



Amore desperato...

Poetycka trylogia Jana Kasprowicza
w graficznym opracowaniu Edwarda Okunia*

Justyna Bajda

il.1 Edward Okuń, ilustracja do *Miłości* Jana Kasprówicza /na poprzedniej stronie/



* Tekst został wygłoszony na X Krajowej Konferencji *Tanatos 2006*, która odbyła się w Szklarskiej Porębie, w dniach 15–17 listopada 2006 r., oraz opublikowany w tomie *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – Antropologia kultury – Humanistyka*, t. X, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2006, s. 305–314. Obecna publikacja wzbogaciła o dodatkowe ilustracje, które nie zostały zamieszczone w tomie *Problemy współczesnej tanatologii*.

¹ J. Kasprówicz, *Dzieła poetyckie*, wyd. zbior. pod red. L. Biernackiego, Lwów 1912, t. V: *Miłość*. Wszystkie przywołane w referacie fragmenty poematu oraz innych utworów ze zbioru *Miłość* pochodzą z tego wydania. W przypisach zaznaczono tylko tytuły poszczególnych utworów oraz stronę, z której pochodzi cytowany fragment.

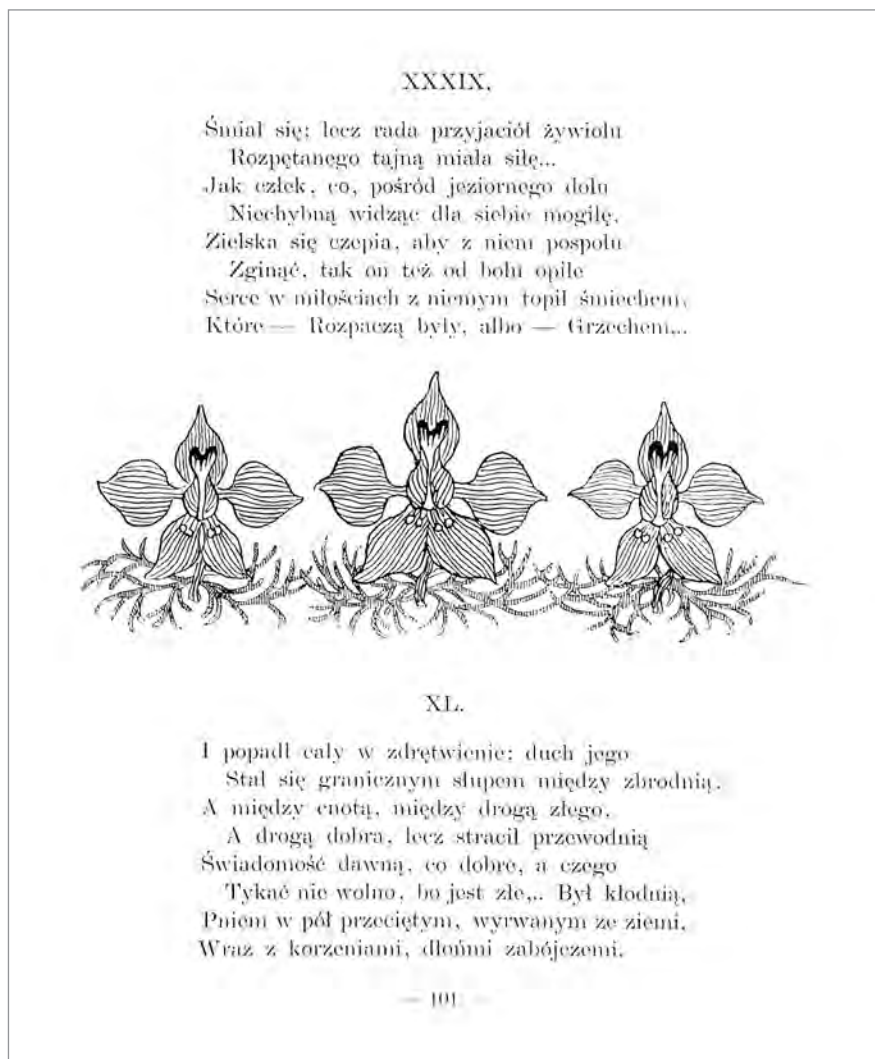
² Por. J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, tu rozdz. 'Miłość' – trylogia poetycka na przełomie do *Po przełomie – 'Amor vincens'*, s. 33–67; idem, *Wstęp*, [w:] *Jan Kasprówicz, Wybór poezji*, Kraków 1999, tu rozdz. *Przełom modernistyczny*, s. 21–23. Lipski powołuje się na uzasadniające jego propozycję wcześniejsze wypowiedzi, m.in. Wilhelma Feldmana, Antoniego Langego, Romana Lotha, Kazimierza Wyki, Juliana Krzyżanowskiego, Józefa Kotarbińskiego. Równocześnie jednak zauważa, że pojawiały się także inne propozycje podziału, jak w przypadku Pawła Czarneckiego, który wyznaczył ostrą cezurę między I a II częścią poematu – przy czym przez „poemat” należy w tym wypadku rozumieć cały tom, dzielony na trylogię *Miłość* oraz cykl *Z gór*, por. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprówicza...*, op. cit., s. 10–53. Cykl *Z gór* jest też rozumiany jako konstytutywna część poematu przez M. Podrazę-Kwiatkowską, por. eadem, *Wolność i transcendencja. Studia i szkice o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 80.

il.2 Nagłówek Edwarda Okunia do *Miłości* Jana Kasprówicza

Amore desperato, *Miłość-Grzech* i *Amor vincens* po raz pierwszy znalazły się obok siebie w tomie Kasprówicza *Miłość*, pochodzącym z 1895 roku. Dopiero jednak w 1912 roku, w zbiorowym wydaniu dzieł poety pod redakcją Ludwika Biernackiego, poematy dodatkowo objęto wspólnym tytułem *Miłość*¹. Poetycka trylogia uznawana jest za moment przełomowy w twórczości Kasprówicza, dzielący jej etap naturalistyczny od modernistycznego². Różnice między budową i obrazowaniem dwóch pierwszych a ostatnią częścią cyklu były dostrzegane już przez krytykę przełomu stuleci. W 1902 roku, przy okazji pierwszego wznowienia tomu³, Walery Gostomski pisał, że są to:

[...] trzy zasadnicze stany serca ludzkiego, owładniętego przeważnie uczuciem miłosnym. Naprzód poeta przedstawia miłość jako złowrogą i zgubną potęgę, opanowującą szlachetną duszę męską czarem niewieścich uroków; następnie ukazuje ją jako grzeszną żądzę, prowadzącą do występku i zbrodni; wreszcie [...] kreśli podniosły ideał miłości czystej, idealnej, odnoszący zwycięstwo nad pospolitą żądzą użycia⁴.





il.3 Przerwynek Edwarda Okunia do *Miłości* Jana Kasprowicza



³ J. Kasprowiczy, *Miłość*, z il. E. Okunia i E. M. Liliena, Lwów 1902. Wszystkie wykorzystane w tekście ilustracje Okunia i Liliena do poematu zostały zaczerpnięte z tego wydania.

⁴ W. Gostomski, *Dwa zbiory poezji Kasprowicza*, „Przegląd Powszechny” 1902, t. XXV, z. 9, s. 387, cyt. za: J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza...*, op. cit., s. 52–53.

⁵ J. Kasprowiczy, *Moja pieśń wieczorna*, „Chimera” 1901, t. I, z. 1, s. 17–33.

⁶ *Idem*, *Judasz*, „Chimera” 1901, t. IV, z. 10–12, s. 143–163.

⁷ *Idem*, *Salve Regina*, „Chimera” 1901, t. II, z. 4–5, s. 52–74. Najstynniejszą z tych ilustracji jest secesyjna winieta z wizerunkiem kobiety grającej na skrzypcach, której włosy stają się elementem krajobrazu, wyznaczając granice płynącej za postacią rzeki. Rysunek był wykorzystywany przez Przesmyckiego wielokrotnie, także jako ilustracja do *Legend tęsknoty Bolesława Leśmiana*, „Chimera” 1904, t. VII, z. 19, s. 41–58, z. 20–21, s. 287–308.

⁸ Była to pierwsza i – jak się wydaje – jedyna wspólna praca artysty z Efraimem Lilieniem. Ich drogi mogły się zejść już wcześniej, ponieważ Miriam planowała zaangażowanie do współpracy przy „Chimerze” także Liliena. Ostatecznie jednak na stronach almanachu nie pojawiły się jego rysunki. Por. list E. M. Liliena do Z. Przesmyckiego, z dn. 26 X 1900 r.; Archiwum „Chimery”, Biblioteka Narodowa 2852. W tym czasie Lilien zamieszczał swoje rysunki w krakowskim „Życiu”, „Tygodniku Ilustrowanym”, „Wędrowcu”. W 1897 roku otrzymał II nagrodę w konkursie na winiety „Życia”, która została zamieszczona w nrze 12 tego roku; w „Wędrowcu” ilustrował powieść W. Zagórskiego *Saba*, 1902, nr 1–5. Dane przywołane za: K. Kulpińska, *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa 2005, s. 282.

Zbiór, który recenzował Gostomski, został opracowany graficznie przez Edwarda Okunia (1872-1945) i Efraima Mojżesza Liliena (1874-1925). Rysunki Okunia do tomu *Miłość* były jego pierwszymi ilustracjami książkowymi, choć z tekstami poety pracował artysta już nieco wcześniej, od czasu, kiedy pod koniec 1900 roku został powołany przez Przesmyckiego na współpracownika „Chimery”. Ilustrował drukowane w 1901 roku w piśmie hymny *Moja pieśń wieczorna*⁵ i *Judasz*⁶. Także grafiki, stworzone przez artystę do tłumaczonego przez Miriam *Króla Kofetuy* Juliusza Zeyera, zanim zostały wykorzystane jako ilustracje do poematu czeskiego twórcy, zamieszczono w tekście Kasprowiczyńskiego hymnu *Salve Regina*⁷. Kolejnym etapem stały się rysunki piórkem do tomu *Miłość*, uznawane za jedno z najlepszych ilustratorskich prac Okunia⁸.

Do całego zbioru powstały w sumie 32 ilustracje, z czego Lilien sygnował dwie grafiki całostronicowe oraz dwie winiety. Pozostałe rysunki – pełnostronicowe, winiety, przerwyneki oraz inicjały – wyszły spod ręki Okunia. W kontekście poematu *Miłość* umieścił wydawca siedem ilustracji całostronicowych, trzy pozostałe towarzyszącą tekstom cyklu *Z gór*.



il.4 Winieta Efraima Liliena do *Miłości* Jana Kasprowicza

Materiał, który przygotowali artyści, jest bogaty i interesujący zarówno pod względem formalnym, jak i ikonograficznym. Sam w sobie jest kolejnym potwierdzeniem dążeń młodopolan do poszukiwań nowych rozwiązań wydawniczych i chęci stworzenia polskiego wzoru „książki pięknej”. W połączeniu z tekstem poematu zasada ta jednak przestaje funkcjonować. I nie jest to wina grafików lecz lwowskiego wydawcy utworów Kasprowicza, właściciela Księgarni Polskiej, Bernarda Połonieckiego. Do zilustrowania książki zaangażował twórców posługujących się diametralnie różnymi środkami wyrazu, przy czym wyraźnie widać, że większość pracy została powierzona Okuniowi. Ilustracje Liliena stały się zaledwie stylistycznym dodatkiem, trudnym do zaakceptowania, ponieważ niewspółbrzmiałym ani z kreską Okunia, ani z proponowaną na jego rysunkach koncepcją odczytania tekstu⁹. Zastanawiające jest również rozmieszczenie ilustracji w poszczególnych częściach poematu. Okuń zawsze dokładnie opracowywał powierzony mu materiał literacki. Nie przystępował do pracy, nie znając wcześniej tekstów, ponieważ jego ilustracje z założenia nie miały pełnić jedynie roli plastycznego ornamentu. Chciał, żeby przejmowały na siebie funkcję interpretacyjną i dookreślającą tekst. Przesmycki nie zawsze przysyłał mu całe utwory, ograniczając się niekiedy do streszczeń, z czego malarz nie był zadowolony. Po zakończeniu pracy nad *Moją pieśnią wieczorną*, w grudniu 1901 roku pisał do Miriama:

Na przyszłość prosiłbym bardzo o przysyłanie mi całych poematów, z Pańskimi odnośnikami, co wszystko ułatwi mi robienie rzeczy więcej silnie, gdyż urywek tylko może mnie w błąd wprowadzić; i teraz właśnie nie wiem, czy dobrze zrozumiałem streszczenie poematu p. Kasprowicza i czy autor i Pan będą zadowoleni z mych rysunków¹⁰.

Winiety zostały jednak zaakceptowane bez zastrzeżeń, a Okuń stał się od tej pory, jak pisze Małgorzata Biernacka, „niemal etatowym ilustratorem poezji Kasprowicza”¹¹. Sam zresztą upominał się u Przesmyckiego właśnie o zlecenia związane z jego tekstami¹².

Poeta także musiał być zadowolony ze współpracy, skoro wcześniej, podczas spotkania z artystą w Rzymie w kwietniu 1901 roku poprosił go o zilustrowanie wznowienia *Miłości*¹³. Niestety, wydawca książki nie przykładał większej wagi do relacji między tekstem a towarzyszącymi mu rysunkami. W zasadzie jedyne, czego można być pewnym, że przetrwało z pierwotnej koncepcji artystycznej, to miejsce inicjałów stworzonych przez Okunia. Nie można natomiast uznać za uzasadnione rozmieszczenia w tomie zarówno poszczególnych winiet, jak i całostronicowych rysunków. Przykuwają wzrok jako prace graficzne, mogłyby wręcz zaistnieć jako odrębne dzieła pozbawione kontekstu poetyckiego, trudno natomiast doszukać się łączności między nimi a strofami, którym towarzyszą. Natychmiast zauważył to również sam Okuń. W jego korespondencji z Przesmyckim znajduje się niewielki passus, dotyczący, wydawać by się mogło, zaledwie technicznych spraw rozmieszczenia rysunków w tomie. W jednym z listów malarz skarży się, że Połoniecki:

[...] rysunki do ‘Miłości’ poprzestawiał tak bez sensu i poumieszczał tak bez smaku, że doprowadzony do rozpaczyci odesłałem go do ‘Chimery’, żeby się na przyszłość nauczył, jak się takie rzeczy robią, co widocznie dobry odniosło skutek, bo ‘Twardowskiego’ (Staffa) wydał bez porównania lepiej. Piszę to Panu, żeby Go uprzedzić, że te bezsensy (gdy Pan zobaczy ‘Miłość’) nie w mojej powstały głowie¹⁴.

Owe „bezsensy” to przede wszystkim rozmieszczenie ilustracji towarzyszących *L'Amore desperato* i *Grzechowi*. Wśród najbardziej eksponowanych, całostronicowych prac znalazły się odbitki czterech rysunków Okunia, tworzące zapewne dokładnie przemyślaną przez artystę plastyczną interpretację kolejnych części poematu, której myśli przewodniej można poszukiwać w alegoryczno-symbolistycznym ujęciu dekadencek uczyć i towarzyszącej im śmierci w kontekście nacechowanych naturalistycznie relacji społecznych¹⁵. Oryginalna artystyczna koncepcja rozmieszczenia tych ilustracji nie jest wprawdzie znana, ale można pokusić się o próbę jej odtworzenia.

Pierwszy z rysunków Okunia, za sprawą wydawcy otwierający *L'Amore desperato*, przedstawia parę kochanków rozdzielanych gwałtownie przez alegoryczną postać Śmierci. Mężczyzna jedną ręką próbuje uwolnić się ze śmiercionośnych objęć, drugą – chwyta tułów dziewczyny zamieniającej się w kwitnące drzewo. Towarzyszy mu fragment tekstu o charakterze apostroficznym, rozpoczynający się od słów:

Bądź pozdrowiona!
Chociaż przelałaś do mojego łona
Ach! tyle kropel goryczy,
Że najistotniejsza myśl nawet nie zliczy,
Ile chwil ciężkich sprawiły mej duszy,



⁹ Ze względu na objętość tekstu zajęto się jedynie czterema całostronicowymi rysunkami Edwarda Okunia, których motywem przewodnim jest *Miłość-Śmierć*. Pozostałe prace Okunia, a także grafiki Liliena, stanowiące odrębną jakość zarówno artystyczną, jak i semantyczną, wymagają osobnego omówienia.

¹⁰ List E. Okunia do Z. Przesmyckiego, Rzym 11 XII 1901, BN, rkps 2857, k. 39v; cyt. za: **M. Biernacka**, *op. cit.*, s. 97.

¹¹ **M. Biernacka**, *op. cit.*, s. 97.

¹² List E. Okunia do Z. Przesmyckiego, Rzym, dn. 26 I 1902, BN, rkps 2857, k. 62v: „[...] będę czekał zleceń z ‘Chimery’, [...] gdy co potrzeba, służę swoją osobą, specjalnie prosilibym o Kasprowicza” – cyt. za: **M. Biernacka**, *op. cit.*, s. 97.

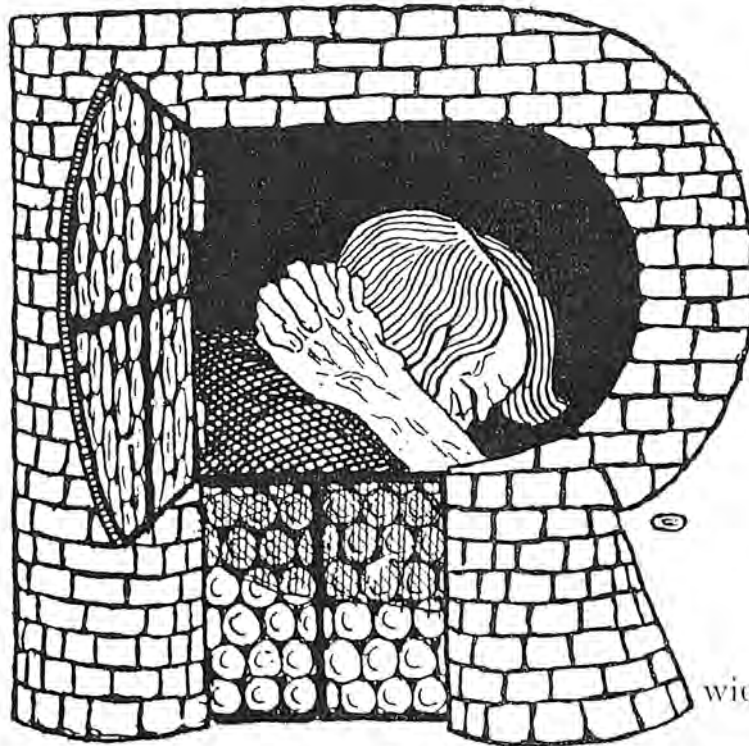
¹³ List E. Okunia do Z. Przesmyckiego, Rzym, dn. 14 IV 1901, BN, rkps 2857, k. 47. Dane za: **M. Biernacka**, *op. cit.*, s. 15.

¹⁴ List E. Okunia do Z. Przesmyckiego, Rzym, dn. 12 XII 1901, BN, rkps 2857, k. 52v; cyt. za: **M. Biernacka**, *op. cit.*, s. 15.

¹⁵ Tak też określa poszczególne części poematu **J. J. Lipski**, por. *idem*, *Twórczość Jana Kasprowicza...*, *op. cit.*, s. 54.



iechaj,
jak dawni czynili śpiewacy,
Ujmę boleści rozklebione tony
W kunsztowne zwrotki kanzony;
Niech dźwięki rytmu i rymu rozdźwięki,
Śród artystycznej związywane pracy
Naksztalt barwistej korony,
Kroplą zroszonej
Cichej rozwagi, przytlumią te męki,
Co pod dotknięciem niewidzialnej ręki
Wiją się w sercu, jak w gnieździe te węże;
Niechaj się zmieniają w oręża
I niech odpędzą erynyj szeregi,
Które, obsiadłszy dziś brzegi



wiesz się, kanzono?
W twojej treści

Nie ma więc dla mnie cudownego słowa,
Co na trąd duszy leki w sobie chowa?
A więc na zawsze mam być jako człowiek,
Któremu cieką z pod zmęczonych powiek
Łzy na żywota potarganą kartę
Za tem, co płaczu i żalu nie warte?
Chciałem być blaskiem, co skry w pomrok rzuca
I martwe byty do życia ocuca,
A oto jestem dziś cieniem nad cieniem!
Ze wszystkich stworzeń najlichsze stworzenie
Więcej ma w sobie jaśniejącej mocy,
Niżeli duch mój, podobien do nocy,
W której przed chwilą szalał orkan dziki,
Co, pogasiwszy złotych gwiazd promyki,

il.5, 6 Inicjały Edwarda Okunia
do *Miłości* Jana Kasprowicza
/na poprzednich stronach/

Bądź pozdrowiona!...
Dzisiaj już żadna łza ciebie nie wzruszy:
Na licu skona,
Przez twe błękitne niewidziana oczy,
Gdy ciemną strugą się stoczy
Spod mej znużonej powieki,
Z tego źródlika,
Z którego tryska
Żalu, tęsknoty i rozpaczy strumień...¹⁶.

Ostatni wers mógł się stać pretekstem do plastycznej interpretacji fragmentu. To tęsknota i niemożność odzyskania utraconej miłości. Jeżeli jednak potraktujemy rysunek jako winiętę patronującą całej pierwszej części trylogii, można go odczytywać jako symbolistyczne przedstawienie pełnej desperacji walki o życie i o nadzieję miłości, z góry skazanej na przegraną ze względu na okoliczności, w jakie została uwikłana. Mężczyzna, owdzięki potęgą miłości fizycznej, zaczyna początkowo wierzyć w istnienie jej ocalającej mocy. Po pewnym czasie pojawia się jednak znamię śmierci uczucia, wynikające z lęku przed konsekwencjami czynu. Kochanków zaczynają dzielić wzajemne oskarżenia, które ostatecznie doprowadzają do śmierci dziewczyny i wiecznych wyrzutów sumienia mężczyzny, nachalnie powracających do niego w postaci refrenu śpiewanej wcześniej przez kochankę pieśni:

Ach! czas nadejdzie, gdy w skruchy godzinie
Strumień łez gorzkich z oczu ci popłynie,
Gdzie o mnie, biednej, pomyślisz inaczej,
Wtedy niech Bóg cię chroni od rozpaczy...¹⁷.

Pozostając przy tej interpretacji, podkreślimy głównie dekadenco-naturalistyczną wymowę *L'Amore desperato*. Inaczej, jeżeli spróbujemy spojrzeć na rysunek w kontekście całego tomu, przepojonego swoistym rodzajem ekstazy, wynikającej z metafizycznego obcowania z naturą. Polega ono na poszukiwaniu androgynicznej miłosnej jedni z przyrodą, dążeniu do symbiozy podmiotu lirycznego z otaczającą go naturą, a szczególnie drzewami, i stworzeniu choć na krótką chwilę – przed nieuniknionym powrotem do realnego świata – jednego potężnego pradrzewa, rosnącego w edenicznej przestrzeni. To przesłanie najlepiej czytelne jest nie w pierwszej części *Miłości*, a w poemacie *Przy szumie drzew*, zamieszczonym w zamykającym cały tom cyklu *Z gór*, w którym czytamy m.in.:

Milczący oboje
Spoczywaliśmy pośród mchów... Las szumiał,
A szumy jego wnikały powoli
W wszystkie me żyły. Krwi mej każdy atom
Zdawał się zmieniać w milionową cząstkę
Jakiejś symfonii i zlewać się razem
Z szumem, z szelestem, z pomrukiem i szeptem
Drzew, konarami chwiejących nade mną.



¹⁶ *L'Amore desperato*, s. 25.

¹⁷ *Ibidem*, s. 50.



il.7 Edward Okun, ilustracja do *Miłości* Jana Kasprwicza

I tajemnicze przejęły mnie dreszcze...
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... Na próżno! 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... Doznałem wrażenia,
Żem się przedzierżnął w jeden z tych jaworów,
Buków czy klonów lub świerków, a potem,
Że ci liśćmi naodziani boru
Tego mieszkańce zrosli się w olbrzymie
Jakieś pradrzewo, rozparli tę nikłą
Uwięź cieleśną, która już nie gniotła,
I mą prawdziwą stali się istotą¹⁸.



¹⁸ *Przy szumie drzew*, s. 110–111. Wątek rozpytywania się we wszechbycie, zjednoczenia z naturą, metamorfozy w drzewo powraca też w *L'Amore desperato* (s. 39) oraz interesująco we fragmencie *Miłości-Grzechu XLI*: „Gdym jej tłumaczył, że te drzew konary / Ze pniem się wiążą przez miłość; że ziota / Stroją się w koron mnogobarwne czary / Ręką miłości, co wian u ich czoła / Tchem swym spłodziła i na nowych przyjsie / Koron wciąż nowy rzuca blask dokoła; / Ze zapłodnione przez nią kłósów kiście / Wydadzą jutro ziarno, sypiąc rżęście;” por. *Miłość-Grzech*, s. 65–66.

il.8 Efraim Lilien, ilustracja
do *Miłości* Jana Kasłowicza



Okuń wykorzystuje w swojej ilustracji tradycyjny, alegoryczny wizerunek kościotrupa-Śmierci, ale wpisuje go w symbolistyczny kontekst przesłania o uwalnianiu się z cielesności, zdobywania wolności, przekraczania granic przeżycia metafizycznego – motywów często powracających w młodopolskiej poezji, także w poematach Kasłowicza¹⁹. Jest to zdecydowanie nadrzędna kategoria pojawiająca się w plastycznych realizacjach Okunia nie tylko tej części poematu, ale w ogóle całego zbioru. Motywy przełamywania barier, uwalniania się z więzów doczesności, być może też wszelkich konwenansów i tradycyjnego pojmowania moralności, często w zestawieniu z atrybutami poety, pojawiają się wielokrotnie w tym tomie, w postaci nie tylko całostronicowych rysunków, ale też rozbudowanych ikonograficznie inicjałów²⁰.

Ilustracja Okunia może prowokować jeszcze inny kierunek poszukiwań interpretacyjnych. Trudno oprzeć się wrażeniu, że artysta świadomie nawiązuje do Owidiuszowych *Przemian*. W modernistycznej wersji opowieści o Dafnie i niespełnionej miłości Apolla nie ma już laurowego drzewa, a niedoszlęgo kochanka wyrывa z objęć dziewczyny Śmierć, ale pierwotne przesłanie pozostało: czysta miłość jednoczy się z naturą, żeby wymknąć się doczesnemu przeznaczeniu.

Kolejne ilustracje Okunia przedstawiają motyw Wygnania z Raju (il. umieszczona przy *L'Amore desperato*) oraz edeniczny ogród, który staje się Ogrodem Śmierci (rysunek otwierający drugą część poematu, *Miłość-Grzech*). Zarówno biblijny pierwowzór, jak i ikonografia rysunków sugerują raczej odwrotną kolejność: konsekwencją podjęcia decyzji o odsunięciu nakazów i wypiciu nektaru miłości jest opuszczenie Raju przez pierwszych ludzi. Taki układ wynika również z treści samego poematu, przy czym można przypuszczać, że wszystkie te ilustracje miały towarzyszyć fragmentom pierwszej części trylogii.

Ogród Śmierci to symultaniczne przedstawienie sceny kuszenia – naga postać kobieca na drugim planie, na tle rajskich drzew, z dzbanem na głowie – oraz symbolicznego ujęcia momentu zerwania owocu z Drzewa Życia. Dziewczyna pije z dzbana Poznania Dobrego i Złego, mężczyzna z przerażeniem dostrzega jej metamorfozę w śmiertelną istotę. Napój Miłości i Życia staje się Napojem Zła i Śmierci. Rysunek mógłby towarzyszyć słowom zaczerpniętym z *L'Amore desperato*:

Ty, kwiatku –
 Ty, który, będąc pełen barwnej pychy
 I wonne dla mnie rozwarłszy kielichy,
 Struleś na zawsze młode moje lata –
 Albowiem jadłem były twe haszysze:
 Czemu w tę wieczną nie zapadł się ciszę,
 W tę noc głęboką,
 Razem z śmiertelną powłoką
 I ten duch-robak, co stoczył tak wcześniej
 Te twoje usta różowe,
 Tak rozpalone, gdy we śnie
 Anioły marzeń tuliły twą głowę
 W swych ramion spłoty;
 Gdym ja, niebiańskiej zbywszy się tęsknoty,
 Przed majestatem skażonej miłości
 Klękał, całunek chłonać za całunkiem
 I, upojony tym nieszczęsnym trunkiem,
 Na twojej piersi zasypiał przybiałej?²¹

Podmiot liryczny *L'Amore desperato* ostatecznie uległ podszeptom swojej towarzyski: biblijny *Hymn Salomona*, wszelkie ideały, „seraficzne zachwyty świętego Mistrza z Asyżu” zostały odsunięte, a miłosny szept przerodził się w „zmięję Edenu”²². Ilustrujący ten fragment poematu rysunek Okunia²³ ponownie odwołuje się do utraconych marzeń o stworzeniu prajedni z naturą i powrocie człowieka do Raju. Na drugim planie, za wysokim murem widzimy parę skulonych i uciekających w pośpiechu kochanków, otaczanych zewsząd przez skłębione chmury.



¹⁹ Na ten temat por. **M. Podraza-Kwiatkowska**, *Młodopolskie doświadczenia transcendencji*, [w:] *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 70–101.

²⁰ Ze względu na objętość tekstu temat nie został podjęty.

²¹ *L'Amore desperato*, s. 27. Wizja ogrodu, który ulega metamorfozie, stając się świadkiem grzechu, występuje także w kolejnych fragmentach *L'Amore desperato* (s. 43). W następnej części poematu, *Miłość-Grzech*, pojawi się motyw dzbana z trującym wywarem w zupełnie odmiennej sytuacji: podmiot liryczny proponuje wypicie napoju dziewczynie w celu dokonania aborcji (*Miłość-Grzech LXX–LXXII*, s. 73–74). Źródło życia staje się źródłem śmierci. Takie interpretacje biblijnego Drzewa Poznania można znaleźć w dużo wcześniejszej ikonografii, na przykład na jednej z grafik Josta Ammana, na której bujne, owocujące gałęzie rajskiej jabłoni podtrzymywane są przez ludzki szkielet, stanowiący pień drzewa, por. **J. Amman**, *Tree of Knowledge and Death*, drzeworyt z **J. Rueff**, *De conceptione et generatione hominis*, druk P. Fabritius, Frankfurt 1587.

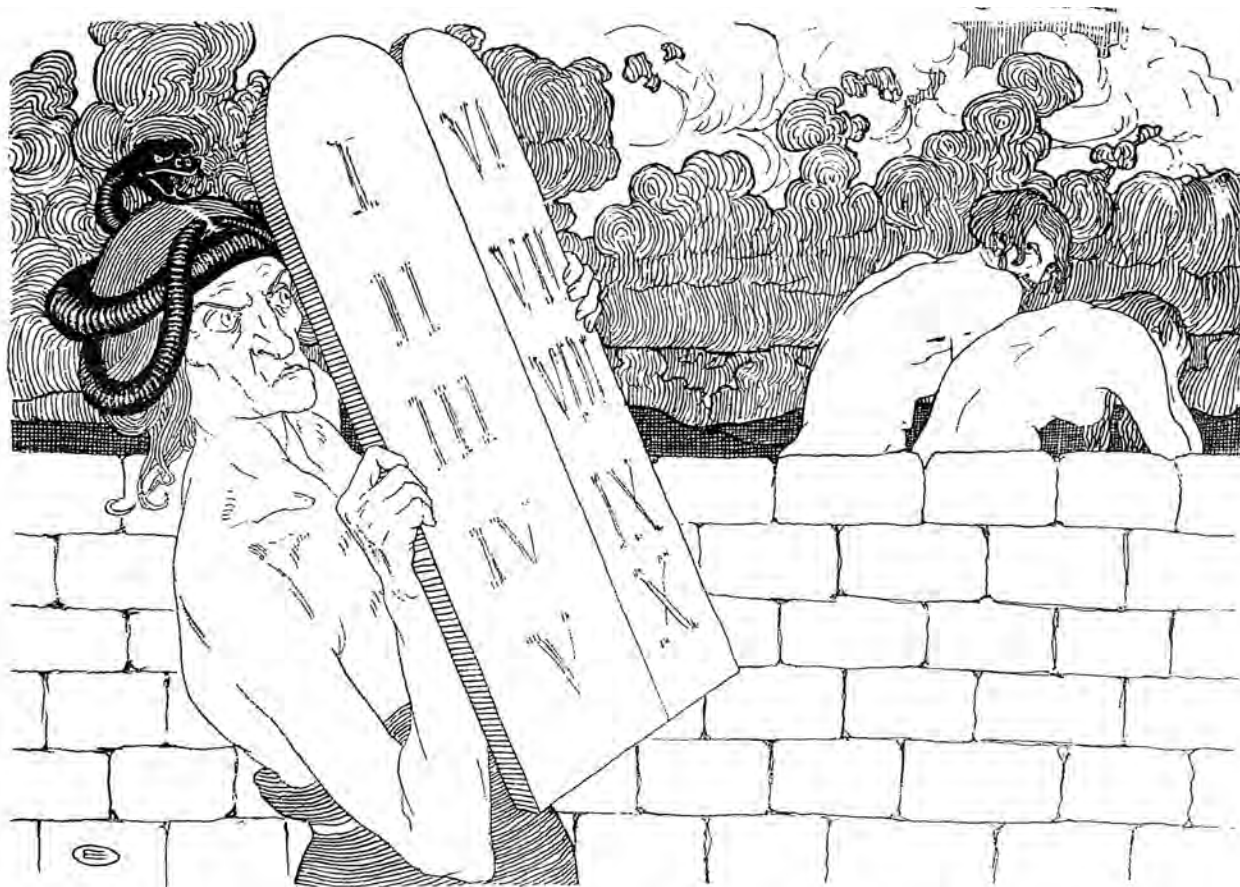
²² *L'Amore desperato*, s. 43, 44.

²³ Fragm. „Że mimo woli przeszedł dreszcz me kości... / [...] / Pieśń nad pieśniami, zamilknie na zawsze” – *L'Amore desperato*, s. 44–45. Motyw „Wygnania z Raju” pojawia się także z III części trylogii: „Ona [kobieta] co z raju wygnała człowieka, / Pierworodnego grzechu praprzyczyna, / To Martwe Morze, przed którym ucieka / Ptak, by nie przyszła nań śmierci godzina, / Ona, gdy dusza w rozpacz się obleka, / Gdy ją do ziemi bez litości zgina / Ten zła i dobra straszny pojedynek, / Ma–ż jej zgotować raj i wypoczynek?!” – *Amor vincens XXXVII*, s. 90–91. Do wygnania z Raju nawiązują też fragmenty poematu *Przy szumie drzew*: „Zdawało mi się, że ja to przed wieki / Z liści bukowych uplotłem odzienie, / A żeby nakryć swą nagość występna, / I że mnie wygnał płomienistym mieczem / Boży archanioł za bramy Ogrodu, / I że w tym szumie ściga mnie wspomnienie / Pobytu w raju...” – *Przy szumie drzew*, s. 112.


²⁴ **J. J. Lipski**, *Twórczość Jana Kasprowicza...*, op. cit., s. 61.

²⁵ Por. *Ibidem*, rozdz. *Po przełomie – Amor vincens*, s. 61–67.

²⁶ **M. Biernacka**, op. cit., s. 79.



il.9 Edward Okuń, ilustracja do *Miłości* Jana Kasprowicza

 ²⁷ Okuń wykorzystywał ten motyw do swoich ilustracji, por. m.in. „Chimera”: 1901, t. III, z. 7–8, s. 29; *ibidem*, s. 399. Warto też pamiętać o kontaktach artysty z monachijską secesją i niewątpliwie znanych przez niego przedstawieniach Franza von Stucka, który wielokrotnie umieszczał motyw kobiety–Sfinksa na obrazach. Kobiety biust z mocno eksponowaną szyją z omawianego rysunku Okunia przypomina postaci z płócien Stucka, por. np. *Pocąunek Sfinksa*, ok. 1895 (Szépművészeti Múzeum, Budapest). Niewątpliwie znał też Okuń słynny *Grzech*, na którym kobiecą postać oplatają węzowe sploty: F. von Stuck, *Grzech*, 1893 (Neue Pinakothek, München). Osobnym zagadnieniem wartym bliższego przyjrzenia się jest metamorfoza postaci kobiecej na ilustracjach Okunia do wszystkich trzech części poematu.

²⁸ *Miłość–Grzech* LXXV, s. 75.

Kobieta, pogrążona w rozpacz, szarpie włosy; mężczyzna jednak raz jeszcze spogląda za siebie, gdzie widzi złowrogą staruchę z wplecioną we włosy zmija, znamię grzechu pierwotnego. Trzymana przez nią Mojżeszowa tablica z dziesięciorgiem przykazań to autorytet moralny i wyznacznik zasad, obowiązujących także pod koniec XIX wieku.

Lipski szczególnie podkreślał znaczenie tych fragmentów poematu, w których pojawia się różne rozumienie pojęcia grzechu. Jego zasadnicza cecha ideowa to, według badacza:

[...] ambiwalencja buntu przeciw zakłamaniu w dziedzinie życia erotycznego – i poczucia grzechu, winy związanej z seksem; miłość cielesna, seks – widziana jest tu jako potężna, lecz destrukcyjna siła [...] ²⁴.

Ostatnia z ilustracji Okunia, związana bezpośrednio z wymową dwóch pierwszych części poematu, przedstawia wnętrze jaskini, w której poeta, spojrzawszy w oblicze kobiety, porzuca swój laurowy wieniec. Połoniecki umieścił ten rysunek w połowie *Miłości-Grzechu*, przypadkowo zestawiając go z opowieścią bohatera o relacjach między nim a jego wybranką. Wydaje się jednak, że to ilustracja zamykająca cały ciąg naturalistyczno-dekadentckiego pojmowania miłości i powinna stanowić swoistą kodę drugiej części poematu. Ostatnia z nich – *Amor vincens*. *Fragment z dziejów duszy idealisty* – traktuje już o miłości symboli-



stycznej, realizowanej w wymiarze metafizycznym²⁵. Symbolicznym przejściem między odmiennymi rodzajami uczucia jest na rysunku Okunia skalna grotta, być może odniesienie do alegorycznej jaskini Platońskiej, jeżeli szczególną wagę przypiszemy kontrastowi pierwszoplanowego mroku i usytuowania w nim poety a ostrym blaskiem tła, przenikającym z idealnego świata do ciemnego wnętrza. Nie mniej istotną rolę pełni postać kobieca i relacje, jakie zostały ukazane między nią a pozbawionym laurów wieszczem. Biernacka nazywa tę postać „lubieżną staruchą”²⁶. Jest to chyba jednak przede wszystkim kolejne modernistyczne wcielenie kobiety-Sfinksa²⁷, epatującej zagadkowością, w kontekście poematu skrywającej dodatkowo tajemnicę pozbycia się nieślubnego dziecka. A pełna przerażenia ucieczka poety od jego wcześniejszej Muzy staje się następstwem poznania tajemnicy:

Tak! ten był koniec mej wielkiej miłości,
Co mi zabiła wielką myśl... A one?
W ich domu dzisiaj cześć i honor gości;
Nikt o tym nie wie, że zbrodnią splamione...
Beatryks moja – szczęśliwa, ma męża,
Co prostą drogą zdobył sobie żonę,
Drogą do – ślubu, tak, jak każą – księża:
Ich prawda zwyciężyła! tak! i wciąż... zwycięża...²⁸.

il.9 Edward Okun, ilustracja do *Miłości* Jana Kasprówicza

dr Justyna Bajda

Literaturoznawca i historyk sztuki.
Adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XIX w.
Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu
Wrocławskiego. Jej zainteresowania badaw-
cze skupiają się na epoce Młodej Polski,
europejskiego modernizmu i na zagadnieniu
korespondencji sztuk. Autorka książek:
Poezja a sztuki piękne... (2003), *Na przeło-
mie wieków* (2002) oraz *Młoda Polska* (2003).