

Paweł Wojciechowski

Uniwersytet w Białymstoku
p.wojciechowski@uwb.edu.pl
ORCID: 0000-0001-8826-5318

Symboliczne i filozoficzne podobieństwa poezji Jana Kasprowicza i Jānisa Rainisa¹

1. Jan Kasprowicz w krytyce literackiej Antoniego Langego

Najistotniejszym wymiarem spotkania z człowiekiem jest w twórczości Jana Kasprowicza (1860–1926) miłość. Pejzaż uczuć wpisanych w nią oraz towarzyszących jej doznawaniu wyłania się najpełniej z tryptyku zatytułowanego *Miłość*. Antoni Lange (1862–1929) jako pierwszy podjął próbę zinterpretowania² tego niezwykle ważnego w dorobku poety, a w opracowaniach tylko wzmiankowanego najczęściej cyklu. *Miłość* stanowi jego zdaniem odzwierciedlenie duszy artysty, w której okresy buntu i pogodzenia, poczucia wewnętrznej jedności i rozdarcia przenikają się wzajemnie. Wokół głównego motywu, którym jest „tęsknota do raju” (s. 101), a więc do miłości spełnionej, stanowiącej warunek konieczny harmonijnego istnienia, układają się inne, często sprzeczne emocje: „Kolejno tu płyną lęki najwyższej rozpacz, szaleństwo dzikie i skalane grzechu, upadek znie-

¹ Artykuł powstał dzięki badaniom (kwerenda zagraniczna) realizowanym w projekcie finansowanym w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019–2022, nr projektu 009/RID/2018/19.

² Korzystam z wydania: A. Lange, *Pochodnie w mroku. Żeromski – Reymont – Kasprowicz*, Warszawa 1927. Wszystkie przywołania w tekście głównym pochodzą z tego wydania; w nawiasie podaję numer strony. Fragment tekstu poświęcony twórczości Kasprowicza w krytyce Langego jest znacznie zmienioną wersją fragmentu rozdziału pt. *Bohaterowie młodopolskiego Olimpu. Pochodnie w mroku*, z mojej książki: *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010, s. 109–121.

Jan Kasprówic³

chęcenia i niemocy i nagłe odrodzenie ducha i serca – i nowy powrót ku bóstwu i nowe objawienie prawd natury [...] i tryumfalny hymn radości – i porywy ku szczytom gór najwyższych, ku niebiosom, ku nieskończoności bezbrzeżnej” (s. 101) – pisał Lange. W tej duchowej wędrówce spotykamy trzy twarze miłości.

W *Miłości zrozpaczonej* dostrzega krytyk obraz uczucia istniejącego na granicy obłędu, miłość tak przerażoną własną niemocą, że ocierającą się o nienawiść. W przeplatających się ogniach modlitwy i bluźnierstwa, które bohater poematu posyła zmarłej kochance, widzi nie świadectwo obrazoburstwa, a rozpacz spowodowaną nieumiejętnością zaakceptowania „nieznanego raj” (s. 102) – zmysłowej postaci miłości. W takiej bowiem przestrzeni doznań jego dusza traci czystość, podporządkowuje się prawom cielesności postrzeganej przez bohatera jako domena grzechu. Świadomość bliskości grzechu rodzi bunt i nienawiść, które za moment znowu przeradzają się w błogosławieństwo – „Miłość tu czasami rozsadza granice własne – zauważa Lange – staje się naturą, bóstwem, żywiołem, ideą; prze-

³ Portret Jana Kasprówicza z 1910 roku, autor fotografii nieznanymi; polona.pl – domena publiczna [dostęp: 10.02.2020].

staje być sobą” (s. 102). Bohater zdaje sobie sprawę z rozmycia granic pomiędzy przejawami miłości, a to zdaniem krytyka zaświadcza o podległości uczuć wobec władz rozumu.

Druga część cyklu *Miłość – Grzech* stanowi odbicie wewnętrznej walki bohatera. Rozpacz prowadzi do przechylenia szali na stronę cielesności, a wtedy to, co dotąd uważał za grzech, „zostaje podniesione do wyżyn boskości” (s. 102). Recenzent podkreśla jednak, że sakralizacja grzechu jest iluzoryczna, paradoksalnie bowiem potwierdza zasadność pozazmysłowej wizji miłości. Wizja miłości spajającej kochanków w symbiotyczną całość wypełnia ostatnie ogniwo tryptyku, poemat *Amor Vincens*. Już sam tytuł zapowiada triumf miłości nad rozpaczą i bluźnierczą apoteozą grzechu. Bohater znajduje zbawienie w spotkaniu z jej ucieleśnioną ideą. Pobrmiewają tu echa panteizmu Kasprowicza, panteizmu przyjmującego w twórczości poety postać szczególną. W dramatycznych, bolesnych momentach egzystencji staje się on bowiem przyczyną cierpienia, w chwilach spokoju i wewnętrznego ładu „stanowi [...] tryumfalną radość jego życia” (s. 104). „Jest to niby panteizm indyjski – stwierdza – 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” (s. 104). Idee panteistyczne głębiej wyrazu osiągnęły w najpiękniejszym, zdaniem Langego, poemacie młodopolskiego poety, zatytułowanym *Przy szumie drzew*. Wypełniające go obrazy stanowią niejako dopełnienie uczuciowych pejzaży *Amor Vincens*. Miłość zostaje tu wyobrażona jako żywioł ogarniający swym oddziaływaniem wszystkie wymiary egzystencji. Duchowość urasta do rozmiarów Absolutu i z Absolutem się stapia. Nie ma granic między światem ludzkim a transcendencją. Dwie miłujące się dusze stanowią jedność ze sobą nawzajem, z przyrodą odzwierciedlającą ich zespolenie, z kosmosem, wreszcie z Bogiem. Człowiek, natura i *sacrum* łączą się w doskonałą całość.

Pojawia się jednak na tej drodze pewna zasadnicza rysa, mianowicie poczucie przemijania, kruchości, świadomość nadejścia nieuchronnego kresu. Świadectwem tej dramatycznej duchowej drogi, wiodącej od bluźnierstwa, przez zwątpienie i gorycz, do wewnętrznej zgody i pojednania, są najobszerniej opisane przez recenzenta i najcenniejsze dla niego – *Hymny*: „księga ponura i bolesna, która nam stwierdza beznadziejność dążeń ludzkich i nieosiągalność szczęścia. [...] Ani jednego uśmiechu, ani jednego

promienia, ani jednej chwili pogody. Nieustannie zieje przed nami otwarte »Inferno« Dantejskie [...]. Na chwilę nawet nie zabłyśnie nam majak Edenu” (s. 119). Szczególnie dramatycznie prezentuje się wizja miłości. Nie nosi już ona, jak w *Amor Vincens*, znamion harmonijnej jedności, totalnego pojednania, spełnionego ideału. Teraz jest ikoną „wszelkiego zła i grzechu” (s. 119). Nie wiedzie do Arkadii, a staje się przedprożem obłądu. Tak dzieje się w hymnie *Salome*, którego tytułowa bohaterka stanowi, zdaniem krytyka, „pozaczasowy symbol tęsknoty miłosnej jako upiora, co prowadzi do szaleństwa i zbrodni” (s. 127). Tak ujęta miłość wyraża lęk poety przed dominacją zmysłowości nad obszarem doznań duchowych oraz przed jej destrukcyjną energią. Przewyciężenie tych przynależnych egzystencji „upiornych” energii następuje w strofach *Hymnu św. Franciszka*. To tutaj odnajduje oczyszczającą moc miłości, która pozwala mu uładzić się wewnętrznie i zaprzestać sporu z Bogiem. Co więcej, zauważa recenzent, Kasprowicz „w zgrozie bytu odnalazł pewne pierwiastki ukojenia” (s. 136). Trwanie cierpienia i nieuchronność śmierci nie są już powodem niepokojenia. Cierpienie zostaje nagrodzone, śmierć zaś – „bywa czasami dla nieszczęśliwych jedynym pocieszeniem” (s. 120).

Lange nie podejmuje się szczegółowej interpretacji *Hymnów* Kasprowicza. Właściwie ogranicza się do ich rekapitulacji. Jego analiza broni się jednak kilkoma celnymi refleksjami oraz zilustrowaniem ich obszernymi fragmentami Kasprowiczowskich poematów. Ciekawe są zainspirowane lekturą *Hymnów* rozważania nad niuansami symbolizmu⁴, nad prawami przysługującymi twórcy wybierającemu ten sposób mówienia o świecie oraz nad sposobem operowania symbolami. Krytyk powołuje się na opinie przeciwników tego nurtu: Stanisława Brzozowskiego i Henri Bergsona, z których pierwszy uważał symbole za narzędzia służące do maskowania rzeczywistości, drugi zaś postrzegał je jako zniekształcające i fałszujące prawo natury oraz jego pojmowanie. Lange broni przed tymi zarzutami symboli „gotowych” (s. 121) – funkcjonujących w zbiorowej świadomości jako odpowiedniki konkretnych zjawisk. Takimi są dla niego wyróżniki, po które sięgnął Kasprowicz: *dies irae*, Ewa, Salome, Judasz. Ponadto uważa, że poeta może posługiwać się owymi symbolami w sposób dowolny, lecz nieprzekształcający ich pierwotnego sensu. Ostatecznie zaś „może tworzyć

⁴ Zob. A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*, „Przegląd Tygodniowy. Dodatek Miesięczny”, Warszawa 1887, t. I, s. 280–305.

symbole nowe sam, korzystając z wszelkich obrazów i pojęć, jakie mu skojarzenie wyobrażeń podsunie” (s. 121). Taki jest właśnie symbolizm autora *Krzaku dzikiej róży*. Według krytyka stanowi on zjawisko oryginalne, będące wyrazem ekspresyjnej osobowości twórczej poety. Przed powstaniem *Hymnów* autor próbował okiełznać swą żywiołowość i dopiero w poematach „ześrodkował wszystkie swoje dotychczasowe motywy w jedną polifoniczną pieśń o charakterze tragicznym” (s. 121). Wniknąwszy w przestrzenie utworów, dodatkowo recenzent uchwycił wymowną samotność idealisty walczącego o prymat ducha nad światem materii. Walka ta jest stałym rysem osobowości poety, na trwałe wpisanym w orbitę jego twórczości. Zastanawiająca jest natomiast szczupłość refleksji dotyczących tak ważnych w biografii poety Tatr, przyrody tatrzańskiej⁵ – dookreślających symbolikę świata artystycznego i prywatnego Kasprowicza. Jakkolwiek ocenimy sprawność warsztatową recenzenta, refleksje zaprezentowane w studium ukazują semantyczne pokrewieństwo istniejące pomiędzy emocjami wyrażonymi w *Rozmyślaniach* Antoniego Langego⁶ a obecnymi w liryce Jana Kasprowicza. Są także ważnym źródłem do poznania prymarnych kategorii fundujących świat twórczości autora *Mirandy*.

2. Przyroda i miłość w liryce Jānisa Rainisa

Sztandarową pozycję w literaturze łotewskiej przełomu wieków XIX i XX zyskał Jānis Rainis⁷ (1865–1929, nazwisko rodowe: Pliekšāns⁸). Debiut poetycki Jānisa Rainisa przypada na rok 1903, w którym ukazuje się jego zbiór liryków zatytułowany: *Dalekie echa liliowego wieczoru*.

⁵ Zob. K. Górski, *Tatry i Podhale w twórczości Jana Kasprowicza*, Zakopane 1926; J. Kolbuszewski, *Obraz Tatr w literaturze polskiej XIX wieku (1805–1889)*, Kraków 1971; J. Kolbuszewski, *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*, Kraków 1995.

⁶ Zob. P. Wojciechowski, *Przez labirynt Rozmyślań do bramy śmierci*, [w:] tegoż, *Logos, byt, harmonia...*, s. 127–148.

⁷ Należy zaznaczyć, że obok Rainisa ważne miejsce w historii literatury zajmowała jego żona Aspazija (właśc. Elza Rozenberg, 1868–1943) – dramatisarcka i poetka. Warto wspomnieć, że w swoich utworach dramatycznych autorka *Wędrowek duszy* (1933) przedstawiała rzeczywistość z perspektywy kobiecej, żywo zajmowała ją problematyka emancypacji kobiet (*Wajdelotka*, 1892; *Stracone prawa*, 1891). W liryce prezentowała fascynację romantyzmem, entuzjazm dla hasel pozytywistycznych, zachwyty impresjonizmem i symbolizmem (*Czerwone kwiaty*, 1897; *Córka słońca*, 1904). Wraz ze swoim mężem przetłumaczyła na język łotewski *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza.

⁸ Zob. S.F. Kolbuszewski, J. Kolbuszewski, *Jānis Rainis. Józef i jego bracia. Tragedia w pięciu aktach*, Wrocław 1991.



Jānis Rainis⁹

Estetyka nostalgii, rozczarowanie ludzką kondycją słabą, osobliwa ciemność pejzażu lirycznego i osadzonego w nim podmiotu – składają się na poetycki wizerunek człowieka, zabarwiony wiodącymi na przełomie wieków XIX/XX filozofiami (nietzscheanizmem, schopenhaueryzmem, bergsonizmem) i odsłonięty w modernistyczno-symbolicznej postawie witalistycznej. Z niezwykle szerokiego zakresu tematycznego liryki łotewskiego wieszczą – od patriotycznego i ideowego zaangażowania, przez więzienie, represje władz carskich i przymusową emigrację, po związki twórcy z literaturą i kulturą polską¹⁰ – wybieram do niniejszych rozważań

⁹ Portret Jānisa Rainisa z ok. 1900 roku, autor: Jānis Riekstiņš, Rīga; domena publiczna [dostęp: 12.02.2020].

¹⁰ Doskonałego opracowania tych warstw liryki Jānisa Rainisa dokonała Krystyna Barkowska w jedynej w języku polskim książce o autorze *Ave soll: Jānis Rainis. Pisarz łotewski i europejski*, Kraków 2009, s. 51–92; 153–189.

dwa obszary pełne filozoficznych pokrewieństw i symbolicznych znaczeń z twórczością Kasprowicza czy Langego, mianowicie przyrodę i miłość¹¹.

W postrzeganiu Rainisa przyroda stanowi odwieczną energię bytu, potężną, cykliczną siłę zmieniającą rzeczywistość, będącą swoistym „regulatorem” trwania doczesności. Posiada również znaczenie filozoficzne i symboliczne, stąd obecna jest u poety łotewskiego „symboliczna wykładnia sił natury: pioruny, błyskawice, burze, zjawiska kojarzące się z gwałtownym ruchem, wstrząsem, trzęsieniem ziemi. Za pomocą symbolicznego znaczenia takich pojęć, jak wiosna, wiatr, powietrze, ciemność, Rainis udowodnił słuszność walki”¹². Zważmy, iż walki rozumianej dosłownie (trudna historia i wplecione w nią motywy autobiograficzne, problematyka narodowa i rewolucyjna) i metaforycznie / filozoficznie (los człowieczy, cierpienie egzystencjalne, różnoimienne lęki natury epistemologicznej i ontologicznej):

Urodzony i wychowany wśród północnych krajobrazów, wielokrotnie do nich powracał. Jego zmysłowa wrażliwość pozwoliła zachować w pamięci wszystkie piękności, nieporównywalne z czymkolwiek uroki krajobrazów bałtyckich. Rainis patrzył na przyrodę tak, jak patrzy na świat malarz. Zamykał w swoich utworach pełnię chwilowego wrażenia, jaki wywoływał w nim fragment przypominanego pejzażu. Odtwarzał zmienność jego kolorytu, grę światła, cieni, powietrza, spostrzegał nawet powiew wiatru. [...] Poprzez antropomorfizację, personifikację, symbole jego wiersze jakby odsłaniały skrytą, tajemniczą duszę przyrody, pojętej jako byt upsychiczniony: jej smutki, bóle, zamyślenia i zadumania – a także stany wewnętrzne wypowiedzianego się w tych wierszach podmiotu lirycznego. Za pomocą liryki pejzażowej Rainis ujawnia czytelnikom wszystkie swoje lęki, bóle i tęsknotę za ojczystą ziemią¹³.

Czyniąc wgląd całościowy w dorobek Rainisa, można zauważyć, że przyroda zawsze stanowiła w tej twórczości niezbędny pierwiastek filozoficznego namysłu nad kondycją egzystencji, zawsze była pierwszym odniesieniem, scenografią kontemplacji, porównaniem, odpowiedzią na feno-

¹¹ W tekście głównym korzystam z wydania: J. Rainis, *Czas słońca i inne wiersze*, wybrali i przełożyli S.F. Kolbuszewski i J. Kolbuszewski, Warszawa 1969. Wszystkie cytowane wiersze pochodzą z tego wydania; w nawiasie podaję tytuł wiersza i numer strony.

¹² K. Barkowska, *Jānis Rainis...*, s. 53.

¹³ Tamże, s. 61.

men zasady bytu. Poeta doceniał jej ważność w jednostkowej egzystencji, wyrażał postawę pełną pokory wobec jej wielkości, szczodrości i przewagi nad człowiekiem (*Szczodry los*, s. 31). Nie bez powodu uczynił autor myślą przewodnią wiersza *Przyroda i dusza* (s. 46–47) znaną konstatację z Pascalowskich *Mysli*, że człowiek jest istotą kruchą, słabą, i że wszechświat ma nad nim znaczącą przewagę, że wpisana jest w jego los nicość. Autor *Ognia i nocy* (1907) obsesyjnie wręcz uwyrażnia ów stan permanentnego lęku, słabości jednostkowej, zdając sobie sprawę z tej nieuniknionej konieczności – co dobitnie wypowiedział w wierszu o incipicie: *Z daleka słyszę: wielkie wiatry szumią* (s. 39) – „W sercu jedność z naturą, ale strach je dusi”. Doskonałą ilustracją Rainisowskiej symbolicznej człowieczej kondycji drżącej (po Pascalowsku) jest tryptyk o znamienym tytule – *Wichura* (s. 40–41). Żywiół został tutaj przedstawiony jako złowroga, niszcząca energia. Ciężkie chmury, którym towarzyszy czarna, grobowa ciemność przyduszająca słońce, ogień piorunów i wszechobecny „ogrom-ciężar”, cień kładący się na wszystko, grzmoty, „wiatrów grzmienie”, wycie, uderzanie, wyrwane drzewa i wzburzone wody, (wiersze I, II, s. 40). W centrum ontologicznego „zdławienia” stoi wątły, przerażony człowiek, któremu serce ze strachu zamiera, który jest przepełniony bezbrzeżną troską, stracił radość życia i tkwi resztkami sił w skrajnym osłabieniu. Nie ma żadnego oparcia, nie ma żadnej nadziei w nikim.

Zakreślone tu pola semantyczne *de facto* ginącego, rozsypującego się w proch świata, do pewnego stopnia przypominają hymn *Dies irae* z tomu *Ginącemu światu* (1902) Jana Kasprowicza. Jānis Rainis podążając trajektorią pesymizmu Pascala, jak również w pewnych punktach Schopenhauera (gorzki, pesymistyczny pogląd na świat i egzystencję, posiadanie świadomości bezrozumnego i bezcelowego popędu jako podglebia wszystkiego żywego, chroniczne odczucie braku, niezaspokojenia i niezadowolenia) i Nietzschego (przede wszystkim zmienność i chaos dookolności) uznał, iż człowiek wobec nieskończonej wielkości energii kosmicznych jest skrajnie wątłą małością, nieustannie narażoną na zewnętrzne niebezpieczeństwa drzemiące w energiach naturalnych żywiółów. Autor *Twarzy burzy* (1905) łamie tym samym złudność przeświadczenia o sprzyjaniu człowiekowi sił nadprzyrodzonych, energii nierozumianych przez człowieka, umacniając egzystencjalistyczną kondycję jednostki, świadome, racjonalne bycie „tu i teraz”: „mocny musisz być, / bo **przyroda nie będzie twoim przyja-**

cielem – [podkreśl. – P. W.] / sam sobie przyjacielem będąc, musisz żyć!” (*Jedyny przyjaciel*, s. 43; zob. też wiersz *Pory roku*, s. 45).

Rainis zasadniczo nie daje człowiekowi żadnego pocieszenia – tak w wymiarze ludzkim, jak i poetyckim, uniwersalnym. Podmiot jego wierszy ustawiony zostaje w rozlicznych wariantach przerażeń i niepewności ontycznych, najczęściej staje przed murem tajemnicy, przed labiryntem pytań, na które nie znajduje odpowiedzi. Dodatkowo wyrażnia jednostkową kondycję rozpiętą między różnoimiennymi nieustannymi lękami, z których prymarny jest lęk przed śmiercią. Zważmy, iż Rainis postrzega życie jako ustawiczną mękę i wyraża ją analogicznie, jak odczuwali taką kondycję Schopenhauer na równi z Pascalem: „Wszystko więdnie i ginie pod śmierci przemocą, / straszna tajemnica otacza cię nocą. / Zacisnąwszy zęby, ciężar życia znosić, [...] i cierpieć... i cierpieć zacisnąwszy zęby” (*Kwietne sny*, s. 51).

Rainis obrazowaniem „ciemnej” strony przyrody podkreśla nietrwałość egzystencji – bezradną wobec bezmiaru kształtów człowieczego cierpienia. Owa ciemność natury jest tutaj nieznośna, podwaja doświadczenie strachu i wydzwięk prawdy, której człowiek boi się najbardziej. W tej przestrzeni ustawicznego „drzenia” jednostki nie działa hipnotyzująca moc natury, wyziera raczej otchłan cieniująca duszę jednostki i twardo definiuje egzystencjalną (mroczną) prawdę nędznej, wypełnionej cierpieniem natury bytu. Przypomina to z jednej strony Nietzscheańską topikę przepastnej tajni, otchłani, z drugiej natomiast Schopenhauerowski ultrapesymistyczny świat cierpienia. Dlatego w symboliczno-filozoficznej warstwie liryki Rainisa przyroda nie jest przyjazna człowiekowi, bowiem jej energia bezwzględności wyostrza nietrwałą egzystencję człowieka.

„...pierwsze i ostatnie przykazanie masz: miłość!”¹⁴ [pogrub. – P. W.] – pisał Jānis Rainis. Jego rozumienie miłości jest wieloaspektowe: piękne, czyste, świetlane, szaleńczo silne i jednocześnie niebezpieczne, bowiem „gdzieś pomiędzy” wersami oznaczone stemplem wanitatywności i mortalności. Najpełniej oddaje to wpis w dzienniku z 15 czerwca 1912 roku: „W miłości przemoc jest szczególnie nielogiczna i obrzydliwa, ponieważ miłość to prezent, niezależny od nas, nawiedza nas jak szczęście, nie wolno jej wymusić, nie wolno dotknąć brudnymi palcami. Miłość [...] to

¹⁴ J. Rainis, *Pierwsze i ostatnie przykazanie*, [w:] tegoż, *Czas słońca i inne wiersze...*, s. 63.

delikatność i subtelność życia, szlachetność”¹⁵. Miłość u łotewskiego poety „wszystko może”, „promieniuje w najciemniejsze cieśni” (*Płomień*, s. 28), nierzadko zakwita, oświeca, obdarowuje, ogarnia, „budzi życia zaczyny” (*Oczy*, s. 34). Miłość nadaje życiu głęboki sens – mówi Rainis za Pascalowską wykładnią „porządku serca (*ordre du coeur*)”¹⁶, które kochając rozdaje swoje dary, „w piersi wyschniętej zasiewa nadzieję” (*Życie było puste*, s. 35). Jest światłem (*Światło*, s. 37), symbolicznie – najpiękniej rozkwitającym kwiatem, rozbłyskiem, jaśnieniem, pełnią obecności, zaprzeczeniem pustki. Wszystkim, ruchem i rytmem wszechświata, *élan vital* (Bergsonowska natura rzeczywistości: różnorodnej, zmiennej, witalistycznej, nieustannie zmieniającej się i rozwijającej). Jest wreszcie miłość u Rainisa wielką tęsknotą za bliskością, za obecnością ukochanej osoby, za wypełnianiem jej energią ciał i dusz miłujących się osób. Miłość zatem jest taką energią, która bezwzględnie ogarnia wszystkie przestrzenie egzystencji, wypełniając ją różnorodnymi oddziaływaniami. Urasta wręcz do rozmiarów absolutu i z absolutem się stapia. Rainis mocą słowa poetyckiego znosi granicę między światem ludzkim a transcendencją. W jego przedstawieniach dwie miłujące się dusze stanowią jedność ze sobą nawzajem, z przyrodą, z uniwersum (por. idee panteistyczne u Kasprowicza). Człowiek, natura i *sacrum* łączą się w doskonałą całość (por. wiersz *Przyroda i dusza*, s. 46–47). U poety łotewskiego – podobnie jak u autora *Hymnów* – miłość odsuwa myślenie defetystyczne, ratuje przed osuwaniem się w przygnębienie i rozpacz, stanowi doskonałą trampolinę ku autoterapii, polegającej na ustawicznym przewyciężaniu myślenia z gruntu tragicznego, odbudowywania siebie *de novo* po każdym negatywnym doświadczeniu. U Rainisa – tak jak u Nietzschego¹⁷ – miłość jest jedynym ratunkiem dla egzystencjalnego znieruchomienia, „pomocą” dla jednostki słabej.

3. Konkluzja

Jana Kasprowicza i Jānisa Rainisa łączy nie tylko epoka, czas, w którym żyli i tworzyli (zbliżone daty urodzin i śmierci: Kasprowicz: 1860–1926, Rainis: 1865–1929 oraz zbliżone daty edycji zbiorów wierszy), czy też

¹⁵ Tamże, s. 73.

¹⁶ W. Tatarkiewicz, *Pascal*, [w:] tegoż, *Historia filozofii. Tom drugi. Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 2011, s. 66.

¹⁷ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013.

obecność w ich twórczości lirycznej modnych na przełomie wieków XIX i XX filozofii, nurtów i wpływów. Przede wszystkim jednak zbliżają ich semantycznie dwie wyraźne płaszczyzny twórczej fascynacji, mianowicie przyroda i miłość. Stanowią one jednocześnie dwie prymarne wykładnie symbolicznego i filozoficznego namysłu nad egzystencją człowieka. Obie zaświadczenia jej kategoryczność i łagodność, słuszność istnienia fenomenów narodzin i umierania, powstawania i niszczenia, czasu, piękna i brzydoty oraz dobra i zła. Obydwie stanowią dwa najistotniejsze plany, w których dzieje się egzystencja – bycia i działania, przyjmowania swojego losu z jednoczesnymi próbami kształtowania objawianych przezeń wektorów. Przyroda i miłość – zestawione ze sobą – nabierają właściwości filozoficznych, symbolicznych, ponadczasowych i przez to dotyczą wszystkich, niezależnie od epok, mód, tendencji. Postrzeganie przez poetów tych przestrzeni w sposób filozoficzny daje oczywisty efekt egzystencjalny – rozpoznanie kondycji ontycznej człowieka i najgłębszej prawdy o naturze doczesności, wypowiedzianej w „każdym drobnym zwykłym słowie”¹⁸. Anna Czabanowska-Wróbel, celnie interpretując różne aspekty sylwetki Leopolda Staffa, dostrzegła w konstytucji osobowościowej poety cechującą go kategorię „**niepewnej równowagi**”¹⁹. Wydaje się, iż ta pojemna semantycznie formuła doskonale definiuje pokrewieństwa symboliczno-filozoficzne prezentowanych tutaj poetów.

¹⁸ J. Rainis, *** (*Spoza czarnych pisma rządów*), [w:] tegoż, *Czas słońca i inne wiersze...*, s. 7.

¹⁹ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Praca poety*, [w:] Leopold Staff, „*Podobno jestem niemodny...*”. *Jasność. Wiersze*, całość ułożyła i wstępem opatrzyła A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2018, s. 15.

Symbolic and philosophical similarities between Jan Kasproicz's and Janis Rainis' poetry

The text *Symbolic and philosophical similarities between Jan Kasproicz's and Janis Rainis' poetry* presents the figure of Kasproicz – a great Polish modernist, and Rainis – a Latvian poet and playwright, a man of the theater, author of numerous works for children and a recognized translator of the works of William Shakespeare, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, George Gordon Byron, and Aleksander Pushkin. The analysis is directed toward the lyrical work of the Latvian and the Polish poet, emphasizing its symptomatic symbolism and philosophical influences (Blaise Pascal, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson) present in the phenomena of nature and love.

Key words: Jānis Rainis, Latvian poetry of 19th/20th c., nature, love, Young Poland poet, Jan Kasproicz, Blaise Pascal, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson

Słowa kluczowe: Jānis Rainis, poezja łotewska XIX/XX w., przyroda, miłość, poeta młodopolski, Jan Kasproicz, Blaise Pascal, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson