

Katarzyna Badowska

Uniwersytet Łódzki

Próba otwarcia bram raju

Jan Kasprawicz, *Przy szumie drzew*

Modernistyczny okres twórczości Jana Kasprawicza rozpoczyna tom poetycki *Miłość*, którego poszczególne partie-poematy powstawały i ukazywały się w prasie literackiej od roku 1891. Zbiór wydała w 1895 r. lwowska księgarnia Kazimierza Stanisława Jakubowskiego i Władysława Zadurowicza. Zbudowany był z czterech równoważnych poetyckich segmentów, zatytułowanych kolejno: *L'amore desperato*, *Miłość-Grzech*, *Amor vincens* oraz *Z gór*. Ostatni był dodatkowo wewnętrznie podzielony, składały się nań trzy dłuższe utwory liryczne opatrzone osobną tytulaturą: *O poranku*, *Przy szumie drzew* oraz *W turniach*. Taki układ zachował poeta w kolejnych wydaniach, m.in. w pięknej edycji z 1902 r., ozdobionej secesyjnymi ilustracjami Edwarda Okunia oraz Ephraima Mosesa Liliena. Dopiero w 1912 r. w wydaniu zbiorowym *Dzieł poetyckich* pod redakcją Ludwika Bernackiego architektonika tomu została zmodyfikowana. Do właściwego cyklu *Miłość* weszły jedynie trzy pierwsze poematy pierwodruku, *Z gór* wyodrębniono natomiast jako osobną całość poetycką. Tom – oznaczony numerem piątym – wzbogaciły poza tym m.in. liryki miłosne opublikowane pierwotnie przez Kasprawicza w innych książkach (od *Poezji* z 1888 r. po *Balladę o słończniku* z 1908 r.), a tu ujęte w cykl *Do niej*.

Krytyków i kolegów po piórze, omawiających *Miłość* wkrótce po jej ukazaniu się na rynku księgarskim, tom Kasprawicza nie wprawił w zachwyt. Ostrożnie, unikając wyraźnego wartościowania, jakby



nie chcąc urazić traktowanego z szacunkiem twórcy, wypowiadali się o nim recenzenci „Kraju”¹, „Kuriera Warszawskiego”² czy „Tygodnika Ilustrowanego”³. Doceniając talent i możliwości autora, wskazywano najczęściej na nierówny poziom jego poetyckiej propozycji. Stanisław Kozłowski, wyraźnie usiłując wybronić tomik, w którym – jak pisał – „znajdujemy perełki w próchno poprawne”, uczciwie przyznawał, iż „wiersz toczony sąsiaduje z bezmyślnym frazesem, a z poezją usiłuje bratać się napuszone retoryka”, „świeże i silne wiersze [...] giną w powodzi wyrażen splewiałych, na wskroś prozaicznych”, zaś „całość sprawia wrażenie jakiejś niesforności, gwałtownego wylewu rymów, rytmów, dźwięków i zgrzytów, pozbawionych harmonijnego tempa i melodyjnej ciągłości”⁴. Antoni Lange kilkakrotnie eufemistycznie uprzedzał czytelników „Przeglądu Tygodniowego”, iż *Miłość* to książka „dziwna”⁵. Dostrzeżone miałizny usprawiedliwiał: „zda się, że więcej autor zaznał w życiu wrażeń przykrych niż miłych; że skutkiem tego przykreść swoją w przykre formy ubiera; że – złamany »rozkoszą cierpienia« – nie znalazł w nim takiej sumy rozkoszy estetycznej, aby je w dość estetyczne przybrać szaty”⁶.

Paradoksalnie, właśnie w tomiku generalnie przyjętym przez krytyków bez entuzjazmu, znalazł się jeden utwór postrzegany przez nich jako wybitny – był to poemat *Przy szumie drzew*, stanowiący centralną część trylogii *Z gór*, z czasem oderwanej – jak wspomniałam – od cyklu *Miłość*. Autor *Rozmyślań* konstatował: „Zdaje mi się, że nic piękniejszego nie napisał Kasprowicz nad poe-

¹ K. Bartoszewicz, *Wrażenia literackie*, „Kraj” 1895, nr 49, s. 9–11.

² P. Chmielowski, *Ze współczesnego Parnasu*, „Kurier Warszawski” 1896, nr 74, s. 3, nr 76, s. 3.

³ F. Rawita [-Gawroński], *Nowe książki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 17, s. 890.

⁴ S. Kozłowski, [rec. *Miłości* w rubryce *Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne*], „Biblioteka Warszawska” 1895, t. 3, s. 164–169.

⁵ A. Lange, *Przeglądy literackie* [rec. *Miłości*, cz. I], „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 34, s. 386.

⁶ A. Lange, *Przeglądy literackie* [rec. *Miłości*, cz. II], „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 35, s. 395.



mat: »Przy szumie drzew«. [...] To koncert! Tu powiedzieć można: »Ecce poeta!«⁷. Walery Gostomski, który omawiał tom po wydrukowaniu jego ilustrowanej wersji z 1902 r., a więc bogatszy o znajomość niezwykle ważnych zbiorów *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach* (1898) oraz *Ginącemu światu* (1901), pisał o poemacie *Przy szumie drzew*: „kto wie, czy nie może być uznany za naczelne arcydzieło liryki Kasprowicza i w ogóle całej współczesnej liryki polskiej”⁸. W tym samym roku za jedną z najdoskonalszych prac literackich Kasprowicza uznał go Stanisław Przybyszewski (choć wyżej stawiał *Na wzgórzu śmierci* oraz hymn *Święty Boże, Święty Mocny*)⁹. Wysoką notę wystawili utworowi autorzy wydanych w latach dwudziestych monografii twórczości Kasprowicza: Zygmunt Wasilewski oraz Stefan Kołaczkowski. Ten drugi podkreślał: „Popularność tego właśnie poematu, wyróżnianie go spośród innych, ma swe głębokie uzasadnienie”, jest on bowiem „triumfem nowego artyzmu”¹⁰. Ostap Ortwin, którego artykuł otwierał numer „Wiadomości Literackich” poświęconych poecie w roku jego śmierci, użył w odniesieniu do utworu określenia „arcydzieło”¹¹, a ocenę tę powtórzył kilka lat później Adam Cehak w obszernym szkicu monograficznym przygotowanym w serii *Charakterystyki literackie pisarzy polskich* („utwór ten zaliczyć należy do arcydzieł liryki współczesnej”)¹².

Konieczne wydaje się zatem bliższe przeanalizowanie utworu stawianego przez współczesnych Kasprowicza w rzędzie najlepszych jego dzieł.

⁷ Tamże.

⁸ W. Gostomski, *Poezje Kasprowicza*, „Czas” 1902, nr 85–86. Tu według: W. Gostomski, *Liryka Kasprowicza*, [w:] tegoż, *Z przeszłości i teraźniejszości. Studya i szkice krytyczno-literackie*, Warszawa 1904, s. 406.

⁹ S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*, Warszawa 1902, s. 9.

¹⁰ S. Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, Kraków 1924, s. 25.

¹¹ O. Ortwin, *U schyłku stulecia*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 43 (z 24 października), s. 1.

¹² A. Stodor [A. Cehak], *Jan Kasprowicz. Szkic literacki*, Lwów–Złoczów [1931], s. 35.



Poemat *Przy szumie drzew* miłośnicy poezji po raz pierwszy mogli przeczytać latem 1894 r. na łamach „Tygodnia”, czyli dodatku literackiego „Kuriera Lwowskiego”¹³. Przekaz rodzinny datuje jednak jego powstanie już na rok 1892, wiążąc genezę utworu z oświadczeniami Kasprowicza Jadwidze Gąsowskiej, które odbyły się 17 lipca w Truskawcu, ponoć podczas spaceru, „na Górze Zamkowej, w prześlicznym lesie”¹⁴. Córnica poety nie miała wątpliwości, iż „Oświadczyły w Truskawcu, swoje nadzieje, pokładane w tej miłości z Jadwigą, rozmaite stany psychiczne z tym związane odtworzył poeta w poemacie *Przy szumie drzew*”¹⁵. Powiązaniu kontekstu osobistego z proveniencją utworu sprzyjał niewątpliwie inicjalny czterowers, mówiący o miłosnym przymierzu zawartym przez kochanków wśród przyrody, nie tylko traktowanej analogicznie do świątyni, ale mającej nad nią wyższość pierwotnej przestrzeni sakralnej.

W wielkiej świątyni Przyrody, pod niebios
Jasnym sklepieniem, w zielonym
Lesie, wyrosłym na łagodnym wzgórzu,
Przy drzew poszumie zawarłem z nią śluby...¹⁶

Konstrukcja liczącego 475 wersów poematu jest nadzwyczaj staranna. Poeta zrezygnował z ekspozycji i we wprowadzonym w jej miejscu, wyraźnie wydzielonym czterowersie odsłonił *clou* doświadczenia podmiotu lirycznego, dokonując czegoś w rodzaju

¹³ Prwdr.: „Tydzień” 1894, nr 28 (z 9 VII), s. 217–219, nr 29 (z 16 VII), s. 225–226, nr 30 (z 23 VII), s. 233–234. W tym samym roku poemat publikowały w odcinkach również „Przegląd Poznański” i „Niwa”.

¹⁴ A. Kasprowicz-Jarocka, *Poeta i miłość*, Warszawa 1958, s. 8.

¹⁵ Tamże, s. 15.

¹⁶ J. Kasprowicz, *Przy szumie drzew*, [w:] tegoż, *Miłość*, wyd. 2, Lwów–Warszawa 1902, s. 121. Dalej skrótowa lokalizacja cytatów według tego wydania.



lapidarnej rekapitulacji ideowej zawartości utworu. Dzięki temu zabiegowi skierował uwagę czytelnika, od początku znającego finał miłosnego spotkania, na proces jego przeżywania przez podmiot mówiący. Kolejne passusy poetyckiego wyznania są więc skoncentrowanym na szczególnie odtworzeniem okoliczności owego tête-à-tête.

Opowieść, snuta od tego momentu z zachowaniem porządku chronologicznego, poświęcona badaniu przez bohatera własnego stanu wewnętrznego, interpretowaniu gestów ukochanej oraz drobiazgowemu rejestrowaniu życia bujnej flory wokół, przybiera tok prozoidalny, mimo iż poemat pisany jest regularnym sylabowcem 5+6. Poeta zastosował wiersz biały (rezygnacja z rymów na ówczesnym etapie rozwoju poezji polskiej nie była praktyką powszechną, niemniej nie dziwi u Kasprowicza), a do tego stychiczny, z kilkoma przerwami między wersami, pełniącymi – jak zauważył Jan Lipski, pisząc o innym wierszu Kasprowicza – funkcję analogiczną do akapitów prozy¹⁷. Dominują długie okresy zdaniowe z licznymi przerzutniami, a mimo to rytmika wiersza zostaje znakomicie zachowana, otwierając utwór na sylabotonizm.

Sytuacja liryczna tylko pozornie jest statyczna, w istocie o jej dynamice decyduje cała gama emocji podmiotu i doznań o narastającej intensywności. Podobnie, opisy pozornie tylko pełnią funkcję retardacyjną, jako że przyroda nie jest ornamentacyjno-nastrojowym tłem dla wyrazów miłości, jak w staropolskich bukolikach (których tradycję, notabene, aktualizują w sposób naturalny zwłaszcza pierwsze partie Kasprowiczowskiego poematu), lecz katalizatorem i swoistym medium, za pośrednictwem którego następuje finalne zawarcie „ślubów”.

Kasprowicz sygnalizuje wyrażoną na wielu poziomach interferencję biosfery oraz przeżyć wewnętrznych podmiotu. Las, hojnie obsypany najrozmaitszymi okazami roślinnymi, jawi się bohaterem

¹⁷ J.J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 50.



wi jako nastrojony erotycznie; elementy środowiska naturalnego szukają wzajemnej bliskości, możliwej dzięki zmysłowi dotyku, a wyrażonej w języku miłosnego zbliżenia ciał:

Czerwone słońce, wtargnąwszy przez gęstą
 Tkaninę liści do głębiny boru,
 Kładło się swoim promienistym ciałem
 Na świeżą trawą okrytej polanie,
 Albo ukradkiem całowało kłody
 Omszałych buków i klonów... [...]
 [...] złociły się mlecze
 Krągiem szerokim, a spór z nimi wiodły
 O atom miejsca jaskry i srebrniki,
 Przytulające aksamitne piersi
 Do ciepłej ziemi. [...]

(s. 121–122, podkr. – K.B.)

Delikatne kwiaty i owoce leśne – na zasadzie przeniesienia cech – obdarzone zostają atrybutami młodej, rozkwitającej kobiety (poziomka wychyla spomiędzy traw „wstydliwą skroń”, konwalia jest „dziewiczo piękna”): nienawykłej do flirtu towarzyszki bohatera, zbyt onieśmielonej, by podnieść wzrok na mężczyznę i w zawstydzeniu machinalnie szukającej zajęcia dla rąk w zabawie płatkami roślin. I odwrotnie – motywy florystyczne i arboralne dostarczają analogii do opisu kobiety (która ma „żrenicę, podobną / Do niezabudki, na której pozostał / Ślad mgły porannej albo ślad kropelki / Dżdzu wiosennego”, „błękitne oczy, / Do lustrzanego jeziora podobne”, „kibić, / Smukłą, jak młoda brzezina”, a jej „usta / Na wpół otwarte, oprawione w koral, / Drżały, by lekko wywinięte płatki / W koronie róży czerwonej”) oraz zbliżenia między zakochanymi („na życia przypadkowych drogach / Spotkaliśmy się, jak się spotykają / Przez wiatr odcięte z różnych pniów gałęzie”, „Jak gałąź gibką giąć ją w swych uściskach!”, „Jej ręce, / Jak bluszcz, opłotły drżąc moją szyję”). Rozwiązania te, u innych poetów funk-



cjonujące wyłącznie jako konwencjonalne tropy poezji miłosnej, u Kasprowicza są wyrazem percypowania przyrody i człowieka jako ontologicznej jedni, na poziomie konstrukcji zaś przygotowują grunt pod epifanijne doznanie zespojenia z bytem, które stanie się udziałem podmiotu lirycznego w centralnym punkcie poematu.

Ze spotkaniem w lesie podmiot liryczny wiąże konkretne nadzieje; ma być ono okolicznością sprzyjającą wyznaniu miłości i oświadczeniom:

[...] w ślad jej spieszyłem, by oto,
Z dala od zgiełków i od targów świata,
Rzec jej w tej ciszy uroczego lasu,
Że choć na życia przypadkowych drogach
Spotkaliśmy się, jak się spotykają
Przez wiatr odcięte z różnych pniów gałęzie,
Mamy w swem wnętrzu coś, co już na wieki
Złączyć nas winno. [...]

(s. 124)

Obawa odrzucenia i braku wzajemności oraz zakłopotanie ukochanej powstrzymują mężczyznę przed deklaracją uczuć, której ma towarzyszyć wyznanie grzechów przeszłości. Zapewne poważnych, skoro bohater z emfazą przyznaje w myślach:

[...] huragan szalał pośród drogi,
Którą dotychczas kroczyłem! [...] w oczy
Sypał mi kurzu tumany, że rychło
Żrenica moja straciła wrażliwość
Na wielki urok promieni słonecznych
I że jej było najlepiej wśród nocy!

(s. 125)



Metaforycznie ujęta przeszłość bohatera, aktualizująca topos *homo viator* oraz wpisana w nacechowany etycznie dualizm światła i ciemności, nie pozostawia wątpliwości, że kroczył on drogą zła i grzechu, demoralizując i deprawując również innych¹⁸. Miłość pozwala mu zwrócić się ku dobru, jest szansą wewnętrznego odkupienia, symbolicznym obmyciem z win. Kluczową rolę w procesie duchowej odnowy pełni przy tym nie samo uczucie, lecz jego obiekt. Zbawcza moc przypada osobie kochanki, obdarzonej darem rozgrzeszania i naprowadzania ku wewnętrznej doskonałości.

[...] „Ty władzę
Posiadasz w sobie, [...]
[...] że możesz
Już nie wyrazem, lecz ruchem, spojrzeniem,
Jak czarodziejskiem zaklęciem, z grzesznika
Twardej powłoki, by z ciemnej jaskini,
Nowego ducha wydobyć, światłością
Wszystkich strzelistych cnót promieniącego!
To, co w nim było dawniej potępieniem,
Przez ciebie będzie zbawiającą łaską!
Betezdą jesteś” – tak nieraz myślałem
Zwrócić się ku niej – „tą ewangeliczną
Sadzawką jesteś, której święte źródło
Trąd obmywały z nieczystych! Czem wszystkie
Przewiny chmurnej przeszłości, gdy dzisiaj
Zabłyśnie nad nią siedmiobarwna tęcza,
Uwita z błysków twojej czystej duszy!”

(s. 215–126)

¹⁸ „[...] owa burza, wszczęta przez złe duchy,
Które w mem własnem zamieszkały wnętrzu.
[.....]
[...] niby pyłek na bagna mnie niosła
I [...] z rosnących tamże jadowitych
Cykut straszliwy-m wyciskał eliksir,
Aby nim zatruć niejedną niewinną
Duszę! [...]” (s. 125)



Interesujące, że Kasprowicz nie poprzestaje na wykreowaniu niezwykle charakterystycznego dla poezji XIX wieku, także jego schyłku, obrazu kobiety-anioła. Posuwa się znacznie dalej – bohaterka postrzegana z perspektywy męskiego podmiotu posiada chrystusowe predyspozycje zbawcze. Nawet symboliczna emanacja tęczy, bardziej niż obrazowym ekwiwalentem więzi (mostu) między zakochanymi, jest atrybutem znamionującym boskość jej istoty¹⁹. W zgodzie z duchem epoki prezentuje natomiast poeta ambiwalentny ogląd kobiety przez mężczyznę²⁰. Aura świętości i duchowa czystość nie przysłaniają bowiem uroków jej ciała. Wystawiona na męskie, skoncentrowane na sferach erotycznych spojrzenie, bohaterka budzi gwałtowne pożądanie:

[...] gdym patrzył na kibić,
[...] gdy wzrok mój
Spoczął na szyi łabędziej, białością

¹⁹ Tęcza w wielu kulturach była oznaką pojawiającego się bóstwa. W chrześcijaństwie – zarówno w Piśmie Świętym, jak i w ikonografii – stanowi element tronu Boga i Chrystusa (zob. *Tęcza*, [hasło w:] M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 245–250 oraz *Tęcza*, [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 425). Notabene oba wymienione wyżej znaczenia tęczy – jako objawienia Boga oraz mostu miłości – zawarł w jednym ze swoich wierszy Lucjan Rydel (tenże, *Poezje*, Warszawa [1901], s. 120):

Od Krakowa czarny las,
Nad tym lasem tęczy pas —
Ona tam daleko,
Gdzieś za siódmą rzeką,
Lecz Bóg tęczą związał nas.
Z kolorowych siedmiu smug
Most przez niebo zrobił Bóg:
Po tęczowym moście,
Aniołowie noście
Serce moje do jej nóg.

²⁰ „Typową bohaterką erotyków młodopolskich jest kobieta ambiwalentna, kochanka fascynująca i przerażająca, boski diabeł, zwierzę-anioł, wskrzesicielka i zabójczyni, czart i Beatrycze, tygrysica-cherub” – zauważa Wojciech Gutowski w swym znakomitym studium na temat miłości młodopolskiej – *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 17.



Odurzającej, lub na krągłych piersiach,
 Kształt swój znaczący[ch] dwiema światła plamy
 Na ciemnej sukni; gdym spojrział na drobną
 Stopę, przypadkiem lekko wysuniętą:
 Krew we mnie wrzała! Sardanapalowej
 Uczty płomienne migały obrazy!

(s. 127)

Spotęgowane pragnienie seksualnego zbliżenia rozbudza w mężczyźnie wyobraźnię erotyczną, przywodząc mu na myśl sceny, jakie musiały się rozgrywać w pałacu słynącego z rozpusty ostatniego króla Asyrii. Wybuchające z całą siłą pożądanie podmiot mówiący interpretuje – relacjonując przecież swą miłosną przygodę z perspektywy czasu – jako uaktywnienie animalnej strony w człowieku. Przyczajone w jego wnętrzu zwierzę szuka zaspokojenia popędu, ale też atawistycznej potrzeby agresji i dominacji:

Jak gibką gałąź giąć ją w swych uściskach!
 Pokryć jej postać tysiącem całunków,
 Ażby jej krwawe wystąpiły smugi,
 Ażby omdlała w pieszczotach! Zapachem
 Świeżego ciała wabion z legowiska,
 Jak noc ciemnego, dziki zwierz się skradał,
 Aby się rzucić na słabszą ofiarę,
 Szczękającymi od chciwości kłami
 Przegryźć jej gardło, wypić płyn gorący
 Z tych żył sinawych, co zdradliwą siatką
 Pokryły skórę, alabastrem lśniąca

(s. 127).

W naznaczonym mizoginicznie kodzie kulturowym epoki winą za degradujące do poziomu zwierzęcia rozbudzenie męskiego libido obarczona byłaby kobieta – narzędzie rozkiełznanych instynktów, reprezentantka „natury pożerającej”²¹. W poemacie

²¹ Zob. na ten temat W. Gutowski, *Nagie dusze...* (rozdz. I: *Kobieta fatalna czy fatum natury?*).



Kasprowicza to nie kobieta kała męską czystość; to jej niewinność zostaje naruszona obnażającym ją spojrzeniem i pożądliwą myślą. Nie dochodzi też – jak miało to miejsce w utworach Stanisława Przybyszewskiego – do supremacji popędu seksualnego. Zostaje on opanowany przez zintersubiektywizowane normy obyczajowe, które sprawiają, że erotyczne myśli, odbierane przez bohatera jako rodzaj gwałtu („zbrodni”) na ukochanej, przyprawiają o poczucie wstydu.

Zamiarem podmiotu lirycznego było – jak już wiemy – wyznanie „kocham”. Do deklaracji uczuć, w każdym razie werbalnej, jednak nie dochodzi. Co więcej, leitmotiwem staje się milczenie. Cisza między kochankami, konsekwentnie akcentowana w pierwszym wersie kolejnych (oddzielonych odstępem) partii poematu, zyskuje status zasady konstrukcyjnej utworu. Znaczy zarówno na poziomie literackim, jak i muzycznym. Nie tylko dlatego, że paralelnie powracające konstatacje milczenia są składową rytmu utworu. Również dlatego, że faza bezgłosu to rodzaj przedłużonej introdukcji do wybuchu pieśni natury. Uwertura ciszy przygotowuje „symfonię boru”. Ten precyzyjnie przemyślany zabieg kompozycyjny znamionuje iście wagnerowskie myślenie o strukturze dzieła.

Impuls do powstania muzyki daje wiatr, poczynający sobie niczym dyrygent z orkiestrą. W roli instrumentów (czy raczej: harfy eolskiej) uruchamia najpierw delikatną florę runa leśnego, a w finale potężne korony drzew. Intensywność dźwięków, odpowiadająca skali doznań podmiotu, rośnie: bezgłos przechodzi w pianissimo i adagio, w kulminacyjnym momencie osiągając pułap forte.



Ewokujący muzykę szum drzew otwiera na inny wymiar bytu²². Niesie pamięć praczasów i odsłania rzeczywistość transcendentną temu, kto obdarzony bogatą duchowością i otwarty na poznanie intuicyjne zdolny jest pojąć „język praświata”. Staje się ponadto reminiscencją Edenu – upragnionego przez bohatera stanu harmonii między kobietą i mężczyzną oraz przymierza ze światem stworzonym, zerwanych na skutek upadku²³.

Powoli wiew się przedarł ku wierzchołkom
I jedno drzewo zaczęło drugiemu
Podawać dziwne akordy prastarej,
Utraconego Raju tajemniczym echem
Będącej pieśni, ze słów ułożonej,
Co pozostały z języka praświata,
Ludziom dzisiejszym nieuchwytne dźwięki,
Lecz zrozumiałe dla duszy poety...

(s. 129)

Bogactwo tonów („Mogłeś z początku odróżnić dokładnie, / Które z nich szumią, a które szeleszczą, / Które z nich szemrzą, lub szepcą, lub mruczą”) i doskonałość zestrojenia dźwięków sprawiają, że szum drzew jawi się podmiotowi lirycznemu jako muzyka sfer, płynąca – jak twierdzili pitagorejczycy – z samego kosmosu:

Ze zamkniętymi wsłuchany oczyma
W te różnorodne akordy, sądziłbyś,

²² Muzyce, wyniesionej w XIX w. na szczyt hierarchii sztuk, przypisywano – za Arthurem Schopenhauerem – właściwość odzwierciedlania sedna podmiotu i zjawisk, czystą prawdę o nich; widziano w niej siłę kierującą człowiekiem na równi z popędami i emocjami; twierdzono, że oddziałuje na najgłębsze doznania, ponieważ zostaje przez duszę całkowicie zrozumiana (A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 2, Warszawa 2009 (tu zwłaszcza: t. 1 – par. 52 w księdze trzeciej; t. 2 – rozdz. 39 pt. *Przyczynek do metafizyki muzyki*). Myśl niemieckiego filozofa pozwoliła widzieć w muzyce narzędzie *katharsis*, środek bezpośredniego odwoływania się do woli człowieka i poruszania jego istoty.

²³ Zob. m.in. J. Bramorski, *Personalistyczny wymiar grzechu w świetle biblijnej relacji o upadku pierwszych rodziców*, „Ateneum Kapłańskie” 2001, z. 1, s. 11 i in.



Że gdzieś tam w sferach, do których w niezwykłych
Snach ulatuje uwięziony w glinie
Ziemskiego bytu, lecz na chwilę z więzów
Wyswobodzony duch ludzki, narzędzia
Stroją muzyczne jacyś mistrze tonów,
Śród gwiazd zrodzeni, i że na ten padół
Przypełzły echa ich dźwięków. [...]

(s. 130)

Odczucie rajsko-kosmicznej (kosmogonicznej) harmonii, odzwierciedlonej dodatkowo w synergii żywiołów²⁴, przygotowuje podmiot liryczny na transgresyjne doświadczenie zjednoczenia z naturą, na akt iluminacji, potwierdzający jako zasadę wszechświata związek wszelkich istnień. Poczucie łączności z całością bytu zyska podmiot dzięki transfiguracji w drzewo. Rozpoczyna ją stopniowe przenikanie szumu do krwiobiegu bohatera, czyniące zeń jeden jeszcze instrument muzyczny, „milionową cząstkę / Jakiejś symfonii”, zgrany akord głosu natury. Szum przestaje być akustycznym komponentem

²⁴ Muzyka tworzona przez ruch drzew (związanych z żywiołem ziemi) jest efektem działania wiatru (reprezentującego żywioł powietrza), ale nasuwa skojarzenia także z pracą morza (żywioł wody), skorelowanego w jednej z kolejnych metafor z wyobrażeniem słońca:

[...] Niebawem

Ten szum i szelest, szmer i szept, i pomruk

Zlały się w harmonii przepełną melodię,

Głucho płynącą nad naszymi głowy,

Jakby tam w górze daleko, daleko,

Olbrzymie morze toczyło powoli

Ciężkie swe fale...

[.....]

Las szumiął,

A ponad jego wierzchołkami słońce,

Dosięgłszy swego zenitu, rozlało

Nagle złocistych blasków wielkie morze,

Dźwięczące razem ze szumiącym lasem (s. 130, 134).

Na obecność w poemacie tego typu asocjacji zwrócił uwagę Karol Jaworski w pracy *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprówicza*, Lublin 2012, s. 54, 102.



leśnej scenerii, a – uwewnętrzniony – zyskuje status jednej z funkcji ludzkiego organizmu. Transponowany siecią naczyń krwionośnych, daje objawy somatyczne – przyprawia o dreszcze²⁵, będące zarówno symptomem fizjologicznego przeobrażania, jak i reakcją na osobliwość doznania, budzącego niepewność i lęk pomieszaną z fascynacją. Podmiot liryczny wie, że obcuje z niewytłumaczalnym, dlatego prastara pieśń niesiona przez przyrodę ma „dziwne akordy”, a dreszcze na ciele – potwierdzające, iż jego udziałem staje się doświadczenie numinotyczne – są „tajemnicze”²⁶.

Anektujący organizm bohatera szum drzew, krążący w nim w charakterze życiodajnego płynu ustrojowego, wypłukuje pierwiastki ludzkie. W pierwszym odruchu męczyzna broni się przed zatrutą „Ja”, usiłuje zachować swą podmiotowość, uruchamiając siły rozumu (ucieczka w stronę przeblysków świadomości, próba racjonalnego opanowania sytuacji, powrotu do „normalności”) i mięśni (fizyczny opór przed rozlewaniem się melodii w ciele), ulega jednak potężnej sile.

I wnet uczułem, że szumiące drzewa
 Nie nad mą głową tak szumią, lecz we mnie.
 I zdało mi się, że powoli tracę,
 Jedną za drugą, cechy człowieczeństwa...
 Chciałem się bronić... napróżno! Od władz tych,
 Które się gnieźdzą w mózgu – nie! w ramionach,
 We wyprężonych do oporu piersiach,
 Była silniejszą potęgą, idąca
 Z onych wierzchołków i całą mą postać
 Ogarniająca swą dziwną muzyką,
 Słodką, a straszną... [...]

(s. 131)

²⁵ Por. tamże, s. 54.

²⁶ „[...] gęsia skórka jest czymś nadprzyrodzonym” – argumentował Rudolf Otto, opisując *mysterium tremendum* (R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Wrocław 1993, s. 42).



Zdominowany przez moce natury, bohater całkowicie podlega dendromorfizacji²⁷. Widzi siebie jako jedno z leśnych drzew, które ostatecznie zrastają się w pradrzewo rozsadzające jego cielesną powłokę. Następujące w ten sposób wyzwolenie z okowów materii, z ograniczeń „znikomej” i „ciężkiej” gliny, umożliwia odkrycie własnej istotowości i ontologiczne zjednoczenie z bytem w jego pełni, nieredukowanej do czterech wymiarów, w których kręgu zamyka się pojedyncze ziemskie istnienie. Podmiot liryczny osiąga „beźmiaru wieczności”, staje się na moment nieodróżnionym z bytem w ogóle, bytem absolutnym, niepodlegającym delimitacjom przestrzenno-czasowym.

Nie umiem dzisiaj powiedzieć, jak długo
Trwał stan niezwykły – być może sekundę
Według obliczeń chłodnego rozumu:
Mnie się zdawało, że beźmiar wieczności
Wypełniam swymi konary... [...]

(s. 131)

Uwolnienie substancji duchowej pozwala zyskać nową perspektywę epistemologiczną²⁸. Utożsamienie z pierwotnym kształtem bytu oraz doznanie wieczności, czasu przed (poza) czasem, otwiera bohatera poematu na mityczny sposób percypowania życia, które w swej istocie odnosi się równocześnie do „zawsze i teraz”, do „wszędzie i tu”.

W jakiś się dziwny jęły amalgamat
Zlewać dwa stany: dawna, dawna przeszłość
I teraźniejszość... Obrazy przede mną,
Bytem, odzianym ciężką, ludzką gliną,

²⁷ Tego adekwatnego terminu, utworzonego na wzór pojęć „personifikacja” czy „animizacja”, użył po raz pierwszy w odniesieniu do liryki Kasprowicza Karol Jaworski w przywoływanej już pracy *Poetycka wyobraźnia dendrologiczna Jana Kasprowicza*.

²⁸ Por. tamże, s. 98.



Zaczęły wstawać z niedzisiejszej doby,
 A jednak w żywym do niej podobieństwie,
 Jakby nie było między tem, co przeszło,
 A tem, co dziś jest, najmniejszej różnicy.

(s. 132).

Poprzez zawieszenie podmiotowości bohater Kasprowiczowskiemu poematu odkrywa w sobie dziedzictwo pracźlowieka, dzięki czemu dostępuje wtajemniczenia w *constans* ludzkiego losu, od opuszczenia Edenu przebiegającego według stałego schematu poszukiwania utraconego stanu szczęścia. Można powiedzieć, że doświadcza reaktualizacji mitu. Widzi siebie jako pierwszego stworzonego mężczyznę, po wygnaniu usiłującego „Przez niedostępną gęstwinę, okrytą / Czarnymi zmroki, utorować wyjście / Na łan świetlany [...]”. Jako wcielenie Adama, którego imię w Starym i Nowym Testamencie oznacza przede wszystkim człowieka w ogóle, i to zarówno jednostkę, jak i rodzaj ludzki, doświadcza po raz pierwszy wypadków, które wkrótce staną się egzystencjalnym prawidłem: konieczności pokonywania w męce licznych przeszkód na drodze życia (symboliczna walka „z dzikimi potworami”), opierania się grzechom („oślizłe węże”) i podporządkowywania sobie odmawiającej wydawania plonów ziemi, jako że Bóg powiedział, wzbraniając powrotu do raju: „przekłeta niech będzie ziemia z twego powodu: w trudzie będziesz zdobywał od niej pożywienie dla siebie po wszystkie dni twego życia. Cierń i oset będzie ci ona rodziła, a przecież pokarmem twym są płody roli” (Rdz 3,17–18).

Niepewność i niestałość ludzkiego losu, poczucie błędzenia bez wytyczonego kierunku, niemożność przeniknięcia ostatecznego celu egzystencji czynią z człowieka wiecznego wędrowca, uciekającego częstokroć przed samym sobą, przed ciemną stroną własnej natury. Dlatego bohater poematu widzi siebie również jako Kaina, któremu przepowiedziano: „Tułaczem i zbiegiem będziesz na ziemi!” (Rdz 4,12).



I potem mi było,
Jakbym Kaina piętno miał na czole,
Bo bez spokoju dążę i spoczynku,
Sam nie wiem dokąd – może, aby zabić
Wspomnienie zbrodni, której nie spełniłem,
A którą przecież – tak mi się zdawało –
Umiałbym spełnić²⁹, czy też, aby znaleźć
Nieznane szczęście w ziemi Nod, na wschodzie
Od wrót edeńskich... [...]

(s. 133, podkr. – K.B.)

Fakt, że jednostka utraciła niewinność i zmuszona została do podjęcia walki o przetrwanie w ciągłym poczuciu upadku, nie jest jeszcze źródłem buntu, jak stanie się nieco później w *Hymnach*, budzi już jednak rozżalenie. Wygnanie z raju rysuje się w Kaspro-wiczowskim poemacie jako nadzwyczaj istotna cezura, determinu-jąca tęsknoty gatunku ludzkiego.

[...] jałem wyrzucać
Złowrogim losom, że mi snąć zabrały
Prawo do niego – do owego szczęścia,
Które powinno być udziałem człowieka,
Jeżeli może być udziałem kwiatu

(s. 133)

²⁹ Wizerunek Kaina w powyższym fragmencie mógł być wzorowany na Byro-nowskiej wersji tej postaci. Jak pamiętamy, w dramacie angielskiego poety Kain nie ma zamiaru zabicia brata, nie wie, że i w jaki sposób można umrzeć:

„Przebudź się, bracie! Dlaczego tak leżysz

Na ziemi? Jeszcze nie pora spoczynku.

Czemu tak blady? Co ci to jest? Byłeś

Tak pełen życia dzisiejszego ranka!

Abel! Proszę cię, nie żartuj! [...]

[.....]

Uderzyłem cię, lecz czyż uderzenie

Może śmierć zadać? Powstań, bracie, powstań!”

(G.G. Byron, *Kain. Misterium*, przeł. J. Paszkowski [w:] tegoż, *Dramaty*, War-szawa 1986, s. 604). Kain nie wiedział, co to jest śmierć, a mimo to sprowadził ją na ziemię, co znaczy, że człowiek bywa potencjalnym i nieświadomym narzędziem zła, a to pogłębia tragizm jego kondycji.



Dlaczego jedność ze światem w jego wymiarze atemporalnym dokonuje się u Kasprowicza poprzez metamorfozę w drzewo? Odpowiedź będzie złożona, tak jak złożone – a przez to niezwykle ciekawe – są źródła wyobraźni twórczej wielkiego poety. Nie ma wątpliwości, że istotną rolę odegrała emocjonalność wychowanego wśród kujawskiego pejzażu autora, przyzwyczajonego od dzieciństwa odczuwać silny związek z naturą, będący podłożem „późniejszej predylekcji do zamykania treści metafizycznych w symbolice przyrody”³⁰. W naturocentrycznym światoodczuciu Kasprowicza szczególne miejsce zajmowały zaś drzewa, których szum uznawał za najbardziej przejmującą muzykę³¹. Trzecia żona poety potwierdzała w swym *Dzienniku* mężowską fascynację arboralną: „Lubi drzewa. Nie spotkałam jeszcze człowieka mówiącego o nich tak jak on. Są dla niego czującymi istotami, obcuje z ich duszą”³². Do swych słów dodała także Kasprowiczowską deklarację: „Jestem prawie pewny, że byłem kiedyś drzewem, inaczej nie mógłbym sobie wytłumaczyć nastroju, który mnie ogarnia, gdy słyszę ich szum. Mogę słuchać godzinami. Nie istnieje dla mnie piękniejsza muzyka”³³.

Przekonanie poety o istotowym pokrewieństwie pomiędzy nim a drzewem miało głębokie korzenie również w prastarej tradycji,

³⁰ K. Jaworski, dz. cyt., s. 128.

³¹ Rolę szumu drzew w twórczości Jana Kasprowicza akcentowali wszyscy badacze jego twórczości. Ten walor akustyczny w różnych poetyckich wariantach będzie częstą składową doświadczeń epifanijskich podmiotu lirycznego (np. w wierszu *Szum drzew* czy tetralogii sonetowej *** [*Tęsknię ku tobie, o szumiący lesie*]). Zob. m.in. M. Sosnowski, *Światopogląd Jana Kasprowicza. Elementy i fazy rozwoju*, [w:] *Pro memoria. Jan Kasprowicz w osiemdziesiątą rocznicę śmierci*, red. M. Sosnowski i G. Igliński, Warszawa 2006 (zwłaszcza s. 115–118).

³² M. Kasprowiczowa, *Dziennik*, wstęp K. Górski, cz. I: *Moje życie z nim 1910–1914*, Warszawa 1968, s. 74.

³³ Tamże.



głoszącej, że w drzewie mogą się zbierać dusze zmarłych³⁴, a znajdujące odbicie w znanych z wielu filozofii i religii koncepcjach reinkarnacji (metempsychozy). Analogia między bytem ludzkim a roślinnym przebiegała w kulturze na wielu płaszczyznach, łącznie z tą najbardziej oczywistą – oba stoją na ziemi prosto, rosną, wydają owoce³⁵. Poczucie więzi znalazło wyraz w znanym już od starożytności zwyczaju sadzenia drzewka z okazji narodzin dziecka³⁶ oraz w inspirowanym biblijnym drzewem Jessego ujmowania historii rodów w formie drzew genealogicznych. Drzewom przypisywano posiadanie duszy, a jako najpotężniejsze rośliny symbolizowały w wielu kulturach istoty boskie, toteż bywały przedmiotem czci; oczekiwano od nich oświecenia, mądrości, poznania³⁷. Mitologia i literatura dostarczają wielu obrazów dendromorfizacyjnych, które odczytany Kasprowicz z pewnością znał, zatem i tradycja literacka – by przywołać tylko postaci Owidiuszowej Dafne czy zamienionego w wierzbę Grabca z *Balladyny* Słowackiego – mogła stanowić dla poety inspirację.

Ważne dla sensów omawianego poematu jest również kulturowe postrzeganie drzewa jako reprezentującego życie kosmosu, jego bujność i niewyczerpanie, a przez to identyfikowanie go z rzeczywistością absolutną³⁸. Jego naturalny wertykalizm sprawia, że staje się symboliczną osią świata, łącznikiem ziemi z niebem. Dla szyfrów utworu nie bez znaczenia będzie poza tym fakt, że drzewo wiąże się z arkadyjskim okresem w dziejach człowieka.

Akt dendromorfizacji zbudowany na tak synkretycznym kulturowo podłożu, atrakcyjny obrazowo oraz wielowymiarowy ideowo,

³⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J.W. Kowalski, Warszawa 1966, s. 264.

³⁵ Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 222.

³⁶ Zob. tamże, s. 220.

³⁷ *Drzewo* [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 71–75.

³⁸ *Drzewo* [hasło w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 114–118.



interpretatorzy twórczości Kasprowicza uważali za punkt kluczowy, w którym ogniskują się (a nawet wyczerpują) znaczenia poematu³⁹. Skutkowało to lekceważeniem kody utworu, w której odsłonięciu i uwypukleniu podlegają pełne sensy wiersza.

Dopiero finalne passusy upewniają, że niezwykle doznanie podmiotu lirycznego było kompleksowym doświadczeniem numinotycznym. *Mysterium tremendum*, z jego znakomicie uchwyconymi przez Kasprowicza fazami (poczucie grozy w kontakcie z niepoznawalnym, potwierdzone wystąpieniem dreszczy; zniewolenie przez siłę i majestat niepoznawalnego; odczucie zdumienia w kontakcie z tajemnicą)⁴⁰, zyskuje biegun uzupełniający w postaci *mysterium fascinans* (fascynacja, łaska, zbawienie).

Symboliczne pragnienie bohatera wprowadzenia w swe życie światła spełnia się, gdy słońce góruje w zenicie, a więc w najwyższym punkcie nieboskłonu, który należy do przestrzeni sakralnej i jest – w myśleniu mitycznym – miejscem przejścia do sfery bezprzestrzeni oraz wiecznej, pozaczasowej teraźniejszości⁴¹. Po powrocie do cielesnej postaci podmiot liryczny nadal doświadcza iluminacji, światło słoneczne, zjednoczone z siłą innych żywiołów („[...] słońce, / Dosięgłszy swego zenitu, rozlało / Nagle złocistych blasków wielkie morze, / Dźwięczące razem ze szumiącym lasem”), symbolizuje trwający akt poznania oraz udzieloną bohaterowi łaskę wybawienia od grzechu, dzięki której przywrócona zostaje pierwotna niewinność oraz unia z boskością:

³⁹ Zob. m.in. J.J. Lipski, dz. cyt., s. 108–114; K. Jaworski, dz. cyt., s. 53.

⁴⁰ R. Otto tak opisywał *mysterium tremendum*: „Uczucie to może łagodnym strumieniem przepływać przez jaźń w formie lekkiego, spokojnego nastroju głębokiego skupienia [...] może też wydobyć się z duszy nagle i mogą towarzyszyć mu wstrząsy i konwulsje. Może prowadzić do dziwnego podniecenia, upojenia, zachwytu i ekstazy. Ma swoje dzikie i demoniczne formy. Może sprowadzić się niemal do upiornych dreszczy i ciarek” (dz. cyt., s. 40).

⁴¹ Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 97–98 oraz *Zenit* [hasło w:] J.E. Cirlot, dz. cyt., s. 473.



Rozgrana jasność, spływając z jaworów,
Buków i klonów, owionęła duszę
Ciepłem promiennej melodii, rozkosznej,
Pobudzającej do jakiegoś życia,
Pełnego żaru i wielkiej radości.
[.....]
[...] dopiero w tej chwili, oczyszczon
Z wszystkich przewinień burzliwej przeszłości
Jakąś nieznaną mi siłą, a jednak
Jak gdyby znaną od dawna, stanąłem
U bramy Raju, który żył dotychczas
Jedynie w moich snach i pożądaniach.
Doznałem naraz uczucia, jak człowiek,
Gdy się pobożnie zbliża do ołtarza,
Na którym Pański mieści się sakrament,
Skruty w misternym tabernaklu. Wokół
Jakiejs świętości drżała atmosfera.

(s. 134)

Na skutek tego doznania budzi się w bohaterze witalistyczny stosunek do życia, miłość do świata, a nawet skłonność do prometejskiej wobec niego postawy. Następuje dalszy ciąg inicjacji metafizycznej, tym razem z odcieniem religijnym. Las jawi się niczym świątynia w chwili celebracji Eucharystii, bohater zaś czuje w sobie przypływ mocy Oferusa, olbrzyma-poganina, który poszukiwał Chrystusa w dobru czynionym ludziom⁴².

Inspiratorkę własnego odmienienia widzi bohater w ukocha-nej, będącej dlań figurą miłości doskonałej, pełnej – obejmującej pierwiastek erotyczno-cielesny („[...] krew zapala w żyłach / I ciało nęci niezwykłą rozkoszą”) i zarazem prowadzącej do duchowej doskonałości. Taka miłość pozwala dotrzeć do centrum własnego

⁴² Legendę o Oferusie, czyli o późniejszym św. Krzysztofie, na przełomie XIX i XX w. zamieszczały na swych łamach katolickie pisma dla ludu, np. „Nowy Dzwonek” (1896, nr 9 z dn. 1 czerwca) czy „Nowiny Raciborskie” (1902, nr 113 z dn. 26 września oraz nr 116 z dn. 4 października).



jestestwa, do prawdy o własnym wnętrzu, która na skutek okoliczności i warunków życia ulega zafałszowaniu. Dzięki niej

[...] duch nasz z wszystkich otrząsa się strzępów,
Z których mu ziemia szyje brudną suknię,
I, jak pokryty wiecznymi śniegami
Wierzchołek góry olbrzymiej, w swej białej,
W swej nieśmiertelnej świeci się nagości,
Czysty, a piękny!... [...]

(s. 136)

Brzmi powyższy fragment niczym deklaracja mistyka, obnażanie duszy⁴³ jest bowiem istotnym elementem myślenia i obrazowania mistycznego; oznacza odrzucenie tego, co zewnętrzne, powierzchowne, ziemskie, i zbliżenie się w prostocie do Boga; nagość przynosi ewokację szczerości, otwartości, czystości i świętości.

Zjednoczenie z naturą możliwe dzięki metamorfozie w prądrzewo nie wyczerpuje, jak widać, doświadczenia o charakterze epistemologicznym. Całkowite wyzwolenie ducha oraz dostąpienie pełnego udziału w sferze sacrum podmiot liryczny wyrażnie łączy z medium kobiecym. Kontakt z naturą również kochankę przyprawia o rodzaj doznania epifanijnego:

[...] Rytmicznie wzrastało
I opadało jej łono; snąć w serca
Świątym przybytku brzmiał organ uczucia,
Nastrojon szumem i szelestem lasu
W jakiś hymn wielki, rozeprzeć pragnący
Nawę kościoła... [...]

(s. 136)

⁴³ W Młodej Polsce karierę zrobiło pojęcie „naga dusza”, rozpropagowane przez Stanisława Przybyszewskiego. Więcej na temat jego źródła i znaczenia zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, „Naga dusza” i epoka mundurów, [w:] też, *Somnambuly – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 297–313 oraz K. Badowska, „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011 (zwłaszcza rozdz. *Miłość a dusza*).



Sfery sacrum i profanum zespala poeta na poziomie odważnej metafory, identyfikującej kobiece ciało z kościołem (święty przybytek – serce, organy – organ uczucia, nawa kościelna – biust, hymn jako podniosła pieśń sławiąca Boga – hymn miłości do drugiego człowieka), którym ostatecznie okazuje się nie tylko las. Jednia z Naturą i Bytem nie byłaby możliwa bez Miłości. Kasprowicz aktualizuje niezwykle istotny dla Młodej Polski platoński mit androgynii⁴⁴, pojmowany jako złączenie dusz i ciał. I wskazuje, że dopiero miłość w wymiarze androgynicznym jest kluczem do najważniejszych drzwi – do bram raju. W niezwykle interesującej kompozycji poematu Eden otwiera się przez bohatera stopniowo: a) najpierw jest tylko marzenie, by „zapukać do wrótni / Utraconego Edenu”; b) szum drzew identyfikowany z harmonią kosmosu przynosi echo raju; c) gdy tuż po akcie dendromorfizacyjnym słońce staje w zenicie, w centralnym punkcie świata, bohater stwierdza: „stanąłem / U bramy Raju, który żył dotychczas / Jedynie w moich snach i pożądaniami”; d) wreszcie – pocałunek poświadczający miłosną unię symbolicznie otwiera arkadyjskie wrota:

[...] wpół ją pochwyciwszy –
Nagle, jak człowiek porwany zachwytem,
I przycisnąwszy do piersi, złożyłem
Na tych rozkwitłych, na płonących wargach
Pierwszy całunek – symbol wieczystego
Dwóch dusz złączenia i dwóch ciał, o losach
Rozstrzygający człowieczych, potężny,
Utraconego przed wiekami Raju
Słoneczne bramy na wskroś otwierający
Symbol...

(s. 136)

Natura jest miejscem kontaktu ze światem nadprzyrodzonym oraz istotą bytu, jednak Kasprowicz zdaje się dzielić z Novalisem

⁴⁴ Mit ten stał się przedmiotem badania W. Gutowskiego w przywoływanym już studium *Nagie dusze i maski*.



przekonanie, iż ową „wewnętrzną muzykę natury” pozwala zrozumieć dopiero uczucie miłosne⁴⁵. Jedność ze światem na podłożu uczuciowej jedni z drugim człowiekiem to droga ku rozpoznaniu własnego „Ja” i jego przekroczeniu, ku odkryciu głębi i mocy własnej jaźni. I podobnie jak dla wielkich piewców androgynicznej jedności, Platona i Swedenborga, miłość jest w poematowej wersji „fundamentalną więzią łączącą jednostkę z wszechświatem. Znosi sprzeczności między indywidualizmem a uniwersalizmem, pomaga odnaleźć egzystencjalno-kosmiczne centrum, pełnię Jaźni, nieskażony sens istnienia”⁴⁶. Ona jest najważniejszym doświadczeniem bohatera poematu, już na wstępie informującego przecież: „Przy drzew poszumie zawarłem z nią śluby...”, a zastosowany tu przyimek „przy” czyni z muzyki przyrody rodzaj akompaniamentu wieczności, arcyważną, ale jedynie okoliczność towarzyszącą miłosnej deklaracji.

Przy szumie drzew to poemat o indywidualnej potrzebie odnalezienia harmonii i sensu egzystencji, utraconych wraz z możliwością zamieszkiwania raj. W próbie odzyskania Edenu manifestuje się pragnienie szczęścia i ładu, których zakosztowali pierwsi ludzie, a których ich potomkowie zostali pozbawieni, oraz przywrócenia wspólnoty ze światem stworzonym, który po Wygnaniu stał się dla człowieka niezrozumiały i obcy. I ten stan bohaterowie osiągają:

[...] Wstaliśmy
I wśród storczyków i dzwonków, i mleczków,
Pośród stokrotek, jaskrów i srebrników
Obok róż dzikich, od których szczęśliw[sz]ym
Uczuł się duch mój, dotychczas nękany,
Oferusową dziś przejęty żądzą,

⁴⁵ Novalis, *Uczniowie z Sais*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 79. Cyt. za: W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 24. Warto w tym miejscu podkreślić, że twórcy XIX-wieczni chętnie opisywali wzajemne zależności muzyki i miłości – zob. np. *Sonata Kreutzerowska* Lwa Tołstoja, *Z cyklu Wigilii* Stanisława Przybyszewskiego, *Pieśń tryumfującej miłości* Tadeusza Micińskiego.

⁴⁶ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 24.



Powracaliśmy, weseli, złączeni,
Błogosławiący tej symfonii boru.

(s. 137)

Odtworzenie androgynicznego stanu prajedni jest zatem alternatywną drogą do raju. A gdzie może się odbywać restytucja arkadii jak nie w iście arkadyjskim, choć porośniętym florą swojską, leśnym zakątku?

Mity genezyjski i androgyniczny nie były dla Kasprowicza jedy-
nymi źródłami koncepcji Prajedni. Już dawno Jan Tuczyński zauwa-
żył, że na kształcie poematu *Przy szumie drzew* zaważyła lektura
upanisady Brihadaranjaka (wielkiej leśnej upanisady)⁴⁷. Badacz
co prawda wskazuje tylko jedno powiązanie – obraz metamorfozy
w pradrzewo – było ich jednak znacznie więcej. W tym należącym do
wedyjskiego objawienia tekście podkreśla się m.in., że byt istniał na
początku jako jedność, jest pełnią, tym co niezmiennie i wieczne, ist-
niejące poza wszechświatem, a zarazem w każdym jego przejawie.
Ten byt pierwotny – który ma w sobie blask, światłość – jest zasadą
podmiotowości, pierwiastkiem duchowym człowieka. Co ciekawe,
ma też w sobie wiatr, który jest kosmicznym odpowiednikiem prany,
tchnienia życiowego⁴⁸. Te, poetycko przetworzone, elementy staro-
indyjskiego religijno-filozoficznego przekazu znajdujemy w Kaspro-
wiczowskim utworze, któremu patronuje, jak już ustalili badacze,
wedyjska zasada „tat twam asi”, podkreślająca identyczność jed-
nostki ludzkiej z kwintesencją wszechświata. Karol Jaworski wska-
zywał jako możliwą inspirację również wpływ różnych koncepcji

⁴⁷ Zob. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w liryce Kasprowicza: geneza i usytuowanie*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 62/63, s. 94.

⁴⁸ Zob. M. Kudelska, *Dlaczego istnieje raczej „Ja” niż „to”? Ontologia podmiotu w Upaniszadach*, Kraków 2009, s. 37–39.



panteizmu wypracowanych na gruncie europejskim (m.in. przez Spinozę, Wundta czy Fechnera) oraz przetwarzanych, niekiedy dość swobodnie, przez literaturę. Słusznie konkludował, że wyobrażenia poetycka Kasprowicza kształtowała się na przecięciu wielu systemów filozoficznych i kulturowych tropów⁴⁹.

Z pewnością istotnym kontekstem dla poematu *Przy szumie drzew* jest bogata literatura florystyczna i arboralna epoki. „Roślinność, a więc kwiaty, drzewa, ogrody, parki, sady, łąki, lasy stanowiły na przełomie wieków powszechny składnik poetyckiego obrazowania, wykazujący [...] bezpośrednie związki z charakterystycznym dla modernistów »niesamowitym« typem emocjonalności i sensualizmem poetyckiego postrzegania” – konstatował badacz motywiki florystycznej Ireneusz Sikora⁵⁰. Na tle literatury sylwicznej Kasprowiczowski poemat jest jednak wyjątkowy. Las wyraża tu co prawda, jak w innych lirykach epoki, niejawną istotę bytu, wymykającą się percepcji niewtajemniczonych, lecz utwór jest jedynym bodaj na gruncie polskim ujęciem doświadczenia gnoseologicznego, podczas którego dochodzi i do utożsamienia z naturą, i do miłosnej unii będącej warunkiem spójni z prabytem. Wojciech Gutowski, który dokonał przeglądu liryki sylwicznej, stwierdzał: „W kręgu leśnych scenariuszy doświadczeń epistemologiczno-egzystencjalnych często pojawiają się sytuacje pogodzenia jednostki z samym sobą i ze światem. Z jednym wyjątkiem – wyraźnie nieudane są sytuacje miłosnych zaślubin, leśnych hierogamii, które nie prowadzą ani do zgody kochanków, ani do zharmonizowania swej egzystencji z oddźwiękami natury. [...] Nie, w młodopolskich lasach jedynie samotnicy mogą zyskać twórczą inspirację i usłyszeć w »szepcie lasu« muzykę wyrażającą istotę istnienia”⁵¹. Kasprowicz i tu wyłamuje się ze schematu.

⁴⁹ K. Jaworski, dz. cyt., s. 78, 100–101.

⁵⁰ I. Sikora, *Z flory swojskiej. O motywach roślinnych w poezji Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 11.

⁵¹ W. Gutowski, *Tajemnice młodopolskich lasów. O kluczowym symbolu poetyckim*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1997, s. 132–133.

