

Tadeusz Budrewicz

Asnyk między symbolizmem a socjalizmem : (przeoczone konteksty "Szkicu do współczesnego obrazu") : cz. 1

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 55, 81-113

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tadeusz Budrewicz

ASNYK MIĘDZY SYMBOLIZMEM A SOCJALIZMEM
(PRZEOCZONE KONTEKSTY
SZKICU DO WSPÓŁCZESNEGO OBRAZU). CZ. I

Ogłoszony w 1895 roku wiersz Adama Asnyka *Szkic do współczesnego obrazu ofiarowany Jackowi Malczewskiemu* jest – obok sonetów *Nad głębiami* – najczęściej przywoływanym utworem poety. Niektórzy uważają go za „jeden z najciekawszych utworów, jakie pozostawił Asnyk”¹. Między popularnością tekstu mierzoną częstością notowania tytułu i rozmiarami komentarzy, jakie przy tej okazji sporządzali edytorzy, a oceną wartości artystycznej wiersza nie widać prostej zależności. Utwór powstał późno, ogłoszono go na dwa lata przed śmiercią poety, niemniej od edycji *Pism* Asnyka w opracowaniu Ferdynanda Hoesicka (1916, 1924) zwykle jest umieszczany w wyborach poezji, zapewne dlatego, iż dobrze ilustruje przełom w ideowo-

Tadeusz Budrewicz (ur. 1951) – literaturoznawca, profesor w Katedrze Literatury Polskiej XIX w. Akademii Pedagogicznej w Krakowie. Główne kierunki zainteresowań: literatura 2 poł. XIX w., stylistyka, biografistyka. Autor książek: *Poetyka „Ptasiego gościńca” i „Babiego lata” Haliny Auderskiej* (1986), *„Lalka”. Konteksty stylu* (1990), *Zygmunt Trziszka. Plebej na rozdrożu* (1992), *Wiersze pozytywistów. Interpretacje* (2000), *Konopnicka. Szkice historyczno-literackie* (2000). Współautor *Szkołnego słownika biograficznego* (1996) i serii *Biografie suwalskie*.

¹ A. Nofer, *Adam Asnyk 1838–1897*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria IV. *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. T. 1. Warszawa 1965, s. 180.

–estetycznej biografii autora. Na popularność wpłynęły też konteksty genetyczne wiersza – stale się go przywołuje w pracach o Kazimierzu Tetmajerze oraz Jacku Malczewskim², do czego upoważniają jawne bądź domyślne interteksty wiersza. Nie bez znaczenia są też publikacje wspomnień i korespondencji z okresu modernizmu³ oraz pragmatyzm dydaktyczny – utwór wyjątkowo dobrze ilustruje różne odcienie dyskusji ideowo–estetycznych w Młodej Polsce.⁴

Ocena wartości wiersza mogłaby być pouczającą lekcją zależności etykiet wartościujących od osobistych poglądów badaczy i ich – może niezamierzonego – identyfikowania się z epoką, którą się stale zajmują. Generalnie są to oceny rozłączne: ideowe bądź estetyczne. Reguła rozłączności odbija się i na tych analizach, które ganią treść, ale oddają szacunek wykwintowi formy. Wydzielwszy plan treściowo–ideowy krytycy ubolewają, że poeta nie rozumiał nowych prądów, więc je pokrzywdził, albo wyrażają cichą satysfakcję z powodu wyręczenia ich przez Asnyka w dezaprobacie wobec stanów rzeczy nieakceptowanych, albo wreszcie budują własne systemy normatywne, pokazując w czym poeta „przesadził”, był „zbyt ostry” czy „zgrzyźliwy”. Im większy dystans czasowy od powstania wiersza, tym wyraźniej dostrzega się jednostronność ujęcia Asnyka. W roku 1908 Władysław Bukowiński w „pięknym wierszu” poety widział „bezpo-

² *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*. Oprac. K. Jabłońska. Kraków 1972; M. Janoszanka, *Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim*. Poznań [b.d.]; A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i dzieło*. Kraków 1933; J. Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*. Wrocław 1968; A. Jakimowicz, *Jacek Malczewski i jego epoka*. Warszawa 1970.

³ Por. np. K. M. Górski, J. Weyssenhoff, *Z młodych lat. Listy i wspomnienia*. Oprac. I. Szypowska. Warszawa 1985; T. Żeleński-Boy, *Listy*. Oprac. B. Winklów. Warszawa 1972; F. Hoesick, *Powieść mojego życia (Dom rodzicielski). Pamiętniki*. T. 2. Wrocław-Kraków 1959; T. Żeleński-Boy, *O Krakowie*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1968; A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*. Kraków 1961.

⁴ *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław 1973, s. LXXXIII; A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*. Warszawa 1981, s. 160–165, 320–321.

średnie odczucie i zrozumienie najnowszych prądów społecznych”⁵ (był ich współuczestnikiem). Dziewięćdziesiąt lat później Wojciech Gutowski stwierdził zdecydowanie: „Oczywiście «szkic» Asnyka nie przynosił obiektywnego obrazu konfliktu postaw”⁶.

Wiersz Asnyka natychmiast po ogłoszeniu wzbudził zainteresowanie. Opublikowała go krakowska „Nowa Reforma” w roku 1895, nr 57-58 z 10 marca. Bibliografie nie notują wszystkich jego przedruków ani okoliczności, jakie im towarzyszyły. W numerze 63. „Nowej Reformy” ogłoszono notatkę *W obronie własności*. Czytamy w 62. numerze „Dziennika Poznańskiego”:

Zapisujemy na tym miejscu, że wiersz El...y’ego „Szkic do współczesnego obrazu”, umieszczony w nr 60 „Dziennika”, przedrukowaliśmy z „Nowej Reformy”. Robimy to na słuszne żądanie „Nowej Reformy”. Sądzymy, iż z tego lojalnego oświadczenia „Dziennika” wysnuje dla siebie właściwy wniosek „Kurier Lwowski”, który przedrukował ten sam wiersz El...y’ego powołując się na „Dziennik Poznański” jako źródło, z którego czerpał.⁷

Pomny tej nau czki redaktor petersburskiego „Kraju”, Erazm Piltz, poprosił poetę o zgodę na przedruk utworu⁸ i ogłosił go w numerze 10. pisma. Wkrótce, w numerze 23. „Kraju” z 20 czerwca, ukazał się wiersz Ludwika Szczepańskiego *Szkic do obrazu współczesnego*, będący polemiką z Asnykiem. We wspomnieniach Boya można wyczytać sugestię, iż powodem ogłoszenia polemiki w miejscu tak odległym od Krakowa była niechęć do nowej sztuki, panująca ponoć w tym mieście, i trudna sytuacja materialna młodych artystów. W tym przekonaniu Boy trwał długo, tłumaczył, iż ówczesna poezja polska „miała ledwo całe buty”, a na salonach arystokratycznych – poza Konstantym Górskim – nie bywała.⁹ Wi-

⁵ W. Bukowiński, *Poeta melodii i głębin*. „Sfinks” 1908, t. 3, s. 198.

⁶ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1997, s. 173.

⁷ „Nowa Reforma” 1895 nr 63, s. 2-3.

⁸ Zob. list E. Piltza do Asnyka z 6/18 marca 1895 r., [w:] *Korespondencja Adama Asnyka oraz materiały do życiorysu i twórczości poety*. Wyd. A. J. Mikulski. Lwów 1938, s. 32.

⁹ Zob. list Boya do L. Szczepańskiego, [w:] T. Żeleński-Boy, *Listy*, op. cit., s. 451; idem, *Młoda Polska. Wybór poezji*. Wrocław 1947;

dać zapomniał, że z tymże Szczepańskim najspokojniej w tych latach publikowali dekadencje wiersze w krakowskim „Świecie”, a jego modernistyczni przyjaciele byli poetycką ozdobą samego „Przeglądu Polskiego”. Raczej należałoby przyjąć prostsze wyjaśnienie. Szczepański napisał wiersz w maju 1895 roku, gdy przebywał w Wiedniu.¹⁰ Z opóźnieniem otrzymywał tam prasę krajową i najwidoczniej poznał tekst Asnyka z przedruku w „Kraju”, stąd wybór tygodnika dla ogłoszenia swej polemiki był logiczny. Nadto – „Kraj” miał znacznie większy teren oddziaływania, zatem echo polemicznego głosu miało odpowiednio większe znaczenie, choć chyba mniejsze, niż to wynika z relacji Boya.¹¹ Wcześniej od Szczepańskiego zaatakował ów wiersz Ignacy Daszyński w socjalistycznym „Naprzodzie”. Zacytował prawie cały utwór, by wykazać, iż „fałszywie odtwarza poeta dzisiejszą walkę klasową”, oburzył się na poetę za określenia „tłuszcza” i „barbarzyńcy”, po czym zakonkludował, że poeta się „postarzał” wraz ze swoim społeczeństwem.¹² Te dwie wypowiedzi krytyczne określały kierunki odczytań wiersza Asnyka: jako atak poety wymierzony w estetykę młodej poezji oraz jako wypowiedź w związku z ideowo-społecznymi problemami i propozycjami rozwiązań w końcu XIX wieku.

Dość szybko zapomniano, że wyznawcy „sztuki dla sztuki”, poeci i prawodawcy nowej estetyki, za młodu drukowali w piśmie socjalistycznych, również w „Naprzodzie”, co wypominał im Daszyński, skwapliwie odnotowując w swym piśmie nazwiska tych twórców z krakowskiego „Życia”, którzy wcześniej gościli na łamach „Naprzodu”. Było i tak, iż „najwalniejsi socjalni tręba-

idem, *Początki Młodej Polski*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 48; idem, *Komentarz do komentarza*, [w:] *Flirt z Melpomeną*. *Wieczór 4*. Warszawa 1924.

¹⁰ L. Szczepański, *Srebrne noce*. *Lunatica*. Warszawa 1897, s. 73; idem, *Pieśni i hymny*. Lwów [1899], s. 45.

¹¹ Wskazuje na to charakterystyczne sformułowanie Henryka Szuckiego, że na wiersz Asnyka jako pre-tekst Szczepańskiego „zwrócił już uwagę Suesser w recenzji poezji Szczepańskiego” w „Krytyce” z kwietnia 1897 roku. „Już” czyli w dwa lata po pierwodruku! Zob. H. Szucki, *Poeci-moniści*. *Rzecz o Asnyku i Młodej Polsce*. Lwów 1938, s. 16-17.

¹² I. D. [Daszyński], *Fałszywy romantyzm*. „Naprzód” 1895 nr 12, s. 2-3.

cze piali peany na cześć «młodej sztuki», jak z przekąsem pisał Eugeniusz Kucharski¹³. Interpretatorzy Asnyka, pisząc o jego stosunku do socjalizmu, nie wychodzili poza ogólniki wydzielając tematycznie tę grupę utworów. Wskazywali raczej na poetyckie repliki (Niemojewskiego *Z ulicy* jako odpowiedź na *Włóży*) i stosunek autora *Nad głębiami* do zaczepek.¹⁴ Dużo ciekawsza była sprawa hasel wywoławczych estetyki modernizmu w krytycznym oświeceniu poety. Oto kilka określeń precyzujących adresata krytycznej wypowiedzi poety: „wiersz rozprawiający się z modernizmem polskim z pierwszej fazy jego rozwoju”¹⁵, wiersz Asnyka, krytycznie oceniający „pięknoduszostwo” młodej literatury i sztuki¹⁶, „wiersz skierowany jest przeciw modernistom głoszącym – w przeciwieństwie do idei pokolenia Asnyka – hasło „sztuka dla sztuki zarówno w poezji, jak i w sztukach plastycznych”¹⁷. Zdarzają się też wyliczenia bardzo rozbudowane: „wytwornej grupce pięknoduszków i bawidamków, rozpluwających się w ekstazie «najnowszej sztuki» [...] cały ten modernizm z swym przerafinowaniem, nastrojami, nagą duszą, amoralizmem, erotomanią, «nowym dreszczem» i wszystkimi innymi «absolutami»”¹⁸, „poddane zostały surowej krytyce i potępione: anty społeczne stanowisko Młodej Polski, jej erotomania, nieszczerza i sztuczna często nastrojowość, kult czystej sztuki dla sztuki”¹⁹,

¹³ A. Asnyk, *Wybór poezji*. Oprac. E. Kucharski. Wyd. 2 przejrz., Kraków 1926, s. XXV.

¹⁴ K. Wóycicki, *Asnyk wśród prądów epoki*. Warszawa 1931, s. 156–165; H. Szyper, *Uwagi*, [w:] A. Asnyk, *Wybór poezji*. Oprac. H. Szyper. Warszawa 1948, s. 233–236; M. Szypowska, *Asnyk znany i nieznany*. Warszawa 1971, s. 778–791; L. Kotarbińska, *Ze wspomnień o Adamie Asnyku*. „Sfinks” 1908, t. 4 (wyd. osobne: Warszawa 1938).

¹⁵ *Objaśnienia*, [w:] A. Asnyk, *Poezje zebrane*. Wstęp Z. Mocarcka-Tycowa. Toruń 1995, s. 890 (wersja przejęta z edycji: A. Asnyk, *Pisma po raz pierwszy razem zebrane*. Wyd., objaśn. H. Schipper. T. 2. Warszawa 1939).

¹⁶ A. Z. Makowiecki, op. cit., s. 320.

¹⁷ J. Starnawski, *Wiersze wybrane Adama Asnyka*. Warszawa 1959, s. 88.

¹⁸ E. Kucharski, *Wstęp* do: A. Asnyk, *Wybór poezji*. Oprac. E. Kucharski, s. XXIV–XXV.

¹⁹ H. Szucki, op. cit., s. 16.

„intencja utworu: atak na hedonizm, hipererotyzm, beżużyteczny estetyzm, deprecjacja modernistycznej estetyki”²⁰. Łatwo dostrzec, iż interpretacje mnożą epitety ujemnie wartościujące, wykraczając poza określenia i obrazy z wiersza, że utwór Asnyka był pretekstem do wypowiedzenia osobistych admonicji, że dowolności eksplikacyjne idą za daleko (dlaczego akurat „modernizm polski”?, skąd tu „naga dusza”?). Z czasem słowo „Nirwana” z wiersza zaczęto jednoznacznie odczytywać jako oczywistą aluzję do poezji Tetmajera, wskazując jako dowód *Hymn do Nirwany*²¹. Interpretacje stawały się wykładniami rozszerzającymi lub zawężającymi zależnie od tego, czy za punkt wyjścia przyjmowały kontekst ideowo-estetyczny epoki, czy klucz genetyczny.

Najtrwalsza i mająca największe znaczenie w myśli historycznoliterackiej okazała się hipoteza o genezie utworu powstałego jako „hasło do walki”²² starzejącego się poety, który z niechęcią patrzył na poetyckie triumfy nowego idola czytelników – Tetmajera. Z zaskoczeniem przyjdzie stwierdzić, iż objaśnienia do Jacka Malczewskiego mówią, że był symbolistą, przedstawicielem estetyki, która w wierszu jest potępiona. Należałoby więc uznać, iż dedykując mu wiersz Asnyk był wyjątkowo przewrotny wobec malarza, który go kilka razy portretował. Takich zdziwień spotykamy więcej. Skąd tyle jadu wobec młodszego konkurenta u człowieka, który – jak zaświadcniają różne osoby powołujące się na różnych świadków – na ataki „młodych” odpowiadał pobłażliwym uśmiechem lub życzliwym zaciekawieniem²³? Jak w związku z podobnymi wątpliwościami ocenić trafność hipotezy genetycznej?

Utrwaliła się ona poprzez głosy pokolenia zaatakowanego w wierszu Asnyka, w wyniku krytycznego przyjęcia wstępu Kucharskiego do tomiku poezji autora *Snu grobów* i jego komenta-

²⁰ A. Baczewski, *Poezja Adama Asnyka*. Rzeszów 1991, s. 45.

²¹ H. Szucki, op. cit., s. 6; *Objaśnienia*, [w:] A. Asnyk, *Poezje zebrane*. Wstęp Z. Mocarcka-Tycowa, s. 891.

²² H. Szucki, op. cit., s. 16.

²³ L. Kotarbińska, *Ze wspomnień o Adamie Asnyku*. „Sfinks” 1908, t. 4, s. 305; B. Beaupre, *Asnyk na tle Krakowa. Ze wspomnień osobistych*. „Czas” 1938 nr 256, s. 8–9.

rzy. Mimo poprawek Hoesicka i Boya badacz w drugim wydaniu podtrzymał swą ocenę modernizmu²⁴. Hoesick, jako wydawca poezji Asnyka i autor ciekawych przyczynków biograficznych uznawany za autorytet, przypomniał, iż gdy w roku 1895 „Nowa Reforma” ogłosiła ów tekst, poeta „od Lwowa do Warszawy” nie mógł znaleźć nabywców czwartej serii *Poezji*, gdy wydany równocześnie (1894) drugi tom poezji Tetmajera cieszył się wzięciem. Rozgłos dotyczył głównie *Hymnu do miłości* i *Hymnu do Nirwany*. O Asnyku „zapomniano zupełnie”, co go trapiło, toteż zdecydował się ogłosić utwór „bardzo zgryźliwy w swej osnowie”, skierowany „przeciw poetom Młodej Polski z Kazimierzem Tetmajerem na czele”. O dziwo, młodzi entuzjastycznie przyjęli wiersz jako pokaz wirtuozerii formy. Cała krakowska moderna z Tetmajerem na czele, miała się cieszyć zabawą w wyszukiwanie adresatów aluzji z wiersza i nie wątpiła, iż strofa z motywem Nirwany jest wymierzona w autora *Na Skalnym Podhalu*.²⁵

Tak być mogło. Że moderna umiała się bawić rozpoznawaniem siebie w literackich parodiach, świadczy list Lucjana Rydlla do Konstantego Mariana Górskiego²⁶. Albo jednak ta zabawa trwała krótko, skoro we wspomnieniach Hoesick o niej nie wzmiankuje, albo autor nie pierwszy raz zbyt ufal swej pamięci. Jeśli – jak pisze – przybył do Krakowa po dłuższej nieobecności

²⁴ E. Kucharski, op. cit., s. 219 („Wbrew sumieniu oceny tej w niczym zmienić nie możemy”).

²⁵ F. Hoesick, *Asnyk jako liryk*. „Kurier Warszawski” 1924 nr 90, s. 7-8.

²⁶ Korespondencja K. Górskiego – BJ rkps 7727 III, list L. Rydlla dat. Warszawa 9.09. [1895]: „Wielkie tutaj wrażenie zrobiła parodia dekadentyzmu wydana w Krakowie *Jęk ziemi*. Nie czytałem tego w Krakowie, a warto było: dawno nie pamiętam czegoś tak zabawnego. Podejrzewają tu Kazia Tet.[majera] – koszta nakładu pokrył podobno Krasieński. Są tam parodie częścią z Płoszowskiego częścią z Langiego [!], Miriama, z Ciebie po trosze, a nawet jest coś z *Dies Irae*. Maeterlinck także dobrze zaprezentowany. Kupować nie warto, ale przeczytać nie zawadzi” – k. 156. Adam Krasieński próbował sił jako poeta, wydał np. *Wiek się kończy. Napisane z okazji jubileuszu Ojca św. Leona XIII*. Kraków 1893. W roku 1895 wraz z Tetmajerem wydał w Krakowie antologię *Eleonora. Trójhymn duchów smętnych przez Fosforycznego Skalderona oraz Jęk ziemi. Pantologia dekadentów polskich*.

„w połowie czerwca roku 1895”, to już chyba nie brał udziału w tych rozmowach i raczej nie spotkał na nich Rydla, jak zapewnia. Dalej: twierdzi, iż po przybyciu wziął udział w pogrzebie księżnej Marceliny Czartoryskiej 13 czerwca 1895 roku, choć wtedy mógł co najwyżej czytać wspomnienia o tym pogrzebie, bo odbył się on kilkanaście miesięcy wcześniej²⁷. Jego świadectwo nie jest wiarygodne. Dopelnieniem tej relacji są uwagi Boya. Potwierdza on, iż wiersz Asnyka „był po swym ukazaniu się w druku bardzo żywo w Krakowie komentowany”, gdyż był wymierzony przeciw gronu miejscowej inteligencji, która pod umysłowym przywództwem księdza Stefana Pawlickiego w salonach arystokratycznych razem czytała „świeżo przybyłe” dzieło Anatola France’a *Ogród Epikura*. Ten arystokratyczno-lekturowy „epikureizm” miał tak wzburzyć poetę, że napisał ów wiersz.²⁸ Obie hipotezy z całą powagą przyjął Kazimierz Wóycicki, który stworzył prawdopodobne psychologicznie tło genezy utworu. Twierdził więc, iż jednoczesne wydanie tomików poezji Asnyka i Tetmajera „zmusiło niejako do porównania dzieł, talentów, kierunków, przyjęcia, ocen estetycznych”. Zdawkowa krytyka dotkliwie „musiała boleć” Asnyka, „drażniło zapewne” zestawianie go z młodszym poetą. W ogóle „boleć go musiało”, „były to wszystko przykrości”, zatem „trzebaż było zaznaczyć mocno odrębność swego stanowiska i swego kierunku” tym bardziej, że Tetmajer przecież miał ścisły kontakt z socjalistycznym „Ogniskiem”.²⁹ Argumentację tę powtarza Maria Szybowska, jako nowe świadectwa za niechęcią Asnyka do modernistów pomysłowo przytaczając z notatnika poety próbki egzotycznych rymów (niektóre wystąpiły w wierszu) i gospodarską prozę życia (notka o zakupie węgla).³⁰ Rzecz tylko w tym,

²⁷ F. Hoesick. *Powieść mojego życia*, s. 107. Por. też K. M. Górski, *Ks. Marcelina Czartoryska (Wspomnienia pośmiertne)*. Kraków 1894; S. Tarnowski, *Księżna Marcellina [!] Czartoryska*. Kraków 1895.

²⁸ T. Żeleński-Boy, *Komentarz do komentarza*, l. c.

²⁹ K. Wóycicki, op. cit., s. 158-160.

³⁰ M. Szybowska, op. cit., s. 778-781. Asnyka „notes z kombinacjami rymów” (BJ rkps 7185) wart jest specjalnego studium; każde wybiórcze przykłady mogą być posądzone o manipulację. Na zupełnie inne typy rymów niż Szybowska zwrócił uwagę Kazimierz Barnaś [w:] idem, *Asnyk w piwnicy*. „Kronika Polski i Świata” 1938, nr 23, s. 7.

iż notatnik z zestawieniami rymów jest pisany ołówkiem, zaś zapis o węgłu – atramentem i znajduje się w innym miejscu: to przypadkowa notatka „dla pamięci”, która nie ma intencji satyrycznej, co niedwuznacznie wynika ze sposobu zapisu Szyrowskiej.

Wszyscy cytowani tu komentatorzy zadali sobie wiele trudu, by objaśnić genezę wiersza i zgodnie przyjęli, iż atak Asnyka spowodowała wzrastająca niechęć poety do estetyki modernizmu, spotęgowana o zawiść wobec Tetmajera. Wyliczenia celów krytyki autora dowodzą, że miało to być frontalne potępienie tematyki, poetyki i zakładanych celów sztuki. Nikt jednak nie zapytał o skutek tej napaści. Wystąpiono przeciw poecie z pozycji socjalno-ideowych, ale relacje Hoesicka i Boya świadczą, iż zaatakowani literaci nie poczuli się dotknięci, nie skruszyli się, a nawet uradowali. Oczywiście, z perspektywy lat nietrudno było o wykazanie swej rycerskości. Trochę jednak dziwi, że – poza Szczepańskim, którego spóźniona replika przeszła niezauważona – nikt z zaatakowanych nie wystąpił przeciw Asnykowi. Nawet Tetmajer, znany z drażliwości, elementy antyAsnykowskie zawarł dopiero w ogłoszonym z górami rok później *Laureacie*.

Wysunięte dotąd wątpliwości osłabiają argumentację biograficzno-genetyczną, gdyż ta opierała się na wspomnieniach (nie-dokładnych) lub na rekonstrukcji domniemanych przeżyć poety (niemożliwych do weryfikacji). Zostaje wszak zapewnienie Boya, iż faktycznym adresatem utworu było grono dobrze sytuowanej młodzieży skupionej wokół księdza Pawlickiego, które rozkoszowało się lekturą *Ogrodu Epikura*, z pogardą i wyższością traktując otaczającą ją świat społecznej nędzy. Ta hipoteza jest bardzo prawdopodobna. Pawlicki był postacią popularną w Krakowie. W pracach filozoficznych i historycznych nieraz rozumował podobnie jak Asnyk lub podejmował te same tematy, choć polemicznie.³¹ Mieli wspólnych przyjaciół, jak Kazimierz Morawski³². Z tym znanym filologiem ksiądz profesor potrafił na krakowskim

³¹ Por. interpretację wiersza *Do młodych* [w:] T. Budrewicz, *Wiersze pozytywistów. Interpretacje*. Katowice 2000.

³² Por. list L. Rydla do K. M. Górskiego z 10.08.1897 roku (BJ rkps 7728 III), gdzie przygnębienie Morawskiego tłumaczy „śmiercią Asnyka, z którym był blisko” – k. 183.

rynku prowadzić dysputy w języku greckim i łacińskim³³. Obaj byli miłośnikami renesansu³⁴, a w czasie powstania omawianego utworu w kręgu Akademii Umiejętności zrodziło się wiele prac na ten temat. Wiadomo, że Pawlicki był duchowym preceptorem zdolnej młodzieży i w wybranych grupach dyskutował z nią na tematy filozoficzne. Dla niektórych był uwielbianym mistrzem³⁵, szczególnie wiele zawdzięczał mu Górski. Wspólne lektury i komentowanie książki France'a mogły się odbywać. Przyjęcie takiej hipotezy oznacza, iż wiersz bezpośrednio nie był wymierzony w poetów modernistycznych, co poniekąd tłumaczy ich styl odbioru. Boy pisze, iż egzemplarze *Ogrodu Epikura* „świeżo przybyły do Krakowa”, Asnyk zaś „zasłyszał” o tych lekturach. Z popularnością tej książki autor *Słówek* przesadził (usprawiedliwia go pasja tłumacza literatury francuskiej), nie potwierdzają jej – ówczesna prasa, późny przekład na polski i katalogi krakowskich bibliotek. Wydana była z datą 1895, wiersz Asnyka ukazał się w pierwszych dniach marca tegoż roku, było więc mało czasu na to, aby wokół grupowych lektur powstała towarzyska plotka, która zainspirowała poetę. Pamiętajmy też, iż musiało się to odbywać podczas karnawału, a każdy niemal numer dzienników przynosił relacje o balach i rautach. W tych warunkach ani na lekturę czasu nie było, ani na towarzyskie dysputy o filozofii. W Bibliotece Jagiellońskiej zachował się egzemplarz tego dzieła (*Le jardin d'Épiculture. Huitième édition*, Paris 1895, sygn. 136067 I), zaopatrzony w pieczęcie proveniencyjne „Ex dono R. D. Stephani Pawlicki” i „Biblioteka X Dra Pawlickiego”. Pawlicki więc istotnie dyspono-

³³ T. Misicki, *Najuczepszy z ludzi. In memoriam ś.p. X dra Stefana Pawlickiego*. Chicago 1916.

³⁴ Zob. korespondencję S. Pawlickiego z K. M. Górskim, zwłaszcza list z 15.10.1884 roku: „Będziesz miał nadto sposobność nie dość ocenioną kapania się w renesansie najczystszy i najświeższy [...] W interesie zaś piękna i prawdy jest powrót do renesansu najczystszego”. BJ rkps 7727 III, k. 127.

³⁵ A. Grzymała-Siedlecki, op. cit.; wspomniany już wiersz A. Krasieńskiego *Wiek się kończy* na egzemplarzu Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 65543 III) jest opatrzony znamieną dedykacją „Kochanemu Ojcu Stefanowi Pawlickiemu, który myśli w rozkosznych budzi rozmowach – A. Krasieński”.

wał tą pracą, nie ma jednak na niej żadnych dopisków, uwag na marginesach i tym podobnych śladów częstego używania, jakich można by oczekiwać w wypadku egzemplarza podstawowego dla zbiorowych lektur i dyskusji.

Żaden z argumentów użytych przy objaśnianiu genezy utworu nie jest więc mocny i pewny. Wszystkie były budowane na zasadzie rekonstrukcji tła dla 6 marca 1895 roku. Data pod wierszem to jedyny niewzruszalny pewnik, a wraz z uznaniem tezy o antytetmajerowskiej wymowie tekstu, stała się przekonującym dowodem na przełomowość drugiej serii *Poezji* autora *Hymnu do Nirwany*. W konsekwencji niektóre próby periodyzacji historycznoliterackiej przyjmowały rok 1894 za początek modernizmu.

Datę postawił sam Asnyk. Ale jeśli nie była to data napisania wiersza, a tylko ofiarowania go Malczewskiemu? Jeśli powstał on wcześniej? Jeśli pobudką nie był nowy tom Tetmajera ani France'a komentowany przez Pawlickiego, ani niechęć poety do nowej sztuki, programowo odrzucającej służbę społeczną?

Przy takim założeniu adresatem krytycznej wypowiedzi Asnyka przestaje być Tetmajer – samotny piewca Nirwany. Uwyrażnia się zbiorowość twórców i konsumentów sztuki elitarnej. To „wybrane gromady” „odczuwające nastrój i symbole”, „adeptci estetycznej alchemii”, „sztuki smakosze”, „wytworne damy, poeci, artyści”. Jednocześnie, jak zobaczymy, to założenie znosi interpretacyjne wątpliwości związane z osobą Jacka Malczewskiego, któremu wiersz był dedykowany.

Szczerliwym trafem łatwo można dowieść, że położona pod wierszem data nie określa dnia powstania utworu, a jedynie decyzję o jego upublicznieniu. Powstał on wcześniej, o czym przekonuje autograf zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej i nieznaną dotąd odpis zrobiony ręką Asnyka, który odnaleziono w papierach po Malczewskim w Bibliotece PAN w Krakowie.³⁶ Rękopis (1) jest najwyraźniej pierwszym rzutem. Znajduje się w notesie poety z różnymi wierszami, co pomaga ustalić chronologię względną. Zatytułował go Asnyk *Współczesny obraz*. Póź-

³⁶ BJ rkps akc. 2/56, k. 4-6; Biblioteka PAN w Krakowie, rkps 4526, k. 30-32.

niejsze strofy trzecia i czwarta mają w nim odwróconą kolejność. Tekst zawiera niewiele, za to pouczających, przekreśleń i poprawek. Następujące po nim redakcje innych wierszy to m.in. *Trimurti* (za datę powstania przyjmuje się rok 1894) oraz utwór bez tytułu o incypicie „Niechaj pracownik nie żali się cichy” (k. 71), czyli późniejszy *Bolesławowi Prusowi* (nasuwa to różne domysły co do jego genezy). Najważniejsze wszakże jest, iż pierwotny *Współczesny obraz* pisany był po kilka strof przedzielanych pokreślonymi redakcjami wiersza o dobrze znanych początkach zwrotek „Plaudite cives!” i „Baw się narodzie”. Chodzi o *Prolog* na uroczyste otwarcie Nowego Teatru w Krakowie. Zatem oba utwory powstawały jednocześnie. *Prolog...* był gotowy najpóźniej w połowie września 1893 roku, bo wtedy Józef Kotarbiński, który go wygłaszał, otrzymał tekst do wyuczenia się na pamięć.³⁷

Autograf (2) to złożona na pół kartka papieru listowego z dołączoną dodatkową kartą. Paginacja ręką Asnyka, u góry, od 1 do 3. Każda karta zawiera sześć strof. U dołu karty drugiej, po słowach „I ten głos w ostrym wydobywa zgrzycie” następuje podpis: El...y i data: 6 marca 1895, które poeta przekreślił. Raczej nie planował ofiarować Malczewskiemu skróconej wersji tekstu, gdyż urwanie następuje w miejscu ważnym dla struktury utworu i to po dwukropku. Mógł jednak wręczyć adresatowi dedykacji jako pamiątkowy autograf fragment wiersza, podpisany i datowany, i zaraz zmienić decyzję dopisując ciąg dalszy, zatem przeprowadził kropkę na dwukropek i zamazał podpis. Teki z papierami po Malczewskim nie dają odpowiedzi na pytanie, jak to wyglądało. Zachował się za to rysunkowy portrecik popiersia poety (Biblioteka PAN, rkps 4038, k. 29), o którym milczą historycy malarstwa. Wygląda na to, iż autograf (2) jest darem Asnyka dla malarza, aktualnie pracującego nad znanym obrazem *Portret Adama Asnyka z Muzą* (w innej wersji – „z muzą polską”³⁸). W takim razie musiał jeszcze istnieć autograf (3), będący podsta-

³⁷ O przybyciu Kotarbińskiego do Krakowa prasa poinformowała 14 września 1893 roku, o rozpoczęciu prób do premierowego repertuaru, w tym deklamacji *Prologu*, powiadomiono 16 września. Zob. „Kurier Polski” 1893 nr 253–255.

³⁸ M. Janoszanka, op. cit., s. 72.

wą druku w „Nowej Reformie”, bo na egzemplarzu Malczewskiego są jeszcze ślady poprawek, poprzedzających ostateczną wersję. Przy okazji trzeba się upewnić u przyszłych edytorów utworu, aby w przedrukach uwzględnili cechy języka poety, który zmiękczał spółgłoski szczelinowe i stawiał wyraźne znaki diakrytyczne, choć miał manierę kreskowania ze strony lewej do prawej („podrażnić” – nie „podrażnić”, „przyśpiesza” – nie „przyspiesza”).

W obu wersjach autografu słowo Nirwana jest pisane wielką literą, co nie zawsze było przestrzegane w edycjach pośmiertnych. Rękopis będący własnością Malczewskiego na początku strofy siódmej ma ślad poprawki: autor napisał „Więc” i zaraz postawił „I”. Tak w wersji pierwotnej, jak w ostatecznej mamy w tym miejscu „I”. Jeśli ta próba korekty nie wynikała zwyczajnie z pośpiechu i nieusłużnej pamięci, jeśli poeta choć przez chwilę rozważał celowość użycia „Więc” na początku strofy, to wolno sądzić, iż to miejsce w wierszu jest ważne. Incipitowe „Więc” wprowadzałoby przerzutnię międzystroficzną, rytm symetrycznych obrazów zamieniałoby w ciąg przesłanek poprzedzających wniosek. Dominowałaby zatem składnia rozumowania, logiki wyvodu: (ponieważ), (skoro) odczuwają „nastrój i symbole”, więc (toteż) „roztopione w estetycznym smutku” „szepczą [...] wzdychając”. Takie ujęcie oznaczałoby informowanie i objaśnianie, tłumaczenie, zatem i zrozumienie, czyli akceptację „nadobnych par”. Ironiczna wymowa utworu, choć wyraźna w warstwie leksykalnej, zostałaby osłabiona, gdyż składnia wnioskowania sugerowałaby ograniczony ilościowo, zamknięty ciąg wyliczeń. W efekcie mielibyśmy krótką listę pretensji sformułowanych jako przedrzeźnianie. Wybór incipitowego „I” daje wrażenie łańcucha obrazów, zademonstrowanego poprzez kilka wybranych ogniwi; moc dowodowa jest tu inna. Oba spójniki należą do tzw. niepoczątkowych³⁹, sposób ich użycia w obu wersjach, jako naruszenie normy, jest stylistycznie nacechowany, jednak „I” anaforyczne silniej rytmizuje wiersz. Ta sprawa była dla poety ważna – świadczy o tym nie tylko harmonia w ustrukturuwaniu całego

³⁹ A. Łojasiewicz, *Właściwości składniowe polskich spójników*. Warszawa 1992, s. 94–95.

utworu, lecz i pojedynczych strof. Świadczy też staranniejsza, bardziej rozbudowana niż w autografie (1) i w wersji kano- nicznej, interpunkcja w rękopisie Malczewskiego. Częstsze w au- tografie (2) przecinki wydzielają w obrębie wersów grupy syn- taktyczne, tworzą system pauz prozodyjnych podkreślających na- kładanie się konturu intonacyjnego i składniowego.

Między pierwopisem a późniejszym kształtem wiersza różni- ca dotyczy też brzmienia wersu 3. w strofie dwunastej. W notesie Asnyk zapisał go jako „Na usta kładzie kłątwy dzikie słowo”. Do- piero w autografie (2) i w redakcji finalnej pojawiło się tu: „Na usta kładzie złorzeczenia słowo”. Poprawka bliskoznacznika nie- wielka, ale ilustruje staranność poety w wyszukiwaniu najtraf- niejszych sformułowań. Znaczeniowo „złorzeczenia” bardziej adekwatnie charakteryzują następującą po tym słowie oskarży- cielską tyradę „obdarłej zgrai”. Do rzucenia kłątwy w tyradzie tej nie dochodzi, nawet nie ma przekleństw, tym bardziej „dzikich”. Na to nigdy sobie poeta nie pozwalał – znany był z wysokiego poziomu kultury języka i gustu estetycznego. „Kłątwa dzika” do- kumentuje stan emocjonalny autora w chwili tworzenia obrazów opisujących zachowania głodnego tłumu. Warto o tym wyraże- niu pamiętać rozważając język poety w utworach o tematyce społecznej z ostatnich lat życia autora, bo jest to ciekawy i ważny inwentarz leksykalno-frazeologiczny.

Pierwsza część utworu w autografie (1) ma niewiele popra- wek – mogła być wcześniej zapisana gdzie indziej, a potem sko- piowana do notesu, choć taka supozycja dotyczyłaby tylko pierwszych pięciu zwrotek. Może po prostu autorowi łatwiej przychodziło odtworzenie obrazu w konwencji pastiszowej sty- lizacji, bo w jego pamięć gruntowniej wraził się pierwowzór tej ogrodowej maskarady? Z pewnością druga część ma znacznie więcej poprawek nadpisywanych tuż po skreśleniu, a więc kory- gujących natychmiast po pierwszym utrwaleniu jakiego wyraże- nie czy pomysł obrazu. Kierunek stylistycznego doskonalenia utworu pokaże poniższe zestawienie wprowadzonych do ręko- pisu (1) poprawek. W kolumnie lewej umieściliśmy numer wersu, następnie wersję skreśloną, zaś w prawej – poprawioną.

24	Co rozumieją nastroj i symbole	Odczuwających...
28	Nić sennych wizji snują	Do bladolicej wzdychając Nirwany
39	Lecz jakaś Furia, ubrana w łachmany	...wiedźma...
41	I w oczach krwawe...	W źrenicach...
42	Widokiem bogactw błyszczących ogrodu	...kuszących...
50	Duszą się łaknąc chleba	...żądne mleka...
51	Gdy nasze żony na chlebie najemnic	...siostry...
54	I gdy go zewsząd przyciska potrzeba	Gdy go z rodziną...
59	Ale w rozpuście woni, barw i blasków	Przeto w przepychu...
62	Gdy ją spotkacie w książce...	...widzicie...
70	Trubadurowie, dworaki i pазie	...sztukmistrze...

Poprawki idą w kierunku większej konkretności i odwoływania się do uczuć rodzinnych (*oczach* – *źrenicach*, *chleba* – *mleka*, *żony* – *siostry*, *zewsząd* – *z rodziną*); lepiej motywują psychologicznie uczucia tłumu (*błyszczących* to kategoria opisowo-estetyczna, *kuszących* wprowadza aspekt pożądania danego dobra); *spotkacie* oznacza doraźność, okazyjność, a *widzicie* przypomina o kontaktach stałych i częstych; *rozpusta* ma zabarwienie kaznodziejskiej nagany umoralniającej, zaś *przepych* wskazuje na próżność, wykraczanie poza niezbędne potrzeby, nieumiarkowanie w zewnętrznych oznakach statusu społeczno-materialnego, co znacznie lepiej kontrastuje z obrazem nędzy. Zastąpienie *Furii* – *wiedźmą* to nie tylko przejście ze stylu wysokiego do niskiego, ale głównie rezygnacja z języka alegorii. Furia i Eros odnoszą wiersz do konwencji klasycystycznych. Język mitologii koresponduje wprawdzie z pierwszą częścią utworu, ale konotując kategorie pojęciowe losu i ładu świata niezależnego od ludzkiej woli zupełnie nie przystaje do wymowy części drugiej. Poprawka poety bardzo trafnie podkreśla kontrast historycznej akademickiej tendencji w sztuce i metody realistycznej. Wystarczy sięgnąć po ówczesne sprawozdania z wystaw malarskich lub przejrzeć spisy treści tygodników ilustrowanych (np. „Świata”), wystarczy przypomnieć komentarze do twórczości Henryka Siemiradzkiego (szczególnie do właśnie przygotowywanej kurtyny dla krakowskiego teatru), by tu dostrzec jeden z elementów tła genetycznego wiersza.

Szczególnie ważne są wahania poety dotyczące pojęć *symbol* oraz *Nirwana*. Chyba nie chodzi w nich o wybór wariantu stylistycznego i jego koordynację z planem treści i wyrażania. Można rozważyć np. skutki eufemiczno-rytmiczne słowa *odczuwających* w miejsce *co rozumieją*. Poprawka wprowadziła ton monotonii, wyraźny, gdyż w trzech kolejnych wersach pojawiły się na początku kilkusylabowe wyrazy derywowane od czasowników, o wyraźnym współbrzmieniu fonetycznym w wygłosie. Pierwotna wersja była bliższa kanonowi estetycznej jedności w różnorodności. Gdyby autorowi zależało właśnie (i tylko) na efekcie repetycji gramatycznych i współbrzmienia, mógłby poprawić *co rozumieją* na *rozumiejących*. Stylistycznie – skutek taki sam, jak przy *odczuwających*. Zmiana formy pierwotnej ma zatem uzasadnienie inne: znaczeniowe. Odczuwać nastrój i percypować symbol nie w kategoriach intelektualnych, lecz przez sferę przeżyć, emocji, wzruszeń – to wykładnia modernistyczna. Poprawka Asnyka przejmuje język nowego pokolenia. Subtelna ironia stylizacji w miejsce akcentu opisowo-dystansującego to widoczny dowód maestrii poetyckiej. Typ komizmu – dyskredytacja wzorca przez zagęszczenie cech charakterystycznych i oddanie głosu przeciwnikowi – przypomina chwyt, jaki znamy z wiersza *Napad na Parnas*. Poprawka jest zatem wprowadzona pomysłowo i z korzyścią dla arcyzmu.

Zapisując tę myśl Asnyk rozważał różnice między *rozumieć* a *odczuwać*. Wolno przypuszczać – i to z dużym prawdopodobieństwem – że *co rozumieją* też nie pojawiło się przypadkowo. Wcześniejsze strofy także zawierają sformułowania znane z ówczesnych rozpraw o symbolizmie. „Nie domówione [...] słowa muzyką przytłumioną brzęczą [...] myśli subtelny aromat” – to inwentarz haseł wywoławczych, jakich np. używał Miriam w studium o istocie nowej poezji. Podkreślał, iż poeci belgijscy odznaczali „się pewną niechęcią czyli niezdolnością do słowa, które raczej w postaci śpiewu niż mowy z ust im się dobywa”, oraz „wielką wrażliwością zmysłów”. Wybitni przedstawiciele symbolizmu „usuwali w głąb, w cień idee”, kładąc nacisk na „nastrój” i sugestię za pomocą zestawienia już nie zdań, lecz słów, które winny budzić w duszy czytelnika czy słuchacza dane obrazy i wrażenia,” a także

„objawiali dążenia do transpozycji [...] tj. do wprowadzania w dziedzinę literatury pierwiastków malarskich, rzeźbiarskich i muzycznych”, wreszcie – „proklamowali otwarcie sztukę syntetyczną, złożoną z pierwiastków sztuk poszczególnych”.⁴⁰

Podobieństwo wyrażen nieprzypadkowe. Zenon Przesmycki jako propagator Maeterlincka był Asnykowi znany. W tejże rozprawie, gdzie m.in. cytuje fragment listu pisanego doń przez belgijskiego dramaturga, przytacza też naszego poetę wpisując go – chcąc nie chcąc – do preceptorów nowego kierunku w sztuce (s. LXII-LXIII). Właśnie w roku 1893 drukowano w Krakowie (wydany w Wiedniu) tom poezji Miriama, w którym są elementy dyskusji z *Nad głębiami*, a sonetowy dyptyk *Rozmowa z duszą* był dedykowany Asnykowi.⁴¹ Jeśli się uwzględni te fakty, łatwo zrozumieć, dlaczego poeta w pierwszym odruchu napisał „co rozumieją”. Oto Miriam na wstępie swej rozprawy dwanaście razy użył określenia „nie rozumie”, ironicznie traktując przeciwników dekadentyzmu. Pisał z widoczną pasją: „Albo sama powaga krytyka, który go nie rozumie, świadczyć ma o bezsensowności dzieła; albo tanie dowcipy i sarkazmy otrzymują misję sprowadzenia «niezrozumiałego», choćby podniosłego piękna do rzędu «zrozumiałych śmieszności»; albo wreszcie bez długiej procedury, na podstawie różnych szufladkowych, z «nierozumianym» dziełem nic wspólnego nie mających, pedantycznie poszczepianych cytaty i zestawień, zarzuca się autorowi zwyrodnienie, zdechłactwo, dekadentyzm, rozstrój nerwowy, histerię, psychopatię, głupstwo, kalectwo duchowe – i odsyła się do szpitala obłąkanych. Tak się dzieje wszędzie, tak jest i u nas”⁴². „Nie rozumiem” było więc kpią-

⁴⁰ Z. Przesmycki (Miriama), *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, [w:] M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*. Przeł. z up. autora i wstępem krytycz. opatrzył Z. Przesmycki. Warszawa 1894, s. XVI-XVIII (podkr. T. B); dalej [Prz]. Ostateczny tekst rozprawy powstał w roku 1893 i taką datę ma akceptacja cenzury warszawskiej. Jest to zmieniona wersja pracy: *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej* drukowanej w krakowskim tygodniku „Świat” 1891 nr 3-24.

⁴¹ Miriam [Zenon Przesmycki], *Z czary młodości. Liryczny pamiętnik duszy (1881-1891)*. Wiedeń [1893], s. 214-215.

⁴² Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck...*, s. VII (podkr. autora).

cą formułą z repertuaru strategii antysymbolistycznej, chwytem erystycznym, przez który krytyka zręcznie izolowała obiekt ataku, a przez udawaną skromność własną sugerowała, iż ów obiekt jest zarozumiały i pyszny. Asnyk odwołał się do tej strategii. Ironia zawarta w określeniu „co rozumieją” zapewne dotykała obszernych wywodów Miriama o definicji symbolu, wspartych erudycją psychologiczną i filozoficzną, objaśniających istotę twórczości. Ich ton mentorski („Obraz taki zowiemy symbolem. Zastanówmy się jednak głębiej [...]. Tak wszakże nie jest”, etc. [Prz XLII]) – mógł razić. Kluczowe wyjaśnienia pojawiają się u Miriama w związku z analizą *Cieplarni* Maeterlincka (*Serres chaudes*, 1889). Nie była to pierwsza w Krakowie próba przekładu tego dzieła, niektóre Asnyk znał na pewno.⁴³ Zatem wers „[w]yszlachetniony w cieplarnianej szkole” zawiera oczywistą aluzję do Maeterlincka. Tu też trzeba szukać prapoczątków wiersza Asnyka *Sztuczne kwiaty* (1894), rozpatrywanego dotąd jako atak na Tetmajera. Rosnąca sława belgijskiego poety, widoczna w polskiej prasie, znalazła najbardziej wyraz w entuzjastycznych elukubracjach Miriama, z rzadką, jak na język modernistów, precyzją formułującego kodeks nowej estetyki. Główną jego cechą była „beztendycyjność”, tj. „pojęcie sztuki dla sztuki”. Uzasadnienie hasła mogło urazić Asnyka, gdyż krytkowało idee demokracji tak, że można było odnieść je do programu „Nowej Reformy”. Miriam podkreślał, „iż sztuka powinna być arystokratyczna, nie ubiegająca się o poklask tłumów, ezoteryczna, dostępna jedynie dla wtajemniczonych” [Prz XV]. Zbieżność z określeniami Asnyka jest uderzająca („Przystępny tylko dla wybranych gromad”). Z rozpatrzonej tu poprawki poety oraz aluzji literackich widać, że autor bardzo starannie stylizował ów tekst. Jeśli relacje o świetnej zabawie, jaką mieli modernści szukający siebie i swych słów w tym wierszu, nie są prawdziwe, to na pewno prawdopodobne.

Motyw Nirwany tradycyjnie wiąże się z Tetmajerem. Jeszcze w latach 20. w edycjach Kucharskiego spotykamy objaśnienia ogólne: „Westchnienia do Nirwany pod wpływem modnej ówcz-

⁴³ K. Ehrenburg, *Transkrypcje z „Cieplarni” Maeterlincka*, [w:] *Dla „głodnych dzieci” Jednodniówka wydana staraniem Kółka Akademickiej Młodzieży*. Kraków 1893.

śnie, pesymistycznej filozofii Schopenhauera, powtarzają się niejednokrotnie w poezji schyłkowców z końca XIX wieku⁴⁴. Wkrótce Szucki stwierdzi, że Asnyk występował „przeciw erotomanii i Nirwanie, a więc temu, co najbardziej charakteryzowało twórczość Tetmajera”⁴⁵. Późniejsze wydania w tym miejscu regularnie przypominają tytuł *Hymn do Nirwany*, ugruntowując odrzuconą przez Kucharskiego hipotezę Hoesicka, dla którego ów fragment był „wyraźną aluzją” do tegoż *Hymnu*.⁴⁶ Interpretacja wiersza Asnyka zmieniała się proporcjonalnie do przemian recepcji Tetmajera: im bardziej podkreślano rangę i przełomowe znaczenie drugiej serii *Poezji*, tym wyraźniejsza była selekcja zawartości tego tomu, sprowadzająca się z czasem do haseł – miłość i Nirwana. W tych warunkach dwie finalne strofy pierwszej części tekstu Asnyka też redukowano do słów: nirwana i erotyk. Tak było wygodniej dla interpretatorów – efektem redukcji był lapidarny a pewny wniosek. Takiemu stylowi rozumowania sprzyjała konstrukcja rozpatrywanych strof, mianowicie wystąpienie obu pojęć w pozycji końcowej, co je uwydatniało. W układzie pionowym wiązały zwrotki. Z tego tropu myślowego nie trzeba rezygnować, ale ograniczanie się do niego to dobrowolna rezygnacja z odczytania innych związków intertekstowych i z szansy dostrzeżenia potężnego ładunku komizmu, jaki zawiera „niesprzeczna sprzeczność” zapisana w obrazach końcowych dwuwersów.

„Nić sennych wizji snują” mógł poeta skreślić po prostu dlatego, że w takim sformułowaniu słabnie wyrazistość średniówki, regularnie dzielącej wersy (5+6). Można sądzić, iż wybrał określenie, przez które trafniej charakteryzował światopogląd nieakceptowanej zbiorowości (buddyzm, egzotyzm, estetyzm, ale i abulia i teatralizowanie świata) oraz sygnalizował swój dystans. „Nirwana” lepiej przystaje do modernistycznej dykcji niż „senne wizje”, gdyż te równie dobrze mogą pochodzić z inwentarza stylistyki romantycznej. To wyrażenie daje się zinterpretować jako aluzja bezpośrednia do wiersza Tetmajera *Cienie*:

⁴⁴ A. Asnyk, *Wybór poezji*. Oprac. E. Kucharski, s. 218.

⁴⁵ H. Szucki, op. cit., s. 6.

⁴⁶ F. Hoesick, op. cit., s. 8; M. Szypowska, op. cit., s. 779; A. Asnyk, *Poezje wybrane*. Red. R. Hennel. Wyd. 2. Kraków 1960, s. 501.

We śnie widziałem je: z twarzą wybladłą,
 Strawione głodu palącą pożąga,
 Szły tłumy cieniów w dal bieżącą drogą –
 Ponure sennej myśli mej widziadło.⁴⁷

Można też widzieć w nim aluzję do wiersza z cyklu *Fantazja* o incipicie „Jak wizja senna”. Oba utwory pochodzą z tomu *Poezje* (Kraków 1891). Dla ówczesnych koneserów literatury rozpoznanie tekstowego pierwowzoru byłoby łatwym zadaniem; wtedy interpretacja wiersza Asnyka eksponowałaby pojęcie snu w funkcji charakterystyki „wykwintnych paziów i pasterek”. Wyraźna aluzja przywołująca konkretne dokonanie poetyckie zaewęzłaby funkcje adresata. „Bladolica Nirwana” wprowadza intencję prześmiewczą. Nie musi być odnoszona wyłącznie do Tetmajera, gdyż nauka o nirwanie i w ogóle o buddyzmie, a także komentarze do filozofii Schopenhauera były w Polsce od lat popularne,⁴⁸ a Kraków w osobach S. Pawlickiego i Maurycego Straszewskiego miał wybitnych znawców przedmiotu. Sam Asnyk – wbrew nieopatrzniemu stwierdzeniu Szuckiego⁴⁹ – wcześniej zaczął się interesować filozofią Wschodu, gdyż pozytywistyczny scjentyzm i ewolucjonizm traktowano jako analogie do teorii buddyzmu. Zdaniem Wiesława Olkusa „wgląd w indyjskie pomysły kosmologiczne zarówno generacja pozytywi-

⁴⁷ K. Tetmajer, *Cienie*, [w:] *Poezje*. Kraków 1891, s. 16 (podkr. T. B.).

⁴⁸ T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890. Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych*. Kraków 1966, s. 96–102; J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*. Wyd. 2. Gdańsk 1987; W. Olkusz, *Poszukiwanie „nowej Golkondy piękna” i „prastarej mądrości Indii” czyli pozytywiści polscy wobec kultury Orientu*. Opole 1992. Prekursorem badań nad Schopenhauerem był ks. S. Pawlicki, autor pracy *De Schopenhaueri doctrina et philosophandi ratione*. Vratislaviae 1865. Dla wielu źródłem wiedzy o buddyzmie była praca M. Straszewskiego *Powstanie i rozwój pesymizmu w Indiach*. Kraków 1884.

⁴⁹ H. Szucki, op. cit. s. 53; J. Tuczyński (op. cit., s. 90, 254) wyjaśnia, iż „z myślą indyjską” Asnyk zapoznał się podczas studiów w Heidelbergu, słuchając wykładów A. Holzmana.

styczna, jak i pokolenie młodopolan, uzyskały za sprawą Asnyka⁵⁰. Poeta nie mógł więc mieć za złe szukania myślowych podniet w buddyzmie, za to wyraźnie obwinia modernistów o pasywizm i pesymizm, unikanie odpowiedzialności za los ludzi.

Kojarzenie tego motywu z *Hymnem do Nirwany* Tetmajera nastąpiło ze względu na popularność tego utworu, chyba jednak bez wnikania w jego istotę. Wiersz Tetmajera ma strukturę tekstu liturgicznego, kończy się parafrazą modlitwy („I przyjdź królestwo twoje na ziemi, jak i w niebie / Nirwano!“). U Asnyka wyrazy: „bladolica” i „wzdychając” wprowadzają ton cielesności i erotyzmu (definicje słownikowe podają tu: ‘głębokie odetchnięcie wyrażające uczucie’; ‘zabieganie o czyjeś względy’), nie tak, jak w mniemanym pierwowzorze.⁵¹ Nirwaniczne motywy Tetmajer wprowadził już do tomu *Poezji* z roku 1891. Co więcej, Piotr Chmielowski omawiając dwa tomiki Tetmajera ilustrował temat ten cytatem właśnie z debiutanckiego dzieła, a nie głośniejszym później *Hymnem*...⁵² Nie było tak, jak sugeruje się w różnych podręcznikach szkolnych, że dopiero ten *Hymn*... z serii drugiej *Poezji* otworzył dla literatury drzwi do stanów nirwanicznych, choć ugruntowywał on kompleks elementów światopoglądu dekadentckiego. W roku 1891 to pojęcie spotykamy u Tetmajera w następujących wierszach: *Duch melodii* („Cicho... sen boski tu... / Nirwana... cud snu...”), *Zasnąć już* („Zasnąć już! ... Noc ta pochmurna, bezgwiezdna, / Posepnych widzeń krynicą jest bez dna – / Zasnąć już, skłonić na nirwany łono / Głowę płonąca, bez miary zmęczoną...”), *Drwię z wszelkich idei*... („I w jedno tylko mam wieczne pragnienie; / Nirwany, w której nic już nie zaboli, / Nic nie ucieszy, w której się powoli / Przechodzi ze snów cichych

⁵⁰ W. Olkusz, op. cit., s. 117; odwołujący się do buddyzmu i schopenhaueryzmu Antoni Lange uważał, iż to od Asnyka „idzie całe nowe pokolenie” – *Studia i wrażenia*. Warszawa 1900, s. 289.

⁵¹ Epitet *bladolica* doskonale przy tym pasuje do stylu Tetmajera, skoro w 8. seriach *Poezji* użył 210 przymiotników złożonych, z których 115 określa barwę. Zob. U. Kęsikowa, *Język poezji Kazimierza Tetmajera*. Gdańsk 1988, s. 66.

⁵² P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy. Szkice*. Petersburg 1895, s. 451 (cytat niedokładny).

w nieistnienie.”)⁵³. Zawsze więc występuje para pojęć: nirwana i sen, co przypomina ów przekreślony wariant w rękopisie („senne wizje”). W tym więc tomie – jak sądzę – należy szukać źródła pomysłu Asnyka. Druga seria Tetmajera przedrukowuje z pierwszej m.in. właśnie wiersz *Duch melodii* oraz *Salomon i Sulamitka*⁵⁴, a więc parafrazę biblijnej *Pieśni nad pieśniami*. To pozwala wiązać Asnykowe wyrażenie „rozpaczają nad marnością bytu” z biblijną księgą *Ekleziastes*, a więc dodatkowe sygnały charakterystyki modernistów: pragnienie nicości i pragnienie miłości.

Kolejne pytanie weryfikujące ustalenie historyków literatury co do *Szkicu do współczesnego obrazu*: czy to Asnyk „zaatakował” młodopolan? Jeśli napisał wiersz wcześniej i jeśli – jak przyjmowali np. Wóycicki i Szypowska – tak dotkliwie go bolały triumfy poetyckie młodych, czemu tak długo odkładał decyzję o druku? W drugiej redakcji, jak wiemy, już nie wprowadził istotnych zmian. Na podstawie archiwaliów pozostałych po Asnyku i Malczewskim nie możemy ustalić, jak doszło do ofiarowania utworu, w następstwie czego poeta zdecydował się na ogłoszenie wiersza. Wiemy, że się znali, że poeta w życiu i twórczości autora *Melancholii* odgrywał ważną rolę.⁵⁵ Właśnie w tych latach często ze sobą przebywali, gdyż Malczewski tworzył wówczas znany portret Asnyka z muzą, który po zgonie poety „zaatakowani” projektowali zakupić dla Muzeum Narodowego⁵⁶. Inny portret poety, w płótnie – *Dzieje piosenki*, jest przez historyków sztuki traktowany a-

⁵³ K. Tetmajer, *Poezje*, s. 63, 65, 69 (podkr. T. B.).

⁵⁴ K. Tetmajer, *Poezje. Seria II. Sfinks. Fantazja dramatyczna*. Kraków 1894.

⁵⁵ M. Janoszanka, op. cit., s. 20, 71–73; A. Heydel, op. cit., s. 133; J. Puciata-Pawłowska, op. cit., s. 75–79, 94–95, 142, 188, 230–235.

⁵⁶ Por. list L. Rydla do K. Górskiego z 10.08.1897 roku (BJ 7728 III): „O projekcie zakupienia portretu Malczewskiego nie było dotąd w Krakowie mowy, przynajmniej ja nic o tym nie słyszałem. Pomysł jest śliczny i dość łatwo wykonalny wobec tego, że składki posypały się od razu. Trzeba by na portrecie przybić plakę brązową z napisem, że na cześć Asnyka zakupiony ze składek publicznych i darowany do Muzeum. Nie zwlekaj z tym projektem i napisz zaraz do «Czasu» odpowiedni artykuł – ręczę Ci, że się ta myśl przyjmie, tylko ją trzeba zainicjować bezzwłocznie. Zasługa i zaszczyt tej inicjatywy powinny zo-

ko klucz do „faunicznych” motywów Malczewskiego – to z Asnyka miały się brać owe nieprzeliczone wizerunki faunów, jak i wizja śmierci w *Tanatosie*⁵⁷. Impuls do takiej interpretacji dał ponoć Górski⁵⁸, który z kolei dedykował Malczewskiemu swoje transkrypcje z Horacego (1891). Te z kolei mogły być inspiracją (pośrednią) do ukazanego w wierszu Asnyka renesansowego wystroju ogrodu z przechadzającym się Erosem. W tym ogrodzie jednak inne niż w renesansie panują nastroje, szuka się w nim myśli bud-dyjskiej. Powinowactwa myślowo-stylistyczne *Szkicu do współczesnego obrazu...* wykraczają poza Tetmajera, trzeba tu włączyć i Górskiego, i Miriama.⁵⁹ Wszyscy tworzyli koło znajomych, często się spotykali. Gdyby nie część druga wiersza, można by go rozpatrywać jako żart stylistyczny, zabawę „dobrym towarzyszom k woli” (wszystkim po trosze). „Atak” nie byłby dobrym określeniem.

stać przy Tobie. Tetmajer napisał wiersz jubileuszowy, którego przedruk z portretem rozdawano na Skalce, mnie przypadła mowa, Ty składkę na portret otwórz.” (k. 182-183). Przypomnijmy, że dodatkowo Tetmajer apelował, by w ścianę skalną w Kościelisku wmurować brązową tablicę ku czci Asnyka („Kurier Warszawski” 1897 nr 268).

⁵⁷ J. Puciata-Pawłowska, op. cit., s. 94-95, 230-231.

⁵⁸ A. Heydel, op. cit., s. 133; Miriam z kolei miał za złe Malczewskiemu antyestetyzm i rubaszenie świata faunów – zob. Z. P. [Z. Przesmycki], *Sztuki plastyczne – Salon Krywulka*. „Chimera” 1901, t. 1, s. 165-166.

⁵⁹ We wstępie do cyklu *Transkrypcje z Horacego* Górski pisał: „W wierszach niniejszych korzystałem z powszechnego za czasów Odrodzenia prawa. Ujmowałem według kaprysu obrazów lub dodawałem ich [!] do słów łacińskiego poety, nie wahając się w nie wciskać nowoczesnego nieraz uczucia. Cóżem ja winien, jeżeli dla mnie, subiektywnie zupełnie rzecz biorąc, bywała jakaś melancholia w tych odach, uchodzących za dzieła duchowej pogody. Miewa zresztą i epikureizm swoje zadumy. Wiedział i Rzymianin, że pośród rozkoszy «gorycz dziwna powstaje». – Tytuł *Transkrypcje* uchroni może od nieporozumienia. Tak jest, przepisywałem dźwięki starożytnej lutni na jakieś skromniejsze, bliższe nam narzędzie.” – K. M. Górski, *Wiersze 1883-1893*. Warszawa 1904, s. 63 (podkr. T. B.). Miriam z kolei jakby w odpowiedzi na *Nad głębiami* konstataował: „Po lat tysiącach moralność się chyli / Do maksym Buddy starego ogrodu” – Miriam [Z. Przesmycki], *Z czary młodości*, s. 197.

Reakcja Asnyka była raczej kontratakami na wcześniejsze zaczepki. Była reakcją na myśli i postawy zapisane w debiutanckich tomikach młodych kolegów oraz na utwory świeżo drukowane w prasie literackiej, a zwłaszcza w „Świecie”. To moderniści rzucili rękawicę. W tomiku *Poezji* z 1891 roku, w wierszu *Wody...* Tetmajer pisał np. „Daremy żal wszystkim bez śladu zginiecie, przeminął wasz czas” (podkr. T. B.). Łatwo odczytać te aluzje. Wody, które „wzbierają” i drwią „z tam”, mają literackie źródło w sonecie XXIV cyklu *Nad głębiami*. Większość refleksyjnych utworów z tego tomu to polemika z filozofią Asnyka, zawarta w tych sonetach. Dostrzega to każdy czytelnik takich wierszy, jak *Wielbić naturę?...*, *Po pokoleniach idą pokolenia...*, *Zasnąć już!...*, *Drwię z wszelkich idei...* oraz *Wszystko umiera z smutkiem żalobą...* Na podobnym gruncie filozoficznym stanął Miriam, który w poemacie *Bez jutra* kwestionował ewolucyjno-optymistyczną koncepcję Asnyka. *Nad głębiami* prezentowało pogląd, iż świat jest kosmosem skoordynowanych miliardów jestestw materialnych i duchowych, które ciągle się wiążą w nowe, doskonałe układy. Śmierć jednych daje początek następnym. Z takiego założenia wynikały konsekwencje moralne: każdy jest współodpowiedzialny za człowieczeństwo. Cytowani tu moderniści zakwestionowali pojęcie postępu i upomnieli się o indywidualizm. *Nad głębiami* było summą poetycko-filozoficzną pozytywizmu, czytana i komentowana. Przyszły wreszcie wykładnie „heretyckie”, zgoła nihilistyczne. Wtedy Asnyk odpowiedział, z pobłażliwą ironią wykazując jak eklektyczni, nieautentyczni, jak powierzchowni erudycyjnie są autorzy zaczepki.

Można więc całą część pierwszą wiersza, ale i sporo wrażeń z części drugiej, uznać za grę intertekstualną z utworami „młodych”. Odnosi się jednak wrażenie, że ów czarodziejski ogród jest wystrojony i zaludniony ponad miarę literackich wzorów. Topos ogrodu miłości jest u Asnyka zestawiony z realiami współczesnymi, których wymowa ideowa jest jasna. Ogród przedziwny, baśniowy, nierealny, nasuwający Kazimierzowi Wyce skojarzenie z nastrojowością Conrada⁶⁰, jest obramowany „kratami” (dwa razy), ma „bramę”, a widoczny jest doskonale z „ulicy”.

⁶⁰ K. Wyka, *Wędrując po tematach. 2. Puścizna*. Kraków 1971, s. 71.

Światy „w ogrodzie” i „poza kratami ogrodu” są w osobliwy sposób rozłączone. Pierwsi znają drugich tylko pośrednio, przez sztukę. Drudzy, mogąc dostrzec w ogrodzie niewątpliwe dzieła sztuki, widzą tylko „kuszące bogactwa”, co budzi w nich „zwierzęcy głód”. Mamy „instynkt poziomy i niski” i „coraz dziksze spojrzenia” – oczywista przestroga przed mogącą nadejść rewolucją socjalną. „Państwo fantazji bogate” z ogrodu nie jest obojętne dla potrzeb „tłumu”, przeciwnie – „ludzką wzrusza się niedolą”, daje mu „mądrość i poezję”, a więc prawo, oświatę, sztukę. Tłum chce chleba – dostaje igrzyska. W wykrzyku „nam sztuk waszych nie trza!” jest zapisane odrzucenie daru. O jaki dar mogło chodzić? „Dzieci”, „powietrze”, „mleko”, „głodni” to typowe dla tego czasu hasła filantropijne patronujące balom, rautom i festynom. To tytuły wielu okolicznościowych utworów pisanych dla jednodniówek, z których dochód przeznaczano „dla głodnych”, „dla włościan”, „na kolonie letnie”.

Jeśli przyjmiemy, że zapis w notesie poety może wskazywać na rok 1893 jako datę powstania wiersza, jeśli dodatkowo przypomnimy, iż kilku z wymienionych tu młodych poetów konkurowało z Asnykiem o zaszczyt napisania prologu inauguracyjnego działalności nowego teatru, możemy wskazać dodatkowe okoliczności odzwierciedlone w wierszu. Możliwą hipotezę o wystroju pracowni malarskiej Malczewskiego (niektóre szczegóły wystroju ogrodu się zgadzają⁶¹) jako źródle obrazowania dodatkowo wzmacniają dane o biografii malarza, który cieszył się protekcją księżny Marceliny Czartoryskiej (sportretował ją jako kobietę w czerni w *Melancholii*) i przyjaźnił się z krakowską arystokracją. Mogłoby to tłumaczyć pochodzenie pałacowo-dworskich motywów w wierszu. Przeczyłby temu przypuszczeniu antyarystokratyzm utworu, niezbyt stosowny przy wręczaniu autografu wiersza adresatowi. Przeczy też część druga utworu, niechętny i wrogi stosunek tłumu do „sług waszych”, gdyż Malczewski był wśród krakowskiej biedoty znany z dobrego serca oraz szczerobliwości. Narodowe i ludowe⁶² treści jego obra-

⁶¹ M. Janoszanka, op. cit., s. 100-101, 117-119, 140, 255.

⁶² L. Libera, *Romantyczność i folklor. O twórczości Jacka Malczewskiego i Bolesława Leśmiana*. Poznań 1994.

zów były bliskie Asnykowi. Tego tropu nie można wykluczyć. Kontakty poety z Malczewskim i częste wówczas dyskusje o sztuce dla sztuki zapewne były jakimś pośrednim stopniem tła genezy wiersza. Raczej jednak nie najważniejszym.

Utwór można traktować jako ironiczny komentarz do krakowskiej codzienności roku 1893; miało wtedy miejsce kilka przynajmniej wydarzeń, które jaskrawo przeciwstawiły świat proletariatu i kręgi elity społeczno-artystycznej. *Prolog* Asnyka jest zbudowany wokół powtarzającej się frazy „Baw się narodzie”. Pewnie to przypadek, lecz te słowa kierowano do krakowskiej publiczności wiedząc, iż je odczyta według kodu intertekstowego. Były w użyciu czytelników prasy codziennej. „Ciesz się narodzie!” – czytano w „Kurierze Polskim” – „Podgórze to, Podgórze smutne, zalane błotem...”⁶³. W tymże roku 1893 „Diabeł”, często odwołujący się do Asnyka, znany poecie, tak komentował dyskutowaną powszechnie sprawę kurtyny Siemiradzkiego dla krakowskiego teatru:

Dziw się narodzie! O, bo jest przyczyna!
Wieści ją niosą pielgrzymie:
Dla krakowskiego teatru kurtyna
Jest malowana aż w Rzymie

Wierszowanym komentarzem do pogrzebu Teofila Lenartowicza kilka razy w tymże piśmie użyto formuły „Ciesz się narodzie!”.⁶⁴ Język poetycki Asnyka jest zatem bardziej związany z konkretnymi realiami współczesnymi i stylem ich komentowania niż sądzono. Każę to szukać genezy wiersza w prasie ówczesnej. Przypomnijmy, iż w roku 1892 pojawiły się propozycje, by ze względu na nadchodzący ciąg smutnych rocznic przypominających utratę niepodległości ogłosić żałobę narodową. W latach 1893–95 wydawano anonimowe broszury za lub przeciw żałobie. Szczególnie w okresach karnawału nasilały się ataki prasy demokratycznej na urządzenie balów, rautów, wieczorków tańczących.

⁶³ „Kurier Polski” 1893 nr 57, s. 3 (podkr. T. B.).

⁶⁴ *Pochwała dla mistrza Siemiradzkiego (Nie od „Djabła”)*. „Diabeł” 1893 nr 9, s. 1 (podkr. T. B.); *W uroczystej chwili*. „Diabeł” 1893 nr 12, dodatek (podkr. T. B.).

Rzeczniczką żaloby była „Nowa Reforma”, potępiał zabawy „Diabeł” i „Naprzód”. Patriotyczna młodzież we Lwowie, Stanisławowie i innych miastach wybijała szyby w lokalach, w których odbywano zabawy, a także w mieszkaniach prywatnych. Przyzwolenie społeczne na te akty było tak duże, że choć policja schwytała niejednego sprawcę, po sporządzeniu protokołu nie prowadzono postępowań karno-represyjnych. Na tym tle między różnymi środowiskami politycznymi dochodziło do zachowań i słów bardzo gwałtownych. W różnych sporach i komentarzach nazwisko Asnyka i tytuł „Nowa Reforma” pojawiały się równie często, co kręgów arystokratyczno-konserwatywnych (oczywiście jako bieguny postaw). Z kolei druk wiersza w 1895 roku nastąpił w atmosferze powszechnego wzburzenia procesem w Tarnopolu przeciw dwudziestu sześciu młodym ludziom oskarżonym o zdradę stanu i planowanie „odzyskania dla narodu polskiego niepodległości”. Sprawozdania z ławy sądowej drukowały wszystkie dzienniki, za co „Nowa Reforma” kilkakrotnie była konfiskowana. Ujawnienie spisku nastąpiło za przyczyną księdza spowiednika⁶⁵, co dodatkowo wpływało na wzrost nastrojów nieprzychylnych elitom społecznym.

W roku 1893 Kraków przeżywał kolejną manifestację narodowych uczuć w związku z pogrzebem na Skalce Lenartowicza. Asnyk przewodniczył komitetowi organizacyjnemu. Prasa socjalistyczna oskarżała go o rzekome uniemożliwienie wzięcia udziału w pogrzebie przedstawicielom proletariatu. Kręgi konserwatywne i środowisko akademickie dystansowały się do uroczystości, której przewodzi „warchoł taki”⁶⁶, ostro potępiała je prasa lwowska⁶⁷. Na pogrzebie, po mowie poety odśpiewano *Przed Twe ołtarze*, co wykorzystał „Czas” do ubolewań nad „obchodomanią”, która drażni Rosję i potęguje cierpienia rodaków z Kongresówki⁶⁸. I na Skalkę, i na uroczystość w Kole Literacko-Artystycznym, jak później na otwarciu teatru, reprezentanci

⁶⁵ „Nowa Reforma” 1895 nr 53, s. 2.

⁶⁶ *Aryja kliki podczas pogrzebu Lenartowicza*. „Diabeł” 1893 nr 12, s. 6.

⁶⁷ „Kurier Lwowski” 1893 nr 169, s. 3.

⁶⁸ „Czas” 1893 nr 156, s. 6, rubr. *Ruch artystyczny i umysłowy*.

socjalistów nie byli zaproszeni. Stąd dla niektórych napis na gmachu teatralnym Kraków narodowej sztuce brzmiał nieprzekonująco, jak i toast Asnyka „na cześć sztuki narodowej” wygłoszony na obiedzie w Grand Hotelu 28 października 1893 roku.⁶⁹ Takie były echa prasowe i stąd może ów motyw przydatności sztuki dla społeczeństwa w wierszu.

Przygotowaniom do pogrzebu Lenartowicza towarzyszyły przygotowania do wielkiego festynu ogrodowego, zainicjowanego przez księżną M. Czartoryską, oraz manifestacje, wiece i strajki organizowane przez socjalistów, a zwłaszcza wielki wiec na 1 maja połączony z próbą powszechnego głosowania. Bo właśnie trwały debaty nad demokratycznym prawem do głosowania, a nie kurialnym. To dodatkowo naruszało stabilność ładu społecznego. Rok ów to data jubileuszu papieża Leona XIII. Z tej okazji dokonywano podsumowań pontyfikatu oraz oceny miejsca Kościoła w Europie w XIX wieku. W lipcu odbył się w Krakowie kilkudniowy wiec katolicki, na którym zbilansowano stan i potrzeby społecznej nauki Kościoła we wszystkich dziedzinach życia gospodarczo-kulturalnego Galicji. Sytuacja ludu i sposoby zaspokajania jego potrzeb materialnych i duchowych zajmowały na nim wiele miejsca. Proponowane rozwiązania odbiegały od odbywającego się w tymże roku zjazdu działaczy Towarzystwa Szkoły Ludowej. Niektóre określenia z wiersza Asnyka charakteryzujące „barbarzyńców dzikich” łatwo odnaleźć w publikacjach z wiecu katolickiego, m.in. w pracach księdza Jana Badeniego oraz Jana Gnatowskiego.⁷⁰ A wkrótce miasto nie musiało myśleć o biedzie, bo mogło podziwiać piękno, przepych i sztukę użytkową podczas korsa kwiatowego zorganizowanego przez hrabiego A. Krasieńskiego. I jeszcze jedna lipcowa atrakcja: festyn w parku Jordana na cel dobroczynny, połączony z konkursem na „naj-

⁶⁹ „Nowy Kurier Polski” 1893 nr 15, s. 3.

⁷⁰ J. Badeni, *Wrażenia z wiecu katolickiego w Krakowie*. Kraków 1893 (odbitka z „Przeglądu Powszechnego” 1893, t. 39); idem, *Socjalistyczna prasa w Galicji*. Kraków 1893 (odbitka z „Przeglądu Powszechnego” 1893, t. 38); J. Gnatowski, *Studia nad najnowszymi prądami we Francji. I. Kościół wobec reformy społecznej*. „Przegląd Polski” 1893, t. 4, s. 421–459.

piękniejszego mężczyzną”. Srebrną papierośnicę z napisem „najpiękniejszemu” otrzymał Bronisław Ślaski. Malowaniem nagrodowych wachlarzy i parasoli zajmowali się J. Malczewski, W. Kosak, J. Fałat, P. Stachiewicz.⁷¹

Takie były dni codzienne i zabawy Krakowa w latach rocznicowej żałoby narodowej. Wśród nich żył, a w niektórych brał udział, Asnyk. „Czas” gorszył się niedostatkiem smutku na Skałce („Drukowane karty zakazują ukazywać się w żałobie, panie wychodzą ubrane jak na jaki ogrodowy festyn, wieczorem widowiska i sztuczne ognie”⁷²), by wnet propagować karnawałowy urok śmietanki towarzyskiej („Panie wystąpiły w wytwornych toaletach; główną atoli zwracały na siebie uwagę panny robiące przy bufecie honory, a poprzebierane w pełne smaku kostiumy dawnych mieszczek krakowskich, krakowianek, dalmatynek i średniowiecznych dziewoi [...]”⁷³). Cytat pierwszy ilustruje okoliczności powstania wiersza, drugi – decyzji o opublikowaniu. Najbliżsi prawdy będziemy chyba, gdy przypomnimy festyn ogrodowy z maja roku 1893 jako możliwe źródło pomysłu poety.

Przez kilka tygodni przed i kilkanaście miesięcy po Kraków żył tym wydarzeniem. Wiązało się z działalnością Towarzystwa św. Wincentego a’Paulo. Pod jego egidą zostawała np. działalność pań organizujących obiady „dla głodnych dzieci”. W 1893 roku korzystało z nich 850 potrzebujących. Fundusze pochodziły z dobrowolnych składek, wpływów z „wieczorków tańczących”, przedstawień amatorskich i jednodniówek literackich.⁷⁴ Urządzano też rauty na rzecz „wstydzących się żebrać”, co satyrycy przerabiali na „wstydzących się pracować”, jako że klientela Towarzystwa była kategorią „pańskich dziadów”, jak wynika z relacji dobrze znającego sytuację księdza Badeniego.⁷⁵ W działalności tego

⁷¹ Zob. „Kurier Polski” 1893 nr 187, s. 1.

⁷² „Czas” 1893 nr 156, s. 3.

⁷³ „Czas” 1895 nr 46, s. 2.

⁷⁴ Zob. *Z historii „głodnych dzieci”, [w:] Dla „głodnych dzieci”. Jednodniówka wydana staraniem Kółka Akademickiej Młodzieży. Czysty dochód przeznaczony na bezpłatne obiady dla „głodnych dzieci”*. Kraków 1893, s. 5–6.

⁷⁵ J. Badeni, *Obrazki z krakowskiej nędzy*. Kraków 1897.

zgromadzenia zaangażowana była księżna M. Czartoryska. Jej zasługą była działalność szpitala św. Ludwika i organizowanie letnich kolonii w Rabce dla ubogich skrofulicznych dzieci. Fundusze zdobywała m.in. urządzając „żywe obrazy” z *Pana Tadeusza* i *Ogniem i mieczem*. Prezesowała komitetowi organizującemu festyn ogrodowy wraz z Elizą Pareńską. Od połowy kwietnia 1893 roku dzienniki krakowskie donosiły o przygotowaniach do festynu. Jego termin kilkakrotnie przekładano ze względu na złą pogodę. Szczegółowo informowano o pracach literackich napływających do jednodniówki przygotowanej na tę okazję i wydanej pt. *Skarbonka* (w dniu festynu kosztowała 20 centów, sprzedano ok. 1 tys. egzemplarzy, od 25 maja była w handlu księgarskim za 50 ct.). Wziął w niej udział i Asnyk, ogłaszając *Garść aforyzmów*, a ponadto K. Estreicher, J. Malczewski, H. Sienkiewicz, I. Matuszewski, K. Tetmajer, L. Rydel, W. Podkowiński i inni. Mieszają się w niej wypowiedzi za i przeciw hasłu „sztuka dla sztuki”, przeważały jednak tendencje parodystyczne wobec dekadentyzmu: Stanisław Bystrzyński, *Kwiat Gangesu (wiersz symboliczno-humorystyczno-dekadentyczny)*, Ryszard Ruskowski, *Szkic do tragedii w I-szym akcie dla autorów piszących a la Metterling [!]. Tytuł może być „Piętro wyżej” lub „Straszna tajemnica”*⁷⁶. Kiosk w parku, gdzie sprzedawano *Skarbonkę*, był „obity dywanami i przystrojony w lampiony i egzotyczne drzewa”. Zauważmy: estetyzm i egzotyzm! Wszystko – naturalnie – dla ubogich. Odchodzący od kiosku tysiąc nabywców przynajmniej rzucał okiem na takie określenia, jak „twarz moja blada”, „Gangesu kwiat blady” poprzedzające wniosek „Marna ludzkości! biada ci!”. Inni mogli potakiwać wywodom Leopolda Caro: „socjalizm rewolucyjny nie jest systemem naukowym, lecz jest religią [...] Jest to więc religia nienawiści i zniszczenia [...] głosząca gwałt jako hasło”⁷⁷.

W pracach komitetu i podczas festynu czynni byli Sewerostwo Maciejowscy, najbliżsi przyjaciele Asnyka. Wiedział więc o nim

⁷⁶ *Skarbonka. Jednodniówka wydana w dzień Wielkiego Festynu Ogrodowego na rzecz ubogich m. Krakowa zostających pod opieką Pań Tow. Św. Wincentego a la Paulo. Kraków dnia 21 maja 1893 r.*

⁷⁷ Ibidem, s. 2.

dużo, również o pracach nad przygotowaniem żywego obrazu *Noc w Wenecji* układu Tomasza Lisiewicza, o programach orkiestr i występie „Lutni” na łodziach, z towarzyszeniem „ogni bengalskich”. Przygotowaniami najbardziej się ekscytował „Kurier Polski”, ale każdy krakowianin znał program rozlepiony na rogach kamienic. 21 maja za cenę biletu wstępu 40 ct. dorośli, 20 ct. dzieci od godziny 15.00 można się było bawić. Przybyło około 5 tysięcy osób. Dodajmy: park wtedy był ogrodzony. „Brama ogrodu świątecznie przybrana w zieleń, kwiaty i chorągwie mile rozpoczynała cały szereg pawilonów, kiosków i namiotów z całym przepychem wschodnim urządzonych”. Były „altany z wielkich chińskich parasoli ocienione egzotycznymi roślinami z ogrodu Józefitów”, był reklamowany „pawilon wróżb”, gdzie na zadane na kartce pytanie po kilku minutach otrzymywało się odpowiedź. W roli zasłoniętej Pytii występowali Michał Bałucki i Ignacy Maciejowski, była zachwalana mleczarnia w namiocie, loteria zwierzęca, ciastka ze srebrnymi koronami... Trochę żałował „Czas”, iż fala gości wypełniła ogród „tak szczelnie, że czasem doprawdy, żal było, że w tłumie nikną piękne tualety pań, zlewając się w jeden, barwny, mieniący się obraz”⁷⁸.

Była więc renesansowa przebieranka, wykwiint, elegancja, wschodni przepych, perskie dywany, pagody. Muzyka, kwiaty, drzewa, żywe obrazy – niemal dokładnie tak, jak w wierszu Asnyka. Paziowie i pasterki, a przede wszystkim „dworacy”, podkreślający pozycję arystokracji jako organizatorów festynu i właścicieli co cenniejszych i piękniejszych eksponatów. Mam wrażenie, że gdy poeta w jednym wypadku słowo „dworaki” zastąpił określeniem „sztukmistrze”, myślał o Sewerze. Tłumy gapiów za ogrodzeniem, a zwłaszcza za bramą wjazdową, były, choć groźnych okrzyków nikt nie wznosił. Ale warto przypomnieć, iż w tym dniu odbywał się tradycyjny odpust na Bielanach, gdzie lud bawił się na huśtawkach i karuzelach. Koszta festynu ogrodowego na rzecz ubogich pozostających pod opieką Towarzystwa św. Wincentego przedstawiały się następująco: dochód – 2725 złr. 32 ct.,

⁷⁸ „Czas” 1893 nr 116, s. 2; zob. też sprawozdanie w „Kurierze Polskim” 1893 nr 139, s. 1-3.

rozchód – 756 złr. 61 ct., czysty dochód – 1968 złr. 71 ct.⁷⁹ Z dochodu przekazano na kolonie – 100 złr. i na lecznicę w Rabce – 100 złr. Czy o tym myślał Asnyk, pisząc o dzieciach „żądnych mleka i powietrza”?

3 września tegoż roku przy ulicy Lubicz otwarto niezwykłą kamienicę, łączącą cele użytkowe z ideowo-estetycznymi. Reklamowano ją i zachęcano do brania przykładu z właściciela, Józefa Kuleszy (istotnie, szybko znalazł naśladowców). „W rezalitach okien I piętra w słupkach międzyokiennych bogato rzeźbionych są poumieszczane biusta zasłużonych naszych mężów. W oknie z lewej strony stoi biust mistrza polskiego malarstwa Jana Matejki. W oknie prawym biust Adama Asnyka, w środku zaś nad balkonem biust Henryka Sienkiewicza. Przed frontem domu jest mały ogródek otoczony kamiennym cokołem, na którym żelazne lekkie sztachety łączą się z czterema postumentami, na których poumieszczane są biusty naszych najwdzięczniejszych poetów⁸⁰. Pod popiersiami T. Lenartowicza, A. Malczewskiego, W. Pola i E. Wasilewskiego umieszczono cytaty z ich dzieł. Wewnątrz domu były portrety ze stosownymi cytatami A. Mickiewicza, J. Kochanowskiego, B. Zaleskiego, J. Słowackiego, W. Syrokomli. Tłumy zwiedzających były nie mniejsze niż chętnych do oglądania kończącego w pośpiechu teatru.

Nie rozstrzygniemy, czy festyn w Parku Krakowskim, czy któryś z festynów w Parku Jordana, czy inicjatywy takie, jak teatr i dom Kuleszy, wpłynęły na ukształtowanie się pomysłu Asnyka na wiersz *Szkic do współczesnego obrazu*. Każda w jakiś sposób zatęczała o treść napisu na fasadzie gmachu teatralnego „Kraków narodowej sztuce”. Poczucie dumy u niejednego mieszało się z zawstyżeniem. W okienkach foyer teatralnego były popiersia – Wesołość (po lewej) i Smutek (z prawej strony). Harmonizuje to z kompozycją wiersza Asnyka. Część druga utworu jest równie ciekawie wpisana w ówczesne realia. Ale to już dodatkowa historia.

⁷⁹ „Kurier Polski” 1893 nr 145, s. 2.

⁸⁰ *Nowy dom Józefa Kuleszy przy ul. Lubicz*. „Kurier Polski” 1893 nr 242, s. 3.

Tadeusz Budrewicz

ASNYK MIĘDZY SYMBOLIZMEM A SOCJALIZMEM. PRZEOCZONE
KONTEKSTY SZKICU DO WSPÓŁCZESNEGO OBRAZU. CZ. I.

ASNYK BETWEEN SYMBOLISM AND SOCIALISM.
THE OVERLOOKED CONTEXTS OF *SKETCH*
FOR THE MODERN PICTURE. PART ONE.

Summary

A well-known poem by Adam Asnyk was published in 1895. It was interpreted as a polemic with modern egalitarianism of art (A. Frann) and an attack on modern erotism and nihilism after publishing Kazimierz Tetmajer's *Poetry* (1894). The article criticises this explanation and presents a new genetic hypothesis. Its author found 2 autographs of Asnyk's poem and analysed all the corrections and deletions made by the poet. He also explained that: a) the poem was written in 1893, b) the allusions in the autograph concern Miriam's study of Maeterlinck's symbolism, Tetmajer's *Poetry* (1891) and Górski's poems, c) while writing the poem, Asnyk was influenced by the atmosphere of Cracow (the national and humanitarian movements in 1893). The article diminishes the role of Tetmajer's *Poetry* (1894) in a historical and literary periodisation.