

Barbara BIBIK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

PODSŁUCHAĆ TAJEMNICĘ POETY... AJSCHYLOS I REMINISCENCJE AJSCHYLEJSKIE W TWÓRCZOŚCI JANA KASPROWICZA

TO OVERHEAR THE SECRET OF THE POET...
AESCHYLUS AND AESCHYLEAN REMINISCENCES
IN THE WORKS OF JAN KASPROWICZ

Jan Kasprowicz, lived in 1860–1926, whose fame and glory is nowadays in the shadow, in his time was considered one of the greatest and most important Polish poets and authors. He was a diligent translator, who made Polish public accustomed with a great number of pieces of worldwide literature. He made about eighty translations of different works which is a huge and rare number, especially when taking into account only one person who was at the same time an author of his genuine works, an academic scholar and a journalist. He was fascinated and inspired by Aeschylus from the time he was a schoolboy. And thus we may find many reminiscences of Aeschylus' poetry in his genuine works. His fascination which lasted many years culminated with the translation of Aeschylus' tragedies into Polish. As for Kasprowicz Aeschylus was 'the king of the tragic playwrights and the most powerful worldwide author of the tragedies'.

Keywords: Jan Kasprowicz, Aeschylus, translation

Jan Kasprowicz uchodzi za najwszechstronniejszy i najpracowitszy umysł wśród twórców przełomu XIX i XX wieku, który cechowała niezwykle szeroka kultura literacka. Uważany jest za jednego z największych poetów ówczesnej Europy, za najpotężniejszą osobowość wśród polskich poetów i pisarzy (cf. Kołaczkowski 1968: 433–434; Kasprowicz 1930: 231). Jego działalność, w skład której wchodzi twórczość oryginalna, przekładowa, dziennikarska i uniwersytecka, jest imponująca, wręcz tytaniczna.

Wspomniana działalność translatorska Kasprowicza przewyższa objętością twórczość oryginalną poety i już choćby z tego względu, jak również dlatego, że jej początki są niemal równoczesne z działalnością oryginalną (cf. Podstawka 2014: 41–52; Kasprowicz 1990: XCVII), nie należy jej bagatelizować.

Tłumaczenie jest intymnym spotkaniem z wrażliwością drugiego, wyrażoną w obcej mowie; bywa odkrywaniem odbicia własnych myśli i przeżyć w cudzym utworze, swoistym przeglądaniem się w zwierciadle innego języka (Podstawka 2014: 23),

podkreśla Anna Podstawka w książce poświęconej dramatom poety. Na owo pokrewieństwo między tłumaczoną literaturą obcojęzyczną a twórczością własną zwracają uwagę liczni badacze twórczości Kasprowicza, dlatego tym bardziej, przy badaniu czy obcowaniu z dziełami poety, należy pamiętać i uwzględnić jego dorobek translatorski. Jak zauważa Konrad Górski:

Cała twórczość Kasprowicza jest organicznie związana wewnętrznym pokrewieństwem tematów i motywów, że pełne zrozumienie poszczególnych dzieł staje się możliwe tylko w świetle całokształtu ewolucji duchowej, odzwierciadlonej w dorobku pisarskim naszego poety (Górski 1977: 8; cf. Kołaczkowski 1968: 410; Lipski 1975: 6; Podstawka 2014: 489).

Kasprowiczy brał na warsztat translatorski dzieła tych twórców, którzy inspirowali jego oryginalną działalność (cf. Podstawka 2014: 52, 429; Kasprowiczy 1990: XCVII). Jan Berger, analizując przekłady Kasprowiczy z języka niemieckiego, stwierdza:

Nie szedł więc Kasprowiczy po linii najmniejszego oporu, lecz rozstrzygał według kryteriów wewnętrznego przystawania. W tłumaczonym dziele odnajduje albo krystalizację własnych, jeszcze bezkształtnych uczuć i kompensatę dla swych poetyckich niedoborów, albo odprężenie swych nastrojów lub ich ukształtowania w innej formie. Wszystkie przekłady z poezji niemieckiej są mniej lub więcej wariantami oryginalnej twórczości Kasprowiczy albo dopełnieniem jej, czasem kontrastowym (Berger 1948: 240).

Śmiało można uznać, że ostatnie zdanie odnosi się nie tylko do przekładów z języka niemieckiego, a do wszystkich przekładów Kasprowiczy. Poglądy Bergera, wyrażone tuż po drugiej wojnie światowej, znajdują potwierdzenie w stosunkowo niedawno wydanej książce Podstawki, w której czytamy:

Wydaje się, że zasadniczy nurt jego twórczości przekładowej wypływał ze wspólnych źródeł niepokojących go zagadnień metafizycznych, wszak w każdym z tych utworów odnajdziemy mroczny świat ludzkich namiętności i zbrodni, nieustające starcie dobra ze złem, doświadczenie cierpienia, pytania o naturę zła. Stąd też lektura translatorska wielu tekstów obcojęzycznych mogła być dla poety dialogiem w sposób szczególnie pogłębianym, spotkaniem utrwalonym nie tylko w postaci przekładowego zapisu, ale zarazem pobudzającym jego własne poszukiwania, wzbogacającym przestrzeń egzystencjalnej refleksji (Podstawka 2014: 45).

Wszystkie wymienione przez Podstawkę tematy, które znajdujemy w utworach przekładanych przez Kasprowiczy, są przecież obecne także w jego oryginalnej twórczości. Wybierając zaś utwory i autorów sobie bliskich, których twórczość odczuwał i rozumiał, która dawała impuls jego własnej poetyckiej działalności, rzadko tworzył przekłady chłodne czy obojętne (cf. Berger 1948: 242; Niemirycz 2011: 519).

Kasprowicz tłumaczył z wielu języków: z niemieckiego, angielskiego, włoskiego, francuskiego, greki, trochę z łaciny, a poprzez tłumaczenia pragnął przybliżyć współczesnemu odbiorcy treści najwybitniejszych dzieł literatury europejskiej (cf. Podstawka 2014: 41; Sosnowski 2006: 206). Jego znajomość literatury, dawnej jak i współczesnej, była rzeczywiście imponująca. Do tego stopnia, że namówiony przez przyjaciela, profesora Kazimierza Twardowskiego, złożył pracę doktorską poświęconą Teofilowi Lenartowiczowi i w roku 1904 otrzymał doktorat, a od wiosny 1909 roku zaczął prowadzić zajęcia, obejmując, specjalnie dla niego utworzoną w 1908 roku, katedrę literatury porównawczej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie (Wasilewski 1923: 173). Jakkolwiek dzisiaj twórczość przekładowa Kasprowicza jest oceniana raczej negatywnie, trzeba przyznać, że w swoim czasie odegrał on znaczną rolę w zapoznawaniu czytelnika polskiego z wybitnymi zjawiskami literackimi różnych czasów i narodów. Rola ta z pewnością była w jego epoce nie do przecenienia (cf. Kasprowicz 1990: CII).

W przemówieniu wygłoszonym podczas akademii ku czci Henryka Sienkiewicza z dnia 20 grudnia 1916 roku padają następujące słowa:

Niejeden z nas, ile razy w szczęśliwej, rozkosznej chwili wydarzy mu się wziąć do ręki dzieło Ajschylosa czy Eurypida, Szekspira, Mickiewicza czy Słowackiego, ulega nie tylko wszechmocnemu urokowi tego dzieła, ale, poddawszy mu się cały, czuje bezpośrednią bliskość jego twórcy, miewa wrażenie, że widzi przed sobą natchnionemi błyskami rozświetlone oczy, że widzi rozchylające się wargi i słyszy poszept tych warg, tak każdemu z tych twórców właściwy, a tak u wszystkich wspólną mający cechę wieczności, poszept, który mówi nam: «jestem! nie umarło me dzieło, ale i ja nie umarłem, lecz jestem!» I wówczas prawie z zabobonnym, a przecież nie zabobonnym, bo na wierze w nieśmiertelność ugruntowanym, acz z wyobraźni płynącym odwracamy się lękiem, czy ten tajemniczy fluid, wypełniający atmosferę naszego pokoju, nie przybrał poza naszymi plecami form rzeczywistych, czy nie stoi poza nami już nie duch tego czy owego twórcy, ale on sam i nie tylko taki, jakim bywał w natchnionych godzinach tworzenia, ale jak się w roisku ludzi zwykłych w ludzkiej, wspólnoty z powszednim życiem świadomej obracał skromności (Kasprowicz 1930: 109–110).

Berger (1948: 7) zauważa, że w słowach tych pobrzmiewa swoista *unio mystica* łącząca Kasprowicza z wielkimi dziełami literackimi i ich ideami, których wartości pragnął przybliżyć współczesnemu czytelnikowi. Tłumacząc, Kasprowicz

[...] skupia w sobie poezję znacznej części europejskich narodów i wrasta w nią, dzięki odczuwaniu jej jako wyrazu ogólnoludzkiej duszy poezja ta staje mu się organiczną cząstką duszy własnej i energią, pracą do twórczych emanacji [...] (Berger 1948: 9).

Takie postępowanie względem wybranych tłumaczonych dzieł wynikało zapewne z poglądów Kasprowicza na literaturę i kulturę, która jest zagadnieniem ogólnoludzkim i wiecznym, i człowiek powinien mieć udział w fundamentalnych przeżyciach całej ludzkości. Dlatego, jak zauważa Berger (1948: 239), Kasprowicz w mniejszym stopniu wykazywał zainteresowanie współczesną mu literaturą

niż bogatą literaturą klasyczną. Stąd też zapewne wynika fakt, że jego przekłady nie są chłodne ani bierne. Tłumacząc zaś, Kasproicz dojrzewał intelektualnie (cf. Podstawka 2014: 337–338) i artystycznie, włączając poznawane treści, zgodnie z duchem przełomu wieków (cf. Berger 1948: 239), i wartości w dalszy obieg literacki, także we własną twórczość oryginalną.

Jak wiernie natomiast odczuwa dzieła nieprzemijające. Goethe, Szekspir, Shelley, Ajschylos, Dante – to są dla niego poeci, którzy «pozostaną na zawsze». Zwłaszcza kocha Ajschylosa i Shelleya [...] (Kasproiczowa 1958: 79),

pisze Maria Kasproiczowa, trzecia i ostatnia żona Jana Kasproicza, w swoim *Dzienniku* pod datą 23 stycznia 1912 roku. Na honorowym miejscu, jak dalej pisze małżonka poety, znajduje się literatura angielska, niemniej do literatury starożytnej, zwłaszcza greckiej, zamiłowanie wykazuje od dawna. Jak wspomina Anna Kasproicz-Jarocka (Kasproicz-Jarocka 1966: 22): „Ojciec, rozmiłowany w kulturze antycznej, chciał nam zapewnić wykształcenie klasyczne, z łaciną i greką”. Sam był wychowankiem pruskiego gimnazjum. I to właśnie na ten okres datuje się, jak później będzie wspominał sam Kasproicz, zainteresowanie Ajschylosem, poznawanym w oryginale, który nie tylko wpływał na wyobraźnię przyszłego poety, ale także na pierwsze próby poetyckie. Na okres nauki w inowrocławskim gimnazjum datuje się dwie, napisane w języku niemieckim, *Klytemnestras Rache und Tod* (cf. Wasilewski 1923: 136) oraz *Agamemnons Ermordung und Rache des Orestes* (cf. Parandowski 1927: 35; Birkenmajer 1925: 196–198). Uznanie znalazły obie, w szczególności zaś ta druga, którą wydrukowało miejscowe czasopismo *Kujawischer Bote* (cf. Kasproiczowa 1958: 453–454).

Obecne są jednak głosy badaczy, których zdaniem zainteresowanie Ajschylosem pojawiło się pod wpływem zainteresowań Shelley’em, a przede wszystkim jego utworem *Prometheus Unbound*, powstałym w dialogu z Ajschylosem, który Kasproicz zaczął przekładać w 1866 roku (cf. Podstawka 2014: 50; Niemirycz 2011: 495). Jakkolwiek, jak słusznie zauważa Podstawka, trudno orzec, jak było naprawdę, choć próby poetyckie w oparciu o utwory Ajschylosa powstałe jeszcze w gimnazjum mogą skłaniać nas ku przechyleniu szali zainteresowania najstarszym greckim tragediopisarzem na okres inowrocławski, niemniej faktem pozostaje, że bliskie Kasproiczowi były utwory o proveniencji oraz źródłach antycznych, jak i bliscy byli tłumacze bądź naśladowcy greckich autorów (Niemirycz 2011: 507). Samego Ajschylosa zaś będzie Kasproicz zawsze wymieniał w gronie najważniejszych poetów i pisarzy europejskich. Mówił np.: „Ajschylos jest królem tragików, najpotężniejszym tragikiem świata” (Ajschylos 1921: 71); „Był jeden tylko poeta: Ajschylos – nieświadomy twórca wielkiej rzeczy!” (Wasilewski 1923: 189).

Wśród zapisków Marii Kasproiczowej znajdujemy słowa męża wypowiedziane w okresie, kiedy tłumaczył tragedie Eurypidesa:

Jestem przekonany – mówi – że kiedy piszę, Eurypides znajduje się gdzieś tu, obok mnie. Uśmiecha się do mnie zadowolony. Kiedy tłumaczę, mam jak na dłoni cały warsztat jego pracy, tak jasno widzę całą budowę utworu (Kasprowiczowa 1958: 132).

W innym miejscu potwierdza powyższe słowa, mówiąc: „Gdy zaczynam tłumaczyć jakiegoś poetę – mówi – widzę natychmiast całą jego artystyczną kuźnię” (Kasprowiczowa, 1958: 80; cf. Berger 1948: 9).

Prace nad przekładem Ajschylosa, jak podają badacze, rozpoczęły się około 1900 roku (Kasprowicz 1930: 226). Śmiało możemy założyć, że podobne do wyżej przedstawionych emocji odczuwał także w trakcie prac nad najstarszym z trzech wielkich tragediopisarzy antycznych, co potwierdzają zresztą słowa Władysława Kozickiego: „Gdy się rozgrzeję w robocie, zawsze mam wrażenie, a raczej metafizyczną pewność, że duch Ajschylosa czy Eurypidesa stoi poza mną i dyktuje mi, co mam pisać” (Kozicki 1967: 248). Poglądy w kwestii wczucia się w ducha języka, narodu, oryginału bądź pisarza, dzięki czemu tłumacz potrafi podłuchać tajemnicę utworu i pisarza oraz poznać jego warsztat, zgodne są z młodopolskimi teoriami na temat przekładu (cf. Brzostowska-Tereszkiewicz 2011: 44–46).

Owo wczucie, jakim odznaczał się Kasprowicz, tłumacząc różnych autorów, podkreśla zresztą Maria Kasprowiczowa, pisząc:

[...] chwyta z niezwykłą łatwością najbardziej trudne właściwości każdego z nich, świetnie rozumie ducha i opanowuje formę każdego poety, jak gdyby wszyscy oni byli jego rodzonymi braćmi. Nie można sobie tego inaczej wytłumaczyć, jak tylko posiadaniem genialnej poetyckiej intuicji (Kasprowiczowa 1958: 79).

Zauważa też, że mąż

[...] pracuje z zapałem i miłością. Przenosząc się o tysiąc lat wstecz, obcuje długie godziny z ulubionymi autorami (Kasprowiczowa 1958: 132). Od miesiąca Janek pracuje jak szalony, nie odrywa się od biurka, sypia bardzo mało (Kasprowiczowa 1958: 187). Drugi już miesiąc Janek pracuje jak opętany (Kasprowiczowa 1958: 201).

Również inni badacze podkreślają ową furję, z jaką zdarzało się Kasprowiczowi, niczym w jakimś zapamiętaniu, pracować (cf. Parandowski 1949: 358; Parandowski 1927: 34). Przypisywana mu zaś często wielkość bądź tytaniczność są cechami, które przypisuje się także poezji Ajschylosa. Stąd zatem może wynikać niejednokrotnie wskazywane pokrewieństwo między obu poetami.

Na pewną szczególną bliskość czy wręcz pokrewieństwo z Ajschylosem wskazuje zresztą sam Kasprowicz, mówiąc: „Tłumaczenia moje, Marusiu, pozostaną po mnie. Nikt nie potrafi tak tłumaczyć Ajschylosa, jak ja. Z tego jednego jestem dumny” (Kasprowiczowa 1958: 151). Wskazują na nie także późniejsi badacze, jak choćby Stanisław Witkowski, który pisze: „Tłumacz, będąc sam naturą tragikowi greckiemu pokrewną, rozumie go z dotychczasowych tłumaczy polskich najlepiej” (Ajschylos 1921: 61; Birkenmajer 1925: 196–198) czy Alicja

Dąbrowska w słowach: „Kasprowicz wykazuje naturę pokrewną greckiemu tragiczowi, Ajschylosowi” (Dąbrowska 2011: 316).

Wskazywanie przez Kasprowicza na Ajschylosa jako jednego z ważniejszych tragediopisarzy nie jest zresztą niczym zaskakującym na przełomie XIX i XX wieku. Notujemy wówczas wzmożone zainteresowanie czy też przywrócenie do łask właśnie najstarszego greckiego dramaturga w pismach i wypowiedziach artystów, poetów i krytyków tej epoki, by zacytować słowa Ostapa Ortwina, krytyka literackiego i teatralnego:

Niewątpliwie czujemy się dziś bliższymi uświadomienia sobie istoty tragizmu, niżli Arystoteles i cała scholastyczna estetyka aż po dni ostatnie [...] Jestże to jednak przypadkowym właśnie, że ci wszyscy teoretycy dramatu traktowali Ajschylosa po macoszemu, a w Eurypidesie czcili najtragiczniejszego z tragicznych, a my dziś w Ajschylosie dopatryliśmy się najgłębszych idei tragicznych, a w Eurypidesie widzimy rozkład i przekwit teatru greckiego? Czy może przeciwnie, dowodzi to radykalnej przemiany pojęć i głębszego wnikięcia w istotę rzeczy aż tam, skąd już słychać podziemny szum odwiecznych źródeł, z których czerpał adept misterii eleuzyńskich, ojciec i twórca tragedii, owej poezji, wedle słów Taine'a, «mrocznej jak wyrocznia, strasznej jak prorocstwo, wzniosłej jak wizja» (Ortwin 1966: 168–169).

Ajschylosa postrzegano wówczas jako protoplastę teatru, ojca tragedii, a jego utwory za wzór gatunku (cf. Ortwin 1966: 178). W znacznej mierze uważano go także za twórcę teatru bohaterskiego i religijnego, wyrosłego z misterium (cf. Miciński 1966: 195; Siedlecki 1966: 334), ale przeznaczonego dla wszystkich (cf. Rydel 1966: 146). Imię Ajschylosa przywoływano także w walce o wartościowy repertuar ówczesnych teatrów (cf. Schiller 1966: 208; Siedlecki 1966: 336; Brzozowski 1966: 205).

Elementy charakterystyczne dla poezji Ajschylosa, znajdujące swoje reminiscencje w twórczości młodopolskiego poety, czy łączące poezję obu twórców, które pokrótce, zbierając rozproszone wypowiedzi oraz wskazówki polskich badaczy, chciałabym niżej przedstawić, znaleźć możemy w różnych utworach Kasprowicza i na różnych płaszczyznach tychże utworów.

Pod wieloma względami, jak zauważają badacze twórczości młodopolskiego poety (Kasprowicz 1990: LX), bliskie nastrojowi oraz poetyce Ajschylosa są *Hymny* z ich poetyckim, modernistyczno-ekspresjonistycznym, obrazowaniem, wizyjnością, kosmicznym rozmiarem, skłonnością do gigantyzmu, gwałtownym gestem, dynamizmem, słowem o wyraźnych, mocnych walorach emocjonalnych czy też sfunkcjonalizowaniem elementów plastycznych. *Hymny* Kasprowicza to zjawisko znamienne dla stylu sztuki modernizmu, albowiem zgodnie z tą syntetyczną sztuką operują one zarówno środkami muzycznymi, malarskimi, jak i motywami oraz elementami religijnymi, będącymi środkiem symbolicznej ekspresji poetyckiej (cf. Kołaczkowski 1968: 331). Przypominając zaś wcześniejsze stwierdzenia, iż Ajschylosa postrzegano jako twórcę religijnego, wszystkie elementy owej typowo modernistycznej, syntetycznej sztuki, znajdujemy w dziełach najstarszego tragika. To w *Hymnach*, jak pisze Stefan Kołaczkowski,

[...] wybuchła olbrzymia potęga dramatyczna poety, mająca źródło w jego impulsywnej duszy, w głębi jego patosu i kontrastach jego natury [...] orkiestralny, symfoniczny charakter hymnów zespala się ściśle z treścią (Kołaczkowski 1968: 440).

Badacze zauważają, że wspomniana przez Kołaczkowskiego dramatyczność, nieokielznana, potężna i żywiołowa, jest głównym pierwiastkiem *Hymnów* Kasprowicza. Podkreślając zaś ową kontrastowość, przypominają (cf. Ajschylos 1921: 36), że lubował się w niej także Ajschylos i Szekspir. Zauważają (cf. Kołaczkowski 1968: 333), że *Hymny* Kasprowicza tworzone są w duchu Wagnerowskiej syntezy nastrojowo muzycznej. Dostrzegają (cf. Jaworski 2006: 231–232), iż reprezentują one lirykę chóralną, która czerpie ze wzorów starogreckich, wskazując na szereg analogii kompozycyjnych z konstrukcją tragedii greckiej, przede wszystkim tą w ujęciu Ajschylosa. Znamienne, jak blisko twórczości Ajschylosa jest postrzeganie *Hymnów* Kasprowicza poprzez ich obrazowanie, wskazywanie na niezwykle istotny czynnik recepcji wizualnej w odbiorze tych utworów, dostrzeganie w nich całości malarskich i plastycznych (Kołaczkowski 1968: 275).

Kolejnym utworem, w którym dostrzega się wpływ Ajschylosa, tłumaczonego w owym czasie, jest *Uczta Herodiady*. Dramat ten, ukończony najpóźniej w początkach sierpnia 1904 roku, po raz pierwszy ukazał się drukiem w listopadzie tego roku (aczkolwiek sygnowany rokiem 1905; Kasprowic 1984: 773–778). Następnie, w zbiorowym wydaniu *Dzieł poetyckich* z 1912 roku, połączony został z wcześniejszymi utworami: hymnami, *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, *Na wzgórzu śmierci*, wspólnym tytułem *Ginącemu światu*, który odzwierciedlać miał przerażenie wobec kryzysu wartości, wyrażać filozofię pesymizmu, buntu i rozpacz (cf. Podstawka 2014: 250; Kasprowic 1990: LVI). Utwór ten, sięgający po popularny temat (sam Kasprowic nawiązywał do postaci Salome kilkakrotnie), długo znajdował się w cieniu poprzedzających go *Hymnów*. Ze względu zaś na poruszoną w nim tematykę religijno-etyczną stanowić miał dramatyczne podsumowanie wcześniejszego poetyckiego etapu, swoisty finał najbardziej buntowniczego zespołu dzieł artysty powstałych u progu XX wieku (cf. Podstawka 2014: 250). Badacze twórczości Kasprowicza zauważają, że *Uczta Herodiady* została zbudowana na wzór tragedii greckich. W ich duchu została także przedstawiona dziedziczna klątwa grzechu, na wzór dziedzicznej winy z tragedii Ajschylosa, z fatalną siłą przechodząca z matki na córkę czy też potęgą zła znajdująca swoje źródło w duszy Salome. Dramat ten, poruszając kwestie etyczne (bliskie wszak i greckiemu dramatopisarzowi), symbolizuje jednocześnie rozkład moralny kultury (Kołaczkowski 1968: 285). Te właśnie zagadnienia dramatu, jako główne, podkreśla Kozicki (Kasprowic 1930: 155–156), wskazując na „tragizm niemocy etycznej” w tym utworze i przeciwstawiając mu zadatki „tragizmu triumfalnego” obecne już w *Hymnach*. Problematyka religijno-moralna, walki dobra ze złem, rozdarcia człowieka między te dwa bieguny, obecna w *Uczcie* zajmuje ważne miejsce w całej twórczości Kasprowicza (cf. Niemirycz 2011: 494; Podstawka 2014: 109; Górski 1977: 7).

Nieco wcześniejszym dziełem niż *Uczta Herodiady* wykazującym również, zdaniem badaczy, pewien wpływ Ajschylosa jest *Baśń nocy świętojańskiej*. Utwór ten, którego podtytuł brzmi *Prolog na otwarcie Teatru Miejskiego we Lwowie*, zaprezentowany po raz pierwszy 4 października 1900 roku, inaugurował działalność nowej sceny Teatru Miejskiego oraz lwowską dyrekcję Tadeusza Pawlikowskiego. Został on wpisany w poetykę dramatycznego prologu, którego tradycje sięgają antycznego chóru, wprowadzającego widza w problematykę dzieła oraz nakreślającego tło wydarzeń (Podstawka 2014: 60). Jakkolwiek praca ta, według badaczy twórczości Kasprowicza, nosi znamiona roboty doraźnej, niezbyt oryginalnej i pisanej na zamówienie, to jednak „tchnienie wielkiego dramatu klasycznego, Szekspira i Słowackiego unosi się nad tym okolicznościowym utworem” (Kasprowicz 1930: 210; cf. Linkner 2011: 428–450) i jest ona świadectwem wysokiej kultury artystycznej autora. Prolog ten miał bowiem przedstawiać „[...] przegląd światowej poezji dramatycznej w postaciach z Ajschylosa, Szekspira, Goethego, Słowackiego, wprowadzonych w świat baśni i mitologii słowiańskiej” (Okońska 1971: 108; cf. Eustachiewicz 1982: 264–265). W mitycznym czasie nocy świętojańskiej, w onirycznym krajobrazie dziewiczego lasu, w którym uzewnętrznić się może wszystko to, „co w duszy gra” (Podstawka 2014: 69, 86), „Cień Ajschylosa przemknij wam z daleka” (Kasprowicz 1984: 8). W palimpsestowej strukturze *Baśni* rozpoznać go możemy w postaci Obląkanej (topielicy), która przybywa na grób ojca, „ażebym płakać i płakać, i płakać...” (Kasprowicz 1984: 54). Jej żalobny monolog, poza przywołaniem Ajschylosa (i jego *Oresteji*), przywodzi na myśl także utwory Eurypidesa, Szekspira czy Słowackiego, dzięki czemu w tej postaci połączyć można tragiczne kreacje Elektry, Ofelii, Balladyny czy Lady Makbet. Dają one obraz istoty dotkliwie skrzywdzonej okrucieństwem losu i człowieka, będącej jednocześnie esencją „wynaturzenia natury człowieczej” (cf. Podstawka 2014: 82–84). Kompilując motywy i postaci z literatury światowej, wiodąc odbiorcę w gąszcz baśniowo-mityczno-literackiej symboliki, przedstawia jednak Kasprowicz w *Baśni* pewną poetyką wizję człowieka i świata (cf. Podstawka 2014: 53–88).

Warto przy okazji podkreślić, że Kasprowicz uczestniczył w próbach teatralnych do *Baśni nocy świętojańskiej*, dzięki czemu mógł pogłębiać znajomość praktyki scenicznej (Podstawka 2014: 59; Kasprowicz 1984: 706), i to pod okiem jednej z najwybitniejszych postaci teatralnych ówczesnych czasów. A wiedza taka z pewnością mogła być cenna (i wykorzystywana) przy tłumaczeniu utworów dramatycznych. Zdaniem Podstawki:

Baśń nocy świętojańskiej można potraktować w kategoriach swego rodzaju projekcji teatru Kasprowicza w takim kształcie, ku jakiemu będzie on próbował wytrwale zmierzać «zanurzysz się w bezbrzeżną topiel / duszy człowieka», by «złowić / wiekiistość niezmiennie pierwiastki / i zdumionemu pokazać je światu...» (BNS, 8) (Podstawka 2014: 88).

Kolejnym aspektem twórczości Kasprowicza, mogącym wskazywać na pokrewieństwo z twórczością Ajschylosa, jest muzyczność dzieł młodopolskiego

poety. Jak zauważają badacze twórczości Kasprowicza, to właśnie tragedia grecka mogła stanowić dla niego wzór połączenia słowa poetyckiego z muzyką. Niemalże wpływ na takie Kasprowiczkowskie postrzeganie tragedii greckiej mogła wywrzeć postać oraz twórczość muzyczna Richarda Wagnera, niemieckiego kompozytora oraz teoretyka muzyki (cf. Sławińska, 1948: 23). Obu XIX-wiecznych twórców łączył zachwyt nad tragedią grecką i jej konstrukcją formalną. I to z jej recepcji, jak zauważa Karol Jaworski, „[...] wykiełkowała Wagnerowska idea dramatu muzycznego w koncepcji wszechsztuki, a także właśnie w niej odnajdywał muzyczność Kasprowicza” (Jaworski 2006: 277).

W nowoczesnej praktyce operowej Wagnera Kasprowicze dostrzegał zresztą podobieństwo do formy greckiej tragedii, czemu dał wyraz w cyklu wykładów uniwersyteckich zatytułowanym *Prometeizm w poezji*:

Różnica pomiędzy Ajschylosem a jego towarzyszami z Parnasu greckiego polega tylko na tym [...] że refleksje te odziane są w kształty typowo muzyczne, pod względem charakteru najbardziej zbliżone do dzisiejszego Wagnera. Boć, jak państwu wiadomo, że wszystkich tragików greckich Ajschylos najbardziej jest muzyczny. Pedanci biorą mu to za złe, nam się zdaje, że ten pierwiastek muzyczny jest jedną z największych ozdób jego utworów – pierwiastek muzyczny, którego wrażenie stara się Ajschylos potęgować nie samym tylko rytmem, ale nawet takimi środkami, jak aliteracje lub posługiwanie się onomatopiejami [...] Powtarzanie i to bardzo często w ściśle określonej, w pewnych odstępach powtarzającej się mierze dziwnie przejmująco, niesamowicie wywołuje efekt (Kasprowicze 1938: 23).

Poza innymi dziełami Kasprowicza, w których odnajdywane są ślady muzycznej wrażliwości poety, szczególnie ów element muzyczny, zaprojektowany jako integralny komponent dzieła dramatycznego, badacze twórczości poety podkreślają w *Sicie. Sita*, ów dramat o tematyce indyjskiej (jego podtytuł brzmi: *Indyjski hymn o miłości w trzech odśłonach*), powstały między wrześniem 1906 a końcem marca 1907 roku (wydanie książkowe ukazało się w 1917 roku), jak zauważają, emanuje charakterystycznym dla twórczości młodopolskiego poety żywiołem muzyczności, odzwierciedlając jednocześnie, jak pisze Podstawka (Podstawka 2014: 305), „[...] estetyczne tendencje modernizmu, idee *correspondance des arts*, próby odtworzenia pierwotnej śpiewności języka przez powrót do wzorów antycznych”. Dramat ten wyrósł z fascynacji ludowością, religią, tragedią antyczną, dramatem staroindyjskim i operą, dzięki czemu powstał utwór, w którym niezwykle istotne jest połączenie słowa z muzyką i plastyką, chór urasta do rangi równorzędnego bohatera dramatu, a ponad płaszczyznę działań ludzkich rozciąga się inny, metafizyczny łańcuch przyczynowy (nie inaczej jest wszak w tragediach Ajschylosa) (cf. Podstawka 2014: 305–329; Kołaczkowski 1930: 81–82; Kasprowicze 1998: 431–433; Kołaczkowski 1968: 405–408).

W kwestii muzyczności dzieł Kasprowicza Podstawka podkreśla:

Muzyka, wielogłosowe partie chóralne, melodyjny rytm i rym języka, kontrapunktowa technika budowania wypowiedzi stanowią integralny komponent teatralnej twórczości

poety, począwszy od tragedii *Świat się kończy!* i *Bunt Napierskiego*, gdzie wplecione w przebieg zdarzeń strofy ludowych pieśni bynajmniej nie pełnią roli widowiskowego ornamentu bądź przerywnika w sposób typowy dla dziewiętnastowiecznego dramatu ludowego, ale istotnie dopowiadają sens dialogów, współtworzą wizję świata poetyckiego (Podstawka 2014: 314).

Ostatnią natomiast płaszczyzną pokrewieństwa między twórczością obu poetów jest religijność, zwłaszcza w kontekście XIX-wiecznego postrzegania Aj-schylosa jako twórcy religijnego, poruszającego istotne kwestie etyczne (w związku z czym nie było powodu, aby i Kasprowicz nie postrzegał go w ten sposób). A i w przypadku Kasprowicza jego powołaniem, jak stwierdza Kołaczkowski, było „[...] dać głos najgłębszym moralno-religijnym przeżyciom” (Kołaczkowski 1968: 332).

Ajschylos, przede wszystkim a ogólnie i cała tragedia grecka, wywierał wpływ na Kasprowicza różnymi ścieżkami. Poza wspomnianym już wcześniej potencjalnym pośrednictwem Shelley’a, również poprzez tłumaczonego przez Kasprowicza Maurice’a Maeterlincka (Maeterlinck 1907; Maeterlinck 1912). Pośrednictwo Maeterlincka sugeruje zresztą sam Kasprowicz, który zestawia obu dramaturgów jako podobnych w odczycie *Poezja XIX wieku*:

Patrząc na pochodź płazek w «Choeforach» Aischylosa, zastanawiając się nad prostotą budowy scen, nabrzmiałych tajemniczym działaniem wieczystej Aisy, nieugiętego Przeznaczenia, nad zupełnym niemal brakiem akcji zewnętrznej, czyż nie stają nam równocześnie przed oczami podobne nastroje i kształty u Maeterlincka i jego naśladowców czy zwolenników? (Kasprowicz 1930: 115).

Maurice Maeterlinck jest jednym z tych artystów, którego twórczość Młoda Polska odkrywa dla sceny teatralnej jako nowy wzór, a wręcz ideał teatru tragicznego, i którego mit w swoisty sposób kształtuje (cf. Stykowa 1983: 118–144; Przesmycki 1966: 41–58). Mimo zaś teoretycznie odmiennej dramaturgii, obalającej pod każdym względem zarówno tradycje, jak i sugestie dotyczące tragedii (Sławińska 1948: 30) oraz przeciwstawianej przez samego Maeterlincka (Stykowa 1983: 7) tej greckiej, w której bohater znajdował się w ręku bogów, badacze twórczości belgijskiego dramaturga dostrzegli jednak w niej pewne analogie i nawiązania do dramatu greckiego (cf. Joteyko 1894: 28; Monat 1895: 356; Stykowa 1983: 119; Stykowa 1980: 6, 15, 53; Sławińska 1948: 30). Jak zauważa Sławińska (Sławińska 1948: 29), twórczość Maeterlincka stoi na skrzyżowaniu kierunków rozwojowych tragedii współczesnej i klasycznej, jest spowinowacana z obu typami, jakkolwiek bardzo niezależna.

Fascynacja twórczością najstarszego greckiego tragika najpewniej sięgała wczesnych lat młodości. Jej apogeum był natomiast przekład dramatów Ajschylosa, które ukazały się we Lwowie w 1908 (*Dzieje Orestesa*) oraz 1911 roku (*Cztery dramaty: Prometeusz, Persowie, Siedmiu przeciw Tebom, Błagalnice*).

Bibliografia

- Ajschylos [1921]. *Prometeusz skowany*, przeł. J. Kasprówic, wstęp i objaśnienia S. Witkowski. Kraków: Krakowska spółka wydawnicza.
- Berger, J. (1948). *Przekłady Kasprówicza, część I: poezja niemiecka*, Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Birkenmajer, J. (1925). „Kasprówic jako tłumacz tragiczków greckich”. *Mysł Narodowa* 13 (52), 196–198.
- Brzostowska-Tereszkiewicz, T. (2011). *Wczesnomodernistyczna krytyka przekładu (w Polsce)*. W: Fast, P., Car, A., Osadnik, W. M., ed., *Historyczne oblicza przekładu*, Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk, s. 35–49.
- Brzozowski, S. (1966). *Teatr krakowski*. W: Sławińska, I., Kruk, S., ed., *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 199–206.
- Dąbrowska, A. (2011). *Bluźnierczy krzyk Kasprówicza wobec Lautréamonta (paralela)*. W: Igliński, G., ed., *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprówicza*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 316–346.
- Eustachiewicz, L. (1982). *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Górski, K. (1977). *Jan Kasprówic. Studia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jaworski, K. (2006). *Muzyczność „Hymnów” Jana Kasprówicza*. W: Sosnowski, M., ed., *Pro memoria. Jan Kasprówic w osiemdziesiąt rocznicę śmierci*. Warszawa: Polskie Bractwo Kawalerów Gutenberga, s. 209–325.
- Joteyko, Z. (1894). „Z literatury belgijskiej”. *Ateneum* 2, 8–37.
- Kasprówic, J. (1930). *Bunt Napierskiego, Baśń nocy świętojańskiej*. W: Kasprówic, J., *Dziela*. T. VIII. Kraków: Wojciech Meisels.
- Kasprówic, J. (1930). *Dziela*. T. XII, Kraków: Wojciech Meisels.
- Kasprówic, J. (1930). *Dziela*. T. XXII, Kraków: Wojciech Meisels.
- Kasprówic, J. (1930). *O Sienkiewiczu (recenzje i przedmowy)*. W: Kasprówic, J., *Dziela*. T. XX, Kraków: Wojciech Meisels.
- Kasprówic, J. (1930). *Poezja XIX wieku*. W: Kasprówic, J., *Dziela*. T. XXI, Kraków: Wojciech Meisels, s. 107–126.
- Kasprówic, J. (1938). „Prometeizm w poezji”. *Rocznik Kasprówiczowski* 2, 1–148.
- Kasprówic, J. (1984). *Utwory literackie*. T. 4. W: Kasprówic, J., *Pisma zebrane*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kasprówic, J. (1998). *Utwory literackie*. T. 5. W: Kasprówic, J., *Pisma zebrane*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kasprówic, J. (1990). *Wybór poezji*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kasprówic-Jarocka, A. (1966). *Córki mówią....* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kasprówiczowa, M. (1958). *Dziennik*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Kończkowski, S. (1930). *Posłowie*. W: Kasprówic, J., *Dziela*. T. XIII, Kraków: Wojciech Meisels.
- Kończkowski, S. (1968). *Wyspiański, Kasprówic. Przeglądy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kozicki, W. (1967). *Twórca i człowiek*. W: Loth, R. (ed.), *Wspomnienia o Janie Kasprówiczu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Linkner, T. *Baśniowo, mitycznie i literacko w Baśni nocy świętojańskiej*. W: Igliński, G., ed., *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprówicza*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 428–450.
- Lipski, J. J. (1975). *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Maeterlink, M. (1907). *Siostra Beatryks*, przeł. J. Kasprowicz. Lwów: Towarzystwo Wydawnicze.
- Maeterlink, M. (1912). *Siostra Beatryks*. W: *Arcydziela europejskiej poezji dramatycznej*. T. I, przeł. J. Kasprowicz. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze, E. Wende i Spółka.
- Miciński, T. *Teatr-Świątynia*. W: Sławińska, I., Kruk, S., ed., *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 194–198.
- Monat, H. (1895). „Maurycy Maeterlinck”. *Przewodnik Naukowy i Literacki* 23, z. 4, 356–366.
- Niemirycz, A. (2011). *Od Chaucera do Yeatsa. Translatorskie wybory Jana Kasprowicza jako tłumacza literatury angielskiej*. W: Igliński, G., ed., *Jego świat. 150-lecie urodzin Jana Kasprowicza*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 489–519.
- Okońska, A. (1971). „Dramaty Kasprowicza”. *Przegląd Humanistyczny* 5, 103–117.
- Ortwin, O. (1966). *Utopie o dramacie*. W: Sławińska, I., Kruk, S., ed., *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 165–172.
- Parandowski, J. (1927). „Przekłady klasyczne Jana Kasprowicza”, *Kwartalnik Klasyczny* 1, 33–35.
- Parandowski, J. (1949). „Mowa przy wręczaniu nagrody P.E.N. Clubu Stefanowi Srebrnemu 5.IX.1949”. *Meander* 4, z. 8, 357–359.
- Podstawka, A. (2014). *Świat, który się nie kończy. Człowiek i transcendencja w teatrze Jana Kasprowicza*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Przesmycki, Z. (1966). *Maurycy Maeterlinck*. W: Sławińska, I., Kruk, S., ed., *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 41–58.
- Rydel, L. (1966). *Teatr wiejski przyszłości*. W: Sławińska, I., Kruk, S., ed., *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 137–161.
- Schiller, L. (1966). *List do Craiga*. W: Sławińska, I., Kruk, S., ed., *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 207–209.
- Siedlecki, F. (1966). *O sztuce scenicznej*. W: Sławińska, I., Kruk, S., ed., *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, s. 330–337.
- Sławińska, I. (1948). *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- Sosnowski, M. (2006). *Światopogląd Jana Kasprowicza. Elementy i fazy rozwoju*. W: Sosnowski, M., ed., *Pro memoria. Jan Kasprowicz w osiemdziesiątą rocznicę śmierci*. Warszawa: Polskie Bractwo Kawalerów Gutenberga, s. 21–207.
- Stykowa, M. B. (1980). *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Państwowej Akademii Nauk.
- Stykowa, M. B. (1983). *Maeterlinck w Młodej Polsce (mit dramaturga)*. W: Sławińska, I., Stykowa, M. B., ed., *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 118–144.
- Wasilewski, Z. [ca 1923]. *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*. Warszawa: Gebethner i Wolff.