup> J. Kasprowicz, *XIII Starożytny kościół*, [w:] tegoż, *Utwory literackie*, t. 4, oprac. R. Loth, Kraków 1984, s. 445, 829.

<sup>2</sup> Tenże, *Do redakcji „Dziennika Kujawskiego”*, [w:] *Jan Kasprowicz*, wstęp, wyb. i oprac. R. Loth, Warszawa 1964, s. 89. Pierwodruk: *Kasprowicz o wpływie Kujaw na swą twórczość*, „Dziennik Kujawski”

Romańską świątynię Imienia Najświętszej Maryi Panny w Inowrocławiu wzniesiono na przełomie XII i XIII wieku na wzgórzu, blisko pogańskiego cmentarza, czy, jak pisał poeta, „na mogiłach”. Szczątki ludzkie znajdują się również pod fundamentami budowli. W wyobraźni poetyckiej Kasprowicza są to „kości umarłych zawalone podziemią”. Kościół, będący w złym stanie konstrukcyjnym już pod koniec XVII wieku, w 1834 roku uległ zniszczeniu w pożarze. Świątynię, nazywaną „ruiną”, odrestaurowano na początku dwudziestego stulecia. „Dzisiaj – stwierdził Kasprowicz – odbudowały cię pobożne, troskliwe ręce”<sup>3</sup>.

Jednak w *Starożytnym kościele* obraz ruin wysuwa się na plan pierwszy. Oplatają go inne motywy: dzieciństwa, smutku i oczywiście ludzkiego przemijania i trwałości natury. Podobne wyobrażenia powracają wielokrotnie w tomie *O bobaterskim koniu i walącym się domu*<sup>4</sup>. Jednym z najważniejszych elementów wspomnianego kościoła są okna, a właściwie czarne otwory okienne. Poeta nie nazywa ich oczodołami, ale źrenicami i obdarza je zdolnością przechowywania przeszłości: „Romańskie twe okna, niby źrenice, skupiają w sobie rozległe, niezapomniane dla mnie równie”<sup>5</sup>.

Skojarzenie oka i okna wiąże się z pradawnym toposem oka jako „okna duszy”. Ta figura myśli znana jest na przykład z pism Cyserona, Lukrecjusza, Pseudo-Rufnusa czy zapisków Leonarda da Vinci<sup>6</sup>. W 1842 roku, na łamach „Przyjaciela Ludu”, ukryty pod inicjałami Dr N. autor artykułu *Okna i oczy* dowodził:

Jak po oczach często poznajemy człowieka, tak po oknach budowę gmachu i dawność jego. Już Platon oczy nazywał oknami duszy, i w samej rzeczy cały charakter człowieka nie zepsutego maluje się w jego wzroku. (...). Porównując oczy z oknami, nie jedno jeszcze podobieństwo pomiędzy nimi dostrzeżemy, ile że piękny nasz język dziwnym

1917, nr 224, s. 1. Przedruk: P. Mączewski, *Kasprowicz o swoich poezjach*, „Myśl Narodowa” 1932, nr 56, s. 817–818.

<sup>3</sup> Historię zabytku oraz etapy prac restauracyjnych omówił Jerzy Frycz, *Romański kościół p.w. N.P. Marii*, [w:] *Dzieje Inowrocławia*, t. 2 (od 1919 r. do końca lat siedemdziesiątych), red. M. Biskup, Warszawa – Poznań – Toruń 1982, s. 418–450. Kolejne prace konserwatorskie przeprowadzono w latach 50. XX wieku.

<sup>4</sup> Zob. interpretacje tomu: K. Zabawa, *O bobaterskim koniu i walącym się domu – arcydzieło gatunku*, [w:] teże, *Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów* – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999, s. 219, 222–223, 227–229; J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1875, s. 368–391.

<sup>5</sup> J. Kasprowicz, *XIII Starożytny kościół...*, s. 445.

<sup>6</sup> Zob. na przykład: J. Białostocki, *Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 84–85; G. Raubo, *Rozum i oczy – „okna duszy”*, [w:] tegoż, *Światło przyrodzone. Rozum w literaturze polskiego baroku*, „Filologia Polska” 2006, nr 92, s. 23–34.

natchnieniem tak szczęśliwie i rozumowo to podobieństwo wyraził, tworząc dwa słowa: oko i okno; z których pierwotny wyraz jest oko, pochodny zaś okno, jakoby kopia, czyli naśladowanie wzoru, ręką Boga stworzonego<sup>7</sup>.

W utworze Kasprowicza, co wyjątkowo ciekawe, w miejsce po oknach wyobraźnia wprawia zapamiętane nizinne krajobrazy, czyniąc z nich swoiste wirtualne witraże. Okna w ruinie pobudzają powstawanie wspomnień i opowieści, skupiają je, jak pisał poeta, „w sobie”.

Inowrocławski kościół stał się inspiracją także innych przedsięwzięć artystycznych Kasprowicza. Ksiądz Antoni Laubitz, przyjaciel poety z ławy szkolnej, wspominał, że autor *Starożytnego kościoła* lubił rysować. Interesowały go fizjonomie ludzkie, kreował portrety sławnych postaci, między innymi Słowackiego, Dantego, Szekspira. Używał piórka lub kredki, a częstokroć – pisał Laubitz –

Brał w rękę czysty talerz, okopcał jego dno nad dymiącym knotem świecy, trzymając talerz raz bliżej raz dalej od płonącego ogarka, tu dłużej tam krócej – z takim skutkiem, że wytworzyły się z czarnej sadzi kłęby chmur, płaszczyzny pól i wód, szczątki jakichś rumowisk itd. Było to dopiero nałożone tło przyszłego krajobrazu. Teraz mistrz sięgnął po pierwszy lepszy wiórek, najczęściej po zapalkę i rozpoczął z rozmachem i zdumiewającą zręcznością wyczarowywać najpiękniejsze widoki kujawskie, bo dziwna, że tylko rodzinne strony pobudzały jego wyobraźnię<sup>8</sup>.

Kasprowicz zdradzał wrażliwość nie tylko na „malarski nastrój”, który odtwarzał w serii tond, ale również na zabytki umiłowanej już wtedy epoki. Z czarnego tła na powierzchni talerza wylaniały się zarysy Mysiej Wieży i katedry kruszwickiej, jednak „ulubionym i wielokrotnie powtarzanym” tematem tej nietypowej twórczości był kościół Najświętszej Marii Panny, świątynia, którą – deklarował Antoni Laubitz – poeta „bardzo kochał”.

Skojarzenie okien i oczu pojawia się na kartach dziewiętnastowiecznej literatury w rozmaitych wariantach, chociażby już w *Katedrze Marii Panny* Victora Hugo czy w poezji Théophile’a Gautiera, który „róże witraży” porównał do źrenic rozszerzających się lub zwężających w zależności od natężenia światła<sup>9</sup>. Jednak w interpretacji Kasprowicza zestawienie tych dwóch obrazów nabiera znaczeń szczególnych, gdyż witraże-źrenice przechowują obrazy przeszłości, koncentrują w sobie krajobrazy ziemi kujawskiej, okolice rodzinnego Szymborza, wspomnienia intymnych spotkań z przyrodą – „niezapomniane równie”, oglądane – co odnotował poeta – „z daleka”. Wyświetlają je w miejscu, gdzie kiedyś istniały

<sup>7</sup> Dr N., *Okna i oczy*, „Przyjaciel Ludu” 1846, nr 23, s. 179.

<sup>8</sup> A. Laubitz, *Ze wspomnień o Kasprowiczu*, „Tęcza” 1931, nr 16, s. 12.

<sup>9</sup> T. Gautier, *Notre Dame*, [w:] tegoż, *Poésies complètes (Poésies diverses. 1833–1838)*, t. 1, Paris 1884, s. 283–288.

prawdziwe okna, unicestwione przez czas. Można zobaczyć na nich, a właściwie, w metaforyczny sposób, również „przez nie” rozległe pejzaże dzieciństwa w postaci średniowiecznej miniatury, zgodnie także z romantyczną interpretacją ruin. Grażyna Królikiewicz, autorka studium o znaczeniu ruin, zwróciła uwagę, że w literaturze i sztuce XVII i XIX wieku rozpadające się budowle kojarzono „z motywem echa, głosu czy opowieści, stanowiących jakby słyszalne emanacje minionego lub ukrytego życia”<sup>10</sup>. Ruina pobudzała wyobraźnię, inspirowała odtwarzanie historii i domagała się uzupełnienia, rekonstrukcji, a więc od-budowania w fabule: „Obsesyjne niemal ukazywanie powinowactwa ruiny i słowa przybiera w literaturze krajowego romantyzmu najczęściej formę ekspozycji fabularnej lub epilogu, w którym ruina »opowiada« historię lub też – jako narzucający się a tajemniczy znak hieroglifu – opowieści wymaga”<sup>11</sup>.

Warto też zwrócić uwagę, że skojarzenie witrażu ze źrenicą występuje w literaturze tegoczesnej rzadziej od asocjacji oka i okna czy – w innej interpretacji – witrażu-oka, jako jeden z jej wariantów. Źrenica w poezji potrafi być kolorowa i wówczas jej rola zbiega się z rolą tęczęwki, czyli „tęczy oka”<sup>12</sup>. Takie utożsamienie następuje w wierszu *Schody piękności* Marii Grossek-Koryckiej. Utwór rozpoczyna znamienita deklaracja preferencji estetycznych:

Nad płótna starych mistrzów i rzeźbę attycką,  
Co w marmur przesadziła ogród ciał młodzieńczych,  
Wolę westchnienie z ciosu o źrenicach tęczych  
Patrzące w obłoki: Świątynię gotycką<sup>13</sup>.

Istotny jest tutaj kierunek spojrzenia okiennych źrenic, czyli witraży-źrenic o barwie tęczy. Patrzą one w niebiosą oznaczające rzeczywistość nadzmysłową, sferę transcendencji. Poetka znalazła oryginalny sposób, by podporządkować barwne szyby wertykalnemu kształtowi architektury, lirycznej katedrze, która swoją szyją „w gwiazdę wpila żądło śmigłej struny” i w symboliczny sposób wstępuje w górę. Pomysł Kasprowicza współtworzy więc w literaturze XIX i początków XX wieku rozległą sieć intertekstualnych odniesień.

Obok kilku porządków czasowych i motywu „spotkania spojrzeń” szczególnego znaczenia w *Starożytnym kościele* nabiera również dialog. Liryczny „rozhovor” prowadzą „grubo ciosane głowy bożków”. Rzeczywiście, na zewnętrznej północnej ścianie inowrocławskiej świątyni zachowały się granitowe rzeźby. Wśród

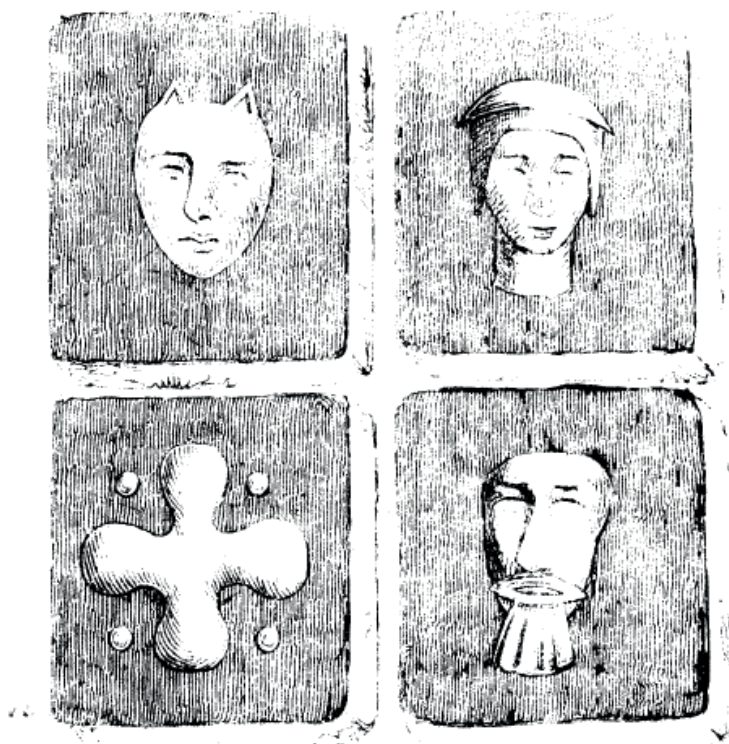
<sup>10</sup> G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 67.

<sup>11</sup> Tamże, s. 91.

<sup>12</sup> Liczne literackie i poetyckie przykłady „źrenicy jako »źrenicy i tęczęwki«” pojawiają się w twórczości Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Cypriana Norwida, Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy Elżyny Orzeszkowej – zob. K. Nitsch, *Źrenica „tęczęwka”*, „Język Polski” 1949, nr 1, s. 27–30.

<sup>13</sup> M. Grossek-Korycka, *Schody piękności*, [w:] tejsze, *Poezje*, Warszawa 1904, s. 174.

nich znajdują się między innymi różnorodne maski oraz tajemnicze zoomorficzne ryty, którym badacze, na przykład Józef Łepkowski czy Marian Wawrzeniecki, przypisywali magiczny charakter. Podkreślano także ich pogańską proveniencję, wskazywano ponadto na związek z tradycją celtycką<sup>14</sup>. Kasprowicz, gruntownie studiujący średniowieczne dzieła architektury, opisał inowrocławski zabytek ze znawstwem tematu, o czym świadczy wspomnienie o „pogańskiej ponoć kontynie”. W przeciwieństwie jednak do okien-żrenic, które jednocześnie ujawniają przeszłość, będąc swego rodzaju oknami-wspomnieniami, i z przeszłości patrzą na ich starszego o kilka dziesiątek lat miłośnika, „głowy bożków” zostały pozbawione zmysłu wzroku. Patrzą „martwo na innych”.



II. 1. Plaskorzeźby na kościele pw. Imienia Panny Marii w Inowrocławiu

Źródło: „Przyjaciół Ludu” 1842, nr 24, s. 185

<sup>14</sup> Więcej na ten temat zob. J. Frycz, *Architektura i sztuka Inowrocławia...*, s. 422–424, 444–449. Jerzy Frycz zaprzeczył hipotezom o pogańskim pochodzeniu rzeźb inowrocławskich czy związkach z osadnictwem celtyckim na rzecz interpretacji apotropaicznych. Zob. np. W.M. [Wojciech Morawski?], *Plaskorzeźby na kościele Panny Marii w Inowrocławiu*, „Przyjaciół Ludu” 1842, nr 24, s. 185–187 – zob. ilustracja 1.

Kasprowicz interesował się wiekami średnimi, a o tym, że twórczości poety wskazać można nawiązania do średniowiecza, pisało wielu badaczy. Znaczenie wewnętrznych pejzaży i inowrocławskiej „ruiny” doceniła Janina Szweminówna, zwróciwszy uwagę, że świątynia była „kolebką i niejako pierwszym opiekunem myśli i poezji” Kasprowicza<sup>15</sup>. Zwracano także uwagę, że mediewizm dzieł poety objawia się na poziomie języka i formy artystycznego wyrazu, którą Stefan Kołaczkowski porównał do architektury romańskiej:

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. Kasprowicz woli powiedzieć: człek. Kasprowicz pisze: „głazny”, „organny”, „świątynny” (...). Wyczuwam w tem tę samą w istocie swej intencję artystyczną, jaka żyje zaklęta w architekturze romańskiej. Są to słowa, jak bryły, zwarte, ciężkie, w swoisty sposób jędrne i monumentalne. W nich żyje ta przysadzista, zwarta w sobie tężyzna Kasprowicza. Głaz jest to rzecz wielce szanowna, i budowla z głazów może być najlepszym, niekiedy jedynym bezpośrednim, odpowiednim wyrazem<sup>16</sup>.

Do szeregu nawiązań, odniesień, punktów wspólnych twórczości autora *Ginącego świata* ze średniowieczem można dołączyć jeszcze jeden istotny motyw, a właściwie i temat architektoniczny, metaforę i figurę lirycznego obrazowania, czyli średniowieczną świątynię. Paradoksalnie, odbudowa inowrocławskiego kościoła nie zyskała aprobaty autora lirycznego monologu. Romańska „ruina” – „świadek” minionego życia, przestała istnieć w utrwalonej przez wyobraźnię formie. Pograżony w Smutku, zapisanym wielką literą, i rzec można, „wewnętrznej ruinie”, poeta wyznał:

Lecz ja nie umiem już chwycić za kij pątniczy, przepasać się szkaplerzem, zmieszać się z tłumem moich najbliższych braci i błogosławić twej zmartwychwstałej świetności. Stoję z daleka i żal mi, że groby zrównano z ziemią, że na twych kruszących się kamieniach nie rosną już mchy, rozchodniki i bluszcze. Głośnie, uroczyste *Te Deum laudamus* wygnało z wnętrza twojego Smutek, który, błakając się, jak ślepiec bez dachu, spotkał się na drogach rozstajnych ze mną, zamieszkał na zawsze w moim sercu i nieraz w ciężkich, niespokojnych snach, wiedzie mnie ku twym zwaliskom, ty starożytny, romański kościele i, jak za dawnych lat, każe mi daremnie czynić wysiłki, zali przez twe wąskie, gruzem i kośćmi umarłych zavalone podziemia nie dotrę do światła...<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> J. Szweminówna, *Kasprowicz a średniowiecze...*, s. 39.

<sup>16</sup> S. Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, Kraków 1924, s. 19.

<sup>17</sup> J. Kasprowicz, *XIII Starożytny kościół...*, s. 445–446.

W tomie *O bobaterskim koniu i walącym się domu* średniowieczna świątynia i oko są ważnymi figurami lirycznego obrazowania<sup>18</sup>. *Starożytny kościół* można interpretować w kontekście *Portalu katedry*, czyli siódmego utworu cyklu. Przypuszczalnie poemat ten odnosi się do paryskiej Notre-Dame, chociaż nazwa świątyni nie została wskazana wprost. Wiadomo jednak, że latem 1905 roku Kasprowicz wyjechał do Paryża, a następnie odwiedził Londyn. Prawdopodobnie, o czym pisał Roman Loth, niektóre utwory tomu *O bobaterskim koniu i walącym się domu* powstały w trakcie europejskich podróży albo tuż po powrocie do kraju<sup>19</sup>.

Janina Szweminówna zwróciła uwagę na informację zamieszczoną w „Kurierze Poznańskim” z 1926 roku, z której wynika, że w „Les Nouvelles Littéraires” opublikowano artykuł o Kasprowiczu autorstwa Marii Kastarskiej wraz tłumaczonym przez pisarkę „hymnem do Notre Dame de Paris”<sup>20</sup>. W notatce nie wskazano adresu bibliograficznego, ale nie tak trudno ustalić, że publikacja ta, wraz z portretem poety, ukazała się w dwusetnym numerze francuskiego czasopisma. Kastarska użyła sformułowania „poemat prozą o Notre-Dame de Paris” („poème en prose sur Notre-Dame de Paris”<sup>21</sup>) i odniosła je oczywiście do *Portalu katedry*.

W *Portalu katedry* szczególnych znaczeń nabiera tytułowy portal. Wiąże się z nim symbolika przekroczenia progu, granicy pomiędzy dwoma światami: przestrzeniami świecką i sakralną<sup>22</sup>. Próba nawiązania dialogu z głazami budowli odbywa się, tak jak i w *Starożytnym kościele*, za pośrednictwem zmysłu wzroku:

Zalim jest godzin przestąpić próg katedry? Bramy jej otwarte dla cichych, a żal mój był głośny. Wczoraj. Lecz dziś opancerzyłem już piersi i gardło ściśnięte mam żelaznym kolnierzem, nie wołam, nie krzyczę, a tylko niemotą zdumionego wzroku próbuję mówić z głazami. Stoję na trzecim stopniu<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> O symbolice oka pisała niejednokrotnie U.M. Pilch – zob. też, „*Powieki nożem zdają się rozciąć...*”. *Oko w Królu-Duchu Juliusza Słowackiego i w poezji Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Żywioty nyobrażni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, I. Misiak, Kraków 2008, s. 11–23 (rozszerzona wersja artykułu w: tejsze, *Kto jestem? Dialog światów poetyckich. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński*, Kraków 2010, s. 157–189. Tu znajduje się bibliografia dotycząca oka, wzroku – s. 153–154); też, *Oko w poezji Marii Konopnickiej – między konwencjonalnością obrazowania a gwałtownością przeżyć*, [w:] *Czytanie Konopnickiej*, red. O. Płaszczewska, posł. M. Stala, Kraków 2011, s. 151–153.

<sup>19</sup> R. Loth, *O bobaterskim koniu i walącym się domu*, [w:] J. Kasprowicz, *Utwory literackie...*, s. 829. Zob. J.J. Lipski, *Wstęp*, [w:] J. Kasprowicz, *O bobaterskim koniu i walącym się domu*, wstęp J.J. Lipski, Warszawa 1960, s. 5.

<sup>20</sup> St. K. [S. Kolbuszewski?], *O Kasprowiczu we Francji*, „Kurier Poznański” 1926, nr 430, s. 7. Zob. J. Szweminówna, *Kasprowicz a średniowiecze...*, s. 46.

<sup>21</sup> M. Kastarska, *Jean Kasprowicz*, „Les Nouvelles Littéraires” 1926, nr 200 [z 14 sierpnia], s. 5.

<sup>22</sup> Chrześcijańskiej symbolice drzwi i bramy poświęcono trzeci tom z serii *Fides ex visu. U drzwí Twoich*, red. R. Knapíński, A. Kramiszewska, Lublin 2013. Zob. też np. J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A.Q. Lavique, Kraków 1998, s. 86 i nast.

<sup>23</sup> J. Kasprowicz, *VII Portal katedry...*, s. 419.

Poeta wyeksponował szczegóły ornamentyki fasady, między innymi ostrołuki, kolumny, pilastry, kapitele, fiale, florystyczne dekoracje wnęk, „Jakubowe symetryczne drabiny świętych”. W tej szczegółowej charakterystyce wyróżnił rzeźbę króla: ma nieruchome oczy pozbawione źrenic<sup>24</sup>. Światło zachodzącego słońca rozświetliło szyby usytuowanej nad portalem rozety, w której ujawniły się gwiazdy (narzuca się tu analogia z koncepcją witrażu „patrzącego w górę” z wiersza Marii Grossek-Koryckiej). „Niemy” wzrok nie ma jednak możliwości widzenia:

Słońce cień swój wydłuża i rzuca go na króla w kamiennej, liliowej koronie, w sukni o martwych faldach, niesięgających kostek. Płaskookrągłe nogi wysunęły się ponad krawędzie kroksztynu, w jednej ręce zwietrzałe jabłko, w drugiej berło, którego szczyt objadły deszcze. Włosy i broda w regularnych zeszywniały kędziorach, a oczy bez źrenic, dwie nieruchome galki, uwięzły gdzieś w dali. Paszcze gargul i maszkar wiszą rozwarłe nade mną: lwice z wyciągniętym lubieżnie karkiem, dzioby kruków, zwrócone ku ścierwu ludzkiego grzechu, diabły rogate, pazurami przygniatające wieprza na olbrzymim jądrze nieczystości, makarele o zapadłych z rozpusty policzkach. O dniu radosny, w którym było mi dane dotrzeć do głębi duszy, wyprowadzić z niej bliźniacze rodzeństwo, podziw i pokorę, i w niewysłowionych modlach kazać im wielbić portal gotyckiej katedry. Zapaliły się czerwone, niebieskie, fioletowe, zielone i żółte gwiazdy w wielkim, okrągłym witrażu, od zachodniego słońca spłonęły marmurowe pochodnie aniołów, strzegących Dziewicy, Chrystus, przed chwilą jeszcze uwięzion w trójkacie tympanonu, stanął ponad pastuszym swym żłobem, ponad heblem i dłutem ojcowskiego warsztatu i, żywe podniósłszy dłonie, głaźnymi poruszył wargami i błogosławił dzieciństwo, swoje i moje, dzieciństwo biednego człowieka...<sup>25</sup>.

Próba przekroczenia progu świątyni tożsama jest, co podkreślił sam poeta, z poznaniem prawdy, dotarciem do głębi własnego wnętrza. W poezji Młodej Polski symbole architektoniczne często wiązały się z automatyzmem. Kościoły, klasztory, opactwa, zamki, pałace i inne budowle, jak też ich ruiny, mogły odzwierciedlać twórczość artysty, ale również jego psychikę. Stawały się ekwiwalentem „jakości mentalnych, cerebralnych, psychicznych nazywanych wówczas »duszą«”<sup>26</sup>. Poetyckie wędrówki po architektonicznych wnętrzach, eksploracja zaułków i zakamarków, „schodzenie” lub „wchodzenie w głąb”, a w wypadku *Portalu katedry* w głąb gotyckiego tumu, wyrażały trud introspekcji, zrozumienia

<sup>24</sup> Być może, na co wskazują atrybuty, chodzi o posąg Filipa Augusta z portalu Najświętszej Maryi Panny, zob. W.M. Hinkle, *The King and the Pope on The Virgin Portal of Notre-Dame*, „The Art Bulletin” 1966, t. 48, nr 1, s. 2.

<sup>25</sup> J. Kasprowicz, *VII Portal katedry...*, s. 419–420.

<sup>26</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 228 i nast.

własnej podświadomości. Niekiedy ważnym elementem symbolu architektonicznego wyrażającego twórczość poetycką był witraż. Znamienne, że w utworze Kasprowicza rozeta rozświećla się w momencie „dotarcia do głębi duszy”, pokornego samouświadczenia i uwielbienia dla mądrej gotyckiej sztuki. Wówczas powrót do dzieciństwa zostaje pobłogosławiony przez pamiętającego o własnym dzieciństwie, żywego Chrystusa.



MARCIN JAUKSZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu

ORCID 0000-0002-8337-3640

## **„NIE WSZYSTEK JESZCZE SKOSZONO”. MODERNISTYCZNE REMANENTY JANA KASPROWICZA I SHERWOODA ANDERSONA**

Atlantykc różnic, jaki rozciąga się między Janem Kasprowiczem a urodzonym w 1876 roku Sherwoodem Andersonem, nie jest ani tak głęboki, ani tak szeroki, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Choć ich biografie są wszczepione w tkanę dwóch odrębnych i tak różnych narodów – polskiego i amerykańskiego – to jednak pewne punkty na ich wspólnej drodze pozwalają zestawić się ze sobą. Splecione nierozdzielnie z wielkimi przemianami zachodniej cywilizacji ich osobiste i literackie doświadczenia prowadzą ich ku chwilom, w których każdy z nich, na swój sposób, próbuje ująć to, co literaturoznawcy lubią nazywać doświadczeniem nowoczesności<sup>1</sup>. Fakt, że obaj określają swoje miejsce w świecie względem swego prowincjonalnego pochodzenia, że paliwem ich estetycznej wrażliwości były zarówno zachwyt, jaki i lęki związane z eksploracją „szerokiego świata”, napięcie między tym, co swojskie i lokalne, a tym, co uniwersalne i globalne, między spokojem pól i arkadyjskiego dzieciństwa

---

<sup>1</sup> Formuła powraca w polskim literaturoznawstwie i ważnych pozycjach literatury przedmiotu z całego świata dość często. Jednym z wyraźniejszych punktów krystalizacji refleksji o tym był wydany w 2006 roku pod redakcją Ryszarda Nycza i Anny Zeidler-Janiszewskiej tom *Nowoczesność jako doświadczenie*. Zasadnicze, zdaniem Nycza, znaczenie doświadczenia nowoczesności może posłużyć z punktu dookreślającego ramę niniejszych rozważań. Odnosi się ono, pisze badacz, „do ciężkich prób, na jakie wystawiony został człowiek poddany racjonalistycznemu projektowi modernizacji oraz jego negatywnych konsekwencji (człowieka uprzedmiotawiających, ubezwłasnowolniających, dezintegrujących czy wyobcowujących)”. Jest to, dodaje też, zazwyczaj doświadczenie „konfliktu, szoku, przymusu, kontroli”; R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 9–10.

stwa a wrzawą miasta oraz nerwicami i melancholiami wieku dorosłego, czyni z nich typowych podróżników tego czasu przemian, jakim był przełom XIX i XX stulecia. Wyrastając z interpretacji utworów z podobnego czasu zawartych w tomach *O bohaterskim koniu i walącym się domu* Kasprowicza z 1906 roku oraz *Mid-American Chants* Andersona z 1918 roku, te ogólne wskazania nakładają się na wektory modernistycznych przemian i pozwalają zastanowić się nad współbrzmieniami amerykańskiego i polskiego głosu w odniesieniu do dynamiki nowoczesności.

Swoją niejednorodnością, utrudniającą uchwycenie nadrzędnego tonu, zbiór polskiego poety od dekad już spędza sen z powiek badaczy twórczości Kasprowicza. Jan Józef Lipski w drugiej części swego monumentalnego studium o twórczości Kasprowicza wyszczególniał trudności w podporządkowaniu tomu *O bohaterskim koniu...* „określonemu nurtowi w modernizmie”:

Z charakterystyki liryków np. wyglądałoby, iż mamy do czynienia z nawrotem Kasprowicza do symbolizmu, i to nawet do tego samego w przybliżeniu symbolizmu, posługującego się głównie impresjonistyczną techniką przedstawiania świata i doznań podmiotu, z którymi mieliśmy do czynienia w tomie *Krzak dzikiej róży*. Monologi parodystyczno-satyryczne, w których, jak się okazuje, zasadniczą rolę odgrywa groteska – sprawiają wrażenie utworów ekspresjonistycznych. Symboliczny poemat *Cień (...)* nie jest symbolistyczny, lecz ekspresjonistyczny. Mogą być wahania co do paru utworów, czy nie umieścić ich w którejś z dwóch wersji impresjonizmu (estetycznej bądź etystycznej), lecz zasadniczy wybór jest między ekspresjonizmem a symbolizmem<sup>2</sup>.

Jednak kłopotliwa heterogeniczność tekstowej kolekcji może być atrakcyjna dla badacza mechanizmów modernistycznych przesilen w łonie młodopolskiej literatury – jako splot wątków kulturowych wspólnych w tym czasie zachodniej wrażliwości, zmuszonej do konfrontacji z nadziejami, wyhodowanymi przez wiek XIX, oraz kryzysem ideałów, na których marzenia te zostały wzniesione<sup>3</sup>. Pierwsze, gdyby nie ironia przesycająca jeden z tytułowych utworów zbioru, można by połączyć z bohaterskim koniem, drugie w oczywisty sposób mogą symbolizować „walący się dom”. Aporie, wpisane w definiującą się w języku modernizmu nowoczesność, w tej podwójnej konfrontacji wyrażają się znakomicie, pokazują

<sup>2</sup> J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 384–385.

<sup>3</sup> Dynamika obu tekstów łączy się z przypominaną przez Richarda Shepparda formułą „podróżujących narracji” Marka Andersona, w których dynamika zachodząca między światem, dążącym do destabilizacji bohatera, prowadzi do jego chwilowego wzmocnienia, tylko po to, by ostatecznie zmierzyć się z czyhającą na nich przemianą (ale też poniżeniem, potencjalnie – degeneracją). Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2004, s. 109.

mnogość głosów, które współtworzą rzeczywistość, a w konsekwencji – ostatecznie – także literackie podmioty owego czasu<sup>4</sup>.

Swoje prozy poetyckie, za pierwiosnek tego nurtu literatury amerykańskiej dziś uznawane, Anderson zaczął pisać w 1916 roku, kiedy ukazała się jego pierwsza, po części autobiograficzna powieść *Windy McPherson's Son*. Poprzedziły one najsłynniejsze i najlepsze dzieło Andersona, wydane w 1919 *Miasteczko Winnesburg*, cykl na polu satyrycznych, na polu psychologicznych portretów mieszkańców Środkowego Zachodu, tej samej przestrzeni, którą oczarować miały pieśni zebrane w omawianym tomie. Historycy jednoznacznie podkreślają świeżość podejścia Andersona, jego przenikliwość i zdolność ukazywania prowincjonalnych osobowości (i osobliwości) w trafnych a zwięzłych słowach. Zainteresowania te dziedziczy w obrębie literatury swego kraju po Theodorze Dreiserze, przejmując jego realistyczne podejście do swojskiej przestrzeni, modyfikując jednak przy tym styl amerykańskiej prozy obyczajowej. To na niego powoływać się będą już kilka lat po wydaniu pierwszych powieści Sinclair Lewis, Ernest Hemingway i Francis Scott Fitzgerald, to jego z ukontentowaniem podejmowała, podczas wyprawy pisarza do Paryża, Gertrude Stein, z podziwem nie aż tak u niego częstym o Andersonie mówił, także związany po wojnie z amerykańską bohemą w Paryżu, najzłośliwszy ze wszystkich Irlandczyków, James Joyce.

Fenomen Andersona, dziś w znacznej mierze zapomnianego, a i przez akolitów odrzuconego dość szybko (Hemingway sparodiował *Dark Laughter* [Mroczny śmiech] w swej powieści *Potoki wiosny*), wynika z jego spełnionej próby przebudowania modelu realistycznego oglądu rzeczywistości – nic niewartego, o ile nieopartego na doświadczeniu. Jego ambicją było unaocznienie tego, co jemu jako człowiekowi najbliższe, gdyż, jak pisał w swych *Notatkach o realizmie*, oderwanie pisarza od rzeczywistości, którą zna, zaowocować musi porażką artystyczną. Niezależnie od możliwej falsyfikacji tej tezy na niwie artystycznej ważne jest to, jak prawdziwa była ona dla pokolenia amerykańskich twórców tamtego czasu i jak wyraziście wpisuje się w modernistyczne rozrachunki ze współczesnością. A także jak pomaga zdefiniować misję pisarza próbującego wycinek Ameryki przedstawić w prozie. Lub w poezji.

Interesujący nas tu tom poematów amerykańskiego twórcy stanowi liryczne interludium w ramach mimetycznej podróży pisarza przez współczesną sobie Amerykę. Ogłoszony po znakomicie przyjętej powieści, a przed wspomnianym już *Miasteczkiem Winnesburg*, uzupełnia w innej literackiej tonacji przeżycia podmiotu spokrewnionego z zagubionymi i dziwnymi nieco osobistościami, znanymi z fabuł Andersona. Kiedy we wstępie do *Miasteczka Winnesburg* Ernest Boyd pisał o trudnościach realistycznego projektu Sherwooda Andersona, wspomina

<sup>4</sup> Do podobnych konkluzji dochodził Lipski, stwierdzając, że w przypadku zbioru *O bobaterskim koniu...* „nie można mówić o jednolitym światopoglądzie, żadna grupa utworów lub żaden poszczególny utwór nie dominują nad całością (...)”; J.J. Lipski, *Tworzyć...*, s. 385–386.

Goncourtów, Zolę, Maupassanta i Flauberta. Oni – dodaje – „walczyli z Romantyzmem jako literacką doktryną, nie zaś narodową filozofią. Amerykańscy realiści musieli walczyć na dwa fronty, jako że w ich kraju samo życie jest postrzegane niby romantyczna fikcja”<sup>5</sup>.

Jest w tym ujęciu sprawy coś, co zbliża zmagania Kasprowicza do Andersona. Tym bardziej, że interesujący nas tu Amerykanin nie był wolny od romantycznych demonów i tom, który stawiany jest tu na chwilę obok *Ballady o bobaterskim koniu*..., znakomicie to ukazuje. Whitmanowskie z ducha pieśni Andersona niosą z sobą nie mniejszą, nie słabszą w wyrazie deklarację przywiązania do tradycji, co kulturowe obrazki Kasprowicza<sup>6</sup>. Co więcej, ich pastiszowy charakter, do pewnego momentu, z Kasprowiczkowską ambicją przepracowania języka symbolizmu oraz odnalezienia nowych form wyrazu dla wewnętrznego dramatu przewartościowania tego, co cenne w życiu pisarza, łatwo daje się sprowadzić do wspólnego mianownika.

Racjonalizm *Ballady o bobaterskim koniu* i innych utworów zbioru – pisze Jan Józef Lipski – ostro kontrastuje z wizyjną mistyką *Hymnów*. Nie jest to w dodatku maksymalistyczny, śmiały w konstrukcjach racjonalizm kartezjański – ale raczej racjonalizm pozytywistyczny, nierozzerwalnie złączony z empiryzmem, racjonalizmem, który z przekornym upodobaniem poddaje weryfikacji najefektowniejsze twierdzenia i supozycje. W sztuce jest on zwykle źródłem sarkastycznego poczucia humoru, operującego kontrastem wielkiej (lub za wielką podawanej) idei – i nędznego szczegółu, i blahaego faktu. Jeśli artysta nienawidzi idei, którą poddaje takiej próbie – sarkazm jest ekstrawertyczny, zwrócony ostrzem na zewnątrz, nie raniąc twórcy. To postawa Voltaire’a i France’a. Jeśli jest przeciwnie, jeśli idea, którą się poddaje takiej konfrontacji, jest czymś drogim dla artysty – sarkazm staje się bolesny, łączy się z autoironią, pogłębia rozdarcie<sup>7</sup>.

*Środkowoamerykańskie pieśni*, jak należałoby przełożyć tytuł zbioru Andersona, czytane w kontekście jego prozy powstałej w drugiej połowie lat „nastych”, są co prawda pozbawioną tak zdefiniowanej przez Lipskiego Kasprowiczkowskiej ironii, na pewno jednak są próbą analogiczną, jeśli chodzi o zamiar nawiązania relacji z podzielającymi żal i rozczarowanie współczesnością pobratymcami. Anderson we wstępie mówi o pieśniach skierowanych do obywateli Środkowego Zachodu, „o ustach splekanych od kurzu i żaru wielkich piecy fabrycznych” i dlatego tak

<sup>5</sup> E. Boyd, *Introduction*, [w:] S. Anderson, *Winesburg, Ohio*, Overland Park: Digireads 2017, s. 6; tu i wszędzie dalej przekład mój – M.J.

<sup>6</sup> Na powinowactwo Kasprowiczkowskiej wrażliwości lirycznej z Whitmanowską też wskazywano wcześniej. Zob. J. Krzyżanowski, *Jan Kasprowicz – poeta myśli*, „Pamiętnik Literacki” 1956, nr 47/3, s. 77–78.

<sup>7</sup> J.J. Lipski, *Wstęp*, [w:] J. Kasprowicz, *O bobaterskim koniu i walącym się domu*, Warszawa 1960, s. 9.

istotne jest, by „ta książeczka pieśni (...) mogła rysować się na tle mroku moich miejsc i mojego pokolenia”.

Napięcie między swojskością a uniwersalnością krytycznej diagnozy współczesności, stawianej przez obu autorów, pozwala dojrzeć prawdziwa ścieżek wytaczanych od osobistych doświadczeń obu pisarzy ku konstatacjom wyrażenie analogicznym w reprezentowanych przez nie kulturach. Obaj byli migrantami, obaj, wywodząc się z prowincji, podjęli trud awansu społecznego, co niezawodnie warunkuje fakt, że podmioty większości tekstów w obu zbiorach to nomadzi, wędrowcy, poszukiwacze. Zawieszeni między tym, co znają, a nowym kształtem rzeczywistości, która jawi się na horyzoncie, rozpoznali – właśnie oni – napięcie między majestatem chwili a prozą codzienności. Pisał Kasprzowicz: „Gdzieś daleko, powyżej ściany, poza którą – pamiętam – wiedzie droga ku wielkiej, sennej równi, ozwała się syrena modnego uzdrowiska./ Chorzy mający umrzeć jutro gromadzą się na obiad”. U Andersona rzeczywistość układa się w podobny sposób: tu też rutyna zajmuje miejsce religijnego, głęboko przeżywanego rytuału:

Znasz moje miasto – Chicago tryumfalne – fabryki i targowiska i ryk maszyn – straszny, okropny, brzydki i brutalny.

Zgnębiło rzeczy w głąb, w głąb. Nikt nie chciał krzywdy. Oni nie chcieli skrzywdzić ciebie ani mnie. Sami zostali złapani. Znam starych mężczyzn stąd – milionerów. Przez całe życie znałem starych mężczyzn, Sam jestem stary. Nigdy nie zgadniesz, jak stary jestem<sup>8</sup>.

„Czy pieśniarz może wzbić się ponad ten dym i brud? Czy jego głos może zachować czystość? A on sam odwagę?” – pyta Andersonowski pieśniarz... Ten cytat z *Song of Industrial America* pozwala zestawić go z Kasprzowiczem, który w *Pont Neuf* opisuje ludzi nieprzerwywających zabawy, choć obok ktoś rzuca się z mostu: „Jakiś desperat – mówi do mnie ktoś z tłumu, tak samo, jak ja, gubiący się w tej czarnej, różnobarwnymi kulami poszarpanej przędzy uroczystego wieczoru; – zwykła to u nas rzecz”<sup>9</sup>. Rytm miasta, dla wielu radośniejszy może niż u Andersona, jest tak samo bezwzględny i obojętny na cierpienie tych, których mieli w swych trzewiach. Kontrast samobójczej śmierci z zabawą uliczną podkreśla zasadę tego „karnawału”. Na śmierć przegranych nikt tu nie zwraca uwagi. A ludzie, których Anderson określał jako niemających znaczenia, trwają jakby

---

<sup>8</sup> “You know my city – Chicago triumphant – factories and marts and the roar of machines – horrible, terrible, ugly and brutal.

It crushed things down and down. Nobody wanted to hurt. They didn’t want to hurt me or you. They were caught themselves. I know the old men here—millionaires. I’ve always known old men all my life. I’m old myself. You would never guess how old I am”.

S. Anderson, *Mid-American Chants*, New York 1918, s. 16–17.

<sup>9</sup> J. Kasprzowicz, *Utwory literackie 4*, opr. R. Loth, Kraków 1984, s. 426.

w zawieszeniu. W *Akacji* pisał polski poeta, patrząc oczami swego bohatera (i podejmując wojerystyczne tradycje choćby Prusowskich obrazków obyczajowych):

Widzę: gdzie ongi akacja napelniała wonią powietrze, otwiera się brama dla Wenus ulicznej, chyłkiem prowadzonej przez wstydliwego kawalera.

Zaperzona kucharka sieka mięso przy akompaniamencie walców straussowskich, które „sama pani” wygrywa na wypożyczonym pianinie.

Na pierwszym piętrze, w pokoju, strojnym w tandetne meble i bawełniane portiery, piękna córka pana radcy marzy o pójściu za mąż za hrabiego.

W suterrenach podпиты betoniarz bije żonę, lającą go, iż dzieciom nie przyniósł chleba.

Na podwórzu pacholek miejski klóci się z stróżową o kupę śmieci i o zbyt obfity zapach kanałów<sup>10</sup>.

*The Song of Industrial America*, zestawiona z tymi utworami, pomaga rozpoznać wartości, które w dobie kryzysu pozostają dla obu poetów ważne. W *Akacji* patrzący przez okno podmiot dostrzega urokliwe momentami, ale smutne też w swej brutalności i żmudności zachowania i elementy rutyny. Zaulek miasta staje się wyrazicielem tych samych kłopotów ducha, które w bardziej panoramicznym ujęciu pokazywał Anderson, przestrzenią pozwalającą pokazać nie tylko młodo-polski ale po prostu modernistyczny antyurbanizm<sup>11</sup>.

Te opisy miasta-molocha, miażdżącego jednostki, karczącego żywotność ostatnich „akacji”, stają się smutną diagnozą, współbrzmiającą ze znaczną częścią literatury (od Dickensa przez Zolę aż po Döblina, by przemknąć w mgnieniu oka przez zachodnią kulturę aż po pierwsze dziesięciolecie XX wieku). Jednocześnie pozwalają wychwycić wagę poetyckich prób tego czasu dla ludzi, którzy doświadczeni przez życie, nieustannie odwołując się do ideałów arkadyjskiego lub utopijnego ładu, przepracowują między wersami zwątpienia swoich czasów<sup>12</sup>. Tak widział to biograf Andersona, Walter B. Rideaut, pokazując, jak obsesyjne wręcz skupienie na sposobach uprawy kukurydzy, na ich symetrii, staje się wyrazem tęsknoty za wiarą łączącą porządek doczesny z wiecznym, a z drugiej strony figurą

<sup>10</sup> Tamże, s. 479–480.

<sup>11</sup> Zob. W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Miasto – kultura – literatura. Wieki XIX, red. J. Data*, Gdańsk 1993, s. 189 i nast.

<sup>12</sup> Timothy Oakes, powołując się na Raymonda Williamsa, pisarza urodzonego w czasie, gdy *Mid-American Chants* i *Winnesburg, Ohio* były wciąż nowym, aktywnym zasobem literackiej amerykańskiej kultury, przypominał jego formułę „struktur uczucia” odniesioną do urbanistycznej perspektywy. W kontekście modernistycznych przemian badacz zauważa, że „Sielskość przyjęła znaczenia, które uprzywilejowywały potrzebę mieszczaucha, by istniało jakieś piękne i moralnie poprawne miejsce (...). W ujęciu bardziej krytycznych pisarzy jednak pozornie sielski krajobraz ludzi ze wsi mógł także zostać odczytany jako skomplikowana przestrzeń nowoczesnych napięć (...);” T. Oakes, *Place and Paradox of Modernity*, „Annals of the Association of American Geographers” 1997, t. 87, nr 3, s. 514. Ślady tej dynamiki niewątpliwie widoczne są u Andersona i u Kasprowicza.

stabilności świata, której człowiek tak bardzo potrzebuje<sup>13</sup>. Biograf przywołuje fragment korespondencji Andersona, dowodzący kruchej kondycji pisarza, dla którego czas wychodzenia z psychicznego kryzysu był momentem próby, podniesionym do rangi uniwersalnego, transformującego doświadczenia:

W tych pieśniach sięgnąłem do mojego własnego osobistego mamrotania, na polu szalonego i zdeorientowanego, i spróbowałem wyciągnąć z niego coś małego a uporządkowanego. Powinienesz być widzieć, jak przywarłem do uporządkowanych pól kukurydzy, narzuciłem je sobie<sup>14</sup>.

Bohater Kasprowicza jest turystą, który przez czasy i miejsca podąża, by określić znaczenie swojej wędrówki. Notre Dame i kujawski kościół stają się przyczółkami tego samego zmagania ze światem, który nie jest, jak mogłoby się wydawać po lekturze *Pod kolumną* czy tytułowej *Ballady o bohaterskim koniu*, wypraną z uczuć przestrzenią tłumu, skupionego na uciechach i pozbawionego ambicji, ale przede wszystkim jest światem niedopasowanym do zwiedzającego go poety. Kasprowiczowski podmiot, który „ogłosił tom wierszy bez rytmu i rymu”, uznaje swoją niepodległość względem nowej rutyny życia i nowych modeli wiary, ale czuje też żal. Choćby stając przed odbudowanym kościołem znanym z dzieciństwa, odbudowanym przez „pobożne, wrażliwe ręce”, których właściciele wyganiają smutek ze świątyni, śpiewając „głośnie, uroczyste *Te Deum Laudamus*”. Niemoc dotykająca wędrowca Kasprowicza to niemoc identyfikacji z tym, co kiedyś było drogie, z tym, co przetrwało, choć już nie w jego sercu. Wyobcowanie staje się tu doświadczeniem centralnym, wyobcowanie jednak jakoby stateczne, gdyż należące do porządku dorastania, dojrzewania.

Tom Andersona, wyraziście wpisany też w legendę o zagubieniu i odnalezieniu drogi przez wziętego i odnoszącego sukcesy biznesmena, który porzuca ścieżki prowadzące do władzy nad kapitałem, by odnaleźć te, prowadzące do władzy nad rządem dusz, uzewnętrzniają się w kreacji barda-przewodnika, szukającego w sobie i w świecie źródeł wzniosłej pieśni zdolnej przemienić współbraci. Ten projekt przemodelowania egzystencji współczesnych znajduje swe odbicie, jak sygnalizują badacze twórczości Andersona, również w jego prozie narracyjnej. Rex Burbank pokazuje Sama, bohatera na polu autobiograficznej powieści Andersona z 1916 roku, jako postać zdolną mierzyć się z przeciwnościami, które przynosi los, i tym samym ucieleśnia „intensywną chęć, by wprowadzić porządek do strasznie zdeorganizowanego życia”<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Zob. W.B. Rideaut, *Sherwood Anderson. A Writer in America*, vol. 1, Madison 2006, s. 257–258.

<sup>14</sup> Tamże, s. 258.

<sup>15</sup> R. Burbank, *Sherwood Anderson*, New York 1964, s. 21.

Początkowo odpowiedź na rodzinną biedę, potrzeba porządku, która ostatecznie uczyniła zeń pisarza, zmanifestowała się w osadzonym na rywalizacji pogoni za sukcesem – być może jedyną ścieżką ucieczki dla chłopaka w tych czasach i w takich okolicznościach. Wraz z upływem czasu jednak jego potrzeba porządku przybrała psychologiczne i etyczne znaczenie, wreszcie przywodząc go do sztuki pisarskiej będącej koniecznością jego powodzenia. Zaopatrzyła go też w zasób nastawień, które pozostały wpisane w jego późniejsze portrety groteskowych, niepełnych osób walczących o dopełnienie i niewinność w duchowo niedożywionym społeczeństwie<sup>16</sup>.

Ruina, która pełni ważną symboliczną funkcję w tomie Kasprowicza, jest znakiem kryzysu tożsamości z modernistycznym przewartościowaniem. Na gruzach duchowości objawiają się obu poetom konsekwencje odcięcia od źródeł, od wiary i ziemi...

W *Marching Men*, w *A Story Teller's Story* i tak pamiętnych historiach jak „The Man's Story” (*Horses and Men*), daje nam opis Chicago, jakim widział je wtedy: przerażająco ustandaryzowani ludzie, zgorzkniale samotni i odizolowani od siebie nawzajem, którzy czasami przerywają pod innymi względami niezmienną rutynę pracy bójkami i kłótniami lub nieodczecznymi próbami uprawiania miłości<sup>17</sup>.

Podobnie jest u Kasprowicza w utworach takich jak *Pijaczka* czy *Pont Neuf*. Ważniejsze jednak jest, w jaki sposób obaj pisarze sytuują się wobec naprawczych strategii modernistycznej literatury, wobec odpowiedzi na kryzys, która ma pomóc w jego przezwyciężeniu. Burbank podkreślał wagę jego samookreślenia jako skończonego poety<sup>18</sup>, na modłę Yeatsowską poety-kapłana, który ma pomóc współczesnym ludziom odzyskać utraconą wiarę. W liście do Waldo Franka poeta pisał w 1917 roku: „Zaprowadzę Boga do domu, do spoconych ludzi pomiędzy rzędami kukurydzy. Moje pieśni wczolągają się do ich serc i uczą ich świętości długich kruźganków rosnących rzeczy, które prowadzą do tronu Boga ludzi”<sup>19</sup>.

Nie inaczej jest u Kasprowicza, nawet jeśli obrazek „wiejskiej arkadii” podszyty jest w *Błogosławieństwie*, utworze z omawianego tomu, ironią i niepokojem:

Gdybym miał duszę tak czystą, że prawo błogosławienia komukolwiek nie byłoby zużyciem uroszczeniem, ku wam wyciągnąłbym rękę, o ciche, rodzinne me pola!

Ani korca pszenicy nie wyniosłem z waszych skib, nie wodziłem bydła na targ, wypasionego na waszych łąkach, i rzemiennej kiesy-m nie wypychał, wśród cudzych ściernisk kłósym-ci zbierał późniwne, a w świat poszło za mną tylko wspomnienie niedoli i smutek. I to jest moje bogactwo i to mój posiew na tęsknicę lat, które przyjdą po mnie...

<sup>16</sup> Tamże, s. 21–22.

<sup>17</sup> Tamże, s. 28.

<sup>18</sup> Zob. tamże, s. 37.

<sup>19</sup> Tamże.

Nigdy też smutku nie zelżył, choć, jak pijak niechlujny, plulem na siebie, myśląc, że pluję na innych.

Albowiem w godzinach, kiedy palce kurczowo chylą się ku błotowi, by mu je rzucić w twarz i powiedzieć, że samolubnym jest niszczycielem, zjawia się przede mną wasz obraz, o ciche, rodzinne me pola, i od ostatecznych skażeń chroni me serce<sup>20</sup>.

Tradycyjnie ujęta rola wędrowca przez mękę i tęsknotę, z ducha młodopolska, łączy się z toposem utraconej arkadii i świętości przyrody, której błogosławiony charakter podany jest w wątpliwość, podszyty lękiem przed utratą uświęconego charakteru:

Nawiedził mnie dzisiaj sen i szeptał złowroźnie, że Bóg się od was odwrócił i w prze-  
rażliwą zamienił pustkę:

Mróz podgryzł korzonki waszych ozimin i zwiędła, oszadziła szarość zaściela bujną  
niegdyś płaszczyznę.

Kępy śniadych ostów, resztką zwarzonych liści suche pookręcawszy badyle, sterczą sa-  
motnie nad umarłą trawą wąskiego rowu.

Od przysłoniętych, mgławych lasów przylatuje chmura kawek i, nie znalazłszy żeru, ginie  
z wrzaskiem rozpaczonym w ołowianych głębiach przestrzeni.

Grudę długiej, jednostajnej drogi ciężkimi rozciera kopytami chude, zleniałe szkap-  
sko, wlokąc za sobą dziurawy półkoszyk. Pogania je z pośród garści grochowin nędzny czle-  
czyzna w siwej, na uszy zaciśniętej czapce baraniej i w opuchłych, skórzanych rękawicach:  
– „Wio! wio!” – śmiga batem – „wio! wio! starucha! Bliżej nam śmierci, niż wiosny! Aby  
ino się dostać do gniazda! Aby ino się dostać! Wio! wio!...”

I tak się wleczę ku dalekiej, sinej plamie wsi, tak dalekiej i tak sinej, że strzechy zrównały  
się niemal z ziemią, tworząc jakoby pas, oddzielający ją od nieba.

A za tym tryumfalnym rydwanem życia – sztykut! sztykut! – kuleje na pół oblakany, co  
dopiero z więzienia wypuszczony podpalacz...

„Juścić” – wrzeszczy, wygrażając się, to żółtkle, szronem osypane, ogromne widmo –  
„teraz niema co! Poczekam, aż te trochę żyta wyrosnie i dojrzeje, aż je zwieziecie do  
stodół! Cały świat wolno mi puścić z dymem, bom ja go stworzył, nikt inny!...”<sup>21</sup>.

Niepokój zapisany ironicznie we frazie „tryumfalny rydwan życia” określa napięcie, jakie istnieje między mitem a skarłalą współczesnością, w której, jak to ujął Kasprowicz w *Cieniu*, „handlarze relikwii kruszą (...) krzyż na drobne ułamki i drzazgi i, umieściwszy je pod szkłem, dają za sutą zapłatę do pocałunku tłumowi”, a wszędzie „pobłyskują rozwiewne kity i kapelusze”<sup>22</sup>. Wystawność celebry nie idzie w parze z wielkością idei i tak współczesne imię Zbawiciela jest niby z Andersenowskiej baśni. Mroczna strona Boga-człowieka zajęła jego miejsce,

<sup>20</sup> J. Kasprowicz, *Utwory...*, s. 498.

<sup>21</sup> Tamże, s. 498–499.

<sup>22</sup> Tamże, s. 464, 469.

podmiot na próżno rozgląda się za Zmartwychwstałym. Tom poematów prozą, uzupełniających na zasadzie ważkiego dopełnienia wizje znane z *Hymnów*, ma znaczenie w odnajdywaniu zgody z Bogiem<sup>23</sup>. Sprzeciw wszak teraz dotyczy, jak pokazywał Lipski, pragmatyki życia traktującego symbole i metafizyczne punkty odniesienia jako sztafaż jedynie dla zdesakralizowanej rutyny, bałwochwalstwa oraz towarzyszącej mu przyziemnej, nędznej egzystencji.

Może dlatego, choć groteskowy, włóczący się za powozem chłopca w *Błogosławieństwie* szaleniec-piroman nie jest jedynie śmieszny... Lęk, który przynosi, może być też nadzieją; spalenie pól być może jedyną drogą ku pocieszeniu w biedzie. Smutny sen budzi w człowieku potrzebę uświęcenia tego, co przeminąć nie powinno: „O lękiem przyszłych dni oddychające me pola! / Nie wiem, jakie zdarzą się wam losy, złe czy dobre, lecz między nadzieją błękitu a większym jeszcze pomrokiem staje mój smutek i nieśmiało szle wam błogosławieństwo...”<sup>24</sup>. Kasprowiczowski śniący Wędrowiec nastrojony jest wobec świata podobnie jak bezradni bohaterowie *Próchna* Berenta. Wszyscy oni, skonfrontowani z bylejąkością świata, szukają niezmiennie fundamentów, kurczowo łapią się symboli, nawet jeśli znaczenie tych jest w najlepszym razie ambiwalentne.

Szałeństwo jako element krajobrazu jest zresztą i w amerykańskiej perspektywie żywiołem, z którego wyłonić się może porządek. Najlepszy na to przykład stanowi *American Spring Song*, gdzie bohater mówi: „chcę, byś uwierzył w moje szaleństwo i zrozumiał, że kocham Boga”<sup>25</sup>. Szałeństwo i wiara są dwiema stronami tej samej monety, a niepewność, czy jedno nie jest drugim, zdaje się jedyną receptą na sukces. „Sam jestem pokręconym bogiem” – ogłosi w końcu zagubiony, samotny bohater. Ale na wiosennym tle poczuje jakby powiew nadziei.

Dziela Andersona z drugiej dekady XX stulecia, tak prozatorskie, jak i poetyckie, z pewnością pozwalają zobaczyć w nich znamiona literatury terapeutycznej<sup>26</sup>; częściej niż bohaterowie Kasprowiczowskich ironicznych medytacji lirycz-

---

<sup>23</sup> Warto tu przypomnieć, jak obraz religijności obecnej w *Hymnach* Kasprowicza ujmował Jerzy Tynecki: „[W]szyscy jednak widzą pewną uczuciową sekwencję w postawie Kasprowicza wobec „Stwórcy i świata”: rozpacz, bunt, rezygnacja, pogodzenie. I ta katechetyczna gradacja wydaje się bardziej wyznaniowo satysfakcjonować niż jej przesłanki; Kasprowicz wydaje się K. Górskiemu co najmniej oswojony, uspokojony badacz katolicki może dać swobodnie wyraz neutralnym światopoglądowo upodobaniom moralnym i estetycznym; zresztą z nawróconego grzesznika niebo bardziej się cieszy niż ze stu cnotliwych”; J. Tynecki, *Metafizyczny motyw i religijny wątek: o metafizycznej i religijnej interpretacji „Hymnów” Jana Kasprowicza*, „Prace Polonistyczne” 1982, nr 38, s. 166. Badacz, ukazując rozróżnienie między tym, co religijne, a tym co metafizyczne, zarysowuje przestrzeń, którą zagospodaruje poeta także w omawianym tu zbiorze.

<sup>24</sup> J. Kasprowicz, *Utwory...*, s. 499.

<sup>25</sup> S. Anderson, *Mid-American Chants...*, s. 45.

<sup>26</sup> Zob. W. B. Rideaut, *Sherwood Anderson...*, s. 257–258.

nich spoglądają bohaterowie *Pieśni Środkowego Zachodu* na świat wokół i z większą pewnością wypatrują w niebiosach twarzy Przedwiecznego.

Bóg wie, że mogłeś stać się czymś innym – tak jak ja. Mogłeś stworzyć delikatne melodyjki – zapisane cyniczne drobne śpiewki, co? Dlaczego do diabła nie zarobisz nieco pieniędzy i nie kupisz samochodu?

Czy wierzysz – słuchaj teraz – Wierzę. Powiedz, czy ty – słuchaj teraz – Czy wierzysz, że dłoń Boga wyciągnęła się w dół ku mnie zanurzonego w powodzi? Wierzę. To jak ognisty dreszcz przebiegający wzdłuż moich pleców. To kłamstwo, oczywiście. Twarz Boga spoglądała na mnie, ponad krawędzią świata.

Czy widzisz, że wszyscy jesteśmy częścią czegoś, tu na Zachodzie? Wszyscy staramy się przebić. Sam jestem pieśnią, jestem złamanym zakończeniem pieśni<sup>27</sup>.

Widzę analogię między wracającym do rodzimych pól kukurydzy podmiotem Andersona a nieśmiało błogosławiącym rodzimym polom wędrowcowi z utworu *Błogosławieństwo*. Podmiot będący „pękniętym” czy „złamanym” końcem pieśni jest jednak częścią, przynależy. Na Zachodzie – mówi Anderson z perspektywy światowych nowojorczyków, których poznał podczas wypraw do miasta na przełomie 1915 i 1916 roku (wkrótce potem zaczął spisywać utwory, które weszły do *Mid-American Chants*) – leży źródło wciąż żywe, które potwierdza przynależność, wspólnotę, nadzieję na odrodzenie.

Musimy śpiewać, rozumiesz, tu w ciemności. Wszyscy ludzie muszą śpiewać – biedne, złamane materie. Musimy śpiewać w ciemności szalejącej powodzi. Musimy się odnaleźć. Czy masz dziś odwagę na pieśń? Mocniejszym głosem. Chodź<sup>28</sup>.

Pieśń rozbrzmiewająca w mroku, podczas potopu, siła, której wymaga wspólnota – to motywy łączące się z dramatyczną kondycją ludzkości, ale też nadzieją.

---

<sup>27</sup> “God knows you might have become something else – just like me. You might have made soft little tunes – written cynical little ditties, eh? Why the devil don’t you make some money and own an automobile?”

Do you believe – now listen – I do. Say, you – now listen – Do you believe the hand of God reached down to me in the flood? I do. ‘Twas like a streak of fire along my back. That’s a lie, of course. The face of God looked down at me, over the rim of the world.

Don’t you see we are all part of something, here in the West? We’re trying to break through. I’m a song myself, the broken end of a song myself”.

S. Anderson, *Mid-American Chants*..., s. 17–18.

<sup>28</sup> “We have to sing, you see, here in the darkness. All men have to sing – poor broken things. We have to sing here in the darkness in the roaring flood. We have to find each other. Have you courage to-night for a song? Lift your voice. Come”.

Tamże, s. 18.

Idąc za tą myślą, można też wrócić do utworu *Cień* i wraz z ukazanym w nim rozżalonym duchowym *flâneurem* romantycznie spojrzeć ku niebu:

Uciekam od ciebie, jak człowiek, który zgął się nad krzewem jałowca, wyrosłym na kra-  
wędzi górskiego usypiska, a potem zwrócił się nagle ku niebu i, uderzon niezwykłą pro-  
mienistością Marsa lub tajemniczą przędzą Andromedy, ujrzał, niby po raz pierwszy, roz-  
siew gwiazd na kulistym, ciemno błękitnawym rozłogu i, za każdym ziarnkiem złocistego  
maku spostrzegłszy głębię, z miliardem głębin w jedną straszną, bóstwa pełną, zlewającą  
się bezdeń, szaleńczym zaśmiał się śmiechem, iż mógł choć na chwilę tak się zapomnąć  
i zadumie swojej kazać się pochylać nad przedmiotem, poświęconym Śmierci!...

Jak żeglarz, nie mogący już wracać do swej ciasnej izdebki, a któremu zbrzydły publiczne  
przetargi i odpustowe jarmarki, spieszy w zaułki portu i tam, w ciemny wtuliwszy się  
kąt, perlistym oszalał się winem, ażeby w niespodziewanym okamgnieniu przebudzeń  
o zimną posadzkę rzucić kieliszek i pobiec nad brzeg morza i rykiem, któremu nocna  
wtrząs nawałnica, nędzę swą wylać przed Wielkim Poczyszycielem, tak ja uciekam przed  
tobą i patrzę i w szum się wsłuchuję, przygłuszając twój jęk...<sup>29</sup>.

Rozdarcie Kasprowiczowskiego bohatera, stanowiące istotne *post scriptum* do  
*Hymnów*, zawiera się między winem zapomnienia sączonym w zatęchłym kącie  
knapianym lub ulicznym a komunią z wszechbytem, panteistycznym ukłonem  
składanym z nadzieją, że za nim jest On. Tak miota się ów Kasprowiczowski *homo*  
*viator*, żeglarz, kolejny młodopolski człowiek bezdomny, dla którego posłannic-  
two Mesjasza, rozcięnczone nędzą współczesności, szuka dla siebie alternatywy,  
ale wyparte z głowy i serca być nie może... Socjalna wrażliwość Kasprowicza  
(zestawialna z Andersonowską) prowadzi w *Cieniu* ku dantejskim scenom żeglugi  
i obrazom cierpiących, słabnących pod presją świata ludzkich wraków, próbują-  
cych dostać się na pokład tego, którego imię kiedyś brzmiało Chrystus. Przeobra-  
ża się też przestrzeń: „Przejrzyste, zwierciadlane morze zmienia się w grząskie ba-  
gno pełne zarośli, wiklin, cykuty i rzeżuchy, a każda kępa sitowia i trzciny wdycha  
i wyje, i płacze, i klnie, i złorzeczy...”<sup>30</sup>.

Ekspresjonistyczne elementy prozy Kasprowicza, znaczenie których podkre-  
ślał Lipski, nie mają swoich wyrazistych odpowiedników u Andersona. A jednak  
symboliczny charakter regularnych rzędów kukurydzianych kłosów nabiera wraz  
z rozrostem tomu coraz wyraźniej wymiaru ekspresjonistycznego, stając się pro-  
jekcją, pożądanym stanem duchowym podmiotu.

Zwątpienie, niepewność, które przenika ten i inne utwory z Kasprowiczow-  
skiego zbioru, właściwe jest epoce i w pełni objawionego na przełomie stuleci  
oświeceniowego odkrycia względności i paradoksalności doświadczenia. Podąża-  
jąc jakby za Marksa wizją nowoczesności, Kasprowicz pozwala swoim narrato-

<sup>29</sup> J. Kasprowicz, *Utwory...*, s. 486.

<sup>30</sup> Tamże, s. 469.

rom na brak zdecydowania, uczy, również tego, że życie nowoczesnego człowieka to życie w świecie, gdzie każda rzecz brzemenna jest w swoje przeciwieństwo.

Bądźcie, czym chcecie, tylko wcześniej uczcie się cierpieć i – gardzić i nienawidzić – Nie! nie! Chłońcie wiosenną radość życia, jak ja w waszych latach, serca otwórzcie na oścież, aby wstępowała w nie miłość – dla Wisły, jeziora i Popieła, dla królów w słomianych koronach, dla rycerzy i rolników, którym śmierć popędza konie ku miedzy, nim, wysprzedawszy się z ziarna, zdolali o świeże postarać się zasiewy<sup>31</sup>.

Ta ambiwalencja, jako jeden z centralnych wątków modernizmu, realizowana jest jednak przez obu poetów w sposób szczególny, pozwalając postawić ich obok siebie na tle szeregu innych modernistycznych twórców. Powołanie pieśniarza Andersona, równoległe do misji „chucha” – tytułowego filozofa z zamykającego tomik Kasprowicza utworu, jest w pierwszej kolejności potrzebą przekonania siebie samego o niegasnącej wadze pieśni, znaczeniu metafizycznego ładunku i sztuki dla współczesnego człowieka. „Filozof” Kasprowicza zdaje sprawę ze swych prób, jednocześnie szukając partnera do artystycznego dialogu. Nie jest pewien swego, co wyraziście odróżnia ten utwór od wierszy Andersona, ale, to też ważne, jest głosem jednym z wielu, ostatnim i tym samym mającym być może najpełniej wyrazić niedookreślenie, które towarzyszy roli artysty w czasie kulturalnych remanentów i nieustannych zwątpień.

Nadziwowałem się „kocim łapkami” na wiklinach, napatrzyłem się trawom, rosnącym na bagnistych łąkach, nasłuchiwałem się krzyku czajek i brzęku pszczoł, szumu wierzb i płaczu topoli i z skrzypką sosnową w zanadrzu poszedłem w świat...

Narzędzie było nieszczegółowe, bo gdym raz zagrał na weselu, powiedziano, że nuty nie słychać i nogi według tego w tańcu chodzić nie umieją.

Ale to mnie nie stropiło.

Rzuciłem zbiegowisko ludzkie, gromadzące się na targach, pod ścianą domów publicznych, w oknach olbrzymich kamienic, u stóp wyniosłych pomników, pod łukami żelaznych mostów, na marmurowych schodach katedr, w salach balowych, w gmachach giełdy i kantorach bankierskich, i szedłem dalej.

Coś mi się uwidziało, że jeśli muzyka moja nie podoba się kupcom, handlarzom i – mojej dziewczynie, to stworzoną jest na to, by ją pojęły błękity nieba i biedne, nieszczęśliwe dusze, żebrzące jałmużny u bram wieczności.

Coś mi się uwidziało, że w skrzypkach moich żywe jest serce i że chwilami przemawia z nich siła i moc<sup>32</sup>.

Silny (w ślad za Whitmanem) podmiot Andersonowski nie jest zresztą zupełnie wyzbyty niepewności. W pieśni zatytułowanej *Chicago* mówi: „Jestem dziec-

<sup>31</sup> Tamże, s. 482.

<sup>32</sup> Tamże, s. 510–511.

kiem, zdezorientowanym dzieckiem w zdezorientowanym świecie. Nie ma ubrań, które by na mnie pasowały (...)"'. Kończy zaś swe wywody jakby zawieszony między dwoma odległymi punktami artystycznej biografii: „Czy widzisz, że jestem stary, o moja ukochana? Czy nie rozumiesz, że nie mogę śpiewać, że moje pieśni mnie męczą? Czy nie widzisz, że jestem tak młody, że nie mogę znaleźć słowa w zamęcie słów?”<sup>33</sup>. Świat opisany w ten sposób to rzeczywistość rozciągnięta między początkiem a końcem życia, stan w przypadku Andersona z pewnością wpisany w mit odrodzenia, odnowy. Konfuzja, która łączy się z odzyskaną młodością (artysty), jest jednocześnie figurą demencji i zagubienia w mnogości powołań.

Napięcie między młodością i dojrzałością jest jednym z wielu, które określa dynamikę w obrębie wybranych utworów (ale też całych zbiorów) Kasprowicza i Andersona. Kolejne to te między rustykalną przestrzenią a krajobrazem wielkomiejskim, między nadzieją i zwątpieniem, między poważną egzystencjalną refleksją a satyrycznym obrazkiem współczesności. To ostatnie, w przypadku Andersona, jest widoczne wyraźniej, gdy sięgnie się po uzupełniające omawiany tom poetycki, wydane chwilę później najsłynniejsze dzieło pisarza, *Miasteczko Winnesburg*. I najlepiej pokazać to, co autorów zbliża i dzieli, ustawiając obok siebie teksty, które o budowaniu domów traktując, wyraziście określają kruchą kondycję podmiotu i jego nieporadną czasem walkę o miejsce w świecie.

Jeden z tytułowych utworów zbioru Kasprowicza to diagnoza stawiana przez człowieka, który, demaskując obłudę współczesnego świata, jednocześnie traci nadzieję na solidny fundament własnej egzystencji. Stracenię gesty, nastroje euforyczne, tandetne prowokacje, którymi ilustruje swój wewnętrzny dramat bohater utworu, sprowadzają się w istocie do bezradnego poszukiwania absolutu. Grzech, jaki popełnia mieszkaniac walącego się domu, to grzech wezwania, zaproszenie do wspólnoty, danie świadectwa. Spotkanie z „Tym, co serce ma z ognia i jednym tylko przemawia wyrazem: Wieczność”<sup>34</sup> winno odbyć się w skrytości i bez poklasku gawiedzi. Atencja, o jaką zabiega nasz bohater, prowadzi do demaskacji – i jego samego, i ludzi, którzy na wezwanie przybywają. „Nie wywyższam się nad innych; nie jestem ani lepszy, ani gorszy od tamtych i dlatego też płakać nie będę nad tobą”. Manifestowana zgoda na taki porządek rzeczy przeszły jest ironią i żalem, że świat układa się właśnie tak. Dojrzałość definiuje Kasprowicz jako wiek rozczarowania, wiek klęski. Jego „Śpiewający” wie, że „światu w poprzek iść nie można”.

<sup>33</sup> “I am a child, a confused child in a confused world. There are no clothes made that fit me. The minds of men cannot clothe me. (...) Do you see that I am old, oh my beloved? Do you not understand that I cannot sing, that my songs chore me? Do you not see that I am so young I cannot find the word in the confusion of words?”; S. Anderson, *Mid-American Chants...*, s. 13–14.

<sup>34</sup> J. Kasprowicz, *Utwory...*, s. 449.

Pieśniarz Andersona dużo bardziej jest hardy i pewny swego. Buduje dom, choć kamienie, którymi wbija gwoździe, pękają; został mu bowiem dany „młot pieśni”. Modernistyczna religia sztuki wspiera kult ziemi-żywicielki i amerykański ideał człowieka, z Dakoty, doliny Missisipi, Iowy i Ohio, mitycznego Zachodu, którego ludzie są równi dawnym bogom. Umieranie bohatera, leżącego między rzędami kukurydzy, dobiega końca, *Pieśń o Stephenie z Zachodu* (*Song of Stephen the Westerner*) przynosi nadzieję odrodzenia:

Jestem z Zachodu, wychodzę z pól, z aksamitnego pelzania i zmagania. Jest dzień i stoje, surowy i nowy przy stertach węgla. Wchodzę w miejsce ciemności u początków nowego domu. Zbuduję mój dom wielkimi młotami. Nowa pieśń zdziera mi struny w gardle. Stałem się człowiekiem pokrytym prochem<sup>35</sup>.

Nowe życie może zniszczyć struny głosowe Väinämöinena nowych czasów, brud i kurz – a może ewokowany, jak w tej próbie przekładu, „proch”, kładący znamię nietrwałości i na tej inicjatywie – są częścią tego równania, dziedzictwem nowoczesności, ale wydają się też być ceną wartą zapłacenia. Spoglądający na metropolię wschodniego wybrzeża z zaciekawieniem, nie bez kompleksów, ale też z poczuciem własnej wartości Anderson ma poczucie, że misją sztuki jest odnaleźć to, co utracone, a literatura wracająca do źródeł ludzkiej pracy i twórczości może stanowić ocalenie dla wszystkich. Brzmi to podniosłe, ale jednak nie jest niczym niezwykłym, jak pokazywał – odwołując się do kluczowej w tym porównaniu antynomii między miastem i wsią – Jerzy Jedlicki:

Konflikt między przyciąganiem Miasta a chęcią ucieczki na Wieś, zarówno w życiu, jak i w literaturze byłby zatem upostaciowieniem sprzecznych emocji, jakie budzi w nas świat zastany i dalej przetwarzany na użytek naszych następców. Te dwa bieguny to dwie twarze jednej cywilizacji, wiecznie rozdwojonej i rozdartej, zawsze i w każdej epoce ogłaszającej kryzys wartości, lękającej się własnych triumfów i raz po raz wieszczącej własną zagładę, wielkiej i strasznej, ludzkiej i demonicznej cywilizacji przerażonych uczniów czarnoksiężnika<sup>36</sup>.

Warto jednak pamiętać, że i podmiot Andersona mierzy się z niepewnością. Zwątpienie podminowuje ten świat, zwątpienie w porządek, gdzie choć pamięta się o przeszłości, nie śpiewa się już dawnych pieśni. Moc rytuału straciła na sile. Gardło pieśniarza „obolałe jest od kurzu miast nowych”, a oczekiwanie „w ciem-

<sup>35</sup> “I am of the West, out of the land, out of the velvety creeping and straining. It is day and I stand raw and new by the coal heaps. I go into the place of darkness at the beginning of the new house. I shall build my house with great hammers. New song is tearing the cords of my throat. I am become a man covered with dust”; S. Anderson, *Mid-American Chants...*, s. 39–40.

<sup>36</sup> J. Jedlicki, *Świat zmyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 112.

ności na głos dawnych rzeczy” zastąpiony jest spotkaniem dłoni „nowej śmierci”, która wsuwa swoją w dłoń barda<sup>37</sup>. To spotkanie ma jednak moc gestu założycielskiego dla przybysza z Zachodu: „Wkraczam w miejsce ciemności na początku nowego domu”<sup>38</sup>. Stara prawda, że najciemniej jest zawsze przed świtem, wydaje się odnajdować potwierdzenie w pieśniach Andersona i w kreacji jego podmiotu – zabójcy dawnej miłości, piewcy nowego porządku, człowieka skąpanego w kurzu miast, o zdartych strunach głosowych, człowieka nowej pieśni... Transgresyjny charakter przedstawionej sytuacji, właściwy dla modernistycznych sytuacji granicznych, najpełniej wyrażony w języku angielskim, zdaniem wielu, w ogłoszonym cztery lata po tomiku Andersona poemacie Thomasa Stearnsa Eliota *Ziemia jałowa*, w polskim języku formułowany jest po raz pierwszy przez niesłusznie skazanych na zapomnienie za sprawą wmówionej im manieri poetom młodopolskim, w ich liczbie w pierwszym szeregu przez Jana Kasprowicza.

---

<sup>37</sup> Zob. S. Anderson, *Mid-American Chants...*, s. 39.

<sup>38</sup> Tamże, s. 40.

DAWID MARIA OSIŃSKI

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-9468-1569

## WYBORY, DECYZJE I KŁOPOTY TRANSLATORA. POEZJA ANGIELSKA I NIEMIECKA W TŁUMACZENIACH JANA KASPROWICZA

### Poeta i filolog. Poezja i filologia. Krag autorytetów

Jan Kasprowicz jest znany przede wszystkim jako poeta, dramatopisarz, słabiej rozpoznawany jest jako krytyk literatury i teatru, rzadziej kojarzony z uprawianą przez niego intensywnie i długo profesją akademika, profesora literatury i komparatysty. Zdecydowanie mniejszą uwagę badawczą poświęca się mu jako tłumaczowi, poecie tłumaczowi, choć twórczość translatorska pod względem ilościowym przewyższa dorobek oryginalny. Ta koniunkcja, określająca dyspozycje humanistyczne Kasprowicza, a wzmocniona jeszcze pasją krytyczną i historycznoliteracką, wyznacza sposób podejścia do tłumaczonego materiału literackiego i tekstu literackiego w ogóle. Kasprowicz jako tłumacz był przede wszystkim filologiem w klasycznym tego słowa znaczeniu, a więc kimś, kto ma szacunek dla tradycji, słowa, kimś zdradzającym pasję oraz empatię wobec litery dzieła, które próbuje odczytać, zrozumieć i przetłumaczyć, a więc poniekąd „napisać” na nowo. Jego przywiązanie do tradycji antycznej przejawiało się nie tylko w tym, że był tłumaczem Ajschylosa i Eurypidesa oraz autorem obszernego studium *Prometeizm w poezji*, lecz także w tym, że definiował w swojej pracy naukowej i historycznoliterackiej powinności filologa. Choć w autodiagnozie dotyczącej kompetencji filologicznych powściągliwie, z dystansem i przekorą mówił o własnym statusie jako filologa, ale też o wąskim rozumieniu filologii jako dyscypliny oraz powinności wobec poezji greckiej. Kasprowiczowi bycie filologiem pozwalało na przekraczanie granic języka, testowanie jego miar, na niezależność językową i terminowanie w strukturach języka, który – mówiąc metaforycznie – był domem filologii. Umożliwiło mu to otwarcie się na różne światy literackie i myślenie w kategoriach „Weltliteratur” – z rozmachem Goethego, ale ze skromnej perspektywy galicyjskiej. Jakkolwiek wielokrotnie w wykładach i odczytach na Uniwersytecie

Lwowskim wskazywał na wagę „wczuwania się” (zgodnie z dyrektywą antropologii modernistycznej) w fenomenoryginalu, jego metrum i brzmieniowość, to także ujawniał kłopoty, przed jakimi staje tłumacz (zwłaszcza dramatów antycznych), który musi oddać charakteroryginalu, na przykład onomatopieczoność *Prometeusza skowanego*, w innych stopach i za pomocą odmiennych brzmień. Ważne było dla niego szerokie rozumienie filologii jako domu, w którym zamieszkują słowa z różnych języków, kontekstów kulturowych, i do którego filolog wchodzi po to, żeby nimi się zająć, zagarnąć je, przedstawiać, porządkować i tworzyć nową jakość, nowy tekstowy świat. Już pod koniec życia (w 1921 roku) w wykładach poświęconych tragedii Ajschylosa Kasprowicz deklarował:

Nie jestem z zawodu filologiem, ale, o ile wiem, to właśnie na tę dźwiękową stronę Ajschylosa stosunkowo mało zwracano uwagi, a jeśli zwracano, to urzędowa, że tak powiem, filologia czyniła to nawet w formie wyrzutu, że to są zabawki, niegodne wielkiego poety. (...)

Najmniejszą wagę posiada oczywiście argument w ustach filologów niemieckich, bo filologowie przeważnie zajmują się poezją grecką – że Ajschylos dlatego wprowadził na scenę rogać Io, ażeby przygotować widza na mające kiedyś nastąpić wyzwolenie Prometeusza i to z ręki właśnie potomka Iony, Heraklesa<sup>1</sup>.

Znaczenie, jakie przypisywał poezji, było niebagatelne. Określało ono wektor jego zainteresowań oraz wagę materii, którą się zajmował. W studium *Poezja w wieku XIX* poeta filolog dowodził, że na miano poezji nie zasługują teksty literackie o wyraźnym przesłaniu propedeutycznym, społecznym, politycznym, obliczone na duże oddziaływanie (casus osiemnastowiecznych „elukubracji” Woltera). Dlatego wybierał do tłumaczeń pozbawioną zadań służebnych literaturę piękną, głównie dziewiętnastowieczną poezję i dramaty pisane w języku niemieckim oraz angielskim. Poezja stawała się dla niego najlepszym dowodem afirmacji wielokształtnej rzeczywistości, a sposób jej przełożenia określał skalę możliwości twórczych poety tłumacza i filologa. Mówiąc o fenomenie poezji, należy jego zdaniem posługiwać się językiem adekwatnym do jej wyjątkowej pozycji, tak by jej nie zbezcześcić. Oczywiście zaznaczał się w tym myśleniu patronat Miriamowski, dzięki któremu Kasprowicz mógł lepiej i bezpieczniej wyrazić swoje przekonanie o uniwersalnym i ponadczasowym charakterze poezji (stąd z kolei patronat Szekspira, Shelleya i Słowackiego odnosił nie tylko do poezji modernistycznej, lecz także całego XIX wieku). W poezji tak rozumianej, dowodził Kasprowicz, „postępu w utartym jego znaczeniu nie ma”<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> J. Kasprowicz, *Prometeizm w poezji*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka i artystyczna oraz Studia historycznoliterackie*, t. 8, cz. 1, oprac. M. Wilczak, red. R. Loth, Warszawa 2015, s. 684, 689.

<sup>2</sup> Tenże, *Poezja w wieku XIX*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka...*, s. 501.

Powiedział kiedyś Miriam, że mówiąc o rzeczach wielkich – a do największych zaliczam poezję – trzeba unikać wyrazów pospolitych, trywialnych; mimo to nie waham się tutaj zauważyć, że z zakresu dzisiejszych roztrząsań wyrzucam zupełnie wszelkie wierszoróbstwo, stanowiące zwykłą strawę przeważnej części pseudointeligentnych czytelników, choćby to urzędowe wierszoróbstwo, jak się często zdarza, powszechnej zażywało sławy<sup>3</sup>.

Kasprówicz filolog zauważał, że poezja XIX wieku z jej licznymi formami, konwencjami, specyfiką tematyczno-genologiczną jest konsekwencją dziedzictwa poprzednich wieków. Dlatego jako akademik wykreślał linię pozwalającą na uchwycenie ciągłości kulturowej, antropologicznej, egzystencjalnej, ale też strukturalnej (w znaczeniu posługiwania się gatunkiem o określonych ramach i kodeksie). Starał się stworzyć wnikliwą diagnozę poezji wyrastającej z ponadwiekowych tendencji, określających potrzeby wyrażania oraz kształtu kultury języka i kultury poetyckiego stwarzania światów:

Lecz i w sprawach wersyfikatorskich poezja dziewiętnastego wieku mimo cały swój tytaniczny rozrost nie stworzyła nic bezwzględnie nowego. Nie wyszliśmy poza sonet i stancję, poza tercynę czy kanconę, poza rondo czy triolet, poza układ stroficzny prowansalskich truverów czy niemieckich śpiewaków rycerskiej dworności, poza wschodnią gazelę czy włoską balladę, biorąc je albo żywcem, albo trawestując, uważając je za punkt wyjścia dla mniej lub więcej udatnych kombinacji. Teorie współczesnych szkół belgijskich czy francuskich, wynikłe z uznania godnej żądzy stworzenia czegoś oryginalnego, niezwykle go, schodzą się na jednym pomoście, rzuconym przez rzekę naszej kultury, z Platonem lub z zasadami romantyków niemieckich, a nawet ulubiona przez takiego na przykład Verhaerena i innych współczesnych nam twórców forma melopei, nadająca się jak żadna inna do dźwigania na swoich, głębią wewnętrznego życia majestatycznie rozkołysanych rytmach, całego imponującego ciężaru żądz, tęsknot, przeczuć, wizyj, znalazłaby swój pierwowzór, swój początek, swojego embriona choćby w kaskadach Pindarowych lub w dyszących niewysłowionym żarem wytryskach biblijnej *Pieśni nad pieśniami*<sup>4</sup>.

(...) poezja dziewiętnastego wieku nie kręciła się w ciasnym, ograniczonym kółeczku obserwacji zjawisk poziomych, realnych, ale że na skrzydłach wielkiego, mistycznego orla po mistycznych szybowiała szlakach. (...) Opisy zjawisk zewnętrznych stanowią tutaj w przeciwieństwie do deskryptywnych poematów wieku ośmnastego rolę ogromnie podrzędną. Sielanka, pejzaż, obrazek obyczajowy prawie że znika; miejsce jego zajmuje panteistyczne zlewianie się z duchem Przyrody, tajemnicze żywanie się duszy twórczej jednostki w duszę twórczego ogromu: „tęsknica i rozkosz, śmierć i życie łączą się tutaj z najwewnętrzniejszą wzajemną sympatią”. Plastycznie uzmysłowil to Novalis, mówiąc na przykład, że na krajobraz trzeba patrzeć jak na driadę lub oreadę. Krajobraz należy czuć jak jakieś ciało – a dalej w sposób już bardziej oderwany, zbliżony do metafizycz-

<sup>3</sup> Tamże, s. 496.

<sup>4</sup> Tamże, s. 505.

nej Shelleyowskiej filozofii natury – że „rośliny są najbezpośredniejszą mową ziemi” (na której wyrosły), że każdy nowy liść, każdy poszczególny kwiat jest wykluwającą się na powierzchnię tajemnicą, która nie mogąc się z miłości i rozkoszy poruszać ani przyjść do słowa, staje się niemą, spokojną rośliną<sup>5</sup>.

W myśl tak rozumianej roli poezji oraz zakresu jej oddziaływania na kolejne pokolenia Kasprowicz wskazywał jednoznacznie krąg autorytetów i mistrzów słowa poetyckiego. Mistrzami tymi mieli być poeci, dla których niewyraźne stawało się fundamentalnym (dominującym?) odzwierciedleniem poszukiwania języka, określającym mistyczne wręcz dążności do odtwarzania i konstruowania światów niemożliwych, a także pomagającym zrozumieć element Boskiej kreacji, absolutnej, czystej, umożliwiającej spełnienie dzięki harmonii z ideą wszechświata, słowem, formą, a przede wszystkim niepojętą siłą stwarzania – którą określał poeta krytyk mianem Absolutu. To Słowacki i Shelley stali się protoplastami dziewiętnastowiecznej poezji, ojcami założycielami maestrii codzienności, której domem była mistyka – słowa, znaczenia, kreacji, stwarzania jako gestu sprawczego<sup>6</sup>:

Fenomen poetyckich światów obu poetów i próba spotkania ich geniuszu w komparatystycznym ujęciu krytyka akademika stawały się polem ujawniania zależności twórczych, ale przede wszystkim niezależności myślenia, które okazywało się nadzwyczaj podobne, symultanicznie zbieżne, duchowo wzajemne i spójne (mimo formalnej nieznamośności dzieł Shelleya przez Słowackiego, jak zauważał Kasprowicz<sup>7</sup>). Zwornikami tego myślenia stawały się przekonanie o nienaruszalności mistycznej komunii ze światem, poszukiwanie duszy wszechświata i umiejętności jej rozpoznawania wśród języków natury oraz pewność co do tego, jakby powiedział filozof, że „jest raczej coś, niż nic”.

W hierarchii „poetyckich ojców” wysoko stawiał Kasprowicz Szekspira i można mówić wręcz o swoistym projekcie całościowego odczytywania tej twórczości, bo poza dorobkiem translatorskim wypowiadał się o Szekspirze w tekstach kry-

<sup>5</sup> Tamże, s. 515.

<sup>6</sup> Zob. tamże, s. 495, 516.

<sup>7</sup> Bardzo ciekawą, adekwatną w tym kontekście i bliską kręgowi geograficznemu oraz kulturowemu jest pamiątnikarska refleksja poświęcona obu poetom wpleciona we wspomnieniową narrację dokumentującą życie literackie autorstwa Ferdynanda Hoesicka z jego pamiątników pt. *Powieść mojego życia (Dom rodzicielski). Pamiątniki I*, Wrocław – Kraków 1959, s. 491–492. Pamiątnikarz i jednocześnie biograf Słowackiego (trzytomowa biografia *Juliusz Słowacki* opublikowana w 1897 roku), wspominając dysputy z Kazimierzem Tetmajerem na temat podobieństw poetyki, sposobów obrazowania oraz kwestii pokrewieństw duchowości poetyckiej Słowackiego i Shelleya (*casus Epipsychydiona i W Szynajcarii*), dowodzi duchowego podobieństwa myśli i współbieżności obrazowania psychicznego krajobrazu przy jednoczesnej niemożności udowodnienia wpływu oraz bezpośrednich zależności lekturowych i fascynacji Słowackiego Shelleyem (na podstawie lektury listów do matki).

tycznych, odczytach i recenzjach teatralnych o Szekspirze. W 1892 roku wygłosił odczyt we Lwowie *Najnowsze badania nad Szekspirem* (*Wet: Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte*), cykle wykładowe od jesieni 1910 do zimy 1911, a także wykład *Ludzie Szekspira* (grudzień 1911). Przetłumaczył trzynaście dramatów Szekspira, sonety oraz inne teksty poetyckie. Jak zauważa Mariola Wilczak, edytorka pism krytycznych Kasprowicza, choroba i śmierć uniemożliwiły poecie przetłumaczenie całej spuścizny dramatopisarskiej Szekspira<sup>8</sup>. Przekłady te nie zachowały swojej świeżości, trącąc młodopolskim ornamentem i nie przyjęły się w zasadzie ani na deskach teatralnych (mimo sukcesu lwowskiego teatru w pewnym okresie), ani w propedeutyce szkolnej. W myśl ustaleń Stanisława Barańczaka Kasprowicz przestrzegał obowiązku Zrozumiałości, Poetyckości, ale już z dwiema kwestiami – Sceniczności i Wierności – można byłoby dyskutować<sup>9</sup>.

Jako akademik i profesor literatury porównawczej punktował Kasprowicz różnorodne dygresje dotyczące surowości obyczajowej wynikające z kodeksu purytańskiego zawarte w książce *Shakespeare* Waltera Raleigha (London 1907). Dowodził jednocześnie, że „dramaty Szekspira nie są wynikiem umysłu czysto refleksywnego, ale że poeta włożył w nie swoje własne, przez siebie przeżyte uczucia i myśli”<sup>10</sup>. Mimo krytycznych uwag w stosunku do konstruowania świata obyczajowego i realiów elżbietańskiego dramatu wskazywał na żywioł życia, a ponadto na specyficzny, nienazwany komponent, określający fenomen dzieła Szekspira (nie bez znaczenia, jak się wydaje, podobnej konstrukcji używa Leśmian w stosunku do niesamowitości poezji, nienazywalnego i niewyraźnego, które są istotą poezji) – tajemnicze „x”:

(...) w dramatach Szekspira roi się na przykład od rozmaitych anachronizmów, których by się pedantyczny umysł Bacona nie był dopuścił – otóż zapomniano, że utwory te mają poza tym owe nieznane i niezbadane, i w rezultacie zbadać się niedające „x”, owo piętno poetyckiego geniuszu, którego na próżno byśmy szukali w wierszach pozostałych po Baconie<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Zob. M. Wilczak, *Komentarz (Szekspir)*, [w:] J. Kasprowicz, *Krytyka literacka...*, s. 1098.

<sup>9</sup> S. Barańczak, *Jak tłumaczyć humor Szekspira*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 1993, s. 45–56. Kasprowicz nie był pierwszym tłumaczem dramaturga z Avon. Przed przystąpieniem do pracy translatorskiej – choćby tłumaczeń *Hamleta* (ok. 1888) i *Makbeta* (1924) – musiał znać trzytomowe przekłady *Dzieł Szekspira* Ignacego Kęfalińskiego (Wilno 1840–1847; t. I: *Hamlet, Romeo i Julia, Sen w Wigiliu S. Jana*). Znał również wydanie *Dzieł dramatycznych* Williama Shakespeare’a (Szekspira), wydanie ilustrowane, ozdobione 545 drzeworytami rysowanymi przez Henry’ego Courtneya Selousa, w przekładzie Stanisława Koźmiana, Józefa Paszkowskiego i Leona Ulricha, z dodaniem życiorysu poety i objaśnieniami, pod redakcją Józefa Ignacego Kraszewskiego, Warszawa 1875–1877 (t. 1: *Dramata*; t. 2: *Tragedye*; t. 3: *Komedie*).

<sup>10</sup> J. Kasprowicz, *Szekspir (1564–1916)*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka...*, s. 934.

<sup>11</sup> Tamże, s. 930–931.

Zwrócenie uwagi na ów czynnik „x” jest istotne z punktu widzenia tłumacza – ocalającego w tłumaczeniu, ale i narażającego się na ryzyko utraty, ze względu na status rzemieślnika, który musi się wadzić ze słowem, żeby oddać jego kształt i znaczenie, ale też rzemieślnika, który musi być poetą. Tylko poeta subtelnie pozwala sobie bowiem na nazywanie poza systemem jednoznaczności, tylko poeta dostrzega „żywiol” słowa i potrafi odnaleźć taki ekwiwalent, który określi tajemniczą, niemożliwą do jednoznacznego nazwania sferę konstruowanego artefaktu słownego, desygnatu i jego odwzorowania w słowie. Kasprowicz diagnozował fenomen Szekspira i możliwości, jakie niesie szekspirologia, następująco:

(...) szekspirologia dzisiejsza poszła jeszcze dalej. Zaczęła się zajmować głębią uczuciowej strony dramatycznych poematów Szekspira i pominąwszy to, że i tę stronę twórczości usiłowano wyzyskać dla mniej lub więcej ścisłego ustalenia czasu, w którym to czy owo dzieło powstać mogło, do daleko znamiennejszych, w skutki płodniejszych doszła rezultatów. Dzięki tego rodzaju badaniom pokutujące u nas jeszcze teorie niemieckie o tak zwanym obiektywnym tworzeniu, teorie, doprowadzające do dzielenia poezji na subiektywną i obiektywną, na liryczną i epicką, na Zachodzie albo już straciły, albo tracą swą powagę. Nawet i Niemcy dzisiejsi przestają upierać się przy zdaniu, że jeżeli idzie o Szekspira, to jako dramaturg, a więc przede wszystkim – według ich sądu – jako obserwator życia, tworzył postaci będące *par excellence* wynikiem tej obserwacji, a więc postaci obiektywne, że nie kryje się poza nimi nic z tych lub owych stanów duszy poety, (...) nie są niczym więcej, jak tylko oderwanymi od wewnętrznego życia poety figurami, stworzonymi wyłącznie na podstawie zrozumienia, a choćby nawet i odczucia świata, w którym się twórca obracał. Nawet i Niemcy przyznają, że w tych wszystkich rzekomo czysto obiektywnych kreacjach znajduje się daleko więcej pierwiastków subiektywnych, aniżeli na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło<sup>12</sup>.

Oddanie wartości dziełom Szekspira nie oznaczało w myśleniu Kasprowicza tłumacza, że był to twórca na wskroś oryginalny. Wręcz przeciwnie – krytyk i tłumacz – doskonale zdawał sobie sprawę, że Szekspir zaciągnął dług u swoich poprzedników<sup>13</sup>, stąd zdarzają się w jego poetyce i języku passusy bliskie manierystycznemu stylowi eufuistów. Niemniej to autora ze Stratford uważał Kasprowicz za postać niezrównaną na polu dramatu (rodzaj wyrażania) i umiejącą uchwycić niejednoznaczności ludzkiej egzystencji oraz tragicznych dylematów i wyborów manifestujących konflikt tragiczny. Zdaniem Kasprowicza krytyka i tłumacza, Szekspir to

<sup>12</sup> Tamże, s. 933–934.

<sup>13</sup> Kasprowicz zauważał: „U Szekspira nie znajdziemy prawie ani jednego dramatu, który by nie miał poprzednika w utworach ongi wielkiego zażywających powodzenia, a dziś po części zaginionych, w dziełach pisarzy znanych lub nieznanach, w dziełach o tych samych nawet tytułach” (tamże, s. 946).

(...) największy malarz duszy ludzkiej, tragiczny, który od czasów Ajschylosa nie miał sobie równego. Styl to człowiek i dlatego taki nacisk w niniejszym artykule położyłem na tę właśnie stronę nieśmiertelnej twórczości człowieka, którego nie wahano się porównywać ze samym Stwórcą. (...) Szekspir był, mimo charakteru ogólnoludzkiego swych dramatów, twórcą angielskim, twórcą narodowym, i to nie tylko w szerokim tego słowa znaczeniu. Był – patriotą, troskliwym o losy swojej angielskiej ojczyzny<sup>14</sup>.

Trzysta lat mija od skonu tego mocarza, którego dotąd w znajomości duszy ludzkiej i w ujęciu znajomości tej w spiżowe kształty prawdy poetyckiej, nikt prześcignąć nie zdołał. Gdyby nie absorbująca dusze ludzkie wojna, rocznica ta byłaby wszechświatową, potężną, manifestacją, hołdem, złożonym nieśmiertelnemu duchowi ludzkiemu, w tak niezwykle sposób objawionemu w Szekspirze<sup>15</sup>.

Wielbionym i tłumaczonym najchętniej przez Kasprówicza poetą angielskim był jednak Percy Bysshe Shelley, którego nazywał „największym poetą angielskim”<sup>16</sup> i „szlachetnym obrońcą prawdziwego humanitaryzmu”<sup>17</sup>. Figurę Prometeusza uznawał bowiem za fundamentalną dla zrozumienia ludzkiej kondycji i konieczną do tego, żeby mądrze mówić w ogóle o możliwościach, ograniczeniach, powinnościach i wyborach człowieka. Alastora Shelleya uważał Kasprówicz za jeden z „najcudowniejszych utworów, jakie którykolwiek naród posiada”<sup>18</sup>. Jako adekwatną zmianę wektora poetyckiego w XIX wieku traktował przekierowanie fascynacji z Byrona na autora *Epipsychidionu*. „Potrzeba było na to pół wieku, ażeby na miejsce byronizmu, który należy już do historii, zapanował w literaturze szelleizm: nie ma dzisiaj w Europie większego poety, który by się nie był przejął duchem autora *Prometeusza rozpętanego* (...)”<sup>19</sup>. Ponadto ogłosił na Uniwersytecie Lwowskim cykl wykładów i odczytów: *Shelley i jego poezja* (1889), *Percy Bysshe Shelley i jego współcześni* (1911), *Poezja Shelleya* (1915/1916), *Poezja angielska od Shelleya* (1920/1921, 1921), a także obszerny szkic *Prometeizm w poezji* (1912–1913) oraz *Motyw Cenciów w poezji* (1912). Do publikowanych przez siebie tłumaczeń Shelleya dodał ponadto szkic *Autor „Alastora” Shelley*, rodzaj autokomentarza.

Poetyckość Shelleya, ale też sposoby jego bycia w świecie, rozważę polityczno-obyczajową, świadome uczestnictwo w kulturze, określał Kasprówicz w samych superlatywach. Shelley był chyba jedynym z poetów i ludzi kultury, których polski tłumacz filolog obdarzył tyloma pozytywnymi określeniami. Fascynowała go ta

<sup>14</sup> Tamże, s. 949.

<sup>15</sup> Tamże, s. 950.

<sup>16</sup> J. Kasprówicz, *Shelley*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka...*, s. 319. Jako wzorzec stawiał sobie między innymi *Adonais* poety, z którym zmagał się długo i przetłumaczył w 1892 roku. Zob. P.B. Shelley, *Adonais. Elegia na śmierć Jana Keatsa, autora „Hyperiona”, „Endymiona” etc.*, tłum. J. Kasprówicz, „Świat” 1892, nr 20, s. 471.

<sup>17</sup> Tamże, s. 344.

<sup>18</sup> Tamże, s. 335.

<sup>19</sup> Tamże, s. 318.

postać, próbował zrozumieć nie tylko geniusz człowieka, lecz także siłę i nośność jego frazy poetyckiej, unikalnej, brzmieniowo niemożliwej do podrobienia, swoistej i poetycko harmonijnej. Pisał o poecie „sercu serc”, w duchu uwielbienia, choć, określenie to, jak wiadomo, nie było obce również krytykom polskiego pozytywizmu, żeby przywołać Elizę Orzeszkową, diagnozującą na lamach „Niwy” już w 1873 roku fenomen ówczesnej poezji, która jako wzór (i przeciwagę dla słabości poezji epigońskiej na poetyckim Parnasie) w swoich *Listach o literaturze* (*Wiek XIX i tegocześni poeci*) przywoływała słowa z nagrobka Shelleya. Kasprowicz wyrażał się następująco o Shelleyu:

W przekonaniach swoich politycznych był republikaninem i kosmopolitą w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu. Tak przez siebie upragnionej wolności nie rozumiał on w tym sensie, jak współcześni mu poeci Coleridge, Wordsworth, Southey i inni mniej wybitni zwolennicy tak zwanej „szkoły jezior”, upatrujący ją tylko w politycznej niezawisłości od obcego pana, nazywający jej mianem wszystko, co było angielskim i purytańskim, torysowskim i konstytucyjnym; niepomni, że pod formą konstytucji największa może rozpanoszyć się niewola (...) <sup>20</sup>.

Czuli na nędzę ludzką do tego stopnia, że otrzymał przydomek *cor cordium*, serce serc, czysty i nieszczęśliwy, jak Alastor, skarżył się na los swój skargą Epipsychidiona <sup>21</sup>.

Kasprowicz z większą dozą krytycyzmu odnosił się na przykład do tłumaczonego przez siebie Alfreda Tennysona. W szkicu o Szekspirze pisał o nim nie bez dżanstwu:

Zmarły za naszej pamięci poeta angielski, lord Alfred Tennyson, popalił na krótko przed śmiercią wszystkie swoje papiery, mówiąc, że nie chce, „żeby ludzie grzebali w nich jak świnie”. Jest to stanowisko na ogół wzięwszy racjonalne, gdyż prawdziwa, wielka poezja ostoi się bez znajomości towarzyszącego jej materiału historyczno-biograficznego <sup>22</sup>.

W związku ze śmiercią osiemdziesięcioletniego Tennysona, „w którym Anglia dzisiejsza największego wielbiła poetę” <sup>23</sup>, przeciwstawiał go jednak fałszywie pobożnym poetom bigotom, „wielbicielom *cantu*” i „despotycznego zacofaństwa” <sup>24</sup>. Co prawda zauważał, że autor *Pani z Szalott* nie należał do geniuszów, ale był „synem swego czasu, i swego narodu” <sup>25</sup>. Kasprowicz podawał w wątpliwość

<sup>20</sup> Tamże, s. 325.

<sup>21</sup> Tamże, s. 344.

<sup>22</sup> Tenże, *Szekspir (1564–1916)*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka...*, s. 936.

<sup>23</sup> Tenże, *Alfred Tennyson*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka...*, s. 104 [pierwodruk Kasjan, *Alfred Tennyson*, „Świat” 1892, nr 20, s. 477–478].

<sup>24</sup> Tamże, s. 105.

<sup>25</sup> Tamże, s. 105.

oryginalność poetycką Tennysona, pozostającego w kręgu wpływów poetyckich jego poprzedników (tak w specyfice obrazowania, jak i formy elegijnej refleksji nad zmieniającym się kształtem natury). Dlatego zauważał, że mimo „kontemplacyjnego charakteru Tennysona”<sup>26</sup> to twórca pozostający pod silnym wrażeniem sposobów romantycznego wyrażania:

Niezupełnie uwolniony z więzów romantyki, nie posiadając po prostu ani tyle oryginalności, ani tyle siły twórczej, aby móc się całkowicie z dawnych otrząsnąć wpływów, skłaniał się on przecież do kierunków nowych, pod względem sztuki bardziej realistycznych, pod względem zaś poglądów na porządek rzeczy bardziej demokratycznych i bardziej swobodnych<sup>27</sup>.

(...) poezje Tennysona uderzają sympatycznie swoją elegijnością oraz łagodnym kultem przyrody, na którą zmarły liryk patrzył przeważnie wprowadzając okiem pejzażysty, nie umiając, jak to czynił Shelley, zatapiać się w wnętrzu jej tajemnic, lub jak Byron, lubować się w groźnych jej objawach<sup>28</sup>.

Ulubionymi autorami tłumaczonymi z języka angielskiego byli, poza wspomnianymi już, poeta duchowości i ironii – John Keats oraz Oscar Wilde z jego intelektualną poezją paradoksów. Kasprowicz cenił również poezję i dramaty Dranmora oraz Goethego, a także niemiecki dramat naturalistyczny i kameralny, w tym konfesyjno-wizyjny oraz Maeterlinckowski dramat nastroju. Poeta tłumacz w swej pracy twórczej niewątpliwie miał w pamięci wypowiedź autoidentyfikacyjną dotyczącą dziedzin sztuki, zwłaszcza poezji i powinności poety Ludwiga Ferdinanda Schmida (Dranmora) z jego *Dranmor's gesammelte Dichtungen*<sup>29</sup>, kiedy w 1892 roku w odczycie wygłoszonym w Kole Literacko-Artystycznym dowodził, że: „Muzyka, malarstwo i plastyka doszły w tworzeniu piękna do szczytu, poezja zaś, o ile, jako muzyczne słowo, usiłuje wewnętrzną swą istotą zimne ożywiać głoski i głazy poruszać – ta poezja nie straciła jeszcze swej siły...”<sup>30</sup>. Poezja ma być, zdaniem Kasprowicza, odczytującego wnikliwie Dranmora (którego *Requiem* czy *Walc demonów* tłumaczył): „głębokim bólem” i „głębokim czuciem”:

Władzę tę posiada jedynie poezja, która, jak mówi Dranmor, jest „eines tiefes Schmerzen” albo, wyrażając się łagodniej, „ein tiefes Fühlen” (...). Władzę tę posiada tylko poezja, która jest „eine lange Liebe” – nieprzerwaną miłością ku wszystkiemu, co charakteryzuje i jest udziałem człowieka (...)<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Tamże, s. 108.

<sup>27</sup> Tamże, s. 105–106.

<sup>28</sup> Tamże, s. 109.

<sup>29</sup> *Dranmor's gesammelte Dichtungen*, Bd. 3, Vermehrte Auflage, Berlin 1879.

<sup>30</sup> J. Kasprowicz, *Dranmor*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka...*, s. 79.

<sup>31</sup> Tamże, s. 80.

Poezja Dranmora (...) jest natury egotycznej: własne „ja” artysty jest osiǳ, około której obraca się jego twórczość. Główną jej cechą musi być zatem liryzm, a więc rodzaj, który prawie zupełnie stracił dziś kredyt<sup>32</sup>.

Dlatego Kasproicz nie miał zgody na zabawy słowem, które pozbawione są głębszego znaczenia, które, powodowane jedynie chęcią samej zabawy, maestrii artystycznej bez głębszego sensu, stają się żonglerką słowną i ażurowymi inkru-stacjami słów, mającymi na celu grę z formą i pretensjonalność. Krytycznie pisał w związku z tym o parnasizmie i idei parnasistów, a także wzorcach poezji par-nasyjskiej. Parnasizm w poezji, jego zdaniem, poza polem cechował się wręcz patologią treści, a dodatkowo brakowało mu potencjału:

(...) poezja tej kategorii paransowiczów nie będzie, w potocznych nieraz i nieraz bardzo oszlifowanych strofach, zawierała żadnej przynęty dla ludzi głębszych. (...) ten liryzm przybierający dzięki swej pustce wewnętrznej znamiona patologiczne, jakie cechują wyro-by pióra matoidów, zupełnie jest godzien, ażeby przebrzmiał bez echa<sup>33</sup>.

Przeciwieństwem tego typu uprawiania poezji jest prometeuszowska z na-dania siła tworzenia, podbudowana wiedzą, kompetencjami, obyciem w świe-cie i możliwością umiejętnej diagnozy dzięki rozeznaniu w prawidłach doty-czących różnych dziedzin życia. Poeta, zdaniem Kasproicza, musi nie tylko żywiolowo reagować na bodźce rzeczywistości, które go stymulują, lecz także umiejętnie określać to, co stanowi o sile poetyckości – dramatyczność, do-świadczenie jako niezbywalny komponent egzystencji, trud (w rozumieniu od-powiedzialności za niełatwe wybory i sytuacje w życiu, ale też samą istotę two-rzenia, rozumianą tu silnie w duchu Norwidowskim). W kontekście Dranmora poeta filolog pisał:

Inaczej ma się rzecz z poezją egotyczną tych pieśniarzy, co do których ze strony Pana Boga żadna nie zaszła pomyłka, którzy posiadają w sobie prawdziwą iskrę prometeuszową. Ich „ja”, wykarmione zdobyczami wiedzy, bogate w doświadczenie, postawione wśród krzyżujących się prądów powszechnego życia jako integralna, z życiem tym i z prądami tymi ściśle związana część, będzie zawsze objawem niezwykle interesującym, ponieważ czytelnik ucywilizowany znajdzie w zwierciadle tego „ja” nie tylko dużo refleksów swej własnej duszy, ale także obraz jeżeli nie całej ludzkości, to przynajmniej społeczeństwa, do którego indywidualność poety należy<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Tamże, s. 81.

<sup>33</sup> Tamże, s. 82.

<sup>34</sup> Tamże, s. 82–83. Dodawał również, że „(...) poezja Dranmora nie posiada zaokrąglonej całości, że, jak to już powiedziano, jest raczej kawalem jakiegoś fryzu pięknego” (tamże, s. 84).

Poeta filolog wymagał od siebie bardzo dużo, a jeszcze większe nadzieje pokładał w sile poetyckiego tworzywa, dlatego tłumaczył bardzo dużo i szybko. Miał ucho na wybranych poetów i dowartościowywał zwłaszcza tłumaczeniami poetów trudnych: językowo i filozoficznie, a więc wymagających. A jako tłumacz pragnął wywiązać się ze swoich zadań przez wierność bliską oryginałowi oraz inwencyjność związaną z efektami autorskiego, artystycznego przetworzenia dzieła literackiego. Spełniał Kasprowicz z nadatkiem (mimo że czasem jego przekłady były mocno zmetaforyzowane bądź tracące młodopolskim sztafażem) wymogi stawiane przed tłumaczem jako artystą i najwnikliwszym krytykiem. Ponadto prowadził notatnik poetycki, rodzaj brulionu i notesu do testowania własnych tłumaczeń<sup>35</sup>, który był podręcznikiem i materialną przestrzenią refleksji translato logicznej oraz dokumentem procesu obrazującego zmaganie się z żywiołem formy i życia – jako ustanawiania znaczeń, a także restytucji słów w innym porządku, układzie i kontekście. Josif Brodski – poeta, filolog i tłumacz, wnikliwy czytelnik poezji oraz prozy Mariny Cwietajewej i Osipa Mandelsztama – powiedziałby, że „Poezja to nie »najlepsze słowa w najlepszym porządku«, to najwyższa forma istnienia języka”<sup>36</sup>.

### Przekładowość jako transmisyjność. Palimpsesty tłumacza

Patrząc na ogromne dzieło translatorskie Kasprowicza z perspektywy współczesnych teorii przekładu, widać, że jako tłumacz był wytrawnym rzemieślnikiem, który rozumiał osobność i istotę dzieła tłumaczonego, a także „ocalonego” i „utraconego” w przekładzie znaczenia sensów (żeby posłużyć się często używaną w translato logii formułą Stanisława Barańczaka). Tłumaczenia Kasprowicza wypadają zaskakująco oryginalnie, jeśli spojrzeć na nie przez pryzmat dwudziestowiecznej teorii przekładu<sup>37</sup>, a sam tłumacz wykazuje się ogromną

<sup>35</sup> Dotyczy to między innymi *Królowej Moab. (Fragmentu)* P.B. Shelleya w przekładzie Kasprowicza. Zob. J. Kasprowicz, „Notatnik poetycki Jana Kasprowicza z lat 1888–1889”, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, rkps 5961/I, k. 101–117.

<sup>36</sup> J. Brodski, *Poeta i proza* [1979], tłum. A. Pomorski, [w:] tegoż, *Śpiew zwierciadła*, Warszawa 2014, t. 2 (*Dzieła zebrane z łamów „Zeszytów Literackich”* pod red. B. Toruńczyk), s. 146.

<sup>37</sup> Mam tu na myśli najbardziej reprezentatywne, nośne i produktywne teorie polskie i zagraniczne, między innymi tom zbiorowy *O sztuce tłumaczenia* pod redakcją Michała Rusinka z 1955 roku z tekstem Ingardena *O tłumaczeniach*, *Poetykę przekładu artystycznego* Edwarda Balcerzana („Nurt” 1968, nr 8), zbiór studiów *Przekład artystyczny* pod redakcją Seweryna Pollaka z 1975 roku, tom zbiorowy *Przekład literacki* pod redakcją Aliny Nowickiej-Jeżowej i Danuty Knysz-Tomaszewskiej z 1997 roku, różne studia i komentarze Roberta Stillera czy kanoniczne w translato logii prace Marii Krysztofiak *Przekład literacki a translato logia* (1999) oraz *Translato logiczna teoria i pragmatyka przekładu artystycznego* (2011), antologię *Polska myśl przekładowa* pod redakcją Piotra de Bończa

świadomością materii, w jakiej pracuje, i mechanizmów, które go obowiązują. Przekłady poezji angielskiej i niemieckiej pióra Kasprowicza spełniają ponadto kryterium Wernera Kollera – są adaptacją i transferem, a w myśl funkcji ekspresywnej przekładu znanej z teorii Kathariny Reiß<sup>38</sup> – spełniają funkcję nośnika nowych sensów, odkrywanych w nowym języku. Choć część z tłumaczeń Kasprowiczowskich można określić jako te, które są przestrzenią niemożliwości tłumacza i swoistą „pochwałą niemożliwości”<sup>39</sup>.

We współczesnych badaniach nad Kasprowiczem jest tylko kilka studiów dotyczących przekładów, ale warto zaznaczyć, że to ówczesna Kasprowiczowi krytyka literacka dawała bardzo dużo danych do tego, jak odbierane były wydawane sukcesywnie, w zasadzie z roku na rok od 1885 roku aż do końca życia poety poszczególne całe bądź fragmentaryczne dzieła. Młodopolska i wczesnodwudziestowieczna krytyka do tłumaczeń Kasprowicza podchodziła z aprobatą, silnie akcentowała zmysł kreacyjny, oddanie świadomości epoki, wrażliwość na słowo, dokładność oddania formy, ale i z dystansem, zwłaszcza wtedy, kiedy Kasprowicz już sam próbuje coraz intensywniej zapisywać się w historii literatury polskiej jako poeta, nie tyle profesor literatury i tłumacz. Ale ten wątek wymaga osobnego rozwinięcia.

W refleksji nad translatologią Kasprowicza jedna monografia okazuje się bezcenna. Niezastąpioną w badaniach nad niemieckimi tłumaczeniami jest przedwojenna (choć wydana w 1948 roku) praca Jana Bergera, pomyślana jako długofalowe przedsięwzięcie, skończona na części I z powodu braku materiałów i dokumentacji zaginionych w czasie II wojny światowej. Jeśli chodzi o tłumaczenia angielskie, warto wskazać siedmiostronicowy szkic Konrada Górskiego o recepcji Shelleya w Polsce (w którym badacz Kasprowiczowi poświęcił w zasadzie cztery strony), studia Aleksandry Niemirycz o wyborach translatorskich w antologii poezji angielskiej (ale jest to praca skupiająca się wokół podobieństw tematycznych w poezji Kasprowicza i wybranych tłumaczeniach) oraz Aleksandry Budrewicz-Beratan o Kasprowiczowskim tłumaczeniu *Romea i Julii* w kontekście innych tłumaczeń dramatu Szekspira<sup>40</sup>.

---

Bukowskiego i Magdy Heydel (2013), propozycje z lat sześćdziesiątych XX wieku Rolfa Kloeppera (*Teoria przekładu literackiego*, 1967), teorie Jiříego Levý’ego (*Przekład literacki*, 1963), bliskie hermeneutycznemu widzeniu dzieła literackiego jako nieustannego odczytywania tekstu.

<sup>38</sup> K. Reiß, *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Kronberg 1976; też, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München 1971.

<sup>39</sup> A. Kamińska, *Pochwała niemożliwości*, [w:] *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia* księga druga, red. S. Pollak, Wrocław 1975; A. Lipszyc, *O nieprzekładalności przekładu*, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 69–89.

<sup>40</sup> Zob. J. Berger, *Przekłady Kasprowicza*, cz. I: *Poezja niemiecka*, Poznań 1948; K. Górski, *Z recepcji Shelleya w Polsce* [w:] tegoż, *Jan Kasprowicz. Studia*, Warszawa 1977, s. 34–40; A. Niemirycz, *Od*

W części I znakomitej, a przez współczesną polską teorię przekładu w zasadzie zapomnianej pracy o wybranych przekładach niemieckich Kasprowicza, polski germanista podkreślał zasadniczą wartość jego wyborów translatorskich. Słusznie dowodził, że poezję stawiał poeta na pierwszym miejscu, tłumacząc ją dużo lepiej niż dramat, ponadto sztuki dramatyczne Kasprowicz archaizował i nie były to efekty artystycznie najwyższej próby. Dominacja i świadomy wybór materii poetyckiej to ważny wyróżnik pracy tłumacza. Pokazuje on, że nie wszystko (a przynajmniej nie to, o co jest proszony przez różne redakcje i wydawnictwa, przez przyjaciół w listach) godzi się tłumaczyć. Jan Berger w monografii wybranych tłumaczeń niemieckich dał jedno z najważniejszych diagnoz pracy tłumacza w ogóle. Są one ważne i mogą być stawiane obok diagnoz Roberta Stillera, wnikliwych studiów dotyczących fenomenu dzieła tłumaczonego i jego potencji autorstwa Jolanty Kozak (casus powieści Lewisa Carrolla), a zwłaszcza Elżbiety Tabakowskiej z jej najnowszych komentarzy do tłumaczenia *Alicji w Krainie Czarów* (dziesiątego na gruncie polskim; wyd. 2012). Tłumaczka ta podkreśla konieczność restytucji tekstu oryginału przez nieustanny powrót do dziwienia się słowom oryginału, zwłaszcza kiedy mówi o kłopotach tłumacza z wierszykami-walizkami<sup>41</sup>. Berger poruszał w pisanej jeszcze przed wojną monografii (a więc w miarę blisko paradygmatu kulturowego Kasprowicza i standardów dotyczących tłumaczeń) istotną kwestię dla hermeneutycznego i ontologicznego rozumienia dzieła przekładowego jako dzieła artystycznego. W sposób prosty i niezwykle trafny diagnozował nie tyle warsztat samego tłumacza, ile poety tłumacza. A sądzę, że o Kasprowiczu właśnie tak należy mówić, łącznie, nigdy osobno. I tyczy się to w zasadzie całej wspólnoty modernistycznej czy późnodziwiewniastowiecznej: Marii Konopnickiej jako tłumaczki Heinego, Marii Komornickiej jako tłumaczki Wilde'a, Antoniego Langego jako tłumacza Baudelaire'owskich *Kwiatów zła* czy Bolesława Leśmiana jako tłumacza Poe'go (przez medium francuskie). A sygnalizuję to, ponieważ sam Kasprowicz wiele tłumaczeń poetów angielskich, zwłaszcza poetów jezior, opracowywał tak, że porównywał je intensywnie z tłumaczeniami niemieckimi i często przekładał na polski frazę bliższą zapośredniczonej niemieczyźnie niż oryginałowi angielskiemu.

Berger dzięki swej monografii wpisywał się tu, jak sądzę, w myśl protomodernistycznych teorii o psychologii autora: o spólczynniku psychologicznym Piotra Chmielowskiego (z jego teorii manifestowanych w końcu XIX wieku), o genezie fantazji artystycznej, o teoriach człowieka pierwotnego znanych od Théo-

---

*Chancera do Yeatsa. Translatorskie wybory Jana Kasprowicza jako tłumacza literatury angielskiej*, [w:] *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, red. G. Igliński, Olsztyn 2011, s. 489–519; A. Budrewicz-Be-ratan, „Serve pod kwiatów powłoką”. *Kasprowicza przekład „Romea i Julii”*, [w:] *Jego świat...*, s. 520–538.

<sup>41</sup> E. Tabakowska, *Słowo-po-słowie od tłumacza*, [w:] L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, ilustr. T. Jansson, tłum. i posł. E. Tabakowska, Kraków 2012, s. 115–117.

dule'a Armanda Ribota, a na naszym gruncie zaszczeplonych jako teorii animistyczne w rozwoju poezji dzięki rozprawce Świętochowskiego *Poeta jako człowiek pierwotny* (1896). Poznański germanista rozpoczynał swój wywód od zarysowania pola eksploracji badawczej związanej z „akcją” ducha człowieczego, objawiającą się w samorzutnym tworzeniu i asymilowaniu wartości istniejących (jak czytamy w pierwszym zdaniu). Odróżniał tu strukturę ducha tłumacza od ducha poety czy naukowca. Tłumacz zespala oba typy – twórczy w dziedzinie słowa i poznawczy (razem z uczonym zależny jest bowiem od przedmiotu i do niego ograniczony, a z poetą łączy go to, że „roznieca zapal twórczy”<sup>42</sup>). Berger pisał:

Moment tworzenia upodobia tłumacza do poety: tak jak on kieruje się natchnieniem, co płynie mu z duszy, która zdolna sobie ostatecznie przyswoić dzieło oryginalne, wyrównawszy rozbieżności, jakie zachodzą między nim a sobą. W treściwym zdaniu romantyka niemieckiego Novalisa tkwi wszystko, co zasadniczego można powiedzieć o przymiotach i zadaniach tłumacza: ma stać się poetą poety, ma przemawiać równocześnie w imię swej i jego idei<sup>43</sup>. Właściwością bowiem jaźni poetyckiej jest, że rodzi nową treść, a przejętą nagina. Toteż poeta-tłumacz z reguły odrzuca lub do minimum ogranicza to, na co nie reaguje dusza, a potęguje wszystko, co w niej budzi oddźwięk. Od tych osobistych przyswojeń odbiegają przekłady w zwyczajnym tego słowa znaczeniu. (...) Ma więc i tłumacz swoją, sobie tylko właściwą indywidualność. Przejawia się ona głównie w stopniu zdolności do artystycznego zorganizowania przekładu pod wpływem podnieć i wrażeń, płynących z treści, idei, cech formalnych oryginału. Czynniki, u poety-tłumacza asymilujący, tj. jaźń, ulega u przeciętnego tłumacza asymilowaniu, psychiczne energie ostatniego wcielają się w obiekt, by go powołać na nowo do życia<sup>44</sup>.

W kontekście samego już wyboru Kasprowicza oraz jego dyspozycji badawczych i przekładowych monografista niemieckich tłumaczeń Kasprowicza podkreśla, że poeta nie chciał być historykiem literatury,

(...) lecz sądził według kodeksu, jaki sam sobie stworzył pod dyktando serca, jaki więc godzi się stosować do jego własnej osoby.

Jeżeli założenie nasze jest słuszne, to Kasprowicz winien być rzecznikiem indywidualizmu poety, a przeciwnikiem przejmowania się przezeń prądami i tendencjami, powinien odrzucić kosmopolityzm, jakim zwłaszcza jego epoka była tak silnie przejęta<sup>45</sup>.

Zdaniem Bergera w myśleniu Kasprowicza w skład jaźni poetyckiej wchodzi zarówno pierwiastek indywidualistyczny, jak i uniwersalistyczny. Wzajemność ta określona jest przez badacza później jako unia mistyczna. Daje ona siłę, żeby na

<sup>42</sup> J. Berger, *Przekłady Kasprowicza...*, s. 2.

<sup>43</sup> Tamże, s. 2.

<sup>44</sup> Tamże, s. 3–4.

<sup>45</sup> Tamże, s. 5.

przykład tragiczków greckich (Ajschylosa) tłumaczyć w ciągu kilku dni, podobnie jak dokonywać wykończeń artystycznych niektórych ulubionych europejskich poetów XIX wieku (o czym wiadomo na przykład z *Dziennika* Marii Kasprowiczowej<sup>46</sup>), a te zajmują tłumaczowi poecie również zaledwie kilka dni. Sprzężenie to otwiera drogę i perspektywę tłumaczowi. W myśl tego, co podkreśla w swoich tekstach z XIX wieku Oscar Wilde (nieprzywołany co prawda przez germanistę) o krytyce artystycznej i dziele literackim jako tworze ponadnarodowym (*Krytyk jako artysta* / *The Critic as Artist*), Berger dowodził, że sens pracy tłumacza uzasadnia wyczucie,

(...) że poza obrębem poszczególnego narodu istnieją wartości poetyckie, które dzięki powszechnemu pobratymstwu duszy ludzkiej potrafią do każdej z nich dotrzeć, na każdą oddziaływać i winny dlatego stać się wspólną własnością wszystkich, wartości, które tylko jednostka twórcza potrafi ująć w jednorazowej i niepowtarzalnej formie<sup>47</sup>.

Dzięki szczególnemu darowi wczuwania się w poetę i jego kunszt Kasprowicz skupia w sobie poezję znacznej części europejskich narodów i wrasta w nią, dzięki odczuwaniu jej jako wyrazu ogólnoludzkiej duszy poezja ta staje mu się organiczną częścią duszy własnej i energią, pracą do twórczych emanacji i stwarzającą tłumacza, lub, jakby w tym wypadku należało powiedzieć; prapoetę<sup>48</sup>.

Uwzględniając dotychczasowe rozważania o powinnościach i możliwościach tłumacza poety, warto włączyć jeszcze jeden głos, który wydaje się niebagatelny. Jedną z najważniejszych definicji tłumaczenia i statusu tłumacza daje, w moim mniemaniu, Jan Lemański w jednej z miniatur prozatorskich zamieszczonych w wydanym we Lwowie w 1911 roku i dedykowanym jego żonie M. K. (Marii Kormornickiej) zbiorze nowel, satyr i groteskowych opowiadań parabolicznych. Powołuję się tu na tekst literacki Lemańskiego pt. *Cudzyśłów* nie tylko ze względu na lwowski komponent podobieństwa z doświadczeniem Kasprowicz, lecz także ze względu na jeden z najciekawszych artystycznie tekstów, pokazujący rozumienie istoty tłumaczenia i zakresu możliwości przekładowcy, bliski temu, jak rolę poety tłumacza widział Kasprowicz w swojej refleksji krytyczno- i historycznoliterackiej. Mowa tu o cudzyślowie jako doświadczeniu znajomemu polskiej racji stanu pod zaborami. Daje tu Lemański lingwistyczne definicje znaczenia nazwy cudzyśłów, ale również definicję dobrego tłumaczenia z języków obcych i szkodliwości przekładów w przypadku przeniesienia treści obcej nad formę własną<sup>49</sup>. Autorski (literacki, ale w konsekwencji mogący także określać charakter metadyskursywny) koncept Lemańskiego polega na tym, że autor małych próz definiuje poprzez

<sup>46</sup> M. Kasprowiczowa, *Dziennik*, Warszawa 1968, s. 192.

<sup>47</sup> J. Berger, *Przekłady Kasprowicz...*, s. 7.

<sup>48</sup> Tamże, s. 9.

<sup>49</sup> J. Lemański, *Cudzyśłów*, [w:] tegoż, *Kamień filozoficzny*, Lwów 1911, s. 88.

opozycję metaforycznych określeń tłumacza dobrego i złego. Temu pierwszemu przypisuje konieczność takiego oddania oryginału, żeby wpasowywał się on we wzory znajome, swojskie, zrozumiałe i żeby nie zatracał się w obcych. Taki, jak sądzę, korzystający z rekwizytorni i słownika ówczesnego, okazuje się Kasprowicz jako tłumacz poezji, nawet jeśli świadomie i nieudolnie archaizuje w poematach czy fragmentach dramatycznych, choć w tekstach krytycznych tłumaczonym poetom punktuje archaizowanie.

Wydaje się, że Lemański mówi w formie metaforycznego obrazka na temat statusu tłumacza i dzieła artystycznego podlegającemu tłumaczeniu to, co pisał kilkanaście lat wcześniej Wilde w *Krytyku jako artyście*. I wielce prawdopodobne jest, że znalazł to dzieło w oryginale, skoro jedną z najlepszych tłumaczek i czytelniczek Wilde'a był nie kto inny, jak postać, której dedykuje Lemański tomik – M.K., czyli Maria Komornicka, żona poety i bajkopisarza lwowskiego. Oddaję głos najważniejszym fragmentom *Cudysłownu* Lemańskiego:

Tłumacz dobry – to wódz, który zaciąga do swej armii poddanych obcych; tłumacz zły – to dezterter, który swój legion opuszcza dla sprawy obcej.

Tłumacz dobry – to hetman zdobywca; tłumacz zły – to najmita, to pachol, to ciura obozowy, to gryzoń ziarn obcych, które tnie na plewy.

Tłumacz dobry – to władca, który nie lęka się ogarnąć literatury świata całego i nie obawia się w niej zginąć, zawsze wierny sobie, wierny swemu duchowi, swojej formie, swojej idei; tłumacz zły – to uciekinier z własnego ducha, który chce się w obcości zagubić, zaprzepaścić i który jest jak Żyd, co zwątpił, czy może dojść szczytów cywilizacyjnych w swojej własnej formie, własnej kulturze i przybiera kulturę obcą – pasożytuje.

Tłumacz dobry – to geograf opisujący ziemię mową własną; tłumacz zły, pseudopolski – to rozbitek, mówiący mową tego kraju, w którym go los tłumaczycki osiedlił, nawet starając się mówić akcentem miejscowym.

Dzisiejsze tłumaczenia polskie, z małymi wyjątkami, to beznadziejne, niewzajemne, służalcze, zakochanie się w obcości. Natomiast dawne tłumaczenia nasze (z epoki złotej, z małymi wyjątkami), to obcość roztopiona w ogniu mowy polskiej, w żarze własnego ducha<sup>50</sup>.

Tłumacz postępuje na drodze rezygnacji i niewiary w siebie. Tłumacz wchłania w siebie autora i wydaje na świat trochę siczki. Autor wchłania w siebie cały świat (łącznie z krytykiem estetycznym) i wydaje na świat arcydzieło.

Tłumacz – to gastronom przygotowujący różne smakołyki z arcydzieł<sup>51</sup>.

W gastronomicznym kotle różnorodnych potraw szukał Kasprowicz tych, które najlepiej udadzą się opiec na translatorskim ogniu, a obróbka termiczna nie zmieni ich kształtu i charakteru. Warto zauważyć ponadto, że zanim poeta tłumacz przystąpi do konsekwentnie wdrażanej szkoły terminowania w językach

<sup>50</sup> Tamże, s. 92–93.

<sup>51</sup> Tamże, s. 97.

tłumaczonych dzieł, to odpowiednio się do tego zadania przygotowuje. Kaspro-  
wicz bakcył translatorski mógł rozwijać jeszcze w pruskiej szkole, kiedy niemiecki  
był dla niego podstawowym językiem wypowiedzenia. Na świadectwie dojrzałości  
(z 1 marca 1884 roku) oceniono wysoko umiejętności językowe i wiadomości nie-  
mieckie ucznia, pisząc o tym, że: „Jego prace pisemne były jednakże zadowalają-  
ce, wykazywały jedynie czasami formalne słabości; jego prace egzaminacyjne były  
dobre. Ćwiczenia wykonywał z zainteresowaniem i zrozumieniem” (oryg. wpis:  
„Seine schriftlichen Arbeiten waren inhaltlich stets gut, zeigten jedoch manch-  
mal formelle Schwächen; seine Prüfungsarbeit war gut. Dem Unterrichte folgte  
er mit Interesse und mit Verständnis”<sup>52</sup>). Skoro język niemiecki był w pewnym  
sensie dla niego domem i określał w oczywisty sposób przynależność językową  
codziennego drylu szkoły, to ta dwujęzyczność mogła pomóc wychowankowi  
pruskiej szkoły w późniejszych wyborach przekładowych. Dodajmy, że ówczesne  
wysztalcenie klasyczne (z bardzo dobrą znajomością łaciny i greki, skutkujące  
potem tłumaczeniami poetów starożytnych czy belgijskiego Maurice’a Maeter-  
lincka) pozwalało również doskonalić podstawy językowe i warsztat tłumacza.

Nie sposób omówić wszystkich tłumaczeń Kasprowicza. Sam katalog jest  
obszernym dokumentem, ale warto zwrócić uwagę na jedno z jego najważniej-  
szych dzieł przekładowych. Kasprowicz tłumaczy przede wszystkim: *Walc De-  
monów* Dranmora (1892), *Ifigenię w Taurydzie* Goethego (1894), dramat *Torkwatto*  
*Tasso* Goethego (1895), *Obraz literatury powszechnej w streszczeniach i przykładach*,  
wydany przez Piotra Chmielowskiego i Edwarda Grabowskiego (1895), zawie-  
rający wyjątki z Hartmanna von der Aue, Wolframa von Eschenbach, Waltera  
von der Vogelweide, Freidanka. Tłumaczy Hauptmannowską baśń dramatyczną  
*Dzwon zatopiony* (1897) i w 1903 dramat pięcioaktowy *Róża Bernd* oraz *Biednego*  
*Henryka* (1903) – baśń niemiecką. Dokonuje przekładu tragedii w pięciu aktach  
z prologiem pt. *Jan Chrzciciel (Johannes)* Hermanna Sudermanna (1900); komedii  
w pięciu aktach *Biada kłamcy* Franciszka Grillparzera (1902), publikuje tłumacze-  
nia poematu *Słońce me gaśnie* Friedricha Nietzschego (zamieszczone w *Przeglądzie*  
*dziejów literatury powszechnej*). Tłumaczy Fryderyka Paulsena studium *Schopen-  
hauser – Hamlet – Mephistopheles* (1905). Jednym z jego niestandardowych tłumaczeń  
(z formułą spolszczenia na karcie tytułowej, często stosowaną przy dramacie an-  
gielskim, zwłaszcza Szekspira) okazuje się *Z górskich wsi, opowieści dla dojrzałych*  
*młodzieży* Petera Roseggera (1908). Tłumaczy fragment starosaskiego poematu  
*Heliand* (druk w pierwszym „Roczniku Kasprowiczowskim”). Jest wytrwanym  
tłumaczem Friedricha Schillera (tłumaczy jego *Zbójców*, *Don Karlosa*; 1895, a także  
fragment dramatyczny *Dymitr czyli krwawe wesele w Moskwie*), Friedricha Hebbła  
(tłumaczy fragment z pierwszej sceny I aktu *Gyges i jego pierścień*), Hermanna Baha

<sup>52</sup> Cyt. za: J. Berger, *Przekłady Kasprowicza*..., s. 24.

(Mistrz). Daje podwójną redakcję wiersza Friedricha Rückerta *Bist eine Göttin von Himmelsböb'n* (zapis w oryginale). Kasprowicz wydaje i tłumaczy poetów angielskich, pierwszy zbiór przekładów ogłasza w 1907 roku, drugie wydanie ukazuje się już po śmierci poety jako *Obraz poezji angielskiej (zebrał, przełożył i notatkami biograficznymi opatrzył Jan Kasprowicz)* w 1931 roku, i jest znacznie poszerzone i wzbogacone. Zbiór ten pokazuje wachlarz tłumaczonych tekstów od staroangielskich ballad, legend, pieśni twórców bezimiennych, przez angielskiego poetę z drugiej połowy XII wieku – Layamona, George'a Gascoigne'a, Thomasa Lodge'a, Samuela Daniela, Szekspira, aż po Waltera Scotta, Williama Wordswortha, Roberta Southeya, Samuela Taylora Coleridge'a, Johna Keatsa, Thomasa Campbella, lorda George'a Gordona Byrona, Percy'ego Bysshe Shelleya, Thomasa Hooda, Roberta Browninga, Alfreda Tennysona, Algernona Charlesa Swinburne'a. Jako osobną formę antologii Kasprowicz wydaje i tłumaczy *Arcydzieła europejskiej poezji dramatycznej* (między innymi Maurice'a Maeterlincka *Siostrę Beatryks*, Gabriele'a D'Annunzia *Franckeskę z Rimini*, Christophera Marlowe'a *Tragiczne dzieje Doktora Faustusa*, Shelleya *Oeddy'us Tyrannus*; Lwów 1912).

Ogrom tłumaczonych dzieł nie spowodował jednak, że Kasprowicz znany jest w historii literatury i polskiej translatologii oraz rozpoznawany jako wytrawny tłumacz. Nie wymienia się go wśród tłumaczy literatury angielskiej i niemieckiej. Zniknął w zasadzie ze spisów wystawianych sztuk, w bibliotekach nie ma również jego tłumaczeń literatury klasycznej. A w przedsięwzięciach artystycznych w Gdańsku, kiedy wystawia się zarówno Szekspira, jak i Goethego i Schillera, nie uświadczymy tłumaczeń Kasprowicza<sup>53</sup>.

W podejściu do tłumaczonych dzieł Kasprowicz postępuje przede wszystkim jako poeta, ale też warto zauważyć, że nieobce mu są praktyki akademika, filologa, komparatysty, a jego podejście do tłumaczenia można by nazwać metodą komparatyizmu translatologicznego, wzmocnionej o metodę palimpsestu interjęzykowego. Zanim poeta tłumacz zabierze się do tłumaczeń angielskich, najpierw porównuje je z wersją niemiecką. Uczy się języka angielskiego (wraz z korzystaniem intensywnym ze słownika) w trakcie procesu tłumaczenia. To niemiecki, który zna biegle i doskonale, staje się dla niego matrycą porównania. Ale struktura języka niemieckiego jest bardzo specyficzna. Oczywiście oba te języki są fleksyjne i specyfika zwłaszcza tłumaczenia leksemów z prefiksami i sufiksami może wydawać się podobna.

---

<sup>53</sup> W badaniach nad tłumaczeniami Szekspira na gruncie polskim (poza Janem Kottem) największe zasługi ma Anna Cetera-Włodarczyk. Zob. A. Cetera, *Smak morny. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Polsce*. Warszawa 2009; też, *Sobowtóry i barbarzyńcy: o przekładach Szekspira w XXI wieku*, [w:] *Szekspir wśród znaków kultury polskiej*, red. E. Lubieniewska, K. Latawiec, J. Waligóra, Kraków 2012. W *Polskich przekładach Shakespeare'a w XIX wieku* (cz. II: *Wybór tekstów*, oprac. A. Cetera-Włodarczyk, A. Kosim, Warszawa 2019), w VIII części poświęconej Kasprowiczowi (s. 65–79) wybór obejmuje 7 dramatów.

Język niemiecki ma jednak pewną specyficzną cechę, widoczną w tłumaczeniu złożień, form rzeczowników z prefiksami i sufiksami czy leksemów rzeczownikowych z przeczeniem – że czasami trudno odróżnić oryginalny neologizm tłumaczenia danego słowa na język polski od normalnej formy funkcjonującej w niemczyźnie i niebudzącej żadnych zastrzeżeń słowotwórczych. Pisał o tym niegdyś w swoim dzienniku filologa – *Notatniku tłumacza* – Karl Dedecius, tłumaczący Leśmiana na język niemiecki<sup>54</sup>. I te refleksje wydawać by się mogły znaczące. Ponadto warto dodać, że praktyka tłumaczeń w XIX wieku, zwłaszcza w drugiej połowie wieku i na początku XX wieku, rządziła się swoistymi regułami przyswajania dzieła oryginału do idiomatyki narodowej. Tłumaczenia (zwłaszcza kongenialne tłumaczenia kobiet krytyczek, często poetek i powieściopisarek) rządzą się swoistymi regułami, które określają mechanizmy postępowania tłumacza wobec przekładanego dzieła: zabiegi parafrazowania, skracania tłumaczeń, omijania niektórych fragmentów, a przede wszystkim zjawisko tłumaczenia wtórnego. Tłumaczenie takie to częsty proces etapu tłumaczenia: nie z języka oryginału (a najczęściej za pośrednictwem rosyjskiego i francuskiego). Tak choćby Poego tłumaczy Leśmian – poprzez medium tłumaczenia francuskiego Baudelaire’a<sup>55</sup>. Było to powszechne prawidło tak dla Leśmiana, jak i innych tłumaczy. Dotyczyło nie tylko dzieł literatury pięknej, lecz także tekstów filozoficznych, społecznych, religioznawczych.

23 listopada 1892 roku Jan Kasproicz pisał do Jadwigi Gąsowskiej:

Jak tylko uporam się z długami, zaczniemy się do spółki gruntownie uczyć po angielsku – co mi wielkie odda zasługi. Bo jakkolwiek umię nieco po angielsku, to tłumacząc za dużo używam słownika, co ogromnie wiele kosztuje czasu<sup>56</sup>.

Ważnym mechanizmem testowania własnych kompetencji tłumaczeniowych są również dokonywane po latach tłumaczenia tych samych tekstów. Wariantowość

<sup>54</sup> K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, tłum. J. Prokopiuk, I. i E. Naganowscy, wstęp J. Kwiatkowski, Warszawa 1988, zwł. s. 225–226.

<sup>55</sup> Zob. E.A. Poe, *Opowieści nadzwyczajne*, tłum. B. Leśmian, Warszawa [1913?]. Edytor Leśmiana sugeruje, że wydanie miało miejsce pod koniec 1913 lub w 1914 roku. Zob. B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 397, przyp. 6. Zob. także: M. Głowiński, *Leśmian, Poe, Baudelaire*, [w:] *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*, red. E. Balcerzan, Warszawa 1984, zwł. s. 161–165; Ż. Nalewajk, *Nowele Poego w przekładach Leśmiana. Źródła, inspiracje, repliki*, „Tekstualia” 2009, nr 1, zwł. s. 97–104; M. Nawrocki, *Głosy do „Nieznanej podróży Sindbada-Żeglarza”* [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014, s. 351–362; D.M. Osiński, *Filologia niemożliwego. O tłumaczeniach poezji Leśmiana na język angielski i niemiecki*, „Tekstualia” 2018, nr 1(52), s. 11–41; T. Górski, *Bolesław Leśmian jako tłumacz*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2018, nr 13, s. 67–80; M. Rogaczewska, *„Studnia i wabidło” Edgara Allana Poego w przekładach Baudelaire’a i Leśmiana*, [w:] *Leśmian w Europie i na świecie*, red. Ż. Nalewajk, M. Supel, Warszawa 2019, s. 56–95.

<sup>56</sup> A. Kasproicz-Jarocka, *Poeta i miłość*, Warszawa 1961, s. 186.

i konieczność powrotu w celu korekty własnych tłumaczeń to domena pracy przekładowej Kasprowicza. W 1906 roku ponowie na przykład tłumaczy *Alastora* Shelleya, a w 1918 roku *Prometeusza rozpiętanego*. Mariola Wilczak zauważa ponadto, że jeszcze w latach osiemdziesiątych XIX wieku, dokonując tłumaczeń na angielski, Kasprowicz posilkował się w trakcie tłumaczeń Shelleya niemieckojęzyczną literaturą: wykładami Georga Brandesa, *Główne prądy literatury XIX stulecia. Prelekcje wykładane w Uniwersytecie Kopenhaskim* (szczególnie wykład *Naturalizm radykalny. Shelley* w IV tomie *Naturalizm w Anglii*, Warszawa 1883, s. 236–283), a także z *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1876, t. IV: *Der Naturalismus in England*<sup>57</sup>.

Osobnym wątkiem jest zależność tłumaczonych fragmentów bądź całych tekstów i dramatów przez Kasprowicza od tego, jakie wątki tematyczne obecne są w jego poezji. Dwutorowość działań – bycia tłumaczem (czy może lepiej tłumaczem poety) i poetą swoich własnych artystycznych pomysłów idzie w parze i współtworzy katalog pytań o warsztat poetycki, tonację wierszy, jakość obrazowania, wybór formy gatunkowej, konteksty genologiczne związane z transformacją i dostosowaniem do gruntu rodzimego różnych form poematów, dramatów czy liryków, które pod piórem Kasprowicza zmieniają nieco strukturę.

### Krag Albionu. Wybrane aspekty tłumaczeń z języka angielskiego

Zacznę swoją refleksję od kilku konkretnych przykładów tłumaczeń z Szekspira. Specyfika tłumaczeń jego sonetów wiąże się nie tylko z wybraniem odpowiednich akcentów i stóp kolejnych wersów sonetu angielskiego (czyli o układzie 4,4,4,2), lecz także adekwatnością metrum i dostosowaniem rytmiczności frazy kolejnych paralelizmów wersowych do potencjału składni polskiej i rytmiczności stosowanej dla naszego wczesnodwudziestowiecznego (czy szerzej: modernistycznego) kodu lingwistycznego. Pomijam również rozstrzygnięcia leksykalno-semantyczne, oddające zwłaszcza abstrakcyjność szesnastowiecznej angielszczyzny Szekspira, jak i wybory wiążące się z przełożeniem wszelkich pojęć abstrakcyjnych na język symbolu ukonkretnionego (bliskiego Leśmianowi, posługując się formułą Edwarda Bonieckiego<sup>58</sup>) czy obrazowej alegorii.

Kasprowicz nie może wybrać stopy metrycznej Szekspira, ponieważ polszczyzna nie znajdowałaby uzasadnienia dla oddania w sonecie metrum jambicznego, w dodatku składającego się z pięciu jambów w wersie, czyli pięciu zestrojów ak-

<sup>57</sup> Zob. M. Wilczak, *Komentarz (Autor „Alastora” Shelley), [w:] J. Kasprowicz, Krytyka literacka...*, s. 1033–1034.

<sup>58</sup> E. Boniecki, *Archaiczny świat Bolesława Leśmiana. Studium historycznoliterackie*, Gdańsk 2008, rozdz. *Dwa symbolizmy*, s. 7–36.

centowych (dla uproszczenia można je porównać z dziesięciogłoskowcem). Kasprowicz wybiera sylabotonizm jako podstawowy środek przekazu formy rytmicznej wiersza. Wybór pada na jedenastogłoskowiec z bardzo różnorodnym w 154 sonetach rozłożeniem nacisku średniówkowego (najczęściej 6+5; i ewentualnymi rozkładami przerzutni). Jedenastogłoskowiec, zdomowiony zarówno w postyczniowej poezji epigońskiej, w meliczności wielu liryków Marii Konopnickiej, Wiktora Gomulickiego czy Adama Asnyka, obecny przecież w dużej mierze w poezji Leśmiana, spełnia znakomicie wymogi rytmizacyjne. Co więcej – nawet jeśli poszczególne wersy kończą się hiperkataleksą – to stanowią dzięki temu semantyczny, a tym samym ontologiczny znak, że rozrywa się struktura wypowiedzenia w danym momencie wersu. Śpiewność i płynność takiego metrum oddaje ponadto refleksyjno-filozoficzną specyfikę dylematów człowieka Szekspirowskiego, pozostającego wobec nieskończoności wszechświata, doświadczenia śmierci, przemijania i miłości jako formy wyrażania. Jedenastogłoskowiec pomaga również zachować swoistą otwartość obecną w szesnastowiecznej i wczesnosiedemnastowiecznej frazie angielskiej, gdzie akcenty jambiczne zawsze padały na samogłoski pozwalające złapać oddech. Kasprowicz jako tłumacz doskonale sobie z tego zdawał sprawę.

W kwestii leksyki, tak ważnej dla zrozumienia idiomatyki docelowego języka (posługując się formułą Małgorzaty Łukasiewicz – domestykowania tłumaczenia<sup>59</sup>), Kasprowicz próbuje oddać staroangielskie formy leksemów abstrakcyjnych, ale jego wybory semantyczne padają na pojęcia, które pochodzą ze słownika młodopolszczyzny, które można by wyjąć z językowego obrazu świata i zasobu leksykalnego Leśmiana („jaźń”, „opieśniać”, „jednota”). Tłumacz dodaje również intensyfikujące emocjonalność i ekspresywność języka partykuły wzmacniające, pytańniki archaizujące oraz silnie intensyfikuje użycie eksklamacji wykrzyknikowej. To ratunkowa próba oddania staroangielskiego formatu pytania. Na przykład w sonecie 39 czytamy (wszelkie wyróżnienia we wszystkich cytowanych fragmentach tekstów pochodzą ode mnie):

O, h o w t h y w o r t h w i t h m a n n e r s m a y I s i n g,  
W h e n t h o u a r t a l l t h e b e t t e r p a r t o f m e ?  
W h a t c a n m i n e o w n p r a i s e t o m i n e o w n s e l f b r i n g?  
A n d w h a t i s ' t b u t m i n e o w n w h e n I p r a i s e t h e e ?  
E v e n f o r t h i s l e t u s d i v i d e d l i v e,  
A n d o u r d e a r l o v e l o s e n a m e o f s i n g l e o n e,  
T h a t b y t h i s s e p a r a t i o n I m a y g i v e  
T h a t d u e t o t h e e w h i c h t h o u d e s e r v e s t a l o n e<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> M. Łukasiewicz, *Pięć razy o przekładzie*, Kraków – Gdańsk 2017, rozdz. IV (*Kto się boi obcości*), zwł. s. 96–97.

<sup>60</sup> Trudno jednoznacznie wskazać, z jakiego wydania mógł korzystać Kasprowicz przy pracy tłumaczeniowej. Wielce prawdopodobne jest, że znalazł wydanie: *Shakespeare's Sonnets*, being a re-

W tłumaczeniu Kasprowicza:

Przystoi - ż c i e b i e o p i e ś n i a ć, jeżeli  
 Ty jesteś lepszą c z ą s t k ą m o j e j j a ż n i?  
 To samochwalstwo czemu mnie obdzieli,  
 Gdy, sławiąc ciebie, sławię najwyraźniej  
 Siebie samego?... Żyjmy w rozłączeniu,  
 Niech nasza miłość j e d n o t ą nie będzie,  
 Wówczas li twemu oddam cześć imieniu,  
 Tobie należną i zawsze i wszędzie!<sup>61</sup>

W innym sonecie następuje na przykład ciekawa zamiana abstraktu (pojęcia wiary) na konkretną nazwę własną. Ta swoista atrybucja ma swoje uzasadnienie nie tylko w apostroficzności i dedykacji wyznania, lecz także w humanocentrycznym potraktowaniu podmiotu i adresata wyznań (kobiety o rosyjsko-brzmiącym imieniu Wiera). Błędy („errors”) okazują się „winami” (co bardzo sensownie oddaje istotę pomyłki, a w zasadzie dobrze funkcjonującej w polszczyźnie „przewiny”), uczta („feast”) zyskuje tu miano „biesiady” (określającej familiarność i styl jej odbywania, powolność wpisaną w jej źródłosłów dodatkowo wzmocniony fleksją pomocną w utrzymaniu rymu: „bie-siedzie”). W sonecie 141 czytamy:

I n f a i t h, I do not love thee with mine eyes,  
 For they in thee a thousand e r r o r s note;  
 But 'tis my heart that loves what they despise,  
 Who in despite of view is pleased to dote;  
 Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted,  
 Nor tender feeling, to base touches prone,  
 Nor taste, nor smell, desire to be invited  
 To any sensual feast with thee alone: (...).

production in facsimile of the first edition, 1609, from the copy in the Malone collection in the Bodleian library, with introduction and bibliography by S. Lee, Oxford 1905. Można założyć, że zapoznał się również (choć ze względu na miejsce wydania mogło być to trudne) z wydaniem *The Sonnets of Shakespeare*, from the Quarto of 1609, with Variorum Readings and Commentary. Primary Source Edition, ed. by R. MacDonald Alden, Boston 1916.

<sup>61</sup> W. Shakespeare, *Sonety*, z ang. tłum. J. Kasprowicz, Warszawa 1922, s. 24. Dalej jako S i numer strony cytowanej. Można zakładać, że znane mu były również przekłady Marii Sulkowskiej, opublikowane w 1913 roku (W. Shakespeare, *Sonety* (I–CXXXIV oraz CXXXVI–CXIV), tłum. Mus [Maria Sulkowska], Kraków 1913).

U Kasprowicza:

W i e r a, ja ciebie nie miłuję okiem,  
 Gdyż ono widzi w tobie w i n tysiące;  
 Jemu na przekór, w szaleństwie głębokiem,  
 Rwie się w twą stronę me serce gorące.  
 Ani mych uszu głos twój nie porywa,  
 Ani mnie tkliwość, ni mój smak nie wiedzie,  
 Ni powonienia zmysł, ni żądza żywa  
 Podłych dotyków k'wylącznej biesiedzie  
 Zmysłowej z tobą (S, 75).

W sonecie 148 Kasprowicz wykorzystuje na przykład specyfikę terminologiczną neoidealizmu polskiego, wziętą zapewne z *Chowanny* Bronisława Trentowskiego (kiedy filozof pisze o kształceniu zdolności umysłowych przez dzieci i posługuje się terminem „um” – pierwszym objawem duszy, siłą pozwalającą na sprzeciwienie się rzeczywistości w imię własnych planów, marzeń, ideałów). Istotne wydaje się spożytkowanie pojęcia Trentowskiego (którego użycie słowniki wywodzą właśnie z dziewiętnastowiecznej teorii filozofa) w kontekście pytań o możliwości widzenia świata, horyzont poznawczy podmiotu oraz kwestię prawdziwości i fikcjonalizmu w rozpoznawaniu form odbioru świata. Oczywiście dla Kasprowicza Hans Vaihinger (z jego teorią *ludi bene fundati*) i Arthur Schopenhauer (z jego krytyką aposteriorycznych sądów Immanuela Kanta) oraz wpisana w tę formułę figura świata jako każdorazowego osobnego wyobrażenia człowieka są tu zapewne znaczącym kontekstem (tym bardziej, że Kasprowicz ma za sobą tłumaczenia tekstu naukowego o Schopenhauerze), ale wybór samej formy pada na Trentowskiego. Dodatkowo spójnik „iż” ma powodować patetyczność i dostojność retoryczną frazy (zupełnie inaczej brzmieniowo określające charakter przywoływanego argumentu niż kongenialnie przetłumaczone imię własne Mistress Quickly – właścicielki oberży „Pod Głową Dziką” z *Króla Henryka IV* Szekspira – jako pani Żwawskiej).

U Szekspira czytamy:

O me, what eyes hath Love put in my head,  
 Which have no correspondence with true sight!  
 Or, if they have, w h e r e i s m y j u d g m e n t f l e d,  
 That censures falsely what they see aright?

Kasprowicz oddaje następująco ten fragment:

Ach! Jakież miłość wsadziła mi oczy,  
 Iż, według prawdy nie widzą już rzeczy?  
 A jeśli widzą, j a k s i ę u m m ó j t o c z y,  
 Że prawdziwemu ich widzeniu przeczy? (S, 79).

W tłumaczeniu poematu *Epipsychidion* Persy'ego Bysshe Shelleya pojawiają się ciekawe rozstrzygnięcia zdradzające specyfikę podejścia Kasprowicza tłumacza do tłumaczonej materii. Dotyczą one zarówno kwestii leksykalnych, jak i poziomu obrazowania określającego charakter świata poetyckiego, między innymi koncepcji sferyczności, duchowości, zakorzenionej w neoplatonizmie. Obecny pod wieloma postaciami uwięziony duch poszukuje rozpoznania i odbicia w ziemskich kształtach, uobecnienia w formach dostępnych dla ludzkiego poznania zmysłowego. Kasprowicz wydobywa to dzięki różnorodnej tonacji kolorystycznej i świetlnej, dzięki zastosowaniu synekdoch słońca i subtelnie wprowadzonej metaforyce widzenia. Wędrowka ducha ku poznaniu istoty rzeczywistości wiedzie przez kolejne stopnie wtajemniczenia. Wieloznaczna symbolika światła, solarna metaforyka i oceaniczny (tu: panpsychiczny) rytm życia wyznaczają ideę poematu Shelleya, bliską również koncepcji myślenia o rozpadzie świata u Kasprowicza z jego ówczesnych tekstów poetyckich. Wzmocnienie dodatkowo spójnikiem inicjalnym występującym w trzech formach „azali” „zaliś”, „zali” potęguje archaiczność i podniosłość stawianych retorycznych pytań. W *Epipsychidionie* – jednym z najwybitniejszych, zdaniem Kasprowicza krytyka i akademika, tekście Shelleya, tłumaczonym w 1886 roku – czytamy:

A well of sealed and secret happiness.  
Whose waters like blithe light and music are,  
Vanquishing dissonance and gloom? A Star  
Which moves not in the moving Heavens, alone?  
A smile amid dark frowns? a gentle tone  
Amid rude voices? a beloved light?  
A Solitude, a Refuge, a Delight?  
A lute, which those whom love has taught to play  
Make music on, to soothe the roughest day

She met me, Stranger, upon life's rough way,  
And lured me towards sweet Death; as Night by Day,  
Winter by Spring, or Sorrow by swift Hope,  
Led into light, life, peace. An antelope, (...) <sup>62</sup>.

U Kasprowicza:

Azali  
Nie jesteś na kształt tajemniczej fali,  
Która melodią błękitnych rozkoszy  
Wszelki dysonans, wszelki pomrok płoszy?

---

<sup>62</sup> P.B. Shelley, *Epipsychidion. Verses addressed to the noble and unfortunate Lady, Emilia V, now imprisoned in the convent of*, London 1821. Kasprowicz mógł najprawdopodobniej jako podstawę oryginału wziąć londyńskie wydanie z 1840 roku, a nie pierwodruk.

Zaliś nie gwiazdą, co w ruchomych gronie  
 Gwiazd sama jedna nieruchomo plonie?  
 Zali nie jesteś łagodnym uśmiechem  
 Między gniewnymi; dźwięcznych tonów echem  
 Śród głosów szorstkich; ś w i a t ł o ś c i ą; z b a w i e n i e m;  
 S z c z ę ś c i e m; s a m o t n i ą; g ę ś l ą, słodkim brzmieniem  
 Do snu tulącą w strasznych dniach żywota  
 Ponure troski ludzi, których złota  
 Miłość uczyła grać na strunie twojej?

Obca, śród życia spotkawszy mnie drogi,  
 Wnet w uścisk ś m i e r c i z w a b i ł a p r z e b ł o g i:  
 Tak do spokoju, światła i żywota  
 Dzień noc prowadzi, zimę wiosną złota,  
 Troskę nadzieja. Antylopa, w pędzie (...) <sup>63</sup>.

Kasprowicz idealnie oddaje istotę muzyki sfer, zakorzenioną w neoplatonizmie, która angielski wzorzec uwydatnia jako istotę harmonii wszechświata i rozumienia jego prawideł. Młodopolski sztafaż i słownik to bardzo częsty rezerwuar ujawniający użycie leksyki i oddający koncepcję etyczną u Kasprowicza tłumacza. Ale to nie jest правило stosowane w poezji własnej Kasprowicza. Ciekawy wydaje się ten mechanizm podstawienia leksemów czy całych fraz wziętych rodem z poezji młodopolskiej. Widać to na kilku przykładach z poematu *Epipsychidion*. Celowo przywołam poniżej kilka zestawień. Obrazują one kilka strategii i wyborów tłumaczeniowych. Kasprowicz wykorzystuje zdatną do tego składnię prefiksálną polszczyzny („przesłodkie pieśni” określają stopień nasycenia oraz skończoność procesu, a dodatkowe wzmocnienie dawną formą liczby mnogiej potęguje odczucie dostojeństwa). Stosowanie metonimii udosławiania i wskazuje na realność wizyjnego świata harmonii sferycznej („arfy sferyczne” ujawniają, że zasadne okazuje się metonimiczne wykorzystanie elementu muzycznego zamiast samego określenia muzyki: „arfa” jako zamiennia muzyki):

Killing the sense with passion; sweet as stops  
 Of planetary music heard in trance.

U p a j a z m y s ł y, j a k p r z e s ł o d k i e p i e ś n i e  
 T y c h a r f s f e r y c z n y c h, p o s ł y s z a n y c h w e ś n i e (E, 10).

Ale we fragmencie „Sate by a well” oddanym jako „Siadła nad brzegiem rzeczu” mamy do czynienia z ciekawym mechanizmem określającym zakres zna-

<sup>63</sup> P.B. Shelley, *Epipsychidion*, tłum. J. Kasprowicz, Warszawa [b.d.w., 1924], s. 9. Dalej jako E i numer strony cytowanej.

czeniowy oryginalnego „nasycań”, „zaspokajania” (uwyrażnionego przez poetę chyba omyłkowo z czasownikiem „stay” – zatrzymywać się, przysiadąć). Ponadto wprowadzenie na określenie studni „well” – „brzegu ruczaju”, a więc użycie pojęcia abstrakcyjnego, o niejasnych konturach i braku dosłownej ramy (ruczaj nie jest artefaktem), dobrze oddaje naturocentryczny projekt wtopienia w przestrzeń przyrody i konotuje ze słowiańskim określeniem tego mikroświata:

One, whose voice was venom'd melody  
Sate by a well, under blue night-shade bowers;

Tam jedna – głos jej to pieśń jadowita –  
Siadła nad brzegiem ruczaju, okryta  
Błękitną tkanką, którą z mroku sprzędły (E, 15).

Posłużenie się leksemem „gwiazda” (oddającej oryginalny leksem „pilot”) ma swoje uzasadnienie w kulturze i idiomatyce polszczyzny (określenie to zarezerwowane jest dla szczególnych odniesień i atrybutów, także boskich). Podobnie „blonia” (oryginalne określenie „fields” oznaczające pola, otwartą przestrzeń, po której się stąpa) jest w polszczyźnie określeniem konotującym rozległą przestrzeń, pokrytą trawą (co ważne, kojarzoną często z bliskością, przestrzenią bliską miastu):

Spouse! Sister! Angel! Pilot of the Fate  
Whose course has been so starless! O too late  
Beloved! O too soon adored, by me!  
For in the fields of immortality  
My spirit should at first have worshipped thine,  
A divine presence in a place divine

Oblubienico! Siostro i aniele!  
Gwiazdo mej doli, co się w mrokach ściele!  
Za późnom kochał, za wnet wielbił ciebie!  
Czemuż na bloniach nieśmiertelnych – w niebie,  
W obliczu Boga, wśród Jego kościoła,  
Duch mój przed tobą nie pochylił czoła  
Od pierwszej chwili? (E, 11).

Kasprowicz ma również skłonność do tłumaczenia rzeczowników gerundialnych („understanding”), określających proces („rozumienie” w dosłownym tłumaczeniu) na rzeczowniki określające konkretność, mimo że dotyczące znaczenia abstrakcyjnego („rozum”). Użycie frazy „nie traci żywota” (oddającej oryginalne „not to take away”) powoduje, że mamy do czynienia ze wskazaniem dostojności pojęcia życia, które się traci („żywot” i jego przebywanie – jakby

sugerowała na polskim gruncie już średniowieczna pieśń maryjna, ale też język Jana Kochanowskiego i użycia tego pojęcia w języku z okresu romantyzmu – bliskie nadal kulturowo i językowo frazie elżbietańskiej Szekspira, ale przede wszystkim Shelleyowi):

True Love in this differs from gold and clay.  
 That to divide is not to take away.  
 Love is like understanding, that grows bright.  
 Gazing on many truths; 'tis like thy light.  
 Imagination! which from earth and sky,  
 And from the depths of human phantasy,  
 As from a thousand prisms and mirrors, fills  
 The Universe with glorious beams, and kills  
 Error, the worm, with many a sun-like arrow  
 Of its reverberated lightning. Narrow  
 The heart that loves, the brain that contemplates,  
 The life that wears, the spirit that creates  
 One object, and one form, and builds thereby  
 A sepulchre for its eternity.

Miłość w tem różna od prochu i złota,  
 Że, choć dzielona, nie traci żywota;  
 Miłość, jak rozum, co potężniej błyska,  
 Zapatrzon w prawdę; do swego ogniska,  
 O wyobraźni, podobna, co swemi  
 Przewspañiałemi światły, zrodzonymi  
 Z niebios i nizin, i z głębin, gdzie wrząca  
 Myśl ludzka działa, ni blaskiem z tysiąca  
 Pryzm i zwierciadel świat zalewa cały  
 I błąd zabija odbiciem swej strzały.  
 Ciasne to serce, co jedno miłuje,  
 Ciasny to umysł, co jedną myśl snuje,  
 I duch ten ciasny, co kształt jeden tworzy;  
 On wieczność swoją sam do grobu złoży (E, 12).

Kasprowicz ujednoznacznia (stosuje liczbę pojedynczą) pojęcie prawdy, kiedy posługuje się frazą: „Zapatrzon w prawdę”. Prawda (w liczbie pojedynczej) jest jedna (a nie mamy tu do czynienia z wielością prawd, wieloma prawdami, jak to sugeruje oryginał: „Gazing on many truths”). Użycie imiesłowu przymiotnikowego biernego w formie skróconej powoduje ponadto efekt retorycznej wzniosłości (podobnie się dzieje w innym fragmencie – „podobien” czy „wyzwolon”, sugerującym w tym ostatnim przypadku bardzo silne nawiązanie do *Zwolona* Norwida, zwłaszcza że mowa o doskonaleniu i metamorfizie, graniczności). Podobną strukturę fleksyjną i tonację tajemniczości (użycie

liczby mnogiej dla pojęcia, które występuje jako abstrakt jedynie w liczbie pojedynczej, nie ma charakteru *pluaralia tantum*) jest określenie „zmroki sprzędły” („night-shade bowers”).

Kasprowicz doskonale rozumie i wczuwa się w solarną topikę poematu Shelleya, zwłaszcza kiedy używa frazy „Przewspaniałemi światły” na określenie „fills/ The Universe with glorious beams”. Wskazanie to, zhiperbolizowane prefiksem „prze-” i archaiczną formą liczby mnogiej, ma oddawać istotę nieskończonej (liczonej w tysiącach: wyliczenie „thousand prisms and mirrors”) możliwości odbić i migotań odbijanego obrazu (zresztą w dalszej części tłumaczenia pojawia się wręcz odbita od oryginału fraza „z tysiąca/ Pryzm i zwierciadel”). Lśnienie i potęga świetlna skutkują również wyborem konsekwentnie określającej całą topikę frazy: „I błąd zabija odbiciem swej strzały” („Of its reverberated lightning”). Kasprowicz tłumacz to nie tylko wytrawny filolog, ale też filozof. Shelleyowskie pojęcie „bycia”, jedno z fundamentalnych określeń oznaczających procesualność trwania w językowym obrazie świata abstrakcyjnego poety (zapisywane jako „a Being”) oddaje on w myśl języka angielskich filozofów nowożytnych jako „istotę”:

There was a B e i n g whom my spirit oft  
Met on its visioned wanderings, far aloft,  
In the clear golden prime of my youth's dawn,  
Upon the fairy isles of sunny lawn.

Była i s t o t a, którą duch mój, z każn  
Ciała wyzwolon, w lotach wyobraźni  
Często spotykał na lanach młodości,  
Śród wysp słonecznych, gdzie rusalek gości  
Tłum rozigrany, ... (E, 13).

Użycie z kolei złożenia we frazie „Byłem podobien do ćmy-wieczornicy” (oddającej „I flitted, like a dizzy moth”), wpisującej się doskonale w specyfikę polszczyzny, ujawnia zmetaforyzowaną strukturę znaczeniową (bliską idei *Wesela* Wyspiańskiego). Gatunkowe i zleksykalizowane pojęcie „dizzy moth”, funkcjonujące jako określenie gatunku ćmy nie miało i nie ma w języku polskim odpowiednika, więc połączenie jej z domeną nocy, a precyzyjniej: wieczoru (ale też spędzania czasu wieczorem podczas wieczornic na oplakiwaniu kogoś, a więc rodzaju modlitwy, formy doświadczenia kontemplatywnego) ma tu swoje uzasadnienie kulturowe. W tłumaczeniu Kasprowicza wielość i intensywność doświadczeń oddają formuły określające intensyfikację ilości czegoś, ale i jakości (związanej ze zmysłami): „przeliczne straże” (E, 20), „przecicha rozkosz obrazu” (E, 25):

And from the breezes whether low or loud,  
 And from the rain of every passing cloud.  
 And from the singing of the summer-birds,  
 And from all sounds, all silence. In the words  
 Of antique verse and high romance, – in form  
 Sound, colour — in whatever checks that Storm  
 Which with the shattered present chokes the past;  
 And in that best philosophy, whose taste  
 Makes this cold common hell, our life, a doom  
 As glorious as a fiery martyrdom;  
 All Spirit was the harmony of truth. —  
 Then, from the caverns of my dreamy youth  
 I sprang, as one sandalled with plumes of fire,  
 And towards the loadstar of my one desire,  
 I flitted, like a dizzy moth, whose flight  
 Is as a dead leaf in the owl light,  
 When it would seek in Hesper's setting sphere  
 A radiant death, a fiery sepulchre.

Z cichym powiewem i z hukiem wichury,  
 Z rosą i deszczem, z dżdżem przelotnej chmury,  
 Z letnim ptaszyny rozśpiewanej pieniem,  
 Z wszystkimi tonami z wszystkim milczeniem.  
 Głos jej brzmiał w słowach wzniosłych opowieści  
 I w dawnych pieśniach, w ich formie i treści,  
 W dźwięku i barwie, w wszystkim, co zwycięża  
 Tę nawałnicę, której by oręża,  
 Używa słaba dłoń teraźniejszości,  
 By zdusić przeszłość; w najlepszej mądrości,  
 Tej, co nam życie to bezdno piekielne,  
 Zmienia od razu w przeznaczenie dzielne,  
 Szczytne, jak obraz męczeństw płomienisty —  
 Duch jej to zespół prawdy wiekuistej...  
 Potem, wybiegłszy z snów młodzieńczych groty,  
 Jak gdyby płomień oskrzydlił mnie złoty,  
 Mknąłem, gdzie lśniła gwiazda mej tęsknicy.  
 Byłem podobien do ómy-wieczornicy,  
 Co, błędąc w mrokach, niby liść się tuli  
 Do tej gasnącej Hesperowej kuli  
 I u niej szuka płomiennej mogiły, (...) (E, 14).

I would have followed, though the grave between  
 Yawned like a gulf whose spectres are unseen:  
 When a voice said: — ,O Thou of hearts the weakest,  
 "The phantom is beside thee whom thou sleekest".

Jeszcze uskrzydla dziesięćkrotnie, g i n i e  
W stożkowej cieni tego życia... N i n i e,  
Choćby, jak morze potworne, otchłanią  
Grób ział nieznaną, byłbym poszedł za nią.  
Wtem głos się ozwał; „O serce w żalobie! (E, 14–15).

Ciekawie i oryginalnie wyglądają tłumaczenia poezji i poematów Wilde’a (wyd. w 1914 roku). Co wydaje się dodatkowo istotne, tłumaczenia te dotyczą poezji z różnych etapów życia dublińskiego dandysa, kiedy to zmienia się i podejście do rzeczywistości autora *Ballady w Reading*, i zdystansowanie wobec form melodyjnych jako gatunków poetyckiego wyrażania, i coraz większe upodobanie do formy sonetu (tę prawidłowość daje się uchwycić również w upodobaniu i pasji translatologicznej samego Kasprowicza, coraz chętniej wybierającego do tłumaczenia sonety). Kasprowicz tłumaczy najwięcej właśnie poezji Wilde’a (gdyby użyć wskaźnika ilościowego względem korpusu twórczości, dlatego dominuje ten wskaźnik nad tłumaczeniami Szekspira) i najlepiej (gdyby próbować generalizująco określić stopień kongenialności tłumaczeń): wiersz *Hélas*, cykl *Eleutheria*, poemat *Ogród Erosa*, *Rosa mystica* (tu czternaście poematów), *Żale po Itysie*, *Anemony* (siedem liryków), antykizujący, parnasistowski poemat *Charmides*, *Kwiaty złote* (tu z poematami, m.in. z *Grobem Keatsa* i *Grobem Shelleya* – jednymi z najważniejszych poetów dla Wilde’a, swoją drogą najbardziej cenionymi również przez Kasprowicza), *Panthea*, *Czwarty ruch* (osiem poematów), wreszcie najbardziej poetycko przełożonymi poematami *Humanitas* (oryg. *Humanität*) oraz *Glykypikeros Eros*.

W *Ogrodzie Erosa* Kasprowicz zachowuje kongenialnie (choć to słowo nieco już zużyte i trące myszką) układ stroficzny i co ważne – wersyfikacyjny. Każda strofa składa się z sześciu wersów. Nie ma u Kasprowicza dodatkowego siódmego wersu w niektórych strofach (jak jest u Wilde’a). Ten siódmy dodatkowy wers zawsze pełni u Wilde’a funkcję dopowiedzi sensów wersu szóstego. Wiadać tu określony wzorzec podziału każdego wersu, średniówka (czy lepiej pauza wewnątrzwersowa) najczęściej przybiera formę: 6+4, 5+5, 7+3(6+4), 4+6, 6+4, 5+6. Dopowiadający trzeci wers liczy zawsze 3 lub 4 zgłoski (np. zwrotka 1, 2, 5, 8, 10, 11, 12, 14). Zwrotka dwudziesta druga zawiera dodatkowy wers „alone” liczący dwie zgłoski.

Precyzja, z jaką polski poeta tłumacz oddaje istotę warsztatu i neoklasycznej formy wiersza (odbiegającej od krytykowanych przez niego i samego Wilde’a – parnasistowskich zabaw formą), jest niezwykła. W niej to nie apolliniński wzorzec piękna będzie istotą namysłu nad światem, ale dionizyjska niepewność, rozrywająca ramy przestrzeni, pobudzająca do buntu i kontestowania norm. Częstą tendencją Kasprowicza jest uwypuklanie nieoczywistej formy sonetu w lirykach Wilde’a. W zasadzie wszystkie zapisane stychicznie wiersze Kasprowicz upodabnia do formy sonetu. I nie jest to jedynie autorska decyzja, jeśli zważyć, że Wilde

formę sonetu uprawia często, podobnie jak Kasprowicz w poezji własnej. Co więcej – pisze znakomity esej o tym, dlaczego każda krytyka winna być artystyczna, a dyskurs jej ponadnarodowy (kontekstowo traktuje o fenomenie sonetu jako formie i strukturze niezwykle kunsztownej i pojemnej oraz jego zakresie znaczeniowym w *English Poetesses*, 1888).

W *Grobie Keatsa* (*The Grave of Keats. Rome*) Kasprowicz wyczuł doskonale, że choć wiersz zapisany jest stychicznie, to prezentuje wzorzec sonetu włoskiego. Także podtytuł *Rome* (niezachowany w tłumaczeniu) może to sugerować. Tak więc w tłumaczeniu mamy sonet 4,4,3,3. Wszystkie rymy męskie (stosowane skądinąd wręcz maniakalnie przez Wilde’a w jego poezji, dużo rzadziej w dramacie, może poza *An Ideal Husband*) zastąpione zostały rymami żeńskimi. „Poet-painter of our English Land” jest w translacji Kasprowicza zastąpiony przez „piewę-malarza w angielskim narodzie”. Wskazanie ponadto na niejednoznaczność i niekonkretną przestrzeń („Rid of the world’s injustice” jako „Z dala od świata i jego obieży”) wzmacnia poczucie niedookreśloności, ale traci wymiar aksjologiczny (poczucia niesprawiedliwości w świecie, w oryginale „injustice” jednoznacznie sugeruje takie odczytanie, dodatkowo wzmocnione w oryginale „bólem” – „pain”):

Rid of the world’s injustice, and his pain,  
He rests at last beneath God’s veil of blue:  
Taken from life when life and love were new  
The youngest of the martyrs here is lain, (...) <sup>64</sup>.

Z dala od świata i jego obieży  
Spoczął nareszcie pod bożym błękitem  
Z pierwszym miłości i życia rozkwitem.  
Ostatni spośród męczeńskiej młodzieży <sup>65</sup>.

Thy name was writ in water – it shall stand:  
And tears like mine will keep thy memory green,  
As Isabella dis her Basil-tree (G, 278).

Tak, wypisano imię twe na wodzie –  
Ono zostanie! Trwać będzie w zieleni,  
Jak w Izabelli łzach wosilku kwiecie (GK, 139).

Świat w tłumaczeniu Kasprowicza określają inne tonacje; co prawda mówi się tu o męczeństwie jako doświadczeniu poety wybrańca, ale zupełnie traci na zna-

<sup>64</sup> O. Wilde, *The Grave of Keats (Rome)*, [w:] *The Complete Works of Oscar Wilde*, New Lanark (Scotland) 2002, s. 278. Dalej jako G i numer strony cytowanej.

<sup>65</sup> Tenże, *Grób Keatsa*, [w:] tegoż, *Poezje*, tłum. J. Kasprowicz, przedm. J. Parandowski, Lwów 1924, s. 139. Dalej jako GK i numer strony cytowanej.

czeniu doświadczenie bólu i niesprawiedliwości. Gatunkowa nazwa bazylii („Basil-tree”) zostaje udomowiona w tłumaczeniu Kasprowicza, ale rzymska bazylika u Wilde’a jako znak identyfikacyjny związany z miejscem zgonu poety zostaje ominięta i polskiemu czytelnikowi oferuje się inną roślinę z herbarza. Mamy tu bowiem „wasilka kwiat” (oznaczający chaber bławatek, samosiejkę, macoszkę). W tłumaczeniu Kasprowicza tracimy przede wszystkim kolor, ale i intensywny (gryzący) zapach oraz vitalność bazylii, zyskujemy jednak kolor i działanie oczyszczające, lecznicze chabry wiesiolka – „wasilka”. Trwanie w zieleni traci pod piórem Kasprowicza swoje potencjalne skojarzenie, ale wybór „wasilka” nie wydaje się przypadkowy. Wskazanie na chabrowość (delikatność i intensywną błękitność) konotować może kolorystykę oczu, ale i otchłań, może nawet otwarcie pustego nieba?

Poemat *Humanitas* jest również przykładem, kiedy rymy jednozgłoskowe, krótkie zastępuje Kasprowicz rymami żeńskimi i nigdzie nie wykorzysta wzorca angielskiego momentalnego akcentu na końcu wersu z oryginału Wilde’a. W strofie 25 poematu wykorzystuje ciekawą odmianę przymiotnikową:

More barren- ay, those arms will never lean<sup>66</sup> / Pustsze...Pustsze! Już się nie podniesie<sup>67</sup>.

Końcowa strofa, wzmocniona wykrzyknieniami jako gestem niezgody i tonacją bliską hymnom, oddaje ducha beznadziei człowieka w świecie. Ale daje nadzieję wyzwolenia, skoro to, co ludzkie, jest udziałem Boga i przez to człowieczeństwo potwierdza się istota sensu ludzkiego życia i jego wartości, skoro potrzebny jest tu obraz Boga jako człowieka, wzmocniony skrótami (potwierdzającymi poczucie wzniosłości) formami imiesłowów („zbędziem”, „znajdziem”):

Nay, nay, we are but crucified, and though  
The bloody sweat falls from our brows like rain  
Loosen the nails – we shall come down I know,  
Staunch the red wounds – we shall be whole again,  
No need have we of hyssop-laden rod,  
That which is purely human, that is godlike, that is God (H, 283).

Nie! Nie! Z nas każdy jest ukrzyżowany!  
Ale choć krwawy pot nam z skroni ciecze,  
Zstąpimy z drzewa, zagoimy rany,  
Zbędziem się gwoździ, zdrowie znajdziem czelce;  
Hysop nam zbędny w przeświadczeniu błogiem,  
Że co ludzkie, to boskie, to szczerem jest Bogiem! (HU, 203).

<sup>66</sup> Tenże, *Humanitas*, [w:] *The Complete Works of Oscar Wilde...*, s. 281. Dalej jako H i numer strony cytowanej.

<sup>67</sup> Tenże, *Humanitas*, [w:] tegoż, *Poezje...*, s. 190. Dalej jako HU i numer strony cytowanej.

Kasprowicz podobnie jak w trzech księgach *Hyperiona* (*The Fall of Hyperion. A Dream*, 1819) Johna Keatsa, często wybiera jedenastozgłoskowiec (ze średniówką tu już w zasadzie stosowaną stale 5+6). U ulubionego jego poety, Shelleya, zestroje akcentowe rozkładają się różnie, dominuje tu stopa zbliżona do dziesięciozgłoskowca (i rzadziej dwunastozgłoskowca). Trocheje to podstawowy rytm metryczny wiersza. Ponadto Shelley kończy bardzo często poszczególne wersy (paralelne składniowo względem siebie) akcentem i rymem krótkim, jednozgłoskowym („are” – „star”, „alone” – „tone”, „light” – „delight”, „play” – „day”). U Kasprowicza na 682 wersy poematu nie ma ani jednego rymu męskiego, podkreślającego ulotność i momentalność doświadczenia iluminacji duchowej świata, obecnej w poemacie Shelleya – poety okresu światła w angielskim romantyzmie. Warto tylko w tym miejscu dodać uwagę określającą prawidłowość posługiwania się rymami końcowymi u Kasprowicza, że w zasadzie na blisko osiemset przełożonych z angielskiego tekstów różnej długości, jedynie w kilku anonimowych balladach, co symptomatyczne dla tego typu gatunku i snutej w tej synkretycznej formie opowieści, m.in. *Gernutusie Żydzie weneckim*, *Edwardzie! Edwardzie!*, *Córce Hrabiego Mara*, *Spowiedzi królowej Eleonory*, *Pięknej Rozamondzie*, *Panu Tomaszowi i Pięknej Anettcie*, *Czajld Morisie*, *Czajld Watersie*, w balladzie o narodzinach Robin Hooda, pojawia się zachowany i wykorzystany sprawnie przez Kasprowicza rym męski, kończący poszczególne wersy jednozgłoskowym konsonansem (i to niekonsekwentnie, jak np. w *Narodzinach Robin Hooda*<sup>68</sup>: „miał”, „wnet”; „noc”, „swą”; „już”, „wnet”; „dzień”, „swe”).

Co ciekawe, sam Kasprowicz wybierał do tłumaczeń język poetycki bliski młodopolskiej manieryczności. W tłumaczonym przez niego *Alastorze* Shelleya mamy ciekawy zabieg świadczący nie tylko o konieczności korekty swego poprzedniego tłumaczenia, lecz także o samym wyborze leksyki. Leksem „źródeł”, użyty przez Kasprowicza, w sześć lat późniejszym (1891) odczycie lwowskim poświęconym Shelleyowi zostaje zmieniony może pod wpływem młodopolskiej manieri na posługiwanie się uduchowieniami językowymi na formę „źródłisk” (przypadek widoczny doskonale w wypowiedzi ducha z trzy razy powtarzanym leksemem „wszystko”, określającym generalizujący charakter, ale też zdradzający pewność, całkowitość nazywanej rzeczywistości):

Dziecięciem karmił się mlekiem srebrzystych  
Snów i fantazji; widokiem ogromów  
Ziemięskiego kręgu i sfery powietrznej  
Nastrajał serce, by na pieśń ich wielką  
Odbrzmiało echem; spragnionymi usty

<sup>68</sup> *Obraz poezji angielskiej*, z oryg. ang. zebral, tłum. i notatkami biograficznymi opatrzył J. Kasprowicz, Kraków 1931, t. 1, s. 112–113.

Czerpał ze źródeł boskiej filozofii;  
 Wszystko, co wielkie, piękne i szlachetne;  
 Wszystko cokolwiek w poezji lub życiu  
 Jaśniało blaskiem świętości, on odczuł  
 I wiedział wszystko. Gdy wyrósł w młodość,  
 Porzucił zimne ognisko i lany  
 Rzucił rodzinne, albowiem już obcą  
 Stała mu ziemia się własna, i w kraje  
 Pobiegł nieznane, by gonić za dziwnym  
 Prawdy obrazem<sup>69</sup>.

Wydaje się to o tyle specyficzne i symptomatycznie sprzeczne z dewizą, jaką głosił Kasprowicz później, w 1916 roku, w jubileuszowym tekście poświęconym Szekspirowi, w którym pisał, że wszelkie ozdobnictwo, manieryczność, tak zwany eufuizm (wzięty od poety i dramaturga manierystycznego Johna Lyly’ a), jest naganny i stanowi jedynie wyraz zabawy słowem, formą (podobnie jak krytykowany przez niego parnasiści – „parnasowicze”, jak ich nazywał w swoim tekście krytycznoliterackim). Kasprowicz, wskazując na charakter żywego języka ludowego sztuk Szekspira i przywołując jako przykład fragment *Straconych zachodów miłości* (szermierka Ćmy z Armandem), pisał:

(...) przypominam sobie styl, któremu wspaniały twórca dramatów królewskich nie mógł się oprzeć nie tylko w pierwszych latach swojej twórczości, ale i nieco później, styl, który niejednokrotnie wyszydzał, a w którym się przecież jak gdyby skrycie i po cichu miłował. Styl to Johna Lyly’ a, styl tak zwany eufuistyczny, polegający na bombastycznym posługiwaniu się antytezami<sup>70</sup>.

### **Duchy Germanii – dom niemieckości, czyli wybrane tłumaczenia z języka niemieckiego**

Omówienie wybranych tłumaczeń poezji niemieckiej warto rozpocząć od dramatu (w rozumieniu dziewiętnastowiecznym: poezji dramatycznej) na przykładzie *Dzwonu zatopionego* Gerharta Hauptmanna. Napotyka tu Kasprowicz różnorodne naturalistyczne kody stanowiące podbudowę systemu symboliczno-wizyjnego charakterystycznego dla świata baśniowego i wyobraźni ludowej, wynikające ze światopoglądu estetycznego niemieckiego dramaturga. Ulegają one zmytizowaniu, a wizyjna oprawa ułatwia postawienie pytania o to, w jaki

<sup>69</sup> P.B. Shelley, *Alastor czyli duch samotności*. (Z Shelleya), tłum. J. Kasprowicz, „Kraj” 1885, nr 14, s. 3 (całość przekładu: nr 14, s. 2–6; nr 15, s. 2–6).

<sup>70</sup> J. Kasprowicz, *Szekspir (1564–1916)*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka...*, s. 944.

sposób kształtuje się horyzont poszukiwania samorozpoznania w meandrach świata i doświadczeniu cierpienia. Jak sam to określa w silnie emocjonalnej i empatycznej krytyce teatralnej poświęconej Hauptmannowi z 1898 roku (zamieszczonej w „Kurierze Lwowskim”), znajduje w dramacie „żywiolowego ducha poezji” i „twórczy pęd życia”<sup>71</sup>, jednak krytycznie odnosi się do partii monologowych głównego bohatera Henryka, który w sposób koturnowy wypowiada swoje monologi *aparté*. Kasprowicz, mówiąc o mistrzu Henryku jako „nadczołwieku”<sup>72</sup> i kanwie cudotwórczej baśni dramatycznej, posługuje się, co ciekawe, metaforą wziętą z *Also sprach Zarathustra* Nietzschego (którego przecież sam Hauptmann przetwarza), wskazując na znaczenie wektora wchodzenia i schodzenia (w góry), poszukiwania jako idei przewodniej, znaczenia słońca i południa życia (co zbieżne jest również z wyborem do tłumaczenia poematu Nietzschego *Die Sonne sinkt*, będącego podobną refleksją nad przemijaniem natury świata i człowieka).

Kasprowicz jako tłumacz ma niełatwe zadanie, ponieważ musi tu pogodzić stylizację na mowę potoczną, różne formy wyznań liryzowanych, wulgarne wstawki naturalistycznie urobionych bohaterów i socjolekty grup społecznych, co więcej, zrównoważyć język oficjalny (ale tu trzeba dodać: niemiecką nie tyle wzorcową, co uzusową) z odmianami gwarowymi. Największe trudności dla tłumacza stanowi postać wiedeńskiej Wittichen i język, jakim się ta posługuje. Dlatego język bohaterki ujawnia w tłumaczeniu słabość i brak wyrazistości. Dziewiętnastowieczna niemiecka śląszczyzna bliska belkotowi, obrazująca u Hauptmanna namnażanie słów, nie jest tu oddana. Kasprowicz zmienia status ontologiczny wiedeńskiej (sensownie i przekonująco domestykuje jej wizerunek) i zastępuje jej postać dobrze znaną na rodzimym gruncie postacią Baby Jagi. Ale widać tu ciekawy zabieg ukonstytuowania na nowo (w nowym kształcie dzięki tłumaczeniu) jej statusu ontologiczno-epistemologicznego. Nie przynależy ona bowiem w wersji Kasprowicza światowi mitycznej pierwotności (jak dowodzi Berger<sup>73</sup>), ale staje się postacią ogólnoludzką, pozbawioną w dużej mierze w języku owej potoczności czy wręcz belkotu charakteryzującego jej predyspozycje językowe, a więc też statusowi społeczno-kulturowemu. Chichot i belkot wypowiedzianych przez wiedeńską słów nie zostaje przez Kasprowicza oddany, ponieważ w miarę ułożone sądy Baby Jagi bardziej przypominają zgrzebną staruszkę niż postać demoniczną, która mówi w oryginale i tłumaczeniu następująco:

---

<sup>71</sup> Tenże, [Gerhart Hauptmann: „Dzwon złotopiony”. Baśń dramatyczna w 5 aktach. Przekład Jana Kasprowicza. Premiera Lwów, Teatr hr. Skarbka 28 II 1898], [w:] tegoż, *Krytyka teatralna*, oprac. R. Loth, Warszawa 2015, t. 8, cz. 2, s. 378.

<sup>72</sup> Tamże, s. 386.

<sup>73</sup> Zob. J. Berger, *Przekłady Kasprowicza...*, s. 192.

Nee Madel, Madel! Kumm!  
 Luss du doas Heffla Himmelsjoammer liega  
 und luss se mit'n woas se wullm,  
 die Tuta mit dam Tuta. Starba muss a:  
 Do luss a starba, denn's tutt'm gutt<sup>74</sup>.

Dziewko! dziewczko!  
 Chodź! dajże pokój tej kupie nieszczęścia!  
 Niech sobie robią z nim, co im się widzi –  
 Zmarli ze zmarłym. On już musi umrzeć –  
 Niechże umiera! to dobrze dla niego!<sup>75</sup>

Co ważne, Kasprowicz tłumacz od początku to poeta wyczulony na specyfikę polszczyzny. Użycie już w pierwszych wypowiedzeniach znamienych leksemów określających językowy obraz świata bohaterów (wypowiedź Rusalki – apostroficznie na zasadzie niegroźnego przekleństwa odnosząca się do pojawiającej się znienacka pszczoły: „Ty brzęczalko”, „Ty cukrojadku”, „ty mój wąskoróbkę”, DZ, 1) wskazuje, dlaczego brzmieniowość jako istotna cecha charakteryzująca język, jakim posługują się bohaterowie, ma definiować specyfikę tego świata poprzez to, jak się objawia w naturze dźwiękonaśladowczości. W miarę rozwijania się wypowiedzi osób dramatu szeleszcząca śpiewność słowiańskiego języka dużo lepiej oddaje żywiołowość i stukot faunicznych kopyt bożka Kozodoja (w oryginale „Waldschrat”) z Rusalką i trzema Bogunkami. Niezapominając („Vergissnichtmein”, dosłownie: Nie zapomnij o mnie) oddaje Kasprowicz jako rodzimą niezabudkę. Odmianę astra alpejskiego („Masslieb”) znakomicie tłumaczy Kasprowicz jako „lubystkę” (konotującą uczucie kochania, lubienia, a więc doświadczeń pozytywnie waloryzowanych, których metonimią staje się kwiat).

Masslieb und Vergissnichtmein  
 stampf ich in den Grund hinein:  
 spritzt das Moor und knirrt das Gras,  
 Elbchen! hei! so macht ich das.  
 Bucke, bocke, heissa! ho! –

<sup>74</sup> Kasprowicz najprawdopodobniej mógł korzystać z wydania z 1897 roku, zwłaszcza że w 1899 roku tłumaczył dramat niemieckiego autora na polski. Zob. G. Hauptmann, *Die versunkene Glocke. Ein deutsches Märchendrama*, Berlin 1897, 10 Auflage. Zob. także znakomite dokumentacyjnie i bazujące na zestawieniach studium Stanisława Waszaka, *Dział Kasprowiczowski Muzeum Miejskiego w Poznaniu*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1938, t. 2, s. 161–236, zwł. podrozdz. *Pracownia i biblioteka poety*, s. 163–199.

<sup>75</sup> G. Hauptmann, *Dziwon zatopiony. Baśń dramatyczna w pięciu odsłonach wierszem*, tłum. J. Kasprowicz, Lwów 1914, s. 16. Dalej jako DZ i numer strony cytowanej.

Niezabudki i lubystki –  
w ziemię wdpecę kram ten wszystki;  
brzyga błoto, chrzesczy trawa,  
taka, elfy, ma zabawa!  
Huzia! tryku! tryk! me dzieci! (DZ, 26).

Dźwiękonaśladowczość i rytmika tłumaczenia Kasprowicza stają się tu wyróżnikiem oddającym istotę przekładu. Możliwe, że pomagają w płaszczyźnie języka zwracać uwagę na rozziw między użyciem języka a światem, który obrazowany jest dzięki rozrywającym strukturę wypowiedziom. Pozwalałoby to mocniej docenić ironię jako fundamentalną kategorię estetyczną ujawniającą pęknięcie świata i jego podwójną naturę pełną sprzeczności i konieczności zachowania wobec niego dystansu poznawczego.

Hauptmannowska ironia i niezgodność elementów świata pod piórem Kasprowicza nabierała oglady i jest swoście polerowany. Wszelkie określenie związane z typem wypowiedzi „miękko – weich” Kasprowicz zamienia na „czule”. Wielokrotnie udosławia również wyznanie. Konkretyzuje przekaz i pozbywa się formuł nieokreślonych i wieloznacznych – przykładem jest wypowiedź Magdy gładzącej włosy Henrykowi:

Wennich dir dies und das zugut getan,  
In haus und Werkstatt dir ein Stündchen kürzte  
und etwa deinem Auge nicht missfiel...  
Bedenk doch, Heinrich, ich, die seelensgern  
ich Weiss nicht, was? dir alles schenken möchte,  
ich hatte nichts, als dies zur Gegengabe.

Jeśli ci kiedy przydałam się na co,  
jeśli ci w domu albo we warsztacie  
skrótciła jaką godzinę, jeżeli  
oku twojemu nie byłam miłą...  
pomnij, Henryku: ja, co z całej duszy  
chciałabym, widzisz, nie wiem co ci oddać,  
tem ci jedynie odplacić się mogłam (DZ, 40).

Zaskakujące jest w kontekście dramatu naturalistycznego, że Kasprowicz jako tłumacz ma również tendencję do prozaizowania wypowiedzi lirycznych w dramacie. Mechanizm ten może sugerować, że proza jest bardziej adekwatną formą oddawania wyznań poszczególnych bohaterów (dobrze pokazują to w tłumaczeniu wypowiedzi Rusalki). Ale Kasprowicz zachowuje przy tym muzyczność frazy. Zamienia jednak onomastykę dramatu i spolszcza nazwy własne. Warto dodać, że jeśli zestawimy dwa polskie tłumaczenia *Dzwonu zatopionego* – tłumaczenie Kasprowicza i tłumaczenie Lucjana Rydla, to w tłumaczeniu tego drugiego zach-



Bleibe dein und dein und mein!  
Trete keener hier herein:  
sei es Knabe, oder sei's  
Mädchen, Jüngling, Mann und Greis.

Pierwszy szczepku rozwinięty,  
Kreślę tobą krąg zaklęty,  
jak babunia mnie uczyła...  
O, przybyszu, żadna siła  
nie wyrwie cię z tego koła!...  
Moim zostań, moim zgola –  
W twej i mojej tu potrzebie  
zostań dla mnie i dla siebie...  
Nie wejdzie tu nikt na świecie;  
starzec, dziewczę, mąż ni dziecię (DZ, 17).

Ciekawą translacją z niemieckiego jest również przekład poematu Petera Roseggera pt. *Z górskich nsi*. Dotyka on styryjskiej społeczności górskich chałupników, pasterzy, drwali zmienionych na fabryczny tłum. Jan Berger w przywołanej już monografii dowodzi, że tekst Roseggera to „olbrzymie muzeum styryjskiej ziemi, przyrody i człowieka”<sup>76</sup>. Kasprowiczowi blisko jest mentalnie do wizji opowiadanych powolnym duktem obrazków poetyckich. Same przekłady poszczególnych tytułów dzieła Roseggera mówią dużo o specyfice użycia języka przez Kasprowicza (wybieram tu jako znaczącą tytułaturę poszczególnych rozdziałów):

*Wie ich dem lieben Herrgott mein Sonntagsjöppl schenkte* / Jakem to ja Panu Jezusowi podarował swój odświętny kabacik<sup>77</sup>.

*Am Tage da die Abne fort war* / Duszę miłosierne (ZG, 7).

*Als der Christi-Herrgott vor mir nicht sicher ging* / O tem, jak sam Pan Jezus nie był przy mnie bezpieczny (ZG, 10).

*Eine grausame Todesart* / Okrutna śmierć (ZG, 17).

*Als ich zur Drachenbinderin ritt* / Jakem jechał do Smokuli (ZG, 20).

*Sieben Jahre vor dem Höllentor* / Siedem lat u bramy piekielnej (ZG, 34).

*Als ich...* / Kiedym... (ZG, 41).

<sup>76</sup> J. Berger, *Przekłady Kasprowicza...*, s. 220.

<sup>77</sup> P. Rosegger, *Z górskich nsi*. *Opowieści dla dojrzałej młodzieży*, spolszczył J. Kasprowicz, Kraków 1908, s. 1. Wszystkie cytaty podaję z tego wydania. Dalej jako ZG i numer strony cytowanej.

*Der Pfarrer im Hochgebirge / Pleban z gór* (ZG, 53).

*Als dem kleinen Maxel das Haus niederbrannte / Jak się Kubie Łokietkowi spalił dom* (ZG, 68).

*Der liebe Herrgott zieht durch den Wald / Pan Jezus chodzi po lesie* (ZG, 74).

*Die Harfenspieler / Muzykanci* (ZG, 88).

*Der Sämann / Siewca* (ZG, 117).

*Wie der Meinsensepp gestorben ist / Śmierć starego Płazy* (ZG, 123).

*Reich – Bogactwo* (ZG, 133).

Kasprowicz staje się tu artystą samodzielnym. Tłumaczy jak poeta, niedosłownie, ale oddając istotę tekstu, a przede wszystkim ma na względzie odbiorcę: tego, którego spotyka w krajobrazie polskich Tatr, tego, który zna opowieści Sabalowe zakopiańskich Homerów, tego, który wychowany jest na narracjach Stanisława Witkiewicza i Kazimierza Przerwy-Tetmajera, a przede wszystkim lokalnych historii przekazywanych w tradycji oralnej. Przekształca kulturę świata Styrii na tatrzański krajobraz znany z opowieści i doświadczeń określających *entourage* tatrzańskiej idiomatyki (tłum. wydane w 1908 roku). Dlatego góral Kasprowicza – na co już jako pierwszy zwrócił uwagę Jan Berger w badaniach nad tłumaczeniami opowiadań Roseggera – nie mieszka po prostu w domu (Haus), ale w chalupie, ubiera kierpce, kapotę, parciane spodnie, a nie trzewiki (Schuhe), surdut (Rock) i skórzane spodnie (Lederhosen). Używa pasa, a nie szelek (Hosenträger), siedzi przy jesionowym, a nie dębowym (Eichtisch) stole. Drobi chleb do polewki, a nie kraje (scheiden). Jego dobytek stanowią owce, a nie rogate bydło. Otaczają go jodły, a nie modrzewie. Flora alpejska zastąpiona została przez zlotogłowy i śnieżki. Również nazwy własne ulegają upodobnieniu do polskiego krajobrazu. Schwamm Veitel jest Wojtkiem Grzybem. Anna jest Hanką, Agnes – Jagną, Drachenbinderin – Smokulą. Meisensepp – Płazą, Lorenz Hackbretter – Wojtkiem Wywiolgą, Schweigerin – Obrochtową, Herr Gallheim – panem Drzewieńskim. Maria Steinwenderin – Marianną Skoczybruździną. A postaci takie jak Krzys Sobociarz czy Margola Pokrzywnica jednoznacznie wskazują swoją humorystyczną onomastyką na przypisanie ich do polskości (lokalności miejsca).

Cały przekład podlega również specyficznej metodzie, którą można określić jako dostosowanie obrazu opowiadanych „górskich wsi” do religijności wiejskiej i prawa religii zaściankowej, opartej na przykazaniach księdza z ambony. Prope-deutycznie postępuje tu Kasprowicz, który docelowego adresata upatruje w młodziźnie, a więc kodeks jej wychowywania przez lekturę tłumaczonego tekstu ma tu swoje znaczenie. Ale ma być to młodzież „dojrzała”, jak mówi o tym podtytuł

*Z górskich wsi*. Choć nazbyt wiele nie wymaga się od tej młodzieży, skoro znajomość przez nią prawd religijnych określić można co najwyżej katechizmową. Kuba jest przykładem pracowitości, na to wskazują słowa księdza z ambony, a nie informacja odnarratorska (oryginału), mówiąca, że wypełnia on naukę Chrystusa („bei der Christlehr”). Umierający Plaza prosi o to, żeby jego żona i dzieci zmówiły czasem „Ojczenasz”, a nie posyłały tę modlitwę za nim, błogosławiły tym samym postać ojca (w oryginale „schikt mir ein Vaterunser nach”). Roseggerowski chłop krzyczy „Hui!”, Kasprowiczowski „Chwalaż-ci, Panie!” (ZG, 136). Chłop polski „zapomina na śmierć o czymś”, a tego związku frazeologicznego nie ma w oryginale, bo też styryjski chłop nie myśli na co dzień o śmierci, co pokazuje specyfikę językowego obrazu świata w tłumaczeniu Kasprowicza i ukąszenie topiką mortyfikalną codzienności wiejskiej gromady. Legendy przywołują figurę Pana Jezusa, a nie Pana Boga chodzącego wśród ludzi, dlatego też pastuszek wiejski Panu Jezusowi ofiaruje swój odświętny kabacik. Góral Kasprowicza pije sporo kieliszków wódki, a nie kilka (jak styryjski). Religijność polska (w domyśle: tatrzańska) jest religijnością zaściankową, opartą na bezmyślnym klepaniu modlitewek i służeniu Panu Jezusowi codzienną modlitwą. Ale w decorum tej religijności i codzienności mieści się polska prząsność, której patronują lejące się kieliszki wódki i zabobon jako dominanta określająca przynależność społeczną.

Tłumaczenie *Z górskich wsi* dokonane przez Kasprowicza pozbawia dodatkowo tekst oryginału niektórych wątków (zwłaszcza widocznych w opowieściach). Kasprowicz tłumacz skraca różne części składowe zdania, omija zbyteczne zwroty, co dobrze pokazuje II rozdział pt. *Dusze miłosierne*. U Roseggera jest mnóstwo szczegółów, pedantycznie obrazujących dookolne sytuacje liryczne, a Kasprowicz rezygnuje z funkcji spowalniających tempo akcji i meandrycznie wikłających, jak to w retardacji, wątek główny z innymi mało ważnymi. Gdyby nie wyeliminował wątków pobocznych, taka strategia tłumaczeniowa oddawałaby istotę homeryckiej lokalności budującej klimat i napięcie opowiadającego, jak to ma miejsce chociażby w *Na przełęczy. Wrażeniach i obrazach z Tatr* Stanisława Witkiewicza, *Na skalnym Podhalu* Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy w *Róży bez kolców* Zofii Urbanowskiej. Ale Kasprowicz tłumacz doskonale rozumie swoją powinność i rezygnuje z takiego typu obrazowania, próbując zachować je dla polskiego wzorca opowieści i zawiesić szczegółowość doświadczeń górskich zobrazowanych przez Roseggera (krąg niemiecki), żeby nie przyćmiły one innych polskich refleksji na temat homeryckości tatrzańskiego doświadczania świata pierwotnego.

Jednym z ulubionych i cenionych przez Kasprowicza twórców literatury niemieckiej był niewątpliwie Dranmor – Ludwig Ferdinand Schmid (1823–1888). To u Dranmora dostrzegł poeta tłumacz chrystologiczną wizję świata, zbawienie poprzez krzyż i tonację mroku oraz obrazowanie figury Chrystusa na krzyżu (osobnego namysłu wymaga zbieżność topiki i podobieństwa refleksji ontologicznej

u obu twórców). Kasprowicz tłumaczył fragment z *Dämonenewalzer* (przekład już w lutym 1889) następująco:

Tam, gdzie Zbawiciel,  
Tam, gdzie w cierniowej koronie  
Ukrzyżowany swą głowę,  
Konając, skłania ku ziemi;  
Tam, gdzie to serce,  
Którym boleści bohater  
Świat ten ogarniał,  
Kapłani w sukniach niewieścich,  
Chłopcy z kadzilem w swym ręku,  
Na wzór pogańskich bożyszczy,  
Czczą dziecinnymi ofiary<sup>78</sup>.

Jedną z fraz z *Ein Blatt aus der Knabenzeit* Dranmora<sup>79</sup> Kasprowicz tłumaczy bardzo dosłownie: „Kein Laut im weiten Raum;/ Ein letzter Traum” oddaje jako „Ani jednego głosu w szerokim nie usłyszysz przestworze”. Wydaje się, że tam, gdzie oryginał wskazuje na doświadczenie pustki przestrzeni czy otwierającego się horyzontu metafizycznego, tam Kasprowicz postępuje zgodnie z magisterium nakazującym odwzorowywanie prawie dosłowne w tłumaczeniu języka oryginału<sup>80</sup>. Pokrewieństwo myślenia religijnego i umiłowanie panteizmu zjednało więc Kasprowiczowi Dranmora jako poetę tajemnicy, metafizyki i religijnej ontologii, a także pozwalało szukać odpowiedzi na pytania, czym jest doświadczenie cierpienia wpisane w porządek ludzkiej aksjologii. Religijność otwarta, ujawniająca odbicie się Boga w każdym elemencie wszechświata i manifestującego się w mikrostrukturach istnienia to łącznik dwóch typów myślenia – niemieckiego poety i polskiego tłumacza poety. Kasprowicz w szkicu poświęconym Dranmorowi pisał:

---

<sup>78</sup> J. Kasprowicz, *Walc demonów*. Z F. Schmid'a (*Dranmor'a*), [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*. Wydanie zbiorowe Ludwika Bernackiego, Lwów 1912, t. 3, s. 287 [prdw. „Ilustrowany Kalendarz Teatralny Muzyka za rok 1892”, Lwów 1891, s. 299–316].

<sup>79</sup> *Dranmor's gesammelte Dichtungen*, Bd. 3, Vermehrte Auflage, Berlin 1879.

<sup>80</sup> Podobnie dzieje się w tłumaczeniu dramatu Goethego, kiedy Kasprowicz wiernie przekłada frazę mówiącą o stwarzaniu (obszerne partie cytuję w cyklu wykładowym *Prometeizm w poezji*): „I oto siedzę i tworzę tych ludzi/ Według mojego obrazu,/ Ród, do mnie podobien,/ Ażeby cierpieć, płakać i używać./ By się radować i gardzić tak tobą,/ Jak ja!...”. W oryginale brzmi to: „Hier sitz' ich, forme Menschen/ Nach meinem Bilde,/ Ein Geschlecht, das mir gleich sei/ Zu leiden, zu weinen,/ Zu geniessen und zu freuen sich/ Und dein nicht zu achten,/ Wie ich!” (J.W. Goethe, *Prometheus. Dramatisches Fragment*, [w:] tegoż, *Goethes Sämtliche Werke*, Stuttgart [1882], Bd. 6, s. 186).

Jak przeważna część prawdziwych poetów nowoczesnych, nie nadawał i Dranmor pojęciu bóstwa kształtów sensualnych. Wróg ateizmu (...) był Dranmor wyznawcą religii panteistycznej. (...) Nie wierząc atoli w bóstwo Chrystusa, wierzył w jego boską miłość i „głęboko się chylił w onej poważnej uroczystej godzinie” (...) <sup>81</sup>.

Z kolei w *Requiem* Dranmora, kiedy w apostrofę do nieskończoności (w oryginalnej) wpisane jest określenie mówiące o dziedziczeniu („erbeben”), Kasprowicz wprowadza w swoim tłumaczeniu tu leksem „zadrzeć” (nie: zadrzeć). A skompromitowany w inicjalnym zdaniu *Requiem aeternam* Stanisława Przybyszewskiego (pierw. *Totenmesse* ze słynnym „Am Anfang war das Geschlecht” – „Na początku była chuć”) leksem „das Geschlecht” (znaczący zarówno płeć, jak i charakter) Kasprowicz tłumaczy jako „rodzaj”, co sytuje obraz człowieka i człowieczeństwa jedynie poza biologicznością i metafizyką płci. Przywołajmy obie wersje:

Unendlichkeit! vor dir e r b e b e n nur  
Kann mein Gehirn; doch dich ersehnen? Nein!  
Die schwache, grammerfüllte Kreatur  
Kann nicht unendlich, nicht unsterblich sein!  
Wir sind ein armes, winziges G e s c h l e c h t,  
Das nach Minuten rechnet, wir verlangen,  
Bevor des Todes Schauer uns umfassen,  
Nichts, als des Athmens, als des Daseins recht!

Nieskończoności! Przed tobą może tylko z a d r z e ć mój mózg;  
Ale pragnąć ciebie? Nie! Słabe, stroskane stworzenie  
nie może być nieskończonym, nie może być nieśmiertelnym!  
Jesteśmy biednym, słabym r o d z a j e m, liczącym minuty (swoją żywot)  
i zanim śmierć zawładnie nad nami, nie żądamy niczego więcej,  
oprócz prawa oddychania, prawa bytu ziemskiego <sup>82</sup>.

Ostatnim wyborem przekładu z niemieckiego chciałbym uczynić małą fragment tłumaczenia hymnu Friedricha Nietzschego *Die Sonne sinkt* jako *Słońce me gasnie*. Uważam, że to przekład genialny, jeśli chodzi o zrozumienie dytyrambiczności jako zasady organizacji brzmieniowo-rytmizacyjnej Nietzschego. Oddaje on bowiem istotę namysłu niemieckiego filozofa poety nad formą zapisu. Kasprowicz dokonał zmiany w obrębie instancji nadawczej („mówiącej”) w formie hymnu, w którym to dusza wyśpiewuje hymn gasnącemu słońcu. Tłumaczenie Kasprowicza osiąga dużo większy rozmach, pozwalający oddać i specyfikę dionizyjskości, i samą istotę Nietzscheańskiego *Unheimlich*, czyli niesamowitego, a także – *Ungeheure* – czyli

<sup>81</sup> J. Kasprowicz, *Dranmor*, [w:] tegoż, *Krytyka literacka...*, s. 94–95.

<sup>82</sup> Tamże, s. 99–100.

kategorii wyrażnionej w kontekście namysłu nad totalnością dzieła Wagnera, ale określającej ogrom świata, jego niesamowitość, totalność, ale też przerażenie nim, a więc fenomen niepojętości. O ile Nietzsche przestrzega reguły klasycznego hymnu, o tyle Kasprowicz przekształca go, poczynawszy od pierwszych wersów (rezygnuje z paralelizmów, pokazuje zgrzyt między wersami, uwyrażnia wadzenie się duszy z powodu nieuchronności utraty zakorzenienia w świecie, świadomości odchodzenia). Tłumacz poeta wzmacnia także wrażeniowość i momentalność, akcentując ważne dla modernistycznej wspólnoty ducha poszukiwania odpowiedzi na ontologiczne pytania o naturę zła, a także wprowadzając obrazowanie znanych elementów świata mających na celu ujawnienie nieznanego jego natury. W hymnie jako gatunku i jako formie pokazującej manichejską naturę walki o siebie w świecie Kasprowicz czuje się jak u siebie (i co ważne, swoje hymny pisze w bardzo bliskim odstępie czasowym od pracy nad tym tłumaczeniem; tekst powstał w 1902 roku). Dlatego pozwala sobie na wzmacniającą jakość tekstu przekroczenia. Poeta tłumacz dodaje wersy, dodaje słowa (które niosą wartość ontologicznej pustki i niepewności). Ale zachowuje rytm, wzmacniający sposób uświadomienia sobie „ciemnienia” natury świata, jego gaśnięcia, zawieszenia z poczuciem niepewności co do tego, czym stanie się świat i uczestnictwo w nim, a w konsekwencji przerażającą w skutkach dla podmiotu wiedzę o zawieszeniu między nadzieją a pewnością końca:

Tag meines Lebens!  
gen Abend gehts!  
Schon glüht dein Auge  
halbgebrochen,  
schon quillt deines Taus  
Tränengeträufel,  
schon läuft still über weiße Meere  
deiner Liebe Purpur,  
deine letzte zögernde Seligkeit.

Dniu mego życia!  
Zachód twój idzie!  
Na pół już przygasa  
żar twoich źrenic,  
już zaczynają cieć  
kropliste łzy twojej rosy,  
cicho na białe już się leje morza  
twojej miłości purpura,  
twoja ostatnia,  
ociągająca się rozkosz...<sup>83</sup>

<sup>83</sup> F. Nietzsche, *Słońce me gaśnie*, tłum. J. Kasprowicz, „Słowo Polskie” 1902, nr 127, s. 9. Cyt. za: L. German, *Przegląd dzieł literatury powszechnej*, Lwów 1903, t. 4: *Wiek dziewiętnasty*, s. 211.

W przeciwieństwie do ironii dramatu Hauptmannowskiego tutaj ironię jako podstawowy wykładnik niezgody na układ panującego porządku w świecie tłumacz uwypukla jako nośnik pęknięcia i chaosu rzeczywistości, a także samego procesu poznawania świata, który jest falowy – zależny od przypływów i odpływów. Może on sugerować również intencję Nietzscheańskiego doświadczenia balansowania nad przepaścią, unoszenia się, bycia na krawędzi, huśtania się („schweben”) i człowieka na huśtawce – jednej z podstawowych metafor *Tako rzecze Zaratustra*. Nietzscheańskie „Welle und Spiel” konsekwentnie u Kasprowicza staje się grą fal – czyli metaforą istoty świata, ale i metaforą poznania, absorbowaną chętnie przez idiom poezji młodopolskiej, a także cykl *Sonetów nad głębiami* Asnyka. Surowość i wzniosłość obecne w hymnie Nietzschego zachowuje Kasprowicz, jednak pod jego piórem mają znamiona nie tyle przerażenia z powodu ogromu świata, ile przerażenia wynikającego z pogodzenia się z losem ze względu na takie prawa panujące w kosmosie. Widać to dobrze na przykładzie:

Rings nur Welle und Spiel,  
Was je schwer war,  
sank in blaue Vergessenheit –  
müßig steht nun mein Kahn.  
Sturm und fahrt – wie verlernt’ er das!  
Wunsch und Hoffen ertrank  
glatt liegt Seele und Meer.

Wokół jedynie gra fal.  
Wszystko, co było ciężarem,  
padło na zawsze w błękit zapomnienia –  
bez ruchu stoi ma łódź...  
Na burze iść już nie dla niej!  
Już utonęła nadzieja,  
Już utonęły pragnienia –  
gładką jest dusza i morze...<sup>84</sup>

### Tłumaczenie jako zasada stwarzania domu ze słów

Kasprowicz w tłumaczeniach poezji angielskiej i niemieckiej jest świadomym rzemieślnikiem i filologiem, któremu nieobca jest uniwersytecka profesja. Ale przede wszystkim jest poetą, który czasami świadomie gubi wierność oryginału i próbuje dokonać ekwiwalencji poszczególnych poziomów w tłumaczonym dziele literackim. Zachowuje się wówczas tak, jak wrażliwy na język artysta, który autono-

<sup>84</sup> Tamże, s. 212.

micznie i oryginalnie wytwarza nową jakość, przyglądając się poszczególnym wersom swego dzieła, które zawsze zachowuje jednolitość formy w obrębie konkretnej tłumaczonej całości. Działa tak, żeby z niej stworzyć dom ze słów i znaczeń. Można powiedzieć, że w zasadzie w każdym tłumaczonym dziele Kasprowicz posługuje się podobną manierą stylistyczną. Gdyby spróbować określić jej cechy dystynktywne, warto na zasadzie podsumowania wskazać te najważniejsze:

- skłonność do nadmiernej archaizacji języka w miejscach, gdzie oryginał tego nie sugeruje; przez nadużywanie partykuły i spójników z partykułą „ż”; („azaliż”, „nie na toż”, „tchnęłaż”, „czyż”); a także formułami: „snać”, „zaliś”, „atoli”, „ninie”;

- zastępowanie leksemów neutralnych znaczeniowo (np. w Wilde’owskim *Quantum mutata* – stolica papieska – „The Pontiff” jest przełożona jako „stolec papieski”);

- dodawanie partykuły „ż” do leksemów, zwłaszcza czasowników o znaczeniu dziania się i czasowników iteratywnych, wskazujących na cel czegoś albo jakiejś czynności;

- posługiwanie się często formą „k’nam”;

- inwencyjność językowa i wykorzystywanie neologizmów językowych, a także neosemantyzacji i tautologii („pustkowie bezmiesięczne”, HU, 195), „bez-dno piekielne” (E, 14), „jamy jaskinne” (E, 22), „rozblękitnione” (E, 22). Taki mechanizm w tłumaczeniach nieoczekiwanie pozwalałby na jeszcze jedną kładkę paralelności z autorską poezją Leśmiana, a takie podobieństwo niegdyś postulował Karol Jaworski w znakomitym tekście o znaczeniu szumu drzew w dendrologicznym pejzażu Kasprowicza<sup>85</sup>;

- frekwencyjnie bardzo dużo jest formuł sugerujących jakiś nadmiar, wielość, naddatek znaczeniowy z przedrostkiem „prze-”, powodujących redundantność i hiperboliczność pojęciową – „uścisk przebłogi” (E, 9), „przesłodkie pieśnię” (E, 9), „przewspaniale światły” (E, 12), „przeliczne strażę” (E, 20), „przecicha rozkosz” (E, 25), „przesurowego” (HU, 197). Tak się dzieje w *Epipsychidionie*, sonetach Szekspira, w tłumaczeniach Hauptmanna, Franciszka Grillparzera, Wilde’a, Keatsa, w *Lukrecji*, a nawet u Hermanna Sudermanna w *Janie Chrzcicielu*;

- zastępowanie pojęć abstrakcyjnych pojęciami synonimicznymi, wziętymi z rejestru polszczyzny młodopolskiej (zamiast pojęć takich, jak: duch, dusza, byt, umysł, bycie, jaźń, życie – pojawiają się tu znane z ówczesnego katalogu młodopolskich wierszy i co ciekawe – nie zawsze przez samego Kasprowicza uskutecz-niane w poezji – „osmętnice”, „bytowania”, „psychy”, „istoty”);

- zabieg metaforyzacji tekstu obrazowego i odwrotny – ukonkretnianie wyobrażeń abstrakcyjnych. To stały mechanizm Kasprowicza jako tłumacza, obecny

<sup>85</sup> K. Jaworski, *Szum drzew w świecie poetyckim Jana Kasprowicza* [w:] *Jego świat...*, s. 210.

w tłumaczeniu *Zbójców* Schillera, poezji Wordswortha, a nawet balladach staroangielskich;

- brak tonizmu stosowanego skądinąd prekursorsko w wielu wierszach Kasprowicza. Można jedynie przypuszczać, że w poemacie Nietzschego Kasprowicz stosuje bliski tonizmowi rozkład wersów, bo ma na celu pokazanie osobnej, rozchwieanej drogi melancholijnej natury odchodzenia świata;

- dokonywanie czasami (zwłaszcza w poezji dramatycznej) redukcji tekstu. Dotyczy to tłumaczonych fragmentów większych całości (zwłaszcza dramatów niemieckich i niektórych partii *Epipsychidiona*, a także *Romea i Julii*).

Kasprowicz jest kompetentnym tłumaczem, ponieważ jest dobrym mówcą i słuchaczem. Umiejętnie i konsekwentnie poszukuje odpowiednich znaczeń słów, by oddać rytmiczną warstwę i zbudować całą misternie obmyślaną strukturę poszczególnych dzieł literackich, które bierze na warsztat. Rekonstruuje z dużym prawdopodobieństwem i adekwatnością względem języka oryginału poziom kulturowy, estetyczny i językowy tłumaczonych tekstów. I co ważne – w obrębie gatunku zachowuje zawsze spójność przekładu. Kulturowy język obrazowania świata przedstawionego współgra tu z wyborem języka, choć czasami różne funkcje archaizacji tekstu nadmiernie eksponują ekspresywność wypowiedzi poszczególnych bohaterów (jest to przypadek *Lukrecji*, ale w dużo mniejszym stopniu sonetów Szekspira; przypadek *Zbójców*, ale bardzo słabo ten mechanizm zostaje reprezentowany w Hebbrowskim *Gygesie i jego pierścieniu*).

Tłumacz filolog dokonuje również komplementacji, dostosowując poszczególne wersy wypowiedzi w poematach do potrzeb rytmizacyjnych i melodycznych, dbając o zasadę zachowania komunikatywności. Reprodukcyjne obecne są zwłaszcza u Szekspira w sonetach, poematach Wilde’a i u Nietzschego.

Poeta tłumacz rozumie słowa kluczowe i idiomy, ponieważ tłumaczy je tak, żeby odnaleźć odpowiednie skrzydlate słowa czy idiomatyczność wyrażenia w polszczyźnie. Przykładem są anonimowe ballady angielskie i dramat Hauptmanna. Ale dokonuje również w kontekście idiomatyczności języka – aktu detropizacji, czyli – w myśl ustaleń Henryka Lebiezińskiego<sup>86</sup> – zastąpienia przenośni z oryginału wyrażeniem niebędącym przenośnią w przekładzie. W tłumaczeniach zwłaszcza widoczny jest taki mechanizm we fragmentach dramatycznych Schillera i Hauptmanna. Dokonuje tu Kasprowicz misternego odtworzenia składni niemieckiej i panuje w dużo większym stopniu nad poszczególnymi całościami składowymi, niż to ma miejsce choćby w spolszczonej wersji *Makbeta*. Kiedy tłumaczy zaś anonimowe staroangielskie ballady dokonuje zawsze przełożenia formuł melodyjnych czy śpiewnych, a także postaci refrenicznych na język polski. Dlatego mamy tu liczne „Lili, luli, luli – lej/ Sokół mi porwał skarb mój do kniej” (jak w *Sokole*),

<sup>86</sup> H. Lebieziński, *Przekładownictwo ogólne wobec teorii ennoi*, Warszawa 1989, zwł. s. 125–130.

„Trzy panny w swem się bawią gronie,/ W piłkę – hej – hej – że! radujcie się!” (jak w *Srogim bracie*), „O grafie Brandzie czyście słyszeli?/ O lalli, o lilli, lalli!” (*Hrabia Brand*); „A ona: luli, dzieciątko me,/ Luli, o luli u mnie” (*Czujld Waters*).

Tłumacz poeta dokonuje podwójnego aktu translacji tekstu, kiedy tłumaczy przez medium języka niemieckiego poematy angielskich poetów, zwłaszcza poetów jezior czy Szekspira. Cztery poziomy – semantyczny, leksykalny, kulturowy i stylistyczny – dostosowuje oczywiście z różnym skutkiem do wymagań konkretnego dzieła. Ale, co ważne, dokonuje tu świadomie zamiast analizy – egzegezy, co jest postulatem translatoryki współczesnej, zwłaszcza diagnoz Radegundis Stolze z jej kanonicznego dzieła poświęconego teorii przekładowej<sup>87</sup>. Niewątpliwie bycie poetą tłumaczem stanowi tu podstawowy wyróżnik, pozwalający na takie rozumienie procesu tłumaczenia dzieła literackiego.

Z jednej strony Kasproviczowska akrybia lingwistyczna i przenikliwość wielu korektorowanych tłumaczeń, a z drugiej inwencyjność i umiejętność ekwiwalentyzacji struktur językowych na użytek tłumaczenia jako nowej jakości pokazują przede wszystkim ontologię świata poetyckiego tłumacza, jego warsztat, ale też konieczność wnikania w światy poetyckiej maestrii twórców, w których domu słowa się zamieszkuje poprzez obcowanie z językiem ich dzieł. Domeną tego mechanizmu jest twórcze stwarzanie oraz budowanie świata sensu w języku, którego istotą jest z kolei przekraczanie prawideł, wizualność, symbolizacja abstrakcyjna, ale i obecność symbolu ukonkretnionego oraz kreacyjność jako gest poznawczy pozwalający mówić o addytywności twórczej Kasprovicza poety i tłumacza. Ważne pytania o naturę poznania literackiego świata i w ogóle świata tekstualności przetworzonej zdają się tu określać fundamentalny gest poznawczy tłumacza: próbę diagnozy światów poetyckich, ale też krytycznego namysłu nad istotą słowa i znaczeniem twórczego żywiołu produktywności języka. Tłumaczenia Kasprovicza są jednym z ważnych, jeśli nie najważniejszych, komponentów jego drogi twórczej i doskonalenia warsztatu przez rzemieślnika, profesora komparatystę, poetę, filologa. To oczywiście jeden z przedsionków domu poezji Kasprovicza, w którym czasami wyrastają jak po burzy pomarańczowe nasturcje, a czasami drzemią muzy. Ale jak to z poezją – nigdy nie wiadomo, kiedy przychodzi i czy jest na nią dobra pora.

---

<sup>87</sup> R. Stolze, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen 2011 [1. wyd. 1994]. Zob. także: *Cognition and subjectivity in specialist translation*, [w:] *Cognitive Approaches in Specialist Translation*, red. J. Maliszewski, Częstochowa 2017, s. 19–29.

KATARZYNA SADKOWSKA

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0003-4151-4916

## O JANIE KASPROWICZU I KAZIMIERZU TWARDOWSKIM – GŁOSA

Ryszard Jadczak napisał artykuł *J. Kasprowicz i K. Twardowski. Z dziejów przyjaźni*, w którym przedstawił syntetycznie i skrupulatnie dzieje kontaktów Kasprowicza i Twardowskiego. Podkreślał w nim wzajemną życzliwość obu wybitnych mieszkańców Lwowa, zaznaczając jedynie na marginesie kontrowersję wynikłą z politycznego zaangażowania Kasprowicza jako profesora Uniwersytetu Jana Kazimierza po stronie ententy, przeciw orientacji niemiecko-austriackiej w czasie I wojny światowej:

Po zawarciu związku małżeńskiego z Marią Bunin<sup>1</sup> i przeprowadzeniu się Kasprowiczów na nowe mieszkanie ich stosunki z Twardowskimi nieco osłabły. Powodem mogło też być zaangażowanie się Jana Kasprowicza w działalność polityczną, której kierunek nie był przez Twardowskiego w pełni aprobowany. Z nieufnością, a nawet z niechęcią odnosił się on bowiem zarówno do idei socjalistycznych, jak i programów narodowej demokracji, którym ulegał w różnych okresach swego życia Kasprowicz. Twardowskiego tymczasem raziły wszelkie skrajności polityczne. Jego przekonania można zawrzeć w trzech słowach: patriotyzm<sup>2</sup> – realizm – legalizm. Był też przeciwko angażowaniu się uczonych w czynną politykę, która odrywa ich od podstawowej misji, tj. zdobywania i głoszenia prawd naukowo uzasadnionych<sup>3</sup>.

Opisana kontrowersja nie była, moim zdaniem, drobiazgiem bez głębszego znaczenia, lecz sprawą charakterystyczną i bardzo częstą w stosunkach Polaków, jeśli idzie o politykę. Jadczak pisze dalej: „Okoliczności te nie przerwały jednak

---

<sup>1</sup> 30 września 1911 roku.

<sup>2</sup> Zob. R. Jadczak, *Kazimierz Twardowski o „poczuciu narodowym” i obowiązkach wobec ojczyzny*, „Kultura – Oświata – Nauka” 1988, nr 1–2.

<sup>3</sup> Tenże, *Jan Kasprowicz i Kazimierz Twardowski. Z dziejów przyjaźni*, „Ruch Literacki” 1993, z. 5, s. 625.

ani współpracy między Kasprowiczem a Twardowskim na terenie uniwersytetu, ani też kontaktów towarzyskich ich rodzin”<sup>4</sup>.

Następnie jednak badacz wspomina tylko dwa momenty kontaktów: spotkania przy okazji wczasów w Poroninie w lecie 1919 roku i ślub córki Kasprowicza, Anny, we Lwowie w 1920 roku. Nie wiadomo więc, jak intensywne były kontakty prywatne w kolejnych latach i przede wszystkim – jakie były. Warto poświęcić temu wątkowi więcej uwagi nie tylko w kontekście znajomości profesora i poety, ale także jako exemplum smutnego nieporozumienia z powodów politycznych i różnego rozumienia patriotyzmu.

Jadczał wspomina, (cytując *Dzienniki* Twardowskiego z 5 września 1917) o oświadczeniu Kasprowicza, skierowanym do episkopatu polskiego, z wyrazami żalu z powodu sposobu, w jaki papież w ostatniej nocy pokojowej potraktował sprawę polską. Kasprowicz zebrał 400 podpisów i oczekiwał, że Twardowski również oświadczenie podpisze. Ten jednak zauważył, że dopóki jest rektorem, żadnych oświadczeń politycznych podpisywać nie może. Zwrócił także uwagę, że tekst ma charakter przychylny dla stanowiska ententy, a niechętny wobec państw centralnych (wychwała stanowisko Wilsona i z uznaniem wypowiada się o deklaracji Rosji). Kasprowicz przyznał Twardowskiemu rację, obiecał opuścić fragment o Rosji oraz przeredagować zdania dotyczące Wilsona<sup>5</sup>.

Poeta miał złe wspomnienia i doświadczenia młodości w zaborze pruskim, stąd między innymi jego wybór ententy. Twardowski kształcił się w Wiedniu i dzięki niezwykle intensywnej nauce w Theresianum, a potem w Uniwersytecie Wiedeńskim odnosił tam sukcesy, nie doświadczając represji z powodu swej polskości.

Ryszard Jadczał nie wspomniał o ważnym, lokalnym kontekście ukraińskim opisanych różnic poglądów, na który nakładała się sytuacja wojenna.

Na wieść o strajku młodzieży warszawskiej po aresztowaniu przez władze niemieckie dwóch akademików, lwowska młodzież uniwersytecka i politechniczna urządziła dnia 16 maja 1917 roku solidarnościowy strajk manifestacyjny. Rektor Kazimierz Wais (Twardowski był w roku akademickim 1917/1918 roku prorektorem) odwołał zajęcia w tym dniu, by zapobiec ewentualnym starciom z młodzieżą ukraińską. Trzeba pamiętać, że młodzież ta domagała się wówczas wprowadzenia do dokumentów uniwersyteckich swojego ojczystego języka jako drugiego, równorzędnego. Ukraińcy domagali się też odrębnego państwa, obejmującego Galicję Wschodnią i Lwów. Twardowski jako prorektor, oddelegowany do kontaktów, znajdował się w delikatnej sytuacji. Był patriotą, ale i zwolennikiem „polityki realnej pracy” – nie lubującej się w radykalnych i emocjonalnych

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> K. Twardowski, *Dzienniki*, część I 1915–1927. Do druku przygotował, wprowadzeniem i przypisami opatrzył R. Jadczał, Warszawa – Toruń 1997, s. 47. Dalej jako Dz. z numerem strony.

deklaracjach, lecz w mądrym i stopniowym osiąganiu swoich celów, taktycznym wyzyskiwaniu sprzyjających momentów, oskarżano go więc (niesłusznie) o germanofilstwo i brak patriotyzmu. Filozof podzielał stanowisko ostatniego namiestnika Galicji Karla Georga Huyna, który twierdził, że kategorycznie opozycyjne wobec rządu stanowisko Koła Polskiego w Wiedniu działa na niekorzyść Polaków w Galicji, ponieważ daje polityczną przewagę Ukraińcom, deklarującym, przynajmniej oficjalnie, lojalność wobec Austrii (nie można więc domagać się poddania ludności ukraińskiej, lojalnej wobec Austrii, Polakom, którzy są otwarci nielojalni). Zbliżał się w dodatku niewygodny jubileusz 100-lecia odnowienia uniwersytetu we Lwowie, fundowanego przez cesarza austriackiego. Twardowski na poufnym spotkaniu członków Senatu 28 czerwca 1917 roku zreferował wyniki swoich nieoficjalnych narad ze wszystkimi profesorami uniwersytetu w tej sprawie. Uchwalono, by nie przedkładać oficjalnie żadnych nowych wniosków dotyczących jubileuszu i zawiesić decyzję do jesieni, nie wyznaczając tymczasem terminu i sposobu obchodu w oczekiwaniu na rozwój wydarzeń (zob. wpis w *Dziennikach* Twardowskiego z 25 maja 1917). Polska młodzież uniwersytecka chciała ten oficjalny obchód z powodów politycznych zbojkotować. Twardowski stał wówczas na stanowisku, że obchód powinien się odbyć, by nie dać dowodów na nielojalność Polaków i nie doprowadzić do represji albo utraty uniwersytetu jako ośrodka duchowego życia polskiego. Uważał, że rozpolitykowanie młodzieży warszawskiej taki właśnie miało skutek (chodziło między innymi o przeniesienie Uniwersytetu Warszawskiego do Rostowa nad Donem). Dlatego studził nastroje studentów, rozmawiając z ich przedstawicielami. Zwolnił także 22 maja 1918 roku poufne posiedzenie Senatu, w celu zastanowienia się „nad środkami zaradczymi przeciw temu, że część profesorów wywiera na młodzież wpływ podkopujący jej zaufanie do Senatu Akademickiego i Rektora”<sup>6</sup>. Dwa dni później odbyło się podobne spotkanie w gronie profesorów Wydziału Filozoficznego. Twardowski zanotował w związku z tym: „secesja Zuber, Czekanowskiego, Wartenberga, Kasprowicza”<sup>7</sup>. Wyjaśnienie zawiera zapis z 26 maja:

Byłem po południu u Kasprowicza i przedstawiłem mu niewłaściwość secesji z poufnego zebrania przedwczorajszego. Uznał, że krok ten nie był właściwy. Porozmawiałem z nim obszernie o postawie, jaką zajmuje część profesorów w Uniwersytecie w stosunku do Senatu Akademickiego i do Rektora, przedstawiłem mu argumenty, przemawiające za koniecznością przygotowania jakiejś uroczystości z powodu 100. rocznicy odnowienia Uniwersytetu. Przyrzekł pomówić ze współnikami secesji. Odniosłem wrażenie, że pragnie naprawić przedwczorajszy krok<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Dz, s. 30.

<sup>7</sup> Dz, s. 30.

<sup>8</sup> Dz, s. 31.

Uderza rzeczowość i wiara filozofa w dyskusję na argumenty. Jego zachowanie wobec Kasprowicza przypomina jednocześnie stosunek ojca wobec niesfornego syna, chociaż metrykalnie Twardowski był o sześć lat młodszy!

Pragnąc poradzić się w sprawie swojego ewentualnego przejścia do Uniwersytetu Warszawskiego (na zaproszenie tamtejszego Senatu i Wydziału Filozoficznego), Twardowski zwołał spotkanie profesorów Wydziału Filozoficznego na 13 września 1918 roku. Na spotkaniu tym profesor Eugeniusz Romer (aktywny w Lidze Narodowej, podobnie jak Kasprowicz) odmówił rady, tłumacząc, że Twardowski nie radził się nigdy w sprawach politycznych i postępował zawsze autorytatywnie, a powołanie go do Warszawy uważa Romer również za sprawę polityczną. Twardowski przypuszczał, iż była to wypowiedź uzgodniona między innymi z Wartenbergiem, Zuberem i Kasprowiczem, którzy milczeli podczas całego zebrania, (co nieco dziwi ze względu na wcześniejszą dużą zażyłość i życzliwość Twardowskich wobec Kasprowicza zarówno prywatnie, po opuszczeniu go przez pierwszą żonę, jak i w sprawie doktoratu i habilitacji autora *Marcholla*, na które namówił go przyjaciel). Twardowski skomentował w *Dziennikach* milczenie między innymi Kasprowicza następująco:

(...) w ten sposób wybrnęli z dylematu: nie mogli się w myśl swego stanowiska partyjnego oświadczyć za moim pójściem do Warszawy, a nie chcieli – z powodu niechęci osobistej do mnie – ani słówkiem jakimś oświadczyć się za pozostaniem moim we Lwowie. (...) Wynik: **partyjne względy** [wyróżn. – K.S.] i wobec tak bardzo lojalnego zachowania się mojego wzięły u patentowanych Polaków Fakultetu naszego górę. Nie ma nadziei rychłego uzdrowienia stosunków tych!<sup>9</sup>

Dnia 17 września w rozmowie prywatnej z Twardowskim Wartenberg stwierdził, o dziwo, że jest przekonany, iż Twardowski powinien zostać we Lwowie. Narzekał też na rozpolitykowanie profesorów uniwersyteckich<sup>10</sup>. Tego samego dnia Twardowski odbył rozmowę z Mieczysławem Treterem w sprawie rzekomego germanofilstwa filozofa. Treter pokazał mu „pisane na ten temat artykuły i oświadczenia Zygmunta Wasilewskiego i Stanisława Grabskiego, a także między innymi Staffa i Mianowskiego”. Treter dodał, że robiono mu „ciężkie zarzuty” za branie Twardowskiego w obronę<sup>11</sup>. Nic dziwnego, że wobec tych i innych okoliczności (np. sporu na forum Senatu o wysłanie pisma z podziękowaniem za pracę profesora Ludwika Ćwiklińskiego na stanowisku Ministra Oświaty w rządzie austriackim, w którym Twardowski był za wysłaniem, rektor Wais, prof. Romer i większość –

<sup>9</sup> Dz, s. 58.

<sup>10</sup> „W ogóle odniosłem wrażenie, że jemu samemu dopiekło już postępowanie jego przyjaciół politycznych *à la* Romer, Kasprowicz, Czekanowski itp.”. Dz, 59.

<sup>11</sup> Dz, s. 59–60.

przeciw<sup>12</sup>), Twardowski dyskutował 22 września z Czeżowskim i Ajdukiewiczem na temat, o ile patriotyzm można pogodzić z etyką. 17 października Twardowski odnotował, że cesarz austriacki proklamował chęć uczynienia z monarchii państwa związkowego czterech państw narodowych: niemieckiego, czeskiego, połowiańskiego i ukraińskiego. Polacy mieliby utworzyć odrębne państwo:

Grozi nam to oczywiście oderwaniem „Galicji wschodniej” na rzecz owego państwa ukraińskiego – nie wiadomo, gdzie będzie pociągnięta granica. Gdyby po proklamacji z roku 1916 nie byli narodowo-demokraci – zrazu godzący się na wyodrębnienie Galicji – tego wyodrębnienia udaremnili, nic by nam dziś nie groziło w Galicji wschodniej. Ale nigdy się nie robi u nas polityki realnej!

– zanotował Twardowski<sup>13</sup>.

18 października odnotował on z kolei rozmowę z nowym rektorem profesorem Antonim Juraszem (objął urząd 23 września 1918 roku), który radził się, czy ma wystąpić z zagajeniem na zebraniu Kasyna i Koła Literacko-Artystycznego, będącym manifestacją z powodu proklamacji Rady Regencyjnej, na którym przemawiać miał Kasprowicz. Twardowski odradzał, tłumacząc, że rektor będzie zmuszony zabrać głos na ten temat w innym miejscu i nie wypada mu być jednocześnie wiceprezesem Kasyna, którą to funkcję Jurasz sprawował. Rozmowa nie dała rezultatów, skoro Twardowski zanotował w *Dzienniku*: „Wczoraj prosiłem Kasprowicza, (przeczytawszy zapowiedź zagajenia Jurasza w dziennikach), by zakomunikował mu te moje wątpliwości. Kasprowicz tego nie uczynił”<sup>14</sup>.

Nieporozumienie polegało, jak sądzę, na mechanicznym, tj. partyjnym i emocjonalnym podejściu zwolenników endecji do sytuacji politycznej, co uniemożliwiło zobaczenie i uznanie prawa Twardowskiego do stanowiska odrębnego, poddyktowanego innym rozumieniem patriotyzmu, nie jego brakiem. W *Dziennikach* filozof relacjonował (był jeszcze wtedy rektorem uniwersytetu) ciekawą polityczną rozmowę w cztery oczy z politykiem narodowej demokracji Stanisławem Głąbińskim z 14 sierpnia 1917 roku, w której Twardowski krytykował politykę Koła Polskiego i przedstawił swoje zdanie:

(...) stanowczo skarcilem tych polityków, którzy zaraz każdego, kto jest odmiennego zdania, odsądzają od polskości. Rzekłem, że to włożenie ludziom na charakter i podejrzwanie ich o Bóg wie, co, bo nie są za polityką krzyków, manifestacji i frazesów, lecz za polityką realnej pracy, dowodzi słabości stanowiska tamtych. Kto ma argumenty, nie potrzebuje posługiwać się wyzwiskami<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Zob. zapisy w *Dziennikach* z 17 i 20 września 1918 roku.

<sup>13</sup> Dz, s. 65.

<sup>14</sup> Dz, s. 62.

<sup>15</sup> Dz, s. 45.

(Trzeba dodać, że w *Dziennikach* powtarzają się wpisy oceniające krytycznie „realność”, rzetelność i staranność pracy w Polsce w przekroju całego niemal społeczeństwa). Jeszcze 23 maja 1919 roku Twardowski, po jednym z burzliwych posiedzeń komisji polonistycznej, wypomnił Kazimierzowi Bruchnałskiemu pomówienie go o brak poczucia polskości w listach do Ignacego Chrzanowskiego, pisanych w styczniu lub lutym 1918 roku. W kontekście tej sprawy zanotował: „Kasprowiczowi powiedziałem, że i jemu mam do powiedzenia kilka przykrych rzeczy i uczynię to, skoro znajdzie on na to czas – chcę bowiem, by między nami wszystko było jasne”<sup>16</sup>. Trudno powiedzieć, do czego odwołuje się w tym zapisie filozof i czy Kasprowicz wystąpił kiedykolwiek z krytyką Twardowskiego wprost. Uczynił to jednak pośrednio, tj. poetycko, krytykując bliskie mu postawy.

Wiadomo, że poeta angażował się w czasie wojny w działalność polityczną<sup>17</sup>. A Stanisław Wasylewski przypomniał, że Kasprowicz napisał w roku 1918 pamflet polityczny – cykl Z „*Pieśni murzynów*”<sup>18</sup>, opublikowany w lwowskim dwutygodniku satyrycznym „*Szczutek*”. W cyklu tym, unikając przeważnie interwencji cenzury austriackiej (w jej zaleceniach nie było mowy o Murzynach), Kasprowicz „z niezwykle zapalem jął się ośmieszania czarno-żółtych niewolników”<sup>19</sup>, tj. zwolenników orientacji prusko-austriackiej (jak pisał Wasylewski – minimalistów”). Poeta przedstawił ich jako lokajów („Uczono giąć się/ kłaniać nisko,/ na świat spoglądać realnie/ w jedno-li wierzyć powodzenie:/ W przedpokój i poczekalnie”<sup>20</sup>), którzy nie chcą wolności, nie umieją żyć bez swego pana. Satyra była zgrabna, acz niewybredna:

Jakiż ja człowiek?! Murzyn ja,  
Rumaka nie zrobisz z osła,  
Przeto nie mogę wyżej ... stać,  
Niżli mi ... dusza wyrosła ...<sup>21</sup>.

Poeta kończy publikację cyklu wierszem *Epitafium*, zamieszczonym w numerze z 8 grudnia 1918 roku, wraz z rysunkiem Władysława Jarockiego, przedstawiającego leżącego na marach c. k. patriotę, który był ministrem, hofratem, księciem

<sup>16</sup> Dz, s. 104.

<sup>17</sup> Zob. wspomnienia Marii Kasprowiczowej, *Dziennik*, Warszawa 1968, s. 167 i Ludwika Jaxa-Bykowskiego, *Ze wspomnień osobistych o J. Kasprowiczu*, [w]: *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*, zebrał i oprac. R. Loth, Warszawa 1967, s. 255–269.

<sup>18</sup> „*Szczutek*” 1918, nr 8, 11, 12, 13.

<sup>19</sup> S. Wasylewski, *Kasprowicza pamflety polityczne*, [w]: *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu*, zebrał i oprac. R. Loth, Warszawa 1967, s. 273.

<sup>20</sup> J. Kasprowicz, Z „*Pieśni murzynów*”, „*Szczutek*” 1918, nr 11, s. 1.

<sup>21</sup> Tamże, nr 8, s. 3.

a może tylko hrabią „u habsburskiej klamki”<sup>22</sup> w otoczeniu świec i z dwugłowym orlem u wezglowia. Oto końcowy fragment tego satyrycznego utworu:

D.O.M. Tutaj on leży,  
Ów dziwołazek biologiczny,  
Synek przybranej macierzy.

Zaś wy nie chodźcie w jego ślady,  
Pobożni chrześcijanie,  
Bo żywot wieczny go nie czeka,  
On z martwych już nie powstanie.

Co, mocny Boże, niechaj sprawi  
Twa łaska niepowszednia,  
A gdyby w grobie miał się ruszyć,  
Odstaw go prędko do – Wiednia<sup>23</sup>.

„C. k. Polaczek”, jak go nazwał poeta, to minister, książę, a może tylko hrabia, w każdym razie – szlachetnie urodzony i wykształcony. Kazimierz Kalinowski wspominał mowę Kasprovicza, wygłoszoną na ratuszu lwowskim (została wygłoszona prawdopodobnie między rokiem 1889 a 1900). Mówił wówczas Kasprovicz o tym, że Polska będzie wolna nie wtedy, gdy ją odda zaborca, lecz gdy Polacy sami ją w głębi duszy oswobodzą od wszystkiego obcego i ducha niewolnictwa. Z miłości do cudzoziemszczyzny wywodził Kasprovicz fakt, że niejednemu obcemu udało się w Polsce na długo rozgościć i że rodacy wręcz z własnej woli oddali się pod zabór cudzy. Poeta popierał dążenie do czystości stylu narodowego, zalecał destylowanie własnej tożsamości. Wprowadził jednak w przemówieniu jeszcze jeden ważny wątek, twierdząc, że zbyt duża jest przepaść między chceniem Polski w „ludzie” i w sferze inteligencji. Lud nazwał rdzeniem narodowym, który chce Polski zawsze, wszędzie i we wszystkim. Inteligencja za to, jego zdaniem, hołduje modom i przeszkadza w kultywowaniu polskości w życiu codziennym, a nie tylko od święta<sup>24</sup>.

Wprawdzie, według wspomnienia Kalinowskiego (o ile jest ono prawdziwe), Kasprovicz zaliczył się w przemówieniu do owej kapryśnej mniejszości, hołdującej modom, ale przecież wiele razy podkreślał swoją chłopskość, z której był dumny lub chciał być dumny. Być może krytyczne spojrzenie na intelligen-

<sup>22</sup> S. Wasylewski, *Kasprovicza pamflety polityczne...*, s. 278.

<sup>23</sup> J. Kasprovicz, *Epitafium*, „Szczutek” 1918, nr 20, s. 1–2.

<sup>24</sup> K. Kalinowski, *Będzie Polska – nie będzie Polski. Jakiej Polski chciał Kasprovicz (Ze wspomnień osobistych)*. Wspomnienie opublikowano w 1927 w „Kurierze Poznańskim”, przedruk skróconej wersji w: *Wspomnienia o...*, s. 49–54.

cję generowało później kolejną linię podziału, w myśl którego Twardowski, jako potomek starej szlachty i brat c. k. ministra bez teki, sytuował się po przeciwnej stronie, w otoczeniu wiszących u austriackiej klamki hrabiów czy książąt.

Ciekawy materiał do rekonstrukcji spojrzenia i przekonań poety zawiera również wspomnienie działacza endecji Ludwika Jaxa-Bykowskiego na temat kontaktów autora *Marchotta* z narodową demokracją w czasie I wojny światowej. Kasprowicz zachował według Jaxa-Bykowskiego nie tylko żywotność, ale i młodość duchową, gardził oportunizmem, dlatego

(...) czuł się coraz bardziej obco wśród swoich rówieśników, z których wielu poszło na współpracę z państwami centralnymi, licząc na „życzliwość i poparcie wspaniałomyślnego monarchy”. Przyznano honorowy doktorat arcyksięciu Fryderykowi, rezygnowano z zaboru pruskiego (...) . Prześcigano się w objawach lojalności, (...). Tylko mniejszość w gronie profesorów miała odwagę przeciwstawić się tym wypaczonym zasadom i poczynaniom. Ci też czuli się obco i nieswojo w tej atmosferze. Kasprowicz między nimi. Odsuwał się więc od dawnych przyjaciół, a zbliżał do nas, młodych, gdzie znajdował zrozumienie i widział jasną przyszłość<sup>25</sup>.

Relacja Jaxa-Bykowskiego wskazuje karierę i korzyści jako motywy lojalności wobec państw centralnych. W przypadku Twardowskiego sprawa wyglądała inaczej. We wspomnianej rozmowie z sierpnia 1917 roku z Głębińskim, wpływowym politykiem endecji, Twardowski domagał się wyczekania odpowiedniego politycznego momentu, gdy sprawa polska rzeczywiście będzie się rozstrzygać i zaniechania przedwczesnych publicznych demonstracji, które nic nie wnosily, za to odkrywały karty i mogły być groźne politycznie<sup>26</sup>. Głębiński obstawał przy ideowym zachowaniu zasad (chodziło o stosunek do manifestu 5 listopada, który Twardowski akceptował jako punkt wyjścia do dalszych negocjacji, aż do uzyskania Polski w wymarzonych granicach, Głębiński i endecja odrzucała ten akt właśnie „z zasady”)<sup>27</sup>.

W sierpniu 1919 roku Ignacy Jan Paderewski chciał powierzyć Twardowskiemu tekę ministra oświaty w swoim rządzie. Na skutek dziwnego opóźnienia wysłania telegramu z kancelarii premiera i złego adresowania Twardowski przyjechał do Warszawy kilka dni za późno i powołano w międzyczasie Jana Łukasiewicza. Sam Twardowski po namyśle doszedł do wniosku, że problemy z telegramem nie

<sup>25</sup> L. Jaxa-Bykowski, *Ze wspomnień osobistych o J. Kasprowiczu*, [w]: *Wspomnienia o...*, s. 257–258.

<sup>26</sup> Maria Kasprowiczowa zapisała w związku z manifestem Austrii i Niemiec w sprawie Polski z 5 listopada 1916 pod datą 10 listopada 1916: „Niektórzy uważają, że wszystkie manifestacje i oznaki radości są przedwczesne i zbyt liczne i że nastąpią po nich jeszcze większe rozczarowania”. M. Kasprowiczowa, *Dziennik...* s. 189.

<sup>27</sup> Dz., s. 45.

były przypadkiem – jego kandydatura została prawdopodobnie utracona przez niechętnych mu przeciwników<sup>28</sup>.

Korespondencja Kasprovicza i Twardowskiego urywa się na roku 1916. Można to uzasadnić faktem, że Kasprovicz do 1923 roku przebywał znowu dłużej we Lwowie<sup>29</sup>. Brak jednak również korespondencji z ostatnich trzech lat życia poety, a zapis Twardowskiego z *Dzienników* po wizycie w Harendzie już po śmierci Kasprovicza w 1926 roku wskazuje, że filozof, oprowadzany przez wdowę, był tam po raz pierwszy. Relacja w *Dziennikach* z tego spotkania jest pełna zadumy, lecz pozbawiona żywszych emocji. Podobnie jak lakoniczna notatka bezpośrednio po przeczytaniu w gazecie o śmierci Kasprovicza<sup>30</sup>. Twardowski był wprawdzie na ogół powściągliwy – nie pisał w swoich diariuszach wszystkiego, między innymi ze względu na dyskreję wobec innych. Cenzurował się, nie prowadził dziennika życia wewnętrznego, lecz robił zapis przebiegu dnia (także z powodu braku czasu na więcej). Mimo to w ważnych momentach emocje i w tej formie dziennika ujawniał i notował.

Oczywiście Twardowski na prośbę wdowy pomagał w sprawach dotyczących spuścizny Kasprovicza (losy biblioteki) oraz grobowca. Był człowiekiem taktownym, więc w liście do Marii Kasproviczowej nie dał poznać po sobie, że niepokoi go rozrzutność i niegospodarność w pracach nad mauzoleum Kasprovicza.

Można powiedzieć, że doszło między Twardowskim a Kasproviczem do konfliktu patriotyzmu pozytywistyczno-realnego typu Franciszka Smolki czy hrabiego Karola Lanckorońskiego<sup>31</sup> z patriotyzmem „powstańczym” i emocjonalnym, odrzucającym mediację i kompromis, nieskorym do słuchania argumentów czy do rozmów o różnicach poglądów. Oba stanowiska miały swoje wady i zalety.

Na czym więc polegał stosunek obu tak różnych osobowości, skoro Kasprovicz „drżał” przed Twardowskim „mimo zażyłości”<sup>32</sup>? Córka poety daje częściowo odpowiedź na to pytanie: filozof starał się wprowadzić ład w „chaotyczne” życie jej ojca<sup>33</sup>. Inspirował z powodzeniem doktorat i habilitację poety, wspierał go finansowo, a także w trudnych momentach życia osobistego opiekował się

<sup>28</sup> Dz, s. 125–126.

<sup>29</sup> Wnuk Twardowskiego zaznaczył, że kontakty towarzyskie trwały do 1923 roku, przytacza jednak na dowód tylko jeden fragment *Dzienników* filozofa o spotkaniu towarzyskim w gronie wielu osób przy okazji imienin Kasprovicza w jego domu. Zob. A. Tomczak, *Kasprovicz we wspomnieniach i pamiątkach rodziny Twardowskich*, [w:] *O Janie Kasproviczu. W siedemdziesięciolecie zgonu*, studia red. P. Kuleczka, Łódź – Zakopane 1997.

<sup>30</sup> W późniejszych zapisach *Dzienników* powracała pamięć o Kasproviczu.

<sup>31</sup> Hrabia przyjaźnił się z Juliuszem Twardowskim, bratem Kazimierza.

<sup>32</sup> L. Jaxa-Bykowski, *Ze wspomnień...*, s. 257.

<sup>33</sup> A. Kasprovicz-Jarocka, *Córki mówią...*, Warszawa 1966, s. 28.

wraz z żoną jego córkami, doradzał ponowne małżeństwo. Pełnił w jakiejś mierze rolę ojca. Co w takim razie przyciągało Twardowskiego do Kasprowicza?

Jest bardzo prawdopodobne, że Twardowski stłumił w młodości dużą wrażliwość, obawiając się, że stanie mu ona na przeszkodzie w osiągnięciu postawionych celów<sup>34</sup>. Jego katorżnicza niemal praca – dzień precyzyjnie wypełniony nauką od wczesnych godzin rannych do późna już w czasach gimnazjalnych, intensywny i uregulowany tryb życia nie zostawiał na nią miejsca<sup>35</sup>. Jako młody człowiek amatorsko grał na fortepianie, potem muzykował na wakacjach w Poroninie w 1919 roku<sup>36</sup>, uwielbiał chodzić na koncerty, na które przeważnie nie miał czasu. Skomponował w 1906 lub 1907 roku muzykę do wiersza Lucjana Rydla *Żółte listki brzoź...*<sup>37</sup>, a w 1909 lub 1910 nieopublikowaną muzykę do wiersza Stafa *Pada już żwiedły liść późnych róż...*, które śpiewały córki Kasprowicza ze Stafem<sup>38</sup>. Przygrywał na fisharmonii do niedzielnej mszy w lwowskim gimnazjum im. Juliusza Słowackiego, do którego chodziły jego córki i córki Kasprowicza<sup>39</sup>. Anna Kasprowicz zapisała:

Wysoki, o surowym wyrazie twarzy, był dosyć rygorystyczny. Głos miał natomiast miękki, ujmujący, ręce aksamitne w dotyku, delikatne. Był bardzo muzykalny, grał na fortepianie, organach i fisharmonii, wydobywając tony subtelne, pełne wyrazu<sup>40</sup>.

W Kasprowiczu adorował filozof duszę artystyczną, pomagając mu w osiągnięciu stabilizacji życiowej i zawodowej. List, wysłany przez Twardowskiego 19 marca 1916 do Kasprowicza po ukazaniu się *Księgi ubogich* rzuca światło na tę sprawę.

Twardowski dziękował w liście za przesłany tomik wierszy, pisząc iż jest on pełen dobra i szlachetności – *kalokagathē*: „Czytam ją, odczytuję, za każdym ra-

---

<sup>34</sup> Można by nawet zastanawiać się, czy nie nosił w sobie niepokojów dekadencek, które zagłuszał. Oto fragment listu K. Twardowskiego do ojca z 5 lutego 1882 roku: „Niech tam mówią: człowiek tylko raz na świecie żyje, musi się zatem porządnie wybawić etc.; moim zdaniem: człowiek tylko raz żyje, musi więc korzystać z tego czasu i pracować jak najwięcej. Kraszewskiego mądrość życiową: „życie chorobą, lekarstwem praca” zmieniłem sobie na: „życie chorobą, ulżeniem praca”. Oryginał listu znajduje się w Archiwum PAN w Warszawie. Za zwrócenie uwagi na ten list dziękuję dr hab. Tomaszowi Pawlikowskiemu. Cyt. za: A. Brożek, *Wiedeńskie lata Kazimierza Twardowskiego*, „Filozofia Nauki” 2009, t. 17, nr 3, s. 137.

<sup>35</sup> Zob. A. Brożek, *Kazimierz Twardowski w Wiedniu*, Warszawa 2010.

<sup>36</sup> Dz, s. 127.

<sup>37</sup> Dz, s. 108.

<sup>38</sup> A. Kasprowicz-Jarocka, *Córki mówią...* s. 125.

<sup>39</sup> Tamże, s. 50.

<sup>40</sup> Tamże, s. 28.

zem czegoś więcej się dowiadując z niej”<sup>41</sup>. Dodał też uwagę, wskazującą na uznanie wyższości życia Kasprovicza pod pewnym względem:

I zazdroszczę Ci możliwości wewnętrznego przeżywania tego, co się wokół dzieje, możliwości apraksji zewnętrznej ku tem większemu napięciu poiezyi wewnętrznej. Bo kto zmuszony działać na zewnątrz, ten musi wychodzić z siebie, a tem samem przynajmniej po części przestawać być sobą. A potem musi wstydić się siebie.

Ty nigdy się nie będziesz musiał wstydić *Księgi ubogich!*

Szcześliwy!<sup>42</sup>

Jak widać Twardowski, niezwykle aktywny i zajęty, tęsknił do chwil apraksji – bezruchu, (które miał Kasprovicz w Poroninie), by intensywniej przerabiać wrażenia i móc prowadzić głębsze życie wewnętrzne. Dopiero z takiego życia rodzi się, jak uważał filozof, nie tylko poezja, ale i poezja wewnętrzna. O tym, że nie był to nastrój przelotny, świadczy notatka w *Dziennikach* Twardowskiego pod datą 15 listopada 1920 roku z okazji 25-lecia pracy pedagogicznej na uniwersytecie lwowskim. Filozof ubolewał nad swoim wieloletnim zaangażowaniem w pracę społeczną, która nie dała trwałszych rezultatów – po jego odejściu instytucje, które wspierał, rozpadały się lub chyliły ku upadkowi:

A właściwie trzeba było się opierać pokusie do pracy „społecznej” a dać za to społeczeństwu serię porządných ksiązek do nauki i kształcenia się w zakresie filozofii, których mimo mojej 25-letniej działalności na Katedrze bardzo brak. No i może byłoby się też zrobiło coś w muzyce. Ale dziś próżne późne żale!<sup>43</sup>

Dlaczego Twardowski – patriota-społecznik, wielbiący geniusz poety, sam niespełniony artysta, nie był emocjonalnie nastawiony do walki o niepodległość? Jego dystans pozwalał, jak się zdaje, lepiej rozumieć, iż w momencie politycznego odzyskania wolności nie znikną problemy, które widział niemal wszędzie: niesolidność, bylejakość pracy oraz brak cywilnej odpowiedzialności obywatelskiej (Twardowski myślał o założeniu szkoły wychowania do takiej służby).

Po odzyskaniu niepodległości Kasprovicz nie odnalazł się w nowej epoce. Był rozczarowany realiami, także politycznymi. „Szczutek” z 5 stycznia 1919 zamieścił jego gniewny wiersz pt. *Trudno się nie śmiać serdecznie, patrząc, co w Polsce się dzieje...*<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> List Kazimierza Twardowskiego do Jana Kasprovicza z 19 marca 1916 ze Lwowa (pisany na maszynie, liczący jedną stronę), przechowywany w Muzeum Jana Kasprovicza w Harendzie. Jest to jedyny list Twardowskiego do Kasprovicza, przechowywany w tym muzeum.

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Dz, 183.

<sup>44</sup> „Szczutek” 1919, nr 1, s. 2.

W kolejnej satyrze krytykował Kasprowicz polityczną władzę: „Złośliwi twierdzą, że nasz dom/ Na bagnach jest zbudowany”<sup>45</sup> i przestrzegał:

Kał, nieporządek, śmieci stek  
Najlepszą budowę zburzy,  
Jeżeli tęgich nie ma w niej  
I presumiennych stróży<sup>46</sup>.

W tej diagnozie spotkał się więc jednak z Twardowskim.

Opisane różnice zdań nie deprecjonują przyjaźni filozofa i poety. Stanowią jedynie dowód na to, że nawet w tak zażyłym kontakcie trudno było opuścić zajęte w młodości pozycje, by porozumieć się w sprawach politycznych.

---

<sup>45</sup> J. Kasprowicz, *Ano! Więc mamy silny rząd...*, „Szczytek” 1920, nr 2, s. 2.

<sup>46</sup> Tamże.

## A N E K S

PIOTR KOPSZAK

Muzeum Archidiecezjalne  
w Warszawie

ORCID 0000-0003-4686-9185

### RĘKOPIS NIEZNANEGO WIERSZA JANA KASPROWICZA W SZTAMBUCHU ALEKSANDRA RAJCHMANA

Muzeum Narodowe w Warszawie oprócz dzieł sztuki gromadzi materiały ikonograficzne i archiwalne. Wiele z nich zostało przekazanych w latach trzydziestych Muzeum Literatury w Warszawie w ramach ukierunkowania kolekcji muzeum jako w pierwszym rzędzie muzeum sztuki. W zbiorach ikonograficznych i fotograficznych Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się sztambuch krytyka, założyciela tygodnika literacko-artystycznego „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” i późniejszego dyrektora warszawskiej filharmonii Aleksandra Rajchmana<sup>1</sup>. Sztambuch jest darem Ludwika Rajchmana, syna Aleksandra, przekazanym do zbiorów MNW 20 marca 1951 roku. Album zawiera wpisy wielu znanych osobistości polskiego życia literackiego, teatralnego, muzycznego i artystycznego. Pierwszy wpis należy do Walerii Marrenè Morzkowskiej, potem pojawiają się wpisy Wincentego Rapackiego, Salomei Kruszelnickiej, Zygmunta Noskowskiego, księdza Władysława Dębickiego. Na stronie 70 do sztambucha Jan Kasprowicz wpisał poniższy czterowiersz.

Kto raz widział Warszawę, tego ciągnąć będzie ku niej przez całe życie.

Błogosławioną bądź tęsknoto,  
co nas porywasz ku tym murom,  
gdzie się zagnieździł wielki smutek,  
a przecież dusze chodzą górą.

---

<sup>1</sup> Numer inwentarza rkps 1092 MNW. Informację o wierszu Kasprowicza zawdzięczam Annie Masłowskiej, która jest też autorką artykułu poświęconego sztambuchowi „*Miłośnikowi sztuki i przyjacielowi artystów*”: *kolekcja fotografii i sztambuch Aleksandra Rajchmana, twórcy Filharmonii Warszawskiej, w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Kronika Warszawy” 2016, nr 2, s. 48–68.

Wiersz został opatrzony datą „Warszawa, 3 stycznia 1899”. Spotkanie z Aleksandrem Rajchmanem nastąpiło na dzień przed wyjazdem Kasprowicza z Warszawy. „Kurjer Warszawski” w Dodatku Porannym z 5 stycznia (24 grudnia) donosił na pierwszej stronie: „Poeta Jan Kasprowicz i dziennikarz lwowski, p. Zygmunt Fryling, po kilkunastodniowym pobycie w Warszawie, wczoraj wieczorem odjechali do Lwowa”. Powodem przyjazdu Kasprowicza do Warszawy było odsłonięcie pomnika Adama Mickiewicza, które miało miejsce 23 grudnia 1898 roku<sup>2</sup>. Kasprowicz nie był nieznany Rajchmanowi. W numerze 47 „Echa” z 1897 roku poeta jest wymieniany jako jeden ze współpracowników *Działu beletrystyki i poezji*<sup>3</sup>, rzeczywiście, wcześniej opublikował w nim poemat *Na jeziorach włoskich*<sup>4</sup>. Po jego pobycie w Warszawie zachowała się jeszcze jedna pamiątka, samowar wręczony mu przez przyjaciół z wygrawerowaną dedykacją „Warszawa, 24 grudnia 1898”. Profesor Roman Loth uważał, że mógł on zostać przekazany poecie w dniu jego imienin 27 grudnia, a nie 24 grudnia. Samowar znajduje się teraz na Harendzie<sup>5</sup>. Z wierszem Kasprowicza sąsiaduje na tej samej stronie wpis wiersza Lucjana Rydla, który spotkał się z Rajchmanem pięć dni później. Nie były to spotkania wyjątkowe. Pisarze i poeci należeli zawsze do mile widzianych gości w domu Rajchmana, który był uważany za jeden z najważniejszych salonów Warszawy. Bywali tam między innymi Henryk Sienkiewicz, Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka. Z okazji odsłonięcia pomnika Mickiewicza Rajchman urządził więcej przyjęć. W jednym z nich wzięli udział córka wieszczka Maria Gorecka wraz z synem Ludwikiem i autor pomnika Cyprian Godebski<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Kasprowicz został wymieniony jako jedna z osobistości spoza Warszawy, które były obecne przy odsłonięciu pomnika Adama Mickiewicza („Kurjer Warszawski” 1898, nr 355, s. 8).

<sup>3</sup> „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897 nr 47, s. 554.

<sup>4</sup> Tamże, 1897, nr 1, s. 2.

<sup>5</sup> Informację tę otrzymałem w e-mailu od profesora Romana Lotha z 25 czerwca 2016, który potwierdził w nim także brak wcześniejszych publikacji wiersza Kasprowicza ze sztambucha Rajchmana.

<sup>6</sup> A. Masłowska, „*Miłośnikowi...*”, s. 50–51.

## INDEKS

### A

Ackermann Louise-Victorine 53  
Adamczewski Stanisław 32  
Ajdukiewicz Kazimierz 237  
Ajschylos 76, 185, 186, 191, 199  
Andersen Hans Christian 17  
Anderson Mark 170  
Anderson Sherwood 169–184  
Arouet François-Marie (pseud. Voltaire, Wolter) 172, 186  
Asnyk Adam 23, 41, 59, 89–90, 91, 97–100, 102, 106, 108, 109, 120  
Aspis Bogumił 90  
Aue Hartmann von der 201

### B

Bachórz Józef 70, 86, 125  
Bacon Francis 189  
Bahr Hermann 201–202  
Bajko Marcin 148  
Balcerzan Edward 203  
Baliński Ignacy 106  
Balmont Konstanty 80–81  
Bałucki Michał 90, 106  
Banville Teodor de 124  
Barańczak Stanisław 189  
Barącz Stanisław 106  
Bartels Artur 106  
Bartos Ewa 148  
Bartoszewicz Kazimierz 57  
Bartusówna Maria 70, 85, 90, 106

Baudelaire Charles 60, 104, 122, 197, 203  
Bąkowska Józefa, właśc. Jaxa-Bąkowska Józefa (pseud. Szczęsna) 90  
Belmont Leo zob. Blumental Leopold  
Belza Władysław 90, 106  
Berent Wacław 178  
Berger Jan 12, 196, 197–199, 201, 219, 222, 223, 224  
Bermann Sandra L. 122  
Białostocki Jan 160  
Białoszewski Miron 148  
Bieder Edmund 106  
Bieńkowski Bronisław 19  
Biernacki Mikołaj (pseud. Rodoć) 90, 106  
Biesiada Jacek 11, 12  
Biskup Marian 160  
Bismarck Otto von 112  
Bjørnson Bjørnstjerne Martinus 52  
Bloch Jan Gottlieb 112  
Bloch Maria 112  
Blumental Leopold (pseud. Belmont Leo) 59, 81  
Boczkowski Krzysztof 16  
Boniecki Edward 204  
Bończa Bukowski Piotr de 195  
Borgmeier Raimund 122  
Borkowska Grażyna 86, 125  
Borowski Jarosław 99  
Borowy Wacław 43  
Boyd Ernest 43  
Brandes Georg 204

Brat Albert, właśc. Adam Chmielowski 118  
 Brodski Josif 195  
 Browning Robert 202  
 Brożek Anna 242  
 Bruchnalski Kazimierz 238  
 Bruner Ludwik (pseud. Jan Sten) 106  
 Brzega Wojciech 7  
 Brzostowski Aleksander 16  
 Brzozowski Karol 76, 77  
 Brzozowski Stanisław 51, 76, 77, 106  
 Budrewicz Tadeusz 17, 98, 99, 109, 110  
 Budrewicz-Beratan Aleksandra 196, 197  
 Bugiel Włodzimierz 57  
 Bukowiński Władysław (pseud. Selim) 90  
 Bukowski Jan 118, 195–196  
 Bunin Maria zob. Kasprowiczowa Maria  
 Burkot Stanisław 16, 17  
 Busse Carl 62  
 Byron George Gordon 65, 104, 191, 193, 202

## C

Calderon de la Barca 222  
 Campbell Thomas 202  
 Caprivi de Caprara de Montecuculi Georg Leo 112  
 Carroll Lewis 197  
 Cetera-Włodarczyk Anna 202  
 Chalubiński Tytus 116  
 Chmielowski Adam zob. Brat Albert  
 Chmielowski Piotr 63, 71, 72, 95, 100–105, 115  
 Chrzanowski Bernard 49, 53  
 Chrzanowski Ignacy 238  
 Chylińska Teresa 143  
 Ciechowicz Jan 189  
 Coleridge Samuel Taylor 192, 202  
 Cooper James Fenimore 72  
 Cwietajewa Marina 195  
 Cybienko Olga 81  
 Cyceron 160  
 Czabanowska-Wróbel Anna 54, 148, 165

Czachowska Jadwiga 21  
 Czajkowski Michał 111  
 Czartoryski Adam Jerzy 111  
 Czekanowski Jan 235, 236  
 Czepulis-Rastenis Ryszarda 48  
 Czerwieński Bolesław 90  
 Czeżowski Tadeusz 237

## Ć

Ćwikliński Ludwik 236

## D

D'Annunzio Gabriele 202  
 d'Aureville Barbey 57  
 Daniel Samuel 202  
 Daniłowski Gustaw 106  
 Dranmor zob. Schmid Ludwig Ferdinand  
 Dante Alighieri 35, 161  
 Dański Z.S. 55, 56  
 Darasz Wiktor Jarosław 122  
 Data Jan 49, 53, 59, 174  
 Dawlewicz Mirosław 53, 106  
 Dąbrowski Ignacy 58  
 Dedecius Karl 203  
 Demokryt z Abdery 45, 46  
 Deotyma zob. Łuszczewska Jadwiga  
 Dębicki Stanisław 71, 72  
 Dębicki Władysław 245  
 Dębicki Zdzisław 10, 70, 80, 106  
 Dickens Charles 167  
 Dickinson Emily 149  
 Dłuski Kazimierz 118  
 Dobrzańska Gea 118  
 Dobrzyńska Teresa 135  
 Dostojewski Fiodor 52  
 Döblin Alfred 174  
 Dranmor zob. Schmid Ludwig Ferdinand  
 Dreiser Theodore 171  
 Drobnik Tomasz 49  
 Dybalski (nauczyciel wiejski) 113  
 Dybizbański Marek 148

Dygat Stanisław 148  
Dziubiński Leon Gustaw 90  
Dziugiel-Łaguna Magdalena 98

**E**

Eliot Thomas Stearns 16, 184  
Erzepkowa Róża 8  
Eschenbach Wolfram von 201  
Eurypides 185

**F**

Faleński Felicjan 90, 106, 117  
Fałat Julian 112  
Fedorowicz Irena 53, 106  
Feldman Wilhelm 51, 59, 85, 90, 106, 108, 109  
Filip August 166  
Filipkowska Hanna 125  
Fitzgerald Francis Scott 171  
Flaubert Gustave 172  
Folkierski Władysław 122, 124  
France Anatole 172  
Frank Manfred 143  
Frank Waldo 178  
Franko Iwan 21  
Freidank (Vřídanc, Vřígedanc) 201  
Frycz Jerzy 160, 163  
Fryling Zygmunt 246  
Fuller John 122  
Furmanik Stanisław 80

**G**

Gabrys-Sławińska Monika 69  
Gadeja Tomek 118  
Galos Adam 111  
Gascoigne George 202  
Gautier Théophile 161  
Gawalewicz Marian 82, 90, 106  
Gąsowska Jadwiga 203  
German Ludomił 228  
Gliński Kazimierz 70, 74, 90, 106  
Głębiński Stanisław 237, 240

Głowacki Aleksander (pseud. Prus Bole-  
sław) 174  
Głowiński Michał 21, 95, 96, 203  
Godebski Cyprian 246  
Goethe Johann Wolfgang von 185, 193, 201, 202, 226  
Gomulicki Wiktor 25, 70, 74, 90, 106, 205  
Goncourt Edmond 171–172  
Goncourt Jules 171–172  
Gorecka Maria 246  
Gorecki Ludwik 246  
Gostomski Walery 116  
Górski Artur 51, 56, 57  
Górski Konrad 34, 178, 196  
Górski Tomasz 203  
Grabowski Edward 201  
Grabowski Tadeusz 11  
Grabski Stanisław 236  
Grossek-Korycka Maria 162, 166  
Grudziński Stanisław 90, 106  
Grzędzińska Maria 46, 125, 127, 134, 136  
Gutowski Wojciech 120, 151, 156, 174  
Gutzkow Karl 53

**H**

Hajota zob. Pajzderska Helena Jadwiga  
Hani Jean 165  
Hauptmann Gerhart 53, 218, 219, 220, 221, 222, 229, 230, 231  
Hardenberg Georg Philipp Friedrich  
Freiherr (pseud. Novalis) 187, 198  
Hebbel Friedrich 201, 231  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 145  
Heine Heinrich 53, 98, 104, 197  
Hemingway Ernest 171  
Heydel Magda 196  
Hinkle William M. 166  
Hoesick Ferdynand 188  
Hood Thomas 202  
Horacy, właśc. Quintus Horatius Flaccus 123  
Hölderlin Friedrich 15

Hugo Victor 161  
Hutnikiewicz Artur 33, 127  
Huyn Karl Georg 235  
Huysmans Joris-Karl 42

**I**

Ibsen Henrik 52  
Igliński Grzegorz 13, 37, 45, 120, 122, 151,  
148, 197  
Ihnatowicz Ewa 17, 69, 125

**J**

Jabłonowski Władysław 59  
Jachimecki Zdzisław 143  
Jadczak Ryszard 233, 234  
Jakobson Roman 145  
Janicka Anna 51, 110  
Janik Wojciech 118  
Jankowski Czesław 53, 90, 106–108  
Jansson Tove 197  
Jasionowicz Stanisław 156  
Jastrun Mieczysław 13  
Jauksz Marcin 104  
Jaworski Karol 24, 36, 66, 230  
Jaworski Marcin 101  
Jaworski T. 117  
Jaxa-Bykowski Ludwik 238, 240, 241  
Jazownik Maria 57  
Jedlicki Jerzy 183  
Jedlicz Józef 106  
Jellenta Cezary 41, 48, 58, 64–66  
Jezierski Feliks 35  
Jezus Chrystus 26, 223, 224, 225  
Jeź Teodor Tomasz, zob. Miłkowski Zygmunt  
Jodelka Tomasz 71, 80  
Joyce James 171  
Jurasz Antoni 237

**K**

Kaczmarek Hieronim 112  
Kaczyński Jan 98, 151

Kalinowski Kazimierz 239  
Kalduński Adam 142  
Kamieńska Anna 196  
Kamiński Rajmund Stanisław 71  
Karłowicz Jan 96  
Kasprowicz-Jarocka Anna 203, 241, 242  
Kasprowiczowa Maria 7, 11, 199, 233, 238,  
240, 241  
Kasterska Maria 165  
Katzenellenbogen Oskar (pseud. Ortwin  
Ostap) 21, 40

**K**

Kaźmierkiewicz Maciej 148  
Kądziała Jerzy 32  
Keats John 191, 193, 202, 214, 215, 217,  
230  
Kefaliński Ignacy 189  
Kelles-Krauz Kazimierz 59  
Kędzierski Czesław 9  
Kieżun Anna 56  
Klas Wojciech 111, 112  
Kleczyński Jan 118  
Kleiner Juliusz 80  
Kloepfer Rolf 196  
Kmiciek Zenon 69  
Knapiński Ryszard 165  
Knysz-Tomaszewska Danuta 195  
Kochanowski Jan 13, 211  
Kohn Gotthilf 90  
Kokosza Magdalena 96  
Kolbuszewski Jacek 116, 117  
Koller Werner 196  
Kołaczkowski Stefan 10, 43, 90, 164  
Koltoniak Adrian 69  
Komornicka Maria 48, 58, 106, 197, 199,  
200  
Konarski Franciszek 90  
Konopnicka Maria 16, 23, 25, 53, 59, 70,  
72, 74, 82, 90, 99, 106, 108, 109, 165,  
197, 205, 246  
Kopczyńska Zdzisława 135

Korab-Brzozowski Wincenty 76  
 Korotyński Wincenty 106  
 Korzeniewska Ewa 33, 37  
 Kosim Alicja 202  
 Kossak Wojciech 112  
 Kostka Napierski 8, 71, 72, 73  
 Kostkiewiczowa Teresa 86, 125  
 Kościelska Józefa z Wodzińskich 119  
 Kościelski August 111  
 Kościelski Józef Teodor Stanisław 63, 70,  
 90, 106, 111–125  
 Kościelski Władysław (Sefer Paşa) 111,  
 112  
 Kościwicz Katarzyna 13  
 Kościński Paweł 90, 106  
 Kowalczykowa Alina 70, 125  
 Kozak Jolanta 197  
 Koziol Urszula 148  
 Koziółek Ryszard 149  
 Koźmian Stanisław 189  
 Kramiszewska Aneta 165  
 Krasicki Ignacy 137  
 Krasieński Zygmunt 27, 71  
 Kraszewski Józef Ignacy 13, 15–22, 71,  
 112, 189, 242  
 Kraushar Aleksander 70, 90, 106  
 Królikiewicz Grażyna 162  
 Kruszelnicka Salomea 245  
 Kryński Adam Antoni 96, 118  
 Krysiewicz Bolesław 49  
 Krzyżtofiak Maria 195  
 Krzywicki Ludwik 34, 58, 59, 114  
 Krzyżanowski, Julian 172  
 Książek Łukasz 110  
 Kuczyński Józef 106  
 Kudelska Dorota 99  
 Kupłowski Mikołaj 21  
 Kurkiewicz Marek 148  
 Kuźniak Maria 149  
 Kwiatkowski Jerzy 203  
 Kwietniewska Małgorzata 149  
 Kyc Piotr 120

**L**

Lanckoroński Karol 82, 241  
 Lange Antoni 33, 35, 36, 45, 46, 74, 77–78,  
 90, 99, 104, 106, 107, 122, 197  
 Latawiec Czesław 12  
 Latawiec Krystyna 202  
 Laubitz Antoni 161  
 Lavique Adam Q. 165  
 Layamon 202  
 Lebiedziński Henryk 231  
 Lee Sidney 206  
 Lemański Jan 199–200  
 Lenartowicz Teofil 77, 106  
 Leszczyński Edward 106  
 Leśmian Bolesław 81, 148, 189, 197, 203,  
 204, 205, 222, 230  
 Levý Jiří 196  
 Lewaszkiewicz Tadeusz 12  
 Lewental Salomon 71  
 Lewis Sinclair 171  
 Libera Antoni 15  
 Lichański Stefan 125  
 Lipski Jan Józef 17, 30, 33, 34, 40, 42, 46,  
 66, 86, 92, 100, 109, 122, 127, 143, 147,  
 151, 160, 165, 170, 171, 171, 178, 180  
 Lipszyc Adam 196  
 Lniski Mateusz 113  
 Lodge Thomas 202  
 Lombroso Cesare 35  
 Lorentowicz Jan 37, 47  
 Loth Roman 7, 15, 17, 24, 25, 30, 34, 35,  
 36, 37, 47, 63, 64, 67, 70, 77, 81, 85,  
 113, 114, 132, 147, 159, 165, 173, 186,  
 219, 238, 246  
 Lukrecjusz 160  
 Lutomierska Aleksandra 13  
 Lyly John 218

**Ł**

Łada Adam (właśc. Adam Cybulski-Łada)  
 106  
 Ładoń Monika 122

- Ławski Jarosław 51, 148, 156  
 Łazicka Agnieszka 148  
 Łepkowski Józef 163  
 Łętowski Julian 106  
 Łubieniewska Ewa 202  
 Łukasiewicz Jan 240  
 Łukasiewicz Małgorzata 205  
 Łuszczewska Jadwiga (pseud. Deotyma) 106, 108
- M**
- MacDonald Alden Raymond 206  
 Maciejewski Jarosław 9, 51, 111  
 Maciejowski Ignacy (pseud. Sewer) 57  
 Maeterlinck Maurice 193, 201, 202  
 Majchrowski Zbigniew 189  
 Majda Jan 117  
 Makart Hans 52  
 Makowiecki Andrzej Zdzisław 45  
 Makowski Adam 104  
 Malczewski Antoni 27  
 Malczewski Jacek 99  
 Maliszewski Julian 232  
 Mallarmé Stéphane 30, 94  
 Mandelsztam Osip 195  
 Marcinkowski Karol 7, 9, 10  
 Mardula Gała Józef 7  
 Mardula Gała Jan 120  
 Mardula Gała Ludwina 120  
 Markiewicz Henryk 53, 54, 57  
 Markowska Maria 106  
 Marlowe Christopher 202  
 Marrenè Morzkowska Waleria 57, 245  
 Masłowska Anna 245  
 Mastalski Arkadiusz Sylwester 144  
 Matuszek Gabriela 151  
 Matuszewski Ignacy 71, 72  
 Maupassant Guy de 172  
 Mayenowa Maria Renata 135, 136  
 Mazan Bogdan 17  
 Mazanowski Antoni 93, 94, 95  
 Mazur Aneta 110, 120, 125, 148  
 Mączewski Przemysław 160
- Michałowska Barbara 69  
 Michaux Aleksander (Miron) 70, 90, 106  
 Miciński Tadeusz 81, 106, 148, 165  
 Mickiewicz Adam 13, 27, 77, 91, 93, 103, 118, 143, 162, 246  
 Mikulski Tadeusz 16, 17, 30  
 Milkowski Zygmunt (pseud. Tomasz Teodor Jeż) 23–32, 63  
 Miłobędzka Krystyna 148  
 Miłosz Czesław 16  
 Mirandola Franciszek (właśc. Franciszek Zdzisław Pík) 106, 124  
 Miriam zob. Przesmycki Zenon  
 Miron zob. Michaux Aleksander  
 Misiak Iwona 165  
 Molik Witold 48, 49, 61  
 Moździerz Zbigniew Jan 7  
 Mrozek Zdzisław 111  
 M-ski Adam zob. Trzeszczkowska Zofia  
 Mus zob. Sulkowska Maria  
 Musset Alfred de 98, 104
- N**
- Naganowska Irena 203  
 Naganowski Egon 203  
 Nalewajk Żaneta 203  
 Nalkowski Wacław 48, 58  
 Nancy Jean-Luc 149  
 Nawrocki Michał 203  
 Neferetiti 149  
 Nehring Władysław 112  
 Niedźwiedzki Władysław 96  
 Niemirycz Aleksandra 37, 196  
 Niemojewski Andrzej 74, 77, 82, 90, 106  
 Nietzsche Friedrich 58, 201, 219, 227–229, 231  
 Nitsch Kazimierz 162  
 Norwid Cyprian Kamil 162, 211  
 Noskowski Zygmunt 245  
 Novalis zob. Hardenberg Georg Philipp Friedrich Freiherr von  
 Nowicka-Jeżowa Alina 195  
 Nowicki Franciszek 60, 82, 90, 106, 116

Nowowiejski Feliks 10  
Nycz Ryszard 169, 170

## O

Oakes Timothy 174  
Ochab Maryna 17  
Ochorowicz Julian 106  
Odyniec Antoni Edward 106  
Okopień-Sławińska Aleksandra 145  
Okulicz-Kozaryn Małgorzata 53  
Okulicz-Kozaryn Radosław 97, 99, 100, 101, 106, 107  
Olszański Grzegorz 122, 149  
Olszewska Maria Jolanta 151  
Opacki Ireneusz 122  
Oppman Artur (pseud. Or-Ot) 90, 106  
Ordon Władysław (pseud. Władysław Szan-  
cer) 90  
Orkan Władysław zob. Smaczarz Franciszek  
Ksawery  
Ortwin Ostap zob. Katzenellenbogen  
Oskar  
Orzeszkowa Eliza 57, 70, 71, 82, 162, 192, 246  
Osiński Dawid Maria 67, 97  
Otrębski Jan 12  
Owczarek Aneta 104  
Owczarz Ewa 17

## P

Paczoska Ewa 67, 104  
Paderewski Ignacy Jan 240  
Paglia Camille 148  
Pajzderska Helena Jadwiga (pseud. Hajota)  
106  
Parandowski Jan 215  
Paszkowski Józef 189  
Paulsen Fryderyk 201  
Pawelec Dariusz 149  
Pawlikowski Jan Gwalbert 83  
Pawlikowski Tomasz 242  
Perzyński Włodzimierz 106  
Piechowiak Irena 111, 112, 113, 114

Piekarski Ireneusz 99  
Pieńkowski Stanisław 106  
Pieścikowski Edward 13, 48, 49, 51, 53, 54  
Pietkiewicz Antoni (pseud. Adam Plug) 106  
Pietkiewicz Zenon 96  
Pietrzycki Jan 106  
Pilch Urszula Maria 54, 165, 203  
Pilecki Antoni 90, 106  
Piltz Erazm 40, 114  
Pindar 187  
Platon 160, 187  
Plaszczewska Olga 165  
Plug Adam zob. Pietkiewicz Antoni  
Podkowiński Władysław 57, 58, 99  
Podraza-Kwiatkowska Maria 147, 156, 166  
Podstawka Anna 46  
Poe Edgar Allan 203  
Polakowska Anna 111  
Pollak Roman 11  
Pollak Seweryn 195, 196  
Pomorski Adam 195  
Prokopiuk Jerzy 203  
Prus Bolesław zob. Głowacki Aleksander  
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 59–62, 70–  
74, 78, 82, 90, 99, 106, 109, 118, 147,  
162, 188, 224, 225  
Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 33, 34,  
35, 37, 38, 39, 57, 82, 90, 106, 109, 186,  
187  
Przybyła Zbigniew 102  
Przybyszewski Józef 113  
Przybyszewski Stanisław 13, 47, 51, 106,  
113, 156, 246  
Przybyszewski Wawrzyniec 113  
Pseudo-Rufinus 160  
Pszczółowska Lucylla 122, 135  
Puchalska Mirosława 33

## R

Rabski Władysław 47–67  
Rajchman Aleksander 245246  
Rajchman Ludwik 245  
Raleigh Walter 189

- Rapacki Wincenty 245  
 Rath Ludwik 30, 31, 114  
 Ratuszna Hanna 148  
 Raubo Grzegorz 160  
 Reiß Katharina 196  
 Reymont Władysław Stanisław 36, 118  
 Ribot Théodule Armand 198  
 Rideaut Walter B. 174, 175, 178  
 Rodoć zob. Biernacki Mikołaj  
 Rodziewiczówna Maria 59  
 Rogaczewska Maria 203  
 Rogalski Aleksander 12  
 Rolicz-Lieder Waclaw 53–54, 148, 155  
 Rolle Michał 71  
 Romer Eugeniusz 236  
 Rosegger Peter 201, 223, 224, 225  
 Rossowski Stanisław 74, 90, 106  
 Różycki Ludomir 76  
 Rückert Friedrich 202  
 Rudkowska Magdalena 86, 125  
 Ruffer Józef 106  
 Rulewicz Wanda 16  
 Rusinek Michał 195  
 Rydel Lucjan 71, 90, 106, 221, 242, 246  
 Rymarkiewicz Jan 112
- S**
- Sadkowska Katarzyna 91  
 Schiller Friedrich 201, 202, 231  
 Schlegel August W. 124  
 Schlütter Hans-Jürgen 122  
 Schmid Ludwig Ferdinand (pseud. Dranmor)  
 193–194, 201, 225–227  
 Schopenhauer Arthur 201, 207  
 Scott Walter 202  
 Selim zob. Bukowiński Władysław  
 Selous Henry Courtney 189  
 Sewer zob. Maciejowski Ignacy  
 Seyda Władysław 49  
 Sęp-Szarzyński Mikołaj 70  
 Shakespeare William 73, 122, 161, 186,  
 188, 189, 190, 191, 192, 196, 201, 202,  
 204, 205, 206, 207, 211, 214, 218, 222,  
 230, 231, 232  
 Shelley Percy Bysshe 26, 33–38, 41, 42, 62,  
 65, 66, 77, 78, 186, 188, 191–193, 195,  
 196, 202, 204, 208, 209, 211, 212, 214,  
 217, 218  
 Sheppard Richard 170  
 Siedlecki Franciszek 136  
 Siemianowski Józef 113  
 Sienkiewicz Henryk 13, 52, 58, 70, 71, 82,  
 112, 118, 149, 246  
 Sikora Ireneusz 19, 121  
 Sikorska J. 151  
 Skoczek Anna 120  
 Skręt Rościsław 49, 51  
 Słowacki Juliusz 8, 27, 81, 112, 117, 148,  
 161, 162, 165, 186, 188, 222, 242  
 Smaczarz Franciszek Ksawery (pseud.  
 Władysław Orkan) 106  
 Smolka Franciszek 241  
 Smulski Jerzy 96  
 Sobieraj Tomasz 110  
 Sobierajski Zenon 12  
 Sochańska Bogusława 17  
 Sokołowski Mikołaj 156  
 Sosnowski Mirosław 27  
 Southey Robert 192, 202  
 Sowiński Leonard 85, 89, 90, 91, 106, 108  
 St. K. [Stefan Kolbuszewski?] 165  
 Staff Leopold 20, 81, 106, 148, 236, 242  
 Stala Marian 54, 148, 165, 203  
 Stanisław Marek 86, 94, 95  
 Stebelski Włodzimierz 85, 90, 93, 106  
 Stein Gertrude 171  
 Sten Jan zob. Bruner Ludwik  
 Sterling Władysław 106  
 Stiller Robert 195, 197  
 Stolze Radegundis 232  
 Strindberg August 52  
 Strzyżewski Mirosław 86, 125  
 Suchocki Mieczysław 11, 12  
 Sudermann Hermann 201, 230

- Suesser Ignacy 48, 57, 59  
 Sully-Prudhome 57  
 Sulkowska Maria (pseud. Mus) 206  
 Supel Magdalena zob. Ukrainets Magdalena  
 Surzyński Mieczysław 10  
 Suszek Ewelina 148  
 Swinburne Algernon Charles 202  
 Sypulanka Zofia 16, 114  
 Szalasta-Rogowska Bożena 96  
 Szancer Władysław zob. Ordon Władysław  
 Szczepański Ludwik 56, 57, 90, 99, 106  
 Szczęsna zob. Bąkowska Józefa  
 Szekspir William, zob. Shakespeare William  
 Szewczenko Taras 29  
 Sztachelska Jolanta 102  
 Szukiewicz Maciej 106  
 Szuman Jan Nepomucen 49, 62  
 Szuman Małgorzata 7, 12  
 Szweminówna Janina 164, 165  
 Szwejkowski Zygmunt 12, 51, 111  
 Szymanowski Karol 129, 142, 143  
 Szymanowski Wacław 106  
 Szymańska Teodozja 36  
 Szypowska Maria 98
- Ś**
- Śniedziwski Piotr 101  
 Świętochowski Aleksander 198
- T**
- Tabakowska Elżbieta 197  
 Tagore Rabindranath 8  
 Tatar Szymon starszy 118  
 Tennyson Alfred 66, 192  
 Tetmajer Kazimierz Przerwa zob. Przerwa-  
 -Tetmajer Kazimierz  
 Tieck Ludwig 143  
 Tokarzewicz Józef (pseud. Kazimierz  
 Włostowski) 59, 99, 101, 106  
 Tolstoj Lew 52  
 Tomaszewski Adam 12
- Tomczak Andrzej 241  
 Tomkowski Jan 110  
 Topolski Jerzy 13  
 Toruńczyk Barbara 195  
 Trentowski Bronisław 207  
 Treter Mieczysław 236  
 Trzeciakowski Lech 13  
 Trzeszczkowska Zofia (pseud. Adam M-ski)  
 90, 106  
 Trznadel Jacek 203  
 Tuwim Julian 136  
 Twardowski Juliusz 241  
 Twardowski Kazimierz 233–244  
 Tynecki Jerzy 178  
 Tyszczyk Andrzej 99
- U**
- Ukrainets Magdalena (d. Supel Magdalena)  
 203  
 Ulrich Leon 189  
 Urbanowska Zofia 225  
 Urbańska Dorota 122  
 Urbański Aureli 90, 106
- V**
- Vaihinger Hans 207  
 Verhaeren Émile 187  
 Verlaine Paul 57  
 Vielé-Griffin Francis 57  
 Villiers de l'Isle-Adam Auguste 57  
 Vinci Leonardo da 160  
 Vogelweide Walter von der 201  
 Voltaire zob. Arouet François-Marie
- W**
- W.M. [Wojciech Morawski?] 163  
 Wachowski Piotr 151  
 Wagner Jennifer Ann 122  
 Wagner Richrad 25, 52, 228  
 Wais Kazimierz 234, 236  
 Waligóra Jerzy 202  
 Wartenberg Mieczysław 235, 236



## **“MUSTERING THE KINSHIP OF THE STORM” JAN KASPROWICZ’S PATHS TO GREATNESS**

### Summary

The volume consists of studies dealing with various aspects of Jan Kasprowicz’s literary activity, many of which were involved with the Greater Poland region (in its extended borders that include Kuyavia). Because of this, the poet was held in high esteem in Poznań and the region and it was here, before World War II, that academic research on the poet’s legacy began, which involved scholars not only from Poznań University but also other academic centers. Poznań also received Kasprowicz’s book collection, although this was unfortunately destroyed during the German occupation. This collection connects with that tradition of scholarship, which is presented in detail in the introduction. Several studies are devoted to Kasprowicz’s relationships with Poznań, multifarious and complex, although often marginalized. Others offer analysis of the aesthetic and philosophical values of his works, including his translations and criticism, comparisons with world literature phenomena, literary alliances and friendships.

The first two studies present Kasprowicz as a poet beginning his poetic career and engaging with his literary masters, Józef Ignacy Kraszewski and Teodor Tomasz Jeż (Zygmunt Miłkowski). Magdalena Rudkowska’s text, which comes first, touches on the important problem of egotism in poetry in times that so often question the right of lyrics to express emotion, or to exist at all. Wiesław Ratajczak’s study points at the importance of Jeż’s paper published in “Wolne Słowo Polskie” journal in 1888 (*Notatki biograficzne. Jan Kasprowicz – Biographical notes. Jan Kasprowicz*) and the writer’s introduction to the first volume of Kasprowicz’s poetry.

Another field in which Kasprowicz’s involvement with the world was of interest to the authors of this volume was his collaboration with several prominent literary and cultural magazines of the late nineteenth century. Radosław Okulicz-Kozaryn looks at his cooperation with “Przegląd Poznański”, Joanna Zajkowska with “Tygodnik Ilustrowany” and Warsaw’s “Życie”, analysed by Małgorzata Okulicz-Kozaryn. The themes outlined in these papers are picked up on by scholars later in the volume. Dawid Osiński analyses Kasprowicz’s translations from English and German continuing Małgorzata Okulicz-Kozaryn’s interest in Kasprowicz’s Polish version of Shelley’s works. Beata

Obsulewicz takes up Radosław Okulicz-Kozaryn's analysis and builds a parallel between the author of *Z chalupy* (*From a Cottage*) and his patron from Greater Poland, the poet and writer about the Tatra Mountains, Józef Kościelski. Urszula Kowalczuk in her analysis of Kasprowicz's poetic anthology *Album współczesnych poetów polskich* (*The Album of Contemporary Polish Poets*) points at the writer's relationship with the great figures of that era's literary life – Adam Asnyk and Piotr Chmielowski – and his ambition to be one of those poets who decide on “what remains”. This approach to Kasprowicz „growing up” as a poet and his „growing into” the era's sensibility is complemented by studies focusing on his emancipatory inclinations, on his “liberating” approach to versification shown using the example of *Hymny* (*Hymns*) by Magdalena Saganiak and on his involvement with modernist revaluations. Analysing those trends, Urszula Pilch reflects on the category of „lack” in Kasprowicz's poetry, Marcin Jauksz builds a parallel between Kasprowicz's and Sherwood Anderson's ambitions to rediscover religion as a source of human power, and Rozalia Wojkiewicz builds artistic and architectural framework for the poet's imagination. These studies, together with Katarzyna Sadkowska's biographical investigation on Kasprowicz's relationship with the poet and philosopher Kazimierz Twardowski in post-war Lviv and Piotr Kopszak's commentary on a poem written into Aleksander Rajchman's album collection of dedications complete this scholarly journey through the Kasprowicz's life and work.



# WYDAWNICTWO NAUKOWE

---

## WYDAWNICTWO NAUKOWE

UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza

W POZNANIU

ul. A. Fredry 10, 61-701 Poznań

tel. 61 829 46 46

e-mail: [wydnauk@amu.edu.pl](mailto:wydnauk@amu.edu.pl)

[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)