

MAREK DYBIZBAŃSKI Uniwersytet Opolski

NIENAPISANE I NAPISANE O NIEKTÓRYCH DRAMATACH WSPÓŁCZESNYCH ADAMA ASNYKA

Krytyczna recepcja twórczości dramatycznej Adama Asnyka od początku krążyła wokół podstawowej tezy – czasem sugerowanej w sposób zakamufLOWany, kiedy indziej otwarcie formułowanej – zgodnie z którą sprawdzony talent liryczny nie powinien trwonić energii na nieudane dramaty, mogące jedynie zaszkodzić jego sławie. Asnyk – co widać po dorobku – tego rodzaju „dobrych rad” wysłuchiwał niechętnie, dzięki czemu w latach 1869–1888 napisał, opublikował i wystawił 8 dramatów, w tym 2 historyczne (przypomniane jeszcze w opracowaniu z drugiej połowy XX wieku¹) i 6 o tematyce współczesnej autorowi, pomiędzy którymi prze-wijają się zachowane ślady pomysłów niezrealizowanych.

„Drobne fragmenty innej komedii: dwa proza, jeden wierszem” – tak właśnie scharakteryzowane w opisie bibliotecznym – zamykają Asnyka autograf *Gałązki heliotropu* (AR 5)².

Ta wczesna, pochodząca z 1869 roku, jednoaktówka w powojennych kanonicznych syntezach uznana została za jedyny w dorobku dramatycznym poety utwór wart pamięci³. W swoim czasie uchodziła za „milutki a prosty obrazek, w którym żywioł erotyczny autor zręcznie bardzo oprawił w ramach swobodnego i wykwintnego komizmu”⁴, w wyniku zaś dostrzeżenia niedostatków komizmu przekształciła się w „poemacik dialogowany, brylancik czystej wody, błyszczący jasnym promieniem

¹ Zob. S. Smak, *Dramaty historyczne Adama Asnyka*. W zb.: *U źródeł. Wybór prac o literaturze z okazji 70-lecia opolskiej polonistyki*. Red. A. Mazur, M. Dybizbański, A. Gleń, M. Rowińska-Szczepaniak. Opole 2020. Pierwodruk w: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu. Historia Literatury” z. 10 (1972).

² Skrótem AR odsyłam do: A. Asnyk, *[Utworky dramatyczne i opowiadanie]. Gałązka heliotropu. – Walka stronnictw. – Cola Rienzi. – Bracia Lerche. – Wśród lasu*. Bibl. Ossolineum, rkps 6982/II. Na stronie: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/doccontent?id=9433> (data dostępu: 21 VI 2020). Ponadto stosuję skrót: A = Eł...y [A. Asnyk], *Gałązka heliotropu. Komedja w jednym akcie*. W: *Pisma*. T. 4. Warszawa 1898. Na stronie: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/show-content/publication/edition/460360?id=460360> (data dostępu: 14 IX 2021). Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

³ Zob. A. Nofer, *Adam Asnyk*. W zb.: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki. T. 1. Warszawa 1965, s. 182.

⁴ *Przegląd teatralny*. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” 1876, nr 12, z 18 III, s. 142.

wyższego poetycznego natchnienia"⁵, nazywany też „perełką podjętą z krynicy powszedniego życia” oraz „wykwintnym cackiem”, w którym „dystynkcja dobrego tonu łączy się z pięknosciami uczuciowej liryki, pełnej młodzieńczej rzewności i poetycznego smętku”⁶, a „świeżość poetyczna, prawda w malowaniu uczuć szlachetnych, wiersz przesłiczny [...] zacieraają drobny niedostatek sceniczności [...]”⁷, bo zresztą wszelkie widoczne odstępstwa od zasad przewidzianych dla konstrukcji dramatycznej w tym przypadku „z wad pod względem scenicznym przemieniły się za sprawą poezji w zalety artystyczne” – jak zawyrokował sam Władysław Bogusławski⁸.

Nie były to jedynie konwencjonalne pochwały czy wymijające zachęty dla autora, który zdażył już zyskać uznanie jako poeta liryczny. Wygląda raczej na to, że krytycy musieli jakoś uporać się z fenomenem pomyślnego przejścia próby sceny⁹ przez utwór poetycko wprawdzie udany, ale w konstrukcji swojej rzekomo mało dramatyczny.

Stało się z czasem regułą, że dramaty Asnyka – krytykowane za niedostatki w prowadzeniu akcji, statyczność scen, mentorstwo w dialogach i rozwlekłość monologów – zbierały pochwały dla pojedynczych, mistrzowsko skonstruowanych scen.

⁵ H. Niemojewski, *Przegląd teatralny*. „Tygodnik Mód i Powieści” 1876, nr 13, z 13 (25) III, s. 151.

⁶ *Teatr*. „Kurier Codzienny” 1876, nr 57, z 1 (13) III, s. 1.

⁷ E. Lubowski, *Przegląd teatralny*. „Bluszczy” 1876, nr 12, z 10 (22) III, s. 96.

⁸ –B– [W. Bogusławski], *Teatr*. „Kurier Warszawski” 1876, nr 57, z 1 (13) III, s. 1.

⁹ Podkreślano zasługi wykonawców, zapewniając, że poeta znalazł w teatrze świetnych „tłumaczy swoich myśli i swego natchnienia [...]”, których gra sama w sobie była już „poezją uczucia pełną i ognia” (S. M. Rzętkowski, *Teatr*. „Biesiada Literacka” 1876, nr 11, z 5 (17) III) – nie tylko przez „zasób uczucia, którym kochankowie natchnęli główną sytuację [...]”, lecz i przez „coraz rzadszą i zaniedbaną [...] sztukę mówienia wiersza, który traktowany był tym razem z należnym dla poety poszanowaniem” (–B– [Bogusławski], *op. cit.*). Najdokładniej tę aktorską reżyserię, opartą, jak można wnioskować z opisów, na chwytach wypracowanych w ramach *emploi* poszczególnych wykonawców, ale dostosowanych tym razem konsekwentnie do poetyki wystawianego utworu (w czym upatrywano tajemniczy sukcesu przedstawienia) – scharakteryzował Niemojewski (*op. cit.*, s. 151; podkreśl. M. D.) w „Tygodniku Mód i Powieści”:

„Rolę dumnej, trochę zniechęconej cynizmem swych opiekunów i chciwością łowców na posagi Amelii, oddała panna Romana Popiel z dokładnym zrozumieniem przedstawionego przez nią charakteru: mianowicie najlepsza scena komedii, wtedy gdy chwilowe oburzenie ustępuje miejsca tkliwym a tajonym tak długo uczuciem, wykonaną została przez tę sympatyczną artystkę po mistrzowsku. W pełnym estetycznej piękności, lecz pozbawionym zupełnie dramatycznego życia monologu umiała dodaniem drobnych na pozór szczegółów upozorować naturalność wspomnianego ustępu, który by bez tego, pomimo wdzięku słowa, mógł niejednemu ze słuchaczy wydać się zanadto rozwlekłym.

Pan Tatariewicz w roli Henryka połączył naiwną prostoduszność nieśmiałości z tętnem głębokiego uczucia, które tajone w głębi serca przedzierało się mimowolnie na zewnątrz, a tłumione długo, wybuchło w końcu wulkanicznym ogniem. [...]

Pan Ostrowski, którego obowiązkiem było [w roli Beockiego – M. D.] dołączyć szczyptę naturalnego komizmu do barwnej poezji sielanki, wywiązał się ze swego zadania wybornie, a w ostatniej scenie wywołał kilkoma do perfekcji doprowadzonymi gestami efekt, jakiego by niezawodnie mniej zdolny artysta wynaleźć nie zdołał.

Pani Niewirowska krótką swoją rolę [Beockiej] wykonała nie tylko sumiennie i naturalnie, ale nawet z pewną salonową dystynkcją.

Rola Adolfa nie jest odpowiednią, zdaniem naszym, dla talentu pana Grubińskiego. Adolf powinien być żywszym w akcji, więcej dystygowanym w ruchach i poprawniejszym (szczególniej przy akcentowaniu mocnych wyrazów) w deklamacji”.

W *Gałązce heliotropu* tę rangę zyskała rozmowa Henryka z Amelią w scenie 9. Jej sytuacja wyjściowa jest wynikiem z perfidnej intrygi nieporozumienie: Henryk (skromny, zakochany poeta, któremu przyjaciel, Adolf, poradził wyjawić uczucia w liście) ujrzał we włosach Amelii kwitnącą gałązkę heliotropu, według prośby dołączonej do listownego wyznania mającą być znakiem odwzajemnionej miłości; nie zdawał sobie sprawy, że wiadomość nigdy nie dotarła do adresatki, a kwiat we włosy wplótł jej kuzyn – ten sam Adolf, który zatrzymał powierzony sobie list. Początkowo akcja owej sceny rozwija się zgodnie z planem Adolfa, zmierzającego do skompromitowania rywala, pozyskania przychylności urażonej panny i w konsekwencji zdobycia jej ręki wraz z okazałym posagiem. Henryk, sądząc, że Amelia czytała jego wyznanie, skupia się na jej miłości do niego, sygnalizowanej nieświadomie, kobieta zaś, zaskoczona zuchwałością rozmówcy, udziela mu reprimendy i spieszy ku wyjściu. Dalej jednak oboje wykazują więcej opanowania i rozsądku niż po czułym poecie i młodej dziewczynie spodziewał się intrygant: on tłumaczy przyczyny swojej śmiałości i oskarża Amelię o wspólną z Adolfem zabawę cudzym kosztem; ona pozwala się zatrzymać, słucha wyjaśnień, wyciąga wnioski, a co najważniejsze – pod wpływem wyrzutów dumnie czynionych przez Henryka coraz wyraźniej odczuwa budzącą się w niej samej miłość:

HENRYK

O, posłuchaj mnie pani! teraz ja z kolei
Wyrzucę wszystką gorycz, co mi serce pali!
Kupiłem nadto drogo do mówienia prawo,
Bo strata ideału, co się w gruzy wali:
Więc nie mogę się wstrzymać. Z drżeniem i obawą
Wielbiłem ciebie dotąd jak wyższą istotę.
Której nie byłem godny dotknąć się spojrzeniem;
Tumiłem własnych pragnień palącą tęsknotę,
By się nie zdradzić nigdy z ukrytym cierpieniem;
Chciałem ciebie przechować w moim sercu białą,
Jako nadziemskie widmo, jasną, doskonałą,
I odejść z pełną duszą blasków i jasności,
Nie żądając wspomnienia ani lży litości.

AMELIA (*zwyciężona wzruszeniem, na stronie*).

On mnie kocha, mój Boże! O, serce szalone!
Po co bijesz tak głośno! [A 294]

Mimo gwałtownej reakcji serca Amelia zachowuje przytomność umysłu i przejmuje inicjatywę, odsuwając podejrzenia Henryka względem Adolfa, aby zamiast do pojedynku, doprowadzić jeszcze tego samego dnia (w trakcie spotkania przy popołudniowej herbacie) do zaręczyn, którym dotychczasowi jej opiekunowie, państwo Beoccy, nie sprzeciwią się, gdy otrzymają gwarancję, że i Henryk (podobnie jak dawniej popierany przez nich kuzynek Adolf) nie zażąda rachunków z lat sprawowania opieki.

Wrażenie pewnej niezgrabności w prowadzeniu akcji powstawać może na skutek faktu, że w krótkim dramacie o prostej intrydze „czarny charakter” aż trzy razy (w scenach 3, 6 i 11) zdradza swoje plany w monologu bezpośrednio poprzedzającym działanie. Zarazem jednak monolog Adolfa dostarcza okazji do scenicznej prezentacji próbki lirycznego talentu Henryka, zawartej w liście otwieranym i czytany

przez fałszywego przyjaciela w scenie 6. O tym, że miłosne wyznania zakochanego poety mają status „poezji w poezji” (lirycznego utworu wplecionego w wierszowany dialog, będący funkcjonalnie codzienną „prozą” postaci, by tak rzec, „niepoetycznych”), informuje właśnie Adolf, kiedy szydlerczo komentuje, iż Henryk „miłość swoją wydzwoił w sonecie” (A 282). Co więcej – dzięki zastosowaniu tego chwytu nawet sceniczna prezentacja miłosnego liryku współtworzy sytuację określaną przez konfliktowe napięcia dramatyczne. Pojawiają się one już w pierwszej scenie dramatu, w której salonowa konwersacja wymyka się przyjętym regułom (na co też zwraca nawet wprost uwagę jedna z bohaterek¹⁰) i podając skrótową charakterystykę osób występujących w *Galatze heliotropu* (przewrażliwionej na punkcie konwensu Beockiej, prymitywnego Beockiego, który gardzi sztuką i wykwinność uznaje tylko w potrawach, rezolutnej Amelii i cichego Henryka, nieustannie prowokowanego przez obcesowego Adolfa), stwarza atmosferę nerwowego napięcia. Klasyczną ekspozycję zanurzoną w preakcji przynosi dopiero scena druga, w której – po wyjściu Amelii z Henrykiem – wyjaśnia się, że uprzykrzonego gościa sprowadził sam jego rywal i zarazem faworyt gospodarzy. Adolf zapewnia wprawdzie zaniepokojonych opiekunów panny, że skontrastowanie z Henrykiem – wmanewrowanym w kompromitującą akcję i zmuszonym do ucieczki – może mu tylko dopomóc w pozyskaniu przychylności Amelii, lecz wygląda na to, iż pierwotna jego intencja była bardziej społeczno-towarzyska niż intrygancko-romansowa:

ADOLF

[.]
 Ten pan Henryk – figura w świecie dosyć znana;
On le tolère presque partout; ma dobre maniere
 I dość liczne stosunki. Jeśli mam być szczery,
 To i ja go nie lubię; lecz w dzisiejszych czasach
 Trzeba szukać uznania i poparcia w masach.
 Do tego on mi służy, a przy tym, *après tout*,
 On jest moim kolegą z uniwersytetu. [A 267]

Zrodzona z takiej motywacji decyzja o sprowadzeniu rywala traci piętno cynicznej zabawy cudzymi uczuciami, a zyskuje znamiona błędu, znajdującego jakieś niesprawiedliwienie w okolicznościach, które tymczasem uległy zmianie:

ADOLF (*sam*)

[...] twój list do Amelki rąk się nie dostanie.
 Póki sam brać się do niej nie miałem ochoty,
 Były mi obojętne twe nieme zaloty;
 Lecz gdy wzięłem odkosza od hrabianki Róży,
 Nie mogę, mój kochanku, ścierpieć tego dłużej... [A 281]

Wynika stąd, że jeszcze w preakcji nastąpiło zachwianie pewnego stabilizującego się układu, wywołane fiaskiem pierwszych planów matrymonialnych Adolfa.

¹⁰ Zob. A 265:

PANI BEOCKA

Meżu, to nie w dobrym tonie,
 Żeby wciąż dwoje osób mówiło w salonie:
 Trzeba prowadzić dyskurs tak, by każda z osób
Placer son mot w rozmowie miała łatwy sposób.

Problem zyskuje dodatkowe naświetlenie w jednym z fragmentów dołączonych do autografu.

Fragment wierszowany, zapisany na stronicie oznaczonej w rękopisie numerem 44, w transliteracji przedstawia się tak¹¹:

Pan Baron ~~zaraz przyjdzie~~ (**nie ubrany**) prosi Jaśnie Panów
Czekać chwilę w salonie a zaraz przybędzie.

Kłania się i wychodzi.

Hrabia

Henryku gdyś zawitał raz do naszych łąnów
Już cię więcej nie puścim pan Henryku osiedzie
Między swemi i dalej do pluga do roli
Trzeba rzucić kraj marzeń zapomnieć co boli
I osiąść najprzykładniej pomiędzy szlachcice.
A gdy jeszcze natrafisz na piękną dziewicę,
Co cię chwyci za serce, bajroniczny smutek
Uleci gdzieś na zawsze ja ręczę za skutek.
Ty mnie się nie wykęcisz mam ja swoje plany
Okiełznać cię na dobre

Henryk]

Adolfie kochany

Czemże ci się wywdzięczę za przyjaźni tyle [AR 44]

Zarówno format wiersza, jak i zbieżność imion bohaterów pozwalają, przy zachowaniu pamięci o ryzyku błędu, domyślać się w tym skrawku jakiegoś dokumentu genezy *Gałązki heliotropu*. Zaprezentowana w nim scena wykracza poza ramy akcji dramatu w jego kanonicznej, drukowanej wersji. Wprowadzenie w obręb akcji scenicznej powitania przybyłego w gościnę Henryka przez Adolfa sugeruje, że w pierwotnym zamyśle dramat miał albo przedstawiać inny fragment fabuły, albo – co bardziej prawdopodobne – obejmować swą akcją dłuższy odcinek czasu i ciąg zdarzeń, więc i pewnie składać się z większej liczby aktów. Różnica stanowa między przybyszem a podejmującym go towarzystwem zaznaczona była wyraźniej i wpisana już w imiona bohaterów – Adolf, którego imię szczęśliwie pada w zachowanej kwestii interlokutora, występował pod scenicznym „imieniem” Hrabiego i o ile liczba postaci (przynajmniej głównych, uczestniczących w intrydze) nie miała być większa, to o tyle w ubierającym się za kulisami baronie wolno domyślać się Beockiego lub jakiegoś jego prototypu. Niezbyt szczęśliwym konceptem reżyserskim autora wydaje się wypełnienie tym dialogiem czasu oczekiwania w salonie barona na przyjście gospodarza – dwaj przyjaciele, którzy składają wspólną wizytę, taką rozmowę mogli odbyć po drodze, a nawet wcześniej, zanim się w tę drogę wybrali. Chyba że Hrabia miał powody, by się obawiać dezercji Henryka, i dopiero w sytuacji podbramkowej (nie bez towarzyskiego uchybienia) postanowił zdradzić Henrykowi swój zamiar wyswatania go. Tak czy owak, nie ulega raczej wątpliwości, iż „wczesny”

¹¹ W cytatach z rękopisu zastosowano zasady genetycznej transliteracji linearniej: pogrubienie w pojedynczym nawiasie ostrokatnym oznacza tekst dopisany w interlinii, pogrubienie w nawiasie podwójnym – dopisek na marginesie; zachowano ortografię i interpunkcję oryginału.

Adolf, pod „imieniem” Hrabiego, nie tylko nie rywalizował początkowo z Henrykiem, ale wręcz przyjmował rolę jego protektora. Możliwe, że już w tym zamysle sprawy miały przybrać inny obrót po otrzymaniu przez Adolfa „odkosza” od hrabianki. Ważniejsze jednak, iż gdyby rzeczywiście ów rękopiśmienny fragment ze strony 44 był cząstkowym zapisem wcześniejszej koncepcji *Gałązki heliotropu*, to świadczyłby on, że postać Henryka wykrystalizowała się dość szybko, trudny zaś problem stanowił dla autora Adolf.

Zbiór cech i działań określających postać przeciwstawioną temu typowi bohatera, jaki reprezentuje Henryk, nabiera szczególnej wagi w odniesieniu do konfliktowego schematu uformowanego w polskim dramacie współczesnym drugiej połowy XIX wieku. W takim modelu – wedle określenia Dobrochny Ratajczakowej – „biedermeierysta i zarazem romantyk, prawy wyznawca równoznaczności spraw serca i spraw rozumu” (temu typowi bliski będzie Henryk), „walczy z chorym z nadmiaru pożądania pieniądza, uczuciowo zimnym pozytywistą, [...] w najlepszym przypadku poddanym władzy obliczającego rozsądku”¹². W jednoaktówce Asnyka – gdzie chronologiczną konkretyzację wnosi tylko wspomnienie publicznych odczytów o XVIII stuleciu¹³ (i ewentualnie wzmianka o postępującej demokratyzacji życia publicznego) – realizuje się raczej schemat baśniowy: skrojona na miarę wieku XIX „królewna” (posażna i roztropna panna na wydaniu) wybiera ubogiego, uczciwego i szczerze kochającego marzyciela, odrzucając cynicznego, podstępnego, zblazowanego arystokratę, o którym, nie wiedząc czemu, Edward Lubowski napisał, że to „młodzian pozytywny w najgorszym znaczeniu tego słowa [...]”¹⁴.

Kiedy powstawała *Gałązka heliotropu* (na ogół postrzegana nie w perspektywie rozwoju XIX-wiecznego dramatu realistycznego o tematyce współczesnej ze śladami oddziaływania pozytywizmu, tylko jako późny refleks komedii romantycznej w stylu Alfreda de Musseta lub Aleksandra Fredry¹⁵), pozytywistyczna kampania „Przeglądu Tygodniowego”, nawet jeśli była już rozpędzona, jeszcze nie przybrała charakteru zdecydowanie konfrontacyjnego, Asnyk zaś przez redakcję organu „młodych” zauważony został dopiero po wydaniu jednoaktówki i początkowo traktowany był z życzliwą neutralnością¹⁶. Lubowski pisał wszakże z okazji wystawienia *Gałązki heliotropu* w Warszawie w 1876 roku, a więc w czasie, kiedy sam, propagując nowe

¹² D. Ratajczakowa, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*. W: *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. Wybór, oprac. B. Konciewicz. T. 1. Wrocław 2006, s. 295.

¹³ W tekście dramatu nie pada nazwisko prelegenta. P. Chmielowski (*Nasza literatura dramatyczna. Szkice*. T. 2. Petersburg 1898, s. 41) dopatruje się w nim lwowskiego historyka, Henryka Schmitta (1817–1883), absolwenta Uniwersytetu Lwowskiego, który za zaangażowanie w działalność spiskową został w 1846 r. aresztowany, skazany, ułaskawiony i w tym samym roku, w obliczu zagrożenia ponownym uwięzieniem, ratował się ucieczką do Francji, skąd powrócił po ogłoszeniu amnestii w 1865 roku. Ta identyfikacja czasu akcji dramatu umieszcza wśród zdarzeń towarzyszących jego powstawaniu.

¹⁴ Lubowski, *op. cit.*, s. 96.

¹⁵ Według Nofer (*op. cit.*, s. 182) to „bezpretensjonalna komedyjka zrodzona w poetyckim klimacie Musseta”, zdaniem Niemojewskiego (*op. cit.*, s. 151): „przypominająca ogólnym ustrojem pełne uroku kreacje Juliusza Janina, a barwnością słowa *Odludków* i poetę Fredry [...]”.

¹⁶ Zob. K. Wóycicki, *Asnyk wśród prądów epoki. (Materiały i opracowania). Próba bibliografii pism Asnyka*. Warszawa 1931, s. 3 n.

idee w sposób „umiarkowany”, toczył już prywatną wojnę z obozem „skrajnych pozytywistów”¹⁷, i kiedy Asnyk, po kilku latach brutalnych starć z redakcją „Przełądu”, wystąpił z filozoficznie i psychologicznie umocowaną teorią, w której – wedle określenia Kazimierza Wóycickiego – uznając ewolucyjną konieczność pojawienia się nowego ruchu, „jednocześnie powiązał pozytywizm ze swoim idealizmem”¹⁸ (najbardziej spójny i wyczerpujący wyraz artystyczny owej teorii badacz odnajdywał w ostatniej scenie *Kiejstuta*).

Możliwe, że właśnie z lat siedemdziesiątych pochodzi drugi z zachowanych rękopiśmiennych fragmentów, znajdujący się na stronie oznaczonej w omawianym dokumencie numerem 43 i przedstawiający rzeczywiście bohatera „pozytywnego”:

Edward

Dobrze że przychodzisz Henryku zacząłem się już lękać że herbata przeciągnie jeżeli cię co dłużej (**niż zwykle**) zatrzymało.

Henryk

Powracam prosto z mojego warsztatu, jeśli się spóźnił to wina nowej kantorowej (?) pożyczki której plan przygotowywałem lecz za to teraz myślę [.] czas stracony i żwawo zabrać się do herbaty bom znużony, przemokły i zziębły. (siada na krzesło przy stoliku)

Edward (nalewając herbatę)

Któżby powiedział że dziedzicowi **wielkiego** (**znaczącego**) niegdyś nazwiska przyzwyczajonemu od kolebki do [.] zbytów salonów i najwyszukańszego towarzystwa przyjdzie zarabiać ciężką pracą w kantorze bankierskim na kawałek chleba.

Henryk

Dzięki jeszcze winienem waszmości żem go znalazł iluż to i zdolniejszych i więcej utartych (?) ode mnie marnuję się w [.] wysiłkach nie mogąc się dobić na obcej ziemi tego jedyne oparcia i spokoju które daje własna i uczciwa praca. Ona to jedynie broni nas od zupełnego upadku nie pozwalając [.] stawiać wybujałych roszczeń i zatruwać serce goryczą do tego porządku rzeczywistego życia pod którego jarzmo ugłać się potrzeba. (pije herbatę).

Edward

W każdym razie pozwolisz mi się podziwiać, nie dlatego, bym nie czuł na równi z Tobą czym jest niezależność zdobyta własnymi siłami (**i to**) w najnieprzyjajniejszych ~~do~~ tego warunkach – pod tym względem zazdrościć ci tylko mogę, tem bardziej że sam jestem pasożytem twego szczupłego zarobku ale i

Henryk

Edwardzie nie zasłużyłem na to upomnienie.

Edward

Powiedziałem to mimochodem jak człowiek który się nie wstydzi bo dumnym jest z Twojego [. . .]. [AR 43]¹⁹

¹⁷ T. Siver t, *Edward Lubowski*. W zb.: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3 (1969), s. 248 n.

¹⁸ Wóycicki, *op. cit.*, s. 12. Autor jako przełomowe wskazuje wystąpienia poety z 1874 roku.

¹⁹ W transliteracji – opartej na tych samych co wcześniej zasadach (zob. przypis 11) – kropkami w nawiasach kwadratowych oznaczono wyrazy nieczytelne; liczba kropek odpowiada długości partii kropkowanej.

Jest to ewidentnie scena ekspozycyjna. I znów, podobnie jak w przypadku fragmentu wierszowanego ze strony 44, rozgrywa się tu dialog między protektorem a protegowanym, choć w świetle przedostatniej kwestii Edwarda hierarchia owych ról w przedstawionym układzie nie jest jednoznaczna. Także i w tym fragmencie objawia się reżyserska nieporadność autora, tyle że już nie w zakresie budowania sytuacji, lecz tworzenia charakteru postaci. Chcąc jak najdokładniej powiadomić widza o pochodzeniu, losach i kondycji „pozytywnego” Henryka, Asnyk każe jego przyjacielowi popełnić grubą niedelikatność i poprzez protekcyjną perorę wywołać w nim echo utraconej przeszłości – nie wiadomo, czy szczęśliwej, ale przynajmniej wygodnej, jaskrawo kontrastującej z obecnym położeniem, znaczącą ciężką pracą i niepewnością jutra. Co prawda, wygląda na to, że Henryk jest biegłym w przepisach i sprawnym w realizacji przedsięwzięć, a więc w sumie cennym pracownikiem, jednak sam wspomina o całych rzeszach zdolnych, wykwalifikowanych a bezrobotnych konkurentów. Z drugiej strony, wymienione cechy budzą pewien niepokój o psychiczną i moralną kondycję człowieka tak dobrze odnajdującego się w warunkach drapieżnego kapitalizmu – i jednocześnie zmuszają do zastanowienia się, dlaczego właściwie ktoś taki spędza wieczory przy herbacie z Edwardem.

Trzeci, ostatni zachowany rękopiśmienny fragment dramatu – jeśli należał do tego samego utworu, co jednak wydaje się prawie pewne – ukazuje bohatera w innej sytuacji:

Lau[ra?]

Co tu sprowadza Pana?

Henryk

Zemsta

L[aura]

Wielkie słowo które przykrywa niskie namiętności. Zemsty jego się nie lękam a jeżeli chce go słuchać to z litości tylko.

H[enryk]

Zachowaj Pani swą litość będziesz jej jeszcze dla siebie potrzebować. Nie przyszedłem tłumaczyć się ale oskarżać, nie żądam posłuchania ale sądu nie wobec ludzi wprawdzie ale wobec Boga chcę rozdrzeć fałsz i zostawić Cię sam na sam z sumieniem – oto jest zemsta moja! [---] Wachalem [!] się długo o długo! czy nie zanieść do grobu hańby mej aby Ci zostawić łachman kłamanego szczęścia, ale mnie nie stać było na tyle szlachetności nie mogę umrzeć niepomuszonym.

L[aura]

Jeżeli sądzisz panie że po tem co zaszło masz jeszcze prawo zaglądać w czyje sumienie i brać na tortury serce kobiety by zeń wycisnąć głęboko ukrytą lżę rozpaczy masz teraz wolne pole – ja słucham.

H[enryk]

Prawo to dało mi nieszczęście a korzystać z niego muszę choćbym nie chciał a nie chciałbym bo cie jeszcze po nad wszystkich i po nad wszystko kocham.

L[aura]

Panie!!

H[enryk]

O nie obawiaj się Pani nie przyszedłem ci robić nieznośnego wyznania miłości ani usiłować Cię

wzruszyć opowieścią mych cierpień miłosnych – one tu nie na miejscu wiem dobrze ale nie mogę iść prosto do zamierzonego celu myśl moja płacze się i odbiega do innych czasów i innych okoliczności Powiedz mi Pani czyś już pogrzebała swą przeszłość w wiecznej niepamięci.

L[aura]

Czyż nie powinnam? Zapomnieć znaczy przebaczyć. Kto wie ile walk kosztuje przebaczenie za wydarte szczęście, straconą wiarę w ludzi i Boga, umarłą na wieki nadzieję, kto wie, że jemu najwięcej zależy na tem wiecznym przebaczeniu niepamięci, jakimże czołem mnie jeszcze pyta czy zapomniano.

H[enryk]

Tak pani ja! Ten winowajca ten zbrodniarz któremu odjęto całą zaprzysiężoną wiarę miłość którą okryto niesławą i potępiono bez zwłoki aby się uwolnić czem prędzej od natręta cieszyć się tylko powinien że go zapomniano w objęciach innego że mu przebaczone nareszcie pod warunkiem by nie przychodził nigdy zaklinać ustawicznym..

L[aura]

Mówmy otwarcie. [AR 42]

Tym razem scenę wypełnia dialog kontrowersyjny, i to w jego odmianie najbardziej nośnej dramatycznie, jaką jest kłótnia²⁰. Zaskoczona bohaterka zrazu okazuje rozmówcy pogardę (zaznaczoną nawet w chwilowej zmianie formy: z oficjalnego „pan” na lekceważące „on”), następnie – na skutek ataku – przyjmuje pozę dumnej asertywności, a usłyszawszy wyznanie, zaczyna mówić o utraconych wartościach (szczęściu, wierze, nadziei), ustawiając się w położeniu bliskim doświadczenia bohatera *Galazki heliotropu* w chwili domniemanego odtrącenia²¹. Położenie zaś „tutejszego” Henryka, który przychodzi szukać zemsty za odepchnięcie lub zdradę, musiało ulec istotnej zmianie od czasu zadania mu tego ciosu. Tylko bowiem taka znacząca zmiana mogła – zwłaszcza w dramacie – zmotywować go do tego kroku. Przepuszczalnie zasadzała się na wyraźnej poprawie kondycji finansowej, której dawna słabość mogła jakoś wpłynąć na wzajemne relacje przedstawionej pary. Dialog urywa się w momencie, po którym prawdopodobnie pojawiły się pewne uściślenia, o ile sytuacja nie miała być zarysowana wcześniej – a wtedy dalszy ciąg rozmowy składałby się z obustronnych wyrzutów oraz starć, które w jakiś sposób zaważą na przyszłości bohaterów. Zależy, jakie miejsce autor przeznaczał zachowanej scenie w konstrukcji całego dramatu – innymi słowy: jaka miała być rola tego dialogu w rozwoju akcji. Pewną sytuacyjną analogię – i chyba tylko tyle – można odnaleźć w jednej z ostatnich scen wydanego w roku 1875 *Żyda. Dramatu współczesnego w trzech aktach*:

NATALIA

Jakim prawem przyszedłeś pan tutaj?

WEINBERG

Prawem długoletniej, choć wzgardzonej, miłości, która mnie pożera jak płomień lub trucizna.

²⁰ Zob. A. Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej*. Toruń 1985, s. 122–130.

²¹ Zob. A 295:

Zawiniłem, lecz ciężką otrzymałem karę.
Wyrzec się twjej miłości – jest to raj utracić;
Ale stracić zarazem ideał i wiarę –
To znaczy nadto ciężko zuchwałstwo przypłacić.

NATALIA

Panie Weinberg, to nikczemnie.

WEINBERG

Nie szafuj, pani, tak wielkimi słowami. Wszyscy jesteśmy mniej lub więcej nikczemni, gdy namiętność nami owładnie. Jestem nikczemny, bo cię Kocham, pomimo wzgardy, jaką mi okazujesz²².

Żyd wymieniany jest razem z historycznymi *Cola Rienziem* (1873) i *Kiejstutem* (1878). Po pierwsze dlatego, że jako jedyny z utworów scenicznych Asnyka o tematyce współczesnej nie został nazwany „komedią”, więc w omówieniach krytycznych składał się z tamtymi dwoma na grupę „dramatów”²³ (choć *Kiejstut* w podtytule zyskał miano „tragedii”). Po wtóre zaś – z takiej przyczyny, iż ten pochodzący z lat siedemdziesiątych blok utworów dramatycznych traktowany jest jako swoisty kontekst dla ówczesnej liryki Asnyka i poruszonym w niej problemom filozoficznym zapewnia przełożenie na kwestie społeczne²⁴. W takiej optyce *Żyd* staje się świadectwem poglądów autora „na zagadnienie współodpowiedzialności ogółu za czyny jednostki”²⁵.

Współcześni Asnykowi krytycy, przyzwyczajeni do łatwych moralizatorskich rozwiązań oferowanych przez popularne sztuki z tezą („krojone” na wzór francuskiej *pièce à thèse* Émile’a Augiera i Alexandre’a Dumasa (syna)), długo i bezskutecznie debatowali nad nieczytelną *ten d e n c j ą Żyda*. Zdaniem niektórych recenzentów, dramat ukazywał w osobie bezwzględного kapitalisty Weinberga tryumf judaizmu na gruzach cywilizacji chrześcijańskiej, zniszczonej własną lekkomyślnością, tutaj uosobionej w pozostałych, dość nędznych postaciach: jednego utracjusza, jednego uwodziciela, jednej zaniedbywanej żony i dwóch plotkarek. Jeśli wierzyć recenzentowi warszawskiego przedstawienia z 1877 roku, Asnyk na taki odzew zareagował wyrzeczeniem się własnego dzieła, które zabronił pokazywać po krakowskiej premierze w 1875 roku²⁶. Wszakże już wtedy co światejsi krytycy drwili z tej części publiczności, która uważała, że „po skończeniu sztuki powinien był przyjść na scenę komisarz policji i aresztować wszystkich tych kajdaniarzy wraz z suflerem, który im wszystkie te niegodziwości podpowiadał [...]”²⁷, inni zaś trzeźwo stwierdzali, iż pisarz bynajmniej „za tło swego obrazu nie wziął kwestii religijnej”, ponieważ przedstawiony w utworze *Żyd* jest „synem XIX wieku”, „ochrzczonym niedowiarkiem”, którego nienawiść „nie płynie z fanatyzmu, ale ze sceptycyzmu [...]”²⁸.

Nie bez racji i zgodnie z sugestią autorskiego tytułu dramat czytany był przez pryzmat postaci Jakuba Weinberga. Główna postać kobieca jedynie chwilowo przy-

²² El...y [A. Asnyk], *Żyd. Dramat współczesny w trzech aktach*. W: *Pisma*. T. 5. Warszawa 1898, s. 164.

²³ Taki gatunkowy porządek zaproponował w swej syntezie Chmielowski (*op. cit.*, s. 51–62).

²⁴ Zob. Sma k, *op. cit.*, s. 146.

²⁵ Nof e r, *op. cit.*, s. 182.

²⁶ Podpisany pseudonimem „Sę p” W. Ma lesz ewski (*Z Warszawy*. „Biesiada Literacka” 1877, nr 78, z 17 (29), s. 399) pytał: „czy wolno bez pozwolenia przedstawiać dziś to, z czym autor wziął rozbrat”, skoro „pan Asnyk [...] z *Żydem* się pożegnał, nie upoważniając nikogo do przedstawienia”.

²⁷ Om i k r o n [W. Sa b o w s k i], *Kronika krakowska*. „Gazeta Narodowa” 1875, nr 7, z 10 I, s. 1.

²⁸ *Z Krakowa*. „Czas” 1875, nr 3, z 5 I, s. 2.

ciągnęła uwagę jako efektowna kreacja popularnej aktorki, Antoniny Hoffmann. Nawet w rozprawach poświęconych bohaterkom dramatycznych utworów Asnyka, drukowanych w „Bluszczu” na przełomie 1899 i 1900 roku²⁹, gdzie uwzględniono podział na „dwa (!) dramaty i kilka komedii”³⁰, pominięto właśnie *Żyda* (usuniętego ze zbioru „dramatów”, ale niewłączonego do działu „komedii”) i postaci Natalii.

Natalia Doliwska już w pierwszej ekspozycyjnej scenie dramatu staje się centralną bohaterką plotek i głównym obiektem obserwacji czynionych w jej salonie przez dwie wścibskie i złośliwe kuzynki – panią Pokrzywską i jej córkę Różę. Z udawaną troską krewniaczki najpierw napomykają coś o zainteresowaniu Natalii osobą Augusta Skierskiego, który właśnie pojedynkuje się w obronie czci jej męża, Władysława, dającego, ich zdaniem, powody do oszczerstw swą lekkomyślnością i marnotrawstwem. Następnie prowokują rozmowę o Jakubie Weinbergu, bogatym wychrzczonym Żydzie, który wcześniej zetknął się w szkole z Władysławem, później wyciągnął rodziców Natalii z kłopotów finansowych, w niej samej zaś się zakochał, biorąc okazywaną wdzięczność za oznakę wzajemności; po czym musiał znieść upokorzenie odrzucenia, na dobitkę spotęgowane oddaniem przez nią ręki Doliwskiemu, a teraz, jako zdobywca fortuny, budzi zainteresowanie Róży Pokrzywskiej (gdyż, jak sama ona powiada, „Żyd się kończy, gdzie się milioner zaczyna”³¹). Weinberg natomiast zamierza w innej roli wrócić do życia Natalii, do czego okazji dostarcza mu bankructwo Władysława.

Co prawda, uczucie Natalii do męża – po latach wypełnionych serią rozczarowań i upokorzeń – wygasło, ale jej troska o zachowanie pozorów dobrego małżeństwa (motywowana głównie dumą) sięga tak daleko, że na wieść o utracie majątku bohaterka gotowa jest poświęcić biżuterię swej matki, lecz gdy dowiaduje się, że Władysław już sięgnął po rodzinne pamiątki i te również stracił, a próbuje zaproszenie na przyjęcie w domu wstrętnej jej Weinberga. Odrzucony dawny wielbiciel tymczasem manipuluje zarówno Doliwskim, któremu być może zgodzi się udzielić pożyczki, jak i Augustem, którego popycha do uwodzenia żony Władysława. August darzy Natalię szczerym uczuciem, ale perswazjom Weinberga zawdzięcza tupet, z jakim pod koniec aktu I czyni jej wyznania, trafiające na podatny grunt rozgoryczenia kobiety po rozmowie z mężem. Tętniący emocjami dialog odsłania w psychice bohaterki walkę między poczuciem przyzwoitości i obowiązku, dumą i uczciwością a wzbierającą miłością i rosnącą nadzieją – gesty odpychania zakochanego amanta wykonywane są w istocie tak, by go przy sobie zatrzymać i jeszcze bliżej do siebie przyciągnąć: Nataliaomalże nie posuwa się do wyznania wzajemnej, acz występnej miłości.

Uruchomione w akcie I wątki – narastanie nieporozumień w małżeństwie Doliwskich i wzmaganie się uwodzicielskiej presji Augusta, oba w sposób nieuchwytny dla członków małżeńskiego trójkąta reżyserowane przez żydowskiego milionera, będącego celem matrymonialnego „polowania” pań Pokrzywskich – w akcie II roz-

²⁹ S. Ostrowski, *Kobieta w dramatach Asnyka (El-ego). (Szkic estetyczno-literacki)*. „Bluszczy” 1899, nry 51–52. – P. O., *Postacie kobiece w komediach Asnyka. (Zarys estetyczno-literacki)*. Jw., 1900, nry 12–15.

³⁰ Ostrowski, *op. cit.* (nr 51), s. 404.

³¹ Asnyk, *Żyd*, s. 97.

wijają się w apartamentach Weinberga. Tam też Doliwski odbiera wiadomość o niespodziewanym wsparciu udzielonym przez przyjaciela, któremu sam kiedyś pomógł. Tam August dostaje od Natalii klucz do furtki ogrodowej, otwierający im drogę do wspólnej ucieczki, po czym od Weinberga dowiaduje się, iż był tylko narzędziem w rękach odtraconego natręta, a gdy nie chce oddać swej zdobyczy nawet pod groźbą ujawnienia popełnionych przezeń niegdyś przestępstw finansowych (fałszowania weksli), zostaje w tych apartamentach uwięziony, postradawszy wcześniej klucz w trakcie szarpaniny.

W ostatnim akcie na miejsce schadzki w ogrodzie Doliwskich zamiast Augusta przychodzi Weinberg i po rozpoznaniu go przez Natalię rozpoczyna się dialog inicjowany przytoczoną tu wcześniej wymianą replik. W dalszych jego partiach tłumiona przez lata namiętność Weinberga zderza się ze zdumieniem, oburzeniem, poczuciem upokorzenia, wybuchem rozpaczy i wreszcie wyrazem obrzydzenia, gdy po serii wyrzutów czynionych bohaterce, przeplatanych złośliwościami, i po szeregu starań o wzbudzenie jej przychylności, doprowadzonych nawet do próby przekupstwa, Natalia rzuca w stronę natręta pogardliwe: „Idź precz, Żydzie!”³². Ten, znieważony, z wściekłością rezygnuje z Natalii na rzecz Augusta. Wtedy pojawia się uwolniony kochanek i wyznaje swoje winy (Natalia przebacza mu – jak skomentował jeden z krytyków – „z takim namaszczeniem, jakby sama była zupełnie czystą i niewinną [...]”³³), po czym wyzywa Weinberga na pojedynek. Słyszając to, uprzedzony wcześniej o wszystkim Władysław, który na koniec dołącza do zgromadzonych, przejmuje jego wyzwanie przeciwko intrygantowi, choć jako mąż miałby raczej powód, by strzelać się z uwodzicielem. Weinberg zamiast pojedynku proponuje drogą losowania wybrać tego, który sam pozbawi się życia. A kiedy los wskazuje na niego, odrzuca darowanie życia, mierzy z pistoletu do Natalii i zabija Augusta, który ją zasłonił.

Finał był tak rażący, że recenzent zaproponował rozbić dramat na dwa utwory i dopisać melodramatyczny początek do istniejącego zakończenia oraz nowe rozwiązanie dla akcji zainicjowanej w pierwszej części *Żyda*. Wymowa tego komentarza nie była wszakże ani jednostronna, ani jednoznaczna – brzmiał on następująco:

W każdym razie [...] autor *Żyda* zadłużył się podwójnie. Przeciętnemu krakowianinowi został winien pierwszą połowę melodramatu dla dopełnienia drugiej, która już jest gotowa, a sędziom komisji konkursowej, mającym do rozporządzenia nagrodę przeznaczoną dla sztuki bezwzględnie dobrej, i niewiedzącym komu ją przyznać, winien drugą część dramatu, którego pierwszą połowę już napisał³⁴.

Czyli – innymi słowy – zdaniem recenzenta, sensacyjno-melodramatyczne zakończenie zepsuło „pierwszą połowę” „sztuki bezwzględnie dobrej”!

Pozostawiwszy na boku uprzedzenia obyczajowe i ustalane na schemacie „sztuk dobrze skrojonych” percepcyjne nawyki krytyków krajowych, a sięgając po kontekst europejski, warto pamiętać, że w 1873 roku, 2 lata przed krakowską premierą Asnykowego *Żyda*, Zola przedstawił w Paryżu jako manifest teatralnego naturalizmu adaptację dramatyczną własnej powieści *Teresa Raquin*, której tytułowa bohaterka

³² *Ibidem*, s. 171.

³³ S-i [L. Siemieński], *Kronika teatralna*. „Przegląd Miesięczny” 1875, z. 5 (luty), s. 281.

³⁴ Omikron [Sabowski], *loc. cit.*

zabija swojego chorego męża, by po roku, pod wpływem nieznośnych wyrzutów sumienia, popełnić wraz z kochankiem samobójstwo. Na tym tle ukazany w dramacie Asnyka obraz małżeńskiej patologii (dość nieudolnie pod koniec pudrowanej) wydaje się bliższy dramaturgiczno-analitycznej technice Henrika Ibsena, wypracowanej wszakże dopiero w *Domu lalki*, napisanym i wydrukowanym w roku 1879 (w Polsce – dzięki Helenie Modrzejewskiej – znanym od 1882 roku).

W zestawieniu z kanonicznym arcydziełem Ibsena wcześniejszy o 4 lata dramat Asnyka objawia szereg słabości. Natalia ma przede wszystkim uboższą od Nory biografie, nie skrywa tajemnicy, nie podejmuje żadnych działań – mimo że okoliczności by temu sprzyjały. Gdyby na wieść o kłopotach męża zaciągnęła w sekrecie przed nim pożyczkę u Weinberga albo posłużyła się sfałszowanym przez Augusta wekslem, znalazłaby się w końcu w sytuacji zbliżonej do położenia bohaterki Ibsena w momencie rozpoczęcia akcji *Domu lalki*. Asnyk nie skazał Natalii na samodzielność działań i konieczność poniesienia konsekwencji, ale, podobnie jak Ibsen Norę, swą bohaterkę przeprowadził jednak przez „różne odcienie uczuć i doznań”, prezentując „tok jej myśli zmieniających się pod wpływem doświadczeń w życiu domowym”³⁵. Osaczona przez dwie nieżyczliwe kuzynki, a przede wszystkim przez trzech zakochanych, ale traktujących ją przedmiotowo mężczyzn, Natalia przechodzi od wypalenia uczuciowego i rezygnacji z osobistego szczęścia; poprzez gotowość do zniesienia ofiar dla męża i małżeństwa (okazana w próbie poświęcenia wykradzonych już klejnotów) i kolejne rozczarowania postępowaniem Władysława (który daje się poznać nie tylko jako marnotrawca i złodziej jej rodzinnych pamiątek, ale jeszcze nieomal jako stręczyciel własnej żony); poprzez wzniecenie w sobie miłości ku Augustowi i rojenie o wspólnym szczęściu, przyplacone koniecznością upokarzającego starcia z Weinbergiem; po rozczarowanie kochankiem (akceptowanym w roli uwodziciela mężatki, ale odrzuconym z powodu przestępstw finansowych) i... chyba po odzyskanie utraconej miłości do męża, widocznej w reakcji na wynik losowania, który nie jego zobowiązywał do samobójstwa.

Nie sposób rozstrzygnąć, czy prototypami Natalii i Weinberga byli bohaterowie zachowanej w rękopisie sceny z zarzuconego dramatu: zaskoczona pojawieniem się „upiora” z przeszłości Laura i Henryk, skądś powracający z zamiarem dokonania na niej zemsty za jakiś dawny czyn, który w jego mniemaniu wolno mu było uznać za zdradę.

Gdyby jednak istniał taki związek między zachowanym fragmentem a wykończonym dramatem, można by zaryzykować przypuszczenie, iż zastąpienie zatrudnionego w banku zubożałego arystokraty zwykłym dorobkiewiczem było skutkiem obserwacji procesów społeczno-gospodarczych, które, przebiegając całkiem niezależnie od haseł głoszonych na łamach „Przeglądu Tygodniowego”, przy spojrzeniu z perspektywy środka polemik ideowych zmieniały jednak program pozytywistów w jego karykaturę, zasilając nie tyle gospodarke krajową, ile prywatne konta kapitalistów. Uwolnionego od stanowych przesądów, pracowitego i w sumie chyba po-

³⁵ O. Dobijanka-Witczakowa, wstęp w: H. Ibsen, *Wybór dramatów*. Przeł. J. Frühling, J. Giebułtowicz. Oprac. O. Dobijanka-Witczakowa. Cz. 1. Wrocław 1984, s. XXXIX. BN II 210.

czciwego urzędnika zastąpił bezwzględny, cyniczny zdobywca, któremu w ramach ułatwionej diagnozy przydano żydowskie pochodzenie. W rezultacie XIX-wieczną recepcję krytyczną utworu zdominował – uboczny i zaznaczony właściwie głównie w obsesjach tytułowego bohatera tudzież w prowokowanych nimi reakcjach – konflikt religijno-narodowy.

Abstract

MAREK DYBIZBAŃSKI University of Opole
ORCID: 0000-0003-4629-6890

UNWRITTEN AND WRITTEN ON SOME ADAM ASNYK'S CONTEMPORARY DRAMAS

The main foci of interest in the paper are three Adam Asnyk's dramatic fragments preserved as hand-writing on three separate pages and revealing some affinity to his two completed dramas. The first fragment derives from some early editing of *Gałqzka heliotropu (Heliotrope Brunch)* which, before it began one-act romantic play compared to Alfred de Musset's, Jules Janin's, or Aleksander Fredro's creations, most probably was planned as a full several-act play. The verse form links it with the tradition of romantic comedy, while its content moves it towards the modern realistic drama. The two remaining fragments, of which both seem to be remote scenes of the same prose drama, reveal in their figures and conflicts some resemblance to the drama *Żyd (Jew)* the poetics of which situates somewhere between Émile Zola's naturalism and Henrik Ibsen's analytic technique of drama. It can be argued that the idea of the drama developed from post-Romantic and Biedermeier picture showing the process of an aristocrat's degradation with an addition of a love story moving to a painting that presents the fall of morality in the world of brutal capitalism.