

DAWID MARIA OSIŃSKI

Dziewiętnastowieczne ratowanie ciągłości. Poezja Adama Asnyka w refleksji Piotra Chmielowskiego

Piotr Chmielowski I wydanie *Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* opublikował w drukarni Blumowicza w wydawnictwie Orzeszkowej w Wilnie w 1881 roku. W tym samym roku wyszła, także w drukarni Blumowicza, *Poezja w wychowaniu* z sygnaturą VIII (*Zarys* z sygnaturą X). Można więc stwierdzić, że poprzedziła ukazanie się *Zarysu*, choć trafniej byłoby stwierdzić, że Chmielowski pracował równolegle nad tymi dwoma pracami – krótkim studium oraz obszernym zarysem. Ze świadomością tej równoległości należałoby patrzeć na obie te pozycje, co więcej – czytać *Zarys* (zwłaszcza część dotyczącą charakteru, jakości i możliwości poezji postyczeniowej) z perspektywy (czy w oświetleniu) *Poezji w wychowaniu*. W *Przedmowie* do pierwszego wydania *Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* Chmielowski podkreśla, że celem jego działań nie jest „wyczerpanie przedmiotu”¹, ale uchwycenie „prądu myśli i dążeń społeczeństwa” (Z, 10). Jest przekonany, że nie spis dzieł, katalog autorów i daty biograficzne stanowią istotę dziejów literatury. Dlatego też najważniejszą determinantą myślową, jaka sprzyja ułożeniu, pogrupowaniu i zdiagnozowaniu jego pracy, jest ujawnienie i próba całościowego, uspojnionego odtworzenia duchowego nastroju okresu, który „bierze” na warsztat. Kompleksowe ujęcie dziejów polskiej literatury postyczeniowej w ramy zarysu ma określić stan umysłowy literatury narodowej, możliwy do zobrazowania dzięki wykrystalizowaniu najważniejszych rysów w „fizjonomii moralnej” rozwoju ducha narodowego (wedle ważnej dla Chmielowskiego i przyswojonej przez niego teorii Hipolita Taine’a). Patronuje temu przedsięwzięciu fakt nieznamośći

¹ P. Chmielowski, *Przedmowa*, w: idem, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881, s. 10. Wszystkie cytaty z I wydania *Zarysu* podaje z tego wydania. Dalej w tekście jako Z i numer strony cytowanej.

przez polskiego czytelnika najnowszych dziejów literatury i próba oddania głosu pokoleniu (jego przekonaniom i dążnościom oraz osobom i dziełom – wedle układu *Zarysu* – podzielonego na dwie części), którego dokonania i efekty twórcze (zarówno kulturowe, jak i społeczne) powinno poddać się z perspektywy całościowemu widzeniu i opisaniu jego prawideł, działań i myślowych przekształceń. Konieczność weryfikacji stanu wiedzy i badań nad literaturą (ale i kulturą, mentalnością, sposobami współdziałania i ewolucji myśli oraz wykorzystaniem różnych dziedzin rodzącej się humanistyki) możliwa jest dzięki zastosowaniu takiej metody i takiego układu *Zarysu*, które pokazywałyby przekształcenia i różnice polskiej humanistyki (nie tylko literatury) postyczeniowej – jej świadomości, dążności, a także reguł budowania dialogu międzypokoleniowego. Wskazuje na to krytyk już w *Przedmowie* i pierwszych dwóch rozdziałach swej pracy. Przedmowy do kolejnych wydań *Zarysu* oraz kolejne jego warianty ujawniają tylko swoistą kumulatywność i addytywność przykładów, ale trzon myślowy wywodu Chmielowskiego pozostaje niezmienny.

Próba (a zarys jest swego rodzaju próbą) ma na celu również uchwycenie łączności międzypokoleniowej, punktową ocenę dokonań literatury pierwszej połowy XIX wieku (czemu służy pokazanie analogii i różnic nie tyle między wystąpieniami młodych a walką klasyków z romantykami, ile między sytuacją ekonomiczną, reformami społecznymi, które krystalizują się w drugiej połowie XIX wieku, rozwojem przemysłu i handlu, zmuszających do praktycznych wymagań życia). Krytyk przewartościowuje w *Zarysie* i tym samym w krytyce literackiej normatywizm i apodyktyczność metody krytyki oświeceniowej, która stała się podwaliną myśli metakrytycznej w ogóle. Odwołując się również do *Pierwszych zasad krytyki powszechnej* Aleksandra Tyszyńskiego, uznaje jego poglądy estetyczne i krytyczne (zaznaczające wyraźny horyzont nauki chrześcijańskiej, nie znajdując tym samym aprobaty wśród młodych) za podwaliny krytyki pozytywistycznej (Z, 35), a samego Tyszyńskiego – za protoplastę krytyki pozytywistycznej. Ale to dopiero metakrytyczna teoria Emila Zoli i Hipolita Taine’a, którą wykorzystują w swym dyskursie krytycznym pozytywiści w latach osiemdziesiątych, ujawnia sposób wartościowania i konieczność przedmiotowości (za Tainem) w refleksji metakrytycznej oraz próbę eksponowania, przedstawiania, a nie wskazywania (za Zolą) w dyskursie krytycznym. Dopiero lata dziewięćdziesiąte (zwłaszcza późne) staną się momentem przewartościowania przez Chmielowskiego, jak stwierdza Ewa Paczoska, metod analizy naukowej, kiedy dawny podział

na formę i treść przestaje funkcjonować i nie przystaje do nowej literatury – dlatego krytyk zaczyna dostrzegać (po raz pierwszy w 1893 roku, a więc przed III wydaniem *Zarysu*), nieprzystawalność metod analizy naukowej w krytyce literackiej i metod naukowych stosowanych w przyrodoznawstwie². Próbując dokonać rekonstrukcji genezy społecznej i charakteru narodowej wyobraźni oraz osocza społeczno-histerycznego, Chmielowski ujawniał swój aprobatywny stosunek do teorii Taine'a, który dopiero dużo później wykorzysta jako fundament do przewartościowań idących w kierunku eksponowania i aprobowania teorii „spółczucia psychologicznego”. Od początku jednak próbuje myśleć całościowo o kulturze i literaturze XIX wieku, stąd szukanie łączności i różnic międzypokoleniowych, stąd też próba znalezienia człowieka, figury-instytucji, która pozwalałaby na punkt odniesienia dający oparcie, mimo – oczywistego w kulturze XIX wieku – emigracyjnego doświadczenia pisarza i wynikającej z tego pozornej tylko nieobecności w świadomości narodu. Takim człowiekiem – ową „rzeczywistą znakomitością” (Z, 15), na którą powołuje się w pierwszych zdaniach I rozdziału *Zarysu* – jest Józef Ignacy Kraszewski. Dla Chmielowskiego to strażnik dziewiętnastowieczności, łączności i trwania na posterunku narodowej kultury. W swej diagnozie kondycji kulturowej (nie tylko literackiej) drugiej połowy XIX wieku krytyk szukał będzie podobnej figury – łącznika dziewiętnastowieczności, który swoją pracą twórczą i działalnością pisarską pokaże ponadpokową ciągłość i będzie wyrazistym (wręcz modelowym) przykładem swoistej znakomitości, której brakuje w literaturze (a zwłaszcza poezji) po 1864 roku. Taką (waloryzowaną pozytywnie od I wydania *Zarysu*) postacią, na wzór Kraszewskiego, będzie Adam Asnyk – młodszy o pokolenie (o 26 lat) od Kraszewskiego (1812–1887). To właśnie Asnykowi od I wydania swej pracy Chmielowski poświęci najwięcej (relatywnie i faktycznie) miejsca, to Asnykowi poświęci najrzetelniejszą diagnozę twórczości poetyckiej w kolejnych wydaniach *Zarysu* – poprawianych i uzupełnianych (wyd. II – 1885, wyd. III – 1895, wyd. IV – 1898). Asnyka będzie obdarzał swoją sympatią, a charakter wartościowania swego pisarstwa krytycznego Chmielowski uwypukli już

² Zob. E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988, s. 18–19. Jak zauważa badaczka, domeną krytyka (a tym samym krytyki literackiej) jest walka. W kontekście krytyki literackiej Chmielowskiego i Świętochowskiego z lat siedemdziesiątych badaczka stwierdza, że ów „opiekun” i „przewodnik”, jakim jest krytyk, „powinien być w ciągłej opozycji do literatury, nie dowierzać autorowi, nie wierzyć także odbiorcy, a nawet – samemu sobie” (ibidem, s. 13).

w *Przedmowie* do I wydania, kiedy stwierdzi, że choć zależy mu na „zachowaniu sądu bezstronnego” (Z, 9), to nie kryje się ze swoimi „sympatiami i antypatiami” (Z, 9) i z tą apologetyczną intencją określi jego status poetycki. Asnyka w *Poezji w wychowaniu* uczyni wzorem modelowej, nowoczesnej poezji – dostosowanej do wymagań i oczekiwań swoich czasów.

W I wydaniu *Zarysu*, który przecież ma układ prezentystyczny, pełen zdawkowych i ogólnikowych sądów na temat charakteru pisarstwa autorów postyczniowych, Chmielowski, przywołując także teksty i opinie cudze o literaturze jako własne (wspierając tym samym swój wywód i wykład), rzadko problematyzuje materię twórczości pisarzy, których jakość pisarstwa ocenia. Dużo bardziej pogłębione są studia socjologiczno-kulturowe sytuacji postyczniowej. Choć czasem jedno- czy dwuzdaniowe streszczenie dzieł można by zakwalifikować jako element problematyzacji, próby diagnozy pisarskiej, to przeważa tu model streszczająco-prezentystyczny, allegacyjny. Nawet przy widocznej dysproporcji między ujawnieniem specyfiki i obecności twórczej poetów pierwszej połowy i drugiej połowy XIX wieku (gdzie Chmielowski pokazuje, że w ich twórczości odbija się charakter narodowy, ale i indywidualne usposobienia twórcze), „osoby i dzieła”, o których pisze – stanowią katalog najważniejszych tytułów, typów realizacji gatunkowych ocenionych krytycznie przez autora *Zarysu*. Krytyk ma świadomość cech publicystycznych swojego dzieła i w odpowiedzi na zarzuty „Biblioteki Warszawskiej” w związku z nieprzestrzeganiem metody naukowej tłumaczy się z tej właśnie zamierzonej metody krytycznego oglądu.

We wszystkich wersjach *Zarysu* Chmielowskiego najważniejszym poetą, należącym do najnowszego okresu (wedle I wydania), do pokolenia Sowińskiego i Aspisa, jest Adam Asnyk (E... ly). Charakter jego twórczości, specyfika ujęcia tematu i realizacje formalne jego tekstów – począwszy od najwcześniejszych wydań tomików (z lat 1869, 1872, 1880) – wartościowane są przez Chmielowskiego nie tylko bezdyskusyjnie pozytywnie czy aprobatywnie, lecz także z odcieniem zauroczenia, olśnienia, hołdu czy czołobitności. W I wydaniu to Asnyka nazwie Chmielowski „najdoskonalszym przedstawicielem tego, czem się stała nasza poezja” (Z, 176). I w tym zdaniu ukrywa się odpowiedź na pytanie, dlaczego Asnykowi przynależy rola patrona poetów, owej „znakomitości twórczej”. Swoją poezją wypełnił on bowiem potrzebną i konieczną lukę w ciągłości poetyckiej – dalekiej od epigoństwa. Na przykładzie twórczości Asnyka ujawnia się dwupoziomowe myślenie o ciągłości poezji, literatury,

wreszcie historii literatury. Sam Asnyk potwierdza próbę budowania ciągłości swoimi rozpoznaniem i diagnozami, dyskutując twórczo zwłaszcza w materii słowa poetyckiego z dziedzictwem romantyzmu. Na to nakłada się również świadomość Chmielowskiego, który chciałby znaleźć kogoś na wzór Kraszewskiego, kto ujawni owo budowanie ciągłości i dialogu z pokoleniem czy myśleniem poprzedników, twórczo je wartościując, krytycznie oceniając, ale wybierając wątki myślowe i przekonania światopoglądowe pokazujące trwałość narodowej kultury i ewolucję myślenia o dziejach (nie tylko literackich). Chmielowski nazywa Asnyka „mistrzem języka poetycznego” (Z, 176), podkreśla wytworność formy jego poezji, która dochodzi wręcz do kapryśności, ale ocenianej pozytywnie i aprobatywnie. Ukazuje ona bowiem szczególny typ wykorzystania gatunkowych wyróżników formalnych. Asnyk to według Chmielowskiego ten, który posiadał „wszystkie tajniki kunsztu wierszopisarskiego” (Z, 176). Choć nie tłumaczy się tu, na czym polega owa kunsztowność poetycka oraz dlaczego posługuje się krytyk kwalifikatorem „wszystkie”. Wyjaśnieniem może być swoboda rymotwórcza, lekkość, z jaką poeta posługuje się rymem i łatwość pogodzenia prawideł trudnej sztuki rymowania. Dlatego określa go mianem „wirtuoza formy” (Z, 176). Ale co najważniejsze – nie tylko sam warsztat formalny docenia i uwyrażnia Chmielowski. Forma musi się, zdaniem Chmielowskiego (i jako autora *Genezy fantazji*, i jako autora *Poezji w wychowaniu*), godzić z myślą. Wirtuozeria formy tylko wtedy osiąga swoje piękno i ma wartość, kiedy ujawnia również wirtuozerię czy maestrię myśli. I takim mianem – „wirtuoza myśli” (Z, 176) – obdarza Asnyka Chmielowski. Najważniejszym w zrównoważeniu tych dwóch elementów każdego dzieła – formy i myśli – jest umiejętne wykorzystanie tradycji, wzorów oraz umiejętne przetworzenie propozycji artystycznych i dzieł poprzedników. W poezji Asnyka kumulują się bowiem wszelkie diapazony uczucia (rzewność i tkliwość, męskość i energia tyrtejska, pozytywnie waloryzowana naiwność, wzniosłość, bluźnierczość, pokorna wiara, rys naturalistyczny i umiejętność marzenia), które umiejętnie poeta odbija w swej twórczości, wykorzystując różne teksty kultury (w tym, jak mówi Chmielowski, dzieła sztuki) w celu najwłaściwszego zobrazowania tematyki i wykonania swoich wierszy: „Tak, jest on wszystkim po trochu, po kawałku... i to stanowi jego indywidualność; [...]” (Z, 176).

Ujawnienie różnorodności myśli Asnyka ma na celu pokazanie, że poeta jest „organizacją prawdziwie poetyczną” – „wrażliwą i subtelną” (Z, 176). I choć taka, jak pisze Chmielowski,

organizacja poetyczna nie może odnaleźć harmonii w samym sobie, to figura poety zostaje nazwana wirtuozem posłusznym wrażeniom czy chwilowym pobudkom. Jako wielbiciel talentu Asnyka Chmielowski lektury jego liryków dokonuje autonomicznie, pojedynczo, bo wtedy dostrzec można w nich zróżnicowane usposobienie ducha – zarówno z poziomu instancji odbiorczej (czytelniczej, kiedy następuje przełożenie doświadczeń podmiotu jego wierszy z podmiotem je czytającym³), jak i nadawczej (w obrębie zmian emocjonalnych podmiotu czy autora tekstu). Jediną kwalifikacją nieocenioną aprobatywnie w stosunku do poezji Asnyka jest ta, która mówi o niejasności *Snu grobów*, poematu pisanego na wzór mesjanicznych utworów Słowackiego. Trzeci tomik poezji (wydany w 1880 roku we Lwowie) przynosi wreszcie, zdaniem Chmielowskiego, upragnioną stabilizację, harmonię i „ukojenie w rozterkach wewnętrznych ducha poety” (Z, 177). W wierszu *Na grobie Wincentego Pola* to rozwaga góruje nad wzruszeniami, a piękno formy słownej („słowa złote”, Z, 177) nad zwykłą frazą wiersza, podobnie jak w liryku *Daremne żale czy W oczekiwaniu jutra*, który to sonet przywołuje Chmielowski w całości jako tekstowy wzorzec dla zobrazowania obecnych stosunków międzyludzkich, ujawniających napięcia między dawnymi a nowymi laty, między terażniejszością a przeszłością, a ten związek i wzajemne oświetlenie docenia w twórczości Asnyka Chmielowski, bo w napięciu i dialogu międzyepokowym tkwi trwały, choć często poddawany krytyce, budulec dziewiętnastowiecznej mapy kultury. To ruch myśli w poezji Asnyka konstituuje wartość rozumienia kultury i taki ruch myśli – dzięki różnorodności tonacji emocjonalnych oraz form zapisu – konstituuje jej wartość artystyczną. Rozumność myśli (podkreślona też w przywołanym wierszu *Do młodych*) i piękność formy (w *Nocy pod Wysoką*) to domena poezji Asnyka, która pozwala nazwać go, zdaniem Chmielowskiego, wirtuozem i mistrzem języka poetyckiego. Dzieło twórcze E...ly’ego ujawnia zharmonizowanie muzyczności i plastyczności (które przekładają się na efekty wrażeniowości i ową wrażeniowość poezji oraz doświadczenia czytelniczego określają⁴)

³ Identyczna sugestia pojawi się w 1895 roku w studium *Współcześni poeci polscy. Szkice nakreślone przez Piotra Chmielowskiego*, Petersburg 1895, s. 133. Wszystkie cytaty podaję z tego wydania. Dalej w tekście jako W i numer strony cytowanej.

⁴ Obok ścieżki poetyckiej Chmielowski już od I wydania *Zarysu* (konsekwentnie przepisując informacje i wnioski w kolejnych wydaniach oraz szóstym tomie *Historii literatury polskiej*) przywołuje również dziedzinę dramaturgiczną i komediopisarską Asnyka. O ile działalność komediopisarską sprowadza tylko do wypunktowania tytułów komedii, to realizację dramaturgiczną oceni dość

dzięki sięgnięciu po klasyczną, tradycyjną formę sonetu – organizującego ład poprzez formę całkowitą, zamkniętą i pojemną. Dzięki temu wybór gatunku okazuje się tekstową i światopoglądową strategią pokazania ciągłości dziewiętnastowieczności. Spina bowiem tradycję oświeceniowej i postoświeceniowej formy sonetu (która, choć tego Chmielowski tu wyraźnie nie mówi, opiewała uczucia wzniosłe i podniosłe wydarzenia, ale często w sposób przesadzony i karykaturalny – dlatego Asnyk przewartościował przeciw klasyczną, normatywną poetykę sonetu), przekształcenia i przekroczenia wzorca dokonane przez Mickiewicza w formie *Sonetów krymskich* z własnym warszatem poetyckim, by zbudować ciągłość ewolucji myśli w przestrzeni dziewiętnastowieczności. By spotkać i pogodzić heterogeniczne porządki światopoglądowe i stylistyczne pokolenia klasyków, romantyków, pozytywistów, i by wreszcie – jak to widać będzie w III wydaniu *Zarysu* (na przykładzie cyklu trzydziestu sonetów *Nad głębinami*) – stanowić pomost i zwornik między literaturą przedstyczniową, postyczniową i tą z końca wieku, modernistyczną. W I wydaniu *Zarysu* widać najlepiej, jak figura poety czasów niepoetyckich – Asnyka – stając się *pars pro toto* pozytywizmu, traktowana bywa jako zwornik dziewiętnastowieczności, a co więcej: jako pomost między romantyzmem a modernizmem. Forma sonetu, jaką Asnyk wybiera, pozwala przeciw (i jest tego świadomy Chmielowski) na wykorzystanie klasycznego wzorca, by móc dyskutować nad prawidłami doświadczenia ludzkiej podmiotowości, nad charakterem porozumienia międzyludzkiego i formami wspólnotowości. Czelowanie formy wierszy (nie tylko sonetów) – wskazujące na parnasizującą ścieżkę realizacji gatunkowej⁵, ale i tematycznej wierszy Asnyka, sam wybór klasycznej formy gatunku – potwierdzają ogólnoeuropejski (czy w ogóle uniwersalny) charakter jego poezji, nie

krytycznie. To nie w komediopisarzu i dramatopisarzu dostrzega Chmielowski siłę i artyzm Asnyka, ale właśnie w poecie widzi uosobienie i wzorzec swoich czasów.

⁵ Na specyfikę parnasizmu Asnyka wskazywali w badaniach m.in.: S. Liचाński, „*Polscy parnasiści*”, „*Twórczość*” 1962, nr 6, s. 87–98; A. Baczewski, *Twórczość Adama Asnyka*, Rzeszów 1984, s. 170 i n.; A. Nofer–Ladyka, *O Asnyku – rocznicowo*, „*Polonistyka*” 1978, nr 2, s. 101 i n.; M. Grzędzińska, hasło PARNAS, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 678; Z. Mocarska–Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 1990 (ujęcie europejskości Asnyka w kontekście klasycyzmu, eklektyzmu i biedermeieru); A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 122–123 (intelektualizm wypowiedzi, delikatna kobieca tonacja wierszy i brak transcendencji ustępującej Ludzkości oraz Historii bliski refleksji francuskiego parnasisty – Sully Prudhomme’a).

odcinając się jednocześnie od ważnego komponentu poetyckiego: narodowości i dialogu z jej formami. Te rysy odbija w mniemaniu Chmielowskiego najlepiej poezja Asnyka. Czerpie ona bowiem z narodowego skarbcza kultury, poddaje tę kulturę rewolucyjnej oraz zachowuje własny rys indywidualności poetyckiej. Ale także – co podkreśli (a w IV wydaniu *Zarysu najnowszej literatury polskiej* (1864–1897), Kraków–Petersburg 1898, dodając nowy fragment tekstu, przypomni) – stara się wejść w „układy ze społeczeństwem, odwracającym się od poezji” (Z, 43).

Obok wyraźnego narodowego charakteru (i komponentu myślowego) liryków Asnyka, to właśnie ogólnoeuropejski charakter tekstów, które pisze, zostaje podkreślony zwłaszcza w III wydaniu *Zarysu*. Chmielowski diagnozuje tu sonety *Nad głębiami*, wskazuje przecież na źródła ówczesnej antypoetyckości, które przewartościuje sposobem poetyckiego wyrazu Asnyk, spinający formą i myślą dziewiętnastowieczne dylematy kultury narodowej oraz europejskiego kształtowania się odrębności i wspólnotowości. W sonetach *Nad głębiami* Chmielowski dowartościuje egzystencjalne obrazy doświadczenia rozgoryczonego i przerażonego życiem podmiotu. Dziewiętnastowieczne źródła terażniejszości, które widoczne są w poezji Asnyka, stają się fundamentem umożliwiającym trwały dialog międzykulturowy. Przewartościowują lokalne klęski i poczucie prowincjonalności. Narodowe doświadczenie wpisują w szerokie pole doświadczenia europejskości, tożsamości nie tylko lokalnej, której znaczenia ani Asnyk, ani Chmielowski nie negują, lecz także globalnej, tworzącej mapę śródziemnomorskiej kultury. Tym samym daje to Chmielowskiemu pełniejszy obraz rozwoju narodowego i europejskiego charakteru nauk o duchu (we *Współczesnych poetach polskich* podkreśli wyborną umiejętność przerabiania przez Asnyka mitów i podań greckich dla wyrażenia myśli nowożytnej, W, 135). Myślenie jest – wedle Chmielowskiego, poddającego diagnozie twórczość Asnyka, koniecznym procesem samoświadomości, określającym tożsamość. Ale poeta – co niewątpliwie dostrzega krytyk – dowartościowuje także niewiedzę jako znak koniecznej identyfikacji i stan, który pomaga rewidować, nieustannie pytać i poszukiwać odpowiedzi na pytania rzeczywistości, wyrastające ze sceptycyzmu poznawczego. Wedle III wydania *Zarysu* Chmielowski dowartościowuje czwarty tom *Poezji* (1894) Asnyka ze względu na to, że zawiera mało erotyków, natomiast wiele „poważną myślą natchnionych wierszy”⁶. Odbijają

⁶ P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej* (1864–1894), Kraków–Petersburg 1895, s. 333.

one i, co istotne, uwewnętrzniają zarówno indywidualne nastroje (pełne cierpienia i smutku), jak i wspólnotowe, społeczne nastroje narodowe oraz współczesne europejskie prądy umysłowe. Jako egzemplifikację ujawniającą powyższy stan kondycji ludzkiej i charakter refleksji o mikrokosmosie i makrokosmosie – podaje Chmielowski właśnie cykl sonetów *Nad głębiami*.

Swoisty eklektyzm, cechujący sonety Asnyka (które redefiniują i wykorzystują przemodelowane wzorce tradycji, myślenia i zjawisk kształtujących dziewiętnastowieczność, widzianą jako efekt rewolucji, ale co najważniejsze – ewolucji), jest, zdaniem Chmielowskiego, uzasadniony. Wykorzystuje on przekształcenia form, myślowych paradygmatów i kontekstów światopoglądowych w całość, ujawniając tym samym różnorodność nie tylko formacji postyczniowej i wyborów twórczych tejże (które najwyraźniej ogniskują się w figurze Asnyka), lecz także całej dziewiętnastowieczności, która jest kalejdoskopem i dagerotypem zmian jednocześnie, ujawniającym przejściowość, przełomowość, spotkanie pesymizmu i sceptycyzmu z nadzieją na lepsze jutro, spotkanie terażniejszości z przeszłością, by móc patrzeć w horyzont przyszłości jako przestrzeni pewności. Idea ładu, rygorystyczny formalizm i świadoma praca nad materią dzieła przeciwstawiona przypadkowemu szaleństwu natchnień i kultowi nieopanowanej ekspresji, ponadto umiejętne wplecenie filozoficznej refleksji nad kondycją przełomowości w kulturze i nad przesileniem znaczeń kulturowych w tkankę słowa, specyficzne równanie kulturowe form religijności obrazujących nietranscendentny wymiar doświadczenia, a także wyniesienie kunsztu poetyckiej frazy ponad oryginalność – określają swoistą nawrotność do apollinijskiego wzorca piękna w sztuce i ponadpokową formę obecności podmiotu wierszy w historii, kulturze i tradycji. Już w młodzieńczej *Genezie fantazji* Chmielowski przeciwstawia się słynnej triadzie heglowskiego rozumienia dziejów oraz poglądom Kremera i Libelta (realizującym heglowski paradygmat na gruncie narodowym), głoszącym nadprzyrodzony charakter twórczości (czy lepiej: wyobraźni twórczej), który nie podlegałby naukowemu wyjaśnieniu⁷. Określa tu poetę (w ogóle) mianem „mocarza formy”⁸, który choć posługuje się (jako najważniejszą

⁷ Historiozofia Hegla z jej triadyczną koncepcją rozwoju dziejów nie będzie również patronowała I wydaniu *Zarysu* oraz jego kolejnym wariantom. To triadyczność Comte’owskiej teorii następstwa faz: teologicznej (iluzorycznej), metafizycznej (abstrakcyjnej) i pozytywnej uwyraźni się w myśleniu Chmielowskiego.

⁸ Zob. P. Chmielowski, *Geneza fantazji*, w: idem, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, t. 1, s. 94. Dalej jako G.

domeną swojego tworzywa poetyckiego) porównaniami oraz metaforycznym i pojęciowym (alegorycznym) obrazem przedstawiania, to przecież musi być świadomy zbliżenia dedukcyjnej i indukcyjnej metody badań rozumowych oraz indukcyjnej metody (owego fantazyjnego kojarzenia wyobrażeń mających na celu spostrzeganie) stosowanej w celu zbliżenia tych dwóch sposobów dyskursywizacji myśli. Chmielowski stwierdza, że samodzielnemu wytwarzaniu wyobrażeń mitycznych przez poetę pomaga wychowanie oraz wpływ języka narodowego na charakter zarówno mowy (formy dzieła), jak i umysłowości artysty (G, 98–99). Dlatego podkreśli, że rodowód fantazji wyprowadza ze stanowiska psychologicznego, by zróżnicować ostatecznie dwa sposoby procesów myślenia – przynależne fantazji i rozumowi. Fantazja jest dla Chmielowskiego (pilnego ucznia swego mistrza Wundta) takim procesem myślenia, w którym wyobrażenia zmieniają się i kombinują pod wpływem ludzkich uczuć i namiętności na podstawie asocjacji swobodnej, natomiast rozum – to taki proces myślenia, w którym wyobrażenia (przekształcone w pojęcia) zmieniają się i kombinują dzięki ścisłej obserwacji i dokładnemu doświadczeniu, ale na podstawie asocjacji zdeterminowanej prawami pojęciowymi (G, 119). Dlatego jeśli te wnioski przyłożyć do realizacji twórczej E...ly’ego, widać potwierdzenie tezy z *Zarysu, Poezji w wychowaniu* oraz ze *Współczesnych poetów polskich* o Asnyku jako figurze nowoczesnego poety, a tym samym poety czasów nowoczesności.

W *Poezji w wychowaniu* to Asnyka uczyni najlepszym spośród dzisiejszych poetów. Przywołując jego wiersz *Napad na Parnas*, odczyta tę postawę jako odmalowaną w humorystycznych obrazkach chęć domagania się od poetów, „żeby szli na równi z postępem wieku, stara się podać w śmieszność obecny kierunek praktyczny w życiu, a przyrodniczy w nauce”⁹. Chmielowski dobitnie podkreśli, że wiedza nie szkodzi fantazji, ale ją wzbogaca „prawdziwie wielką i trwałą treścią” (P, 22), dlatego trudno się w obecnych czasach zgodzić na rozgraniczenie poezji od rzeczywistości. Fantazja i rozum nie są przeciwieństwami, nie można także oddzielać fantazji od wyobraźni, bowiem „[w] wyobraźni i fantazji widzimy tylko różne stopnie rozwoju, nie zaś różne władze duszy” (P, 21), dlatego matematyk robi „najdoskonalsze abstrakcje”, „szemata”, a poeta stwarza „najdoskonalsze i najżywotniejsze postacie”, stwarza obrazy (P, 21). Dowodem postępu czy nowoczesnej mentalności nie jest lekceważenie poezji

⁹ P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, Wilno 1881, s. 22. Wszystkie cytaty podaję z tego wydania. Dalej w tekście jako P i numer strony cytowanej.

i pogarda wobec niej, podobnie jak nie jest nim jej ubóstwienie czy uznanie najwyższej potęgi ducha ludzkiego, jak to miało miejsce w epoce minionej (*P*, 17–18). Chmielowski uznaje oba te objawy za chorobliwe. Z tego stanowiska, pytając o znaczenie poezji w życiu społeczeństwa, stwierdzi, że każde prawdziwe uczucie ma swoje źródło w rzeczywistości, w usposobieniu ludzkiej natury, której rozum jako najwyższa instancja (*P*, 24) pomaga zrozumieć prawidłowości doświadczania świata i siebie. Rozumowi nadaje się tu status siły uszlachetniającej, a nie zamrażającej ludzkie uczucia, bo nakłania do poszukiwania i uznania prawdy. Dlatego też Asnyk (jako jedyny z pisarzy poromantycznych, co więcej – ikona poety nowoczesnego w rozumieniu Chmielowskiego) okazuje się godnym polecenia młodzieży, jego poezja ma wartość wychowawczą (nie tracąc walorów warsztatowych i poetyckich), a sam E...ly staje się wychowawcą młodzieży. Chmielowski kończy swoje studium – „spisaną biblioteczkę” – ostrzeżeniem przed pobieżnym i szybkim czytaniem poezji (nie tylko przez młodzież) oraz stwierdzeniem, że poznanie poezji jest tylko wtedy prawdziwym i ma wartość, kiedy człowiek przyswoi sobie jej treść i zrozumie jej „cudną” artystyczną formę (*P*, 42)¹⁰. Dlatego też w szóstym tomie *Historii literatury polskiej*

¹⁰ W późniejszych tekstach krytycznych, mających charakter studiów, stosując jeszcze dyskurs metakrytyczny naprzemiennie z elementami historii literatury, wielokrotnie będzie odwoływał się do obszaru oddziaływania poezji. W *Poglądzie na poezję polską w pierwszej połowie XIX stulecia. Studiach i szkicach z dziejów literatury polskiej* (Kraków 1886, t. 2, s. 92) dostrzega Chmielowski w poezji romantycznej historyczne znaczenie w pogłębianiu kultury uczuciowej społeczeństwa, jej wartość ponadepokową, która objawia w nieśmiertelnych kształtach artyzmu najprostsze, a zarazem najtrwalsze uczucia ludzkie. W *Metodyce historii literatury polskiej* (Warszawa 1899, s. 38), wynikającej jeszcze z funkcjonalności taine’owskiego obiektywizmu i jego teorii wpływu trzech cech determinujących, podkreśla, że historia literatury jest nauką „dążącą do wykrycia praw rozwoju myśli, uczuć i ideałów ludzkich w ogóle lub narodowych w szczególności, wyrażonych za pośrednictwem pięknego słowa”. Krytyka literacka jawi się tu jako uzupełnienie historii sądów, ocen, refleksji estetycznych i zostaje podporządkowana historii literatury zarówno na poziomie metodologicznym, jak i w sferze idei. Ocena okazuje się integralnym postępowaniem historyka, dlatego też tę pozycję można uznać za dowód na to, że krytykę literacką Chmielowski widział jako prolegomena do syntez historycznoliterackich. W *Krytyczno-porównawczym przeglądzie dziejów piśmiennictwa polskiego* (Przedmowa 1903; wyd. 1904; wyd. pośm. nakładem Arcta 1905) Chmielowski podkreśla także, że wewnętrzny podkład poezji stanowić powinna myśl filozoficzna (zasilona zdobyciami nauk przyrodniczych) oraz dążność społeczna wzmocnienia organizmu narodowego. Dlatego też to Asnyk (tu: obok Konopnickiej) jest piewca prawdziwie natchnionym. Poeta ze swoim filozoficznym wykształceniem (doktoratem uzyskanym w 1866 roku w Heidelbergu, studiami ekonomicznymi, nieukończonymi studiami na wydziale lekarskim Uniwersytetu Wrocławskiego) na pewno umie łączyć kwintesencję myśli z mistrzostwem kunsztownej formy (*Literatura polska nowożytna*, t. 2, s. 127). Właśnie dzięki

Chmielowski określi właśnie Asnyka „świetnym znawcą słowa”¹¹. Krytyk powtarza tu oczywiście sądy o pierwszym wydawnym we Lwowie tomiku poezji (1869), ale podkreśla, że kolejny tomik jest już efektem samotnych rozmyślań poety nad strukturą świata, odznacza się niezwykłą poprawnością formy i oryginalnością wyrażen. Melancholijność, sarkazm, ironia poematu *Sen grobów* i konsekwentnie objawiana w dalszej twórczości (głównie w cyklu sonetów) wskazują na proveniencję Słowackiego. I choć nie zawsze – jak pisze Chmielowski – uczucia i myśli są tu jasno i ze zrozumieniem wyrażone, widać cierpienie podmiotu oraz próbę przekraczania osobistego cierpienia na rzecz ogólnych praw etyczno-moralnych kierujących ludzkim doświadczeniem. Pogodzenie sprzeczności i ideałów romantycznych z prozą „brutalnego biegu wypadków” (*H*, 226) w atmosferze rodzącej się nowoczesności – wymagało czasu, ale z pełną świadomością Chmielowski podkreśla, że w dokonaniach Asnyka znalazło mistrzowskie efekty. Asnyk znał bowiem, zdaniem krytyka, prawidła wiedzy nowożytnej, dlatego sfunkcjonalizował możliwość obecności poety-człowieka w świecie, którego celem jest nieustanny postęp i progres ekonomiczno-społeczny. Przewartościowanie początkowych rozterek podmiotu liryków Asnyka doszło w końcu do takiego stanu, który ujawnił w poezji możliwość pogodzenia pragnienia wiary ze sceptycyzmem poznawczym, zmysłowości i oniryczności, ufności w potęgę ludu i pogardy dla tłumu, rzewności i sarkazmu, a także naiwności spotkanej z okrzykami bachicznymi (*H*, 226). We *Współczesnych poetach polskich* (1895) Chmielowski poezję określi jako najdoskonalsze wcielenie ideałów w rzeczywistość, spełniające misję cywilizacyjną z innymi sztukami pięknymi. Poezja ma bowiem wyrażać czysto ludzkie uczucia, by położyć kres egotyzmowi w literaturze i okazać się głosem rozsądku, kierując się tym samym prawidłami ładu, harmonii i jasności wyrażania. Dlatego w *Przedmowie* (1894) do III wydania *Zarysu* (1895; „przejrzane-go i znacznie powiększonego”) uwydatni z perspektywy swoistej

filozoficznemu wykształceniu, zdaniem Chmielowskiego, Asnyk doszedł do zharmonizowania przeciwieństw: gorącego uczucia i trzeźwej wiedzy, poezji i rzeczywistości – ustalonych przez porządek naukowy (tylko pozornie niedających się pogodzić), między ideą wolności osobistej a prawem przyrodzonej konieczności (ibidem, s. 128). Zharmonizowania tych heterogenicznych pierwiastków dokonał w cyklu sonetów *Nad głębiami*, określonych przez autora studium jako „przepyszne” (identyczną kwalifikację otrzymują we *Współczesnych poetach polskich* liryki tatrzańskie, *W*, 124), bo wniknął w istotę bytu, dzięki czemu określili kondycję duchowości ówczesnej epoki.

¹¹ P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, Warszawa 1900, t. 6, s. 222. Dalej jako *H*.

krytyki antropologicznej (rozwijając teorię „spółzucia psychologicznego”) – tę konieczną cechą fantazji i uczucia, które „tylko w połączeniu z rozumem i wyrobionym charakterem tworzą całość człowieka; rozum zaś nie może odrzucać nic, co jego rozpatrzeniu się przedstawia, a charakter wyrobiony nie postępuje lekko myślą”¹². Do opisanja specyfiki twórczości i talentu Asnyka stosuje metodę genetyczną, żeby pokazać zasadniczy nastrój jego poezji i zmiany profilu tego nastroju w ciągu ostatnich trzydziestu lat (W, 85). Nazywa Asnyka „rozbitkiem”, smutnym w usposobieniu i przygnębionym człowiekiem (W, 86). Dlatego widać na tym przykładzie, że wykrystalizowana w okolicy 1893 roku zasada „spółzucia psychologicznego” uwidacznia się w metodzie opisanja jego talentu twórczego i poetyki. Choć Chmielowski w wielu miejscach swojego studium *Współczesni poeci polscy* streszcza, cytuje i parafrazuje różne tematyki nie wiersze Asnyka, to celnie ujmuje specyfikę i zasadę twórczą poezji Asnyka, kiedy za główną jakość uważa zharmonizowanie treści (myśli) i formy. Docenia to, że nie ubrał on poezji w szaty naukowości i terminologii nauk przyrodniczych, ale wydoskonalił jej subtelny i filozoficzny fundament, by stać się poetą skomplikowanych stanów duszy (W, 133), którego poezję cechuje życie i prawda (W, 133). Wyraźne stanowisko Chmielowskiego na temat istoty poezji w nowoczesnej kulturze i funkcji poety w czasie drętwoty poetyckiej, epigońskich prób podnoszenia liry czy nowych propozycji estetycznych można odczytać jako uznanie poezji Asnyka za *pars pro toto* dziewiętnastowieczności i nowoczesności, która przecież okazuje się terapeutyczną próbą dziewiętnastowiecznego ratowania ciągłości, której brakuje, bo brakuje człowieka-institucji na miarę Kraszewskiego (zmarłego w 1887 roku). Dokonuje się tu zharmonizowanie dawnego idealnego poglądu na świat z wynikami (a nie wykorzystaniem narzędzi czy języka w materii słowa poetyckiego) nauki nowoczesnej i z dążeniami społeczeństw nowożytnych (W, 138).

Chmielowski próbuje wręcz ratunkowo potraktować Asnyka jako ikonę poezji dziewiętnastowiecznej¹³, która spajałaby pierwszą i drugą połowę XIX wieku, była wyrazistym i reprezen-

¹² P. Chmielowski, *Przedmowa*, w: idem, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1894)*, s. XI.

¹³ Asnyk jest tym bardziej w mniemaniu Chmielowskiego ikoną dziewiętnastowieczności ze względu na swą niestandardowość, zarówno biorąc pod uwagę wykształcenie, jak i charakter oraz tematykę jego liryków – „nie zapisywał się do grona „wierzących” w zwykłym religijnym słowa tego znaczeniu” (W, 91), uwidaczniał w swych arcydziełach włoskich – „wiecznotrwały spokój arcyzmu” (W, 94), przeciwstawiając go namiętnościom i rozedrganiam ówczesnej doby.

tatywnym przykładem poświadczającym wagę i artyzm poezji drugiej połowy XIX wieku, tym samym stając się ikoną poezji nowoczesnej – stanowiącej łącznik między pozytywizmem a modernizmem. I mniej ważne okazują się tu standardy ówczesnych wypowiedzi o Asnyku – autorytecie poetyckim i wzorcu chluby i chwały powstańczej, które gruntowały jego pozycję odbiorczą. Choć, co oczywiste, apologetyczne i entuzjastyczne sądy o poezji Asnyka (często ogólnikowe i powtarzane w wariantach kolejnych prac krytyka) były właśnie ówczesnie normą. Autorytetu poety-powstańca w ówczesnym czasie nie kwestionowano, by nie narazić się na konflikt z opinią publiczną. Albo pisano o nim aprobatywnie i czołobitnie albo nie pisano wcale – o tym paradoksie traktują *Ciury* Wiktora Gomulickiego¹⁴. Ale na tle ówczesnej krytyki – różnej miary i jakości – sądy Chmielowskiego o Asnyku stanowią przykład nie tyle wpisania się w oczekiwania odbiorców i „brązowniczy” profil nadawczo-czytelniczy, wyznaczając poezji Asnyka nowatorską, ważką i integracyjną rolę, ile chęć odnalezienia zagubionego wzorca, który pozwoliłby spoić całą dziewiętnastowieczność i ujawnić możliwości poetyckie „czasów niepoetyckich”. Chmielowski ratunkowo poszukuje ciągłości kultury i wzorców kulturowych wyznaczających granice dokonań twórczych, a także potwierdzających zasadność i sensowność jego pracy krytycznej w końcu XIX i na początku XX wieku, kiedy wszelkie wzorce ulegają depriwacji, rozmyciu, a horyzont oczekiwań odbiorczych zmienia się w obliczu nowych jakości estetycznych. Krytyk ma świadomość, że aby dokonania pokolenia postyczniewego (pozytywistów), więc przede wszystkim i jego własne, nie zostały unieważnione i zapomniane, ratunkowo buduje wręcz brązowniczy i apologetyczny wzór figury poety (Asnyka). Dzięki tej figurze poezja jako najważniejsza dziedzina artystycznego działania i realizacji, najbardziej pierwotna oraz najtrwalsza w dziedzictwie kulturowym i cywilizacyjnym, zostanie wydobyta i przetrwa, stając się materia i narzędziem ciągłości pokoleniowej. Ponadto figura poety, a tym samym sama poezja, określająca status artysty epoki postyczniewej, staje się egzemplifikacją podwójnego sprzężenia: poezji romantycznej i modernistycznej (romantyzmu i modernizmu) oraz jako figura nowoczesności spina pozytywizm i modernizm, tworząc tym samym całość ewolucji i stanowi łączność międzypokoleniową i artystyczną ciągłość.

¹⁴ Za tę uśpólniającą sugestię, ujawniającą specyfikę rezonansu dzieła i osoby Asnyka, dziękuję Pani Profesor Barbarze Bobrowskiej.

Piotr Chmielowski w swoich rozpoznaniach dotyczących możliwości dziewiętnastowiecznej poezji i poetyckości właśnie Asnyka określa jako mistrza formy i myśli, mistrza języka poetyckiego czasów niepoetyckich. Figura poety i dzieła staje się w jego refleksji krytycznej (ujawniającej różnorodne etapy metod zastosowanych do badania i ewolucję metakrytycznych zasad tworzenia dyskursu) ikoną dziewiętnastowiecznej i nowoczesnej poezji. Stanowi pomost między literaturą (poezją) pierwszej połowy XIX wieku a sytuacją kryzysu języka poetyckiego i efektami tegoż w poezji (literaturze) postyczeniowej, by jednocześnie okazać się zwornikiem łączącym dawne i nowe wzorce poetyckiego tworzywa, dostosowując je tym samym do oczekiwań nowoczesności. Chmielowskiemu potrzebna jest ikona nowoczesnego poety, by poprzez jego figurę oraz dzieło próbować łączyć i ratować tym samym (skoro brakuje wyrazistego zwornika, medium, jakim może być i powinna figura poety – Asnyka) paradygmat poetyckości romantycznej z koniecznością dostosowania do nowych okoliczności kulturowych i współczesnych ról odbiorczych. Poezja Asnyka ratuje bowiem w mniemaniu krytyka ciągłość dziewiętnastowiecznej narodowej mapy kulturowej, poszerzając jej horyzont w przestrzeń europejskości i uniwersalności. Tym samym stanowi terapeutyczny, konieczny i niezbędny element odzyskiwania statusu poezji, by ratować i budować ciągłość kultury, która przecież zarówno dla Chmielowskiego w jego tytanicznej pracy krytycznej, jak i dla całego pokolenia postyczeniowego była szansą przetrwania.

DAWID MARIA OSIŃSKI

**On saving continuance the nineteenth century style.
Poetry of Adam Asnyk in the reflections
of Piotr Chmielowski**

The article attempts to reveal a reconstruction of Piotr Chmielowski's critical thought regarding the poetical works written by Adam Asnyk (pen-name E...ly). The starting point for the discussion is a set of variations for different editions of *Zarys literatury polskiej* as well as other works of the critic elucidating the specificity, importance and the character of the poetry of E...ly. The article attempts to show why it was just the figure of the poet that was necessary and constituted a model figure for revealing the attempts of saving continuance of not only Polish poetry but also national culture and heritage. In his critical reflection, Chmielowski tries to find continuity between the Romantic paradigm and the post-January insurgency paradigm that was to define the obligations and the status of poetry, as well as to identify, uphold

and maintain national identity that was often contested and was on the wane at the time. The article attempts to answer such an important question for Chmielowski himself as to why it was necessary to find among the generation of post-insurgency Poles a figure that would resemble Ignacy Kraszewski, a man-institution, and thus provide an exemplary model, necessary and much needed model figure in upholding and maintaining national consciousness and in preserving continuity. It is the culture and literature of the latter half of the nineteenth century that Chmielowski investigates in search of poetry and the poet as an icon of the nineteenth century and modernity in the post-January insurgence non-poetical times. Asnyk can be seen, in Chmielowski's terms, as an icon of the modern poet, a keystone figure who straddled the line between what can be consolidated and what was left to be saved in order to preserve the paradigm of Romantic poeticalness and the necessity for adjusting to new cultural circumstances and contemporary expectations on the part of receivers.

Key words: nineteenth century, continuity, generation, Positivism, modernism, form, thought, nineteenth century poetry, poetry of A. Asnyk, groundbreakingness, transience, literary criticism.

Dawid Maria Osinski – asystent na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania badawcze dotyczą pisarstwa i projektów twórczych pisarzy drugiej połowy XIX wieku, doświadczenia formacyjności kultury, przekształceń gatunkowych i estetycznych w piśmiennictwie przełomu wieków, a także określenia charakteru, specyfiki i możliwości ujęcia „teorii języka” przez pisarzy pokolenia polskiego pozytywizmu. Ważniejsze publikacje: *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli* (2011); *Zapolska wygląda przez lwowski okno. Tożsamość modernistycznego Lwowa* („Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2); *Dandyśka w podróży po Europie. Diarystyczny zapis obecności Marii Baszkircew* (w: *Europejczyk w podróży*, 2010); *Wokół Leśmianowskiej mandali na przykładzie dramatów mimicznych „Skrzypek Opętany” oraz „Pierrot i Kolumbina”* (w: *Religie i wierzenia w literaturze polskiego modernizmu*, 2009); *Marii Jehanne Wielopolskiej tekst lwowski* (w: *Modernistyczny Lwów – teksty życia, teksty sztuki*, 2009).