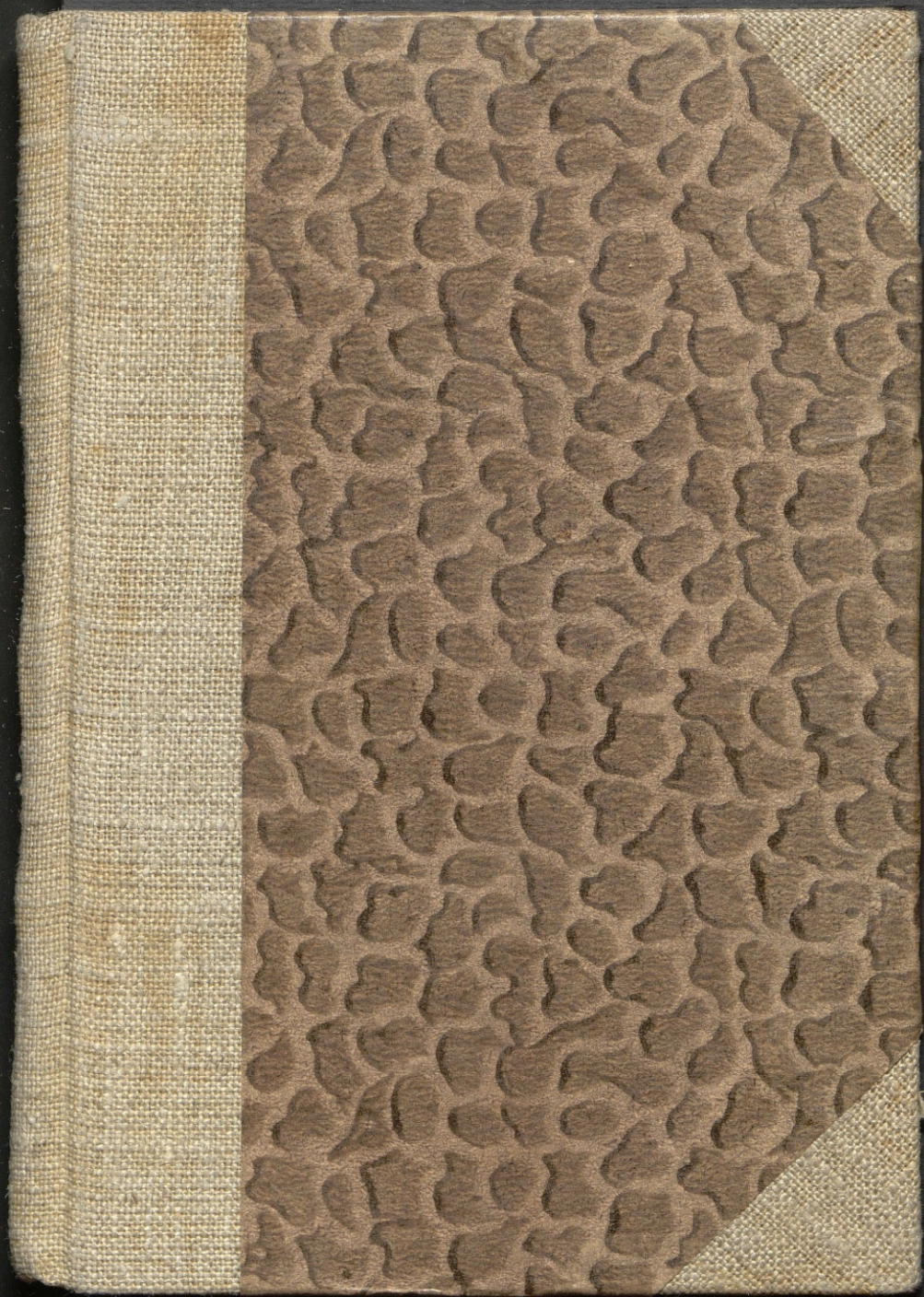


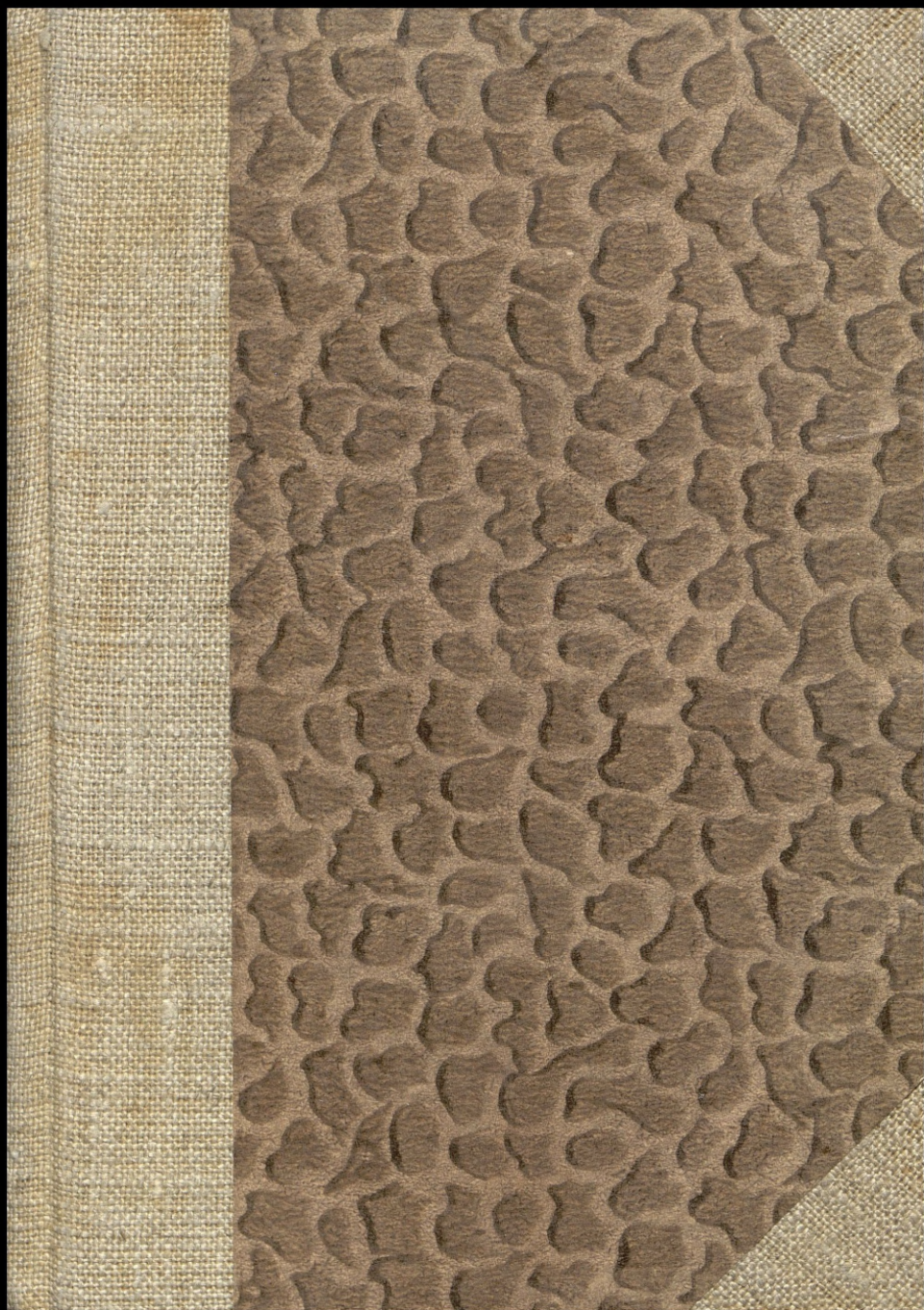
Grey Scale #13



DANES-PICTA .COM

A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19





ANTONI LANGE.

POCHOŃNIE W MROKU

ŻEROMSKI — REYMONT — KASPROWICZ

BIBLIOTEKA DOMU POLSKIEGO
WARSZAWA

Okladkę projektował Jan Pohoski.
Tłoczono w Zakł. Graficznych
B. Wierzbicki i S-ka
w Warszawie.



P R Z E D M O W A.

STEFAN ŻEROMSKI — WŁADYSŁAW REY-
MONT — JAN KASPROWICZ.

Ostatniemi czasy wielka żałoba okryła literaturę polską. Piorun uderzył w najwyższe drzewa. Zagasły trzy pochodnie najświetniejszego blasku, które w czarnych godzinach naszego poprzedniego istnienia — płomieniami swojemi rozjaśniały ciemności.

STEFAN ŻEROMSKI — to Savonarola, który wciąż sam siebie na stosie ognia własnego spala; duch kochający a nieubłagany, który, zapatrzonej w historję i teraźniejszość narodu, jest w nieustannej obawie, że ten ncród dąży wiecznie do samozagłady, aby go więc z tej drogi obłądnej nawrócić, nie waha się najsurowsze mu prawdy wygłaszać; jest w nim ból niezmierny, ale z tego bólu wykwita moc niepożyta i wiara niezłomna w przyszłość narodu. Mimo czarne obrazy jakie nam Żeromski przedstawia — w ostatecznym wyniku jego pisma budzą w naszych sercach niezachwianą nadzieję.

WŁADYSŁAW REYMONT — to człowiek wyrosły w świecie pozhistorecznym, w gromadzie wiejskiej — i który widzi życie swego narodu nie na tle historji, ale na tle natury; życie wiecznie jednakowe, oparte na powtarzającym się kołowrocie czterech pór roku, życie pełne trudu, ale pełne też nadziei w jego owocność i w jego uroczystą powagę. Niema w Rey-

moncie rozpaczy, która stanowi rdzeń duszy Żeromskiego; nie widać on, aby naród dążył do samozagłady, ponieważ naród ten we własnej żywotności ma pierwiastek trwania i samozachowania. Mimo pierwotność ducha tej gromady, Reymont dostrzega w niej niezwalczoną zawzięłość w trudach, i tchnie epicką pogodą ducha. Dlatego umiał on pochwycić pewne tony ogólnoludzkie życia narodu i zapadłą swoją wioskę Lipce — uczynił oknem, przez które świat cały ogląda Polskę.

JAN KASPROWICZ — to duch niepodległy a wielmożny, który z niewiadomej planety, zstąpił na naszą ziemię — i wrósł korzeniami swej jaźni w jeden jej zakątek, wnosząc w nią wszystkie promienie jakie z nim razem tu spłynęły z nieznanego krańca nie-skończoności; to też powiedział nam on o Bogu i człowieku prawdy nieznanne, językiem tajemniczych symbolów, w potężnej muzyce organowej; tem wyższy od dwóch poprzednich, że przemawiał drogocenną mową bogów, jako jeden z jej arcymistrzów, który umiał się wznieść na najwyższe szczyty swej sztuki. Może nigdy nie będzie on tak czytany jak dwaj poprzedni, może nigdy jego książki nie trafią pod strzechy: ale dla „nie-wielu szczęśliwych“ będzie on zawsze umiłowanym przewodnikiem na posępnem wzgórzu Śmierci i Żywota.

Każdy z nich wyraża jedną nutę ducha narodowego, każdy w mroku tak dawnej, a tak niedawnej przeszłości — świecił nam jako pochodnia. Niechajże ten wielki świecznik trójpłomienny — dalej nam będzie drogowskazem.

STEFAN ŻEROMSKI.

I. „Nie brzmiały żadne fanfary; nikt nie bił w dzwony uroczyste; nikt nie głosił, że nowa era nastała w literaturze, kiedy się zjawił na jej arenie Stefan Żeromski”.

Tak pisałem w *Przeglądzie Tygodniowym* w r. 1896, kiedy wyszła pierwsza książka Żeromskiego „*Opowiadania*”. Była to niewątpliwie pierwsza obszerniejsza recenzja o tym autorze, a sens jej był ten, że narodził się nowy niezwyklej miary pisarz. Wzmiankowane na początku fanfary i dzwony dotyczą kilku autorów, których wówczas bardzo reklamowano, a którzy dziś nader nikle zajmują stanowisko. Przeciwnie — wróżba moja co do Żeromskiego sprawdziła się dosłownie, przerosła nawet wszystkie oczekiwania.

Jednakże w mojem sprawozdaniu była pewna niedokładność. *Opowiadania* z r. 1896 nie były pierwszą książką Żeromskiego. Dopiero po napisaniu recenzji otrzymałem inną, prawdziwie pierwszą książkę Żeromskiego, wydaną w Krakowie w r. 1895 p. t. *Rozdziobią nas kruki, wrony* pod pseudonimem Maurycy Zych. Była to książka niecenzuralna, a dzisiejsze pokolenie nie rozumie, co to znaczyło dla nas „książka niecenzuralna”. Była to niewymowna rozkosz objawień, podsycona tajemnicą, konspiracją, świadomością walki z jakimś wpływem potężnym a dławiącym.

W tej książce Żeromski zapowiada się jeszcze wyraźniej, jako pisarz młody i do trzew sięgający,

gdyż tu — w Krakowie — był niczem nieskrępowany; natomiast w *Opowiadaniach* warszawskich maskować musiał swoje najtajniejsze myśli; czasami (Ananke) opowieść jest jakby zagadką, której tajemnicę trzeba rozwiązać.

Ale już w pierwszej, zarówno jak i w drugiej książce Żeromskiego — można dostrzec najważniejsze cechy jego talentu: niezmierna wrażliwość na cierpienie ludzkie i cierpienie osobiste jako wynik tego cierpienia, drobiazgowe widzenie rzeczywistości, zarówno w człowieku jak i w zjawiskach przyrody; szarpanina wewnętrzna ducha i bunt przeciw cierpieniu; umiłowanie życia czy to w małych czy wielkich rozmiarach — i dla tego życia umiłowanie prawdy i sprawiedliwości; umiłowanie walki o sprawiedliwość, o wyzwolenie, a przedewszystkiem ostatecznie — zawsze i wszędzie — o wyzwolenie ojczyzny.

Nie było to jednak marzenie człowieka, zrezygnowanego na senne trawienie starych baśni o niepodległej Polsce; było to budzenie woli najżywotniejszej ku temu zapomnianemu celowi. Dlatego nie wahał się on obnażać najkrwawszych ran, rozdrażniać najboleśniejszych bólów, aby ludziom przypomnieć: jesteśmy żywi! Nie wahał się oczom czytelnika pokazywać ohydę i zgrozę rzeczywistości, a mianowicie rzeczywistości polskiej w całej pełni, prosto, bez żadnych załagodneń i bez melodramatu.

Od samego początku twórczość Żeromskiego miała w sobie coś arcymęskiego. Dotychczas była u nas wielka supremacja panien nad literaturą. Czas nareszcie przyszedł, aby literatura polska stała się literaturą dla ludzi dorosłych. Na tem być może polega siła Żeromskiego, że umiał on spoglądać w piekło okiem nieustraszonem i że traktował swych czytelników jako ludzi dojrzałych, którym wszystko można powiedzieć, nie oblewając prawdy wodą różaną.

Nie lęka się wiwisekcji i przed żadną się nie cofa. — „Trzeba rany polskie rozrywać, aby się nie zabiłszy błoną podłości” — mówi w *Sułkowskim*.

II. Stefan Żeromski ur. w r. 1864 w Strawczycach, ziemi kieleckiej, w pobliżu Obłęgorka — z ojca Wincentego i matki Józefy Katerli (tego nazwiska użył jako pseudonim, wydając *Różę*). W nazwisku jego ukrywa się *żeremie* t. j. struktura, jaką sobie budują bobry — i może nie jest to przypadkowe, bo i on jak bóbr budował z ducha swego potężną mistyczną strukturę dla swego plemienia.

Budował ją ze wszystkich tych materiałów, jakie znalazł dokoła siebie. Był on pogrobowcem powstania 63 r. i klęska narodowa — była pierwszym jego cierpieniem. Ucisk polityczny z jednej strony, nędza i ciemnota chłopów z drugiej — dręczyły go od dzieciństwa. Matka odumarała go wcześniej, ojciec zaś w bardzo ciężkich żył warunkach materialnych. Stosunkowo najlepszy okres życia spędził w Kielcach w gimnazjum; i tu było niemało ucisku, niemało cierpienia, ale było życie koleżeńskie i rozkosze lat młodości. Był tu profesor Bem, który zaprzyjaźnił się z młodym i bardzo zdolnym uczniem. W gimnazjum już Żeromski pisywał poematy, dramaty, rozprawy. Tu również poznał niektóre nowe prądy społeczne i narodowe, a wśród jego kolegów szkolnych byli głośni później działacze radykalni: Wacław Machajski i Jan Stróżecki. W r. 1880 umarł ojciec Żeromskiego, Stefan był sierotą zupełną, gdy kończył gimnazjum i nie miał środków na studia uniwersyteckie; w charakterze guwernera jeździł po dworach szlacheckich, a w r. 1892 wyjechał do Szwajcarii do Raperswylu, jako bibliotekarz. W r. 1896 wraca do Warszawy — i jakiś czas pracuje w bibliotece Zamoyских. Jednak wówczas już zdrowie jego zaczyna szwankować i uciążliwa rozedma płuc mu dokucza.

Zmuszony jest wielokrotnie jeździć zagranicę, na południe.

Ale w tych właśnie czasach zaczyna się krystalizować talent Żeromskiego; w tych czasach nagromadzone obserwacje układają mu się w krótsze i dłuższe opowiadania. W r. 1895 i 1896 wyszły jego pierwsze książki.

III. Nie były to książki „dla rozrywki” pisane; to były zmagania się bolesne duszy nieprzejeđnanej, która nie zna wytchnienia i nie chce nikomu pozwolić na wytchnienie. W tych opowieściach było echo tej męki, w jakiej żyliśmy wszyscy.

Życie nasze było jednym strasliwym zgrzytem; ten więc, który chciał i miał nakaz wystawić to życie w pełni jego szpetoty — nie mógł być poetą harmonji. Przeciwnie jest to poeta zgrzytów i dysonansów, które często, może nigdy — nie dochodzą do równowagi. Odpowiedzialność w jego sercu nigdy nie usypia, ona trwa nieustannie, jako konieczność walki i tworzenia. Dzieje się to zaś dlatego, że Stefan Żeromski ma w swojej duszy pewne widzenie święte, którego obraz wciąż dalej w przyszłość uchodzi, a którego omdlenia przepełniają mu serce bezgraniczną boleścią. Widzenie to — to niepodległość Polski.

W momencie, kiedy Żeromski pisać zaczął — myśl o niepodległości zamarła prawie zupełnie; nawet najżywotniejsi działacze, którzy opierali swą wiarę w przyszłość na chłopach — przesuwali tę myśl w dalekie jutro; inni wybrali stanowisko, że trzeba pierwiej rozwiązać sprawę socjalną, idea zaś niepodległości już się w tem rozwiązaniu zawiera; jeszcze inni, większość ogromna — nie myśleli wogóle o niczem i biernie poddawali się warunkom życia, owszem profit z nich ciągnęli.

Czasami ten i ów wspominał o tej śpiącej królownie — jakby od święta, bardzo po cichu, ale bez

żadnych zobowiązań. Dla innych „Polska w niewoli” była argumentem, by nic nie robić, bo wszystko jest błahe wobec tego; ci przeważnie grali w winta, chodzili na operetkę i na wyścigi, robili interesa.

Żeromski postanowił nieustannie każdym swoim słowem, jawnem i zamaskowanem, przypominać o tej sprawie: zawsze i wszędzie, z nadzieją i bez nadziei, we wszystkich formach i na wszystkie strony. Sułkowski powiada: — „Trzeba znieść niewolę Polski i niewolę człowieka w Polsce”. Żeromski rozumiał zawsze, że to Polska odrodzona, która prędzej czy później zjawi się na świecie, musi być ziemią świętą, w której „krzywda” zadawana człowiekowi przez człowieka istnieć nie będzie.

„Człowiek człowiekowi jest bogiem” — oto podstawa jego wiary w Polskę. Widział dokładnie straszliwą rzeczywistość, w jakiej Polska mieści się odzewnątrz — i tę niemniej okropną rzeczywistość, która się w jej wnętrzu rozwija. Ale miał daleki ideał nowej Polski w swej duszy — i ten mu był drogowskazem, był mu czar-zielem, co go przy życiu utrzymywało.

Widzieliśmy i jeszcze zobaczymy, jak Żeromski nie cofał się nigdy wobec widoku najokropniejszych rozpierających ran, wobec najboleśniejszych cierpień — i najwstrętniejszych brudów: ale to dlatego, że miał w swej duszy piękno świetlane, które mu te wszystkie ohydy równoważyło.

Mówiąc po literacku w duszy Żeromskiego tkwił dysonans tego rodzaju, że z jednej strony, jako pisarz był on najsurowszym realistą, z drugiej miał w sobie instynkt mesjaniczny, po romantykach odziedziczony. Nikt też nie jest mniej romantyczny — i nikt bardziej romantyczny, niż Żeromski.

IV. W pierwszych swoich utworach Żeromski czasami przypomina Prusa, czasami Sienkiewicza. Ale

z humorem Prusa Żeromski mało ma pokrewieństwa, gdyż brakło mu dobroduszości autora Lalki. O *Mogile* Żeromskiego powiedziano, że to „Sienkiewicz bez sienkiewiczzenia”. Między Żeromskim a Sienkiewiczem jest wielka różnica: Sienkiewicz unika tragizmu życia, gdy Żeromski nie cofa się przed nim. Sienkiewicz nie zapomina nigdy, aby czytelnikowi oszczędzić przykrości, wszystkie kanty zbyt ostre gładzi i zaokrągla, jego nędza jest miła i dobrze wychowana, jego wojna to piękne widowisko kolorowe, jego miłość jest zawsze zgodna z poglądami eleganckiego świata. Przeciwnie Żeromski: jego nędza śmierdzi gnojem, ma twarz zzieleniałą i krostowatą, nosi plugawe łachmany; jego wojna — to wizja piekielna, w której oddech zamiera; jego miłość — to wampir i demon, który „biczem smaga dusze ludzkie”.

Kiedy koń u Żeromskiego zdycha na nosaciznę i zaraża swego pana; kiedy Ewa swe dziecko rzuca do kloaki; kiedy kruki i wrony wyżerają oczy i mózg umarłego powstańca; kiedy wytworny pan dziedzic wiesza żołnierza tułacza; kiedy Cudna — gorsza od Klitemnestry — Walgierza w łańcuchy zakuwa, aby ze swym kochankiem pieścić się w jego oczach; kiedy więźniowie (w *Róży*) ulegają najsroższym męczarniom; wszystko to opisane jest z niesłychaną drobiazgowością, aż czytelnik omdlewa z udreki. To prawdziwy *jardin de supplices*. Żeromski jest nieubłagany.

I Słowacki lubuje się w torturach swoich bohaterów, ale te męczarnie wypowiedziane są czarownym świegotliwym wierszem, w którego melodji niemała część zgrozy — niby we mgłę wsiaka i przepada.

Żeromski pszypomina raczej Orzechowskiego lub Skargę, którzy wieszczą swemu narodowi przerażające wróżby. I tu jednakże jest różnica: Żeromski, choć do cna przepełniony boleścią na widok rzeczywistości, która go otacza — nie wróży narodowi zagłady,

jeno zmartwychwstanie. Ta wiara się łamie, omdlewa, chwilami w letarg zapada, znów się do życia budzi, znów się rozlewa szeroko i ogarnia wszystkie dziedziny. „Może Polska stanie się jedynem Jeruzalem, gdzie nie przez gwałt, lecz przez miłość spełni się sprawiedliwość” (*Sułkowski*). A choć Żeromski widzi w Polsce „rzadkie lilijki i dokoła pełne kałuż pastwiska świnię”: to jednak w duszy polskiej, która „sama sobie jest nieznajoma i tajemnicza” dostrzega „skarb nie widziany nigdzie na obszarze świata”.

Skarb ten wycharować — oto dzieło twórcy.

Chociaż zaś ofiary i męki, Sybiry i katorgi — zdają się bezpłodne, Żeromski jednak wierzy w ich niezmierną cenę i w ich owocność; dostrzega owszem beznadziejność wysiłków wroga (*Syzyfowe prace*). Wierzy w lud i jego twórczą moc, choć go bynajmniej nie idealizuje, ale na jego żywiołowej potędze buduje przyszłość. Sądzi zaś, że pierwszą sprawą Polski jest walka o „człowieka-nędzarza”, a z drugiej strony „przewyciężenie ducha niewoli w polaku”. Inaczej mówiąc, zadaniem nowego pokolenia, jak to ktoś sformułował jest, defensywa narodowa i ofensywa społeczna. Dwa te prądy nieraz się krzyżują i ścierają ze sobą, ale w rezultacie muszą współistnieć i współdziałać. To jest owo Nic i Wszystko, Dziś i Jutro.

Wspominaliśmy tu o różnych analogjach i podobieństwach Żeromskiego. Musimy wspomnieć jeszcze jedno nazwisko pisarza, z którym Żeromski ma wiele punktów stycznych i którego genjuszowi niewątpliwie ulegał bezpośrednio. To Dostojewski, równie nieubłągany, równie okrutny — jak Żeromski.

V. Jak widzimy ciągle tu raczej mowa o sprawach politycznych i społecznych, niż artystycznych. Ale Żeromski oddał się cały w służbę narodową. Każda kropla jego krwi jest przepełniona myślą o ojczyźnie. W jego księgach wiele znajdziesz publicy-

styki; nie jedno dzieło jest echem tych walk i zdarzeń, jakie się niemal współcześnie odbywały. Zbliżał się nawet Żeromski do różnych grup określonych, jak ludowcy z Głosu, P. P. S. i t. d., nigdy jednak do żadnej partji nie przystał, gdyż każda partja jest ograniczeniem geniuszu twórczego. Własnej szukał drogi.

Sztuka i naród tak się w nim zespoliły, że jedno z drugim było nierozłączne. A chociaż sam o sobie powiada, że nieraz naruszał artyzm, aby jakąś myśl społeczną przeprowadzić: należy to brać *cum grano salis*, gdyż nigdy to społeczeństwo istocie jego artyzmu nie szkodzi. Jeżeli są w Żeromskim jakieś braki artystyczne, to z innych źródeł pochodzą, właśnie ze szczególnej konstrukcji jego duszy artystycznej. Nie znaczy to wszystko, aby Żeromski był tendencyjny, aby jego celem było nauczanie lub kaznodziejstwo. Pod tym względem Żeromski raz jeszcze przypomina wielkich pisarzy romantycznych; myśl o wyzwoleniu nie była u niego, jak i u nich, rzeczą wyrozumowaną, nakazem obowiązku. Był to ich instynkt, ich przeznaczenie, ich istota. Ale suma cierpień narodowych była w okresie Żeromskiego siedemkroć większa, niż w okresie romantycznym. Oni mieli wielkie wspomnienia: rewolucję francuską, Napoleona, legjony Księstwo Warszawskie, Królestwo Kongresowe, wreszcie epopeje roku trzydziestego. Myśmy nie mieli nic poza sobą, zwłaszcza zaś beznadziejne mroki panowania Aleksandra III — stanowiły mękę, co dochodziła nieraz do punktu, poza który już zda się przejść niepodobna.

Musiało nastąpić przesilenie. Ale nikt nie wiedział jak i kiedy się to odbędzie, a ściśle biorąc, nikt w to wierzyć nie był w stanie. A przecie Rosja (a z nią i Polska) już jedno ostrzeżenie, jeden znak woli Boga otrzymała: rok 1904 i 1905.

Nowa nieznana potęga zabłysła wobec świata,

Japonja — olbrzymie imperjum wstrzęsło się w posadach — uciśnione ludy odetchnęły. Nadszedł Pierwszy Dzień Stworzenia.

Losy częściowo się przechyliły na korzyść Polski; jeszcze to było połowiczne, zwłaszcza, że wewnątrz kraju nastał rodzaj wojny domowej. Ale jedna popędna siła zaczęła się rozwiewać: beznadziejność!

Myśmy nie mieli takiej wiosny, jaką jedną miał niegdyś Mickiewicz. Ale mieliśmy piękny wieczór jesienny w r. 1904/5.

Zaczynała się wolność Polski i wolność człowieka w Polsce. Ale jeszcze artysta nie był wyzwolony od służby społecznej.

Nadszedł okres wielkiej wojny. Niektórzy przeczuwali już niepodległość. Żeromski w r. 1915 zaczął się zastanawiać nad wyzwoleniem sztuki. Chwilowo sądził, że nadszedł czas, w którym wolno mu być tylko i wyłącznie artystą.

Taką myśl wypowiada w rozprawie *Literatura a Życie*. Dotychczas Polska była w niewoli i sztuka musiała służyć jej wyzwoleniu. Teraz nadchodzi wolność — i sztuka może służyć sama sobie. Bismarck (dodamy od siebie) powiedział kiedyś, że: „polacy są poetami w polityce i politykami w poezji”. Podobnie mówi Żeromski, że u nas w literaturze zapanało społecznictwo, a literatura zanadto rozpanoszyła się w życiu. Niechaj życie społeczne i literatura — każde pozostanie w swoim kolisku — i każde niech z najwyższą pasją swoje dzieło wykonywa.

Tak mówił Żeromski w odnowionej Polsce, ale nie był w stanie tej prawdy w życie wprowadzić. Tyle stało wobec niego nowych problemów, tyle rozczarowań, tyle nowych nieprzewidywanych problemów: że nanowo musiał wracać do służby społecznej.

VI. Twórczość Żeromskiego nie się podzielić na

trzy okresy, których słupami granicznymi były wielkie wydarzenia historyczne naszych czasów.

Jako początek okresu pierwszego oznaczmy r. 1895, w którym wyszła pierwsza książka Żeromskiego. Okres ten — to *Mare Tenebrarum* — trwa od 1895 do 1904 czyli do wojny japońskiej i pierwszej rewolucji rosyjskiej. Okres drugi — to okres rewolucji i po rewolucji — od 1904 do 1914. Okres trzeci — to czas wielkiej wojny i po wojnie — od 1914 do 1925.

Widzimy, że praca publiczna Żeromskiego trwała od r. 1895 do 1925 — czyli lat trzydzieści, które się dadzą podzielić na trzy okresy dziesięcioletnie.

W okresie pierwszym poeta rozważa sprawę wyzwolenia Polski w boleści niemal beznadziejnej, ale z wiarą utajoną, że jeszcze to kiedyś się stanie i że trzeba duszę narodu nastawić na odpowiedni kamerton.

W okresie drugim beznadziejność odpada, owszem chwilami brzmi *sursum corda* w słowach poety, ale znów następuje załamanie i nowe wątpliwości. Jednakże oddech już spokojniejszy, wejrzenie jaśniejsze.

W okresie trzecim — przygląda się Żeromski tej Polsce wyzwolonej i widzi nie to, czego oczekiwał; widzi znów więcej kolorów ciemnych, niż jasnych i szuka drogi.

Jest to los marzycieli, że nigdy ideał nie urzeczywistni się w pełni. Życie jest zawsze rezygnacją i kompromisem, a ideał jest nieprzejezdny i zawsze ten sam pion zachowuje.

Przedwojenna twórczość Żeromskiego, idąc nader ściśle za zjawiskami czasu (nawet w rzeczach historycznych) — stanowi jakby przekrój wszystkich spraw bolesnych i rzadkich momentów promiennych Polski w niewoli.

Mamy tu naprzód samą Polskę w jej teraźniejszości i przeszłości, a w rozproszonych urywkach wieszczby jej Jutra. Mamy sprawę człowieka i ludzkości, mamy przemianę tego, co jest osobiste w nadosobiste. Mamy sprawę ludu, sprawę chłopca i robotnika, sprawę nędzy i ciemnoty. Mamy sprawę psychiki wewnętrznej jednostek, a zwłaszcza sprawę miłości, która wichrzy w sercach ludzkich, prowadząc je na drogę świętości albo grzechu. Mamy na szeroką skalę ujęte sprawy etyczne — i starcia międzyjednostkowe oraz międzygromadzkie czyli sprawy społeczne. Mamy wreszcie jako obramienie tych wszystkich zjawisk człowieczych — naturę, której moc i treść, której piękno i okrucieństwo Żeromski odczuwa w sposób tak nateżony, tak wewnętrzny. — jakby sam był za każdym razem tą cząstką natury, którą wypowiada. Ale w granicach natury mieszczą się wszystkie żywioły ludzkie, miłość i społeczność, wojna i praca. W granicach natury jest ten brak litości, jaki dostrzegamy w życiu; w granicach natury jest zło, grzech i szataństwo. Chwilami, często nawet poeta wątpi w potęgę dobra — i przewiduje triumf zła nad dobrem. Dlatego pragnie uzbroić dobro w energję, aby mogło ze złem walczyć i nad niem triumfować. Taki jest sens jego trylogji *Walka z Szatanem*, gdzie duch triumfuje nad bezwładem.

VI. Polska teraźniejszości — to owa rzeczywistość *zastana*, mówiąc terminem Brzozowskiego, w której otoczeniu znalazł się bez woli własnej Żeromski. Ale ta rzeczywistość — to było jego przeznaczenie, to była piękność i ból, które poślubił na wieki. Wobec tego przeznaczenia stanął on ze swoim uczuciem i wolą. Uczuciem przejął wszystkie przeważnie posępne i czarne zjawiska tej rzeczywistości; wolą swą zamierzył je przewyciężyć i złamać i tę swoją wolę narzucić rodakom. Kolejno też występuje u niego

szkola jako katownia dzieci (*Szyfowe prace*), służba wojskowa jako parodia bohaterstwa (*Mogiła*), nędzą czwartaków i spiskowców, ciemnota zapadłych kątów jak Obrzydłówek, męczeństwo unitów, upośledzenie parobków bezrolnych, echa leśne starych walk o niepodległość.

Nie szuka bynajmniej Żeromski bohaterów wśród jakichś dusz wybranych i wyjątkowych, jakichś übermenschów i półbogów. Owszem, jego bojownicy — to ludzie z nizin, prawie bezimienni, szarzy, prości. Ale każdy z nich jest wcieleniem walki o wyzwolenie Polski i człowieka w Polsce. Zdaje się, jakby ci ludzie każdym swoim czynem urzeczywistniali Teodora Tomasa Jeża program „rewolucji nieustającej”. Była to pewnego rodzaju dyscyplina, nakazująca w każdej chwili życia — zawsze i wszędzie — z nadzieją i bez nadziei — walczyć o prawdę i wolność myśla, mowa i uczynek.

Tacy bohaterowie to „Siłaczka”, która gdzieś we wsi zapadłej szerzy światło i umiera na tyfus; taką ową kobietą z opowieści *Ananke*, co porzuca męża za to, że zdradził swego Boga; takim jest ów chłop umierający z „*Cokolwiek się zdarzy...*”; takim jest doktor Piotr, który odrzuca majątek nieprawą drogą zebrany przez ojca; takim jest Judym, takim Paluszkiewicz suchotnik z *Prac Szyfowych*, takim Winrych, którego dziobią kruki i wrony.

A teraz inna grupa: ślasy i płazy człowiecze albo półnieświadome bestje w ludzkim ciele: jak ów chłop co okrada zmarłego Winrycha, jak ów doktor z *Siłaczki*, co zapomniał ideałów młodości i w tłuszc dobrobytu porasta.

Albo znów mamy ofiary straszliwych stosunków, jak Janina Zapaskiewicz, co wychodzi za mąż za dragoniego oficera, bez nosa.

Inny rodzaj nieszczęść wystawia Żeromski w no-

weli C żołnierzowi tułaczowi, którego długie wędrowanie z armją Napoleona dostojny dziedzic wynagradza szubienicą. Gdzieindziej (*Zapomnienie*) skatowany parobek dzięki temu tylko żyć jest zdolny, że natura dała człowiekowi dobroczynny dar zapomnienia.

Tu wchodzimy w sferę „człowieka - nędzarza“, o którego cześć i prawo do życia walczy Żeromski od początku swej twórczości. Zna on doskonale jego ciemne strony, ale więcej może tych ciemnych stron widzi na wyżynach. Miewa też wspaniałe postaci robotników (np. w fabryce w *Ludziach Bezdomych*, a zwłaszcza w *Róży*) albo bandosów.

Bojownikiem niezwalczonym jest Andrzej Radek, nad którym szkoła rosyjska syzyfowe prace wykonywa; jest on symbolem tych, w których polskość zwycięża wszystkie nieprzyjazne jej moce.

Również bojownikiem jest Judym, który sam siebie skazuje na to, aby zostać bezdomnym, i tą drogą walczyć o dobro „człowieka-nędzarza“.

Radek wyobraża defensywę narodową; Judym ofensywę społeczną. Obaj się dopełniają wzajemnie.

Takie są u Żeromskiego główne widzenia. Polski współczesnej z okresu przed rewolucją.

VIII. W okresie rewolucji Żeromski nie mało tworzył, ale zwolna cofał się ku przeszłości. Już w *Mogile* mamy taką chwilę, w której teraźniejszość spotyka się z przeszłością: opisane tam są manewry, jakie armja rosyjska dokonywa na polach Maciejowickich, odtwarzając dawną bitwę Kościuszki; Maurycy Zych — jednoroczny ochotnik bierze udział w tej bitwie — i oto spostrzega na uboczu mogiłę; to grobowiec żołnierzy polskich — z r. 1794. Ta mogiła stała się kolebką marzeń patriotycznych Maurycego Zycha lub ściślej mówiąc Stefana Żeromskiego.

Ale jeszcze poeta jest w teraźniejszości. Jeszcze nim wstrząsa wielka burza wojny japońskiej i rewo-

lucji, r. 1905/6, choć zakończona klęską i nową reakcją.

Badź jak bądź niejaki rezultat pozytywny rewolucja ta przyniosła: pewną wolność słowa. Było to wiele: cenzura przewencyjna została zniesiona. Mogłeś teraz mówić o wielu rzeczach, które przed tem były zakazane.

Obraz upadku rewolucji przedstawia nam *Róża*. Środkowy punkt tego liro-dramatu to cytadela. Rząd zwyciężył; przywódcy już ujęci. Trzech tu głównych jest bohaterów: Zagozda i Czarowiec, dwaj sniskowcy oraz Anzelm szpieg-prowokator. Dwaj przedstawiciele rewolucji wyobrażają dwa *principia* sprzeczne owego momentu; oznaczane S. D. oraz P. P. S. Spory ich są godne uwagi jako symbol momentu, choć dla nas dziś mniejszego znaczenia. Natomiast w dziełach Czarowica mamy cudną idyllę miłości jego z Krystyną, miłości, która nie wcieliła się w życie. Obok tych ludzi czystych i bohaterskich krańd plugawy waż Anzelm, a nad nimi wszystkimi półmistyczne Bożyszczę. Na innym planie tłum: robotnicy, chłopci, lud, proletarjat. Więzienie — katownia — tortury — szubienica. (W nawiasie dodam, że jest tam jeszcze wynalazek Dana — tajemnicza materja, która rzekomo niszczy armję rosyjską na odległość. Rzecz oparta na prawdziwym niedonoszonym pomysle pewnego młodego technika).

Główny dla Żeromskiego efekt całej tej rewolucji stanowi to, że do walki o wyzwolenie Polski wystąpił proletarjat miejski i wiejski. Nie rozumiały tego klasy wyższe i poryw tego ludu uważały za walkę przeciw sobie, szukając raczej przeciw niemu pomocy armji rosyjskiej. Energicznie im to wyrzuca Żeromski w pięknie napisanej rzeczy p. t. *Słowo o bandosie*.

„A u końca tych dwu nadzwyczajnych lat cóż my

o sobie powiedzieć możemy? Cóżemy uczynili z użyczenia losu? Cośmy podłego zwyciężyli w sobie, wytępilli nikczemnego, cośmy stworzyli na nowo z nicości? Jakiż jest znak woli naszego ducha, któryby można palcem wskazać, jaki symbol wewnętrznej potęgi, do któregoby przypaść mogło serce? Czy choć granitowa potworność ślepego czynu?

W ciągu tych dwu nadzwyczajnych lat można było przekonać lud, że nasza myśl, nasze marzenia, nasz sen o przyszłej ojczyźnie jest jego dobrem.

Można było wymową wszystkich ust przekonać lud, żeby on swoją dolę wziął z naszych rąk w swe ręce.

Można go było zakląć, żeby świętą koronę z cieni, zeszcłiej krwi i bezcennych wersełtów po naszemu uczcił i po swojemu do piersi przytulił".

„Martwym odłogiem leży ziemia. Naród nie chciał przezwyciężenia samego siebie, przełamania swojej niewoli, która leży wprawdzie i nazewnątrż, lecz nadewszystko leży w duszach.

Gdybyż, jąwszy się z takim entuzjazmem kontrrewolucji, klasy „przodujące" w narodzie wydały były ze siebie siłę innego porządku, któraby nowem tworzywem napełniła życie!"

„A czy kiedy w dalekiej przyszłości polski bandos dolę swoją w kamieniu wyklęczy? Czy ją wycaluje z Pana Jezusowych nóg gwoździami przebitych? Czy ją wydepce opuchniętymi nogami z nieskończonych koleiń drogi między swoją czarną chatą a dalekim, psennym krajem? Czy też ją ostrą kosą wykosi z wonnie szumiących traw, czy ją kiedy wyrznie sierpem pracowitym z jarego zboża świętej ojczyzny? Kiedyż ustanie skarga żeńców, lecąca po rannych ro-

sach z pokoleń na pokolenia? Kiedyż się żeńcy polscy z miłością nachylą ku zbożu dostatecznemu i kiedyż szerokim zamachem potęgi zagarną pokos trawy szumiącej nie mój, ani twój, ale nasz, ojczysty?...

Te dwa lata (1905/6) zostały zmarnowane. Życie potoczyło się brudną koleją. Pozostał tylko sen: był to *Sen o Szpadzie*, w którym Żeromski składa hołd bohaterom, co zginęli w czasie rewolucji.

Kojejrzał się dokoła i dostrzegł wszędzie pogrom ideałów, triumf zła i mocy ciemnych.

Widzimy dzisiaj w społeczeństwie powojennem wielki upadek moralności — dzisiaj, w okresie zwycięstwa i widoków na świetną przyszłość: tem surowszy musiał być w chwili, gdy runęła niemal wszystka nadzieja wyzwolenia. Na zewnątrz zapanowała reakcja, w sercach ludzkich mrok i szatanstwo.

Tak należy rozumieć *Dzieje Grzechu* (1910): jest to jedna z najokrutniejszych powieści, jakie stworzył Żeromski. Oto pełna wdzięku istota niewieścia, którą życie porwało w swoje brutalne szpony i straciło w kałuże najgłębszej hańby i ohydy. Tacy są ludzie z okresu porewolucyjnego; ludzie, którzy zatracili wszystko co w nich było czyste. Ale i tu zjawia się marzyciel Bodzanta — zresztą chorobliwy — twórca jakiejś nieskładanej utopji.

Dzieje Grzechu w twórczości Żeromskiego grają rolę odrębną. Autor w tej historii pomieścił wszystko, co przemyślał o istocie grzechu, jako o wybuchowej sile elementarnej i za ofiarę jej wybrał Ewę — wcielenie instynktu płciowego. Przytem wszystko to oparł o psychologję porewolucyjną. Larwy ludzkie, jakie się tam ukazują — to wytwór nacisku tych czarnych potęg, które wówczas świat zwyciężyły.

Ale nie mógł Żeromski długo wytrzymać w tej atmosferze przygnębienia. Na nowo się podnosi. Owocem tego wzlotu jest *Uroda Życia* (1911). Nowa ta po-

wieść stoi w związku z nowelą p. t. *Echa leśne* (1905). Nowela ta rozwija się na pograniczu dnia dzisiejszego i przeszłości. Zmoskwiczony Polak generał Rozłucki opowiada z epickim spokojem, jak to on w r. 1863 skazał na śmierć swego bratanka Jana Rozłuckiego za to, że ten przeszedł na stronę powstańców. Jan ma syna sześciolatniego Piotra, którego nakazuje wychować w duchu polskim. Ale stryj generał przeciwnie jeszcze bardziej go zruszczył — i ten to Piotr Rozłucki, jako oficer rosyjski przybywa w r. 1905 do Polski. I oto powtarza się dziw z *Prac Syzyfowych*. Rozłucki (w *Urodzie życia*) nanowo zaczyna się czuć polakiem, porzuca ukochaną Tanię, przyłącza się do ruchu narodowego, jaki wówczas toczyła demokracja polska. Tak zdobywa pełnię czyli urodę swego życia.

IX. Już w *Echach leśnych* Żeromski sięgnął w przeszłość (1863); zresztą pierwszy chronologicznie jego utwór — *Rozdz. obłą nas kruki i wrony* — jest również epizodem z r. 1863. Historia u Żeromskiego ma charakter specjalny. Nie jest to bowiem historia w stylu A. Dumasa albo Sienkiewicza, zaplot cudownych zdarzeń i przygód na tle kroniki dziejowej.

Historia u Żeromskiego jest raczej atmosferą, w której żyje człowiek, co można określić powiedzeniem japońskim: przeszłość jest przyszłością.

Żeromski widzi człowieka na tle historii, gdyż historia żyje w każdym z nas, jak również my jesteśmy historią dla naszych potomków — i ci potomkowie żyją w nas, jak my żyjemy w ludziach z początków XIX i XVI w. Jeśli dotychczas w twórczości Żeromskiego przeważała teraźniejszość, to dlatego, że ona jest historią dla nas najżywotniejszą. Historia jest dynamiką życia społecznego i cała twórczość Żeromskiego jest w tym znaczeniu dynamiczną. Przytem, jak widzieliśmy u Żeromskiego, współczesność — poprzez nielitościwy realizm i utajony mesjanizm —

przybiera charakter symbolu: tak samo i historia jest u Żeromskiego przedewszystkiem symboliczna.

W *Popiołach* główne postaci bohaterów — to ideogramy, mówiąc słowem Matuszewskiego. *Popioły* (1904) to epos, albo raczej szereg majestatycznych rapsodów — na wielką skalę zakrojonych. Są tu bohaterowie historyczni (Poniatowski, Dąbrowski, Fiszer, Zajączek) oraz wyczarowani fantazją autora: Cedro, Rafał, Gintułt, którzy są głównymi osobami w powieści. Postaci są wyraziste, pełne i mocno narysowane, ale rzecz dla Żeromskiego charakterystyczna: te postaci, które wielki ruch czynią w dwóch pierwszych tomach powieści, w trzecim znikają zupełnie, jako jednostki i wsiąkają w ogromny tłum armii idącej na północ. Pomimo wielki szacunek, jaki Żeromski ma dla indywidualności człowieka, zna on siłę wyższą, nad osobistą i poza ludzką — Fatum dziejowe, które pochłania nawet największą figurę w eposie — Napoleona. Cesarz jest w powieści niewidzialny, jak w *Panu Tadeuszu*, ale jego duch odczuwa się wszędzie, on to porusza te niezmiernie masy ludzkie, gdyż on jest wcieleniem owego Fatum.

Oczywiście z postacią cesarza wiąże się najdroższa myśl poety, ale on wie, że Napoleon traktował sprawę polską, jako rzecz dodatkową i przypadkową — i w ostatniej scenie (*Słowo honoru*) — ściśle biorąc słowa tego nie dał.

Stosownie do rozmiarów dzieła — ton jego jest bardzo urozmaicony: mamy tu krajobrazy, kuligi, spiski wolnomularskie, bitwy, sceny miłosne, obłądy mistyczne, okrucieństwa, szarpaninę duchową i wiarę w słońce. Zmienia się również nieustannie ton i język, a rapsody przeniknione są niemal zawsze głębokim liryzmem, właściwym Żeromskiemu.

W związku z tłem epokowym *Popiołów* znajduje się tragedia *Sułkowski* (1908), najdoskonalej zbudowa-

wane i najdorzalsze dzieło Żeromskiego. Jak widzieliśmy Żeromski za bohaterów bierze zwykle osoby nieznanne, fikcyjne, bezimienne. Tu po raz pierwszy występuje bohater o znanym nazwisku, postać historyczna. Tragiczny los tego genialnego młodzieńca, którego osoba wywoływała zazdrość w sercu Napoleona, aż go umyślnie na pewną śmierć wysłał, aby się wyzwolić od jego współzawodnictwa — jest jednym z tych faktów przeznaczeniowych, które powstrzymały sprawę niepodległości Polski. Sułkowski staje się u Żeromskiego ideogramem wszystkich tęsknot ówczesnego pokolenia i wcieleniem wielkiej rewolucji, wierzył on w generała Bonapartego, a nie przeczuwał w nim przyszłego cesarza. Niektóre słowa Sułkowskiego o Polsce, o rewolucji, o wyzwoleniu człowieka — są ryte w spiżu.

Gdyby ktoś chciał jaki utwór Żeromskiego przełożyć na język francuski, włoski, angielski — to powinien przedewszystkiem zwrócić baczną uwagę na Sułkowskiego.

W jeszcze dawniejszy okres sięga Żeromski, pisząc *Dumą o Hetmanie* (1908) i jeszcze dawniejszą prastarą epokę przedstawia w *Powieści o Udatym Waigierzu*; mamy tu bajeczny moment X czy IX stulecia w świecie niemal pogańskim.

Są to raczej poematy w prozie. I tu i tam nie o samą historję autorowi chodzi, ale o pewne prawdy ludzkie i narodowe. Pogrom Cecorski wybrał, aby rozważyć to, co go w psychozie polskiej niepokoi: niezdolność do posłuchu i do jedności, niewytrwałość w dążeniu do celu, skłonność do rozproszenia ducha, słowem to, co mu się później (w *Walce z Szatanem*) wyda jako „bezwiedne dążenie do samozagłady”. Wszystko tu się rozsypuje w piasek, a jednak Żółkiewski w swoich marzeniach jest mesjanistą: wierzy on, że poza osłoną tych swoich cech fatalnych, naród

ma w swej duszy potęgę utajoną, „nikomu, nawet sobie samemu nieznaną, jedyną na obwodzie świata”.

Inny typ wyobraża legenda o Walgierzu. Rycerz to dumny i gwałtowny, który królowi wyzwanie rzuca i opuszcza go, powracając do swego księstwa w kraju Wiślan. Ale tu los go dotyka niespodziewaną udręką: ukochana żona go zdradziła i na niewymowne tortury go skazuje. Nadszedł jednak dzień odwetu, Walgierz nasycił zemstę; wiarołomną niewiastę i jej kochanka śmiercią ukarał. Jednak męka, jaką przecierpiał, obudziła w nim ducha pokory, idzie do króla z powrotem, aby mu pokłon złożyć i w posłuchu być dla jego woli.

W *Echach leśnych*, jak widzieliśmy, stary generał rosyjski Rozłucki opowiada historję swego bratanka, którego kazał rozstrzelać. Owóż *Wierna Rzeźka* (1912) — to epizod z czasów powstania 1863 r. i dzieje przebudzenia tego Jana Rozłuckiego, który będąc oficerem rosyjskim — przystąpił do insurgen-tów. W powieści tej autor wystawia owe bohaterskie, lecz pozornie beznadziejne wysiłki, które były cechą ostatniego powstania, a z których bądź co bądź wykwitła jedna rzecz drogocenna: tradycja walki o niepodległość. Syn Jana Rozłuckiego, Piotr — jest bohaterem *Urody Życia*.

Jeszcze jeden moment z przeszłości wydobywa Żeromski. Między okresem Napoleońskim a rokiem 63-im wystawia moment klęski wojny r. 1831. Występuje tu Rafał Olbromski, ten sam co z Napoleonem krążył po świecie i syn jego mały Hubert (Ten Hubert zjawia się znów w *Turoniu* — r. 1848). Na rozkaz nieznajomego Rafał dom opuszcza i przepada gdzieś w krajach dalekich. Hasło jego jako też nieznanego emisariusza, hasło masonskie brzmi: *Wszystko i Nic. Nic* — to terazniejszość Polski, Wszystko—

to jej przyszłość. Niewielka ta książeczka nosi podtytuł: *Popiołów sprawa druga*.

Temi drogami Żeromski sięga w przeszłość bliższą i dalszą; o przeszłości nie napisał dzieła odrębnego, ale wróżby o niej rozsypane są wszędzie. Czasami te wróżby są pesymistyczne (*Rozdziobią nas kruki, wrony...*). Czasami zaś przeciwnie lśnią w złotej aureoli, którą poeta opromienił skronie tej dalekiej wizji.

W *Przepióreczce* powiada, że w przyszłej idealnej Polsce „posiadacz wyrzeknie się prawa wyzyskiwania człowieka pracy, a lud zwalczy w sobie turonia”.

Wiele jest takich zapowiedzi o szklanych domach.

X. *Homo homini Deus* — człowiek jest człowiekowi Bogiem — tak się da streścić pogląd Żeromskiego na stosunki ludzkie. Że jednak ten *Deus* naraz okazuje się *lupus* świadczy to, że nie każdy człowiek już jest człowiekiem. Istotą ducha człowieczego jest nastawieniem ku bohaterstwu — i walka z samym sobą, oraz otoczeniem o tę wyższą potęgę ducha.

Bohaterstwo — to znaczy dążność ku temu, aby z człowieka wydobyć bóstwo, aby tego, „który jest skępowany powrozami doczesności przerobić na ducha wolnego, na syna bożego i brata synów bożych”. Trzeba coś, dużo, wszystko ofiarować ze siebie, aby wyzwolić w sobie siłę bohaterską. To też Judym dla sprawy wyższej wyrzeka się szczęścia osobistego i skazuje się na tułaczkę bezdomną; *Siłaczka*, gdzieś w cichej wiosce po życiu pełnem poświęceń umiera; Raduski w zapadłym kącie prowincji upiera się, aby ducha budzić — i utrzymywać go w płomieniu; Piotr Cedzyna odrzuca majątek, który jego ojciec zebrał nieprawą drogą; Winrych ginie w walce beznadziej-

nej, ale której sens utajony przyszłość odczyta; Walgierz, zwańczywszy w sobie pychę, pokłon oddaje królowi; hetman, po klęsce pod Cecorą — napróżno walczy z popiochem; Sułkowski i wszyscy mężowie z *Popiołów* i Rafał Olbromski, który w czasie zawiei zimowej porzuca dom i dziecko — wszyscy oni walczą o heroiczną postawę ducha, o wiarę w samych siebie.

Zagadnienie etyczne było zawsze naczelną troską Żeromskiego. Z jednej strony w jego duszy promienieje Król Duch, z drugiej widzi szatana, który wszystko spycha w dół. Skąd idzie zło? Kto je tworzy? Tak się nieustannie pytał samego siebie Żeromski, jak starzy gnostycy i mając w duszy nieskończone pragnienie dobra, rozumiał jednak, że zło jest na świecie koniecznością, że trudno określić, gdzie jest granica dobra i zła. Nieraz bowiem nie tylko zło walczy z dobrem, ale i lepszość: *le mieux—ennemi éternel du bien*. To, co w danej chwili wydaje nam się złem, jest może tylko owszem lepszym, które jutro zaplanuje nad światem. Nigdy bądź jak bądź Żeromski nie wyzwolił się od tej sprzeczności — i nigdy nie stanął jak Nietzsche — poza granicą dobra i zła; przeciwnie ma on wcale określone pojęcie zła i dobra, tylko zastanawia się nad ich wiekuistą walką. W *Popiołach* czytamy: „Ażali ta sama ręka tworzy dobro i zło? Wszystko co jest, jest materją swaru, przyczyną bitwy, że zaiste wojna bez końca jest losem człowieka... W sobie samym ma żywioły nieznane, gdzie rozkosz splata się z boleścią, mądra myśl wyrasta powoli i wśród większego mokołu niż palma w szczyrej puszczy, a jeden wybuch namiętności do cna łamie i niweczy (myśl) przez setkę nocy i dni wypielegnowaną”.

Przeciwnieństwo zła i dobra wyobraża walka Nie-naskiego z Granowskim, owym Judaszem, którego

(Nienaski) nawrócił i którego plugawą duszę podniósł na wyższy stopień. Mamy w tej walce jeden z momentów mesjanicznych Żeromskiego, który maluje w *Dziejach Grzechu* jakąś Bodzantowską utopję, gdzie szlachta sama dobrowolnie ziemię chłopom oddaje i wyrzeka się dawnych grzechów względem „człowieka-nędzarza”. Jest to (nawiasem mówiąc) idealizm, który nie liczy się z naturą człowieka albo raczej gromady ludzkiej: mogą się trafić jednostki, które to uczynią, ale cała warstwa nigdy się na to nie zdobędzie. Tego rodzaju wywłaszczenie dobrowolne (*Nad śnieg bielszy*) rozumie Żeromski jako drogę do prawdziwego zwycięstwa nad bolszewizmem. To co gdzieindziej uczyniła w sposób krwawy samolubna dzika tłuszcza — tu ma stworzyć miłość. Szlachta — za przewodem Mickiewiczowskiej Księgi Pielgrzymstwa — sama wychodzi naprzeciwko złu, aby zło do niej nie przyszło.

Zło ma w sobie wielką potęgę, jest mocniejsze niż dobro. W duszach ludzkich szerzy zniszczenie, oblicze ma wielorakie i zmienne.

Byli mędrcy, którzy mówili: „Nie sprzeciwiajcie się złu za pomocą zła”, ale i wyznawcy ich skrócili tę naukę do słów: „Nie sprzeciwiajcie się złu” — i tak powstała bierność człowieka wobec potęg fatalnych, które szatan wysyła na ziemię gubić dusze ludzkie.

Nad tajemnicą zła i grzechu zastanawia się nie-mało Żeromski — i zapewne nie była bez wpływu na jego poglądy staroperska doktryna o Arymanie, któremu nawet jedno ze swoich dzieł poświęcił (*Aryman mści się*). Czy doszedł on kiedykolwiek do optymizmu Goethego, który określa Mefistofelesa, jako tego, „co czyni zło, aby z niego powstawało dobro” — należy wątpić. Nie sądził też, aby zło miało ostatecznie zatryumfować na ziemi, ale moc jego jest ogromna — i walka wskazana. Nieraz jednak załamywał się

i rozmyślał, czy i kiedy Ormuzd zwycięży Arymana? A gdyby nawet dobro samo zapanowało nad światem; gdyby promieniało światło samo w sobie bez cienia: czy nie nastałby z tego powodu jakiś brak na ziemi?

Zło i dobro miesza się w duszach ludzkich, jak światło z cieniem. Dlatego nieraz najszlachetniejsi ludzie Żeromskiego popełniają błędy, właściwe ludziom złym; i przeciwnie ludzie źli, przedstawiciele czarnych mocy — miewają chwile dodatnie i jasne.

Zło w oczach artysty to jeden z elementów życia kosmicznego; zło posiada swoje piękno. I to, zdaje się, czarowało wyobraźnię Żeromskiego: jeżeli siłę daje „zgoda z sobą“, to człowiek występny, a nie rozdwojony w sobie, ma piękno siły. Nie razi nas ani Klitemnestra, ani Lady Makbet — choć to są w gruncie postaci kryminalne.

Chwilowo Żeromski doszedł do takiej niezbyt jasnej formuły: czyby nie było najlepiej, gdyby zło zostało wzwolone, jak dobro. Tak samo siebie by wytępiło. Myśli tej wypowiedzianej w *Ludziach Bezdolnych* autor nie rozwinął. Jest to pewnego rodzaju fatalizm. To, co ma się stać, niech się stanie. Nie należy przeszkód stawiać przeznaczeniu. A może to poprostu znaczy: nie sprzeciwiać się złu?

Ale przecież Żeromski niejednokrotnie powołuje się na słowa *Ksiąg Pielgrzymich*: „Kto nie wyjdzie przede wrota swojego domu, aby zło wymieść, do tego zło samo przyjdzie“.

A więc nie bierności domaga się poeta, ale raczej walki czynnej ze złem, czy to jednostkowem, czy powszechnem.

Jest to jedna z tych sprzeczności, z których rodzaj ludzki nigdy nie wyszedł i może nigdy nie wyjdzie.

XI. Jest taka dziedzina, w której zło — grzech — szatan stoi tuż — nad granicą dobra i anielstwa;

w której stapia się z samą naturą i kosmosem, jako przejaw niepokonany natury kosmicznej. Tym żywiołem jest miłość.

Miłość u Żeromskiego ma charakter demoniczny i upiorny, ale jej kapłanki kobiety są to najczęściej istoty pełne niewymownego czaru: Joasia, Agnesina, Helena de Witt, Zofka, Tania, Krystyna, Ksenia, Salomea — każda z nich to bogini osobna, czysta i bohaterska, ofiarna i oddana. Trafi się czasem postać złowroga, jak Cudna, albo nieszczęsna dziewczyna bez woli, jak Ewa, ale i one mają — mimo wszystkich plam — jakąś świeżość niewygasłą, co wieje od ich postaci.

Ten złośliwy demon wciska się wszędzie, wszystkich porywa, i tak albo inaczej łamie. Już to swoim dotknięciem kala człowieka (*W sidłach niedoli*); już to staje wobec człowieka jako świętość nietykalna (*Tabu*); już to nakazuje się cofnąć wobec groźniejszego upiora, nędzy (*Niedziela*).

Ale są to błyski chwilowe, co migną i przepadają. Bywa nieraz konflikt długotrwały, jak w *Ludziach Bezdomych*; tu bohater stoi wobec zagadnienia: czy ma sobie stworzyć dom i szczęście rodzinne czy też oddać się sprawie nadosobistej; i po długiej walce wewnętrznej dla szczęścia ogólnego poświęca miłość, wyrzeka się promiennej istoty, jak Joasia. Odejść jej każe — i w drogę idzie sam. *Proletariate, vicisti!*

Ale natura takich przekroczeń nie dopuszcza: *Aryman mści się* (1904). W książce tej występują asceci w rodzaju naszego Judyma, ale z innej epoki. Są to święci z pierwszych wieków chrześcijaństwa, którzy dla chwały Boga wyrzekli się ęniewiasty. Jan, aby uniknąć pokusy, spalił sobie dłoń, a mimo to szatan w postaci pięknej kobiety przyszedł do niego, wzburił mu zmysły i zmusił do upadku.

To straszliwy demon, który zawsze stwarza „tragedję między mężem a niewiastą”.

Najokropniejszą męczarnię wystawił poeta (Za legendą) w Walszterzu Udałym, gdzie zdradziecka kobieta w łańcuchach zakochała swego męża i wobec niego pieści się po nocach ze swym kochankiem. Aż się wy dostał z więzów, aż pomścił bez miłosierdzia swoją sromotę, aż poczuł świętość cierpienia.

Podobną scenę mamy w dziejach Rafała z Heleną, gdzie miłość wybucha prosto i pierwotnie, jak żywioł, poza wszelką zaporą konwenansu i praw społecznych i towarzyskich. Stało się zaś potem, że kiedy Rafał z Heleną wypili do dna kielich rozkoszy, nagle z tego słonecznego edenu straceni zostali w piekło. Zbójnicy pochwycili i związali Rafała i w jego oczach hulać jęli z Heleną, aż ta dla zmycia swej hańby w przepaść rzuciła się górską.

Zofka kocha Gintuła. jako wizja kocha wizję z oddali w sennym marzeniu — Sułkowski żegna się z Agnieszka, aby się z nią nigdy nie zobaczyć — Rozłucki porzuca Tanie, jak Judym Joasie, a Czarowicz ginie, zanim się jego miłość z Krystyną urzeczywistniła. Nienaski, nowy energiczny Judym — wprowadza właśnie zaspokojenie miłości jako pierwiastek czynny swego życia. Nawet Bodzanta, półasceta, ulega szaleństwu i powtórnie Ewę doprowadza do upadku.

Dzieje Grzechu — to specjalna księga poświęcona temu demonowi. Tu Żeromski zdaje się w pełni urzeczywistnia to o czym mówi Walszter: aby „oczy jego patrzyły w rzeczy ziemskie nieustraszonem wejściem” i aby „nie przelewały się niczego cokolwiek by ujrzały”.

Dzieje Grzechu to upadek ideału, który starłszy się z brutalnym żywiołem życia — runął w błoto najokropniejszej hańby. *Corruptio optimi pessima*. Ze-

psucie najlepszego jest najgorsze. Niezmiennie czysta i piękna Ewa pierwszej części romansu — staje się w końcu kochanką bandyty i dziewczką uliczną. Po drodze autor rozważa konwenanse społeczne, małżeństwo i wolne związki i wykazuje sprzeczności, jakie się w jednej i drugiej formie zawierają. Chwilowy pobyt w falansterze Bodzanły nietylko jej nie oczyścił, ale właśnie do grzechu ją popchnął z powrotem. A jednak w ostatniej chwili życia, gdy w obronie Łukasza Niepołomskiego zostaje kulą sołdacką trafiona, Ewa nanowo staje się tą samą dziewczką, jaką była na pierwszych stronicach książki.

XII. Otoczem wszystkich żywiołów społecznych i historycznych, indywidualnych i gromadzkich jest natura. Najwyraziściej też występuje esencja duszy Żeromskiego w jego stosunku do natury. Każdy poeta na swój sposób widzi i odczuwa naturę: inaczej widzi je Reymont, inaczej Kasprowicz. Żeromski widzi ją tak, jak widzi człowieka — uczuciem wewnętrznym; utożsamia się ze zjawiskiem, wszystkie jego momenty wchłania w siebie, boleje jego boleścią, cieszy się jego radością. Wnikliwy liryzm ogarnia duszę Żeromskiego, kiedy przystępuje do opisu. Wyraz *opis* nie jest tu najwłaściwszy; jest to raczej *symfonia* tajemniczych znaków, jakimi natura przemawia do człowieka; symfonia tak drobiazgowo i szczegółowo zaobserwowanych tonów, że przestaje być obrazem, aż utożsamia się z rzeczywistością zjawiska. Możemy przystępować do natury rozmaicie: okiem, uchem, płucami, nerwami, sercem; możemy ją rozważać intelektem, ogarniać uczuciem. Tę samą pasję, jaką Żeromski wykazuje w sprawach ludzkich, spotykamy w jego stosunku do natury.

Matuszewski doskonale określił „szał liryczny” Żeromskiego. „Poeta — mówi on — łka razem z niešťczęśliwym, triumfuje ze zwycięzcą, oburza się z po-

krzywdzonym, wątpi ze sceptykiem, morduje ze zbrodniarzem, tonie w bezdennym smutku z melancholikiem, drwi ze wszystkiego z cynicznym szydercą, miłuje z kochankiem, wznosi się na szczyty doskonałości ze świętym prorokiem i reformatorem świata..."

Tak samo powiedzieć można, że on kwitnie z trawą czy drzewem, pachnie z kwiatem, szumi z lasem, wyje z wichrem, promienieje ze słońcem, szarzeje z chmurą, sypie ze śniegiem, szemrze z jeziorem, szmaragdzi się z morzem, zielenieje z puszczą... Wciela się w to wszystko i odczuwa ich jęki, szmery, zapachy, blaski, kolory — jakby to były ludzkie uczucia.

Opisanie puszczy jodłowej, gór świętokrzyskich, morza weneckiego, wysokich Tatr, zameci zimowej, wilgotnego dnia jesienno, słonecznego południa, Bałtyku, jeziora w lesie — wszystko to jest nader intensywnie odczute, czasem cpicko spokojnie, czasem tragicznie groźnie. Granica sztuki i natury znika. Czasami autor z taką pasją rzecz opisuje, że wpada w pozorną przesadę: Rafał pędzący na koniu zdaje się jakby anioł piekielny na smoku ognistym; wizja z Apokalipsy!

Jeżeli powiedziano, że sztuka to zakątek natury oglądany przez temperament, o sztuce Żeromskiego można powiedzieć — że to zakątek natury oglądany przez gorejące serce.

Nie ma przytem Żeromski żadnych skłonności do panteizmu; choć w przejawach natury dostrzega symbole, ale drzewo jest dla niego drzewem, a śnieg — śniegiem, nie zaś wcieleniem jakiegoś utajonego Pana, lub Egipana, albo ową istotą moralną „mère nature”, jak ją rozumiano w w. XVIII. A chociaż rozumie, że natura w swej istocie jest okrutna i niemiłosierna; że jako żywioł ślepy i bezwzględny „kroczy po ruinach, wzajemnych gwałtach istot, po cmentarzyskach i ka-

dłubach drzew potrzaskanych od gromu": to jednak wie, że ludzie mogą niejedną przykrość sprawić i niejedno przynieść rozczarowanie, ale nigdy mu krzywdy nie wyrządzi dobrotliwa natura. Jest w obcowaniu z nią odpoczynek. To też Żeromski ma dla wszystkich zjawisk jakby współczucie bratnie, ową tkliwość bezgraniczną, jaką wobec natury spotykamy u świętego Franciszka z Asyżu.

XIII. Przechodzimy teraz do okresu trzeciego twórczości autora *Popiołów*. Wybuchła wielka wojna — i w jej wyniku odbudowanie Polski. Większość społeczeństwa była do tego wcale nieprzygotowana — i naraz poczuła się raczej jakby zawieszona w powietrzu, przytem wystąpiły na jaw rozmaite zjawiska ujemne, zwykle związane z psychologią powojenną.

W tej nowo odbudowanej Polsce nie odezwał się wcale ów „płacz ogromny zmartwychwstania“, o którym mówi poeta, ale raczej wyłoniły się jakieś larwy posępne, żerujące na świeżo otwartem korycie. Jednocześnie działać poczęło stare marzycielstwo; formuły w innych warunkach stworzone i dla innych, mocno skonsolidowanych społeczeństw — wprowadzono w życie i nazbyt romantycznie zaszczerpiono wątłemu organizmowi młodocianego Państwa Polskiego. Zaplanowało w kraju rozczarowanie powszechne. Na nowo ludzie przestali wierzyć w siebie i w swoją zdolność do życia. Na nowo odezwały się echa wielkich czarnowidzów przeszłości, Orzechowskich i Skargów: Zginieśmy! Rozszerzył się — mówiąc słowem Żeromskiego — „snobizm wyrzekania“, a właściwie zrządzenie powszechne; głos tetryków przeważył wszystko inne.

Zaiste gdzie są szklane domy Baryki?

Cała niemal literatura zawisła w powietrzu; ukryła się w kapliczkach i starała się życia nie widzieć. Zniknął główny jej motyw, marzenie o niepodległości. Dotychczasowe „patos cierpienia“, stanowią-

ce jakoby esencję naszej literatury, straciło rację bytu. Jak błyskawica uderzyła w serca ludzkie tragedia spełnionego marzenia. „Nie bywa nigdy równy sobie, gdy w rzeczywistość przejdzie — Sen”.

Nikt bardziej niż Żeromski nie odczuł cudu zmartwychwstania; nikt nie widział tej odbudowanej ojczyzny w takim rozblasku i świętości i nikt nie doznał głębszego rozczarowania wobec tej nowej, chwilami aż nazbyt ciemnej rzeczywistości, w której zamiast tęczy, jakie wieszczili prorocy, zakwitły defraudacje, ach, *wiel zu viel*.

Ale natychmiast rozpoczął walkę i od 1915 do 1924 r. — cały szereg nowych prac ogłosił.

W dziełach tych odzwierciedla się nowe położenie rzeczy. Naprzód idą trzy tomy p. t. *Walka z szatanem* (1916/19), fragment *Wszystko i Nic* (1919), poemat prozą *Wisła* (1920), dalej *Wiatr od morza i Międzymorze* (1922), *Pomyłki*, wreszcie *Przedwiośnie* (1294). Nadto ogłosił szereg dzieł scenicznych: *Ponad śnieg bielszy*, *Biała rękawiczka*, *Turoń*, *Uciekła mi przepióreczka*.

Dodać tu należy prace o charakterze publicystycznym: *Sen o szpadzie* (rzeczy starsze i nowsze), *Inter arma*, *Akademja literatury polskiej*, *Inteligencja zawodowa*, *Początek świata pracy*, *Snobizm i postęp*.

Treść tych wszystkich prac jest w najściślejszym związku z tem co Żeromski głosił dawniej. Jest to jedna niezłamana i niezachwiana linja. Ta sama zdolność odczuwania cierpień, to samo wymaganie prawdy i postawy bohaterskiej w życiu, ten sam duch nieprzejednany wobec ciemnych potęg, ta sama troska o to, aby naród był sobą i wydobył ze siebie swoją „moc utajoną, nikomu nieznaną, jedyną na obwodzie świata”.

Trylogja *Walka z szatanem* — to historia nowego Judyma, Nienaskiego, który już dojrzał do wyższych przeznaczeń. Jest to człowiek co postanowił zwalczyć nędzę — dlatego zamierza zdobyć bogactwo; mimowoli Żeromski nawraca do pewnych zasad pozytywizmu, z którym walczył, jako ze źródłem osłabienia woli niepodległości, ale jak pierwiej łączy dążność do wyzwolenia ojczyzny z dążnością do wyzwolenia „człowieka-nędzarza”, tak teraz pragnie nadać tej ojczyźnie nową armaturę — w postaci kapitału. Nienaski gromadzi kapitał, nie dla siebie, ale tłum tego nie rozumie. To co Nienaski spostrzega w swoim narodzie i co zwalczać zamierza — jest to pewien nastrój fatalny, który mu się zdaje „dążeniem do samozagłady”. To jest ów szatan, którego Nienaski chce przezwyciężyć, ale ten sam szatan skierował przeciw niemu ślepą czerni co go rozszarpała. Nienaski ginie. Jakie znaczenie ma ta śmierć? Może świadomie, może nieświadomie Żeromski wykazał tu na sprzeczność w rozwoju społeczeństwa polskiego. Nie domaga ono z powodu braku t. zw. burżuazji i z powodu jej powstawania. Jakiegokolwiek były pobudki Nienaskiego — proletariąt traktował go jako zwykłego krystalizatora nadwartości — i odpowiednio w stosunku do niego się zachował. Że, niszcząc tego zdobywcę nowej armatury, sam własne warsztaty zburzył i dąży do samozagłady: tego w pierwszej chwili tłum nie spostrzega. I to jest nowy konflikt, który w społeczeństwie się rozwija, a którego rozwiązanie jest problematyczne.

Nienaski ginie. Pozostaje po nim wdowa Ksenia, której romans stanowi jedną z najpiękniejszych melodji, jakie wyśpiewał Żeromski. Pozostał nadto jej ojciec Granowski, ów Judasz, którego autor chciałby nawrócić, a który jest wcieleniem cynizmu, amoralności oraz niewiary w przyszłość kraju. Pod wpływem

zapisek, jakie zostały po zmarłym Nienaskim, odbywa się w Granowskim wielka przemiana: poznał istotę swoich grzechów. Jest to triumf ducha nad bezwładem, dobra nad złem. Jakkolwiek zatem Żeromski dostrzega w otoczeniu niejedno czarne zjawisko, to jednak przewiduje w przyszłości świat czysty i lepszy.

Wiatr od morza — to zaślubiny nowej Polski z nieznanym dawniej, lub lekceważonym żywiołem — Morzem. Jeszcze Klonowicz powiada, że „kiedy polak ziemię orze, na nic mu morze”. Ale Żeromski już i w dawniejszych pracach zwracał uwagę na to, że Polsce jest potrzebne wyjście na Oceany. W ten sposób Polska przestaje być wioską zapadłą — i staje się państwem globowem. Nie będziemy tu rozbierali szczegółowo tej książki, która się składa z pojedynczych rapsodów, w historycznym układzie od X do XX wieku. Napisane to wspaniałym, może najwspanialszym językiem, jaki spotykamy u Żeromskiego. Autor zdaje się mówić do swego narodu: — Tam — na oceany płyńcie — tam oczyszczą się wasze serca i rozszerzą oczy.

XIV. W ostatnich latach Żeromski zaczął tworzyć wiele w formie dramatycznej. Już i przedtem w taką formę przybrał *Sułkowskiego*, a i *Róża* okazała się odpowiednią dla sceny. W istocie tło duszy Żeromskiego stanowiła tragiczność, wybuch woli w starciach z przeciwnościami; wszędzie napotykały u niego konflikty, walki bez kompromisu, co jest istotą tragizmu.

Pierwotnie nawet Żeromski nie przypuszczał, aby jego utwory nadawały się na scenę; dopiero później ujawniło się, że tak nie jest. Może nie był tu bez wpływu duch Wyspiańskiego, bo chociaż utwory Żeromskiego są zupełnie inne, to jednak możnaby mię-

dzy niemi znaleźć analogję. Np. urywki rytmiczne *Róży* są w stylu Wyspiańskiego.

Teatr Żeromskiego ma cechy swoiste; to też reżyserja musi zawsze odpowiednio rzecz przygotować.

Pierwsze próby, jak *Ponad śnieg bielszy...*, a jeszcze bardziej *Biała rękawiczka* mają charakter nieco melodramatyczny. Bohater pierwszej sztuki przypomina figury Dostojewskiego; popełnia zbrodnię na tle erotycznym, żeni się z kobietą, która później go zdradza — i w sierpniu 1914 r. zostaje wzięty do wojska rosyjskiego. Wraca kaleką do domu — i widzi u siebie zbuntowanych chłopów i armję bolszewicką, która rzekomo nową prawdę przynosi. Oczyszczony cierpieniem, przez jakie przeszedł, ogłasza formułę, która wskazuje, jak zwalczyć bolszewizm, albo raczej jak zapobiec rewolucji socjalnej. Jest to zresztą formuła, która się kilkakrotnie u Żeromskiego powtarza. Dobrowolny akt posiadaczy na korzyść chłopów. Wszystkie grzechy przeszłości w ten sposób przemazane — promienne jutro zapewnione. Warstwa, która dużo zawiniła ciemieniem ludu, czynem swym zostaje odkupiona i nad śnieg bielsza. Jest to — jak wspominaliśmy — utopja, a w każdym razie wolelibyśmy, aby taką formułę wygłosił człowiek istotnie „bielszy od śniegu”.

Biała rękawiczka przypomina chwilami *Dzieje Grzechu*. I tu jest kobieta, która upada, choć złożyła bratu przysięgę, że będzie strzec honoru i „białej rękawiczki” swego rodu. Mamy tu pogrom ideałów z okresu marzeń o niepodległości; pogrom w momencie, kiedy te marzenia stały się rzeczywistością. Larwy ludzkie, szakale, bandyci, spekulanci, którzy tę zdobycz niespodziewaną traktują, jako dojną krowę — oto postaci melodramatu.

Turoń prowadzi nas w przeszłość. To okres rzezi galicyjskiej (1846 r.). Występuje tu Hubert Ol-

bromski — syna Rafała z *Popiołów*; występuje też Szela. Raz jeszcze tu zastanawia się poeta nad istotą tej warstwy, którą nazywamy ludem. I widzi, że „między naszą niepodległością a nami — jako zapora stoi lud“, gdyż lud odsunięty od wszelkich dóbr społecznych, nie odczuwa potrzeby niepodległości. Sens jest ten, że należy postawić lud w takiej sytuacji, aby ten odczuwał i rozumiał niepodległość — i aby zwalczył w sobie Turonia, czyli potworną maskę bydlęcą, którą jego ludzką twarz zasłania. Rafał z „Popiołów“ ginie tu, przez chłopów zamordowany. Zwracamy uwagę na te dwa zdarzenia nad miarę tragiczne i przerażające: magnat z noweli „O żołnierzu tułaczem“ wiesza chłopów, co walczyli za ojczyznę; chłopci z Turonia mordują szlachcica, który krew za ojczyznę przelewał. Czy można wyobrazić sobie okropniejszy łańcuch nieporozumień?

W *Przepióreczce* powtarza się motyw *Ludzi Bezdolnych*. Młody człowiek, który chce pracować dla ludu, podobnie jak Judym odrzuca miłość pięknej kobiety i aby zrazić ją do siebie odgrywa komedję rozpusty i cynizmu. I on również zastanawia się nad dołami i niedolami ludu — i nad winą klas posiadających. Słowa jego cytowaliśmy nieco wyżej. Marzyciel ten przypuszcza, że „posiadacze wyrzekną się swego prawa wyzysku, a lud zrzuci ze siebie turonia“.

XV. Jeszcze przed wojną pod wpływem Brzozowskiego, Sorela, Dufoura i in. — upodobał sobie Żeromski doktrynę syndykalizmu. Widoczne to w jego pracach publicystycznych, jak *Początek świata pracy*, *Inteligencja zawodowa*, częściowo *Snobizm i postęp*.

Syndykalizm polegać ma „na wytwarzaniu autonomicznego niezależnego życia, różnorodnych związków zawodowych czysto robotniczych, które winny powoływać do życia główny instytut pracy“.

Na tem tle buduje Żeromski pewną na razie idealną organizację pracy; jest to organizacja nie pozbawiona pierwiastków utopji Bodzantowskiej; rozwiązuje ona sprawę społeczną i tworzy świat pracy wyzwolonej od wyzysku i ucisku. Raz jeszcze (w pracy o Snobizmie) wraca Żeromski do tej sprawy: jaką powinna być ta nowa Polska? Powinna być światem nowym, udoskonalonym nie tylko w stosunku do swojej przeszłości, ale też i w stosunku do innych społeczeństw europejskich, które ugrzęzły w egoizmie. „Polska odrodziła się we krwi i pracy męczenników po to, żeby na miejscu, gdzie stała ciemnica niewoli, rozpostarło się najjaśniejsze pracowisko postępu”.

Pod wyrazem „postęp” rozumie autor dążność ku lepszemu, dążność ku wyższości i ku doskonaleniu, nieraz kosztem usunięcia rzeczy nawet pozornie cennych z przeszłości. Postęp jest to siła samodzielną, twórczą i pierwotną; obok niej jako zjawisko drugorzędne błąka się snobizm, naśladownictwo tej siły twórczej i samoistnej. Jako taki fałszywy postęp wskazuje autor na niektóre prądy importowane z zagranicy, bez związku z życiem realnem. Takim jest np. futuryzm i komunizm, którym brak zasadniczego pierwiastku życia, oryginalności.

W książce tej Żeromski bardzo szeroko traktuje sprawę języka, jego bogactwa, czystości i rozwoju. Wspominaliśmy już wyżej o niektórych pracach Żeromskiego dotyczących literatury, jak rzecz p. t. *Literatura a życie* oraz projekt *Akademji literatury polskiej*.

Trzeba zaznaczyć, że Żeromski chociaż stał w oddaleniu od codziennych walk życia społecznego. jednakże z niejedną wystąpił inicjatywą i nawet urzęczywił. Takie znaczenie miała jego młodościowa walka w sprawie Raperswylu; założenie tow. „Łaźnia” dla ociemniałych żołnierzy; założenie tow.

„Przyjaciół Pomorza“; założenie P. E. N. Klubu; założenie szkoły w Nałęczowie i wiele innych tym podobnych projektów i czynów.

XVI. Ostatniem dziełem Żeromskiego było *Przedwiośnie*, o ile się zdaje pierwsza część obszerniejszego kompleksu (być może trylogji), w którym autor zamierzał przedstawić rozwój psychiczny młodzieńca lat dwudziestu kilku na tle zjawisk i wydarzeń współczesnych. Powieść ta — skutkiem jakiegoś nieporozumienia wywołała wielką wrzawę. Ni mniej ni więcej tylko oskarżono Żeromskiego o szerzenie bolszewizmu. Bohater opowiadania — jest to bardzo młody, niedojrzały Cezary Baryka, urodzony na Kaukazie i tam wychowany. Przeżył on tam rewolucję bolszewicką — a gdy matka jego umarła — ojciec postanowił wrócić do kraju — do wyzwolonej Polski.

Słusznie ktoś robi uwagę, że ten powrót Baryki do kraju — to obraz symboliczny pielgrzymki polaków po wszystkich drogach świata — do wolnej ojczyzny. Stary Baryka marzy o tej Polsce jak o krainie cudownej i opowiada swemu synowi o szklanych domach, które tam pobudowano. Te szklane domy — to idealna kultura, jakiej młody Cezary oczekuje w Polsce. Stary po drodze umiera i chłopiec przyjeżdża do kraju sam. Ale napróżno szuka szklanych domów. Wszędzie znajduje chaty nikczemne, biedę i ciemnotę. Bierze udział w wojnie — dostaje się na wieś do Nawłoci, która ma symbolizować nędzę moralną społeczeństwa; tu również chłopiec dostrzega „krzywdy“ jakie zadaje człowiek człowiekowi. Głód i poniewierka — jest losem chłopca bezrolnego. Następuje akt trzeci; bunt młodzieńca przeciw temu cierpieniu, jakie w nim się zbudziło pod wpływem rozczarowania. Cezary czyni to lekkomyślnie i nie logicznie, jak człowiek niedojrzały, który pierwszą lepszą formułę chwytą, sądząc, że w niej tkwi istota

zagadki. Idzie z wielkim tłumem niezadowolonych na Belweder, jakby wołając w duszy:

„Oddajcie mi moje szklane domy!”

Nieporozumienie krytyki polegało na tem, że utożsamiało myśl Baryki z myślą Żeromskiego. Krytycy owi nie dostrzegli, że logika rozwoju psychicznego młodzieńca, ma swoją linię, którą autor tylko śledzi i wystawia. Oczywiście Cezary ma przed sobą inne jeszcze etapy rozwoju — i niewątpliwe do nich dotrze w przyszłości, ale nigdy nie przestanie się dopominać o realizację swego snu o szklanych domach.

XVII. Żeromski kochał się w języku polskim jak w zasadniczym materiale swojej sztuki. Zdania swoje budował starannie, aby każdemu słowu nadać własną fizjonomję a w ich połączeniu osobną żywą melodię. Trzykroć i czterokroć własnoręcznie przepisywał i przerabiał swe utwory. Chodziło mu zawsze o to aby jego mowa, gdzie trzeba była pełna i potoczna; gdzie trzeba urywana i poszarpana. Chodziło mu zawsze o polifonię, aby nie powtarzały się te same wyrazy, te same sylaby, te same głoski: tak bowiem powstaje różnodźwięczna harmonja. Nie są to byle jakie martwe szablony słów: są to słowa żywe, barwne, ogniste, świetlane, wonne; są to słowa grzmiące, huczne, szeleszczące, pieściwe, wiotkie, szorstkie, twarde; są to słowa wzruszające, rozrzewniające, wstrząsające, przerażające; są to słowa ze spiżu, z granitu, z marmuru, z jedwabiu, z krwi i potu, z łez i żółci, z zieleni, z mgły, z oparów, eteru, z promieni słońca.

W tych słowach jest cały świat. Ale Żeromskiemu nie wystarcza słownik codzienny, który przez ciągłe zużycie stał się na puste i banalne liczman. Zna on tajemnicze kopalnie, w których odnalazł setki słów nieznanych, nigdzie niespotykanych, pierwszy raz wypowiedzianych. Z języka ludowego wydobywa sło-

wa kieleckie, świętokrzyskie, lubelskie, podhalańskie, pomorskie, kaszubskie. Wydobywa słowa zapomniane, starożytne, archaiczne, w dawnych kronikach i wokabularzach utajone.

Pomijając te wyrazy, które sam z żywej mowy ludowej pozbiarał, lubił szperać po słownikach, które jako najmilszą traktował lekturę. Czytał nieustannie słownik Lindego i gwarowy Karłowicza i kaszubski Ramułka. Znał je, nie rozłączał się z nimi nigdy, podróżował z nimi po świecie.

Nieraz w jego książkach uderza nas jakieś słowo nigdy niesłyszane, niezrozumiałe; zaznaczę tu, że niekiedy Żeromski używa tych nieznanych słów w sposób niewłaściwy. Np. bohaterka powieści *O Walgierzu* gra na *padwanie*; otóż sprawa Walgierza toczy się w wieku IX czy X, „padwan” zaś *padovano* t. j. lutnia z Padwy dotarła do Polski dopiero w w. XVI wraz z królową Boną. Gdzieindziej Żeromski uważa wyraz *trzem* za wyraz prasłowiański, gdy jest to wyraz grecki *teremnon*, znany i w języku cerkiewnym (*terem* t. j. izba, sala).

Są to oczywiście drobne szczegóły. Wydaje mi się jednak pożądanem, aby jaki rozmiłowany w słownictwie polonista zebrał te wszystkie nowe (a właściwie stare) słowa, jakie się napotyka w pismach Żeromskiego — i aby je ułożył w dykjonarz w porządku alfabetycznym, ilustrując rzecz odpowiedniami cytatami. Książeczka taka byłaby użyteczna ku lepszemu zrozumieniu Żeromskiego. Dla Sienkiewicza taki słowniczek został ułożony i wydany.

Bądź co bądź Żeromski sprawą języka zajmował się nie tylko praktycznie, ale i teoretycznie. W projekcie jego *Akademii literatury polskiej* przewidziana jest sekcja, która ma się wyłącznie zajmować gromadzeniem nieznanych klejnotów mowy polskiej.

Jeszcze obszerniej tę sprawę rozważa Żeromski w książce *Snobizm i postęp*.

Bardzo dużo niezmiennie interesujących znajdujemy tam przykładów; nieznanne słowa, osobliwe zwroty, nowe terminy rzemiosłowe i t. p.

Pozwolę sobie tu zaznaczyć, że we wszystkim musi być zachowany umiar; gdyby naśladowcy Żeromskiego chcieli na jego sposób nadużywać nieznannych wyrazów, powstałby z tego nowego rodzaju snobizm, który byłby raczej dla piśmiennictwa szkodliwy¹⁾. Przypuszczam, że i to Żeromski przewidywał.

Jeżeli zastanawiamy się tutaj nad jego zamiłowaniem do wyrazów rzadkich, nieznannych, i dla ogółu niezrozumianych, nie znaczy to bynajmniej, aby on lekcewał stare, znane i uznane słownictwo. Przeciwnie, umiał on każdy wyraz umieścić odpowiednio, ożywić i odnowić. Dlatego głównie jego język robi wrażenie rzeczy świeżej i nowej, nie zaś dla owych paruset tajemniczych nieznanomych dźwięków.

Krzyżujące się linje frazesów, parabole i elipsy wyrażenń nadają jego mowie charakter jakiejś monarszej szlachetności i powagi.

Była to piękna i podniosła proza.

Nie należy zapominać, że u nas pięknym wierszem ludzie potrafią pisać obficie i z łatwością, to też wytwornych poetów nigdy u nas nie braknie. Natomiast wzorowych pisarzy prozaicznych zawsze było niewielu: jednym z najświetniejszych władców prozy był Żeromski.

¹⁾ Tego rodzaju snobizm już się napotyka. U pewnego młodego pisarza znalazłem *kry* (t. j. krew); mówi on *święta kry*, ale wyobraża sobie *kry* jako wyraz nieodmienny i mamy u niego *świętej kry*, *ze świętą kry*. U innego znów masz za Bolesława Chrobrego *pergoła* (włoskie *pergola*) — rodzaj altany, wyraz z XVI w.; tamże *ceklarz* (niem. *zirkler* — urzędnik polic.), wyraz mieszczański z XIV stulecia.

Reymont kiedyś w rozmowie o *Popiołach* powiedział: „to ewangelja prozy polskiej”.

I — trzeba dodać — w tej prozie Żeromski był wielkim poetą.

XVIII. Był on istotnie wielkim poetą, był wielkim artystą. Choć nigdy Żeromski nie był w stanie wyzwolić się z tej służby społecznej, do której wprzął się dobrowolnie, jako syn narodu, co nie może sobie pozwolić na zbytek sztuki dla sztuki, to jednak był on szczerym i wielkim artystą.

Wspominaliśmy wyżej, że to zespolenie sztuki ze sprawą społeczną w gruncie nie przyniosło szkody talentowi Żeromskiego, gdyż był on organizatorem duszy narodowej, a taka rola — to prawdziwa rola poety, nawet rola wieszczka. Jako syn końca XIX i początków XX w. był on realistą zupełnym i miał przenikliwe widzenie rzeczywistości, ale jednocześnie żyły w nim tradycje wielkich romantyków-mesjanistów i Żeromski łączy się z nimi, jak się z nimi łączy Wyspiański i Kasprówicz.

Dlatego zdarzenia najbliższe wywoływały w nim poczucie symboliki rzeczy wiecznych i nieprzemijających. Że ta jedność życia społecznego ze sztuką była dla Żeromskiego sprawą wrodzoną, za dowód służyć może to, że chociaż w swojej rozprawie *Literatura i życie* głosił wyzwolenie artysty od służby społecznej, to jednak wrócił do niej dobrowolnie, bo taka była natura jego talentu, albo może nałóg, którym przesiał w młodości.

Żeromski był wielkim nowelistą, i gdyby ograniczył się do pisania krótkich opowiadań na miarę ludzkiego oddechu, to stworzyłby same arcydzieła bezwzględne. Niejedną taką u niego spotykamy nowelę, która od początku do końca jest jak lawina i ani jednego niepotrzebnego słowa nie zawiera (*Rozdziobka*

nas, *O żołnierzu tułaczu, Echa leśne, Ananke* i t. d.). Ale u nas publiczność lubi raczej dłuższe opowieści, nie rozumiejąc, że większą jest sztuką napisać dobrą nowelę, niż dobrą powieść. Nie wiem, czy ulegając tym podszeptom czytelników, czy też własnej ambicji, Żeromski porzucił nowelę, w której jest mistrzem, i zaczął tworzyć obszerne romanse. W gruncie rzeczy jego powieści (np. *Ludzie Bezdomni, Popioły*) — to szeregi odrębnych nowel-rapsodów, dosyć luźno powiązanych ze sobą. Świadomą serją takich nowel jest *Wiatr od morza*.

Są wielbiciiele à outrance Żeromskiego jak Brzozowski lub Matuszewski, którzy zapewniają, że ten *niezorgan'zowany* sposób pisania powieści jest to po prostu nowy sposób tworzenia, że tak właśnie powinny być napisane.

Ale to darmo. Żeromski był nieumiejętnym bu-downicznym swoich utworów — przy wszystkich zaletach są to książki nieporządnie ułożone.

U Żeromskiego są przepiękne okresy, doskonałe stronice, świetne rozdziały, ale całość niezgrana. Żeromski był to, jak go ktoś określił *genjusz chromy*, potężniejszy od swego talentu; przeładowany ogromem wrażeń, wspomnień, myśli, obrazów, pojęć, sytuacji i t. d. — nie był w stanie nad całością zaprowadzić.

Może wpływały na to jego cierpienia fizyczne, a może też warunki zewnętrzne, które były zgrzytem okropnym i pełnym bezładu. Ten, który wszystko odczuwał z mocą dziesięciokrotną, stał się w swojej twórczości refleksem tego zgrzytliwego bezładu.

Nic to nie uwłacza pamięci Żeromskiego. Bywali autorzy utalentowani a pozbawieni genjuszu, którzy pisali książki bardzo poprawnie budowane, ale krótkotrwałej wartości.

Przeciwnie dzieła Żeromskiego mają zapewnioną nieśmiertelność. Jakiś pisarz włoski powiada, że „nikt nie napisał nieśmertelnej *książki*, ale ten co napisał nieśmiertelną *stronicę*—unieśmiertelnia swą książkę”.

Żeromski napisał niemało stronic nieśmiertelnych i dlatego nawet jego nieforemnie zbudowane książki są nieśmiertelne.

WŁADYSŁAW REYMONT.

I. Żeromski a Reymont — to dwa odrębne światy. Dwaj ci najwybitniejsi twórcy powieści mają pewne punkty styczne. Każdy z nich — ma swój sposób, ale każdy bardzo mocno odtwarza rzeczywistość polską w obrazach bardzo bogatych i urozmaïconych.

Obaj byli przedewszystkiem malarzami natury i mieli jej głęboki sentyment. Również obaj malowali człowieka w tej rzeczywistości polskiej, człowieka cierpiącego. Ale tu łamie się linja podobieństw.

Pomimo rozmaïte barwy, w jakie Żeromski przystraja swe wizje, przeważa w nich kolor czarny; przeważa w nich rozpacz. „Rozpacz — mówią arabowie — to potężny człowiek”. Taka właśnie potęga wieje z ksiąg Żeromskiego, z jego rozpaczy. Nie jest to melancholja słabości, lecz melancholja siły. Po przez wszystkie realizmy męczeństwa — przebłykiwa z jego ksiąg dalekie promienne widzenie: mesjaniczne widzenie przyszłej Polski.

A jednak z pewnego stanowiska — ostatecznem wrażeniem pism Żeromskiego jest wielki jęk, wielki lament.

Jest to lament — mówiąc nawiasem — który stanowi ton zasadniczy leteratury polskiej; gdyż esencją tej literatury był ten fenomen historyczny: męczeństwo niewoli.

Żeromski widział Polskę na tle historyczno-spectecznem, widział ją w ruchu walk o niepodległość

i omdlenia tych walk, widział ją w ruchu starć różnych grup społecznych: widział ją w konfliktach tragicznych.

Wbrew przeciwnie Reymont. Wskutek specjalnych warunków swego urodzenia znalazł się on w środowisku, które nader słabo odczuwało ciężar niewoli politycznej, co uciskała inteligencję. Obszerwując niemal od kołyski życie tej grupy ludzkiej, w której los go postawił — przesiąkł do rdzenia jej istotą i, że tak powiemy, miał ją w sobie, jako rzecz utożsamioną. Grupa ta była i przedtem w niewoli, więc poczucie nowej niewoli było jej obojętne. Szkoła, prasa, różne ograniczenia, jakimi władza rosyjska pętała klasy wyższe — nie istniały dla tej grupy, bo ona nie miała wcale ani szkół, ani gazet. Żyła swoją tradycją i swoją bezwładnością pierwotną. Było tam miejsce na zmaganie się z naturą, były tam duże cierpienia raczej materialne, fizyczne, ale nie było miejsca na rozpacz i lament.

Reymont to epik pełny spokoju, który przedmiot swojej powieści miał w sobie; stał wewnątrz świata, który opiewał, ale tak jakby oglądał go z zewnątrz. Żeromski był zawsze wewnątrz tego, co opowiadał i z wewnątrz, z głębi własnego liryzmu oglądał rzeczy; był wraz z niemi i z niemi się poruszał.

Żeromski widział człowieka w historii; Reymont na tle jedynej niemal natury. Żeromski wyobrażał dynamikę życia polskiego; Reymont — jej statykę.

I dlatego najmocniejszym dziełem Reymonta pozostanie zawsze to, w którym natura zlewa się z człowiekiem w jedną statyczną jakby nieruchomość — i w którym zjawiska płyną twarde, brutalne, nieuchronne, jednostajne.

Cóż to za świat? To wieś — to chłop.

Chłop — to znaczy ziemia, to znaczy natura,

to znaczy wiekuista pierwotność człowieka, wiekuiste jego dzieciństwo.

Chłop — to znaczy otwarta księga życia, poza wszelkim zapachem szkoły, poza wszelkiem laboratorium naukowym, poza pyłem bibliotecznym.

Chłop — to półświadoma, ale niepokonana podstawa życia narodowego; przechowanie obyczaju, tradycji, wiary, obrzędowości.

Chłop — to praca twarda i surowa, przemożnie związana z elementarnymi zjawiskami natury: słońcem i deszczem, pogodą i niepogodą; z nieodmiennym kołowrotem czterech pór roku.

Chłop to praca zawzięta, zajadła, ale wdzięczna i ukochana, a przy której wszystko się odprawia z uroczystością i ceremonjałem.

Chłop to siła żywiołowa, zdrowie wytrwałe na ziać i skwar, to energia uporczywa w zamierzonym celu, to potężne bary i pięści, to walka nieustanna ze starą boginią Demeterą.

Chłop to żądza nienasycona posiadania gruntu; to chciwość nieubłagana, co budzi podstęp, nienawiść i walkę między braćmi.

Chłop to ciemnota, brutalność, gwałtowny wybuch namiętności pierwotnych, to mowa twarda i okrutna, pełna zwrotów grubych i przekleństw (a zarazem pełna skarbów zapomnianych prastarego języka).

Chłop wreszcie — to nędza, to ciasna chałupa o glinianej podłodze i małych okienkach, strzechą ze słomy pokryta; to baba, którą mąż nieraz biją; dzieciaki w liczbie niepomiernej, których niema czem nakarmić.

Chłop to nieświadomość historyczno - polityczna, ale podścielisko przyszłej świadomości i przyszłej historii.

Jak mówiliśmy wyżej chłop słabo odczuwał nie-

wolę; owszem w czasie niewoli politycznej został wyzwolony z pańszczyzny. Historia dla niego nie istnieje.

Taką — niehistoryczną istotę — widział Reymont i ujął swoim widzeniem. Żyty z tą dziedziną zjawisk, przesiąkł nią do szpiku kości.

Talent Reymonta leżał przedewszystkiem w oku i nadzwyczajnej pamięci wzrokowej; dlatego stworzył on obraz życia chłopów wszechstronny, pełny, prawdziwy — i rzekłbyś namacalny.

Jego chłop to element tej natury, co go otacza — i tak samo jak ona działa już to powoli, spokojnie, cicho — niby wzrastanie zboża; już to wybuchowo, ognście, brutalnie, jak burza letnia, albo znów jak wichura zimowa. Są w jego troskach i zawodach, w jego trudach i załamaniach niepokoje, żoroty, łzy, ale natychmiast ten przygnębiony się podnosi, natychmiast do nowej walki staje. Umierając nawet wykonywa swą pracę jak Boryna; wśród gradu kul nieprzyjacielskich, jak Michał Koziół, i przekazuje to samo swoim potomkom.

Ale nie ma tam tego jęku i tego lamentu, jaki słyszymy w Żeromskim. Ten zaś jęk i lament — to dzieło historii. Reymont wystawia swoich bohaterów na tle natury poza — historją.

Żeromskiego główna troska, która mu towarzyszy (a zwłaszcza w *Dumie o Hetmanie*), jest ta, że naród mimowiednie dąży do samozagłady. Owóż naród, który opiewa Reymont, bynajmniej troski takiej w sercu poety nie budzi: naród chłopski przeciwnie, dąży wiecznie do trwania i samozachowania.

I dlatego u Reymonta nie słyszymy tego lamentu, co przenika dzieła Żeromskiego i — rzecz można — całą romantykę polską. Jest to pierwszy pisarz polski, w którym niema lamentu, i który tem się różni od wszystkich romantyków. Z dzieł Żeromskiego

technie potęga rozpaczy; w dziełach Reymonta drga potęga bez rozpaczy.

Przytem zaznaczyć trzeba, że pomimo wszystkie różnice klimatów i kultur — chłop zawsze i wszędzie jest jeden i ten sam. Chłop jest to fenomen wieczny i wieczne podścielisko trwania wszystkich narodów. Na tem polega treść ogólnoludzka dzieł Reymonta. Jest on bardzo polski i jest najbardziej powszechny.

II. W r. 1896/7 przez dłuższy czas mieszkałem razem z Reymontem — przy ul. Nowy Świat — w meblowanych pokojach u pewnej bardzo sympatycznej „wdowy dziecinnej”, pani K.¹⁾). Prawdę mówiąc, mieszkaliśmy w jednym pokoju, t. zw. salonie o staromodnych meblach wiśniowego koloru. Na suficie wisiała tam lampa z kloszem z białego biskuitu, na którym wklęsłorzeźbą wystawione były sceny z życia pasterskiego. Zapomniałbym niewątpliwie o tym kloszu, ale Reymont zapewniał, że go uwieczni w jakiej powieści. Dotychczas go nie znalazłem w żadnej jego książce, ale zapowiedź ta utrwaliła mi go w pamięci. W owych czasach już się pierwsze triumfy uśmiechały Reymontowi. Byliśmy obaj wtedy bardzo młodzi, choć ja byłem nieco starszy. Wydałem już wówczas *Pogrzeb Shelley'a* oraz *Poezje, Cz. I* (1895). Uprawiałem wtedy belferkę po dworach wiejskich i między jedną a drugą posadą siedziałem w Warszawie.

Co zaś do Reymonta, to ten dał się już poznać jako autor mocnych opowiadań z życia chłopskiego; w owej chwili zaś drukował *Komedjanstkę* w jednym z pism codziennych; powieść ta dała mu po raz pierwszy w życiu większy dochód — i przedewszystkiem młody autor kupować sobie zaczął różny elegancki przyodziewek, gdyż w tym kierunku był dotychczas

¹⁾ Później jeszcze zamieszkał tu Jan Lemański i Władysław Korycki.

niezasobny. Pierwsze swoje prace do *Głosu* i do *Prawdy* przywoził w niepierwszej nowości mundurze urzędnika kolei W. W.

Ale przyszło wyzwolenie: trzeba przyznać, że Reymont był dzieckiem szczęścia. Od pierwszej chwili znalazł uznanie. Była w nim jakaś pełnia, która sprawiała, że od razu jego twórczość miała skończoność. Przytem z nikim nigdy nie był w walce; przeciwnie, wszystko w siebie wchłaniał. Dlatego powszechnie był lubiony. Niejedną godzinę spędzaliśmy na długich gawędach — i znałem wiele momentów jego życia. Nie wszystko pamiętam, a zwłaszcza kolejność zdarzeń dziś mi się wymyka. Jednakże są to szczegóły drobne. Pamiętam głównie nasze spory, gdyż nie jeden stawiałem mu zarzut.

Pierwszy żal miałem do niego ten, że przeinaczył swe nazwisko. Reymont właściwie nazywał się zlekka inaczej, a przecie w jego prawdziwym nazwisku tała się pewna symbolika. W istocie nazywał się Rejment, co jest przeróbką słowa Regiment. Dawnymi czasy, podobno za Jana Sobieskiego, pewna ilość chłopów z danej okolicy (Wolbórki) wystawiła na potrzebę wojenną *regiment* i otrzymała nazwisko Regiment czyli Rejment. Prawdopodobnie grupa ta została uszlachcona; czy jednak to szlachectwo się utrzymało, czy też Rejmentowie spadli znowu do stanu chłopskiego, o tem nie wiem. Reymont — z pewną kokieterją — podawał się za chłopą.

Symbolika w tem nazwisku jest taka, że nasz p. Władysław zawsze najchętniej malował *rejmenty*, t. j. wielkie masy ludzkie, jak chłopci, robotnicy, pielgrzymi, aktorzy, kolejjarze i t. d. Pseudonim jego o dźwięku cudzoziemskim zagłuszył tę symbolikę. Robiłem mu z tego zarzut: ale stało się; dziś nikt nie zna Rejmenta, Reymont jest znany powszechnie.

Koleje życia Reymontowego były same przez

się bardzo ciekawą powieścią, i nieraz go namawiałem, aby wprost pisał pamiętniki.

Reymont ur. 1868. Ojciec jego był organistą we wsi Kobile Wielkie pod Wolbórką (niedaleko Łodzi). Nie był to człowiek niezasobny, ale rodzina była liczna, tak, że z trudem mógł dać wykształcenie wyższe swym dzieciom. Zdaje się, że naszego Władysława ojciec zamierzał również wykierować na organistę, gdyż bardzo go napędzał do muzyki.

Był to przytem człowiek surowy i dzieci trzymał w mocnym rygorze. Mały Władzio nigdy w życiu nie dostał od niego żadnej zabawki, i przez długie lata później odczuwał żal tego utraconego raju. Idąc ulicą, często zatrzymywał się koło okien magazynów z zabawkami, i z melancholją przyglądał się tym cackom, których go w dzieciństwie pozbawiono.

Pierwsze nauki pobierał w domu; uczyły go starsze siostry. Z przyczyn niezależnych od siebie nie mógł przejść poza szkołę niższą, ale dużo czytał i w 12-ym roku znał już Mickiewicza i Słowackiego. W parę lat później piorunujące wrażenie na nim zrobiła Trylogja Sienkiewicza.

Łatał swoją wiedzę jak się dało, i zawsze żałował, że mało uczęszczał do szkoły. Mimo to miał dużo wiadomości, a przytem posiadał tak szczególny takt czy zręczność, że nikt obcy owego braku by w nim się nie dopatrzył. Miałem tego dowód kiedyś, gdy byliśmy razem w Wenecji i przysłuchiwałem się jego rozmowie z pewnym artystą, osiadłym w Wenecji, — o miejscowej architekturze. Słuchacz był przekonany, że mówi ze specjalistą.

Żal Reymonta, że mało bywał w szkole, w moich oczach był niesłuszny. Nie uważałem tego za wielkie nieszczęście.

Powiedziałem mu raz słowami Goethego: „Co do mnie, byłbym szczęśliwy, gdybym mógł zapomnieć

gramatyki". My wszyscy jesteśmy przesyceni analizą, nadziani erudycją, pełni teorii, przeładowani literaturą, gotowemi frazesami, wspomnieniami przeczytanych i nawet nieprzeczytanych książek. Ah, tout est bu, tout est mangé, plus rien à dire!

I oto w tym świecie „książników” ukazał się człowiek, który mało znał b'buły, ale zato znał życie, rzeczywistość, naturę: znał je pierworodnie, bez uporczywych badań; samoistnie one same otworzyły się przed nim, same w niego przeniknęły.

— Oto właśnie twoja wyższość polega na tym, że masz wiedzę wyjątkową i jedyną, jakiej nikt nie ma. Obserwujesz zjawiska nikomu nieznanne i ludzi nikomu nieznanych, prawie od urodzenia. Znasz ich postawy, ruchy, gesta, spojrzenia; znasz ich obyczaje, charaktery, namiętności, mowę; znasz ich otoczenie: lasy i pola, łąki i wody, niebo i ziemię; znasz ich chałupy i obory, krowy i konie; znasz słońce i ulewę, lato i zimę. Nie powiesz, że sasanka kwitnie w sierpniu, a dzwonek w maju! Ty masz oko i — cały jesteś okiem. Widzisz w każdej rzeczy siedem razy więcej szczegółów, niż ktobądź inny. Owszem, uważam, że byłoby ze szkodą dla ciebie, gdybyś zanadto zagłębił się w książki. Pozostaw to nam, ludziom kalekim; niechaj w literaturze będzie choć jeden człowiek zdrowy i nienadkruszony analizą. *Amplius invenies in sylvis quam in libr.s* — mówi św. Bernard z Clairvaux.

Zdaje się, że Reymont wcale mnie nie posłuchał; zajął się nawet historją.

Ale wracam do pamiętników Reymonta. Bardzo młodo opuścił on dom rodzinny; miał lat najwyżej siedemnaście, gdy jął próbować własnego chleba. Uzyskał stanowisko t. zw. starszego robotnika na drodze W. W., w sąsiedztwie Wolbórki, niedaleko Łodzi. Jest to ważne z tego względu, że stosunkowo

wcześnie Reymont zapoznał się z Łodzią, którą później miał opiewać. Ale już wówczas zaczęły w nim kiełkować jakieś marzenia o szerszym świecie, o czemś nieznanem i górnem.

Dość, że pewnego dnia porzucił urząd na kolei, który mu przynosił 18 rubli miesięcznie, i pojechał do Częstochowy. Tu udał się na Jasną Górę i postanowił zostać Paulinem.

Bywał jednakże w mieście i tu dwie pokusy spadły na niego: z jednej strony, zapoznał się z pewnym Niemcem, którego nazwiska nie pamiętam; był to nauczyciel języka niemieckiego, zamieszkały w Częstochowie a zarazem sekretarz jakiegoś związku teozofów-illuminatów, który wprowadził Reymonta w arkana mistyki. Reymont przez całe życie zachował dla tego typu nauki duży sentyment i jeszcze ostatnio bywał na seansach u Habdanka. Nie jest wykluczone, że illuminatyzm w inną stronę pokierował wrażliwą duszę młodzieńca, który wycofał się z klasztoru i porzucił zamiar przybrania mnisiego habitu.

Ale jednocześnie druga, być może, silniejsza pokusa jęła nęcić naszego nowicjusza: teatr. Nie bez wpływu zdaje się w tym teatrze była pewna aktoreczka, której ponęta oczarowała świeże zupełnie serce Reymonta. Dość, że nie tylko klasztor porzucił, ale przystał do trupy aktorów, z którymi się zapoznał. Była to wędrowna trupa prowincjonalna, z którą nowy aktor zaczął się włóczyć po różnych końcach świata. Niesłychana była nędza naszych koczujących komedjantów, ale owa Bohemja dawała cud swobodnego życia poza wszelkim konwenansem społecznym. Włóczęga Reymonta z tą gromadą trwała nie dłużej nad parę miesięcy. Reymont nie miał w sobie rzeczywistych zadatków na dobrego aktora, ale niektóre swoje role wspominał z rozrzewnieniem, np. Zbigniewa w Mazepie.

Pewien zmysł aktorski — wcielanie się w inne postacie — miał on jednakże zarówno w życiu, jak i w swej twórczości literackiej. Nie długo o tem mówić będziemy.

Tu zwróć uwagę jak umiejętnie później wyzyskał te wszystkie swoje doświadczenia Reymont. Mamy je w *Pielgrzymce do Częstochowy*; mamy je w *Komedjantce* i *Lili*. I mistyka nie przepadła: *Wampir* jest echem tej linii myślenia Reymonta oraz kilka drobniejszych utworów.

Włóczęga z aktorami dała mu poznać dużą połąkę kraju, co również nie było bez pożytku dla jego talentu.

Ostatecznie powrócił na kolej W. W. Uzyskał jaką taką posadę w Skierniewicach. Czy był pierwszorzędnym urzędnikiem, należy wątpić, gdyż — jak to sam mówił i co nawet wspomina w *Marzycielu* — słyszał z tego, że „nie umiał przyzwoicie napisać raportu”. I kiedy uzyskał rozgłos, jego koledzy dziwili się, skąd on potrafi pisać takie ciekawe historie, kiedy nie umiał układać raportów.

Ale wielkie raporty umiał pisać — bo większość jego dzieł to raporty.

Tu właśnie w Skierniewicach, w jakiejś nędznej izbie za rubla miesięcznie, zaczął Reymont układać raporty o wszystkim, co w życiu zaobserwował; o tem wszystkim, co zostało w siatkówce jego oka, co tam się utrzymywało i rozpierało się — i wydzierano do życia, do osobliwej formy życia w postaci słowa. Reymont zaczął pisać, mając z górą lat dwadzieścia, a pierwsza jego nowela *W jesienną noc* była drukowanaw „Głosie” w r. 1893.

III. Ignacy Matuszewski nazwał kiedyś Reymonta „medjum piszące”. Należy to brać nie w przenośni, ale dosłownie. Był pewien element bezwiedności w jego sposobie tworzenia. Nie było w jego du-

szy szarpaniny; wszystkie sprzeczności zjawisk dostrzegał, ale wszystkie mu układały się w zgodną całość, jeżeli nie natychmiast, to z biegiem czasu.

Można powiedzieć tak, że jeżeli z jednej strony jest pewien świat rzeczywisty, powiedzmy: *natura*, a z drugiej istnieje fenomen tej natury: *słowo*, to owa natura ma w samej sobie zasób tych słów, które są jej równoważnikiem w umyśle człowieka (oczywiście, artyści). Natura sama szuka swoich słów a słowo szuka natury. Jest tu pewien szereg aktów, będących poza wolą ludzką. Natura i słowo wybierają sobie pewną organizację ludzką, pewne medjum półświadome i w niej łączą się w nowy twór jednolity — w dzieło sztuki.

Ign. Matuszewski chciał przez tę medjumiczność Reymonta powiedzieć, że jego twórczość jest wyższą nad jego umysłowość. Nie jest to jednak, sądzę, określenie należyte. Pozwolę sobie użyć tu nomenklatury greckiej, która się streszcza w dwóch słowach *Apollo* i *Muzy*.

Nad Reymontem czuwały z jednej strony Muzy — córki Pamięci; z drugiej *Apollo* — syn Zapomnienia.

Nikt — przynajmniej wśród moich znajomych — nie miał tak nadzwyczajnej pamięci wzrokowej, jak Reymont.

Przypominam sobie, jak to on pewnego razu wyliczył kolejno, bez jednej omyłki, wszystkie firmy i sklepy na Nowym Świecie od Udziałowej aż do Gebethnera i Wolfa. Ja codziennie przechodziłem tą drogą i znałem te firmy, ale nazwiska pamiętałem piąte przez dziesiąte, a zawartość okna przypominała mi się dopiero przez skojarzenie; oczywiście bowiem u mydlarza było mydło, w magazynie konfekcji bielizna i t. p., u szczotkarza grzebienie i szczotki. Ale właśnie Reymont pamiętał najdokładniej każdy

szczegól każdego okna: gdzie np. jakieś materje ustawiono w oknach, jakiego typu, jakiej barwy, jakiego pocucia w dotyku; jakie flaszki jakich win i likierów w oknie kupca kolonialnego; jakie noże, brzytwy, scyzoryki, nożyczki w oknie u nożownika; jakie portmonetki, pugilaresy, krawaty — u galanternika; jakie kapelusze i czapki u kapelusznika. Wszystko to pamiętał aż do małego sklepiku wiktuałów, gdzie parę bułek i serdelków, parę pęczków rzodkiewek i parę jaj leżało w okienku.

Uważajmy, że to jest niejako skrót życia wielkiego miasta — i on miał go w oku — i w danym razie mógłby z niego skorzystać. Inny musiałby się tego uczyć miesiącami, on zaś mimowoli wchłonał to w siebie.

Inny podobny fenomen — pamięci wzrokowej Reymonta — opowiada A. G. Siedlecki w swoim studjum o tym autorze.

Więc to jest pamięć, która nieświadomie skarb swój zbogaca. Ale ten skarb byłby przeładowany i niepodatny do żadnej gospodarki, gdyby nie boski dar syna bogini Leto, czyli Zapomnienia.

W danej chwili, kiedy Reymont pisze, nie wszystko mu jest potrzebne, co w jego pamięci się przechowuje, tylko pewna część szczegółów. O jednych więc pamięta, drugie zaś z pamięci usuwa. Albo inaczej mówiąc znieświadomienie przychodzi na pomoc świadomości.

W tem znaczeniu możemy uważać za słuszne określenie Reymonta, jako medjum.

Bardzo często miałem okazję obserwować Reymonta, kiedy rozmawiał z ludźmi, kiedy z nimi prowadził rozprawy. Owóż właściwie nigdy on z nikim się nie spierał. Gdyż wcale nie było jego celem rozwiązanie danego problemu, jeno uchwycenie istoty tego osobnika z którym rozmawiał. To też Reymont

nie przeczył nigdy swemu rozmówcy, owszem potwierdzał jego opinię, nawet jeszcze je ubarwiał i wzmacniał, aby w ten sposób ów osobnik bardziej swą duszę przed nim obnażył.

Działo się to zupełnie mimowoli ze strony Reymonta, bo może ten osobnik nigdy nie stanie się materiałem jego twórczości, ale taka była potrzeba duszy poety. W trakcie rozmowy Reymont już się w tego osobnika wcielił, już się stawał nim, tym drugim panem. Przybierał jego pozy, uśmiechał się jego uśmiechem.

Przypuszczam, że tą drogą w ciągu swego życia nie mało nagromadził typów i pomieścił je w swoich nerwach, a potem utworach.

I tutaj działa pewna medjumiczność — i elementy pamięci wzrokowej, pomnożone jeszcze pamięcią zjawisk psychicznych. Oczywiście, że w owym czasie już Reymont miał pewien program swoich prac na przyszłość: zamierzał on na sposób Zoli stworzyć wielki obraz społeczeństwa polskiego. Teatr — kolej — fabryka — wieś chłopska — wieś dwór — gazeta — handel — żydzi — powieść tródmilnicowa i t. d. miały to być kolejne etapy tego wielkiego obrazu. Ciekawy był pomysł powieści p. t. Miljard.

Pamiętnika w tym rodzaju, jak mu podsuwałem, nie napisał, gdyż wogóle Reymont mało miał egoizmu — i wołał świat zewnętrzny. Pierwiastki zaś tych pamiętników rozsypał po wszystkich tomach.

Jednakże była pewna moja myśl, która mu się spodobała i zamierzał z niej skorzystać: w tym cyklu, który miał stanowić ludzką komedię Reymonta — uważałem, że powinna znaleźć się rzecz z życia Polaków w Ameryce. Przedmiot nietknięty przez nikogo; zresztą nie każdy umiałby go opracować.

Sprawa ta bardzo go zajęła; miał porozmawiać z wydawcą, aby otrzymać zaliczenie: oczywiście, nic z tego nie wyszło. Wydawca nie miał zaufania. Wyjazd do Ameryki i pobyt w tym kraju kalkulował się za drogo.

Przytem Reymont był wówczas bardzo zaabsorbowany: kończył *Fermenty*, wybierał się do Łodzi — i miał różne sprawy osobiste, które go trzymały w kraju.

Ale pamięć o powieści amerykańskiej nigdy w nim nie wygasła. Niestety zbyt późno do Ameryki się wybrał — i zbyt późno zaczął pisać tę powieść. Zauważyłem jeszcze jedną cechę Reymonta: nie przeszkadzały mu żadne hałasy, żaden ruch w pokoju, cudze, choćby głośnie rozmowy. Był tak pograżony w swoim urojonem świecie, że on jedynie był dla niego rzeczywisty, a świat realny nie istniał dla niego. Samotność tyle pożądana dla wielu piszących — dla niego nie miała znaczenia. Tak pisał *Fermenty*. Tymczasem kończyły się miłe dni naszego wspólnego mieszkania. Musiałem się z nim pożegnać. Pojechałem w Lubelskie, jako mistrz pewnego młodego dziedzica. Dłuższy czas tam przebywałem. W połowie r. 1898 wróciłem do Warszawy. W tym czasie Reymont zdążył już być w Łodzi i napisać *Ziemię Obiecana*.

Jakiś czas nie widywaliśmy się z Reymontem. Pewnego dnia w r. 1899 czytamy straszną nowinę: katastrofa pod Włochami. Zabici i ranni. Śród zabitych panna Gadomska. Ranni: Jan Gadomski, doktor Flaum, p. Janowski, Władysław Reymont.

Nazajutrz już się z nim widziałem w szpitalu na Pradze, gdzie chory znajdował się pod opieką d-ra Dehnela. Zaczęliśmy się naradzać nad tem, co będzie. Postanowiono, proces wytoczyć zarządowi Kolei

W. W., która już i w przeszłości Reymonta pewną rolę odegrała.

Zdecydowano również, że Reymont pojedzie do krajów ciepłych, na południe — i pod należytą opieką. Na opiekuna zostałem wybrany ja — i mieliśmy nawet wspólny paszport. Pojechaliśmy do Wenecji, gdzie przesiedzieliśmy razem trzy miesiące; przy czym cała nasza wyprawa odbywała się na koszt kolei Warszawsko-Wiedeńskiej.

IV. Jeżeliśmy wyżej surowo sądzili „książkowość” naszej inteligencji — i przeciwstawiali jej Reymonta człowieka pozaksiążkowego: nie znaczy to, aby wszyscy tym prawom podlegali. Nie każdy poza szkołą wyrosły będzie Reymontem; nie każdy ma taki talent, wyjątkowy i jedyny w swoim rodzaju — jak on.

Jego wyjątkowość i jedyność polegała na tem, że był to rzadki fenomen w literaturze, który w całości powstał sam z siebie, w którego dziełach nie znajdziesz żadnych przypomnień innego autora, żadnych cudzych wpływów, żadnej szkoły literackiej.

Jeżeli Verlaine kiedyś rozdzielił twórczość na poezję i literaturę (*...A wszystko inne jest literaturą!*), to można śmiało powiedzieć, że twórczość Reymonta nic a nic nie jest literaturą. Jest to czysta poezja — to znaczy samo życie.

Twórczość Reymonta jest odbiciem, refleksem, sobowtorem życia. Tyle jest tam bezpośredniości, że granica między życiem a sztuką zaciera się zupełnie. Ponieważ najdłużej, najmocniej, najwnętliwiej w wyobraźnię Reymonta — wciskało się życie chłopskie — w istocie był on przeznaczony na to, aby stworzyć wielkie dzieło o chłopach. Ale zanim to uczynił — tworzył przedewszystkiem drobne utwory o chłopach (*Na zagonie, Tomek Baran, Sprawiedliwie*), a potem inne wystawiał regimenty.

Najmniej egotyczny z pisarzy, Wł. Reymont nigdy nie mówi o sobie; jeżeli zastanawia się czasem nad pojedynczą duszą i nawet jeżeli jakieś szczegóły z życia osobistego do powieści swej wtrąci (*Komedjantka*, *Fermenty*, *Marzyciel*) — robi to tak dyskretnie, że jednostka niekoniecznie jest najważniejszą postacią: przeważa regiment (aktorzy, kolejarze). Wogóle głównym elementem twórczości Reymonta jest masa ludzka, z niezmiernym obiektywizmem wystawiona.

Dla tego Reymont jest najmniej romantyczny z pisarzy polskich, w porównaniu np. z Żeromskim, którego twórczość określono, jako „romantyzm nieromantyczny”. I jeden i drugi uprawiali mocny i surowy realizm, odtwarzając rzeczywistość bez żadnej ozdoby; ale tragiczny liryzm Żeromskiego ukrywał poza swoją maską realistyczną — stare odziedziczone marzenia mesjanistów, w których promieniach Żeromski przeczuwa jutro. Reymont — jest poza wszelkim mesjanizmem; życie bierze tak, jak ono jest. Reymont jest to klasyk, jest to epik: świat ukazuje mu się, jako wielki fryz, na którym kolejno wyrzeźbione są rozmaite momenty życia współczesnego. Dla niego istnieje przedewszystkiem terażniejszość. W tej terażniejszości szuka on siły, która trwa i trwać będzie. Prawie nigdy nie mówi o Polsce, ale ciągle o niej myśli. Ponieważ trafił na niewzruszoną opokę polskości, jaką jest chłop — ma on spokój zupełny, że ta polskość przetrwa wszelkie burze i nie lęka się jutra. Terażniejszość, którą Reymont wystawia — jest wieczna.

Cechą wieczności jest — spokój. Epik, który maluje rzeczy wieczne — jest pełny spokoju.

Ale to nie znaczy nieruchomy: w głębi tych obrazów, które Reymont maluje — jest ruch szalony i gwałtowny, ponieważ w esencji życia ludzkiego

jest nieustająca walka, wre potężna nieprzerwana praca, sucha niepożwta energia żywiołowa pierwotnego człowieka.

Spokój jest w tym *pisarzu*, który ogląda swoje zjawiska i wszystkie ich przeciwieństwa umie pochwycić i ujarzmić.

Dzisiaj nam bardzo łatwo — na zasadzie istnienia *Chłonów* — powiedzieć, że Reymont jest to wielki epik. W gruncie jednak wszystkie jego rzeczy mają ten sam charakter — od najpierwszej noweli (*Śmierć*), aż do kronik-powieści historycznych.

Ale najprawdziwszą epopeją są *Chłopi*; jest to epopeja żywiołowa, epopeja rozwoju życia rolniczego w ciągu czterech pór roku, epopeja energii, siły trwania i oporności na wszystkie wpływy zewnętrzne, epopeja *pracy*.

Ostatniemi czasy wiele u nas się mówi o znaczeniu i świętości pracy. Jest obawa, że przez to ciągle powtarzanie idea ta zetrze się na proch i skruszy w banał tak, że wszelka treść zatraci. Ale w zasadzie praca jest świętą, praca jest wielką — i przypominamy tu czytelnikowi, że Stanisław Brzozowski za kryterjum swoich sądów literackich brał stosunek autora do pracy. On to jeden z pierwszych zwrócił uwagę na fakt, że *Chłopi* Reymonta, to przedewszystkiem apoteoza pracy — i dlatego stanowią wielkie dzieło sztuki.

Nie należy przesadzać: są bardzo liczne utwory, gdzie niema najmniejszej aluzji do pracy, a które jednak stanowią wspaniałe dzieła sztuki. U Reymonta właściwie nie sama praca jest motywem kierowniczym, ale ten religijny niemal ceremonjał, z którym połączone są akty orki, siejby i żniwa u chłopca — i ta religia oczekiwania na urodzaj — i ta komunja mistyczna między duszą chłopską a pogodą i niepogodą. Praca — według określenia Brzozow-

skiego to przekształcenie natury; ale u Reymonta i chłop i jego praca jest fenomenem natury, jest samą naturą.

Streszczając się, powiemy, że talent Reymonta ześrodkowany był w oku: za pośrednictwem oka — pomijając forme, barwę, linje, ruch — sięgał do psychiki ludzkiej — i ta droga. przenosił zjawiska w mózg, nerwy i mięśnie. O ile bowiem Reymont jakąś rzecz opanował, ogarniał ją całą swą istotą. Przytem chwycił te szczegóły w liczbie nieograniczonej: miał w swojej duszy wszystkie żywioły natury — i nieobrachowana trupe aktorów ludzkich, którzy wygrywali przed nim swoje role — już to solowe, już to najczęściej w charakterze chóru komedji greckich.

Postaci, jakie Reymont maluje, są wyraziste, jasne, niewzruszalne; ale ich liczba jest tak wielka, że zaledwie czasami ten i ów z jego bohaterów wciska się w pamięć. Żeromski ma bohaterów nie wielu, ale każdy z nich stanowi określone, pełne, niezastąpione indywiduum: nawet jego nazwisko ma jakiś dźwięk, który się narzuca (Judym, Nienaski, Pobratymska, Pochroń, Olbromski). Nazwiska bohaterów Reymonta są byle jakie (Orłowski, Zakrzewski, Wysocki, Korczewski) i łatwo ulegają zapomnieniu. Natomiast zawsze i wszędzie występuje masa — tłum olbrzymi — urozmaicony i jednolity zarazem. Opisując zebranie przadek u Kłębowej autor kolejno charakteryzuje różne kobiety (Walentowa, Sikorzyna, Dominikowa), a w końcu mówi, że przyszło jeszcze wiele innych, ale były do siebie wszystkie tak podobne, „jak gęsi w stadzie”. Takie tłumy istot podobnych do siebie Reymont maluje często i chętnie, gdyż one zawsze stanowią największe zainteresowanie jego talentu. Zresztą i wśród masy wybija się czasami postać wyrazista i pełna, jak Boryna i kilku in-

nych. Lubi też malować typy groteskowe, jak ów urzędnik kolejowy, co się rozdziwił.

Rzadko napotykamy u Reymonta humor i żartobliwość. Trafia się nieraz u niego zacięcie satyryczne lub ironia, ale zazwyczaj bywa on pełny powagi i posenny. Nigdy zresztą nie rozpacza: owszem, jakby nieświadomie, rozumie, że zło i dobro leży w konieczności zjawisk; że trudności życiowe są po to, aby człowiek rósł w krzepę i oporność; że najgorsze się przetrzyma i przetrwa; że urodzaj może być większy lub mniejszy i odpowiednio do tego muszą się ludzie zachować. W końcu jednak — jeżeli nawet energia uporczywa i siła woli nie zwycięży; jeżeli niejeden z pracowników zginie: to pozostawia sprawę tej walki dzieciom swoim i następcom, przekonany, że oni dokonają dzieła, które zaczęli ojcowie.

V. Najważniejszym dziełem Reymonta i które mu wszechświatową sławę zapewniło są *Chłopi*. Niektórzy nawet twierdzą, że poza Chłopami wszystko inne, co Reymont napisał — jest bez znaczenia i nie trwałe. Nie możemy się na to zgodzić, a gdyby nawet tylko *Chłopi* pozostali w pamięci ludzkiej — jest to bardzo wiele; człowiek, który pozostawił *jedno dzieło*, ale dzieło nieśmiertelne — jest nieśmiertelny.

Któż dziś pamięta wszystkie dzieła Cervantesa poza *Don Kiszotem*? wszystkie dzieła Swifta poza *Guliwerem*? wszystkie dzieła Defoe'go poza *Robinsonem*?

Gdyby nawet wszystkie inne książki Reymonta zostały zapomniane i gdyby tylko *Chłopi* utrzymali się w pamięci — to byłoby bardzo dużo.

Ale tymczasem inne jeszcze książki jego pamiętamy, a jest ich niemało. Przedewszystkiem cały szereg mniejszych opowiadań: (*W głębiach*, *Na zagonie*, *Na krawędzi*, *Ave Patria*, *Za frontem*) w różnych pisane czasach i zawierające treść bardzo różną,

w których niby w zarodku znajdujemy pierwiastki jego szerszych utworów: nowele chłopskie — jak *Sprawiedliwie*, *Tomek Baran*, *Śmierć*, *Suka*, *W jesienną noc*, *Zawierucha*... stanowią niby przygotowania do kapitalnej księgi Chłopów. W innych (*Lili*, *Franek*) mamy teatr; w innych znowu (*Szczęśliwi*) — kolej; w innych (*Pewnego dnia*) — Łódź.

Pielgrzymka do Częstochowy nie rozwinęła się w większą powieść, również jak serja *Na krawędzi*, pisana w czasie rewolucji 1905/6 r., jak wreszcie *Za frontem*, serja pisana w czasie wojny 1914/16.

Nie zdaje się, aby Reymont zamierzał napisać np. powieść z czasów rewolucji albo z czasów wojny. Miał on oczywiście wielką ilość wrażeń aktualnych w obu tych momentach dziejów, któreśmy przeżyli — ale jego wrażliwość wymagała czasu, aby przetrwać i przyswoić sobie zjawiska; poza tem brakło mu zmysłu historycznego i, zdaje się nie ogarnął żadnego z tych momentów tak wnikliwie, aby jego istota stała się częścią jego duszy, jak to było z całym szeregiem innych jego przeżyć.

Natomiast historia przyszła do niego z innej strony: zaczęła go czarować przeszłość i ułożył trylogję, której sens brzmi: Nil desperandum! Było to napisane po rewolucji. O tych powieściach historycznych mówić będziemy później.

Nowele chłopskie od samego początku wydobyły z Reymonta jego zasadniczą cechę: umiejętność spokojnego przypatrywania się czynom ludzkim, których groza czy niesamowitość nie załamuje jego uczucia; niewątpliwie, autor, opisując jakieś rzeczy bolesne i okropne, sam boleje w duszy, ale nigdy tego nie okaże. Opisuje zjawiska jak przyrodnik, który ma przed sobą szczególnego owada i bada jego obyczaje. Przytem bardziej go uderzają jakieś momenty gwałtownych wybuchów namiętności, szal nienawiści,

zapamiętała żądza posiadania — aniżeli bezwład wegetacyjny poniekąd, a poniekąd sielankowy codziennego życia wsi polskiej. Groteskowa tragedia pijanego chłopca, który zabrał nowonarodzone dziecko nieprawie od nieszczęśliwej dziewczyny i po drodze gdzieś stracił je w błoto (Jesienna noc), obłąd nienawiści córki do rodzzonego ojca, którego w chwili konania ta córka pakuje do chlewa (Śmierć); lynch dokonany przez gromadę na koniokradach (Sąd); albo wtrącenie podpalacza w ogień; zawzięte uczucie Jaśka względem rządcy z powodu Nastki i jego szalona tęsknica (Sprawiedliwie) i wiele innych tego rodzaju scen groźnych — to świat chłopski Reymonta, świat rzeczywisty, nic a nic nie idealizowany.

Bynajmniej nie jest lepszy świat *elegancki*, z którym się stykają chłopi: owa dama, dla której nieszczęśliwa Winciorkowa jest tylko tematem do fotografii (Sprawiedliwie); panowie inżynierowie, którzy sobie gawędzą o Paryżu, nie rozumiejąc krzywdy, jaką zrobili prostemu człowiekowi (Tomek Baran); okrutna dziedziczka, która swą małą córkę bije bez litości za to, że ta się bawi z chłopcem wiejskim, gorsza od suki, którą za miłość do dzieci zabito (Suka); także niektóre postaci szlacheckie z *Lili*: wszystko to są elementa dworskie, względem których autor ma najsurowszy bicz satyry. Owszem jego chłopi — nawet przy całej swojej półdzikości i okrucieństwie — ostatecznie pozostawiają wrażenie bardziej sympatyczne. Czasami też autor podnosi samorządną dobroć swych bohaterów, jak np. w *Tomku Baranie*, gdzie sąsiedzi zajęli się sami wygnanym ze służby i niesłusznie posądzonym o kradzież robotnikiem. Niemal o scen takiej poczołwości znajdziesz i w Chłopach.

W serji p. t. *W Głębiach* mamy raczej zagadnienia erotyczne i psychologiczne, które autor rozwiązuje na swój sposób, twardo i energicznie (*Oko*

w oko, Spotkanie), a jednak bardzo subtelnie (*Cień*).

W tymże tomie znajdujemy jedyny utwór Reymonta w charakterze żartobliwym p. t. *Z pamiętnika*; jest to niby opis podróży do Włoch, ułożony przez młodą gąskę warszawską w formie pamiętnika; rzeczywiście nie ma tu humoru: jest to satyra na dusze filisterskie, które się nagle spotykają oko w oko ze zjawiskiem tak dla nich obcym i niepojętym, jak sztuka (cuda Wenecji).

Ave Patria — taki tytuł nosi zbiór rzeczy nieco egzotycznych (Włochy, Hiszpanja, Londyn, Bretan-ja) — wspomnienia i wrażenia z podróży, przyczem sama nowela tytułowa to hołd złożony bohaterskiej Japonji. W tymże tomie jedna z najlepszych nowel Reymonta *Lili* z życia teatru. Mamy tu bezgraniczną nędzę cyganów aktorów prowincjonalnych, którzy by egzystować, żyją półżebaniną.

Czasami wśród cyganerii trafi się perła w śmietniku, jak *Lili*, ale i ona jest skalana; to mała „Dama kameljowa”, która z wielkiej miłości do pana Zakrzewskiego nie chce zostać jego żoną.

Również wrażenia podróżnika mamy w książce p. t. *Z ziemi polskiej i włoskiej*. Pierwszą część stanowi *Pielgrzymka do Częstochowy* oraz z *Ziemi Chełmskiej*; drugą część wspomnienia włoskie.

Naciekawszą jest *Pielgrzymka*. Tu autor w pewien szczegółowy sposób stylizuje sam siebie. Wybiera się na tę wyprawę nie jako pobożny pielgrzym, ale jako ciekawy wywiadowca, poszukiwacz wrażeń: ma on tu przed sobą to co jego duszę zawsze porywało — nieskończony rejment ludzki, tłum różnobarwny i wielki, który się wiję, niby olbrzymi wąż po gościńcach szerokich, po wzgórzach i dolinach, wśród kurzawy, spieki, nieraz boso i na głodno, a wszystko w niesłychanem napięciu duchowem, z wiarą mi-

styczną w potęgę zaświatową, w oczekiwaniu niezłomnem cudownego zjawiska wież Jasnogórskich i cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej — a wszystko to płynie w tę dalekość świętą z nieustającą pieśnią i modlitwą na ustach.

Reymont idzie, nie jako wierzący, ale jako ciekawy; początkowo czuje się obcy tej gromadzie, ale powoli, powoli wsiąka w jej psychikę, zlewa się z masą, i zaczyna się poruszać, czuć, śpiewać i wierzyć jak ten tłum. Widok wież Jasnogórskich robi na nim takie wrażenie, jak niegdyś na Krzyżowcach wizja i okrzyk: Jeruzalem!

„Zmęczenie i jednostajność odbieranych wrażeń tak matuje moją wrażliwość, że już wielu rzeczy nie mogę sobie uzmysłwić, o wielu zapominam i dla wielu obojętnieję... Dobrze mi jest, że mnie nikt nie zna i nie pyta o to, że jestem niczem, jednostką, bratem, cyfrą ogólnej liczby pielgrzymów... Nie jestem nawet wolą, jestem tylko pewną sumą mięśni, wprawionych w ruch i zautomatyzowanych, z natężoną ustawicznie czuciowością. Jestem tylko tętnem jednym tego serca, co ma przeszło cztery tysiące głów.

Nikt nie ma maski nawet imienia...”

Są jeszcze dwa zbiorki nowel Reymonta, godne uwagi: *Na krawędzi* z czasów rewolucji i *Za frontem* z czasów wojny.

W pierwszej z tych serji autor, nieco skrepowany warunkami cenzury, przemawia językiem symbolów: tak w samym *Na krawędzi* występuje jakiś nieokreślony tyran, pan całego świata (jakiś Arcyromanof) i oto sroży się bunt przeciw niemu, nieoczekiwany dla niego, niespodziewany, a który ów władca lekceważy, aż go ten bunt unicestwił. Inna symbolika ukrywa się w opowiadaniu *Czekam*, jeszcze inna w *Cmentarzysku*. Podobny symbolizm natykamy w późniejszym opowiadaniu p. t. *Bunt*.

W *Na krawędzi* są nadto inne, bardziej realne historie (*Zabiłem, Franek, Przed świtem*).

Za frontem — to szereg obrazów z życia wsi polskiej w czasie wojny. Najwspanialej — choć mimowolnie — wydobywa tu Reymont pewien fenomen cudowny: jakiś hinduski brak poczucia historii w chłopie, dla którego cały ten olbrzymi przewrót dziejowy z określonych lat 1914—18 mniejsze ma znaczenie, niż fenomen odwieczny, nakaz coroczny, obrotem słońca wskazany — oranie ziemi ku siejbie ozimej.

Za frontem — tak samo na kule nie baczą wsiacy, którzy z płonącego od szrapneli kościoła pod przewodem księdza wynoszą Przenajświętszy Sakrament (*i wynieśli*). Giną od kul, ale gdy jeden zginie, drugi orze, drugi dźwiga Sakrament.

Że zaś zabrano im krowę i konia, gospodarz zaprzągnął żonę i syna do pług i w ten sposób orze, aby mieć w przyszłości żniwo (*Orka*).

Taka to nieustępliwa siła jest w chłopie: *Nil desperandum!*

VI. W teatrze nie długo popasał Reymont; za ledwie parę miesięcy. Teatr nie stał mu się ojczyzną; nasz poeta był raczej turystą, który w swoich wędrówkach zwiedził i ten kraj osobliwy. Bliższym światem była mu kolej żelazna. Dlatego to w powieściach jego teatr i kolej żelazna mieszają się ciągle, a zawsze kolej ma jakby większy ciężar gatunkowy. Jan-ka — główna bohaterka *Komediantki* jest córką kolejarza, który znów wielką rolę gra w *Fermentach*. Teatr, choć ciągle o nim mowa, nie nabiera jednak pod piórem Reymonta takiej wyrazistości, nie staje się taką istotą żywą i ożywioną, jak to mamy z koleją w *Fermentach* lub *Marzycielu* albo z fabryką w *Ziemi Obiecanej*.

Teatr zostaje zawsze jakąś luźną gromadą przypadkowo zebranych ludzi, którzy jutro się rozejdą

w cztery strony świata, zapomną o sobie i znać się nie będą. A jednak ci wszyscy aktorzy mają pewne cechy, jakby rodzinne; wszystko to jest jeden gatunek ludzki; chociaż między nimi dzieją się straszne intrygi, zazdrości, nienawiści, antagonizmy; działają ambicje, zawody, rozczarowania. Z drugiej strony kwitnie tu lekceważenie wszelkiego porządku społecznego; księgi stanu cywilnego są prawie niezbrane; zmysł gospodarczy w zaniku, drwiny z nędzy czy z dobrobytu bezwzględne; wyłudzenie pieniędzy i rozdawanie ich na prawo i lewo; słowem, mizernia życia cygańskiego. Są to w gruncie rzeczy biedne dobre dzieci. Przywykli do szminki i do okłamywania samych siebie; ludzie ci wiecznie grają jakąś rolę, nawet poza sceną; rzadko który zachowuje ton naturalny. Nadziani tysiącem frazesów wierszem i prozą, nastawieni na różne gesta teatralne, ciągle się z nimi wloką nieświadomie. I ostatecznie, ta straszliwa nędza, która ich pędzi po różnych końcach świata.

Sewer napisał również dzieło o teatrze *U Progu Sztuki*, ale on mówi o doskonale postawionym teatrze krakowskim, gdzie artyści traktują swoją sztukę jak kapłaństwo, a przytem sytuowani są dobrze, jak zasobne, osiadłe burżuje. Aktorzy Keymonta to nieszczęsny proletarijat teatru, ludzie, którzy nieraz nie wiedzą co będą jutro jedli i gdzie będą spali... Może *sub Jove*.

Nazwa *Fermenty* nie jest przypadkowa; autor chce powiedzieć, że każda dusza ludzka przechodzi przez okres, w którym się burzy, kipi, fermentuje, aby w końcu usatkwować się i ustalić, słowem, aby znaleźć siebie i stać się sobą w złem czy dobrem znaczeniu. Mamy więc w *Fermentach* linię podwójną: z jednej strony całą galerję typów świata kolejarskiego; jest to rejment o pewnych cechach określi-

nych, jakby pokrewieństwem duchowem, w ludziach tej grupy zdumiewająca jest czujność na dzwon, który zapowiada przyjazd pociągu; wszyscy oni czują się pod mocą nieubłaganego władcy, który zowie się *pociąg* — i wszystkie ich akty stosują się do niego. Jest to życie w tempie szybkim, gwałtownem, a ściśle co do minuty oznaczonem; życie nerwowe, szalone, a przecie (na małej stacji) monotonne i jałowe. To też w każdym niemal z ludzi, zamieszkujących stację, odbywa się jakiś kołokrąg manjacki, chorobliwy, histeryczny. Każdy z nich to typ nieco groteskowy, nawet w karykaturę przechodzący. Naczelnik stacji zajmuje również stanowisko swego sekretarza — i oto jakiś malutki obłęd w nim się wytwarza: jest rozdwojony. Raz występuje jako naczelnik, pan dumny i rozkazujący, wyprostowany i gromkim głosem mówiący; wnet zaś staje się swoim własnym sekretarzem: jest pokorny, zgina się wpół i przemawia szeptem, pełny trwogi. Naczelnik jest z sekretarza niezadowolony; sekretarz się tłumaczy i błaga o przebaczenie.

Takie *Fermenty* przechodzą wszyscy ludzie, których autor w tej powieści wystawia. Niektórzy próbują ucieczki; Janka poszła do teatru. W innej powieści kolejowej *Marzyciel*, jej bohater Józio marzy tylko o tem, aby gdzieś w szeroki świat wyjechać: śnią mu się cuda krajów zagranicznych, Paryż, Rzym, Neapol. Czytuje wszelkie Bedaeckery, gromadzi albumy z widokami, roi mu się ciągle, że jest na dalekich wozach, a przytem istotnie zna wszystkie hotele i osobliwości miast obcych. W świat — w świat! Do Ameryki — do Meksyku. Czasami dla własnej zabawy za anglika przebrany wyjeżdża do Warszawy i udaje egzotycznego cudzoziemca. Potrzeba mu pieniędzy! Jeden z jego kolegów już znalazł mecenasa — i wyjechał do Paryża. Następuje w młodym

• kasjerze kolejowym przełom, katastrofa psychiczna: aby urzeczywistnić swoje marzenie o podróży, kradnie pieniądze skarbowe i wyjeżdża w świat — nareszcie! — do Wiednia, do Monachjum, do Paryża! I tu następuje rozczarowanie: rzeczywistość tych miast nie jest tak wspaniała, jak było marzenie o nich. Przytem już pościg za nim się rozpoczął, już policja go śledzi. Józio, zgnębiony tym całym przewrotem (brutalny akt kradzieży, rozczarowanie, pościg) biegnie na linję kolejową — i tu pod pędzący pociąg rzuca się nagle i ginie gwałtowną śmiercią samobójczą. Tu mamy przeprowadzoną walkę duchową młodzieńca, który w ciasnych ramach zamknięty, chciałby na szerszy świat wypłynąć — i wypływa fatalnie. Idzie ku własnej zagładzie. Koleją żył — od kolei zginął.

Nie mniej ciekawy w tej powieści, podobnie jak w *Fermentach*, obraz życia kolejowego, zarówno na stacji jak na linji.

„Na stacji panował zwykły ruch, bieganina i rwetes, jak przed każdym osobowym; nieustannie brzęczały dzwonki zajeżdżających sanek i płynęła ruchliwa, zgorączkowana fala ludzi; we wszystkich salach wrzało jak w ulu.

„A Józio, jak zwykle, stanął przed okienkiem, słuchał żądań, patrzył na wyciągające się ręce, odpowiadał, rzucał bilety, zgarniał pieniądze, zapisywał na czarnym stole i, pochłonięty tą codzienną, monotonną pracą, ogłuszony gwarem rozmów i turkotem багаżowych wózków, zapominał z wolna o sobie...”

„...Naraz dzwon stacyjny, obwalony śniegiem, zaklekotał niby rozbity garnek, osobowy już dochodził, szwajcar dzwonił po salach, wykrzykiwał na zwy stacji; zawiadomca w czerwonej czapce i białych rękawiczkach wypinał pierś na srogą wichurę, żandarmi stali niby drogowaskazy, zaledwie szarzejące

w kurzawie, peron zaczął się rozwianemi chałatami, jakiś parasol poleciał w cały świat, we wszystkich oknach stacji zamajaczyły głowy pań i panien, a wreszcie wyłonił się z zamieci, utyłłany w śniegu, ciężkosapiący pociąg i przystanął”.

Zwracamy uwagę, ile życia i ruchu jest w tym obrazie. A teraz uważajmy, jak Reymont nadaje fizjognomje rozmaitym pociągom.

„...Od południa pociągi szły już prawie jeden za drugim. Naprzód przewlókł się przez stację jakiś zwyczajny osobowy, podobny do żydowskiego omnibusu i tak samo brudny, odrapany, skrzypiący, chałatami zatłoczony i rozwrzeszczany. Po nim przyleciał pośpieszny, niby koń wyścigowy, zgorączkowany i sprężony i jak koń, po krótkim postoju, spięty ostrogami, ruszył nagle z miejsca i przepadł w zamieci. A potem szły nieprzerwanie towarowe, cicho wypełzały ze śnieżycy i, niby obżarte liszki, ciężkie, długie i leniwe, przewlekały się przez stację i ginęły w rozszałanych tumanach. Z przesuwającym światem przelatywała niekiedy rezerwa, wlokąc za sobą ogon dymów. Zawierucha wzmagająca się nieustannie”.

Tak plastycznie maluje Reymont wielkiego potwora, kolej żelazną. Nie mniej wyraziście przedstawia Reymont innego potwora, którego nie lubi — wielkie miasto przemysłowe, fabryczne, Łódź.

Umiłowanie wsi, które było podścieliskiem duszy Reymonta, zrodziło w nim nieżyczliwość (nie można powiedzieć nienawiść) do miasta. Nie podobały mu się miasta amerykańskie, których rytm życia ma w sobie coś piekielnego, a najmocniej wystawił nicość miasta w krótkiej noweli *Cmentarzysko*, pisanej w czasie rewolucji. Zaczyna się od sceny pospolitej wówczas, od strajku. Robotnicy porzucają fabrykę — i fabryka zostaje zamknięta. Ale naraz historia tej fabryki i całego szeregu podobnych zakła-

dów rozciąga się na setki lat. Fabryka zamiera, ale jej szkielet trwa ciągle. Dokoła niej rosły gaiki i dąbrowy, przygłuszone rozwojem fabryk, ale z chwilą, gdy fabryka milknie i omdlewa, życie gajów i dąbrów zmartwychwstaje: bór na nowo potężną zielenią zakwita i gałęziami swoich drzew obwija i oplata szkieletowe mury zmarłej fabryki. Tak przewiduje autor przyszłe zwycięstwo natury nad kulturą i historją człowieka i nad człowiekiem. Albowiem fabryka tęskni do istot ludzkich — i rzeczywiście w pewnej chwili ukazują się tu ludzie, ale to ludzie nowi, którzy nie znają fabryk: to wieś, co na zawsze zwyciężyła miasto.

Oczywiście, jest to fabryka symboliczna. Miał jednak Reymont w swoich przeżyciach miasto realne, konkretne — Łódź. I tu wchodzi on jako wieśniak: w noweli *Pewnego dnia* jest szereg robotników łódzkich, których jedyną tęsknotą jest powrócić na wieś.

Ale oto jest olbrzymie rojowisko ludzkie, brudne i nieładne, pełne kominów, dymu czarnego, świstów i gwaru, pełne warsztatów i nieustannie w szalonym tempie produkujące różne towary. Tu z tej produkcji powstają wielkie majątki. To jest *Ziemia Obiecana* — Łódź — polski Manchester — Ameryka. I istotnie puls życia Łodzi ma charakter amerykański. Miasto w ciągu lat 50 z małego skupienia nędznych chałup przemieniło się w wielkie środowisko fabryczne, bogate, rozmiłowane w swojej pracy, nieubłagane w walce o byt i w konkurencji pomiędzy swoimi ludźmi, którzy uzyskali osobną nazwę *Łodermenschów*. Jest wśród figur *Ziemi Obiecanej* starszek pewien, sam przez się ubogi, ale rozkochany w tym bujnym rozkwicie Łodzi, którą pamięta, jako małeńkie miasteczko, a która ciągle, ciągle rosła, rozwijała się, potężniała. Ma on przy sobie zawsze jakieś wycinki z gazet i książek; jest to statystyka roz-

woju miasta. ilość coraz rosnąca ludności, gmachów, fabryk, przetworów; statystyka eksportu, importu, handlu, stosunków ze światem bliższym i dalszym. Ten starzec — to jakby Homer Łodzi, a jego tablice statystyczne — to epopeja z ducha tego miasta wypływająca.

I Reymont czuje to żywotne i pełne siły tętno, jakim uderzają żyły fabrycznego miasta. Czuje w nim, że tu na swój sposób ludzie biorą się za bary z naturą i walczą, równie nieubлагani i równie niepokonani, jak tam na wsi te chłopcy w czasie orki i siejby i żniwa, w czasie burz, wichur, dżdżów i zawieruch.

Ale ten rodzaj pracy i walki mu nie smakuje; uważa go za coś niezgodnego z naturą. Jest w jego uczuciu jakby powrót do idei Jana Jakóba — i powiedziałbym, — jakiś zakątek romantyczny w realizmie Reymonta. Niektórzy określają Reymonta jako najprawdziwszego pozytywistę, wyższego od pozytywistów dawniejszych, którzy kochali się w idealnych romantycznych kupcach i inżynierach, wkładając w swe powieści tendencję. Reymont właściwie jest poza wszelką tendencją; tu jednak, w *Ziemi Obiecanej* ma tendencję, że tak powiemy, antiprzemysłową i tu jest jego utajony romantyzm i antipozytywizm. Przemawia on jednak raczej jako artysta, który widzi jak nad światem zamiast piękna sielskiego, zaczyna panować brzydota fabryczna. Chce aż do Australji uciekać z tej atmosfery, przesyconej czarnym duszącym dymem.

Swoiste zagadnienie stanęło tu przed nim: z jednej strony stosunek kapitału do pracy, stosunek fabrykanta do robotnika ;z drugiej różnicę narodową fabrykantów. Punkt widzenia społeczny, punkt widzenia rasowy. Ten pierwszy punkt jakoś wyslizgnał się spojrzeniu Reymonta i niema o nim mowy w jego powieści. Pod tym względem *Germinal* Zoli

stoi znacznie wyżej: jest to właśnie przemysł widzia-
ny ze stanowiska konfliktu między przedsiębiorcą
a robotnikiem. Owszem, masa robotnicza figuruje
u Reymonta w rozmaitych momentach swego życia:
w momentach pracy i zabawy, nauki i odpoczynku.
Jest to osobne plemię, którego obyczaje bardzo do-
brze wystudjował Reymont, niby podróżny w niezna-
nym kraju. Podobno, że, aby lepiej się zapoznać
i z organizacją fabryki i z ludem fabrycznym — Rey-
mont sam przez pewien czas pracował jako robotnik
w którejś z fabryk przedsiębiorczych. Tam więc ze-
wnętrznie Reymont poznał robotnika; ma on pewne
poczucie jego nędzy i upośledzenia, ale tego proble-
matu, najbardziej nowoczesnego, jakim jest sprawa
t. zw. stanu czwartego, Reymont nie dotknął.

Bardziej go uderzyła w Łodzi sprawa rasowego
składu burżuazji: jest tam Żyd, jest tam Niemiec
i jest Polak — Borowiecki, ten ostatni najbardziej
Łodzermensch, typ przyszłości; w Borowieckim wy-
stawia autor największą energię inicjatywy twórczej
w sferze przemysłowej. Tu właściwie jest ów węze-
łek pozytywizmu, na który wskazują niektórzy kry-
tycy u Reymonta. Autor zaznacza tu dalszy etap po-
wstawania czysto polskiej platformy mieszczańskiej.
Jak Wokulski u Prusa, tak Borowiecki u Reymonta
dla sprawy rozwoju przemysłu, poświęca swoje uczu-
cie. Kocha on pewną ubogą pannę, ale żeni się z bo-
gatą fabrykantówną. I jest w nim z tego powodu
pewne rozdwojenie, gdyż mu żal tej utraconej. Osta-
tnia scena powieści, która miała być apoteozą ener-
gji, jest raczej sentymentalna. Borowiecki pewnego
razu spotyka się z Anką, która prowadzi gromadkę
dzieci z ochrony, i wymienia z nią parę słów nieco
łzawych o bezpowrotnie zaginionem szczęściu. Trochę
zbyt „Bluszczowato“.

Mimo tych kilku cech ujemnych, znać na Ziemi

Obiecanej lwi pazur Reymonta. Jednakże powieść o Łodzi jeszcze może być napisana; jeszcze powinien powstać polski *Germinál*

VII. Wszystko jednak cokolwiek Reymont napisał — było przygotowaniem do jego arcytworu, do *Chłopów*. Tu wypowiedział się Reymont w największej pełni; tu zgromadził największą sumę swoich przeżyć i obserwacji, swoich wrażeń wzrokowych i wrażeń słuchowych (język). Tu mamy wszystko to, co mu pokazała natura i co mu pokazał człowiek, człowiek — jako cząstka natury.

Korzystam tutaj z kilku autorów, którzy dali przegląd literatury o chłopach, poprzedzającej Reymonta. Należy tu rozróżniać tych, którzy pisali o nim przed uwłaszczeniem i po uwłaszczeniu. A przede wszystkim paru słów wspomnimy o dawniejszych wiekach, poczynając od starej pieśni *Chytrze bvdłq z nami chłopy*, która rzecz traktuje ze stanowiska dziedzickiego. Pewien sentyment antiekonomski napotyka się u Szymonowicza. Frycz-Modrzewski i zresztą Arjanie chcą wprowadzić w stosunki z chłopami większy humanitaryzm, ale głos ich był bez echa. Późniejsi pisarze, nawet bardzo światli, jak Krasicki (*wPanu Podstolim*), uznają stan pańszczyźniany jako prawomocny i przyrodzony i domagają się tylko, aby pan o swoich ludzi dbał tak przynajmniej jak dba o swoje krowy i konie. Pierwszy, który podniósł chłopą w wyższe sfery rozważań — był to ks. Fr. S. Jezierski, jeden z popleczników Kołłątaja; w powieści swej p. t. *Rzepicha matka królów* powołuje się na to, że Piast był chłopem i że chłop niejako nosi w sobie możliwość korony. Było to oczywiście tylko widmo chłopą, nie zaś żywy chłop ówczesny, upośledzony i ciemny, do którego z innej strony przystąpił w końcu XVIII w. sentymentalizm.

Znudzeni życiem dworskiem panowie i panie za

króla Stanisława przebierali się za pasterzy i pasterki, i w ten sposób uprawiali bardzo eleganckie chłopstwo. Przeszło ono do literatury. *Laura i Filon*, to jedna z tych pieśni, które zastępowały demokrację. Rozwinał się nawet na tem tle fałszywy pogląd, że tylko kміeć jest szczęśliwy i że wszyscy powinni dążyć do tego zazdrości godnego stanu kміecego.

Zmieniwszy Filona na Wiesława, a Laurę na Halińkę — nie zmienił jednak bardzo tonu sielanek XVIII wieku, Brodziński. Kochał on lud po swojemu, pragnął jego oświaty i wyzwolenia, ale widział go okiem pasterskich poetów francuskich. Jednakże o jeden krok dalej się posunął: i imiona i kostjum, i krajobraz i obyczaje w *Wiesławie* są polskie; nie jest to ani Trianon, ani Grecja Teokryta.

Kniaźnin ma nawet pieśni dosłownie w stylu ludowym, Reklewski parafrazuje krakowiaki.

Nasi wielcy romantycy z przekonania byli miłośnikami ludu, ale dopiero Lenartowicz śpiewa na sposób ludowy mazowiecki; i u niego jednakże jest chłop sielankowy, słodki, na różowo malowany. Chłop z *Halki* jest nieszczęśliwy, ale forma opery nie dopuszcza żadnych problemów społecznych, i jego nieszczęścia są wyłącznie prawie natury erotycznej. Swoją drogą mamy tu konflikt.

Figury chłopskie napotyka się u dawnych powieściopisarzy aż do Orzeszkowej i Sewera, którzy zresztą traktują sprawę raczej humanitarnie, niż artystycznie. Autorzy ci własnem okiem oglądali fakt uwłaszczenia i w nowo zrodzonym pokoleniu chłopkiem mieli już inny element, niż przed ostatniem powstaniem. Wszyscy oni mniej albo więcej idealizują chłopca.

Zawsze (wyjawszy może niektórych dzieł Orzeszkowej) chłop występuje tu obok dworu. Dopiero ostatniemi czasy trafiają się powieści, w których

chłop występuje sam, jako jednostka albo gromada samoistna. Tak pisali Prus (*Placówka*) oraz Dygasiński. Prus maluje chłopą bardzo realnie, ale nadaje mu pewien charakter symboliczny: chłop jest to ten, który broni ziemi wobec człowieka obcego; w *Placówce* jest pewna walka epicka, bohaterska; ale autor ogranicza siebie i tylko pewne strony życia chłopskiego wystawia.

Dygasiński jest arcyrealistą i pierwszy zdziera z chłopą owe osłony sentymentalne, romantyczne i retoryczne, któremi go dotychczas okrywano: maluje chłopą takim, jakim jest, nie tracąc zresztą dla niego sympatji i nie budząc do niego odrazy. Chłop to człowiek rzeczywisty, człowiek pierwotny, w złem i dobrem znaczeniu tego wyrazu. Na inny sposób, wcale realnie, maluje chłopą Junosza, humorysta z natury, który ma bardzo dobre obserwacje.

Zanim przejdziemy dalej, musimy wspomnieć jeszcze o Marii Konopnickiej, która się pokusiła, by stworzyć dzieło równoległe do *Pana Tadeusza* — epopei slacheckiej, mianowicie epopeję chłopską. Taką epopeją miał być *Pan Balcer w Brazylii*. Jakkolwiek poemat ten ma duże zalety, to jednak jest on w gruncie bardzo retoryczny i znów maluje fałszywego chłopą-mądralę; przytem cała jego sprawa odbywa się gdzieś na morzu, w dalekich krajach zwrotnikowych, i dotyczy poszczególnego i przypadkowego epizodu z życia chłopów, t. j. emigracji brazylijskiej, która trwała parę lat i ustała. Nie była ona taką tragedją, jak sobie to wystawiali mieszczuchy, ale nie o to chodzi. Epos nie może się opierać na jakimś obcym, dalekim gruncie: bohaterowie Konopnickiej są *déracinés* i przemawiają stylem teatralnych retorów.

Epopeja chłopską — musi mieć za tło krajobraz rodzinny, zapachy własnych łąk i pól, szumy lasów sąsiednich. Nie może ona malować chłopą ani senty-

mentalnie, ani sielankowo, ani patetycznie, ani pesymistycznie; chłop epicki musi być prawdziwy z zewnątrz i wewnątrz, musi być prawdziwy w dobrem i złem, w postaci i w słowie.

Takie epos stworzył w literaturze polskiej—Władysław Reymont. Dzieło swoje wykonał tak precyzyjnie, że nie prędko zjawi się artysta, który mógłby do *Chłopów* reymontowskich coś dodać, uzupełnić ich i przetworzyć. Zapewne, że ci chłopci, których Reymont malował już dziś nie istnieją, jak nie istnieją Tetmajerowscy bohaterowie *Skąlnego Podhala*.

Reymont podpatrzył swoich ludzi w momencie, kiedy ci przechodzili już w historję. Chłopi dzisiejsi są inni.

Ale z drugiej strony chłop jest istotą najbardziej konserwatywną i na długie lata i długie wieki pozostaje w nim pewna suma pierwotności, która nigdy nie zaginie. Chłop na całej ziemi — jest wszędzie jeden i ten sam, jak klechda ludowa jest na całej ziemi i jedna i ta sama.

Reymont stworzył epopeję chłopską nie tylko jedyną w literaturze polskiej, ale też jedyną w całej literaturze wszechświatowej — i tak zasłynął na całym świecie, tak został zrozumiany.

IX. Próbowali i cudzoziemcy opisywać chłopów, jak Balzac, Zola, Knut Hamsun, Nexö, Tolstoj, Gorkij, ale żaden z nich (prócz może duńczyka Nexö) nie trafił tak potężnie w ton epopei, jak Reymont.

Balzac zarówno jak i Zola — to mieszczenie, którzy w sposób b. inteligentny obserwowali chłopów, ale nigdy nie przeniknęli ich treści wewnętrznej. Balzac w swej Komedji Ludzkiej poświęcił trzy tomy „Scenom z życia wiejskiego”; jeden z tomów nosi tytuł: *Chłopi* (drugi: Lekarz wiejski, trzeci: Proboszcz wiejski). Są tam różne intrygi, ale chłopów ściśle biorąc widać bardzo mało. O ile zaś występują, są to lu-

dzie twardzi, podstępni, chciwi, nieufni, samolubni, a zakochani w tym kawałku ziemi, jaki posiadają. Szczegółów istotnych z życia wiejskiego mamy tu niewiele.

Zola bardzo jednostronnie traktuje chłopa w swej powieści *Ziemia*. Uderza go wyłącznie żądza posiadania gruntu i wynikające stąd konflikty. Chłopi Zoli — to nie ludzie, ale chyba — jak mówi Schoell — istoty gorsze niż Yahu, których opisuje Swift. Knut Hamsun (*Błogosławieństwo Ziemi*) jest raczej symbolistą; najbliższej może do realizmu w dobrym stylu zbliżył się duński pisarz Nexö, który jednak ma na oku głównie stanowisko pastora.

Gorkij maluje niemal wyłącznie koczowniczych bośniaków, nieprzywiązanych do gruntu, a Tolstoj ze swoich muzyków robi apostołów jakiejś nirwany pozaeuropejskiej.

Każdy więc z tych autorów jest w pewien sposób jednostronny. Jeden Reymont ogarnął przedmiot w całości, gdyż on go przeniknął w całości, do cna, do ostatecznego rdzenia. Jak się doskonale wyraża Frank Schoel, tłumacz francuski *Chłopów*, Reymont „mówił i myślał *po chłopsku*, zanim zaczął mówić i myśleć *po polsku*“.

Jak wiadomo z powodu *Chłopów* Reymont otrzymał nagrodę Nobla — i dzięki temu zdobył sobie rozgłos wszechświatowy. Ścisłe biorąc, dopiero wówczas zwrócono baczniejszą uwagę na Reymonta u nas. Reymont sam mówił kiedyś, że „krytyka nasza nie bierze mnie na serio“. Nie jest to przypadkowe. Można powiedzieć, że rozgłos *Chłopów* rozrasta się w miarę odległości od swojego ośrodka, t. j. od wsi Lipce.

Czytelnikom chłopskim dzieło Reymonta wcale się nie podoba; „przedrzeźnia jucha“ — powiadają. Czytelnikom z miasta już on dał pewne osobliwości nieznanne i nieoczekiwane wrażenia. Ale dopiero cudzo-

ziemieć może ocenić należycie egzotyzm tej rzeczywistości, którą maluje Reymont: jest w niej niemało rzeczy wiecznych (*l'éternel paysan*), ale daleko więcej dziwów, które tam na Zachodzie zaginęły już dawno, lub właśnie zamierają.

„Szczęśliwy traf literatury — powiada Schoell — sprawił, że zanim dokonała się ta ostateczna agonja chłopca europejskiego, wielki pisarz polski utrwalił w swoich *Chłopach* porywający a wierny obraz żywota, wielkości i nędzy najbardziej zacofanego, a zarazem najsympatyczniejszego z „ziemiców” Europy, chłopca polskiego”.

Dla cudzoziemców *Chłopi* — to opis podróży po jakimś kraju dalekim i nieznanym, a jednak przypominającym pewne szczegóły miejscowe.

Pierwsi Niemcy ocenili wartość *Chłopów*. Jeszcze przed wojną przetłumaczył wszystkie cztery tomy na język niemiecki Paweł d'Ardeschah (Kaczkowski) i obudził wielkie zainteresowanie w sferach literackich. W czasie wojny władze wyższe nakazały w armji czytać *Die Polnische Bauern*, aby okupanci zapoznali się z psychologią ludności. Dziś istnieje przekład francuski, angielski, szwedzki, hiszpański (częściowy) i t. d.

Chłopi Reymonta nie są powieścią w zwykłym znaczeniu tego słowa. Jest to mniej i więcej niż powieść. Mniej, gdyż fabuła (przygody Boryny, Jagny i Antka) — mają tu drugorzędne znaczenie; więcej zaś, gdyż jest to utwór szczególny, którego koniec na nowo cię odsyła do początku. Epos dzieli się na cztery części: Jesień — Zima — Wiosna — Lato; i kiedyś odczytał Lato, możesz nanowo zacząć czytać Jesień, gdyż jest to wiekuisty kołowrót rzeczy kosmicznych.

Chłopów można porównać z *Pieśnią o Ziemi Naszej* W. Pola, ale W. Pol daje opis, że tak powiem geograficzny różnych dzielnic kraju; *Chłopi* — to opis

etnograficzny i folklorystyczny, przyczem skala tego opisu jest stokrotnie szersza niż u Wincentego Pola.

Ten szeroki rozmach i to przejęcie się zawzięte i zajądlę swoim przedmiotem, wypowiedziane najodpowiedniejszym językiem, w obrazach niesłychanie rozmaitych, aż przeładowane bogactwem sytuacji — sprawiają, że *Chłopów* można określić jako epos.

Jest — to epos bohaterskie, gdyż chłop prowadzi nieustanną walkę z naturą. Przyczem walka ta ma jakąś solenność religijną i jakby z góry wskazany ceremoniał obowiązkowy. W potężny symbol zmienia się ta solenność, kiedy umierający Boryna nocą w gorączce z łoża powstaje — i powtarza gesta siewcy nieświadomy, lecz zawsze gotowy do swej walki.

X. Krótko tylko zaznamy niektóre powojenne utwory Reymonta. Przedewszystkiem jego trylogję historyczną, której sens moralny jest, że niema powodu do rozpacz. Ostatnie momenty Polski przed jej rozbiorem zawierały w sobie tę sprzeczność: że jej upadek polityczny zszedł się z jej odrodzeniem moralnem. Dlatego w momencie swego upadku Polska wydała tak znaczną ilość ludzi wybitnych, jakiej nie miała nigdy przedtem. Starczyło ich aż do roku 1830 i dalej. Tę sprzeczność uchwycił Reymont i odpowiednio — w duchu dobrej nadziei — ją wyzyskał. Nie trzeba zapominać, że początkowe tomy Trylogji wyszły przed wojną; po wojnie wyszedł tom ostatni, jakby urzeczywistniający wróżby autora.

P. Szelągowski podnosi walory dziejopisarskie powieści historycznej Reymonta. Jest to badanie sumienne i dokładne. Czy atoli dzieło to, jako powieść, odpowiada warunkom. zdaje mi się rzeczą problematyczną. W *Chłopach* fabuła miała drugorzędne znaczenie, gdyż jej esencją były przeżycia autora; *Trylogja* opiera się raczej na studjach — ale i tu niema właściwie fabuły. Trylogja — to kunsztownie ułożona

kronika historyczna, nie powieść. Czy zawsze autor trafnie ujmie psychologię swoich bohaterów — rzecz wątpliwa. Czy samotna noc Kościuszki przed ostateczną decyzją — jest odtworzeniem (oczywiście przypuszczalnym) tego konfliktu wewnętrznego, jaki się toczył wówczas w duszy wodza?

Czy postać Hoene-Wrońskiego jest zrecznie pochwyciona? Cały szereg takich pytań możnaby postawić. Brak nam miejsca na ich rozważanie. Pozwoliłmy sobie tylko zrobić taką uwagę: jakkolwiek Reymont mógł mieć duże zamiłowanie do historii, to jednak historyczność nie była jego terenem. Trylogia — to rzecz dobrze napisana, ale nie jest to rzecz stworzona. Nie można robić Reymontowi zarzutów, że taką rzecz napisał, ale gdyby jej nie napisał, nie byłoby straty w literaturze.

Z innych rzeczy powojennych wielką energią odznacza się symbolistyczny *Bunt*; stanowiąca zapowiedź „Unitów” — piękna opowieść *Osądzona*; stanowiąca zapowiedź „Ameryki” — *Księżniczka*, utwór zupełnie chybiony.

Można zresztą ogólnie powiedzieć, że szczytem najwyższm linii rozwojowej talentu Reymonta — są *Chłopi*. Wszystkie inne, zwłaszcza późniejsze rzeczy — stoją niżej tego poziomu. Przypuszczać należy, że w przyszłości profesorowie literatury będą rozważali tezy np. takie: 1) folklor u Reymonta, 2) obrazy natury u Reymonta, 3) obrazy obyczajów i kostjумы ludowe u Reymonta, 4) język i styl, 5) wieś polska przed wojną podług Reymonta a jej dzisiejsze przeobrażenie. 6) religijność chłopska a tradycje pogańskie, 7) chłop polski w porównaniu z chłopami innych krajów i t. podobne. Będzie to niewyczerpane źródło takich rozważań.

XI. Reymont — jako typ wzrokowy, ostrowidz niebywały, obdarzony był przytem pamięcią tego, co

raz zobaczył tak silną, że wszystko w niej się utrwarzało, jak na nieblaknącej nigdy kliszy. Przedewszystkiem więc jego obrazy natury: są to ciągle te same wschody i zachody słońca, dni pochmurne i zimne, mgły i opary, deszcze, śnieżyce, zamiecie, wichury — a jednak każdy opis jest inny, każdy niepodobny do drugiego, bo nigdy w naturze to samo widowisko dwa razy się nie powtarza. Każdy dzień słoneczny jest różny od innego dnia słonecznego; każda wierzba ma swoje własne pochylenie, własne załamanie, własną duszę; każda zamieć śnieżna w innych wygina się linjach, w innych układa się tumanach; każdy wicher wyje inaczej, inaczej łamie drzewa, inaczej przeraża ptaki...

W krajobrazach Reymonta uderza przedewszystkiem ta ich jednorazowość i niepowtarzalność. Każde zjawisko natury, choć pozornie powtarza się wiecznie i bez końca, w istocie zawsze tylko jeden jedyny raz ukazuje się na świecie. Opisywać te opisy Reymonta jest niepodobieństwem. Należałoby je stronicami całemi cytować. Lubuje się autor w porównaniach owych zjawisk przyrodzonych do gestów życia wiejskiego: wicher tak swoje skrzydła nastawia, jakby parobek walił pięściami; słoneczko powstaje za wcześnie, jak chłopiec, co się zbudził przed świtanie; na wiosnę jabłonki kwitną i wiśnie obsypane białoróżowym kwieciem, jak dziewczyna w białych szatach...

A teraz ludzie, kostjummy, obyczaje, obrzędy, uroczystości, prace... Teraz konie, krowy, cielęta, psy; łąki, pola, sady, lasy, gościńce; stawy, jeziora.

Czy to narodziny czy śmierć, czy to wesele czy pogrzeb, czy to kłótnia czy zgoda, czy to praca czy zabawa w karczmie — wszystko jest zaznaczone, podkreślone, wymalowane. Wszystko ma swoje barwy właściwe, właściwe gesta, właściwe tchnienie.

Reymont jest nie tylko człowiekiem, który widzi,

ale jest też malarzem doskonałym, który umie widzialne rzeczy najrealniej przedstawić — jak Wodzinowski, jak Witkiewicz, jak Wł. Tetmajer, jak ci malarze nasi, rozmiłowani w widokach natury, w sielskich obrazach, wielobarwnych kostjumach ludowych.

A teraz pojedyncze gesta! Uważajcie, jak u Reymonta człowiek stawia kroki, jak biegnie, jak skacze, jak tańczy, jakim ruchem sieje zboże, jak się kołysz przy żniwie... jak w kłótni pięściami wali, jak się opiera o ziemię, aby go przeciwnik nie przewrócił, jak się odbija, jak się mocije... a dopiero kiedy to gromada stanie do walki z gromadą, jaka to homerowska toczy się walka!

W tych scenach, że tak powiemy, gestowych Reymont jest najbardziej epikiem i najwięcej przypomina Homera.

XII. Również Homera przypomina Reymont pod względem języka. Język (w Chłopach i innych opowiadaniach chłopskich) — jest specyficzny ludowy; ale nie jest to ani język kielecki, ani piotrkowski, ani łęczycki: jest to język stworzony przez Reymonta z kombinacji różnych narzeczy ludowych; język epicki, którym właściwie, w żadnej poszczególnej miejscowości nie mówią. Podobnie język Homera nie jest żadnem odrębnem narzeczem greckiem, ale kunsztowną mieszaniną różnych narzeczy. Językiem homerowskim nigdzie nie mówiono; był to język epicki.

Kazimierz Tetmajer swoje *Na Skálnem Podhalu* ułożył określonem narzeczem zakopiańskim; jest i to język epicki, ale terytorjalny. Język Reymonta ogarnia całą Polskę i, choć nigdzie nie jest specjalnie mówiony, stanowi powszechny styl epicki chłopski.

Szczęśliwy instynkt, który zawsze kierował Reymontem, pokierował nim i w tej sprawie. I tu wybornym pomocnikiem talentu była pamięć.

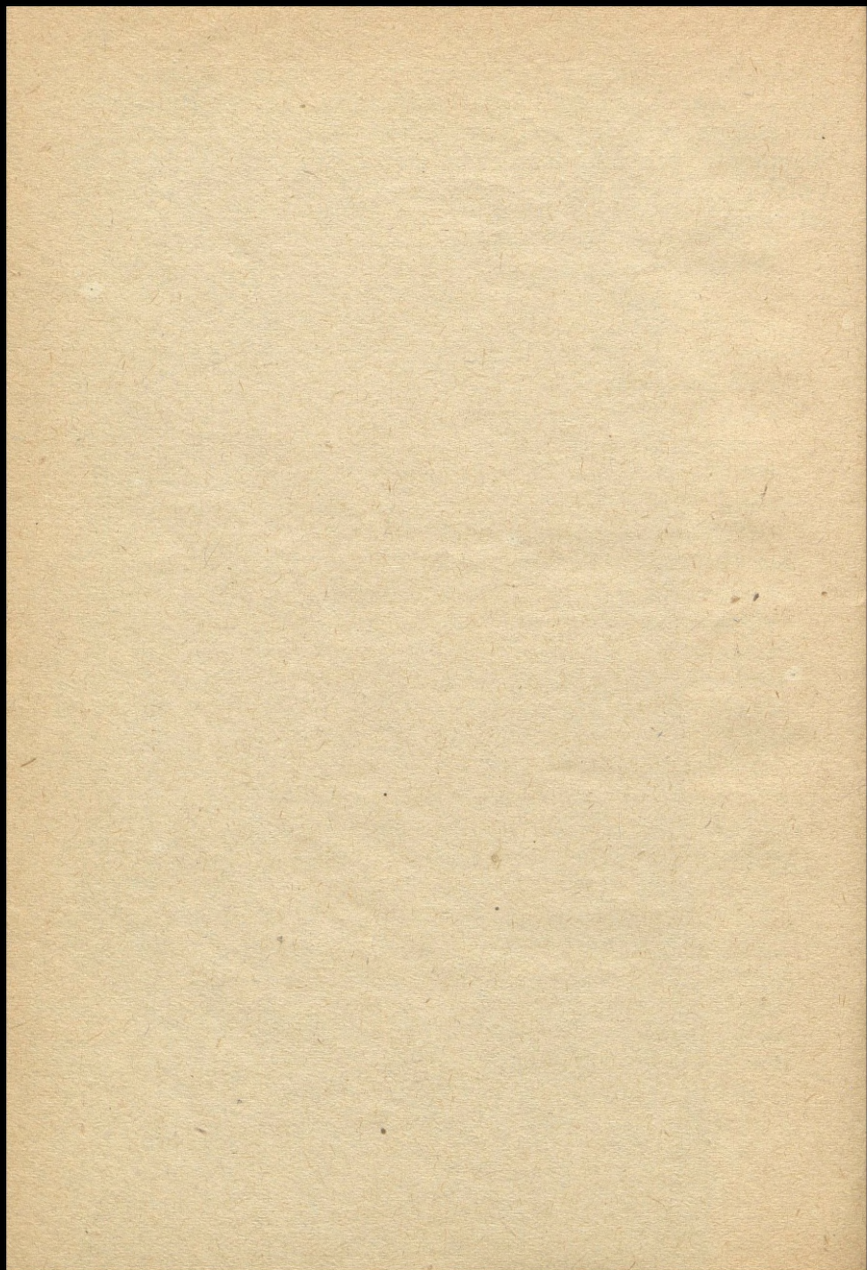
Zaznaczyliśmy wyżej, że główną cechą Reymonta była pamięć wzrokowa. Nie mniej jednak odznaczał się on również pamięcią słuchową^{*)}). Nie darmo ojciec go za młodu napędzał do muzyki. W słowach Reymonta nieraz się odzywa, jakby melodia Szopena. Zwłaszcza w opisach jakichś osmętnic, co się błakają po lasach i polach; w lamentach płaczek pogrzebowych, — w migotaniach gwiazdek wigilijnych; w krokach błakających się żebraczek.

Najdoskonalej wyraża się ta pamięć w samym stylu autora, który przemawia niby opowiadacz ludowy językiem ludowym, a zwłaszcza w djałogu. Reymont bowiem najchętniej oddaje słowo swoim bohaterom. Jak to oni deliberują nad załatwieniem interesu, jak to oni filozofują, jak swoje pobożne myśli wygłaszają; jak pomstują na niesprawiedliwość losów i władzy; jak toczą spory zajadłe i nieskończone: wszystko to wypowiada Reymont żywym, a z pierwszej ręki wziętym, zasłyszonym w dzieciństwie językiem barwnym, pełnym niespodziewanych zwrotów, przysłów i powiedzeń szczególnych, wskazań gospodarczych, aluzji z dziedziny folkloru i t. d. Ta osobowość stylu nie przepada nawet w przekładzie na języki obce — i np. Schoell tłumacz francuski, jak i d'Ardeschah tłumacz niemiecki starali się, o ile możliwości, całą tę oryginalność języka Reymonta zachować.

W taki sposób — dzięki wyjątkowo szczęśliwemu zbiegowi okoliczności — zapadła, nikomu nieznaną

^{*)} Nader ciekawy przykład pamięci słuchowej Reymonta stanowi scena, w której chory Kuba, leżąc samotny na pryczy w chałupie, przysłuchuje się hałasom, szmerom i odgłosom wiejskim — i z tych dźwięków odtwarza sobie całe życie wsi danej chwili, co się dzieje u Kłębów, co robi Pietras, co robi Walentowa, Kozłowa i t. d.

wieś Lipce — dotknięta piórem utalentowanego pisarza — odkryła całemu światu nieznany gatunek ludzki: chłop polski. Chłop polski — stał się przez Reymonta postacią wszechświatową. Nawet szlachta polska i mieszczaństwo polskie — dziś wie o jego istnieniu.



JAN KASPROWICZ.

I. Słowo o Kasprowiczu pozwolę sobie rozpocząć wierszem, który napisałem do niego w r. 1894 w cyklu p. t. „Pieśni dla przyjaciół”.

Janowi Kasprowiczowi

1. Jak z pod fal rozhukanych igrzyska,
Co w muzykę wichrową się kłębią
I aniołom śmierci dziewosłębią,
Że grób stoi, gdzie była kołyska;
 Jak z pod fal tych — mogiły już bliska,
 Gdy śmiertelny bój tocząc pod głębią —
 Na powierzchnię białością gołębią
 Nagle ręka topielca wytryska:
Z pod niemieckiej nawały odwiecznej,
Z pod Requiem tych strasznych grabarzy,
Żadzą życia potężną — odsieczny —
 Na Kujawach wśród powodzi wrażej,
 Pieśnią dawnych słowiańskich gęślarzy —
 Tyś wybłysnął, śpiewaku serdeczny!
2. A wyszedłeś, gęślarzu świetlany,
Z białej chaty prostego wieśniaka,
A na czole twem była oznaka,
Żeś od Boga na wieścza wybrany.
 A krwawiły cię dziadów twych rany
 I bolesną była-ć dola taka,
 Boś miał skrzydła szlachetnego ptaka
 A duch czujnie w jutro zasłuchany.

Dwojga cierpień czcigodne wcielenie,
Cierpień kmiecia pod panów batogiem,
Walki Słowian z odwiecznym swym wrogiem:

Śpiewać tobie podwójne cierpienie
I dwie skargi wygłosić przed Bogiem,
Dwa pioruny wlać w swe pokolenie!

3. Żeś, zwiastując niby nowe świty —

Na wieśniaczym rodził się zagonie;

Żeś wypłynął nad niemieckie łonie,

Kocham cię duchu niepożyty.

A choć lubisz ulatać w błękity

Po złożone Hesperyd jabłonie:

Wiem, że pierwsze miejsce w twojem łonie

Ma ten zagon w cierpienia obfity.

Ale dla nas obcem jest to łkanie,

Które w niebo uderza z lepianek;

My je znamy w złudzeniu sielanek.

Ty nas prowadź po wieśniaczym łanie,

Bo w twojej pieśni jest nowy poranek,

Co rozświeci nam owe otchłanie.

4. A więc śpiewaj pieśni twe — z chałupy,

Bo tam więcej dla nas jest tajemnic,

Niż śród puszczy nieprzebytej ciemnic,

Jakby straszne dzieliły nas słupy.

O, nie przebić tej ducha skorupy

Najemników cichych i najemnic,

Jakby żadnych nie było wzajemnic

Miedzy nami — oprócz garści krupy.

Znane wszystkim ballady rycerstwa,

Ale ciemne wieśniacze nam krzyki!

Więc odkrywaj nam chałup tajniki,

A pieśń twoja — jak ten zagon czerstwa —

Będzie jutrznią nowego braterstwa

I nad wszystkie cię wzniesie lirniki!

Pierwszy tom wierszy Jana Kasprowicza wyszedł w r. 1889, w Bibliotece Mrówki, z przedmową Teodora Tomasza Jeża. W najbliższych latach po tym pierwszym zbiorze wyszły książki następujące: *Chrystus* (1891), *Świat się kończy* (1891), *Z chłopskiego zagonu* (1892), *Anima Lachrymans* (1894), *Miłość* (1895).

Zaznaczam tę kolejność pierwszych utworów J. Kasprowicza, by uzasadnić charakter wiersza, który pisałem w r. 1894 do naszego poety.

Kasprowicz w latach późniejszych znakomicie rozszerzył skalę swoich motywów; możnaby powiedzieć, że zbuntował się przeciw swoim ideałom młodzieńczym i inną poszedł drogą. Ale w r. 1894 określenia twórczości Kasprowicza — jakie są podane w moich sonetach — odpowiadają najdokładniej rzeczywistości. Kasprowicz, ur. 1860 r. w Szymborzu pod Inowrocławiem — był pochodzenia chłopskiego i to w zaborze pruskim. Oczywiście też pierwsze wrażenia jego dzieciństwa — to chałupa wiejska i jej otoczenie, wreszcie natura, jako krajobraz i żywioł; wrażenia proste, niewielorakie, ale przenikające duszę do rdzenia. Późniejsze czasy (szkoła, uniwersytet), stały się dla niego źródłem znajomości nowych prądów społecznych, których utopijność ma charakter mistyczno-poetycki i które się opierają o wiarę w pewną potęgę abstrakcyjną, w zbiorowość, zwaną ludem, tłumem i t. d. „Namiętność reformowania świata” — paliła serce Kasprowicza, jak serce Shelley’a. Wszyscy my przechodziliśmy w młodości przez ten okres wiary w nadzwyczajną łatwość przemiany stosunków ludzkich na ziemi; przemiany, która się odbędzie z dziś na jutro. Pierwszy tom poezji Kasprowicza jest przepełniony tą wiarą. Takie wiersze, jak *Piramida Cestjusza*, *Aryman* i *Oromaz*, *Gordano Bruno*, *Oziris*, *Anadyomene*; wreszcie cały szereg aluzji do tych idei w wierszach do *Wiosny* czy do

Jesieni — świadczą, jak przejęty był młody poeta ową wiarą, którą nawet wtracił do swoich *Motywów Biblijnych* (Samson). Z wszystkich poetów obcych największy wpływ wywarł na Kasprowicza Percy Bysshe Shelley — i w niejednym utworze ideologicznym, jako też w sposobie odczuwania natury a nawet w budowie wiersza — wpływ ten znajdziemy. Ale ponad tem wszystkim górowało jedno: pamięć wrażeń z lat dziecińczych, pamięć rodzimego sioła, rodzinnego krajobrazu i rodzinnego domu. To też w pierwszym tomie najdoskonalej wykończony poemat — to cykl sonetów: *Z chatupy*. Szczęśliwy instynkt kierował tu poetą, że cykl ten ułożył wierszem dziesięciozłogłoskowym, choreicznym, zwartym i zamkniętym w sobie. Podkreślam to dobre poczucie, gdyż Kasprowicz długi czas nie był w stanie opanować wiersza jedenastozłogłoskowego, który w poezji polskiej jest najtrudniejszy ze wszystkich; dopiero znacznie później Kasprowicz stał się mistrzem i w tym wierszu.

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

Są to wspaniałe malowidła — bez żadnej ozdobiczości wykonane. Nędza, smutek, troski, upośledzenie ludu wieśniaczego — wszystko tu daje się wyczuwać — w sposób cał różny, niż u Reymonta, który ma na oku przedewszystkiem walkę tego ludu z naturą i otoczeniem. U Kasprowicza chłop jest istotą raczej bierną: to z czem poeta do tego chłopu podchodzi — jest to raczej pewna ideologia, której esencją wystawiają moje sonety.

Myśmy wszyscy kolejno wychowywali się na po-

ezji romantycznej, potem na pozytywizmie, potem na socjalizmie.

Kasprowicz również przechodził przez te okresy — i ostatnia faza doprowadziła go do pruskiego więzienia. Siedział tam sześć miesięcy. — Owocem tego pobytu *W celi* był cykl sonetów, w których się z wolna rozwija prometeizm Kasprowicza.

Niestety, jedenastozgłoskowiec nie był jeszcze należycie posłuszny poecie, „nie bał się majstra” i sonety, treścią refleksyjną bardzo interesujące — pod względem formy są niedociągnięte.

Są tu rozważania socjalne, wspomnienie matki, zjawienie Astarty, zjawienie ducha Poezji, sen prometejski i t. d.

I inne jeszcze troski ma Kasprowicz. Po pierwsze walka z Niemcem: „Więc my skazani na wymarcie, na bezechowy koniec bytu!” Po drugie położenie chłopca, i takie jego wyrobienie, aby on to zwalczył wroga.

Jest w ludzie siła niepożyta...
Zbawienie leży pod siermięgą...

Słowa te wyrażały wiarę powszechną owego czasu wśród młodzieży inteligentnej, zgrupowanej w Warszawie koło *Głosu*, we Lwowie koło *Kurjera Lwowskiego*. Dlatego Kasprowicz był powitany z zapalem, jako ten, który wypowiada „krzyk swego pokolenia”. Przytem uderzało wszystkich jego pochodzenie chłopackie — i na tem tle zaczęto snuć całą teorię psychologiczną, dotyczącą Kasprowicza. T. T. Jeż w swojej przedmowie mocno to pochodzenie podkreśla. Również i ja w swoim wierszu nacisk na to położyłem.

W późniejszych czasach, kiedy Kasprowicz w całe inną stronę skierował swoje natchnienia, żaden Taine'izujący krytyk nie darował mu chłopstwa. Czy to Kasprowicz opiewał Boga, czy górę Jungfrau,

krzak dzikiej róży, czy słonecznik, walący się dom, czy Dies Irae — wszędzie dopatrywali się jakichś elementów chłopskich. Dużo z tego wyszło bałamuctwa.

Gdyby Kasprowicz wystąpił bezimiennie i gdyby jego rodowód był nieznany, napewno nikt by się tego chłopstwa nie domyślił. Krytyka sobie w ten sposób uprościła rozumienie Kasprowicza. Owszem, dzisiaj, mając przed oczami całą twórczość Kasprowicza, możemy śmiało powiedzieć, że nie masz u nas poety mniej chłopskiego, niż on. Weźmy choćby cykl *Z chałupy*, dalej *Z niw wielkopolskich*, *Opowiadania*, *Z chłopskiej Flory* — wszędzie tam widzimy raczej inteligenta, który mówi o chłopach. Wyobraźmy sobie jakby to samo napisał Reymont, gdyby władał wierszem. Typy Kasprowicza — Wojtek Skiba, Hanka Olpińska, Marjan Olchowicz — to jakieś jednostki wybrane (o charakterze być może autobiograficznym), wyjątkowe, manfredowskie, ale nie te przeciętne typy chłopskie, jakie maluje Lenartowicz, Konopnicka, Dygasiński.

Mówią, że on po chłopsku odczuwa naturę, że jakoby Mickiewicz, np. odczuwał ją po szlachecku; jest to oczywiście twierdzenie dowolne: poczucie natury jest to sentyment, który powstał w końcu XVIII wieku, a przedtem był mało znany i nie ma nic wspólnego z chłopstwem. Jeżeli Kasprowicz odczuwa naturę tak a tak, to nie dlatego, że jest chłopem, ale że jest Kasprowiczem. To samo powiedzieć można o jego umiłowaniu wsi, o jego nastroju religijnym i t. d. Możliaby np. powiedzieć, że, jako chłopu, Kasprowiczowi brak sentymentu wojennego, nie masz w nim „kolorowego ułana”; ale tak samo wielu poetów modernistów nie ma tego sentymentu, począwszy od Norwida i Asnyka; są to ludzie cywilni.

O ile jednak rzecz dotyczy Kasprowicza z pierw-

szych lat jego twórczości, to formuły moich sonetów na jego cześć napisanych są prawdziwe.

I kilka innych jego tomów jeszcze podpada pod te formuły: *Chrystus* — poemat gorzki i pełny sceptycyzmu, rodzaj dialogu między Zbawicielem a Szatanem, nie należy do najlepszych utworów Kasprowicza; mamy tu jedenastozgłoskowy wiersz, którego poeta jeszcze nie opanował i przytem w bardzo trudnej tercynie dantejskiej. Z *chłopskiego zagona*, *Opowiadania* i t. d. poruszają tematy z życia chłopskiego: przemawia tu demokrata, znający życie wiejskie — który rozumie cierpienia nędzy wiejskiej, ale którego głównie interesują osobistości w gromadzie chłopskiej egzotyczne. Powoli autor zdobywa sobie styl wyrazisty i np. w *Opowiadaniach* trafiają się strofy 11-zgłoskowe, doskonale opanowane.

Pomimo wszystkie wpływy literackie czy społeczne — nigdy Kasprowicz nie zatracił swojej odrębności i samodzielności duchowej. Od samego początku, zarówno w niezgrabnościach, jak i w zwrotach fortunnych, był zawsze nawskroś oryginalny i, rzecby można, nigdy niczym nie był naśladowcą. Miał swoją własną planetę i koło niej krążył.

II. W *Anima lachrymans* już się powoli wyzwala Kasprowicz z tych powijaków, w jakie go wtrąciły uniwersyteckie prądy społeczne. Ogarniają go wątpliwości, czy to jest droga istotna do szczęścia ludzkości. Zaczyna nie wierzyć w tę bajeczną Atlantydę, i już mu się układa teza, że zło górować będzie zawsze na ziemi. Rozpacz i ból — to ziemia. Ale ból jest siłą twórczą. „Wiośnie podobne jest życie, gdy kochaniem wzbiera i cierpieniem, gdy się zrywa ku gwiazdom w błękicie“. Dlatego mówi:

 Bądź pozdrowiona, o ty bez promienia,
 Który nadzieją martwe serca pieści,

Spowita płaszczem bezdenne cienia,
Źródło mej pieśni, macierzy natchnienia,
Boleści!

Gdzieindziej mówi:

W rozbolełego serca żywą księgę
Zapisz na zawsze słowa takiej treści:
Jak ruda w ogniu znajduje potęgę
Oczyszczającą — tak człowiek w boleści.

Wiersze, jak *Rozpacz*, *Stłum tę chęć życia* i inne podkreślają tę samą ideję, która u autora powróci w *Hymnach* z większą siłą i z większym tragizmem. Inna serja tegoż zbioru mówi o miłości. W niedługim czasie potem autor całą sumę swoich przeżyć miłosnych zebrał w jednej księdze p. t. *Miłość*.

O tej książce pisałem wkrótce po jej ukazaniu się w druku, w r. 1895, w *Przeglądzie Tygodniowym*. Była to rzecz dłuższa (w dwóch ciągach) i nie mogę jej tu podać w całości. Ponieważ jednak, oprócz samej analizy *Miłości*, zawiera ona też ogólne uwagi o Kasprowiczu, dlatego niektóre fragmenty tu powtórzę.

„W rozwoju każdej niemal duszy twórczej płyną kolejno po sobie okresy zjednoczenia i rozpierzchnięcia. Taki okres, zdaje się, przechodzić musiał Jan Kasprowicz, tworząc *Miłość*.

Doszedłszy do pewnych form, jakby z jednego kamienia ciosanych (*Z chałupy*), zamkniętych niemal w kształty plastyczne, przerzucił się potem w treść i formę, jakby rozstrzeloną; kryształ swoje w rozczyn przelał; od syntezy znów do analizy przeszedł.

Takie myśli budzi z konieczności książka *Miłość*. Jest to dziwna książka, niepodobna do żadnej innej książki o miłości. Lubimy zwykle rzeczy podobne do

czegoś, co znamy. Najwyższy zarzut, jaki stawiamy ludziom, czy rzeczom jest: To do niczego nie podobne! Dla mnie jest to właśnie zaletą Kasprowicza, że jest niepodobny do nikogo innego.

Pierwsze wrażenie tej książki jest nieprzyjemne; jest w niej coś ostrego: to storczyki o kształtach dziwacznych i duszącym zapachu. Pewien chaos, pewien mrok mętny i niewyraźny uderza czytelnika z początku. Zdaje się ciągle, że autor całej duszy ci nie otworzył, że jesteś ciągle nazewnątrz jego świątyni; ale wejdź dalej, rozpędź chaos, przebij okiem ciemności.

Książka ta ma w sobie coś wagnerowskiego. Jest to dramat, co się zaczyna w piekle i naraz do nieba płynie, a z nieba dopiero na ziemię powraca. Jest to symfonia wielotonna, nad którą jeden motyw góruje: tęsknota po raju. Kolejno tu płyną jęki najwyższej rozpacz, szaleństwo dzikie i skalane grzechu, upadek zniechęcenia i niemocy i nagłe odrodzenie ducha i serca — i nowy powrót ku bóstwu i nowe objawienie prawd natury — i błysk oczu zbawicielki czarownej i pełnej dobroci — i triumfalny hymn radości — i porywy ku szczytom gór najwyższych, ku niebiosom, ku nieskończoności bezbrzeżnej.

Widzimy naprzód *Miłość zrozpaczoną* (*Amore desperato*), a w tej rozpacz jest coś brutalnego. Poeta opłakuje kochankę umarłą, którą razem przeklina i błogosławi; błogosławi, bo ona otworzyła mu wrota nieznanego raju; przeklina, bo mu duszę spaliła na węgiel, bo dotąd nie może o niej zapomnieć, choć ją w życiu odepchnął, choć z nią zerwał, pełen trwogi o skarleńie swej istoty przy tej istocie małej a czarującej, jak słodycz grzechu. Grzech był ojcem tej miłości i grzech jej towarzyszem. Ale słodycz grzechu rodzi niesmak grzechu. Grzech bluźni samemu sobie. Nienawiść rodzi się w sercu kochanka; widzi on w swej dziewczynie uosobienie kłamstwa i blekotu.

Niech odejdzie! — to jego jedyne pragnienie. Ale ona z gniewem, który w żal się przemienia, mówi mu:

Ach, czas nadejdzie, gdy w skruchy godzinie
Strumień łez gorzkich z oczu ci popłynie,
Gdy o mnie biednej pomyślisz inaczej,
Wtedy niech Bóg cię chroni od rozpacz.

I stało się tak. Kobieta umarła, a kochanek dziś za nią tęskni — i znów ją błogosławi — i modli się do niej. Jest to jakaś miłość opętana, o włos pokrewna nienawiści! jej uściski — to kurcze, jej pocałunki — to spazmy: *furiis cgitatus amor!*

Miłość tu czasami rozsadza granice własne; staje się naturą, bóstwem, żywiołem, idea; przestaje być sobą.

I przytem świadomość tego zatracenia granic, przewaga intelektu nad stroną afektywną — czynią z księgi Kasprowicza utwór nawskroś nowoczesny. W tej księdze o miłości najwspanialszy jest hymn do śmierci.

Ale dusza, której uczuciowość przesiąkła analizą, dąży do odtworzenia nanowo swej zdolności do uczuć samorzutnych. Dwie drogi ma przed sobą: albo się oddaje w pełni zmysłowości, albo, przypisując swą niemoc wpływom otoczenia, wieku, gromady, pragnie przekształcić obyczaje i prawdy tej gromady i wieku.

Czasami gra zmysłów łączy się niby w jedność metafizyczną z tem dążeniem do zreformowania społeczeństwa. Taki jest motyw poematu: *Miłość — Grzech*.

Bohater tego poematu, jakiś Hamlet-Robespierre, pragnie stworzyć na ziemi świat idealny, gdzie każdy ma być zadowolony; świat, w którym staną się niepojętymi słowa: „ktoś nie śpi, aby ktoś mógł spać!”

Ale on chce przetworzyć świat od podstaw, od miłości, która jest skrepowana tysiącem więzów prawnych, która dusi się i zamiera. Na tem tle autor snuje rodzaj noweli o zakroju naturalistycznym, w której to co pospolicie zowie się grzechem, zostaje podniesione do wyżyn boskości. Wynikają stąd różne konflikty. W każdym razie ten rozdział świadczy, że autor jeszcze się nie wyzwolił ze swoich wierzeń społecznych. Z drugiej strony nie jest wykluczone, że na ten utwór wpłynął poemat Shelley'a *Helen and Rosalind*, w którym również sprawa miłości i małżeństwa jest postawiona bardzo radykalnie i również dydaktycznie. W każdym razie, chociaż Kasprowicz idealizuje grzech, to jednak jest widoczne, że ma on do niego awersję, jakby katechizmową, i nie jest w możności przeciężyć w sobie tego przeciwieństwa; brak mu owej fascynacji grzechu, która Baudelaire'owi podsuwała fazeologję zwarta i lapidarna.

Grzech sprofanował ideały poety. Gdzież znajdzie on pocieszenie? Różne drogi leżą przed nim: martwota i zniechęcenie, rozpusta i zapomnienie, śmierć i żądza samobójstwa; wreszcie oczekiwanie Łaski Bożej; przez te wszystkie stany przechodzi bohater i to jest treścią trzeciego epizodu *Amor Vincens*. Łaska boża czuwa nad nim. „I pomogła mu młoda niewiasta, Ellenai...

A oto naraz użyczie psalterzy —
Wszystkie muzyczne dajcie instrumenta,
Harfę i cymbał — niechaj w nie uderzy
Miriam boska — triumfem przejęta,
Gdy wróg pognębion u jej stopy leży;
Niech z ust Dawida pieśń popłynie święta,
Bo oto naraz, o przedziwne dziwy!
Odżył nanowo ten, co był nieżywy!

Tu przełamuje się ton księgi. Rozpacz, melancholja, przekleństwo, grzech, zniechęcenie, żądza grobu — znika i rozpoczyna się triumfalna symfonia ku czci Ellenai...

Piękny jest szereg strof (52—56) kończących ten poemat, a które stanowią apoteozę napotkanej bogini. Ogromne tchnienie panteizmu przenika tu duszę Kasprowicza, a ten panteizm w godzinach boleści i upadku stanowi jego najwyższą męczarnię; w godzinach podniety i wesela najwyższą triumfalną radość jego życia. Jest to niby panteizm indyjski, który każe mu zlewać swoje uczucie z uczuciem wszystkich istot, swoją duszę z duszą wszechbytu, swoją obecność z obecnością natury, swoją przeszłość i przyszłość z przeszłością i przyszłością dziejów ludzkich od dni adamowych aż po dni Królestwa Bożego. Stąd niewyraźne malowanie rzeczy osobistych przy fanatyzmem ukochaniu całego świata nieosobistego.

Można czarnej części dzieła Kasprowicza różne stawiać zarzuty: jest ona zbyt bolesna i zbyt gorzka. Ale od połowy księgi ton się zmienia: nadchodzi pieśń triumfalna. Zdaje się, że nic piękniejszego nie napisał Kasprowicz nad poemat *Przy szumie drzew*. Jakieś tchnienie Shelleyowskie, rzekłbyś echo Epipsychidjona przenika ten utwór. Osobno mówić będę o jego formie, o wierszu białym, który tu płynie w zieleni lasów, w zapachu kwiecia, w symfonji drzew śpiewających jakąś prastarą pieśń, w milczeniu dwojga dusz idących ku sobie, w promieniach spojrzeń wzajem w sobie roztopionych, w uderzeniach serc tęskniących za harmonją, 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!*

Dordzenne poczucie żywej natury jest cechą główną Jana Kasprowicza. Dusza każdej trawy, du-

sza zapachu każdego kwiecia, dusza muzyki każdego drzewa (bo każde drzewo szumi inaczej) — to wszystko pokrewne mu dusze, znane oddawna, życziwe.

I zlewa się z niemi — na sekundę czy na wieczność — sam tego nie wie; przestaje być sobą, cały byt jest nim przez nią, przez Ellenai. Bo z jej oczu, z jej serdecznego tchnienia, z jej szeptów, które go w nieskończoność prowadzą, płynie to rozszerzanie jego ducha.

I tutaj miłość rozsadza granice własne, aż dochodzi do tego, że — jak mówi Kasprowicz — „w jednego ducha złani, płynąc z falami — po fioletów przestrzeni — w kryształ podziwu skropleni —

Rozpłynęmy się jak kropla w tej płynącej fali!

Jest to u Kasprowicza szczyt najwyższej ekstazy miłosnej: zapomnienie jaźni własnej, kategoriyczny rozkaz kochania, jakby od samego bóstwa Pana pochodzący, a ku własnemu jego, pozaludzkim, celom wydany: dlatego uczucie miłosne staje się tu prawie nieosobistem — i dlatego symfonia *Przy szumie drzew* zamyka się nie pocałunkiem, ale zamierzeniem pocałunku.

W dalszym ciągu tej recenzji, którą tu w skrócie podaję, mówiąc o rozmaitości form wierszowych i stroficznych u Kasprowicza, o białym wierszu, o stylu jego odrębnym, pełnym zawikłań, hiperbol i okresów, a przytem o zamięlowaniu *enjambements* wiersza jednego z drugim następnym.

Jednej rzeczy Kasprowicz unika: łatwej, gładkiej melodyjności. Przeciwnie woli szarpaninę, woli dźwięki szorstkie, ostre, twarde. Ale to wrażenie zewnętrzne. Kasprowicz jest bardzo muzyczny: lecz to muzyka nowoczesna, oparta na harmonji, nie zaś na melodji, muzyka Wagnerowska. Dlatego właśnie Ka-

sprowicz umie władać wierszem nierymowanym, który nigdy u niego nie bywa tak anemiczny, jak to się zdarza nieraz w polskim wierszu białym.

Nie będę tu dalej streszczał swego artykułu, choć dziś po wielu latach widzę z przyjemnością, że uwagi moje były trafne. Zaznaczę tylko jeszcze jedno powiedzenie: „Zdaje mi się, że w Kasproviczu natura pomieściła taki zapas sił twórczych, że mu nie zbraknie nigdy materiału do ciągłych odnowień (swego talentu)”.

III. Następuje po *Miłości* okres milczenia u Kasprowicza. Dopiero w r. 1898 wychodzi nowy zbiór p. t. *Krzak dzikiej róży*. Jak widzieliśmy w *Miłości* autor już się wyzwala z pod władzy ideologii społecznej, a jednak ona mu się wciska jeszcze niekiedy w jego sentymenty (*Miłość Grzech*). Owszem jeszcze w r. 1899 wydaje *Bunt Napierskiego*, choć rzecz ta podobno napisana była wcześniej. W *Buncie* autor korzysta z legendy o Napierskim, który miał być rzekomo synem nieprawym Władysława IV i w Tatrach ukryty rozpoczął wojnę chłopską przeciw panom. Jednakże już i tutaj autor przestępuje granice zagadnień socjalnych i raczej wnika w problemat „grzechu i zbrodni”; wnika w tragizm konfliktów życiowych: wnika słowem w tajemnicę zła i dobra, która teraz najbardziej go będzie pochłaniać.

Zaznaczę tu, że bynajmniej nie stawiam Kasprowiczowi zarzutu z powodu, że był „społecznikiem”. Nie widzę potrzeby ograniczania poety w wyborze tematu, jak to robili zwolennicy sztuki dla sztuki. Poeta może być inicjatorem życia i może być jego reflektorem i zwierciadłem. Jeżeli życie niosło ze sobą takie prawdy, albo takie złudzenia, poeta mógł je w swojej duszy odczuć i po swojemu wyśpiewać. Ale nadeszły nowe czasy: przeciw duchowi zbiorowości, której formułę stworzył Marx, wystąpił apologeta jednostki,

indywiduum — Nietzsche. Walka tych dwóch prądów była w powietrzu — i każdy co wrażliwszy umysł mimowoli ulegał jej wpływowi. Uległ tym wpływom i Kasprowicz, zwłaszcza, że w owym czasie już kiełkowało w Krakowie nowe przedwiośnie neoromantyzmu, z którym Kasprowicz był w kontakcie. Ten nowy prąd literacki był przeważnie egotyczny. *Ja* stało się Absolutem, z którego cały świat wynikał i do którego dążył.

Różnica między Kasprowiczem a innymi była taka, że Kasprowicz, pomimo wyzwolenia z pod władzy zbiorowości (tłumu), nigdy jednak nie uprawiał kultu swojej jaźni: nigdy nie był egotyczny. Widzieliśmy, że jego *miłość* (uczucie najbardziej indywidualne) zlewa się z naturą, z kosmosem, z bóstwem.

A chociaż Kasprowicz woła pewnego razu:

Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie!
Wiarę mą trawił twój żołądek wraży!
Dziś moja miłość już zgiać się nie umie
Na stopniach twoich bezbożnych ołtarzy.
Dziś z resztą siły poszedłem w bluźnierce,
Ma dłoń słabnąca dziś twój bałwan kruszy —
Krwawy Molochu, coś pożarł me serce,
Jak wampir wyssał drogi szpik mej duszy!..

to jednak zaznacza wkrótce gdzieindziej:

Ona jest zawsze przy mnie — Litość wielka!
Skala jego usiłowań jest bardzo obszerna i rozmaita,
a nawet pełna przeciwieństw.

Przed tobą, życie — i przed tobą schyle
Skróń swą, o śmierci, przed słabych tesknącą.
Przed tobą, walko! przed tobą, pokoju!
Zwycięstwo! Klęsko! Zwątpienie i wiaro!
Radości! Smutku! Nagrodo i znoju!

Błogosławieństwo! Straszna przekleństw karo!
Rzeczywistości! i ty złudna maro!
Harmonjo dźwięków, dysonansów zgrzycie!
Bezdenna próżnio, przepełniona czaro,
Przed tobą w niemy upadnę zachwycie,
Bo wiem, że ty się składasz w wieczne *Jedno* —
Życie!

A zatem Życie ze wszystkim swoim złem i dobrem — jest tą olbrzymią kanwą na której rozwiesza się dusza poety, aby ją ogarnąć i opanować tak, jak samo Przeznaczenie. Jest to stanowisko bardzo osobiste, ale jakby nadosobiste i bezosobiste zarazem. Jeżeli pod wyrazem Cień — rozumieć będziemy duszę człowieka, jego jaźń — to może najlepiej ten nieegotyczny egotyzm Kasprowicza maluje wiersz następujący:

Ach, nieraz mi się zdaje, gdy tak samotny krocę,
W zachodu cichem złocie, zadumą ogarnięty —
Że *cień, co długi wstaje* spod nóg mych i swe
mrocze
Na ziół tych ścięle krocie, nie ze mnie jest
poczęty.
Lecz że z *przeszłości fali* czy z *przyszłych dni*
głębiny —
Hen, tam gdzie ziemi krańce byt jakiś, tu
nieznany,
Wychyli się z oddali i że cień jego siny —
Dnia dzisiejszego słońce, mrąca, rzuca na te łany.

Dusza więc (owa Jaźń modernistów) nie jest zawieszona w powietrzu, jak niewiadomo stąd nadbiegły obłok — ale ma w sobie łączność z przeszłością i przyszłością — i rozplywa się na cztery kardynalne punkty świata.

Zazwyczaj egotysta rozszerza do znaczenia abso-
lutu, jakiś drobny fakt swego życia — jakieś drobne
uczucie; przeciwnie Kasprowicz wszystkie moce abso-
lutu ześrodkowuje w swoim cieniu. W tej swojej jaź-
ni umie on pomieścić wszystko — i dla tego później
powiada: — „O was ja mówię, gdy mówię o sobie”.

Na czym więc polegała przemiana zainteresowań
twórczych Kesprowicza?

Na tem, że zamiast bezpośrednich niedomagań
życia codziennego, jak nędza i ciemnota ludu, skre-
powania prawne i polityczne, ucisk narodowy czy
socjalny: — występują teraz najwyższe uogólnienia
Zła i Dobra, Życia i Śmierci.

Rzeczy nieuchronne, niezwykłe, nieusuwalne
z istnienia — nędza (która jest wszędzie), mrok,
grzech, ból nieskończony, rozpacz — i wszystko co
człowieka wpędza w grób — oto co teraz wydaje się
Kasprowiczowi potęgą górującą. Pomiędzy Złem
a Dobrem, niby kopiec graniczny stoi Golgota, która
ma przeważać szalę dobra — aby życie mogło zwy-
ciężyć.

W zbiorze *Krzak dzikiej róży* są liczne potemu
aluzje, a przedewszystkiem wiersz, od którego książ-
ka wzięła tytuł.

W ciemnosmreczyńskich skał zwaliska,
Gdzie pawiookie drzemią stawy —
Krzak dzikiej róży pons swój krwawy
Na plamy szarych złomów ciska...
Cisza... O liście wiatr nie trąca,
A tylko limba próchniejąca,
Spoczywa obok krzaku róży!...

Tuż sąsiadują ze sobą śmierć (limba) i życie (ró-
za). Autor sam ze sobą rozważa swoje dotychczasowe
ułudy.

Wierzyłem zawsze w światła moc,
Władnącą nad mrokami,
A przecież nieraz wiarę tę
Gorzkiemi zlewam łzami.
I wstaje z morza górskich łez
Zjawisko wnet olbrzymie —
Nachyla ku mnie smutną twarz
A Rozpacz mu na imię!

Już widzieliśmy u Kasprowicza poprzednio Rozpacz i Boleść, jako siły dobroczynne. Ale takie traktowanie sprawy może trwać tylko do czasu. Nie można znieść nadmiernego brzemienia boleści. Duch się przeciw niej buntuje.

W ciemności schodzi moja dusza
W ciemności toń bezdenną:
Pół Elizejskich już nie widzi
Zawisła nad Gehenną.
W górze nad losem mojej duszy
Boleje anioł biały —,
A tutaj szyki potępieńców
Szyderczo się zaśmiały.
Szydzą z mej duszy potępieńce,
Że cząstka jasnej mocy,
Co rodzi słońca niema władzy,
By złamać berło nocy.

Ale nęci go czyn, nęci go to olbrzymie morze życia, które szumi przed nim.

Błogosławiony, kto pochwycił wiosła
I jak bohater puścił się w swej łodzi —
Na wicher, co nad nim dziką pieśń zawodzi,
Na toń, co pod nim w dziki szal urosła!
Błogosławiony, kto z swej ludzkiej duszy

Umiął wykrzesać pokrewieństwo burzy,
Swe błyskawice w głębinach zanurzy,
Swojami grzmoły przestworza poruszy!

Wiersz ten (*Życia ogromne morze...*) zarówno jak sąsiadujący z nim, znany nam już utwór: *Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie!* ma nader ważne, przełomowe znaczenie w życiu poety — i to jest drugi ton owej przemiany, która w nim się odbyła. Dotychczas Kasprowicz był przeważnie refleksyjny, kontemplacyjny; ale ten, zmysł kontemplacji, który czynił z jego utworów najczęściej to, co Niemcy nazywają *Gedankenpoesie* — był tylko zawnętrzną powłoką potężnego, wybuchowego temperamentu, co pragnął wyładowania. Żywiołowość Kasprowicza, tu i owdzie dotychczas przemawiająca, uświadomiła sama siebie i coraz potężniej wydziera się na zewnątrz, aż się wypowie w organowej muzyce Hymnów. *Krzak dzikiej róży* już poniekąd zapowiada te hymny. Już je mamy częściowo w utworze: *Modlitwo moja cicha i bez słów*; w cyklu *Tęsknię ku tobie o szumiący lesie*; w cyklu *Nad przepaściami*.

Jest to rozmyślanie o życiu i śmierci, o wieczności i nieskończoności. Rzecz się zaczyna opisem pięknego dnia w Tatrach, ale zaraz potem dowiadujemy się, że

Wczoraj tu szalał błysk i grom...

Jezioro zaś cichą żrenicą chce rozedrzeć mgły, co otaczają „wieczny sen czy też wieczyste życie?”

Nad przepaściami ludzki duch zawisnął nieruchomy i słucha, jak anielski chór śpiewa, „że trwaniom nie ma końca”, „że tylko życie prawdą jest, a śmierć jest złudną marą”, „że widomego świata cieśń rozszerza się w Nieznanem”.

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

Rozwija dalej autor jakiś platoński obraz świata
wyższego.

Cały ten bezmiar, bezlik ten
Życioświadczego ruchu —
Co tam snadź w wieczny zapadł sen
Tu wiecznie żyje w duchu.

Ale znowu się zjawia Rozpacz — i wszystkie te
wizje poety załamuje.

Rozpacz i trwoga i ów płaz —
Straszną świadomość końca —
Zmieniają w zamęt cichy czas
Południowego słońca.

Syk, krzyk, płacz, jęk i szalu śmiech — przele-
wają się przez życie, wydobywają się z każdego źle-
bu ciemnych gór — i na wsze strony brzmi *miserere*
i wszystko „płynie tam, gdzie łan wielkiego cmenta-
rzyska, gdzie już duch się nie pyta, czy to wieczysty
sen, czy też wieczyste życie?

I oto duch — przeszedłszy te kresy bytu i nieby-
tu — znowu do ciał powraca — czuje trwogę.

Teraz zaczyna się serja poematów o tchnieniu Je-
zajasza i Eschylosa, czasami na tle pomysłów indyj-
skich osnuta. Naprzód mamy hymn do Wieczności,
gdzie poeta znów się zastanawia nad Śmiercią i trwo-
gą wieczystą, jaką w sercach naszych myśl o niej
budzi.

Z motywów indyjskich zaczerpnął Kasprowicz
dwa dalsze hymny serii *Nad Przepaściami*: o stworzeniu bytu i hymn do Waruny. W pierwszym rozważa Kasprowicz, co było,

nim się początek urodził z początku,
za nim się stało
to, co się stało. —
Nad wszystkim i nad niczem było tylko Jedno
wszystkiego i niczego niedosiężne sedno
Spokój i tętno
Bezruch i ruch.

Jeden tylko Duch, który stworzył świat, wie, jak
ten świat był stworzony — mówi poeta indyjski, po-
czem dodaje: A może i on nie wie! Kasprowicz za
poetą indyjskim powiada:

On wie sam jeden, kto wóz świata wdrożył,
On wie, skąd wszystko wzięło się stworzenie.
Bądź On go stworzył, bądź On go nie stworzył—
On wie Sam jeden — — — A może On nie wie?!

Tu więc nasz poeta zaznacza nędzę ludzkiego po-
znania, które nigdy nie odsłoni tajemnicy bytu.
W hymnie do Waruny — przedstawia nędzę ludzkie-
go szczęścia. Bo on — Waruna — bóg słoneczny, ja-
sny, płomienisty — jest zarazem zimny i obojętny —
i nic go to nie obchodzi, że człowiek za chwilową
rozkosz płaci latami męczarni i śmiercią — i że my,
nędzne igraszki tego lodowatego bóstwa — żyjemy
w wiecznych dyssonansach.

O życie!
O rytmie krótkich, urywanych tchnień,

Których największy arcy mistrz nie złączy
W pełną, zamkniętą, harmonijną pieśń!...
O słońce! O życie!
O ty gasnących zórz wieczornych boże!
O ty posępny pogrzebie!
O ty nieznana, o daleka drogo!...
Życia i śmierci ty harmonjo głucha!

W *Akordach jesiennych* zastanawia się autor nad stanowiskiem poety i znaczeniu poezji w czasach obecnych — i stwierdza, że to jedyna siła, która się unosi ponad materjalizm dzisiejszy. Wierzy on, że

Rój zniwiarzy zbiera plony, co wyrosły z moich
dum!

Jeszcze o jednej melodji Kasprowicza musimy tu wspomnieć: o Tatrach. Są w tym zbiorze bardzo piękne wiersze na tle gór (Alp oraz Tatr), jak *Krzak dzikiej róży*, *Cisza wieczorna* oraz *Taniec zbójnicki*, stylizowany na sposób ludowych pieśni zakopiańskich. Obok Szymborza, równinowej krainy nad Gopłem, Zakopane, ściślej Poronin, stało się drugą ojczyzną Kasprowicza. Osiadł u stóp Tatr i z przerwami do końca życia tu przesiedzia!.

Góry dały mu szerz i wyż, którą coraz bardziej przesiakają jego nowe utwory. Tu na wyżynach powietrze jest czystsze, duch spokojniejszy, natura piękniejsza. krzak róży bardziej ponsowy, a wicher halny bardziej przerażający niż jakikolwiek wiatr na dolinie. Długie lata Kasprowicz wczytywał się w „alfabet tych ogromów”. I zrozumia!., że „niema szczęścia tam, gdzie życie rośnie”.

W związku z *Krzakiem dzikiej róży*, a jako zapowiedź *Hymnów* — ukazuje się poemat dramatyczny *Na wzgórzu śmierci*. Autora znowu szarpia wątpliwo-

ści te same, które wyraził w *Chrystusie*: konieczność ofiary i jej bezowocność. Rzecz na motywach Ewangelji oparta — rozważa Golgotę, nie jako fakt historyczny, ale jako wieczne prawo, które co dnia się powtarza. Jest tu Dusza, wygnana z Raju, dusza oderwana od Boga, która tęskni do Raju i tęskni do Boga, ale im bardziej ku niemu się zbliża tem jest dalsza. Ażeby się od tej pustyni wyzwolić — i wyzwolić się od lęku (śmierci) — rzuca się w objęcia Lucyfera (grzechu). Lucyfer szyderstwem swoim urąga dziełu zbawienia. „On myśli, że wybawi świat od lęku!” Szymon z Kyreny, jedna z figur poematu, tak streszcza ideję ofiary Jezusa.

Umrze, bo musi. Śmierć — zwyciężcą śmierci.
Krzyż, znamię śmierci, co się zmienia w życie...

Myśli które wypowiedział poeta w *Chrystusie* — są tu pogłębione. Sens ich ostateczny — to pesymizm. Z drugiej strony widzimy, jak jedna linja prowadzi przez całą twórczość Kasprowicza — i jak pomimo rozmaite przemiany zewnętrzne — niezachwianą jest jednolitość ducha poety.

IV. Jedna uwaga T. T. Jeża w jego przedmowie do pierwszego zbioru poezji Kasprowicza trafnie określa pewną cechę talentu autora *Hymnów*. Mówi on, że Kasprowicz nie maluje kolorami; że jest to rysownik, który daje obrazy czarno-białe. Istotnie nigdy Kasprowicz nie był malarzem, kolorystyka jego jest nikłą, a nawet powiedziałbym, plastyka. Zapatrzony raczej w uogólnienia, niż w poszczególne zjawiska, nadając wyrazistość oderwanym pojęciom, odbierając ją natomiast szczegółom.

Dziedzina liryki kasprowiczowskiej to nie plastyka, ale muzyka. Mówiliśmy już wyżej o tym muzycznym charakterze poezji Kasprowicza, ale to również

muzyka specjalna, muzyka tego tonu wyższego, w której melodyjność nie zajmuje pierwszego miejsca, ale raczej polifonia, oparta na zestroju dźwięków sprzecznych i czasem nawet zgrzytliwych — aby ta drogą stworzyć harmonję. Są to wszystko cechy muzyki wagnerowskiej, która traktowała rulady oper włoskich, jako rzecz niższego rodzaju. Jeżeli np. porównamy poezję Kasprowicza z wierszami Lenartowicza, Zaleskiego, Wincentego Pola — to odrazu widzimy różnice: poezja Kasprowicza przy pierwszym czytaniu jest chropowata, szarpiąca, twarda, surowa. Nie tylko motywy, jakie Kasprowicz wprowadza do swych utworów — są groźne, ponure i tragiczne, ale również jest groźną i ponurą forma, w jakie on swoje myśli przybiera. Te nieplastyczne uogólnienia, w jakie obfituje twórczość Kasprowicza, — są to widziadła raczej muzyczne — i nadają się prędzej do wyrazu muzycznego, symfonicznego.

Symfonia czyli jednoczesne użytkowanie rozmaitych środków dźwiękotwórczych — jest najwłaściwszem określeniem muzyczności Kasprowicza. Słychać w niej odgłos: trąb Sadu ostatecznego i grzmoty bębnow i dzwony kościelne, i rozpaczliwe tony skrzypiec, i nawet fujarkę pastuszą. Ale w tej całej orkiestrze góruje przepotężny głos organów. Zawsze niemal autor znajduje najodpowiedniejszy ton do odpowiedniego zjawiska.

Czasami, bardzo rzadko, trafia się nienależyte uszeregowanie wyrazów, skutkiem czego efekt zamierzony chybia.

Pozwoliłem sobie kiedyś zwrócić uwagę Kasprowicza na jedno z takich uchybień — w wierszu na śmierć Lenartowicza. Przyznał mi słuszność, czy jednak zmienił szyk wyrazów, nie wiem, gdyż nie widziałem tego utworu w żadnym zbiorze (wiersz był drukowany zdaje się w *Kurjerze Lwowskim*). Począ-

tek jego brzmi: „*Bąk zabębnił w rokicinie*“. Mamy tu naprzód wrażenie brzęku, a potem wrażenie zielonych liści; brzęk znika, choć właściwie trwać powinien. Gdyby autor powiedział: „*W rokicinie bąk zabębnił*“ — mielibyśmy naodwrot trwalsze wrażenie muzyki brzęku, która tam dominować powinna.

Niedociągnięcia takie się trafiają, ale są nieczęste. Z muzycznością poezji Kasprowicza łączy się inna cecha: jej poza czasowość, gdyż muzyka stoi poza czasem. Rzeczy, które Kasprowicz nam wieści — dzieją się poza wymiarem czasu; są to rzeczy wiekuiście. To co mówi Judasz —

Wczoraj —

lat temu tysiąc, może sto, a może
zaledwie kilka upłynęło godzin — —

może być zastosowane również do wszystkich innych motywów, o których śpiewają *Hymny*.

Bo *Dies Irae* — to nie Sąd ostateczny w tej godzinie, kiedy wypełnią się czasy, ale zjawisko codzienne i wiekuiste; *Salome* — to wiekuiste wcielenie grzechu, zmysłowości i sama ona czuje swoją pozaczasowość, gdy zapowiada głowie świętego, leżącej na miśsie — „przezemnie przenikniesz wieków ciemnie i t. d.“; *Święty Boże* — to wiekuista wędrówka po tych drogach, „gdzie kurzem obsypana siadła ślepa Dola“; *Moja Pieśń Wieczorna* najlepiej formułuje tę wiekuistość rzeczy: „On był i myśmy byli przed początkiem“ i tę wieczystą prajedność istot; *Salve Regina* — to hymn, co brzmi od stuleci, jako dzwon pogrzebowy; *Hymn Św. Franciszka* — to zjawa białego Serafina, który wiecznie schodzi z krzyża, aby Miłość rozlewać po świecie; *Judasz* — to wieczna udręka sumienia, a *Pieśń Marji Egipcjanki* — to wiekuista

tęsknota do Jeruzalem niebieskiej, nigdy nie osiągniętej.

Jesteśmy tu w atmosferze, która dysze wiecznością; skrzydło nieskończoności ociera się o nas; jesteśmy w rozobłoczcu tych dziedzin ducha, w których się rodzi religja. Poematy Kasprowicza są nawskroś religijne, nie dla tego, że ich motywy wzięte są z Ewangelji, ale dla tego, że autor wewnętrznie jest przejęty powagą swego problemu i powagą swego kapłańskiego stanowiska; że stoi oko w oko z wiecznością i nieskończonością.

Może być utwór osnuty na kanwie religijnej, bardzo pobożny, a jednak pojęty czysto zewnątrz i dla tego mało religijny. Kasprowicz, przeciwnie — zdaje się czasem bluzniercą, walczy z Bogiem, urąga Jego lodowatemu stosunkowi do świata — ale w jego esencję i w grozę ludzkich cierpień wnika głęboko i dla tego jest bliżej bóstwa, niż niejeden, co pokornie powtarza słowa pacierza.

Kasprowicz, to jeden z owych „rozpętanych koni, których Bóg nie kielza” (Słowacki). Większość ludzi mechanicznie przyjmuje wszystko, czego naucza katechizm i nigdy się nad tem nie zastanawia: są to ludzie religijnie berni — i wszelka twórczość w tym kierunku w duszy ich zamarła. Wielu jest takich, którzy w nic nie wierzą, ale sprawa ta niema dla nich żadnego znaczenia — i nie walczą nawet o swoją niewiarę.

Co innego Kasprowicz. Przechodził on piekło zwątpienia — a jednak Golgota, i *Dies Irae* i *Święty Boże* i wszystkie te płomienie wiary — ciągle są w jego duszy obecne. Ale — jak to słusznie ktoś zaznaczył — u Kasprowicza zawsze na pierwszym miejscu jest człowiek, a na drugim bóstwo; interesuje go zarówno stosunek człowieka do Boga, jak Boga do człowieka.

Człowiek zaś — to dla niego nie on sam, nie jego Ja — to wszystkie stworzenia ludzkie, jakie były i będą — i którym jeden koniec zapisany — Śmierć. Stąd w hymnach olbrzymie procesje męczenników, grzeszników, umarłych, potępionych... Kasprowicz tu przemawia w imieniu milionów, w imieniu całego narodu, w imieniu całej ludzkości.

Dla tego nie jest to głos jednego człowieka: to głos wszystkich serc, które cierpią; wszystkich ust, co się skarżą; wszystkich gromów, które walą w człowieka. Stąd wynika niemal nadludzka potęga, nieustające Crescendo tego oratorjum, jakie Kasprowicz wygrywa na swoich strunach.

Patos — w znaczeniu pierwotnem tego wyrazu „cierpienie“ — i w znaczeniu późniejszym „mowa podniosła, cierpienie wyrażająca“ — przenika wszystkie hymny od końca do końca. Są to słowa pioruny wszystkich dusz umęczonych świata, są to beznadziejne *kyrie-eleisony*, są to jęki, rozpacz, bole, przekleństwa, wyzwania wszystkich Warunów, kajanie się i błaganie łaski bożej, wyznanie wszystkich grzechów i zbrodni, a poza tem piekielne pokusy Ewy i Salome — i wszystko to splecione w jakieś nieskończone posępne widziadło, godne Michała Anioła. Ani jednego uśmiechu, ani jednego promienia, ani jednej chwili pogody. Nieustannie zieje przed nami otwarte *Inferno* Dantejskie, albo raczej *Purgatorio*. Na chwilę nawet nie zabłyśnie nam majak Edenu.

Jest to księga ponura i bolesna, która nam stwierdza beznadziejność dążeń ludzkich i nieosiągalność szczęścia. Księga czarna, twarda, nieubłagana — i b. męska.

Wszystkie motywy, które długie lata przenikały poetę — tutaj są skondensowane, pogłębione, doprowadzone do absolutu. Przedewszystkiem są motywy miłości — jako źródła wszelkiego zła i grzechu;

w innych utworach poeta walczy z Bogiem, jak Prometeusz albo Jakób biblijny; rozważa nędzę ludzką i położenie klas ubogich, ale widzi tę sprawę w kolorycie powszechnej walki zła i dobra; wystawia okrutne panowanie Szatana i grzechu w sercach ludzkich i wiekuistego Judasza, grozę przeraźliwą i nieustającą śmierci i lęku, jaki budzi ta nieuchronna świadomość końca; wieczne panowanie mroku i nieskończoną wędrówkę duszy (Marji Egipcjanki) ku zbawieniu, którego nigdy nie osiągnie.

I czasem tylko zabrzmi, jakby przytłumiony głos Świętego Franciszka z Asyżu; przemawiający do Boga:

Bądź pochwalony przez mą Siostrę-Śmierć! albowiem Śmierć — chociaż groźna i siejąca trwogę dookoła — bywa czasami dla nieszczęśliwych jedynem pocieszeniem. Lub słychać dalekie echo prostej śpiewki ludowej.

Patos tego wielkiego oratorjum, które pierwotnie nosiło tytuł: *Ginącemu Światu* — uzyskuje wzmocnienie w symbolizmie obrazów i powiedzeń. W pierwotnych swoich utworach Kasproicz przemawia najczęściej bezpośrednio, na sposób realistów; ale wtedy już miewa czasem metody symboliczne. Bierze najczęściej symbole gotowe (Aryman i Oromaz, Lucyfer, Samson, Astarte), albo pod przerośnią słońca i nocy, wiosny i jesieni — symbolizuje zjawiska dobra i zła na ziemi. W owym czasie powstała nawet cała szkoła symbolistów, w poezji francuskiej i polskiej, z którą następne pokolenie zaczęło wojnę: Brzozowski był przeciwnikiem symbolów, gdyż te, zdaniem jego, zasłaniają rzeczywistość; w pierwszej chwili może nawet mają one pewne znaczenie żywe, ale natychmiast potem sztywnieją i stają się martwe; Bergson pod wyrazem symbol rozumie formułę naukową jakiegoś prawa natury, która to formuła w umy-

śle naszym zastępuje samo prawo i rozumowania nasze fałszuje.

Nie jest to bez racji. Ale z drugiej strony są symbole, które zawsze mają znaczenie i nigdy swej żywotności nie tracą; jeżeli np. mówię: Krzyż i Półksiężyc albo Orzeł Biały, to każdy rozumie co to znaczy. Przytem poeta ma prawo korzystać z symbolów gotowych (np. *Dies irae*, *Ewa*, *Salome*, *Judasza*...) i nadawać im charakter dowolny, ale, rzecz prosta, zgodny z pierwotną ich treścią, a z drugiej strony zgodny z nastrojem i duchem poety. Wreszcie poeta może tworzyć symbole nowe sam, korzystając z wszelkich obrazów i pojęć, jakie mu skojarzenie wyobrażeń podsunie. Te wszystkie rodzaje symbolizmu znajdziemy w *Hymnach* Kasprowicza. Jego symbolika jest bardzo samodzielna, i na długi czas zachowa swoją żywotność.

Symbolizm ten nie jest sztuczny, ale w sposób naturaly łączy się z żywotowością poety, o czem już wyżej wspomnieliśmy. We wszystkich prawie dotychczasowych dziełach poety przeważała refleksyjność; Kasprowicz był poetą myślicielem, czasami nawet przechodził w dydaktyczność. Były to wszystko utwory, w których autor sam niejako świadomie lub półświadomie ocuglał swój temperament — i dopiero tu stworzył swoją „księgę wielkiego gniewu“, w której ześrodkował wszystkie swoje dotychczasowe motywy w jedną polifoniczną pieśń o charakterze tragicznym.

Jezajasz i Eschylos, Dante i Michał Anioł, Beethoven i Wagner przypominają się przy czytaniu tej książki. Nie jest to bynajmniej lektura łatwa, ani popularna, ani przyjemna nawet. Trzeba się w słowa poety wczytywać powoli, jak w muzykę Wagnera ujmuje się dopiero wówczas, gdyś kilka lub kilkanaście razy wysłuchał jego opery. I przytem ani na chwilę nie zapomina poeta o krajobrazie; jest to krajobraz

polskich niw i lasów z głuchym pojękiem wiatrów, szumiących poprzez te równiny.

Kopcie samotny grób
tam na tej miedzy szerokiej,
gdzie rośnie łopian chropawy,
gdzie aksamitna bylica
rozpiera miękie swe kiście!

Tchnienie wsi polskiej, wspomnienie pierwszych
wrażeń dzieciństwa — rozlewa się tu wszędzie

A graj-że mi piszczałeczko,
a graj-że mi, graj!
Uliniłem cię z wierzbiny,
Gdzie ten potok srebrnosiny,
gdzie ten szumny gaj!

Czasami jednak i inne przypominają mu się krajobrazy:

Jej-li to (śmierci) sztandar powiewa ogniami
nad tym rozległym, krwawym widnokregiem —
tam, nad tym gajem *cyprysów i pinij?*

V. Jak niepodobieństwo jest streścić jakieś opus muzyczne, tak niewymownie trudno streszczać *Hymny*, gdyż cała ich ponura piękność zawiera się w kunsztownem frazowaniu oddzielnych momentów. Chcemy tu wskazać tylko główne wytyczne symfonji.

Dies Irae zaczyna się wolnym przekładem kilku strof tej sławnej pieśni średniowiecznej. Poczem autor mówi jakby do siebie:

A ty, psalmisto Pański, nastrój harfę swoją
już na ostatni ton!

Bo oto nadchodzi

Pańskiego gniewu dzień,
w którym w pożarach spokojnego słońca
szatańskim chichotem płoną
świeże, niezwiędłe róże
grzechu i winy!
A na piekielnej przełęczy
siadła...
pramatka grzechu, jasnowłosa Ewa
z gadziną zdrady u swych białych stóp!

Potem woła do Chrystusa:

O Głowo, owinięta cierniową koroną,
Ty, co rozpierasz swej męki ogromem
pięś konieczności!
Zawrzyj Swe oczy nad nami,
nie patrz na boleść i zbrodnię!

A teraz o sobie tak powiada:

Niechaj mnie sądzą,
niechaj mnie karzą —
tak, mnie, Adama, com na barki swoje
zabrał z Ogrodu to naludzkie brzemie
przygniatającej winy — —

I nagle straszne widzenie uderza poetę:

Miljardy krzyży,
opromienione okręgami tęczy,
z padolnych Styksów powstają głębiny
w Pańskiego gniewu nieskończony dzień
I rosną, rosną w jakiś straszny las — — —
O Boże miłosierny zlituj się nad nami!

I płyną, płyną te milczące krzyże
razem z ruchomem wielkiem trzęsawiskiem,
które swą rdzawą kałużą oblewa
męczeńskie drzewa...

...Enoch i Eljasz z proroczemi księgi
przyszli obwieścić szalonemu światu
Pańskiego gniewu moc.

...Gwiazdy z orbit wytrąciła
archanielskiej trąby siła,
już rozwarła się mogiła.

Idą na się zmartwychwstali
ogniem buntu świat się pali,
tłumy w krwawej broczą fali.
Z wyciem hijen, z rykiem lwów,
łkając, jęcząc, grożąc, klnąc,
pędzi tuman ludzkich żądz!

A On — — — rozpoczął sąd.

...Czem jestem wobec ciebie ja, com z rajskich włości
zabrał z sobą wygnaniec tę łamiącą winę
i teraz ginę!

A ty...

Płaczów i jęków słuchasz niesłyszającym uchem
i sądzisz! Kyrie elejson!

Tak poeta w męczarni najgłębszej wnika w ten okrop-
ny dzień sądu i w końcu woła:

Sądź Sprawiedliwy! krusz światów posady,
rozżegnij wielki pożar w tlejącej iskieierce —
na popiół spal Adama oszukane serce
i płacz!

Z nim razem płacz, kamienny, lodowaty Boże!

...Przedemną przepaść zrodzona przez winę —
przez grzech Twój, Boże!... Ginę, ginę, ginę! Amen.

Nadchodzi okres śmierci powszechnej i nicości.

o słodki, o wybrany, o jeden jedyny,
o na złocistej położony misie
w czerwieni krwi najdroższej, krwi
najokosztowniejszej!

...Niech krew ta cieknie po mem łonie białem,
niech się spokrewni z mem ciałem
ten przekosztowny zdroj!

...O jakież blaski w twoich oczach drżą!
w jakąż muzykę głos się twój przemienia.

Tu rozpoczyna Salome hymn oschliwy na cześć kochanka, którego głowę ściąć kazała — głowę, którą teraz całuje. Przepowiadała mu rozrost jego istoty w bezmiar — i mówi, że on przez nią pozna tajemnice bytu — — Ale oto „ziemia z grzmołem pęka i wałęsa się miasta — i giną miłości nadzieje — a w śmierci pełnej pustce rozpacz nawiasta”

I nic nie widzi tylko oczu dwoje,
płonące ogniem wulkanu!

Ale on nie przychodzi, więc z rozpacz Salome chce szalony taniec zatańczyć przed Herodem, aby ten upił się jej ciałem — i aby dał jej tę najdroższą głowę. I znów porywa kochanka.

Czemu nie idziesz? czemu?

Salome. białolistny kwiat Herodyady
zerwany reka grzechu z świadomości drzewa —
pieśń żywiołów śpiewa.

Przyjdź!...

I mówi mu, że pójda do gajów cyprysowych, albo gdzieś na stromą górę, albo na morze — a tam Lewjatan przerażony będzie, że Salome dała prorokowi potęgę wyższą nad wszystkie Lewjaty.

A w końcu wzywa proroka:

Weź mnie do swego kościoła.
W rękę trzymając palmy,
zerwane z wiosennego zmartwychwstania drzewa,
nucić będziemy psalmy,
wielbić będziemy Boga,
jako jest jeden Bóg,
który miłości pragnienie
w twoją Salome wlał.

Potem burzy się śpiewająca szaloną pieśń
kobieta-wysłanniczka szatana — i pragnie podnieść
bunt przeciw świątyni, aby ta runęła wraz z Bogiem.

Pomysł Salome, jako istoty w szczególny sposób rozmiłowanej w proroku, nie jest pierwotny u Kasprowicza. Poeci romantyczni nieraz już traktowali rodzinę Heroda, jako motyw wielkich dramatów perwersyjno-erotycznych. Ale Kasprowicz ujął tę rzecz w sposób zupełnie swoisty, robiąc z Salome pozaczasowy symbol tęsknoty miłosnej, jako upiora, co prowadzi do szaleństwa i zbrodni. Sama namiętność, biorąc rzecz ze stanowiska lekarskiego (histerja), opisana wcale realnie.

Święty Boże, święty mocny — przypomina chwilami Hymn do Waruny. Poeta w imieniu cierpień ludzkich błaga Bóstwo, aby mniej obojętne było na losy człowieka. Duch poety „skrzydłami trzepoce, jak ptak, który skrwawionem okiem spogląda w blask słońca”; z serca mu bez końca płynie krew, oko zaś zachodzi mgłą, która jest skonem i mego serca i duszy mej!”

Niech będzie skonem i Twoim!
Święty Boże, Święty Mocny,
Święty a Nieśmiertelny!

Zarzuca on Bogu, że jest za daleki od świata; że w swoich czystych lazurach nie do słyszy jęków człowieka; człowiek płacze sam, samotny.

Dlaczego moje-li wargi
mają wyrzucać krwawą pieśń?
Płacz ze mną!
Dlaczego sam mam iść w tę przestrzeń ciemną?
Dlaczego sam mam wlec się na rozdroże?
...Zrzuć z Siebie, Ojczy, nietykalne blaski!
Stań się tak lichy, jak ja — i skulony
i, doczesności okryty łachmanem — — —
i wlec się ze mną na samotne pola.
Gdzie, kurzem obsypana, ślepa siadła Dola...

I tesknota do śmierci ogarnia pieśniarza — i kil-
kakrotnie woła: kopcie samotny grób! Niechaj w nim
legnie ten, który włókł się za widmem bólu, a ból to
potęga, co rozżarza duszę słabego człowieka „w na-
tchnioną pieśń, zapładniającą światy”.

Tu mimowoli poeta określa sam siebie.

Kopcie samotny grób!
Niechaj w nim kości położy
ten, który powstał z tej ziemi,
który miał w sobie jej trud,
jej tajemniczy jęk,
idący z głębin przestworzy
w południa senny skwar.
Niechaj w nim spocznie na wieki
ten, który zabrał z jej chat
żalniki łez
i czekał, kiedy przyjdzie wybawienia kres.
...i żal go zdejmował,
że mu nie dana była moc,
by w triumf zmienić te łzy.

Że nie miał siły,
aby te szumy żałobne
w jakiś weselny hymn się rozpieściły.
I, obarczony przekleństwem najdroższych,
stał na drodze w dzień tuczy —
jak krzew pogięty
i z piorunami w zawody
rozpaczą grzmiał!

I znowu woła: kopcie samotny grób! i prosi Boga,
aby zachował nas od głodu, ognia, wojny i od szata-
na, który w dom przychodzi i dusze zwodzi — ale
Jego oko w obramieniu Trójkąta lodowato spogląda
na ziemię.

Jestem! — woła poeta — i Ty jesteś ze mną!
Przerwij tę ciszę! Niech Twoje słowo gromowe za-
grzmi nad wielkim cmentarzem!

„Niechaj nie płaczą stulecia!

Niech Twoja litość stokroć większą będzie, niżeli
wszystek nasz grzech!

A ty o Boże, o Nieśmiertelny!
na niedostępnym tronie
siedzisz pomiędzy gwiazdami
i, głową na złocistym spocząwszy Trójkącie,
krzyż trójramienny mając u Swych nóg,
proch gwiazd w klepsydrze przesypujesz złotej
i ani spojrzysz na padolny smug.

A tu na ziemi nędza, a Szatan, jako ryczący lew,
po ziemi krąży — i grzechem zatruwa dusze ludzkie.
O Boże! — woła zrozpaczony psalmista —

masz-li Ty grom,
masz-li Ty chmurę w ten południa skwar,
aby z niej piorun padł
i od Szatana uwolnił ten świat?...

I wreszcie poeta wzywa łaski Szatana. — „Z nieukojoną żalobą klękam przed Tobą! Zlituj się, zlituj nad ziemią!...

I znów do Boga z wyrzutem się zwraca: A Ty „płodź żywoty, aby tak klęły jak ja; aby płakały jak ja; aby tak wyschły jak lza, którą już oko me płakać nie może; aby tak marły, jak ja —

O Święty, Nieśmiertelny, Święty, Mocny Boże!

Niewątpliwie pieśń ta nie może być nazwana inaczej, jeno pieśnią bluźnierczą. Ale tłem tego bluźnierstwa jest niezgłębiony ból i rozpacz i męczeństwo człowieka. Teraz nadchodzi moment pokuty, nadchodzi ta błogosławiona chwila, kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy.

Moja Pieśń Wieczorna — jest to głos, duszy spragnionej miłości; duszy spragnionej pokoju. Rozważa ona źródło złego, źródło tych wszystkich klęsk, któremi usiana jest droga ludzkiego żywota. Wszystko jest Jednością, wszystko jest w Bogu. Jeżeli zło istnieje, to ma ono źródło w prapoczątkach bytu — a formą, w jakiej zło występuje w człowieku, jest grzech, a grzech ciągnie za sobą karę. Nasze grzechy istniały, zanim jeszcze był się wyłonił z niebytu. Jest to, mówiąc nawiasem, nauka nieco gnostycka.

O był i myśmy byli przed początkiem,
niech imię Jego będzie pochwalone!

I tu przypomina się pieśniarzowi kobieta, jako wcielenie zła i grzechu.

On był i ty w Nim byłaś przed początkiem,
nim jeszcze miłość i spokój
stały się ogniem trawiącym,

zanim się stały zabójczą tęsknicą
i tem kamiennem ślepem przerażeniem.

Dzień mój przygasa — mówi poeta — niech u-
pragniony nadejdzie już wieczór.

Błogosławiona niech będzie ta chwili,
kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy.

I razem przypomina mu się pieśń chłopięcia: „A
graj-że mi piszczałeczko, a graj-że mi, graj! W kra-
jobrazie wieczornym, w którym autor wskrzesza rze-
czy dawno widziane, sielskie, spokojne, przeżyte —
i spostrzega, jako zdaleka cicha idzie Śmierć. Ale ta
Śmierć nie jest tak okropna, jak ją dotychczas wy-
obrażał sobie poeta. Jest łagodna, jak białoskrzydły
anioł — i poeta z pokorą mówi:

Wybaw człowieka, o Panie,
od żagwi ognia Twojego.
Pokorna, cicha, nieskalana dusza
stoi u wrót kościołka —
i psalm Ci śpiewa tak wieczny,
jak wieczną ona i Ty!
Na rozteńczone mgławice kadzidel
kładą się dźwięki organów,
majestatyczne, cudotwórcze dźwięki
i podływają ku cichej, pokornej,
ku nieskalanej, ku skupionej duszy,
klęczącej w progu świątyni.

Teraz zastanawia się poeta nad grzechem swo-
im — i wszystkie grzechy ludzkości bierze na swoje
barki.

Bom-ci ja człowiek, który wyszedł z grzechu
i prześladowan był przez grzech do końca.
Moja to wina!

Następuje nieskończona litanja, wyliczenie wszystkich
możliwych i niemożliwych grzechów, jakie rodzaj
ludzki popełnia.

Z początku mówi autor:

Nie karz mnie panie według moich zbrodni!
W twojej gniewu Twego straszliwej godzinie —
świat niech się kaja, lecz niechaj nie ginie!

Ale potem woła: Moja to wina! Karz mnie!

Bom-ci ja człowiek, skazany na karę,
bo dzień mój przygasa,
a zorza jego się krwawi
i świat mój się pali...
Moja to wina, moja wielka wina!

I znów przypomnienie: A graj-że mi, graj!

On był i myśmy byli przed początkiem,
zanim się stało to, co nas pożera...
Błogosławioną niech będzie ta chwila,
Kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy,
Kiedy na wieki — na wieki —
gaśnie jej dzień — — —

Mamy więc w tej pieśni, jakby uspokojenie duszy
poety, który się nurzał w bezgranicznym bólu
osobistym i nadosobistym. Czy długo trwać będzie
owa cisza wieczorna?

Salve Regina — to modlitwa do Królowej Niebios,
z której łona wykwita lilija, „a wąż, który na

ziemię przyniósł śmierć, przez Ciebie został podeptan na wieki — Salve Regina!"

Z początku poeta dla siebie jednego chce śpiewać tę pieśń, która brzmi poprzez stulecia stuleci.

Milczcie! Nie dla was idzie wielkie objawienie,
nie dla was płynie pieśń,
co się w płomiennym urodziła krzewie — —

Ale wnet powiada:

Nie, nie! śpiewajcie ją wszyscy —
wasze to tchnienie — i wasza to krew —
wasze to serce w tym śpiewie —
Salve Regina!

Tęsknota śpiewa ten hymn, pełny blasku, a w nim „pali się miljon dusz, o których dawno zgasła wieść”.

O wy, modlitwy i łzy!
O wy, głębokie westchnienia
naszej samotnej Tęsknoty!...

Na tle tej Tęsknoty nie rodzi się bunt, jak to było w *Święty Boże*, ale rezygnacja i zrozumienie powszechnej nędzy istnienia ludzkiego.

Dlaczego płaczesz?
Nędza jest wszędzie!
Nędza w miłości i nędza w cierpieniu!
Łam się! Nie masz spokoju?
Uciekasz przed się, aby szukać ciszy!

Albowiem wre w tobie echo dawnego boju, w którym zwycięzcą była śmierć. „Z bezdennych głębin wieczystego mroku jakiś wyłania się potwór”. Ale

nie tylko śmierć jest źródłem rozpaczli ludzkiej. „Nikt
cię nie kochał! — to jedno, ale drugie niemniej fa-
talne: Tyś nigdy nie kochał nikogo! — Szatan cię bo-
wiem opętał i

rozbite ciosy twej duszy
na samolubny znośiłeś Babilon,
albowiemś sądził, że jesteś sam jeden!

Szatan cię nauczył, abyś kochał siebie, wierzył
w siebie, zbawiał siebie. I „kłamstwo było i niemoc“
w twoich słowach, co głosiły miłość, wiarę i nadzieję.
A poza Tobą jak blisko! huczało potężnie

to wielkie, święte, jasne „nieskończone
morze miłości!...

I raz jeszcze Szatan jął cię uwodzić. Tu opisuje
poeta, jak Zły Duch czyni parodię Golgoty, aby czło-
wieka odwieść od Boga.

A Zbawca — oblany morzem miłości,
krzyż wyciągnawszy z szumiącego dołu —
płakał nad tobą...

Tymczasem śmierć swoje czyni. Tu maluje autor
piękny krajobraz wiejski, słoneczny, wiosenny. I oto
„cicho, zwolna wóz się toczy, na nim w żółtej skrzyni,
na wiek wieków zgaste oczy, jak światła w pustyni“.
To pogrzeb wiejski. Ale za tą trumną ubogą „zmarłe
powstają kości“, tłumy siermiężne, króle i senatory,
biskupi i święci, i mistrze wszelkich sztuk i rzemiosł
i zbrojni rycerze. Cała ta procesja idzie niby na wiel-
ki bój,

w którym się wszystko ma złamać,
co było życia wielkiego przeczeniem!

I wszyscy śpiewają Salve Regina! A ponad nimi
pali się miljon dusz, biało-śnieżnych, z liliją wyrosłą
z ich łona.

I każda węża głowę
depce swą białą stopą
i z lutnią, naciągniętą na tony wieczyste,
śpiewa nadniebny hymn,
zasłyszana ongi, tak dawno,
ażeby o nim wieść
zagasnąć miała czas —
hymn przenajświętszy:
Salve Regina!

A w ślad za nimi wlecze się twój ból.. I naraz
słysząc straszny śmiech: Hahahaha! To śmiech Sza-
tana, który jeden wie, że „nędza jest wszędzie! nędza
w miłości i nędza w cierpieniu”.

Ale już poeta przewyższył w sobie potęgę Sza-
tana. „Śmieć się — powiada — a moja tęsknota ma
za ochronę tę odwieczną pieśń: Salve Regina!

Hymn św. Franciszka — jest to owoc pobytu
autora w Asyżu i zaznajomienia się z żywotem tego
najśłodszego ze świętych, oraz z przypisywaną mu
twórczością poetycką. Na kanwie jego hymnów Kas-
prowicz ułożył swój, rozszerzywszy rozmiary tam-
tych i wprowadziwszy do nich swoje własne motywy.
Widzieliśmy poprzednio, jak stopniowały się nastro-
je poety: tu — owe upiory, które tak dręczyły Kas-
prowicza — cierpienie, nędza, śmierć — przybierają
charakter dobrotliwy.

Badź pochwalony, rozdawco Cierpienia! — mówi
poeta do Boga — i zamierza wielbić rozdawcę „bo-
lesnych stygmatów, z których się rodzi Wesele i Mi-
łość”.

Długom-ci czekał na przedwieczne słowo,
jakkolwiek było we mnie i poza mną — —

Biały Serafin zstępuje ku niemu z krzyża i budzi w nim poczucie braterstwa ze wszystkimi żywiołami. Za świętym Franciszkiem poeta przemawia do brata słońca, do brata księżyca, do braci ptaszków, do siostry pszczoły, do siostry wody, do kwiatów it.d. Wszystko jest próżnością i tylko jedno ubóstwo jest rzeczą świętą.

Tu wylicza poeta siedem grzechów głównych i ich wyniki i śpiewa „przedziwny hymn Miłości, boć ona-li odwlecze dzień Sądu”.

Raduje się moje serce, żeś ręce mi przekłuł i nogi,
że krew mi z boku ciecze, że mogę patrzeć w krzyż,
że mogę cierpień Cierpieniem, z którego rodzi się
Miłość.

I oto Serafin biały prowadzi już ku mnie Śmierć.

Bądź pochwalony przez mą siostrę Śmierć — —
...tylkom wielce spragnion
wiekuistego żywota,
którego bramy, pełne chwały Twojej —
otwiera mi w tej chwili
siostrzyca ukochana,
przednia śród Twoich córek — Śmierć!

Tu więc — pomimo smutek głęboki tej pieśni —
jednakże widzimy, że poeta dochodzi do równowagi;
poniekąd „przestał się wadzić z Bogiem”, jak to po-
wie w *Księdze Ubogich*. Trzeba też dodać, że biały
Serafin spogląda na niego oczami świętej Klary. Dzięki
świętemu Franciszkowi, autor w zgrozie bytu od-
nalazł pewne pierwiastki ukojenia. Właściwie hymny

mogłyby się tu zamknąć. Ale autor jeszcze miał w duszy pewne problematy, których nie mógł pominąć.

Judasz wyobraża duszę oderwaną od Boga, duszę osamotnioną, a która Boga nie widzi, nie czuje i nie tęskni za nim. Owszem zdrażliwym pocałunkiem wysłał on Boga na śmierć męczeńską — i tylko wiekuiste go szarpią wyrzuty sumienia. Z drugiej strony podkreśla tu poeta nieustający akt judaszowy w życiu ludzkości. „Wszyscyśmy bracia Judasze, ja jestem Judasz i ty jesteś Judasz!” Albowiem my codziennie sprzedajemy Chrystusa za trzydzieści srebrników lub i za mniejszy grosz!

Zaznaczymy z tego poematu fragment, w którym Kasprowicz mimowoli wyraża poglądy sekty t. zw. kaititów, co czcili Judasza raczej niż Jezusa, bo bez Judasza nie ma męczeństwa, a bez męczeństwa niema zbawienia.

Wzmę trzydzieści. bo patrzeć nie mogę,
aby on zwał się Chrystus, ja zaś — Judasz!
Ażeby jego było przeznaczeniem
umrzeć na krzyżu, który po wiek wieków
otoczony będzie czią,
gdyż ja się mam błąkać — po wszystkiej ziemi,
wzgardzon i oplwan — zdrajca i kłamca —
i uwodziciel Judasz!

Ale jeszcze pozostaje w człowieku jedno, choćby wszystkie grzechy popełnił, tęsknota wiekuista do tej nadprzyrodzonej Ziemi Świętej, na której wzgórzach odbyła się wielka tajemnica zbawienia. Uسوبieniem tej tęsknoty jest *Merja Egipcjanka*, której hymn, w formie balladowej ułożony, jest jednym z najpiękniejszych utworów Kasprowicza.

Idę-ć ja biedna Maryja
idę-ć przez piaski pustyni

hen! ku tej rzece nieznanej,
gdzie Chrystus cuda swe czyni.
Nadeszły głuche wieści
o wielkiej uczcie Pana;
Gdzie jesteś, kraino gwoździ?
Gdzie jesteś, rzeko nieznana?...
Umieraj, Chryste Panie,
straszliwe znoś katusze!
Bez twoich wszak udręczeń
ja, grzeszna, zginać muszę...
Poco ci, bogów wybrańcze,
dla ludzkiej ginać nędzy?
Szczęściem ma wargę się śmieje,
scałuj to szczęście coprzedzej!...
Chciałabym do nóg Mu upaść
i wielkim zapłakać płaczem —
by się w swej łasce zlitował
nad Grzechu życiem tułaczem...
Jakże pożądam Twej łaski!
Gdzież Twoje zmiłowanie?
Idę tą górską drogą
szukam cię, Chryste Panie...
Pytam się smutnych przechodniów:
Gdzie Ten, co miał litość nad nami?
Był pono kiedyś — odrzekną —
przed zamierzchłemi wiekami!
Szłam ci przez piaski pustyni,
Przez wielkie płynęłam morze,
Szukając, gdzie mi się spełni
Twe miłosierdzie boże!...
Biedna ja, grzeszna Maryja...

„Umilkł śpiew Maryi Egipcjanki, albowiem przygłuszył go hymn najwspanialszy, który cnotę zrównywa z grzechem—on, cudotwórczy hymn Śmierci — — Amen!”

Na tem się kończy ta wielka księga (wielka nie rozmiarem lecz treścią), którą możemy uważać za najwyższy szczyt twórczości Kasprowicza. Nie jedno jeszcze potem napisał dzieło piękne, ale w żadnem nie dorównał temu napięciu ducha, jakie osiągnął w *Hymnach*. Jedno jest oczywiste, że poeta, przeszedłszy burze i wichry zwątpień i męki — szuka teraz spokojnej przystani.

Jeszcze w *Uczcie Horodjady* w formie dramatycznej powtarza Kasprowicz niektóre motywy *Hymnów*, a mianowicie *Salome*, gdyż nęci go romantyczność legendy. Są w tej sztuce rzeczy piękne, ale nowego poeta nic tu nie wnosi.

VI. Chwilowo twórczość Kasprowicza ugoruje. Dopiero w r. 1906 wydaje dziwną książkę p. t. *O bohaterskim koniu i walącym się domu*. Różni się ona od innych dzieł poety tem, że jest napisana prozą. Jest to proza kapryśna i pozbawiona wszelkiej uźdźdzenicy. Zresztą ma swą symbolikę. „Bohaterski koń” — to sam poeta, który pędzi po świecie, — szukając swojej prawdy, a „walący się dom” — to właśnie dom tej prawdy, którego wszystkie ściany i izby walą się i w gruz upadają.

Osobiście nie gustuję w tej książce i szerzej nad nią zastanawiać się nie będę. P. Stefan Kołaczkowski, który o Kasprowiczu ogłosił poważne studjum, przeciwnie, bardzo ją ceni — i bez komentarzy powtórzę jego słowa:

„Książka... ta stanowi w twórczości poety okres zamknięty i odrębny. Zawiera ona rzeczy najprostsze obok najbardziej wyrafinowanych, łączy największe przeciwieństwa, miesza te, co zazwyczaj wyklucza się wzajemnie. Znajdziemy tam rozpamiętywania dzieciństwa, tchnące modlitewną powagą obok cynicznych uwag. Najtkliwsze rozrzewnienie, wyrażone z bezpośredniością duszy naiwnej i prostej i przerafinowany

kunszt zjadliwego satyryka, korną wiarę i bluźnierstwa. Święte oburzenie duszy, w umiłowaniach krańcowej i gorzkie zobojętnienie, zaprawione swawolą sceptyka-realisty. Znajdziemy świątynną powagę i brutalstwo, niepochwytą, subtelną symbolikę i karczemną rubasność.

Tchnie ona naprzemian wiarą i zwątpieniem, obojętnością i pasją, dobrocią i jadem, przepaja ją skargą i wzdąrdliwe lekceważenie".

Jest to zbiór opowiadań, szkiców z podróży, opisów, listów, feljetonów. Niektóre rzeczy wykonane szczęśliwie. Ładny opis kościoła Notre Dame w Paryżu. P. Kołaczkowski zapewnia, że w tej książce jest humor: być może, ale jest to humor b. posępnego człowieka, humor nie wesoły. Przypuszczać można, że po napisaniu *Hymnów* miał Kasprowicz okres łamania się i że był sam ze sobą w niezgodzie — i stąd zapewne ta osobliwa forma dzieła. Może tą drogą Kasprowicz szedł do Marcholta.

Ballada o Słoneczniku (1908) — to szereg utworów lirycznych i epicko-lirycznych (ballad) w nowym tonie. Nowość polega na tem, że zamiast orkiestracji wielkich instrumentów muzycznych — autor przechodzi tu do pewnych tonów prymitywnych, nie tyle stylizowanych ludowo — ile zaczerpniętych z motywów ludowych. Jest to dążenie do prostoty, wbrew temu, cośmy widzieli w *Hymnach*, gdzie autor nagromadził wszystkie pierwiastki artystyczne, łącząc je w nierozwalną jedność.

Tutaj występuje gęślarz, który stawia sobie za każdym razem pewne zadanie artystyczne, ale którego raczej interesują zagadnienia moralne i religijne — i gra na instrumencie prostym i spokojnym.

Mówi tu poeta wiele o istocie boleści oczyszczającej i twórczo pobudzającej ducha, ale zasadniczą

myśl tego zbioru najlepiej streszczają słowa Marii Magdaleny w wierszu: *A kiedy zmartwychpowstał*.

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

W późniejszym zbiorze p. t. *Księga ubogich* Kasprowicz mówi, że „przystał wadzić się z Bogiem”. W istocie przestał się on z nim wadzić już po napisaniu *Hymnów*. Rzecz polegała na tem, że poprzednio stawiał on Bogu różne żądania, pragnąc niejako, aby Bóg dostosował się do niego; ale uznawszy Go, zmuszony był również uznać wszystkie jego niepojęte dla człowieka sprawy i z pokorą teraz—niemal zawsze—słucha jego wyroków. Jest to więc drugi nowy stopień religijności poety. Takim spokojem dysze ta księga, której autor nadał tytuł jednego z utworów w niej zawartych: *Ballada o Słoneczniku*.

Sama ta ballada jest utworem dość dziwacznym; jeszcze jakieś echa buntownicze w nim słyszeć; jakby utrata wiary w dobro — i opis różnych cierpień ludzkich, przyczem każda strofa kończy się kapryśnem słowem: *Lepiej się puścić w tan!*

Stary oślepty słonecznik wciska się w moje okno.
Nie drwij ze siebie i ze mnie — wszyscyśmy na to stworzeni, by błogosławić śmierć —

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

Jest to więc ballada człowieka zniechęconego. Inne, bardziej obiektywne, są ballady *O pani, co za-*

biła pana, o burmistrzance, o sierotce, o zmartwychwstaniu Chrystusa, o Waligórze. Wreszcie w balladowym poniekąd tomie utrzymaną jest trawestacja legendy indyjskiej *Sawitri*.

Najciekawszą — i nader kunsztownie zbudowaną — jest *Pieśń o Waligórze* — jest to jakiś Herkules-Prometeusz pierwotny, którego poeta umieścił w Tatrach; walczy on z naturą całą, z górami, z Wielkim-Żarem i Wielkim-Wichrem. Jakkolwiek legenda jest polska i przemieszana z podaniami o Janosiku — to jednak jest w niej również pewne tchnienie indyjskie, gdyż taką — niewyraźną i zarazem nieograniczoną w rozmiarach — jest zazwyczaj rola bogów indyjskich. Styl tu lapidarny — poemat ułożony w zwrotki dwuwierszowe mocne i zwarte.

Dwa razy (*Nie zgasłś pieśni* oraz *Fragment*) zastanawia się autor nad swoim stanowiskiem wobec ludzi i świata; jest tu pewien rzut oka wstecz ku przeszłości własnej i rozważanie przemian, jakim uległ obecnie; jest to głębokie wejście w samego siebie — i tak poeta mówi do Poezji:

spoglądam... w twoje oczy...
I zebrzącemi śmiem cię błagać słowy,
Abyś stanęła przy mnie już nie z bólem,
Ale z słoneczną, wiosenną radością,
Która daleko od ziemi, u kresu
Ludzkiej tęsknoty rozświeć mi bezmiar
Świętych tajemnic... On tam władnie jasny
Cichy spokojny Rozdawca spokojnej
Łzom i rozpaczom świata niedostępnej
Nieśmiertelności...

Ten rodzaj utworów zwartych i krótkich, który później stanie się głównym rodzajem w poezji Kasprowicza, w *Balladzie o Słoneczniku* trafia się od

czasu do czasu, ale w *Chwilach* (1911) w wielkiej liczbie się już ukazuje. Jest to niejako powrót do refleksji u Kasprowicza, ale ta refleksja nie opiera się o jakieś idee ogólne, tylko o jakieś drobne zdarzenie lub obserwacje z życia codziennego — i na tem tle dopiero autor rozwija obrazy i myśli filozoficzne, jak np. *Kopice siana na łąkach*, *Gdy przyjdzie czas*, *Zasnuły się senne góry*, *W ludne wrywam się kraje*, *Co się to dzieje!* Piękna serja sonetów, już to na tle tatrzańskim, już włoskiem — należy do najlepszych utworów Kasprowicza w tym rodzaju.

Są tu w dalszym ciągu rozmyślania, które o jesiennej porze życia budzą się w człowieku: *Wczoraj*, *O zmierzchu*, *Złocistym winem czarę napelnioną*, *Cicho za nami sunie cień żywota* i t. d. wypowiedziane pełnym wyrazistym językiem. Wreszcie mamy tu serję przepięknych listów miłosnych, wierszem pisanych.

Chwile — to jedna z najmiłszych, najpogodniejszych książek, jakie napisał Kasprowicz. Na nowo w dziedzinę baśni indyjskich wszedł poeta, pisząc *Sitę* (1917). Jak *Sawitri*, tak Sita jest ideałem kobiety indyjskiej, a może kobiety wogóle. Jej cechą jest wierność. Sita została porwana przez demona (Rawanę). Rama — jej mąż — walczy o nią i zdobywa ją z powrotem. Ale Sita zbyt długo była w rękach obcego mężczyzny; tłum może myśleć o żonie Ramy dwuznacznie. Rama chce wobec bogów i ludzi stwierdzić jej czystość. W tym celu, wyzwoliwszy ją z jasyru, odpycha ją publicznie, albowiem nie wie, czy ona jest godną jego łoża.

Sita wybucha rozpaczą. Naraz bogowie się ukazują — i stwierdzają, że Sita jest czysta i nieskalana. Rozpacz Sity — stanowi główny motyw dramatu Kasprowicza — i wyrażona jest w sposób przenikający. Uczucie moralne i miłość bezgraniczna triumfuja.

VII. W r. 1918 wydał Kasprowicz *Księgę ubogich*. Ponieważ dzieło jest spokrewnione stylem i nastrojem z książką wydaną w r. 1925 p. t. *Mój świat*, będziemy o niej mówili później, tymczasowo zaś zwrócimy uwagę na jedno jeszcze kapitalne dzieło Kasprowicza: *Marchołt* (1920) to rodzaj tragi-komicznego misterjum, w którym autor w nowy sposób dał syntezę swojego rozumienia świata.

Rzecz ta pisana była z przerwami dosyć długo, gdyż pierwszy jej fragment drukowała „Chimera” w r. 1906; *Marchołt* gotowy był w 1913; wojna opóźniła jego wydanie; ostatecznie wyszedł w 1920.

Motyw tego dzieła stanowiła książeczka, ogłoszona w XVI w., nawiasowo mówiąc, jeden z pierwszych druków polskich p. t. *Rozmowy które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprośnym*. Kasprowicz w ten sposób wyzyskał ową postać, że z Salomona uczynił przedstawiciela mądrości książkowej, z Marchołta zaś wyraz mądrości pierwotnej i intuicyjnej. Marchołt jest przeciwnikiem książki, jak Konrad Wyspiańskiego jest przeciwnikiem poezji. Jak ten woła: Poezjo, precz, jesteś tyranem! tak Marchołt chce usunąć książkowość. Ale koniec końców i jeden i drugi znajdują się pod władzą tej mocy, z której się pragną wyzwolić — i ostatni akt Marchołta dzieje się w bibliotece i Marchołt pisze książkę. Sprawa tego misterjum toczy się po przez narodziny Marchołta, historję jego miłości, poczem Marchołt zostaje wybrany królem, a w końcu ze swoich wyzyna stracony. Wygnany, żyje w samotności, aż doń przychodzi pani z kosą.

Nie jest to bynajmniej sztuka historyczna, rzecz dzieje się w jakimś nieokreślonym średniowieczu, w którym zresztą echem rozbrzmiewają najrozmaitsze sprawy czysto aktualne. Wogóle sztuka ta jest bardzo rozmaita w charakterze: jest to bowiem utwór

w rodzaju Fausta. w którym się zbiegają wszelkie problematy metafizyczne i życiowe. Badacz szczegółowy tego dzieła znalazł by nawet może autobiografię poety — pod maską Marchołta. W każdym razie jest to rzecz typu ogólnoludzkiego — i jest to nowe przedstawienie zagadek metafizycznych; jest to dalej satyra polityczno-społeczna, chwilami b. aktualna, (w związku z wypadkami po r. 1918, zapewne doro-biona później). Tu występuje Kasprowicz jako ironista, trudno powiedzieć humorysta, w każdym razie, jako wróg wszelkiego kołtuństwa, małości, ograniczo-ności i samolubstwa. Hun or Kasprowicza bywa ru-baszny, makabryczny i groteskowy; — wszystkie pro-blematy, jakie autor dotychczas rozważał tragicznie, nabierają teraz tonów komicznych. Ale cała ta gro-mada filistrów i scholastyków nie może wyrozumieć istoty Marchołta. Czy to jako bursz, czy jako król — jest on zawsze samotny i obcy swemu otoczeniu.

Marchołt bowiem, rzekomo gruby a sprośny — jest w istocie bojownikiem ideału i zwiastunem wy-zwolenia ducha ludzkiego z pod ucisku materii. — „Zbliża widzian, niechlujny i prostak, co czeka, by tylko bryznać kałużą, a z dali Święta Gólgota na cie-bie się wali”.

I tu, jak w innych utworach Kasprowicza nie opuszcza poety myśl o śmierci — i Marchołt ma spra-wę ze śmiercią — i przez śmierć dopiero zaczyna ży-cie rozumieć. Tak w sztuce swojej *Marchołt* zawarł Kasprowicza treść nową swoich myśli o życiu i czło-wieku. W każdym razie jeszcze w tym utworze nie wi-dać uspokojenia; zapewne ironja łagodzi nastroje po-sępne, mimo to znać, że nie jedna burza huczy w ser-cu poety.

VII. Ale zwolna dusza Kasprowicza się uspa-ka. Po tych wszystkich huraganach nadchodzi cisza. Kasprowicz staje się niby stateczny gazda poroniń-

ski, który ma już daleko poza sobą wszystkie rozpacze i tragizmy młodości i który zrozumiał, że ziemia nie jest czyścem, ale jest ziemią — i że wszystko, co na niej „miało swe narodziny”, „na swój koniec też czeka”. Owocem tego uspokojenia są dwie księgi liryk: *Księga ubogich* i *Mój Świat*. Są to zbiory, niedługich, równomiernych utworów, których wzór już widzieliśmy w *Chwilach*. Tu przemawia Kasprowicz — jako mędrzec, który z pobłażliwością się przygląda sprawom ludzkim a z niezamartłym nigdy zachwytem rozważa cuda boskie, jakie widać z jego harendy — i w najdrobniejszym szczególe odnajduje punkt, z którego dostrzega się nieskończoność.

Nowa tu powstaje, na najprostszych rzeczach oparta, symbolika. Sam poeta jest „wartownikiem u bram wieczności”, a droga do niej jaka?

Na rzece mej, w wieczność płynącej,
Wspaniałe nie stoją mosty —
Kładka-li z chwiejną poręczą —
Stawiał ją człowiek prosty...

Ta *kładka*, która leży pomiędzy naszym światem ziemskim a krainą pozaświecia — jest charakterystycznym obrazem prostoty, do jakiej Kasprowicz doprowadził swoją twórczość. Jest to spokój ducha skończenie dojrzałego, Sindbada, który „przejrzał Wschody i Zachody.

Ale z radością powrócił do swoich gór. — „Witajcie kochane góry! O witaj, droga mi rzeko!” Przygląda się tym swoim górcom ze zdumieniem, że setki tysięcy lat „powtarza się widowisko”. Był to r. 1914 i Kasprowicz za urlopem opuścił uniwersytet lwowski i przybył do Poronina, by się wykapać w ciszy krajobrazów tatrzańskich. Żył tu w przedziwnym,

niemal edeńskim spokojem. „Z kurami do snu się kładę, a wstaje do dnia”.

I naraz, tę ciszę wstrzasnęła okropna burza; światy runęły na siebie — i strzały armatnie zagrzmiały po ziemi. Kasprówicze śledził te zjawiska z niepokojem i nadzieją, a naiwieczi ubolewał nad modłami, któremi zasiana jest droga do tych niewiadomych kresów, jakie wojna przygotowuje ludzkości. W *Księdze ubogich* jest niejedna aluzja do tych zdarzeń, ale autor nigdy ich z imienia nie nazywa. Do najniekniejszych wierszy należy ten, w którym poeta mówi, jak go ze snu po nocy zbudzili goście: byli to bladzi grajkowie, których gazda zaprasza do siebie, ale oni wejść nie chcą. To są znajomi, którzy jednak milczą i w końcu zaczynają mu opowiadać o polu zasianem trupami juhasów „Grajkowie my twoi, z miesięcznej przychodzim dali: wszak naszą lubieś nutę, przez życie będziemy ci grali”.

Rozmyślając o żołnierzach z Wielkopolski, przypomina sobie okrucieństwa pruskie — i rozumie że „miecz, jeśli fałszem haftowany, łomliwy się staje, kruchy.

Pali się świat naokoło
niechże goreje, niech płonie
Byleby tylko nam serce
niespopieliło się w łonie.

Wogóle tu po raz pierwszy, choć bardzo dyskretnie, pisze autor pieśni o charakterze patriotycznym. Jego subtelne umiłowanie ojczyzny i poczucie artystyczne — nie pozwalało mu używać tej frazeologii, której niejednen wierszopis nadużył. Ale pomimo to zewnętrzne milczenie — cała jego twórczość od początku do końca miała na oku — dobro i szczęście

narodu. Sam też powiada, że „najrzadziej w moich ustach brzmi święte słowo: ojczyzna!”

W tym spokoju zaznacza też, że „przestał wadzić się z Bogiem”, ale te jego bunty „ludzka zrodziła niedola”. Dziś jest inaczej, ale poeta nie żałuje tej wojny, jaką prowadził, jeno „korzystał z prawa wojującego człowieka”. I nigdy nie ugiął się przed nikim i „tylko przed Tobą każdej się chwili ukorzę”.

Ale dodaje: „mam jeszcze tę cichą nadzieję, że na dnie mego spokoju żar świętej wojny tleje”. Rzeczy wielkie i małe, nieskończoność i ziarno gorczycy, zabiegi ludzi prostych i tajemnice życia i śmierci — wciśnięte zostały tutaj w wiersze monumentalne i niezmiernie kunsztowne w swej prymitywności.

Jeszcze większy spokój ducha, jeszcze większa bliskość do tych małych ludzi i małych spraw poronińskich — widoczną jest w *Moim Świecie*. Tu mamy istotny humor w znaczeniu epickim tego słowa; jest to nastrój Homerowski: Homer bowiem z pewną dobroduszością opowiada sprawy swoich bohaterów, jakby igraszki małych dzieci, na które on ze swojej wyżyny boskiego męca spogląda. Tak właśnie Kasprowicz w prosty i pozornie naiwny sposób opisuje swoich znajomych sąsiadów, gazdów rozmaitych, wcale nie fantastycznych, ale realnych, żywych ludzi, jak ta pani Pawłowa, jak ksiądz kanonik, jak ta historyja wojny chłopów poronińskich z dunajeckimi, jak Szaja Ajzensztok, jak Piętasiówna z Białki, stary warjat, Wojciech Druto, kobziarz Mróz, jak ten gazda z Gleczarowa, co się *piknie* spowiadał, jak Grzegorz Kubańczyk, jak ten zakrystjan Palica czy Galica — — —

Proste obrazy z życia podhalańskiego: przewożenie gnoju, wędrowanie smolarzy, wędrowanie druciarzyków, ognie pastuszków, muzykanci, przewod-

niki, dziady kalwaryjskie, cyganie, baraby, kierdele—
to cała historia miejscowego ludu. I przytem piękne
krajobrazy, jak zwykle: mgły, śniegi, poran-
ki, zjawy pod lasem, fujawica, szum wody, dzikie gę-
si, wrony, nasturcje — i cały szereg legend o Jano-
siku — i święte obrazki na szkle malowane: Wiecze-
rza Pańska, chusta świętej Weroniki, święty Jerzy,
cud w Kanie Galilejskiej, w Sobotę Rezurekcyjną,
w świętą Alleluję i t. d. Prześliczna opowieść: *Prze-
prosiny Boga*. Dwaj staruszkowie żyli w wielkiej za-
żyłości z Panem Bogiem, aż ci jakiś „ceper“ im wmo-
wił, że obrazili Boga,

że go pospolitują,
że miejsce jest w tumie,
nie w zwykłej chłopskiej chałupie,
nie w zwykłym chłopskim rozumie.

Ale oni go pierwszej znaleźli, niż przypuszczał
mieszczuch; Bóg sam się im po drodze objawił, a ce-
pra onego wyśmiał. Tu mamy znowu tę samą ideję,
która w *Marchołcie* stanowi główną esencję treści: że
prosty rozum, serce czujące lepiej zna prawdę, lepiej
widzi bóstwo, niż scholastyczny umysł książkowego
mędrka.

W *Moim świecie* Kasprowicz materiał poetycki
wydobywa wprost z otaczającej go rzeczywistości.
Mój Świat świeżo wydany przez Instytut „Biblioteki
Polskiej“ — jest ostatniem dziełem Kasprowicza.
Rzadko znajdzie się poeta, którego dzieła rozpoczęte
wichrem i burzą, kończyłoby się tak pogodną i tak ser-
deczną melodją, jak dzieło Kasprowicza. Przedziwna
dobroć i miłość człowieka wieje z tych kart ostatnich
naszego poety, któremu nadto trzeba przyznać, że
linja jego rozwoju, choć zawiła i nieraz w szczególne

skręty łamana — jednakże jest niezmiernie jednolita i mocna. Zarówno jej tony najwyższe i najniższe — są nadzwyczaj czyste i szlachetne. Jako poeta Kasprowicz wspaniale spełnił swoje przeznaczenie.

VIII. J. Kasprowicz od r. 1908 był profesorem historii poezji na uniwersytecie lwowskim. Jakiś czas był rektorem. Prócz oryginalnej twórczości J. Kasprowicz dużo tłumaczył z języków obcych. Nie możemy tu szczegółowiej omówić tej strony pracy Kasprowicza, wyliczymy tylko ważniejsze przekłady. 1) *P. B. Shelley*: Rodzina Cenci, Edyp tyran; 2) *Byron*: Child Harold; 3) *Szekspir*: Hamlet, Henryk V, Henryk VI, Komedia omyłek, Wiele hałasu o nic, Wet za wet, Król Lir, Makbet, Juliusz Cezar, Romeo i Julja, Lukrecja, Sonety; 4) *Goethe*: Ifigenja w Taurydzie, Torquato Tasso; 5) *Hauptmann*: Dzwon zatopiony, Rosa Bernd, Biedny Henryk; 6) *Sudermann*: Johannes; 7) *Grillparzer*: Biada kłamcy; 8) *Heijermans*: Nadzieja; 9) *Bracco*: Pietro Caruso; 10) *d'Annunzio*: Francesca z Rimini; 11) *Maeterlinck*: Siostra Beatrix, Błękitny ptak; 12) *R. Browning*: Na balkonie, Pippa przechodzi; 13) *W. B. Yeats*: Księżniczka Kasia; 14) *K. A. Swinburne*: Atalanta w Kalydonie, Laus Veneris, Ś-ta Dorota; 15) *Eschylos*: dzieła wszystkie; 16) *Eurypides*: dzieła wszystkie; 17) *R. N. Tagore*: Gitandżali; 18) *Ibsen*: Brand, Peer Gynt; 19) *Wilde*: Poems; 20) *Marlowe*: Faust; 21) *Rostand*: Cyrano de Bergerac.

W „obrazie literatury powszechnej”, wydanej w r. 1895 pod red. P. Chmielowskiego i E. Grabowskiego — tłumaczył fragmenty z Gudruny, Wolframa v. Eschenbach, Hartmana v. d. Aue, Waltera v. d. Vogelweide, wyjątki ze Chaucera, Spensera, Byrona, Shelley'a i Goethego.

Wydanie zbiorowe p. t. *Poeci angielscy* (1907)

jest antologią, w której występują następujący pisarze: Chaucer, Sidney, Spenser, Marlowe, Addison, Chatterton, Blake, Burns, Moore, Wordsworth, Coleridge (*Stary żeglarz*), Byron, Shelley (*Alastor, Adonais, Epipsychidjon*), Keats (*Hyperjon*), Tennyson (*Godiva, Oenone, Locksleyhall*), Hemans, London, Morton, Barret Browning, Rob. Browning, Rosseti, Swinburne (*Anactoria*), Bridger, Wilde, Mackay, Watson, La Galliène, Yeats.

Z poetów francuskich tłumaczył pozatem Rimbaud (w tomie p. t. *Ballada o Słoneczniku*); z niemieckich Dranmor'a (r. 1891).

Nadto przekłady prozą:

- 1) Woerman: Czego nas uczą dzieje sztuki?
- 2) Palsen: Schopenhauer, Hamlet, Mefistofeles.
- 3) Rosegger: As den Bergdörfern.
- 4) Vaurevargés: Maksymy i uwagi.
- 5) Cztery głosy o poecie (Emerson, Spitteler, Hofmannsthal i Dehmel).
- 6) Mackfall: Historia malarstwa.
- 7) Lord: Poland.
- 8) De Bury: Philibiblion. 1921. Z łaciny z przedmową wierszowaną Kasprowicza.

W planie Kasprowicza leżało przetłumaczyć Szekspira w całości. Bardzo być może, że w rękopiśmie pozostało jeszcze nie mało zarówno dzieł oryginalnych, jak tłumaczonych.

IX. Trzeba mieć mocne płuca, aby wytrzymać to napięcie ducha, do jakiego dosięga Kasprowicz w swoich najpodnioślejszych lotach. Krąży on w atmosferze tak wysokiej, że nie liczni zdołają z nim razem zawisnąć na tej wyżynie — i lotom jego sprostać. Na tych szczytach niema miejsca na słodkie i pieśniwe melodje, jakimi inni poeci ówcześni ko-

łysali społeczeństwo. Dźwięk pieśni Kasprowicza przypomina głązy skalne i wirchy niebotyczne; jest surowy i twardy, czasami wprost odpychający. Ale nasz poeta — nie dla igraszki pisze, jeno dla konieczności wewnętrznej; niżeli sama rozkosz artystyczna, bardziej go zda się nęci wartość moralna i metafizyczna zjawisk, które mu życie podsuwa.

A jednak mimo tych wszystkich zewnętrznych zgrzytów, jest to poezja wielkiej mocy harmonijnej i symfonicznej — i samo sobie jest światłem zamkniętym i skończonym.

Głosy o Kasprowiczu bywały, jak najsprzeczniejsze. Są tacy, którzy mu wprost odmawiają tytułu poety. Są inni, którzy go przeciwnie zowią *altissimo poetą* i w dziejach poezji polskiej naznaczają dwa punkty zwrotne: Mickiewicz — Kasprowicz. Zbyt wcześnie jest od chwili wystąpienia Kasprowicza, abyśmy mogli przyjąć taki superlatyw. W każdym razie była to jednostka niepospolita i w pobliżu genialności; wrażliwa na wszystkie fale duchowe swego narodu i społeczności — i na wszystkie krzyki czasu, a przytem wyodrębniona i na wskroś oryginalna. Nie znaczy to bynajmniej, aby Kasprowicz wisiał w powietrzu, nieprzywiązany do niczego — jak to chcą niektórzy jego wielbiciiele. Przeciwnie można doskonale prześledzić pokrewieństwo idei Kasprowicza z idejami epoki. Pierwszy jego obraz, to odradzający się duch w Polsce duch rewolucyjny, który ze czcią wspomina „Eleazary i Machabeusze” polskich powstań; który słucha głosów idących z *chałupy*; który sny Prometejskie miesza w celi więziennej. Oczywiście fala erotyzmu, która później zapanowała nad poezją Kasprowicza, jest w naturalnym związku z jego młodością, ale ton tych pieśni miłosnych — jest ściśle modernistyczny.

Nadchodzi później okres Nietzscheański, zerwanie z tłumem i zbliżenie do Młodej Polski Krakowskiej. Najwyższy moment natchnienia Kasprowicza (Hymny) schodzi się z momentem największego rozkwitu ruchu literackiego w Krakowie (1895—1905).

Później (wojna japońska i rewolucja rosyjska)— nadchodzi omdlenie tego ruchu. *Chimera* zostaje zamknięta. Kasprowicz ma okres błędzenia — i na koniec znajduje formę, której wyrazem jest ukojenie wewnętrzne. Bergsonizm i pragmatyzm odzywa się w *Marcholcie*.

W ostatnich latach urzeczywistniło się marzenie, o którym niejeden, a między innymi Kasprowicz, nigdy nie mówił, ale myślał zawsze. Zapewne ta realizacja nie była wcale podobna do marzenia, wystąpiły różne zjawiska trywialne i ujemne: ale był to początek nowego życia dla narodu. Poeta „przystał się wadzić z Bogiem” i pogodniejszym okiem na świat spogląda.

Taką była historia rozwoju talentu Kasprowicza — na tle epoki. Ale te wszystkie fale i wpływy — nie naruszyły zupełnie jądra samoistności twórczej, która była esencją duchową wielkiego poety.

Samon najlepiej określił swoją rolę w jednym z *Hymnów* — gdzie pod wpływem tytanicznych cierpień — pożądał mogiły.

Kopcie samotny grób!
Niechaj, w nim kości położy
ten, który powstał z tej ziemi,
który miał w sobie jej trud,
jej tajemniczy jęk,
idący z głębin przestworzy
w południa senny skwar.
Niechaj w nim spocznie na wieki

ten, który zebrał z jej chat
żalniki łez
i czekał kiedy przyjdzie wybawienia kres.

Przyszła ta godzina. Wykopano mu samotny
grób. Umarł 1 sierpnia 1926 r. w swojej Harendzie
w Poroninie.

TEGOŻ AUTORA WYSZŁY Z DRUKU KSIĄŻKI
NASTĘPUJĄCE:

Uwaga. Gwiazdka * oznacza, że dzieło znajduje się w druku.
Druk **GROTESK** oznacza, że książka została świeżo
wydana.

POGRZEB SHELLEY'A. Poemat.

POEZJE. Część I.

POEZJE. Część II.

WYBÓR POEZYJ.

FRAGMENTA. Poezje wybrane.

ROZMYŚLANIA.

* ROZMYŚLANIA. Edycja II-ga, zmieniona.

POGROBOWCOM. Poemat (pod pseud. Napierski).

PIERWSZY DZIEŃ STWORZENIA. Pieśni społeczne.

XXVII SONETÓW. (Wydanie bezimienne).

ILJA MUROMIEC. Poemat.

TRZECI DZIEŃ. Wiersze z r. 1915—23.

POCAŁUNKI.

* GROTESKI. Wiersze ironiczne. (Patrz niżej).

WENEDZI. Tragedja.

ATYLLA. Tragedja.

* MALCZEWSKI. Dramat.

KWIATY GRZECU z Baudelaire'a.

POCAŁUNEK z de Banville'a.

PRZEKŁADY Z POETÓW OBCYCH. Dwa tomy.

SZEKSPIR. 1) Wieczór trzech króli. 2) Jak wam się podoba
(Edycja lwowska dzieł Szekspira. Tom VIII).

NAL I DAMAYANTI. Przekład z Sanskrytu.

SAVITRI. Przekład z Sanskrytu.

POECI HISPANSCY. 1) J. Zorrilla: Don Juan. 2) R. Campo-
amor: Kobieta i mężczyzna czyli Licencjat Torralba.
ITALJA. Antologia historyczna poezji włoskiej.
WĘGRY. Antologia historyczna poezji węgierskiej.
DYWAN WSCHODNI. Antologia poetów arabskich, perskich,
indyjskich i innych.
SINTAISU-SHO. Poeci nowojapońscy.
EPOS: 1) Epos babiloński (Enuma Elis).
2) Epos egipski (Klechy-Romanzero-Pentaur).
3) Epos indyjski. I. Rāmāyana.
4) Epos indyjski. II. Mahā-Bhārata.
* NOWE PRZEKŁADY.

ZBRODNIA. Opowiadania.
STYPA. Powieść.
W CZWARTYM WYMIARZE. Opowiadania fantastyczne.
W CZWARTYM WYMIARZE. Wydanie drugie.
ELFRYDA. Opowiadania.
MIRANDA. Powieść.
NOWY TARZAN. Opowiadania wesołe i niewesołe.
RÓŻA POLNA. Opowiadania.
DWIE BAJKI. Książka dla dzieci.
* MICHAŁKI. Opowiadania b. krótkie.

**W najbliższym czasie
wyjdą:**

GROTESKI

WERSZE IRONICZNE.

Biblioteka Główna
Akademii Obrony Narodowej

15050/1



11-015050-000-0