Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(72) 2026

Lektura nieznanych
Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

COPE Member since 2018 JM13711

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(72) 2026



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

1(72) 2026

Lektura nieznanych
Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski

Redakcja naukowa

Rozalia Wojkiewicz
Aleksandra Sikorska-Krystek
Krzysztof Prabucki

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

Łódź 2026

COPE Member since 2018 JM13711

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”
1(72) 2026
LEKTURA NIEZNANYCH
ODKRYWANIE POZYTYWIZMU I MŁODEJ POLSKI

Numer recenzowany w systemie *double blind review*

REDAKCJA NAUKOWA
dr *Rozalia Wojkiewicz*
dr *Aleksandra Sikorska-Krystek*
dr *Krzysztof Prabucki*

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska-Majchrowicz

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Magdalena Granosik

SKŁAD I ŁAMANIE
MUNDA – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
efectoro.pl agencja komunikacji marketingowej

Zdjęcie na okładce:
Reprodukcja pastelu Teodor Axentowicz (1859–1938)
Zaczytana; z: „Tygodnik Ilustrowany” 1904,
dodatek do nr 48 (26 listopada)
https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/130154?
fbclid=IwY2xjawSwzHBleHRuA2FlbQIxMABicmlkETBrREd3e
GxUdTNMZXJrYlY4c3J0YwZhcHBfaWQQMjIyMDM5MTc4
ODIwMDg5MgABHvPcSdgRhv1WhuwW-
p6JLU7KMHOGVYZSk61qYIAzwKKb4DmGGjC2JzHQ3e8Q
aem-aaZQmhDscDGpY2E5YS7LA

© Copyright by Authors, Lodz 2026
© Copyright for this edition by University of Lodz, Lodz 2026

ISSN 1505-9057
e-ISSN 2353-1908

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.12133.26.0.Z

Ark. wyd. 18,5, ark. druk. 19,0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 635 55 77

Spis treści / Table of contents

Rozalia Wojkiewicz, Aleksandra Sikorska-Krystek, Krzysztof Prabucki

„Drażliwi, zapomniani, odkrywani, docenieni, niedocenieni” „Łowcy motyli” i literatura wieku XIX. Wstęp **9**

“Sensitive, overlooked, rediscovered, appreciated, underappreciated”. “Butterfly Hunters” and 19th-century literature. Introduction **9**

Grażyna Borkowska

Jakich przemyśleń dostarczył *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*? Mój komentarz retrospektywny **15**

What afterthoughts follow* The Dictionary of Polish Literary Criticism, 1764–1918*? My retrospective commentary **16**

Zuzanna Ćwiklińska

***Wanda* Franciszka Wężyka w (pre)romantycznych kontekstach** **27**

Wanda *by Franciszek Wężyk in (pre)romantic contexts* **28**

Tomasz Sobieraj

Historia zapomnianego sukcesu. *Livia Quintilla* Stanisława Marka Rzętkowskiego **45**

The story of a forgotten success.* Livia Quintilla *by Stanisław Marek Rzętkowski **46**

Michalina Żurek

„[…] te moje nieszczęsne sonety” – niedoczytana poezja Tadeusza Boya-Żeleńskiego? **61**

“[…] those unfortunate sonnets of mine” – unread poetry by Tadeusz Boy-Żeleński? **62**

Dorota Samborska-Kukuć

***Emancypantki warszawskie* (1898) Teodora Szabłowskiego jako powieść z kluczem** **89**

Teodor Szabłowski’s* Emancypantki warszawskie *(1898) as a roman à clef **90**

Magdalena Piotrowska
Józef Chociszewski jako „producent teatralny” **105**
Józef Chociszewski a “theatre producer” **106**

Małgorzata Okulicz-Kozaryn
Kryzys liryzmu i narodziny poezji prozą. *Przelotne chmury* Szczęsnej **125**
***The crisis of lyricism and the birth of poetry in prose. Szczęsna’s* Passing Clouds** **126**

Filip Mazurkiewicz
Naturalizm w późnych powieściach Zygmunta Kaczkowskiego **141**
Naturalism in the late novels of Zygmunt Kaczkowski **142**

Marcelina Krysztofiak
***Z pogromu* Zofii Niedźwiedzkiej – dramat rodzinny na tlespołecznej rewolty** **157**
Z pogromu *by Zofia Niedźwiedzka – a family drama against the background of social revolt* **158**

Joanna Warchoł
Refleksje światopoglądowe w dzienniku Marceliny Kulikowskiej **173**
Reflections on worldviews in Marcelina Kulikowska’s diary **174**

VARIA

Jakub Osiński
O miejscu poezji w antologii *Explorations in Freedom* pod redakcją Leopolda Tyrmanda (1970) **197**
About poetry in the anthology* Explorations in Freedom *edited by Leopold Tyrmand (1970) **198**

Martyna Ścibisz
Leopolda Tyrmanda mechanizmy reprodukowania „duszy miasta” w słowie **215**
Leopold Tyrmand’s mechanisms of literary reproduction of the “spirit of the city” **216**

Krzysztof Prabucki
***Krzywda bez szkody* (1726) Karola Piotra Sawickiego. Rekonesans** **235**
Karol Piotr Sawicki's* Krzywda bez szkody *(1726): A preliminary survey **236**

Rafał Skowroński
Samotności Autora, czyli samotność jako warunek zaistnienia procesu twórczego **281**
The solitudes of the author, or solitude as a condition for the creative process **282**

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.01

C O P E
Member since 2018
JM13711

Rozalia Wojkiewicz*

https://orcid.org/0000-0002-9085-5138

Aleksandra Sikorska-Krystek**

https://orcid.org/0000-0003-3510-6385

Krzysztof Prabucki***

https://orcid.org/0000-0002-0261-5688

„Drażliwi, zapomniani, odkrywani, docenieni, niedocenieni" „Łowcy motyli" i literatura wieku XIX Wstęp

Rozpocznijmy od cytatu:

> Trud badacza literatury, jego zawody, jego klęski, ten trud jakże często przypomina łowcę motyli, kiedy je ściga z siatką w ręku. Podobnemu łowcy wystarczy jednak, skoro pochwycił on łuskoskrzydłego kolorystę. Badacz zaś pragnie, ażeby noszona

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: rozalia.wojkiewicz@amu.edu.pl
** Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: a.sikorska@amu.edu.pl
*** Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: krzpra@amu.edu.pl

creative commons

© by the Authors, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

> przezeń sieć pojęć i uogólnień stawała się możliwie zbliżona do owej siatki barwnych plam i linearnych konstrukcji, którą obserwuje on u tych łuskokrzydłych osobników. Drażliwi, zapomniani, odkrywani, docenieni, niedocenieni, otoczeni szacunkiem, wzdychający do jubileuszu – wszyscy oni bywają poddani tej samej naukowej władzy. Wszyscy, zarówno łowcy motyli, jak i badacze naukowi[1].

Refleksja Kazimierza Wyki, wyrażona ponad pół stulecia temu, jest nadal aktualna. Wypełnianie luk badawczych, „doczytywanie niedoczytanego", rekonstruowanie biografii autorów nieznanych to obowiązki historyka literatury. Takie przekonanie towarzyszyło organizatorom cyklu trzech ogólnopolskich konferencji naukowych: *Lektura nieprzeczytanych. Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski* (23–24 maja 2022; 29–30 maja 2023) oraz *Lektura nieznanych. Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski* (9–10 czerwca 2025), zorganizowanych przez członków Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) oraz koła naukowego Cykliści & Findesiecliści (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Opiekę naukową nad cyklem podjęli: prof. dr hab. Radosław Okulicz-Kozaryn, prof. dr hab. Tomasz Sobieraj, dr hab. Marek Wedemann, prof. UAM, dr Rozalia Wojkiewicz. Funkcję sekretarzy konferencji sprawowali: dr Aleksandra Sikorska-Krystek i dr Krzysztof Prabucki.

Celem ostatniej konferencji był namysł nad dziełami autorów nieznanych. Zapoznano się wówczas z dokonaniami twórców literatury polskiej lat 1863–1918, pominiętymi w obiegu literaturoznawczym, dyskutowano o pisarstwie intymnym (dzienniki, listy, wspomnienia) i sporach krytycznoliterackich. Zastanawiano się nad metodami rewizji dotychczasowych hierarchii historycznoliterackich, nie pominięto optyki nowej humanistyki, uwzględniono wypowiedzi o charakterze poetologicznym, estetycznym, metakrytycznym, teoretycznoliterackim. Dorobek autorów nieznanych – Henryka Jabłońskiego, Tomasza Zawadyńskiego, Napoleona Feliksa Żaby, Wincentego Stroki, Władysława Kościelskiego, Stanisława Gołębiowskiego, Kazimierza Woźnickiego, Leonii (Loli) Szereszewskiej i wielu innych – usytuowano w różnych kontekstach, między innymi w perspektywie komparatystycznej. Uwadze uczestników konferencji nie uszły badania dokumentów, świadectw procesu twórczego; przyglądano się także pomijanym zagadnieniom z zakresu historii idei oraz historii świadomości. Inspirująca okazała się refleksja teoretyczna nad utworami ocalonymi od zapomnienia w efekcie digitalizacji i publikacji elektronicznej zbiorów bibliotecznych, jak też nad konsekwencjami tego procesu dla historii literatury. Kwestie te można by jeszcze rozwijać – co uczynili badacze i badaczki z różnych ośrodków naukowych.

---

1 K. Wyka, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944–1967*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 323.

Dzieje literatury polskiej lat 1863–1918, pomimo licznych opracowań, wciąż pełne są luk, co daje asumpt do interpretacji twórczości zwłaszcza autorów nieznanych, których – niekoniecznie słusznie – zwykło się uważać za pisarzy *minorum gentium*, czy dzieł z pozoru „niewysokich lotów" albo zapomnianych. W efekcie owocnych i inspirujących rozmów, a także towarzyszących im licznych odkryć, w 2024 roku ukazał się zeszyt „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej"[2]. W niniejszym tomie „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" pod tytułem *Lektura nieznanych. Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski* zebrano artykuły prezentowane na konferencji wieńczącej cykl.

Zeszyt otwierają rozważania Grażyny Borkowskiej *Jakich przemyśleń dostarczył „Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918"? Mój komentarz retrospektywny*, w których badaczka przedstawiła obserwacje wynikające z pracy nad monumentalnym kompendium dziejów polskiej krytyki literackiej (pod redakcją Teresy Kostkiewiczowej, Grażyny Borkowskiej i Magdaleny Rudkowskiej), zwracając przy tym uwagę na liczne dylematy periodyzacyjne – szczególne miejsce zajmuje tu relacja między klasycyzmem i romantyzmem oraz specyfika przemian w świadomości polskich twórców XIX wieku[3].

Zuzanna Ćwiklińska omówiła utwór *Wanda. Tragedia w pięciu aktach* Franciszka Wężyka w kontekście epoki preromantycznej. Autorka zestawia przywołaną tragedię z *Romantycznością* Adama Mickiewicza oraz *Pamiątką po dobrej matce* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, tworząc sieć intertekstualnych odniesień, w której osadziła omawiane dzieło. Nakreśla również tło związane ze zmianami w podejściu do dziejów bajecznych na przełomie oświecenia i romantyzmu.

Tomasz Sobieraj w artykule *Historia zapomnianego sukcesu. „Livia Quintilla" Stanisława Marka Rzętkowskiego* przypomniał dzieje jedynego dramatu tego autora, który – jak dowodzi badacz – odniósł znaczący sukces sceniczny. Sobieraj z akrybią zrekonstruował historię realizacji scenicznych utworu. Analiza odsłania melodramatyczny charakter *Livii Quintilli*, oparty na silnych emocjach, tragicznych wyborach bohaterów oraz efektach inscenizacyjnych. Studium przywraca zatem pamięć o autorze i dziele pozostających dotychczas na marginesie historii literatury.

---

2 Zob. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2024, nr 47 (67) – numer tematyczny: *Lektura nieprzeczytanych. Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski*, red. nauk. R. Wojkiewicz. Zob. również: J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1972; *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, TAiWPN Universitas, Kraków 2014.

3 *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918 (hasła osobowe)*, t. 1: *A–J*, t. 2: *K–O*, t. 3: *P–Ż*, red. G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń 2024.

Dorota Samborska-Kukuć wydobyła z zapomnienia powieść *Emancypantki warszawskie* (1898) Teodora Szabłowskiego, skoncentrowaną na środowisku cyganerii artystycznej. Zarówno autor, jak i sam utwór sytuowali się dotąd na marginesie historii literatury, co zadziwia, gdyż to tak zwana powieść z kluczem: prototypem głównego bohatera był Władysław S. Reymont. Szabłowski zadedykował dzieło swojej żonie – wówczas narzeczonej Reymonta. Samborska-Kukuć z detektywistyczną pasją rekonstruuje biografię Szabłowskiego, deszyfruje także pojawiające się na kartach *Emancypantek warszawskich* postaci (między innymi Wacława Wolskiego, Antoniego Kamieńskiego, Antoniego Langego, Jana Lemańskiego, Antoniego Kurzawy, Wacława Tracewskiego, Bolesława Chrzanowskiego, Józefa Waśniewskiego, Antoniego Mieszkowskiego oraz samego Szabłowskiego).

W zeszycie znalazły się także prace młodych badaczek: Michaliny Żurek oraz Marceliny Krysztofiak. Żurek w artykule „[…] *te moje nieszczęsne sonety" – niedoczytana poezja Tadeusza Boya-Żeleńskiego?* przygląda się wczesnej twórczości poetyckiej autora *Słówek*. Przedmiotem jej namysłu są marginalizowane dotąd sonety Boya. Autorka ujawnia związki czterech utworów wydrukowanych na łamach „Świata" w 1895 roku z estetyką Młodej Polski, zwłaszcza z motywami melancholii, cierpienia i niepokoju przełomu XIX i XX wieku. Z kolei Krysztofiak w pracy *„Z pogromu" Zofii Niedźwiedzkiej – dramat rodzinny na tle społecznej rewolty* zwraca uwagę na twórczość pisarki publikującej pod pseudonimem Bohowityn. Wnikliwa analiza koncentruje się na noweli ukazującej dramat rodzinny wpisany w kontekst napięć społecznych (tak zwany pogrom alfonsów z 1905 roku) i wydarzeń rewolucyjnych początku XX wieku. Ważnym elementem studium jest omówienie kwestii wykluczenia oraz sytuacji społecznej kobiet marginalizowanych.

Magdalena Piotrowska udowadnia, że Józef Chociszewski, kojarzony zazwyczaj z wydawnictwami dla ludu, czasopismami i powiastkami, mógł też pochwalić się sporym dorobkiem dramatycznym. Z lektury zajmującego artykułu pod tytułem *Józef Chociszewski jako „producent teatralny"* można się dowiedzieć, że choć w dramatach autor rezygnował z pogoni za oryginalnością i powielał modele o już utrwalonej tradycji, doczekały się one licznych wydań i wystawień. Ich niewątpliwą zaletą było to, że stanowiły odpowiedź na autentyczne potrzeby scen amatorskich przełomu XIX i XX wieku.

Małgorzata Okulicz-Kozaryn w znakomitym studium zinterpretowała *Przelotne chmury. Poezje prozą* (1892) Józefy Cybulskiej, piszącej pod pseudonimem Szczęsna. Uczona zauważyła, że ten intrygujący zbiór odzwierciedla próbę znalezienia właściwego, nowoczesnego wyrazu dla wrażliwości poetyckiej schyłku wieku, zwróciła również uwagę na powieść Cybulskiej *Karta z pamiętnika poety*, opublikowaną na łamach „Bluszczu" w 1884 roku.

Filip Mazurkiewicz przeanalizował późną twórczość Zygmunta Kaczkowskiego w kontekście jego skomplikowanej biografii politycznej i literackiej oraz w odniesieniu do debaty o naturalizmie. Za punkt wyjścia rozważań przyjął rok 1866,

gdy po oskarżeniach o agenturalną działalność na rzecz Cesarstwa Austriackiego Kaczkowski został skazany na emigrację. Do pisania wrócił po długiej przerwie, już w realiach ugruntowanego pozytywizmu (w latach 70. i 80. XIX wieku).

W kręgu badań nad intymistyką literacką sytuują się obserwacje Joanny Warchoł, która w pracy *Refleksje światopoglądowe w dzienniku Marceliny Kulikowskiej* zrekonstrowała poglądy poetki na podstawie jej osobistych notatek. Badaczka skupia się na kilku obszarach twórczości Kulikowskiej: doświadczeniu cierpienia, rozumieniu sztuki oraz kwestiach społeczno-politycznych (istotną rolę odgrywa tu wpływ filozofii Fryderyka Nietzschego). W artykule ukazano wewnętrzne napięcia dostrzegane w światopoglądzie tej pisarki, charakterystyczne dla przełomu XIX i XX wieku.

Choć zamiarem organizatorów było uzupełnienie luk badawczych, co zawsze odbywa się na zasadzie „punktowego" poruszania pojedynczych kwestii, to nie należy pomijać jakże istotnego aspektu syntetyzującego, twórczych uogólnień – wspominał o nich Wyka. Praca historyka literatury nie może zatem przypominać jedynie hobby kolekcjonera – trud, który warto podjąć, a zatem wysiłek scalania i osadzania poszczególnych zjawisk literackich w szerszym kontekście, warto, by odbywał się wespół z pogłębionymi studiami szczegółowymi.

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.02

C O P E
Member since 2018
JM13711

Grażyna Borkowska*

https://orcid.org/0000-0002-6281-4566

Jakich przemyśleń dostarczył *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*? Mój komentarz retrospektywny

Streszczenie

Artykuł jest luźnym komentarzem do edycji *Słownika polskiej krytyki literackiej 1764–1918* pod redakcją Teresy Kostkiewiczowej, Grażyny Borkowskiej i Magdaleny Rudkowskiej, Wydawnictwo UMK, Toruń–Warszawa 2024. Autorka podkreśla – między innymi za Hippolyte'em Taine'em – dwoistą rolę klasycyzmu w przemianach życia publicznego we Francji (w wieku XVII nurt progresywny współbrzmiący z rozwojem nauki; sto lat później prąd skostniały, wywołujący potrzebę rewolucyjnych przemian). Na tym tle ciekawie rysuje się sytuacja polska: według Piotra Chmielowskiego za sprawą specyfiki północno-wschodnich kresów Rzeczypospolitej przejście od klasycyzmu do romantyzmu dokonuje się pokojowo, ewolucyjnie. Dwa inne komentarze dotyczą konieczności kontynuowania prac nad niektórymi sylwetkami krytyków (na przykład Józefa Tokarzewicza) oraz nad znaczeniem cywilizacyjnej i mentalnej rany, jaką II wojna światowa pozostawiła w świadomości i podświadomości Polaków, co ma wpływ na współczesne decyzje delimitujące polską kulturę (krytykę literacką) wieku XIX i XX.

Słowa kluczowe: krytyka literacka, klasycyzm, romantyzm, rewolucja, wiek XIX, wiek XX

* Instytut Badań Literackich PAN, e-mail: borkowska.grazyna@gmail.com

Received: 2025-12-20. Verified: 2026-02-18. Accepted: 2026-03-03
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

What afterthoughts follow *The Dictionary of Polish Literary Criticism, 1764–1918*? My retrospective commentary

Summary

The article is a loose commentary on *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918* [Dictionary of Polish Literary Criticism, 1764–1918], ed. by Teresa Kostkiewiczowa, Grażyna Borkowska and Magdalena Rudkowska. Following Hippolyte Taine, among others, the author highlights a dual role of Classicism in the changes taking place in the public life in France: the progressive current in the seventeenth century, harmonised with the development of science; and, a hundred years later, a petrified trend that incited the need for revolutionary change. The situation in Poland looks interesting against this background: according to Piotr Chmielowski, the specificity of the north-eastern borderland of the Polish-Lithuanian Commonwealth, the transition from Classicism to Romanticism was evolutionary and peaceful. The other comments highlight the need to continue the work on the output of some critics (such as Józef Tokarzewicz, for instance) and point to the civilisational and mental wound inflicted by World War II in the consciousness and subconsciousness of Poles, which informs the decisions delimiting Polish culture – and literary criticism in specific – of the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: literary criticism, Classicism, Romanticism, revolution, nineteenth (19th) century, twentieth (20th) century

Doktryna klasycyzmu i nauka

Krytyka – jako sposób analizowania, rozpatrywania, weryfikowania, komentowania tekstów – ma odległe, bogate źródła. Jej początki trzeba wiązać z egzegezą biblijną. Wtedy to, w wieku XVII, podjęto próby krytycznego czytania ksiąg świętych. Metodą krytyczną posługiwali się między innymi Daniël Papebroeck, flamandzki jezuita; Richard Simon, twórca takich dzieł, jak *Histoire critique du Vieux Testament* (1678), *Histoire critique du texte du Nouveau Testament* (1689); Jean Mabillon, benedyktyn, twórca dyplomatyki. Z upowszechnieniem tej metody wiąże się wspaniały rozwój nauk (wkład Isaaca Newtona i plejady uczonych z całej

Europy – bez udziału badaczy z Polski, która wtedy toczyła wojny znane między innymi z powieści Sienkiewicza) i poszukiwania filozofów stawiających pytania zasadnicze, formułujących śmiałe koncepcje, jak to robił między innymi Spinoza.

W Polsce historia krytyki zaczyna się w ostatniej ćwiartce XVIII wieku i wiąże się z doktryną klasyczną, a dokładnie z doktryną francuskiego klasycyzmu. Być może nieoczywiste jest to, że u swoich źródeł klasycyzm z typowym dla niego racjonalizmem, unikaniem niezwykłości, hiperbolizacji i przesady, szedł ramię w ramię z dowodami naukowymi. Reguły sztuki poetyckiej nie podlegały, co jasne, takim zasadom weryfikacji, jakie obowiązywały w świecie *science*. Ale reguły twórczości też nie były całkiem swobodne, zwolnione z jakiejkolwiek kontroli. Przeciwnie, w *L'Art poétique* (1674) Boileau można przeczytać, jak sztukę samoograniczenia i dyscypliny pisarskiej teoretyk klasycyzmu zalecał ludziom pióra.

W Polsce, jeszcze w Polsce, ostatnia ćwiartka XVIII wieku przyniosła zmiany cywilizacyjne i organizacyjne połączone wspólną ideą przekształcenia kraju postfeudalnego w nowoczesny organizm państwowy. Projekty zmian tworzyły całość: na przykład ustawa o miastach, włączona później do Konstytucji 3 maja jako jej rozdział trzeci, nobilitowała ośrodki miejskie, które miały być nie tylko punktem na mapie gospodarczej, ale także ważną przestrzenią życia kulturalnego, literackiego, teatralnego. Polska krytyka literacka w naturalny sposób włączyła się w nowoczesność, stanowiła bowiem efekt zarówno wspomnianych projektów, jak i promieniowania klasycyzmu, rozumianego jako domena racjonalizmu, porządku i nienachalnej naukowości.

Nowa hierarchia

Nie zaszkodzi przypomnieć, że polska przygoda z krytyką literacką zaczęła się sto, a nawet sto pięćdziesiąt lat później niż francuska. Zaczęła się w okresie wprowadzania reform i zmieniła kierunek wraz z ich upadkiem. Życie publiczne, dyskurs polityczny, debaty społeczne, tony polemiczne dyskusji literackich stanowią bowiem system naczyń połączonych. Myśląc o krytyce literackiej w okresie jej powstawania (a także później), trzeba uwzględnić również jej zróżnicowanie geograficzne, regionalne. Wiadomo, że kresy wschodnie, zwłaszcza północno-wschodnie kształtowane przez wpływ Uniwersytetu Wileńskiego, odznaczały się własną specyfiką. Zbyt rzadko podkreśla się jednak szerokie, by nie rzec: zadziwiająco różnorodne efekty tego oddziaływania, które przy Śniadeckim stawia Mickiewicza i Słowackiego, a obok klasycyzmu słabo zantagonizowany z nim romantyzm. Ale właśnie: obok, a nie naprzeciw. Pośród tekstów, zapisków dokumentujących tę dziwną prawidłowość miejsce wyjątkowe zajmuje list Słowackiego do rodziny Stattlerów, a faktycznie – co w tym kontekście jest ważne – do półrocznego Juliusza, syna Wojciecha, chrześniaka poety, pisany na Nowy Rok 1845.

Czytając, widzimy obraz: oto starzec i dziecię – parafraza biblijnej postaci Symeona, który w Nowonarodzonym rozpoznał Zbawiciela. Według opowieści Słowackiego Śniadecki anagnoryzy swego następcy i nobilitacji poety dokonał znacznie później, nie w dzieciństwie Juliusza, ale w czasie jego pożegnalnej, poprzedzającej wyjazd z kraju, wizyty w Jaszunach:

> […] tą razą zaprosił mnie na obiad. Osób było cztery; siedliśmy do okrągłego stołu, miejscem więc nieodznaczeni. Lokaj stary, zwyczajem w domu zachowanym, z pierwszą potrawą zbliżył się do Jana Śniadeckiego – on wtenczas poważnie półmisek od siebie odsunął i pokazał lokajowi, aby ode mnie usługę swoją zaczynał. I tak szedł cały obiad – w wielkim milczeniu. Mój duch pełen był pokory razem i królestwa[1].

Jakże wspaniała scena, imaginacyjna, zaprojektowana po latach, napisana *ex post*, a jednocześnie genialna, streszczająca to, co zaszło w polskiej kulturze między rokiem 1829 a 1844, precyzyjnie pokazująca moment przejścia między starym a nowym. Między tym, co poeta w tym samym liście nazwał „abdykacją trumien" i nobilitacją nowego życia, leżącego w powijakach (jak jego imiennik), niosącego przyszłość. Scena poruszająca oba wymiary czasowości: linearny, ludzki, zobrazowany wymianą pokoleń, i religijny, chrześcijański, symbolizowany ideą zmartwychwstania (abdykacja trumien to inaczej wyrażone przekonanie, że dokonuje się rehierarchizacja autorytetów, ale śmierć niczego nie kończy).

Co mówią biografie

Wrócę do tych wątków w konkluzji, teraz przeskakuję o sto lat do przodu, powołując się na Miłosza, który jak nikt inny spełnia funkcję przewodnika takich

---

1 J. Słowacki, *Dzieła*, t. 14: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc, red. J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 265. Przytaczam dla jasności wywodu wcześniejszy fragment listu bezpośrednio poprzedzający „scenę obiadową": „Przed stu laty (blisko) urodził się w Krakowie Jan Śniadecki; ten człowiek po upadku i wymarciu stanisławowskich czasów wziął w Polszcze berło ducha i utrzymywał je aż do r. 1831 nie słowem ani czynem, ale prosto siłą w sercu będącą, duchem, który w nim przybrał kształt brązowego posągu i wielkością jakąś tajemniczą działał na ludzi. Nikt nie zbliżył się do tego człowieka bez trwogi i poszanowania; on też, siwy, osiemdziesięcioletni starzec, jak wulkan śniegiem pokryty – bo tak go słowy odmalowali sobie Litwini – stał dumny, twardy, niepochylony przed nikim, nawet przed Napoleonem nie drżący. Przy tym człowieku ja, dziecko, igrałem jak przy wielkim posągu, ale ten lew brązowy zdawał się nie uważać na mnie, nie wiedzieć, nie czuć, że ja egzystuję na świecie; jam też był przekonany, że oczy jego siwe mnie nie widzą, że ucho jego wyrazów moich nie słyszy – i nieraz wrzał we mnie gniew, a serce gotowało się na jakieś straszne wysilenie sił duchowych, aby ściągnąć siłą albo pieśnią tego człowieka uwagę…" (tamże, s. 264).

eskapad. Praca nad *Słownikiem* i sam *Słownik* pozwoliły mi z o b a c z y ć, na czym polega różnica między XIX wiekiem (w szerokich granicach wyznaczonych przez *Słownik*) a wiekiem XX. Nie: między krytyką jednego i drugiego stulecia, ale między czasem przynależnym do jednej i drugiej epoki. Zgadzałam się z tezą Miłosza przyjmującego, że na Kresach wiek XIX kończy się na przełomie roku 1939 i 1940 – wywózkami na Syberię. Po doświadczeniach z tekstami krytycznymi sądzę jednak, że datę zamykającą, termin *ad quem*, należy wydłużyć na okupację. Chociaż nigdy na ziemiach polskich nie brakowało krwi, mordów, ofiar, przemocy, to II wojna światowa i okupacja wprowadziły nowe sposoby i rozmiary jakkolwiek motywowanego zabijania, przekreśliły (zawiesiły?) cywilizacyjne i kulturowe zdobycze przeszłości. *Słownik* został wydany, a ja wciąż mam przed oczyma zwizualizowane historie Kazimierza Zdziechowskiego i Anny Zahorskiej. Mówi się często, że jakieś wydarzenie, dzieło wywarło niezatarte wrażenie. Właśnie losy tych dwojga tkwią w mojej pamięci, wywoławszy zapisany w obrazach, powracający wstrząs.

Krótki biogram cytuję za *Słownikiem* jako autorka hasła.

Kazimierz Zdziechowski. Urodził się 14 marca 1878 roku. Bardzo zamożny ziemianin, brat Mariana i Jana Oskara. Do czasu zawarcia pokoju ryskiego rodzina mieszkała w Rakowie, w pobliżu Mińska, dziś białoruskiego. W okresie międzywojennym Raków kwitł, ponieważ przez miasteczko przebiegała droga tranzytowa, w sąsiedztwie granicy państwowej, a to stwarzało dogodne warunki dla przemytników (opisywał je w swoich powieściach Sergiusz Piasecki). W 1922 roku Zdziechowscy przenieśli się do majątku Słaboszewko, w gminie Dąbrowa, na pograniczu województwa kujawsko-pomorskiego i wielkopolskiego, w okolicach Biskupina, Wenecji i Inowrocławia, na ziemi kujawsko-pałuckiej. Malowniczo usytuowana miejscowość, już w XIV wieku wzmiankowana w annałach administracyjnych, jest atrakcją turystyczną i poznawczą jako miejsce zachowania wielu obiektów kultury materialnej. Przeprowadzka rodziny Zdziechowskich nie była całkiem dobrowolna. Na mocy ustaleń traktatu ryskiego Raków pozostał poza granicami państwa polskiego. Kazimierz Zdziechowski w 1910 roku ożenił się w Krakowie z Amelią z Lebowskich (1887–1957). Z tego związku przyszło na świat troje dzieci: Jan (1911–1997); Paweł (1914–1972), ożeniony z Zofią ks. Radziwiłł; Maria Helena (1915–1989). W majątku, liczącym 530 hektarów, pisarz i krytyk prowadził działalność rolniczą, kulturotwórczą i artystyczną, goszcząc wybitnych artystów, między innymi Witolda Małcużyńskiego, pianistę światowej sławy, Bolesława Micińskiego, Witolda Gombrowicza, Jerzego Andrzejewskiego, Marię Dąbrowską, kuzyna Antoniego Uniechowskiego, korepetytora swoich dzieci dra Stanisława Żejmo-Żejmisa, antropologa, przedstawiciela tak zwanej lwowskiej szkoły typologicznej.

Po wybuchu wojny Zdziechowski z żoną, ciężarną córką Marią, po mężu Krasicką, jej mężem Władysławem, i dawnym korepetytorem (członkiem ZWZ?) przeniósł się do Jedlicz pod Krosnem (do kuzynów lub powinowatych żony), gdzie 25 lutego 1942 roku gestapo aresztowało mężczyzn za pomoc udzieloną uczestnikom

ruchu oporu. Po ciężkim śledztwie na Montelupich zostali przetransportowani do Auschwitz i zamordowani (Kazimierz zmarł 4 sierpnia 1942). Amelia i Maria z trojgiem dzieci (Szymonem, Maciejem i Anną) zostały bez środków do życia.

Moja wyobraźnia nie jest w stanie połączyć dwóch obrazów: Kazimierz, delikatny młodzieniec zalękniony życiem, przytłoczony sławą starszego brata, szukający pociechy i ratunku w korespondencji z Orzeszkową, próbujący swych sił w literaturze, ziemianin otoczony luksusem, życzliwy ludziom, ale nie zmianom społecznym, gościnny i otwarty, jak jego dom, w którym latem prym wiedli przyjaciele studiującego w Warszawie Pawła, towarzystwo inteligentne, nieco zblazowane, podszyte homoseksualnością, której ojciec nie akceptował, ale z którą dla dobra sprawy się godził. Zachowało się z tego okresu kilka listów Bolesława Micińskiego do Pawła Zdziechowskiego, niewątpliwie miłosnych. A potem już tylko: inferno, niewysłowiona męka.

Anna Zahorska. Urodziła się w 1882 roku na dzisiejszej Białorusi jako Hanna Elzenberg. Pisała wiersze (debiut w 1902), które chwalił spowinowacony z rodziną Bolesław Leśmian. Była związana z PPS, jakiś czas przebywała w Moskwie, gdzie uczyła polskie dzieci. Po powrocie została aresztowana i uwięziona w Cytadeli Warszawskiej. Po uwolnieniu studiowała polonistykę na UJ. Poślubiła Eugeniusza Fostowicza-Zahorskiego, działacza przez jakiś czas związanego z narodnikami, niepodległościowca, zapalonego szachistę, z którym miała sześcioro dzieci. Wielką Wojnę przeżyła w Rosji, a wydarzenia, których była świadkiem, miały znaczenie dla przełomu światopoglądowego, który – zdaniem badaczy – dokonał się w niej około 1914 roku, choć jego pełna manifestacja przypadła na międzywojnie. Zahorska stała się gorącą wyznawczynią religii katolickiej, odcięła się od swojego wcześniejszego pseudonimu – Savitri i twórczości publikowanej pod *nomine proprio*. Związała się z Wydawnictwem Salezjańskim i ogłaszała wyłącznie literaturę hagiograficzną. Zniszczyła swój talent (chociaż nie musiało tak być). Ale jak się zdaje, pomimo że nie ma na to żadnych dowodów, nawet śladowych, była osobą radykalną, podejmującą krańcowe wybory. Wcześniej, jako „wierna żona", jeździła Savitri za mężem po całej Rosji, narażając dzieci na niewygody i niebezpieczeństwa, kiedy wybuchła wojna polsko-bolszewicka ruszyła przez linię frontu z Warszawy do Wilna, ponieważ sądziła, że tam przebywa jej potomstwo (i ledwie uszła z życiem); kiedy zaś stała się oddaną wierze chrześcijanką, katoliczką, kultywowała postawę walczącą. Od wybuchu II wojny światowej była mocno zaangażowana w aktywność konspiracyjną, akcje ZWZ, AK. W maju 1942 roku została aresztowana w spalonym punkcie konspiracyjnym. Przeszła brutalne śledztwo na Pawiaku i na Szucha. Wywieziona do Auschwitz, została tam zakatowana na śmierć. Być może trafiła do obozu z dokumentacją świadczącą o jej niezłomności lub działalności konspiracyjnej. W obozie próbowano ją złamać wymyślnymi torturami. Zmarła podczas jednego z listopadowych apeli; nie mogła chodzić o własnych siłach, na rozkaz strażniczki wyniesiono ją na plac na materacu, gdzie skonała.

Można by sądzić, że przytoczone historie nie należą do tematu, jakim jest krytyka literacka. Według mnie należą. Przygotowując do *Słownika* biografie, zrozumiałam, że przemian polskiej kultury, literatury, krytyki literackiej nie da się opowiedzieć bez wskazania doświadczeń historycznych, okupacyjno-wojennych, mentalnościowych. Bez pytania, jakie są podstawy wydzielenia wielkich formacji kulturowych – dziewiętnastowieczności i dwudziestowieczności jako takich. Bez domysłu, że miejsce Polaków w nazistowskiej hierarchii wyniszczania sytuowało się tylko odrobinę wyżej od położenia Żydów i Romów, i że traumatycznych obciążeń spowodowanych tym faktem nie zdołaliśmy do dziś przepracować. I że to jest kluczowy element „prześnionej rewolucji", niedostrzegany, ważniejszy od innych.

Zapowiedzi

Wielkie załamania cywilizacyjne są zwykle zapowiadane, zwiastowane dużo wcześniej przez inne wydarzenia. W tym przypadku funkcję zwiastuna słownikowego pełni biografia i twórczość literacka i krytyczna Józefa Tokarzewicza (Hodiego). Nie wiem, czy historycy potwierdzili udział Tokarzewicza w Komunie Paryskiej, czy odrzucili tę ewentualność, jak uczynił to wcześniej Teodor Jeske-Choiński we wstępie do wspomnieniowej książki krytyka[2]. Poznanie prawdy historycznej nie jest niezbędne, by zastanowić się nad epizodem w biografii Hodiego, który zaprowadził go do straszliwego więzienia, właściwie karceru, jaki Wersalczycy urządzili uczestnikom i podejrzanym o udział w rewolucji. To więzienie kończyło się albo szybką śmiercią, albo śmiercią opóźnioną (eksportacja na Wyspy Nowej Kaledonii leżące na „końcu świata", 1400 kilometrów za Australią). Brutalności dopuszczały się obie strony; niedawno (w kwietniu 2023) beatyfikowano pięciu francuskich kapłanów zamordowanych przez komunardów w czasie „krwawego tygodnia" – od marca do maja 1871 roku zginęło wielu innych duchownych, w tym arcybiskup Paryża Georges Darboy, ale warto pamiętać, że Wersalczycy zastosowali krwawą zemstę już po upadku Komuny. Zabijano, nie pytając o tożsamość. Bez śledztwa, bez szansy na wyjaśnienie. Jeśli więc czegoś brakuje w *Słowniku* – to przegródki na szersze rozwijanie aktywności badawczej w odniesieniu do osób, które weszły na ścieżki działania odległe od znajomych szlaków i wymagają dalszych ustaleń.

Zatrzymajmy się na chwilę przy motywie przegródki. Warto, żeby *Słownik* ją inicjował, otwierał. Bez motywacji słownikowej – pozostanie niezapełniona, pusta lub zapełniona w sposób jednostronny, bo dla niektórych postaci polskiej kultury nie ma miejsca w dyskursie publicznym, lub jest go zbyt mało. Wolno pisać, ale przecież nie warto (o socjalistach, lewicowcach, radykałach społecznych).

---

2 J. Tokarzewicz (Hodi), *W dniach wojny i głodu: wspomnienia*, z przedmową Teodora Jeske-Choińskiego, Druk A.T. Jezierskiego, Warszawa 1900, s. 12.

Nie wzniecą dyskusji, nie wezwą do przemyślenia kluczowych kwestii. Widzę w tym miejscu również osobę Józefa Tokarzewicza. *Słownik* nie daje odpowiedzi na pytanie, kim był. I nie jest to wina autorki hasła. Badaczka zrobiła wszystko, co można było zrobić. Ale bez dalszych prac prowadzonych w Bielsku Podlaskim, Moskwie, Krakowie, Paryżu, Zurychu, Genewie i Warszawie nie da się powiedzieć o Hodim więcej. Nic w jego biografii nie jest pewne. Czy aktywnie walczył w Komunie Paryskiej? Czy był jedynie ofiarą represji? Nawet to, czy przeszedł przełom światopoglądowy, trudno stwierdzić, skoro nie znamy jego młodzieńczych poglądów. Na pozór wydają się zbieżne z ruchem młodopozytywistycznym. W wydanej w Paryżu pod pseudonimem (Bazyli Niebiest) broszurze *O prawach siły: odczyt miany w Czytelni Polskiej w Paryżu (Rue L'Ancienne Comédie 24) 5. stycznia 1870*[3] Tokarzewicz, korzystając ze swobody emigranta, wychodzi poza kwestie naukowe i społeczne, zbliżając się do socjalizmu nierewolucyjnego Pierre'a-Josepha Proudhona, którego poglądy na temat Polski namiętnie w tej broszurze cytuje[4]:

> Naród zepsuty już w kolebce nawróceniem się na wiarę chrześcijańską; odarty z własnych swoich urządzeń społecznych przez katolicko-feodalne fantazje; wyzuty z rodowej genialności; zatrzymany nareszcie w swym rozwoju więzami wad nabytych, przedstawia się być pozbawionym o tyleż instynktu politycznego, co i poczucia słuszności. Co się tyczy prawa cywilnego, szlachta pozwala zaginąć formie sławiańskiego posiadania, opiekuńczemu owemu pierwiastkowi gminy i wolności kmiecej, a zarazem nie umie usadowić, choćby dla siebie tylko, prawdziwej formy własności indywidualnej; we względzie politycznym usiłuje zdobyć się na monarchię centralizacyjną, ale wnet królewskość upada w nicość pod razami swawoli arystokratycznej. Niechże by przynajmniej arystokracja złapała nareszcie silną dłonią kierunek sprawy ojczystej. Ale gdzie tam! Drobna szlachta czyżby na to zezwoliła? Prawu teutońskiemu przeciwstawiono prawo polskie, feodalnemu – gminowładne, i wszystko się zakończyło za transakcji, która nie jest ani monarchią, ani feodalizmem, ani demokracją. Zwie się to polską półśrodkowością (juste-milieu)[5].

Czy Tokarzewicz podpisuje się pod tymi uwagami na temat charakterystyki ustrojowej Polski? Podobnie jak pod komentarzem stwierdzającym, że za złotych czasów Rzeczypospolitej anarchia i buta szlachty, nędza mas, rozwiązłość obyczajów, pogarda prawa osiągnęły swój szczyt? Polscy historycy nazywają ten stan wolnością, Proudhon – zastojem, więcej – otchłanią, nicością. Nie było „ani

---

3 B. Niebiest [właśc. Józef Tokarzewicz], *O prawach siły: odczyt miany w Czytelni Polskiej w Paryżu (Rue L'Ancienne Comédie 24) 5. stycznia 1870*, Drukarnia Luksemburska, Paris 1870.

4 P.-J. Proudhon, *Œuvres complètes. Nouvelle édition*, [édition] A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Tome VIII, Paris 1868, część *Question polonaise*.

5 B. Niebiest [właśc. Józef Tokarzewicz], *O prawach siły…*, s. 17–18.

sprawiedliwości, ani ładu, ani bezpieczeństwa… rien, rien, rien"[6]. Te poglądy publicysta na pozór odrzuca jako niemożliwe do przyjęcia, *de facto* po uruchomieniu paru figur retorycznych, podszytych ironią, bierze je za swoje, nie dołącza do nich komentarza krytycznego. Czy mając takie przekonania, mógł włączyć się w działania komunardów? Pytanie pozostaje otwarte. Dzięki Boyowi wiemy, jak kwestia udziału w Komunie Paryskiej przedstawiała się pośród pisarzy francuskich:

> Bo też właściwie Vallès był jedynym z pisarzy czynnie wmieszanym w te wypadki. Udział Rimbauda w Komunie jest raczej legendą literacką; jeżeli szesnastoletni Artur Rimbaud na wieść o wybuchu Komuny puścił się pieszo do Paryża, nie jest zbyt pewne, czy się do tego Paryża dostał. Verlaine – autor dość słabego wiersza poświęconego Komunie – wydaje się w niej raczej zabłąkany; nie bardzo widzimy tego poetę w roli „szefa biura prasowego" (E. et J. Goncourt, „Journal", IV); tym bardziej fantazyjne wydają się zwierzenia samego Verlaine'a (tamże), który jakoby miał ocalić Notre-Dame od projektowanej uchwały skazującej ten kościół na zburzenie! Natomiast Vallès związany jest z Komuną najściślej; przygotowywał ją, brał udział w jej rządzie: całe jego życie jest jakby wyczekiwaniem tego faktu. Stosunek to na wskroś osobisty; rezultat nie tylko polityczno-społecznych wierzeń lub teorii, ale jakby uczuciowy odwet za własne życie, za własną młodość[7].

Teraz pospiesznie zbieram wątki. W roku 1870 w Paryżu ziejącym zgliszczami i głodem zabijano czas spotkaniami; spotykali się również intelektualiści: Edmond de Goncourt (Jules zmarł w czerwcu 1870), Ernest Renan, Louis Blanc, Auguste Nefftzer, wydawca między innymi „Le Temps", badacz teologii protestanckiej, Paul Bins, hrabia de Saint-Victor, znany jako Paul Saint-Victor. Któregoś dnia:

> […] znów zagadano o niebawnej śmierci Francji, o wyczerpaniu się jej siły żywotnej, o straszliwych męczarniach, przez jakie krajowi przejść wypadnie wpierw, nim skona… A słysząc to, Renan, z rękami komicznie na piersi złożonymi, sypie i sypie do ucha Saint-Victorowi ustępy z Biblii o zburzeniu nierządnego Babilonu…
>
> – Wiecie, co zgubiło Francję? – woła z kolei Nefftzer – oto rutyna, retoryka…
>
> – Tak jest – potwierdził Teofil Gautier z westchnieniem – klasycyzm nas zgubił…[8]

Tak samo o klasycyzmie, który na przełomie wieków XVIII i XIX stanowił formułę skostniałą, przeciw której występowali rewolucjoniści 1789 roku, pisał

---

6 Tamże, s. 18.

7 T. Boy-Żeleński, *Jules Vallès i jego trylogia*, „Odrodzenie" 1945, nr 36, s. 1.

8 J. Tokarzewicz, *W dniach wojny i głodu*..., s. 104.

Hippolyte Taine w dziele *Francja przed rewolucją*[9]. Zapytają Państwo, ale co to ma wspólnego z polską przestrzenią kulturową, z krytyką literacką, słownikami? Otóż, myślę, że wiele, choć nie będę się upierać, że wszystkie przejścia między wskazanymi punktami mojego wywodu zostały odkryte na całej swej długości. Są dziury, są luki, są zerwania. Ale mam poczucie, że trzymam w dłoni wątłą nić, coś w rodzaju narracji ciągłej wprowadzonej do nieciągłej z definicji kompozycji słownikowej. Wspominałam, że wszelkie porównania muszą ulegać przesunięciu w czasie, polskie reperkusje są opóźnione o jeden lub dwa wieki. Dlaczego Chmielowski zabrał się do tłumaczenia świeżej pracy Taine'a poświęconej historii Francji? Dlaczego? Doktryna klasyczna kładzie nacisk na aspekt krytyczny wypowiedzi komentującej sztukę, na jej naukowość, uporządkowanie. Ten wątek pojawia się w polskiej krytyce literackiej jeszcze przed Chmielowskim. Podejmuje go Jan Majorkiewicz, Aleksander Tyszyński, Julia Woykowska. Ale Chmielowski rozumie to dążenie najlepiej, łącznie z konsekwencjami znalezionymi u Taine'a, który w odniesieniu do końca wieków XVII i XVIII pisze o przetasowaniach kulturowych we Francji:

> Lecz oto role się zmieniają: tradycja z pierwszego miejsca ustępuje na drugie, a rozum z drugiego wchodzi na pierwsze. Z jednej strony nadużycia i błędy w religii i monarchii za Ludwika XIV, następnie ich rozprzężenie i niedostateczność za Ludwika XV podkopują stopniowo grunt dziedzicznego poszanowania i synowskiego posłuszeństwa, które monarchii i religii służyły za podstawę i utrzymywały je w sferze wyższej, nad poziomem wszelkich sporów i krytyki; oto dlaczego powaga tradycji upada stopniowo i znika. Z drugiej znów strony, nauka przy pomocy wielorakich i wspaniałych odkryć zakłada stopniowo grunt powszechnej ufności i poważania, które podnoszą ją ze stanowiska zajmującej ciekawości na stanowisko potęgi publicznej; w ten sposób wzrasta stopniowo powaga rozumu i zajmuje wszystkie miejsca. Nadchodzi teraz chwila, kiedy po złożeniu pierwszej powagi przez drugą zasadnicze idee tradycji upadają pod ciosami rozumu. Krytyka wdziera się do zakazanej świątyni. Zamiast się ugiąć, sprawdza, a religia, państwo, prawo, zwyczaje, słowem wszystkie organy życia moralnego i praktycznego muszą ulec analizie, aby następnie pozostać, przeobrazić się lub ustąpić, stosownie do tego, jak nowa nakaże doktryna. Nie byłoby nic nadto lepszego, gdyby tylko doktryna była zupełna i gdyby rozum, oświecony przez historię, zostawszy krytycznym, był w stanie zrozumieć współzawodniczkę, którą zastąpił. Albowiem wtedy, zamiast widzieć w niej przywłaszczycielkę, którą należało wyrugować, uznałby ją za starszą siostrę, której należało pozostawić właściwe miejsce. Przesąd dziedziczny jest niejako rozumem

9 Pod tym tytułem kryje się tom 1 dzieła Hippolyte'a Taine'a *Les Origines de la France contemporaine*, który w oryginale nosił tytuł *L'Ancien régime*, Paris 1876 (t. 2: *La Révolution* ukazał się w roku 1879, t. 3: *La Conquête jacobine* w roku 1881); wbrew zapowiedziom pozostałe dwa tomy nie zostały wydane w języku polskim.

> nieświadomym siebie; ma on swoje prawa, jak i sam rozum, nie umie tylko ich znaleźć i zamiast prawdziwych powołuje się na apokryfy. Jego archiwa pogrzebane, i ażeby je wydobyć, potrzeba poszukiwań, do których on zdolnym nie jest; istnieją one przecież i dziś historia wystawia je na światło dzienne. Rozpatrując go z bliska, spostrzegamy, że podobnież jak i nauka, ma on swe źródło w długim skupieniu doświadczeń; po wielu niepewnościach i usiłowaniach doszli ludzie do przeświadczenia, że ten tryb życia i myślenia nadaje się jedynie do ich położenia i jest najpraktyczniejszy, najzbawienniejszy; rząd albo dogmat, który nam dzisiaj wydaje się umową samowolną, był niewątpliwym środkiem bezpieczeństwa publicznego. Jest on nim często jeszcze i dzisiaj […][10]

Jest rok 1881, Chmielowski i Edward Grabowski wydają pierwszą część trylogii Taine'a. Tadeusz Budrewicz uważa, że ta data – 1881 – nie jest zwyczajna, że tego roku dużo się dzieje, że coś w naszym myśleniu zaczyna się zmieniać. Znacznie później, bo w roku 1898 Chmielowski publikuje jedną ze swoich nieoczekiwanych książek *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi (1815–1823)*. Pokazuje, jak ze zderzenia kostniejącego klasycyzmu z nowymi prądami, nie tylko literackimi, wyrasta (nie, nie rewolucja), ale nowa siła – romantyzm. A to wszystko przebiega na północno-wschodnich kresach dawnej Rzeczypospolitej, oddalonych od wielkiego świata, antyawangardowych, archaicznych językowo i mentalnie. To zjawisko przywołuje na myśl (za Taine'em) zarzucony, niepodjęty wariant francuskiej myśli społecznej końca XVIII wieku, która ulegając dominacji nauki i umysłu, zepchnęła na plan dalszy elementy tradycji, przede wszystkim religię, nie rozpoznając w niej „środka bezpieczeństwa publicznego". Kultura polska zareagowała inaczej: w najbardziej archaicznym wariancie znalazła pierwiastki nowej siły, nowego myślenia, prowadzącego od radykalnej ludowości, poprzez etos zuchwałego buntownika i ofiary do braterskiej wspólnoty. Tak rozumiany rys filozofii Mickiewicza, zmierzającej do porywów ducha, do zgody ze światem, zdroworozsądkowości (*Pan Tadeusz*) przedstawił Hodi w wielowątkowym artykule *W Montmorency, u dawnego grobu Mickiewicza* („Ateneum" 1898, t. 2, z. 5), z którego na potrzeby wywodu wyciągam jedną nitkę.

Czy ta zgoda, wspólnotowość jako porządek myślenia doceniony przez obu krytyków (Tokarzewicza i Chmielowskiego) i zgoda między nimi stanowi przypadek? Czy można przypisywać jej większe znaczenie? By odpowiedzieć na to pytanie, należałoby podjąć kolejny trop w badaniach nad krytyką literacką – trop sieciowy, pokazujący faktyczne i hipotetyczne powiązania między doktrynami i sposobami myślenia mistrzów krytyki. Dla wiedzy o nich samych, ale także dla zdobycia wiedzy na temat zmian mentalności polskiego społeczeństwa u progu nowego wieku.

---

10 H.A. Taine, *Francja przed rewolucją*, przeł. P. Chmielowski, E. Grabowski, nakład i druk Salomon (Franciszek Salezy) Lewental, Warszawa 1881, s. 206–207.

Bibliografia

Boy-Żeleński Tadeusz, *Jules Vallès i jego trylogia*, „Odrodzenie" 1945, nr 36.

Niebiest Bazyli [właśc. Józef Tokarzewicz], *O prawach siły: odczyt miany w Czytelni Polskiej w Paryżu (Rue L'Ancienne Comédie 24) 5. stycznia 1870*, Drukarnia Luksemburska, Paris 1870.

Proudhon Pierre-Joseph, *Œuvres complètes. Nouvelle édition*, [édition] A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, tome 8, Paris 1868, część *Question polonaise*.

Słowacki Juliusz, *Dzieła*, t. 14: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc, red. J. Krzyżanowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959.

Taine Hippolyte Adolphe, *Francja przed rewolucją*, przeł. P. Chmielowski, E. Grabowski, nakład i druk Salomon (Franciszek Salezy) Lewental, Warszawa 1881.

Tokarzewicz (Hodi) Józef, *W dniach wojny i głodu: wspomnienia*, z przedmową Teodora Jeske-Choińskiego, Druk A.T. Jezierskiego, Warszawa 1900.

Grażyna Borkowska, specjalność naukowa – historia literatury, teoria literatury, krytyka literacka. W 2003 roku uzyskała tytuł profesora, od 2013 roku jest członkiem-korespondentem Polskiej Akademii Nauk, a od 2025 roku członkiem rzeczywistym PAN. Sprawuje również wiele innych funkcji, między innymi kierownika Pracowni Literatury II połowy XIX wieku IBL PAN (1997–2022), redaktor naczelnej kwartalnika „Pamiętnik Literacki" (od 1998), członka Rady Naukowej IBL PAN (od 1999), członka Rady Naukowej Instytutu Literatury Wydziału Polonistyki UW (od 2010), członka Rady Naukowej Instytutu Slawistyki PAN od 2022, wiceprzewodniczącej Rady Kuratorów Wydziału I PAN (2015–2018), przewodniczącej Rady Naukowej Biblioteki Gdańskiej (2016–2020 i 2022–2024).

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.03

C O P E
Member since 2018
JM13711

Zuzanna Ćwiklińska*

https://orcid.org/0009-0004-3802-2560

Wanda Franciszka Wężyka w (pre)romantycznych kontekstach[1]

Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie dramatu *Wanda. Tragedia w pięciu aktach* Franciszka Wężyka w kontekście epoki preromantycznej. Autorka zestawia przywołaną tragedię z *Romantycznością* Adama Mickiewicza oraz *Pamiątką po dobrej matce* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, tworząc sieć intertekstualnych odniesień, w której osadza omawiane dzieło. Nakreśla również tło związane ze zmianami w podejściu do dziejów bajecznych na przełomie oświecenia i romantyzmu, pokazując Wężyka jako autora łączącego w swojej twórczości tendencje obu tych epok.

Słowa kluczowe: Franciszek Wężyk, preromantyzm, legenda o Wandzie, dzieje bajeczne

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: zuzanna.cwiklinska@amu.edu.pl

1 Niniejszy artykuł powstał na podstawie wniosków zawartych w pracy magisterskiej zatytułowanej „Obrazy samobójstwa kobiecego w dramatach początku XIX wieku (»Wanda« Tekli Łubieńskiej i »Wanda« Franciszka Wężyka)", obronionej 24 września 2025 roku na kierunku literatura powszechna na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM.

Received: 2025-12-15. Verified: 2026-03-01. Accepted: 2026-04-02
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Wanda by Franciszek Wężyk in (pre)romantic contexts

Summary

The goal of this article is to discuss the drama *Wanda. Tragedia w pięciu aktach* by Franciszek Wężyk and put it in a context of pre-romanticism. The author compares this tragedy with Adam Mickiewicz's *Romantyczność* and *Pamiątka po dobrej matce* by Klementyna z Tańskich Hoffmanowa to create a network of intertextual references in which the discussed work can be analysed. The author also depicts the background, related to the changes in the approach to fairy-tale history at the time between Enlightenment and Romanticism, showing Wężyk as an author who combined the tendencies of both eras in his work.

Keywords: Franciszek Wężyk, pre-romanticism, legend about queen Wanda, fairy-tale stories

Okres pomiędzy trzecim rozbiorem Polski w 1795 roku a publikacją pierwszego tomu *Poezji* Mickiewicza w roku 1822 pozostaje na gruncie literaturoznawczym polem dyskusji dotyczących przenikania się prądów, kształtowania tendencji estetycznych oraz przemian w myśleniu, sprowadzanych często do sporu klasyków z romantykami[2]. W powszechnym ujęciu uchodzi za czas bezwartościowy pod względem twórczym, czemu przeczą badania literackie. Teresa Kostkiewiczowa pisze, że „Pogląd o gwałtownym zamarciu wszelkich objawów życia literackiego po 1795 r. jest jedną z powtarzanych bezrefleksyjnie klisz naszej historii literatury"[3]. Rzeczywistość, jak można się spodziewać, była jednak inna: choć po utracie niepodległości życie literackie nieco zwolniło tempo, nie oznacza to, że zamarło. Przedstawiciele generacji klasyków byli wówczas aktywni, a powołane przez nich Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk stworzyło przestrzeń również dla twórców młodszego pokolenia (choć jeszcze nie romantyków) – przykładem jest ogłoszony przez Towarzystwo w 1803 roku konkurs na tragedię narodową,

2 P. Żbikowski, *Początki romantyzmu w Polsce. Próba rekapitulacji stanu badań*, „Roczniki Humanistyczne" 1998, t. 46, nr 1 (numer specjalny), s. 311–324.

3 T. Kostkiewiczowa, *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010, s. 96.

w którym sukces odniosła Tekla Łubieńska[4]. Z kręgami Towarzystwa Przyjaciół Nauk związany był też Franciszek Wężyk. To właśnie na zlecenie tej instytucji napisał w 1811 roku rozprawę *O poezji dramatycznej*, do dziś frapującą badaczy: jedni uważają ją za silny głos preromantyczny, inni sceptycznie oceniają jej nowatorstwo. Samo Towarzystwo bardzo krytycznie podeszło do zawartych w niej tez i odrzuciło ją[5]. Negatywne opinie nie zniechęciły Wężyka do aktywności twórczej. Pisarz przyjął postawę polegającą na dążeniu do kompromisu pomiędzy tradycyjnymi, oświeceniowymi wzorcami a nowymi tendencjami, które z dzisiejszej perspektywy można określić jako preromantyczne. Ślady tego podejścia, opartego na wierności klasycystycznym regułom oraz fascynacji wczesną literaturą romantyczną, dają się odnaleźć w twórczości pisarza.

Przed przejściem do analizy przykładów z *Wandy* Wężyka konieczne jest dookreślenie, w jakim sensie używany będzie termin „preromantyzm", zapisywany tutaj także jako „(pre)romantyzm". Budzi on pewne kontrowersje, a w odniesieniu do polskich badań literaturoznawczych bywa różnie rozumiany, co związane jest z problemami dotyczącymi periodyzacji. Na niejasność tego terminu zwracał uwagę Paweł Pluta, zadając pytanie:

> Czym zatem jest preromantyzm? Osobną epoką w dziejach kultury czy zespołem szeroko rozumianych zdarzeń estetyczno-literackich, które doczekały się wyrazistego rozwinięcia w realizacjach artystycznych romantyzmu? A być może jeszcze czymś innym – konstruktem literaturoznawców, powołanym do istnienia, aby wskazać na ważniejszą rolę prądu romantycznego w dziejach literatury polskiej niż prądów czy kierunków literackich oświecenia? Innymi słowy, aby przyporządkować te fenomeny literatury i kultury, które pojawiły się przed romantyzmem, do tego prądu właśnie[6].

Z konkluzji wynika, że termin ten jest nieostry, a stosujący go badacze używają go w dwóch znaczeniach. Preromantyzm bywa rozumiany jako zbiór tendencji estetycznych oraz nazwa epoki przypadającej na lata między rozbiorem

---

4 Warto przywołać twórczość Tekli Łubieńskiej, ponieważ jej dramat również nosi tytuł *Wanda* i jest oparty na legendzie o córce Kraka. Tragedia ta nie została nagrodzona medalem konkursowym, ale przyjęto ją bardzo życzliwie i szybko odniosła sukces na scenie warszawskiej, wystawiano ją również w teatrach prowincjonalnych. Zob. J. Ujejski, *Wstęp*, [w:] T. Łubieńska, *Wanda. Tragedia w pięciu aktach*, Polski Instytut Teatrologiczny, Warszawa 1927, s. 7–8.

5 B. Czwórnóg-Jadczak, *Werdykt. (Wokół rozprawy Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej")*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae" 2002/2003, t. 20/21, s. 1.

6 P. Pluta, *Dlaczego preromantyzm? Literatura przełomu XVIII i XIX stulecia w terminologii historyka literatury*, „Roczniki Humanistyczne" 2019, t. 67, z. 1, s. 39.

Polski a symbolicznym początkiem polskiego romantyzmu[7]. Pluta konsekwentnie trzyma się określenia „epoka" i rozważa zasadność korzystania z niego przez innych historyków literatury, choć Alina Kowalczykowa zwracała uwagę na to, że wyodrębnianie tego okresu w dziejach jako epoki nie jest właściwe[8]. W niniejszym studium wspomniany preromantyzm określa tendencje artystyczne występujące w literaturze porozbiorowej Polski, uprzedzające rozkwit nurtu romantycznego, jak i zapowiadające jego nadejście. Wbrew definicji słownikowej, zaproponowanej przez Kowalczykową[9], zjawiska te nie muszą stać w opozycji do klasycyzmu. Omawiany utwór Wężyka pokazuje, że do pewnego stopnia możliwe było godzenie owych skłonności. Zapis „(pre)romantyzm" stosowany jest z kolei głównie w celu porównania twórczości tego pisarza z utworami Mickiewicza, reprezentującymi już romantyzm *per se*, czego nie można powiedzieć o *Wandzie*. Zastosowanie przywołanego terminu pozwala lepiej przyjrzeć się swoistości okresu porozbiorowego w kontekście następującej po nim epoki.

W ujęciu Marii Janion romantyzm jest odczytywany jako tradycja i zarazem paradygmat, wobec którego sytuują się późniejsi twórcy[10]. Wężyk należał jednak do pokolenia śledzącego ten prąd jako zupełnie nową tendencję podbijającą literackie salony w Europie, a później również na ziemiach polskich. Autor *Glińskiego* wyróżniał się na tle rówieśników – wielu z nich nastawionych było sceptycznie bądź negatywnie do nowego zjawiska. Barbara Czwórnóg-Jadczak, skrupulatnie analizująca twórczość Wężyka, dowodzi, że w latach 20. XIX wieku dramatopisarz znajdował się pod silnym wpływem Mickiewicza. Świadczy o tym między innymi skierowany do niego list poetycki zatytułowany *Do A.M. po wydaniu „Wallenroda" w Petersburgu i w czasie pobytu jego we Włoszech*. W utworze tym poeta wyraża niezwykle przychylny stosunek wobec autora *Dziadów cz. II i IV* i broni go przed krytyką. W późniejszym okresie pozytywne nastawienie Wężyka do wieszcza nieco się zmieniło, o czym świadczy treść korespondencji autora *Wandy* z Kajetanem Koźmianem. Koźmian nieodmiennie prezentował stanowisko *sensu stricto* oświeceniowe i nie przebierał w słowach w odniesieniu do prób poetyckich młodego pokolenia. Krytyk uważał Mickiewicza za inicjatora zepsucia w literaturze i języku – pisał o nim do przyjaciela: „Genseryk [*sic!*] naszej literatury z całą czeredą litewską rzucił się na Warszawę"[11], a także utyskiwał: „Zawsze w tem naśladują [litewscy

7 Tamże, s. 47–50.

8 A. Kowalczykowa, *Preromantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009, s. 781.

9 Tamże, s. 781–784.

10 M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, [w:] tejże, *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś"*, Sic!, Warszawa 1996, s. 5–23.

11 *Korespondencya literacka Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem (1845–1856)*, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1913, s. 89.

poeci romantyczni – Z.Ć.] swego mistrza Adama, któremu winniśmy: drzemie zamiast drzymie, plemić zamiast plenić"[12]. O wieszczu Wężyk wyrażał się w bardziej neutralnym tonie, zaś z ironią odnosił się do Antoniego Edwarda Odyńca, pisząc:

> Lecz on pochodził z tej szkoły, której naczelnik sam sobie powiedział i wydrukował: „Ja Mistrz" […]. Jakożkolwiek ten satelita [Odyniec – Z.Ć.] słońca naszej poezji należy może do gwiazdek niższego rzędu, czytałem ze smakiem jego tłumaczenia angielskich poetów […][13]

Trudno w tych późnych listach odnaleźć ślady dawnego uznania dla Mickiewicza, lecz nie znaczy to, że ich nie ma: w trosce o Deotymę, której obaj sędziwi pisarze odradzali karierę improwizatorki, Wężyk zauważa: „Możnaby coś powiedzieć o niemożności improwizacji, która lub jest skutkiem kuglarstwa lub wynikłością dumy. A jeśli w niej upsnął się[14] Mickiewicz, cóż rzec o tak młodym dziewczęciu?"[15]. Niezależnie od tego, co Wężyk sądził później o autorze *Ballad i romansów*, w 1853 roku dostrzegał jego doświadczenie, a także poetycki kunszt, co pokazuje zestawienie z początkującą wówczas Jadwigą Łuszczewską. W tym zrelatywizowanym ujęciu Mickiewicz jest – z jednej strony – punktem odniesienia, z drugiej zaś – ukazany jest jako twórca niedoskonały, skoro i on „potknął się" na improwizacjach. Na podstawie przytoczonych słów można zauważyć szacunek Wężyka dla Mickiewicza.

Korespondencja nie jest jedynym świadectwem stosunku Wężyka do młodszego pisarza. Relacji tych dwóch twórców poświęciła uwagę Czwórnóg-Jadczak. W jej ujęciu fascynacja, towarzysząca autorowi w latach 20. XIX wieku, wpłynęła na kształt jego ówczesnej twórczości. Przykładem niech będzie *Wanda. Tragedia w pięciu aktach*. Dzieło powstało prawdopodobnie w latach 1811–1815, lecz drukiem ukazało się dopiero w 1826 roku, co ma niebagatelne znaczenie. Można bowiem przypuszczać, że w tym czasie autor dopracowywał utwór zgodnie ze swoimi późniejszymi fascynacjami i inspiracjami literackimi. *Wanda* ma wiele cech zbliżających ją do literatury romantycznej. Dramatopisarz nie przestrzega rygorystycznie klasycystycznych formuł[16]. Odrzuca na przykład statyczność miejsca akcji: widz ogląda nie tylko krakowskie pola i pałac wawelski, lecz także ma okazję zajrzeć do germańskiego obozu i wysłuchać dialogu między księciem Rytygierem a bardem.

---

12 Tamże, s. 136.

13 Tamże, s. 80.

14 Upsnąć się – potknąć się, utykać. Zob. *Upsnąć się*, [w:] S.B. Linde, *Słownik języka polskiego. Tom VI i ostatni U–Z*, Drukarnia Księży Pijarów, Warszawa 1814, s. 77.

15 *Korespondencya literacka*..., s. 135.

16 Franciszek Wężyk jako teoretyk dramatu skłaniał się ku rozluźnieniu sztywnych reguł trójjedności czasu, miejsca i akcji. Jako dramatopisarz nie zawsze stosował się jednak do własnych wskazówek. Zob. C. Szulczewski, *Franciszek Wężyk jako teoretyk i twórca dramatu. Przyczynek do dziejów preromantyzmu w Polsce*, F. Wyszyński i S-ka, Warszawa 1938, s. 18–34.

Choć z jednej strony mamy do czynienia z zachowaniem jedności akcji – wszystkie kwestie związane są z potencjalnym zamążpójściem Wandy – z drugiej pojawiają się wątki poboczne, takie jak wprowadzenie na scenę innych pretendentów do ręki królowej. Ich usunięcie nie naruszyłoby struktury utworu. Te próby rozbudowania świata przedstawionego przez twórcę zdają się w ostatecznym rozrachunku świadczyć na jego niekorzyść, okazują się bowiem częściowo zbędne.

Wśród innych elementów dzieła nawiązujących do tendencji wczesnoromantycznych można wskazać uczucia głównych bohaterów. Choć stanowi ono najważniejszą oś utworu, to ukazane jest pobieżnie i wydaje się niedopracowane. Mimo to daje się interpretować również jako porozumienie dusz, pojawiające się nagle i będące charakterystycznym przykładem miłości romantycznej. Chrobacka królowa[17] oraz germański książę, jak gdyby za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, zostają połączeni silną więzią, za którą gotowi są oddać życie – i ostatecznie w finale utworu to czynią. Trudno stwierdzić, czy tragiczna sytuacja bohaterów to wynik kaprysu bogów, kara za przysięgę pochopnie złożoną przez Wandę, deklarującą, że chce poślubić nie mężczyznę, ale swój lud albo przeznaczenie. Bez wątpienia ich sytuacja bliższa jest raczej losom nieszczęśliwych kochanków z literatury lat 20. XIX wieku niż historiom sentymentalnym czy klasycystycznym tragediom.

Do głównych tendencji kształtującej się wówczas epoki nawiązuje także obecność wspomnianego wcześniej barda Ullona. Jego pieśni przybierają formę wstawek lirycznych. Juliusz Kleiner zauważa, że figura barda zyskała popularność od połowy XVIII wieku, a zawdzięczała ją przede wszystkim *Pieśniom Osjana*, których pierwsza część ukazała się w Edynburgu w 1760 roku. Badacz pisze:

> Wojownik, kochanka i bard, który jest śpiewakiem i kapłanem, to trójca osjańskich postaci. Bard towarzyszy stale walkom wszystkim; on wypowiada wojnę, on do bitwy zagrzewa, jego lutnia opiewa zmarłych i dopomaga im w przejściu w stan nadziemski, klątwą największą jest ginąć bez pieśni barda; pociechą dla wojowników, mających ciągłą świadomość znikomości życia, jest myśl o wiecznym wspomnieniu w pieśni[18].

---

17 Wężyk nazywa lud, którym włada Wanda, nie Polakami czy Lechitami, lecz Chrobatami. Określenie to zaczerpnął z tekstu cesarza Konstantyna VII Porfirogenety z X wieku, o czym pisze we wstępie do *Wandy*. Wspomniał o tym Julian Maślanka w pracy *Literatura a dzieje bajeczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 145.

18 J. Kleiner, *Sentymentalizm i preromantyzm*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 14. W dalszych rozważaniach Kleiner zwraca uwagę, że pierwsze polskie przekłady *Pieśni Osjana* (dokonane przez Franciszka Dionizego Kniaźnina) pojawiły się już pod koniec XVIII wieku i zainspirowały między innymi Adama Jerzego Czartoryskiego, autora *Barda polskiego*. Czartoryski należał do kręgu Towarzystwa Przyjaciół Nauk, co pozwala przypuszczać, że przekład utworu Macphersona mógł być czytany również przez innych członków Towarzystwa, w tym ciekawego literackich nowinek Wężyka. Zob. tamże, s. 17.

Postać Ullona, choć nie jest w dramacie kluczowa, to pojawia się na scenie kilkukrotnie. Jego pieśni wprowadzają melancholię, a także podkreślają germański rodowód Rytygiera, któremu towarzyszy – bądź co bądź to właśnie z tym kręgiem kulturowym związani byli bardowie. Obecność barda nie posuwa akcji naprzód, lecz wskazuje na zainteresowanie Wężyka tekstami sentymentalnymi, które lata później będą również silnie oddziaływać na wyobraźnię romantyczną dzięki swej nastrojowości i odwołaniom do dawnych czasów[19].

Kolejny istotny element, pojawiający się w utworze i korespondujący z tendencjami rodzącego się romantyzmu, to ważna rola, jaką w *Wandzie* odgrywają siły nadprzyrodzone. Pogańskie bóstwa, do których wielokrotnie odnoszą się bohaterowie, mają cechy pokrewne ze światem metafizycznym znanym na przykład z *Ballad i romansów*: pilnują one ładu świata, zaś złożona im przysięga jest nienaruszalna. Być może w ten sposób autor pragnął podkreślić legendarny rodowód swojej opowieści, a odwołując się do moralności znanej z przekazów gminnych i budując wiarygodny system religijny, postanowił nadać mu zabarwienie ludowe.

Bliźniacza wobec *Ballad i romansów* zdaje się również jedna z finałowych scen utworu. Gdy Wanda dowiaduje się o samobójczej śmierci Rytygiera, wygłasza emocjonalny monolog:

> […]
> Któż pospiesza w te miejsca cieszyć obłąkaną?…
> Tyżeś to, sercu memu drogi Rytygierze?…
> Ach! Chodź, niech ci me tchnienia i miłość powierzę:
> Ach! Chodź i na twą Wandę zwróć raz jeszcze oczy,
> Nim nas los w lepszym świecie na zawdy zjednoczy…
> Już wiecznych z tobą związków chwila niedaleka:
> Chodź i chciej mnie posłuchać… Okrutny! Ucieka…
> I porzuca mię samą w miejscach pełnych trwogi…[20]

Wizja zmarłego ukochanego i próba nawiązania z nim kontaktu przywodzą na myśl widzenie w biały dzień, znane z *Romantyczności*. Choć motyw zjawy nie był w XIX wieku niczym nowym – dość przypomnieć choćby szekspirowskiego

---

19 Tamże.

20 F. Wężyk, *Wanda. Tragedia w pięciu aktach*, Księgarnia Ambrożego Grabowskiego, Kraków 1826, s. 84. Wszystkie cytaty z *Wandy* Wężyka pochodzą z tego wydania. Ponieważ brak w nim numeracji poszczególnych wersów, kolejne przywołania oznaczone są numerem aktu, sceny oraz strony, na której znajduje się dany fragment. Pisownia wszystkich wyimków z tekstu została częściowo uwspółcześniona.

Makbeta czy *Lenorę* Gottfrieda Augusta Bürgera[21] – wypowiedzi Wandy i mickiewiczowskiej Karusi oraz ich reakcje są ze sobą zaskakująco zbieżne. W obu utworach młode kobiety po stracie ukochanego widzą jego ducha. Początkowo nie dowierzają (Karusia mówi: „Tyżeś to w nocy? To ty, Jasieńku!"[22]). W dalszej kolejności dochodzi do próby nawiązania kontaktu z marą (bohaterka wzywa: „Tutaj połóż, tu na łonie, / Przyciśnij mnie, do ust usta!…"[23]). Obie bohaterki deklarują chęć połączenia się z utraconym kochankiem po śmierci. W odróżnieniu od Karusi, która prosi Jasia, by zabrał ją ze sobą, Wanda w momencie wygłaszania zacytowanych słów samodzielnie podejmuje decyzję o tym, co się z nią stanie. Zarówno jedna, jak i druga z dziewcząt zauważa, że wizja się rozmywa: Rytygier ucieka, Jasio znika, one zaś pozostają samotne, nawet jeśli nie same – zdruzgotane i z poczuciem nieprzystawalności do świata, chociaż poczucie to wynika z zupełnie różnych źródeł. Analogia między scenami z dramatu oraz z *Romantyczności* jest zaskakująca i uderzająca, nawet po odnotowaniu, że Wężykowi brak kunsztu poetyckiego na miarę Mickiewicza. Nasuwa się zatem pytanie: czy autor *Glińskiego* mógł poprawić omawiany utwór pod wpływem lektury pierwszego tomu *Poezji*? Choć trudno rozstrzygać, prawdopodobieństwo jest bardzo wysokie.

W aktualnym stanie badań nie uwzględniono *Wandy* w analizach relacji twórczości Wężyka i Mickiewicza, być może dlatego, że drugi z wymienionych poetów nie podjął znanego z krakowskiej legendy motywu „o Wandzie, co nie chciała Niemca". Pisząca na ten temat Czwórnóg-Jadczak skupiła się na inspirowanych *Grażyną* oraz *Konradem Wallenrodem* tekstach, które wyszły spod pióra starszego autora: mowa o poemacie epickim *Komat* oraz powieści historycznej *Daszko i Oksenia*[24]. Badaczka wprost określa stosunek Wężyka do młodszego poety jako epigoński[25]. Można się zastanawiać, czy jest to określenie właściwe, biorąc pod uwagę charakterystyczne dla klasyków wyrażanie uznania poprzez naśladowanie wzorców uważanych za godne i artystycznie wartościowe. Nie ulega wątpliwości, że autor *Glińskiego* znał *Poezje* i inspirował się nimi. Dowodzi tego

---

21 *Lenora* opublikowana została w 1773 roku. Wężyk dobrze znał język niemiecki, czytywał nowości w tym języku i śledził życie literackie, niewykluczone zatem, że znał w oryginale balladę Bürgera. Zob. B. Czwórnóg-Jadczak, *Klasyk aż do śmierci. Twórczość literacka Franciszka Wężyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1994, s. 58.

22 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 16–18.

23 Tamże.

24 B. Czwórnóg-Jadczak, *„Omamiony klasyk" czyli Franciszek Wężyk wśród naśladowców Adama Mickiewicza*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska. Sectio FF, Philologiae" 1986, t. 4, s. 91–117. Te same tezy, choć nieco skrócone, obecne są także w innym artykule autorki, zob. taż, *Franciszek Wężyk wobec sporu klasyków i romantyków*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska. Sectio FF, Philologiae" 1989, t. 7, s. 87–116.

25 B. Czwórnóg-Jadczak, *„Omamiony klasyk"*..., s. 97.

Czwórnóg-Jadczak, podając jako przykład fragment *Komata*, zaczynający się od słów: „Jakiż to młodzian powabnego lica / Duma pod dębem na głazie?"[26]. Czytelnicy *Ballad i romansów* w cytowanym urywku z łatwością mogli dostrzec nawiązanie do *Świtezianki*. Dramatopisarz co najmniej raz zaczerpnął więc z języka i motywów ballad mickiewiczowskich. Biorąc zaś pod uwagę paralelę omawianego dramatu z *Romantycznością*, uzasadniona zdaje się hipoteza, że mogło się to powtarzać. Warto znów sięgnąć do chronologii: tragedia o córce Kraka powstawała do roku 1815, a opublikowano ją dopiero ponad dziesięć lat później, już po ukazaniu się drukiem tomu 1 i 2 *Poezji* (1822–1823). W czasie tej dwu- lub trzyletniej przerwy Wężyk mógł nieco skorygować swój utwór pod wpływem nowo poznanych lektur – czy to chcąc dodać mu nowoczesności, czy przypodobać się zafascynowanym romantyzmem czytelnikom, czy po prostu usiłując zawrzeć w dramacie wątki niezwykle do niego przemawiające, w myśl zasady, że naśladownictwo stanowi najwyższą formę uznania.

Jaki skutek przyniosły owe poprawki? Są one w omawianym fragmencie na tyle subtelne, że część odbiorców, zwłaszcza niezaznajomionych z twórczością Mickiewicza, mogła nie dostrzec nawiązania. W pewnym stopniu dodają one dramatowi romantycznego charakteru, ale nie przesądzają o nim. Decydująca pozostaje klasyczna forma, sytuująca utwór bliżej oświeceniowych tendencji estetycznych. Choć Wężyk jest otwarty na to, co do literatury wprowadził nowy prąd, to jego próby zaadaptowania owych nowości do własnych dzieł przynoszą rozmaite skutki. Zdaniem Czwórnóg-Jadczak dzieje się tak dlatego, że prezentuje on charakterystyczny dla epigonów sposób lektury – oparty na dosłowności, daleki od twórczego przetworzenia[27]. Abstrahując od kategorii epigonizmu należy przyznać, że trafniejszym uzasadnieniem zdaje się nastawienie samego autora do literatury w ogóle, dające się wyczytać na przykład z listów do Koźmiana. Stanisław Tomkowicz, który opracował tę korespondencję, pisze we wstępie: „Na literaturę patrzyli [Koźmian i Wężyk – Z.Ć.] przez okulary poprawności formy, zdrowego rozsądku i moralnego pożytku"[28]. W tym kontekście jasne się staje, że oświeceniowy twórca skłonny do eksperymentowania z romantyzmem mógł czynić to wyłącznie w ramach, jakie narzucał mu jego klasycystyczny światopogląd. Do tego dochodzą jeszcze indywidualne predyspozycje oraz warsztat pisarski. W przypadku autora *Wandy* efektem tego eksperymentowania są mniej czy bardziej udane parafrazy i przetworzenia motywów zaczerpniętych z twórczości Mickiewicza.

Przytoczone przykłady pokazują, w jaki sposób Wężyk, pisząc dramat o Wandzie, nawiązywał do stylu romantycznego. Na tym jednak nie kończy się intertekstualny dialog. Autor wprowadza bowiem do swojego tekstu interesujący element,

---

26 F. Wężyk, *Komat*, cyt. za: B. Czwórnóg-Jadczak, *„Omamiony klasyk"*..., s. 114.

27 B. Czwórnóg-Jadczak, *„Omamiony klasyk"*..., s. 116.

28 S. Tomkowicz, *Wstęp*, [w:] *Korespondencya literacka*..., s. 19.

niemający pierwowzoru w przekazach kronikarskich będących źródłem legendy o córce Kraka. Chodzi o przywołaną wcześniej przysięgę, która stała się pretekstem do zaznaczenia stanowiska światopoglądowego.

Królowa składa swoje przyrzeczenie wobec pogańskich bóstw: Perkuna, Światowida i Radogosta. Chwilę wcześniej w ofierze złożono im dary pretendentów do jej ręki. Zamiast podjąć decyzję, którego z nich wybierze na męża i króla, wypowiada kwestię:

> Przysięgam wam przez straszne samym bogom słowa,
> Że Wanda ślub swój przyszły do zgonu zachowa:
> A jeśli go w czymkolwiek zgwałci lub znieważy;
> Niech ci, co świętość przysiąg w silnej dzierżą straży,
> Wszystkie gromy swej pomsty zatopią w jej łonie;
> Niech ją Wisła natychmiast w swych nurtach pochłonie.
> Słuchajcie słów mych żadnej niecierpiących zmiany.
> Obieram za małżonka lud mój ukochany:
> Z nim się łączę na zawdy ślubem nierozdzielnym;
> A dziewictwo poświęcam bogom nieśmiertelnym. (akt I, scena IV, s. 18)

Ta deklaracja determinuje dalsze dzieje samej Wandy. Pojawia się w niej wzmianka o tonięciu w nurcie Wisły, która na tym etapie stanowi jeszcze jedynie możliwe zagrożenie. Dla odbiorców znających podanie nabiera jednak wymiaru proroczego, sugerując, że w dalszym toku wydarzeń przysięga zostanie złamana lub poważnie naruszona. Ślubowanie królowej, złożone na mogile jej ojca Kraka, natychmiast wywołuje reakcję bogów, a tym samym staje się nieodwracalne. Mimo to Arcykapłan wdaje się z bohaterką w dyskusję, po części usiłując przekonać ją do tego, by odstąpiła od swoich słów, po części zaś próbując zrozumieć motywację stojącą za jej czynami. Ich dialog bardzo szybko ujawnia, jakie kwestie budzą najwięcej wątpliwości najwyższego kapłana: chodzi o płeć bohaterki oraz przypisane jej role społeczne. W świecie przedstawionym są one nieodległe od tych, które miały spełniać kobiety w pierwszych dekadach XIX wieku. Można to wywnioskować na podstawie argumentów przytaczanych przez Arcykapłana:

> Płci twojej naznaczyli opatrzni niebianie
> Inny oręż, tron inny, inne panowanie,
> A dając w udział mężom świat ten nieprzejrzany,
> Władzy niewiast domowe przekazali ściany.
> Gdy berło i miecz ostry błyska z mężów ręki,
> Serce jest tronem kobiet, a orężem wdzięki. (akt I, scena VI, s. 23)

W dalszej części wypowiedzi bohater zamierza udowodnić, jak zaszczytną może być rola żony i matki, zwłaszcza gdy wychowa ona synów na patriotów. Jego sposób postrzegania rzeczywistości może odzwierciedlać stosunkowo konserwatywne przekonania, które cieszyły się popularnością w niektórych środowiskach polskiego społeczeństwa w okresie powstawania utworu. O tym, że taki model postępowania starano się przekazać młodym ludziom, świadczy na przykład książka (będąca w zasadzie traktatem moralizatorskim) Klementyny z Tańskich Hoffmanowej *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*, wydana pod pseudonimem Młoda Polka w 1819 roku. Hoffmanowa pisała w tym utworze:

> Przyrodzenie mocą udarowało mężczyznę, bo obronę słabszych, sprzeciwianie się niesprawiedliwości, karę występku, jemu powierzyło. On krew swoją na placu bitwy wylewa, mądre pisze ustawy, pilnuje ich wykonania, kraje podbija, wznosi, broni ich i rządzi nimi; słowem jest mężczyzną. Czulszą i słabszą Bóg stworzył kobietę: łagodzić, miękczyć, uszczęśliwiać śmiałego towarzysza powinna. […] Ach! Jak okropnie błądzi kobieta, która więcej chce być nad to, na co ją Bóg przeznaczył![29]

Ten tradycyjny obraz powinności panny wchodzącej w dorosłość może być zaskakujący w kontekście działalności Hoffmanowej, walczącej o odpowiednią edukację dziewcząt, postulującej, że powinny one być samodzielne, w tym móc się utrzymać, tak jak autorka *Pamiątki*[30]. Wkład pisarki w wykształcenie panien w pierwszych dekadach XIX wieku jest nieoceniony: krytykowała cudzoziemszczyznę, sentymentalne maniery i egzaltację, zamiast tego proponując naukę w języku polskim, w tym również naukę zawodu, a jej sugestie spotkały się z powszechną akceptacją[31]. Joanna E. Dąbrowska zwraca uwagę, że Tańska nie wprowadzała innowacji w postrzeganiu przypisanych płciom ról społecznych – pojmowała je w zgodzie z ówczesnymi przekonaniami. Badaczka pisze:

> Stała [Klementyna z Tańskich Hoffmanowa – Z.Ć.] na gruncie umiarkowanego postępu: chociaż wypowiadała się przeciw dążeniom kobiety do niezależności i wykształcenie dziewcząt sprowadzała do tego, by mogły w przyszłości „uszczęśliwić małżonka, uprzyjemnić jego życie, wychować dobrze dzieci, wynajdować nowe i niewinne sposoby podobania się każdemu", to jednak obok wpajania w umysły

---

29 K. Hoffmanowa, *Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*, drukiem i nakładem Wilhelma Bogumiła Korna, Wrocław 1833, s. 7–9.

30 Hoffmanowa utrzymywała się z pisarstwa oraz pełnienia funkcji publicznych. Zob. M. Stankiewicz-Kopeć, *Miasto i cywilizacja w kontekście sporów modernizacyjnych w piśmiennictwie polskim lat 1800–1830. Studia*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum, Kraków 2018, s. 352.

31 J.E. Dąbrowska, *Klementyna. Rzecz o Klementynie z Tańskich Hoffmanowej*, Trans Humana, Białystok 2008, s. 98.

czytelniczek zasady, że stanowisko niewiasty jest zależne od mężczyzny, uważała, że kobieta własną pracą może się utrzymać[32].

To umiarkowanie postępowe podejście widoczne jest w przytoczonym fragmencie *Pamiątki*. Argumenty formułowane przez Wężyka w *Wandzie* oraz przez Hoffmanową w cytowanym utworze są ze sobą zbieżne, a wręcz tożsame[33]. Reprezentują one poglądy pewnej części współczesnego im społeczeństwa na rolę kobiety, które kształtowały ówczesny wzorzec osobowy kobiety-Polki[34]. Hoffmanowa podejmowała ten wątek w *Pamiątce*, jak i w innych utworach. Monika Stankiewicz-Kopeć charakteryzowała go jako kompromisowy, łączący powszechne wówczas stanowisko z pewnymi nowościami: gruntownym wykształceniem w duchu narodowym i zdolnością do samodzielnego zapewnienia sobie bytu[35]. Jak się zdaje, autor *Wandy* w dużym stopniu podzielał przekonania młodej pisarki. Jemu również przyświecał ideał dydaktyczny, choć w znacznie mniejszym stopniu niż autorce *Dziennika Franciszki Krasińskiej*. Ślad owego pouczającego *exemplum* uwidacznia się w dramacie poprzez ukazanie, do jak zgubnych skutków może przywieść występowanie wbrew przyjętym regułom społecznym i próba zajęcia nienależnego sobie miejsca[36]. Wanda łamie przysięgę, zakochując się w Rytygierze, a w finale utworu składa bogom ofiarę ze swojego życia, skacząc do Wisły.

Zestawienie utworu Wężyka z dziełami Mickiewicza i Hoffmannowej pokazuje, że Wężyk, pisząc tragedię o córce Kraka, nawiązywał do „tu i teraz", to jest do bliskiej mu rzeczywistości. Odniesienia do niej obejmują inspirację językiem i obrazami zaczerpniętymi z ówczesnych nowości literackich. Co więcej, światopogląd bohaterów utworu Wężyka pozwala mniemać, iż są oni bliżsi przedstawicielom XIX wieku, a nie reprezentantom czasów przedchrześcijańskich. Przykłady te ilustrują zatem owo wspomniane wcześniej dążenie pisarza do postawy

---

32 Tamże, s. 93.

33 *Notabene*, Klementyna z Tańskich Hoffmanowa dzięki swojej matce, Mariannie Tańskiej, także obracała się w kręgach Towarzystwa Przyjaciół Nauk i była szanowana przez jego członków. W domu Tańskich bywali między innymi Kazimierz Brodziński, Julian Ursyn Niemcewicz, Jan Paweł Woronicz, Joachim Lelewel i to oni kształtowali poglądy młodej Klementyny. W 1826 roku rozważano jej kandydaturę na członka TPN, ale odrzucono ją, uzasadniając odmowę tym, że do organizacji nie przewiduje się przyjmowania kobiet. Zob. J.E. Dąbrowska, *Klementyna*..., s. 53, 62–63.

34 Wzorzec ten oparty był luźno na ideale matki-Spartanki, wykreowanym przez Kniaźnina w poemacie *Matka Spartanka*. Zob. M. Stankiewicz-Kopeć, *Miasto i cywilizacja w kontekście sporów*..., s. 335–336.

35 Tamże, s. 333–375.

36 Więcej na temat idealnego obrazu kobiety w piśmiennictwie pierwszej połowy XIX wieku zob. np. M. Stawiak-Ososińska, *Ponętna, uległa, akuratna... Ideał i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku (w świetle ówczesnych poradników)*, Oficyna Wydawnicza „Impuls", Kraków 2009.

kompromisowej. Twórca w *Wandzie* łączy motywy nowoczesne z klasyczną (choć nieco zmodernizowaną) formą, nadając zarazem swojej tragedii funkcję, którą uważał za właściwą dla literatury: moralnego pożytku, opartego na dydaktycznych pouczeniach, te jednak – co należy oddać autorowi – nie zmieniają się w trudne w odbiorze moralizatorstwo. Dramat wpisuje się zatem w interesującą sieć intertekstualnych relacji. Chcąc wyczerpać kwestię jego (pre)romantycznych kontekstów, warto się odnieść do jeszcze jednej istotnej rzeczy, mianowicie do wyboru tematu.

Okres pomiędzy trzecim rozbiorem Polski a symbolicznym początkiem romantyzmu budzi zainteresowanie badaczy literatury, gdyż można go rozpatrywać w kategoriach przełomu epok[37]. Przejście od oświecenia do romantyzmu to bowiem nie tylko kwestia zmian w estetyce i kulturze, lecz także pierwszy krok w nowoczesność. Taka perspektywa była bliska Marii Janion:

> Powód podobnych przeświadczeń […] tkwi w fakcie, że uświadamiana przez ogół i traktowana jako coś względnie nieodległego polska nowożytność zaczyna się wraz z upadkiem niepodległości i że to romantyzm właśnie – stając wobec tej całkowicie i nieskończenie nowej, a nawet przerażającej sytuacji – podjął wyzwanie niewoli, umiał na nie nie tylko po prostu odpowiedzieć, ale także w swoisty sposób przekształcić rzeczywistość, nie podporządkowując jej „empirycznym" kanonom i narzucając jej własny porządek duchowy[38].

Początki nowoczesności w Polsce należałoby zatem sytuować w wieku XIX, uwzględniając również dwie dekady, które minęły od rozpoczęcia stulecia do publikacji pierwszego tomu *Poezji* Adama Mickiewicza w 1822 roku. Czas ten zdaje się tym bardziej interesujący, gdy weźmiemy pod uwagę, że Polacy, próbując otrząsnąć się z porozbiorowego szoku, nie tylko bardzo szybko przeszli do myślenia o odzyskaniu niepodległości i działania w tym celu, ale również podejmowali wszelkie możliwe starania o podtrzymanie ducha państwowości. Bez wątpienia służyła temu sztuka, którą należało oprzeć na trwałym fundamencie, ten zaś upatrywano w mitach narodowych, łączących ponad podziałami cały naród. Na konieczność rewizji polskiej mitologii w tym okresie zwraca uwagę Michał Kuziak:

---

37 Ujęcie takie może być problematyczne, oznacza bowiem całkowite odcięcie się od wcześniejszych tendencji. Opozycyjny wobec niego jest postulowany przez Alinę Kowalczykową model „widzenia dziejów literatury polskiej jako burzliwej całości, w której epoki przenikają się wzajemnie". Zob. taż, *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Wydawnictwo IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996, s. 301.

38 M. Janion, *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 23.

> Niewątpliwie jednak kluczowym doświadczeniem romantyków, także polskich, okazuje się rozpad tradycyjnych ram porządkujących egzystencję, jej mitologii wypracowanych na gruncie kultury śródziemnomorskiej […]. W związku z tym procesem romantyzm będzie usiłował skonstruować/zrekonstruować mitologie, które sprostałyby wyzwaniom nowoczesności, stałyby się mitologiami nowoczesnego „ja"[39].

Zjawiska okresu przełomu, takie jak przejście od klasycyzmu do romantyzmu, od nowożytności do nowoczesności, utrata niepodległości i walka o jej odzyskanie oraz tworzenie nowego panteonu narodowych mitów, choć podporządkowane różnym aspektom rzeczywistości, pozostają ze sobą silnie powiązane. Na te związki wskazywał między innymi Julian Maślanka, analizując losy i rolę dziejów bajecznych w literaturze. Pisząc o epoce romantycznej, badacz zwracał uwagę na uniwersalistyczny i dążący do ponadnarodowości charakter twórczości w klasycyzmie oraz sprzeciw romantyków wobec takich tendencji, owocujący indywidualizacją wypowiedzi artystycznych, w których istotne miejsce zyskały przekazy ludowe, według ówczesnych twórców rzekomo podawane z ust do ust przez pokolenia, a co za tym idzie – zawierające ziarno prawdy o dziejach ojczyzny. Takie myślenie mityczne miało służyć „odnalezieniu w podaniach ludowych i kronikarskich obrazu tożsamości narodowej"[40]. Co więcej, swoista mitologia oparta na tych podaniach stanowiła także w tamtym czasie rację polityczną, pradawny rodowód narodu traktowany był bowiem jako argument na rzecz jego ciągłości oraz zachowania posiadanych przez Polaków ziem[41]. To właśnie na tym podłożu wyrosło zainteresowanie legendami o początkach państwa polskiego, w tym także opowieścią o Wandzie. Paradoksalnie, zwrot ku kształtującej się dopiero nowoczesności pociągnął za sobą ponowne odkrycie bajecznej przeszłości – przez oświeconych klasycystów traktowanej często z pogardą – nie jako przedmiotu badań historycznych, lecz jako źródła świadomości wspólnotowej oraz inspiracji poetyckiej, z którego w późniejszym czasie chętnie czerpali także twórcy zaliczani już *sensu stricto* do pokolenia romantyków.

Wybór tematów podejmowanych przez Wężyka sprawia, że można określić go jako pisarza preromantycznego. Nie podchodzi on bowiem do legendy jak surowy reprezentant epoki oświecenia, krytykujący naiwną wiarę gminu w ludowe podanie. Zamiast tego traktuje ją jako interesujący materiał dla swojej twórczości. Jego subtelne ingerencje w utrwalony przekaz o Wandzie świadczą o tym, że próbował opowiedzieć ją na nowo – a częściowo może także „po nowemu", umieszczając w niej elementy zainspirowane poezją Mickiewicza. Warto zaznaczyć, że pomimo

---

39 M. Kuziak, *Romantyzm i nowoczesność?*, [w:] *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, TAiWPN Universitas, Kraków 2009, s. 10–11.

40 J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*..., s. 161.

41 Tamże, s. 6.

tych ingerencji, twórca w dużej mierze pozostawał wierny pierwowzorowi znanemu ze staropolskich kronik. To kolejny przykład pokazujący, że autor balansował pomiędzy tradycją a nowoczesnością (w rozumieniu współczesnych sobie) i, jak się zdaje, sprawnie poradził sobie z tym trudnym zadaniem.

Omawiany dramat nie był jedynym dziełem Wężyka, które realizowało legendarny motyw z podań małopolskich. W roku 1820 opublikował on w czasopiśmie „Pszczółka Krakowska" *Dumę o Wandzie*, w której w innej formie przedstawił tę samą historię, a punktem wyjścia do jej opowiedzenia jest krakowski kopiec Wandy[42]. Utwór jest zainspirowany bardziej tradycyjnym, kronikarskim przekazem. Podobnie jak w przypadku dramatu głównym odstępstwem od powszechnie znanej legendy jest miłość królowej do Rytygiera. Ta modyfikacja budziła niezadowolenie krytyków[43]. To właśnie jego śmierć i związana z nią rozpacz skłaniają tytułową bohaterkę do popełnienia samobójstwa:

Nieszczęsna Wanda, bacząc, co się stało,
Ściśnięta żalem, postradała zmysły;
Pragnienie śmierci w piersiach jej zawrzało
I wskoczyła w nurty Wisły[44].

W tej wersji historii Wanda ukazana zostaje jako osoba na skraju szaleństwa, gdy decyduje się na czyn samobójczy; w mniejszym stopniu obecne są inspiracje preromantyczne, w tym wątek przysięgi, tak istotny w dramacie, a całkowicie w *Dumie* pominięty. Zarysowuje się zatem nieco inne przedstawienie tego samego motywu w obu utworach. Widać, że temat ten zajmował autora przez lata, a pomysły na przedstawienie tragicznej bohaterki ewoluowały, zarówno jeśli chodzi o formę, jak i o treść.

Badacze przez lata oceniali *Wandę* raczej niepochlebnie, poświęcając jej mniej miejsca niż innym dramatom Wężyka[45]. Wystawiona prawdopodobnie tylko raz[46], nie zainteresowała krytyków, a w oczach historyków literatury uchodzi za

---

42 F. Wężyk, *Duma o Wandzie*, [w:] *Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski, I. Opacki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. 53–58.

43 Zob. B. Czwórnóg-Jadczak, *Klasyk aż do śmierci*..., s. 91–92.

44 F. Wężyk, *Duma o Wandzie*..., s. 57.

45 Zob. np. S. Tarnowski, *O niewydanych poezjach Franciszka Wężyka*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności", seria I, t. 3, Kraków 1875, s. 227.

46 Jako jedyny datę wystawienia podaje Marian Szyjkowski: miałoby to mieć miejsce w roku 1818. Nie wiadomo, czy wystawiona wersja była taka sama, jak ta wydana w 1826 roku. Ustalenia zebrane w niniejszym artykule sugerują, że Wężyk po jedynym wystawieniu poprawiał swój dramat, być może z powodu chłodnego przyjęcia przez widownię. Zob. tenże, *Dzieje nowożytnej tragedji polskiej: typ pseudoklasyczny: 1661–1831*, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1920, s. 301–307.

utwór niedopracowany, nierzadko wręcz słaby na tle pozostałego dorobku pisarza[47]. Autora chwali się głównie za próbę przekroczenia reguł klasycystycznych i pisania w duchu romantycznym, co daje się zaobserwować w widowiskowości dramatu oraz odejściu od jedności miejsca akcji[48]. Dziś tekst ten jest w dużej mierze zapomniany, okazuje się, że niesłusznie. Stanowi on niecodzienny przykład dzieła z okresu pogranicza kultury oświeceniowej i romantycznej, przynależnego do tego miejsca w dziejach literatury polskiej nie tylko ze względu na datę powstania, ale także – a może przede wszystkim – dzięki podjętym przez autora próbom pogodzenia tego, co stare i utrwalone w tradycji, z tym, co nowe i szturmem podbijające serca literackiej publiczności. *Wanda* jawi się zatem jako utwór, który pozwala odsłonić napięcia i uchwycić dynamikę przemian zachodzących w literaturze u progu romantyzmu.

Bibliografia

Ballada polska, oprac. C. Zgorzelski, I. Opacki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962.

Czwórnóg-Jadczak Barbara, *Klasyk aż do śmierci. Twórczość literacka Franciszka Wężyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1994.

Czwórnóg-Jadczak Barbara, *„Omamiony klasyk" czyli Franciszek Wężyk wśród naśladowców Adama Mickiewicza*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Sklodowska. Sectio FF, Philologiae" 1986, t. 4.

Czwórnóg-Jadczak Barbara, *Werdykt. (Wokół rozprawy Franciszka Wężyka „O poezji dramatycznej")*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF, Philologiae" 2002/2003, t. 20/21.

Dąbrowska Joanna E., *Klementyna. Rzecz o Klementynie z Tańskich Hoffmanowej*, Trans Humana, Białystok 2008.

Hoffmanowa z Tańskich Klementyna, *Pamiątka po dobrej matce czyli ostatnie jej rady dla córki*, drukiem i nakładem Wilhelma Bogumiła Korna, Wrocław 1833.

47 Bardzo negatywną opinię wyraził między innymi Zygmunt Zapała, oceniając *Wandę* jako „jedną z najgorszych tragedii Wężyka". Zob. tenże, *Franciszek Wężyk. Monografia biograficzno-krytyczna*, drukiem A. Koziańskiego, Kraków 1898, s. 81–84.

48 Na romantyczny charakter *Wandy* zwrócili uwagę Cezary Szulczewski, Marian Szyjkowski, Hanna Mortkowiczówna. Szyjkowski nazywa wręcz ten dramat „pierwszą próbą romantycznej tragedii polskiej" (s. 48). Zob. M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedji polskiej*..., s. 302–307; H. Mortkowiczówna, *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego*, Skład Główny Księgarni Towarzystwa Wydawniczego w Warszawie, Warszawa 1927, s. 63; C. Szulczewski, *Franciszek Wężyk jako teoretyk i twórca dramatu*..., s. 48.

Janion Maria, *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”*, Sic!, Warszawa 1996.
Janion Maria, *Gorączka romantyczna*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
Kleiner Juliusz, *Sentymentalizm i preromantyzm*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
Korespondencya literacka Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem (1845–1856), oprac. S. Tomkowicz, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1913.
Kostkiewiczowa Teresa, *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.
Kowalczykowa Alina, *Preromantyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2009.
Kowalczykowa Alina, *Wiek XIX: przełomy, cezury, płynność*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Wydawnictwo IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996.
Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego. Tom VI i ostatni U–Z*, Drukarnia Księży Pijarów, Warszawa 1814.
Maślanka Julian, *Literatura a dzieje bajeczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
Mickiewicz Adam, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Wiersze 1817–1824*, oprac. C. Zgorzelski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
Mortkowiczówna Hanna, *Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego*, Skład Główny Księgarni Towarzystwa Wydawniczego w Warszawie, Warszawa 1927.
Pluta Paweł, *Dlaczego preromantyzm? Literatura przełomu XVIII i XIX stulecia w terminologii historyka literatury*, „Roczniki Humanistyczne” 2019, t. 67, z. 1.
Romantyzm i nowoczesność, red. M. Kuziak, TAiWPN Universitas, Kraków 2009.
Stankiewicz-Kopeć Monika, *Miasto i cywilizacja w kontekście sporów modernizacyjnych w piśmiennictwie polskim lat 1800–1830. Studia*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Kraków 2018.
Stawiak-Ososińska Małgorzata, *Ponętna, uległa, akuratna… Ideał i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku (w świetle ówczesnych poradników)*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2009.
Szulczewski Cezary, *Franciszek Wężyk jako teoretyk i twórca dramatu. Przyczynek do dziejów preromantyzmu w Polsce*, F. Wyszyński i S-ka, Warszawa 1938.
Szyjkowski Marian, *Dzieje nowożytnej tragedji polskiej: typ pseudoklasyczny: 1661–1831*, nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1920.
Tarnowski Stanisław, *O niewydanych poezjach Franciszka Wężyka*, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności”, seria I, t. 3, Kraków 1875.
Ujejski Józef, *Wstęp*, [w:] Tekla Łubieńska, *Wanda. Tragedia w pięciu aktach*, Polski Instytut Teatrologiczny, Warszawa 1927.

Wężyk Franciszek, *Wanda. Tragedia w pięciu aktach*, Księgarnia Ambrożego Grabowskiego, Kraków 1826.
Z problemów preromantyzmu i romantyzmu. Studia i szkice, red. A. Aleksandrowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1991.
Zapała Zygmunt, *Franciszek Wężyk. Monografia biograficzno-krytyczna*, drukiem A. Koziańskiego, Kraków 1898.
Żbikowski Piotr, *Początki romantyzmu w Polsce. Próba rekapitulacji stanu badań*, „Roczniki Humanistyczne" 1998, t. 46, nr 1 (numer specjalny).

Zuzanna Ćwiklińska, absolwentka filologii polskiej oraz literatury powszechnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM. Przygotowuje rozprawę na temat obrazów samobójstwa romantycznego w literaturze polskiej oraz europejskiej. Jej zainteresowania naukowe obejmują wątki związane z myśleniem o śmierci oraz zachodzące w nim przemiany w epoce romantyzmu, a szczególnie problematykę suicydologiczną w literaturze tego okresu. Interesuje się także czasopiśmiennictwem dziewiętnastowiecznym oraz twórczością poetów *minorum gentium*.

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.04

C O P E
Member since 2018
JM13711

Tomasz Sobieraj*

https://orcid.org/0000-0002-4563-5574

Historia zapomnianego sukcesu *Livia Quintilla* Stanisława Marka Rzętkowskiego

Streszczenie

Artykuł rekonstruuje historyczne okoliczności sukcesu jednoaktowego dramatu Stanisława Marka Rzętkowskiego (1843–1897) pt. *Livia Quintilla*, który prapremierę miał w Krakowie w 1868 roku. Rok później wystawiono go w Warszawie; na scenach stołecznych odbyły się łącznie cztery wystawienia (ostatnie w 1888 roku). *Livia Quintilla* była jedyną sztuką Rzętkowskiego, która odniosła sukces sceniczny (w krakowskiej prapremierze rolę tytułową kreowała sama Helena Modrzejewska). Na akcję dramatu składają się burzliwe perypetie miłosne tytułowej bohaterki, młodej patrycjuszki rzymskiej, w finale zmuszonej do tragicznego wyboru. Popełnia ona samobójstwo, nie chcąc oddać swojego serca i czci wpływowemu pretorowi. Rzętkowski do fabuły wplótł także wątek miłości młodego niewolnika do Livii, obudowując go licznymi motywami melodramatycznymi, w tym intrygą czarnego charakteru. Sztuka wzbudzała zainteresowanie publiczności i krytyków z uwagi na swoje walory sceniczne, wywołujące liczne reakcje afektywne.

Słowa kluczowe: *Livia Quintilla*, melodramatyczność, efekt sceniczny, miłość, dramat pseudohistoryczny

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: tomasz.sobieraj@amu.edu.pl

Received: 2025-12-14. Verified: 2026-05-22. Accepted: 2026-05-31
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

The story of a forgotten success *Livia Quintilla* by Stanisław Marek Rzętkowski

Summary

The article is devoted to the success story of Stanisław Marek Rzętkowski's one-act play *Livia Quintilla*, which had its premiere in Kraków in 1868. The play was subsequently staged in Warsaw as well. *Livia Quintilla* was the only play by Rzętkowski to achieve success on stage. The title role was played by Helena Modrzejewska herself in the premiere performance. The plot of the play centres on the turbulent life of Livia, a young Roman patrician woman, who in the finale is forced to make a tragic choice. She commits suicide, refusing to give her heart and devotion to an influential Roman patrician. Rzętkowski also introduced into the plot a melodramatic subplot involving a young slave's love for Livia, as well as a villain's intrigue leading to the final catastrophe. The play attracted the attention of audiences and critics alike due to its dramatic qualities. Its plot was full of melodramatic events that created stage effects.

Keywords: *Livia Quintilla*, melodramaticness, scenic effect, love, pseudo-historical drama

O Stanisławie Marku (Marii, Marianie) Rzętkowskim (1843–1897) historia literatury nie zapomniała całkowicie. Sporadycznie pojawia się on w pracach o charakterze syntetycznym, antologiach oraz w słownikach[1]. Metrykalnie należał do generacji pozytywistów warszawskich, choć z pozytywizmem nic go w zasadzie nie łączyło.

1 Zob. P. Chmielowski, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1897)*, wyd. 4, przejrzane i znacznie powiększone, G. Gebethner i Spółka. K. Grendyszyński, Kraków–Petersburg 1898, s. 31, 352–353; *Stanisław Marek Rzętkowski (Florian)*, [w:] *Zbiór poetów polskich XIX w.*, ułożył i opracował P. Hertz, księga trzecia, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962, s. 766–768; *St.M.Rz. Stanisław Marek Rzętkowski (1843–1897)*, [w:] J.J. Lipski, *Warszawscy „Pustelnicy" i „Bywalscy"*, t. 1: *Felietoniści i kronikarze 1818–1899*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 298–301; R. Skręt, *Rzętkowski Stanisław Marek (1843–1897)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. W. Konopczyński, A. Rząśnicki, J. Sapieha, t. 34, Polska Akademia Umiejętności, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993, s. 194–196; T. Sobieraj, *Rzętkowski Stanisław Marek*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska, M. Rudkowska, t. 3: *P–Ż*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024, s. 225–235.

Miał w swojej biografii epizod studiów na Wydziale Filologiczno-Historycznym Szkoły Głównej; uczęszczał tam w latach 1865–1867. Pobierał też naukę w Warszawskim Instytucie Muzycznym. Był poetą, dramatopisarzem, prozaikiem, tłumaczem, felietonistą, krytykiem literackim i teatralnym, pracował w redakcjach warszawskich czasopism, był między innymi kierownikiem literackim „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego" oraz warszawskiego „Życia" (1888–1890)[2]. Na przełomie 1868 i 1869 roku stał się jednym z bohaterów głośnego artykułu Adama Wiślickiego *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, inicjującego krytycznoliteracką kampanię pozytywistów, wymierzoną w ówczesną poezję epigońską. Druzgocącą ocenę Rzętkowskiego sformułował pod koniec XIX wieku „Eksdziennikarz", autor głośnej książki *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872* (1896). Określił on Rzętkowskiego jako „poetę urzędowego" „Tygodnika Ilustrowanego"; jego zdaniem był to:

> człowiek bez nauki i bez talentu poetyckiego; zwyczajny wierszorób, który nie skończywszy Szkoły Głównej, osiadł na stałe w „Tygodniku", pełniąc tam funkcje sekretarza i… poety. Była to mierność zupełna, od której nie wyratował go nawet maleńki dramacik, jaki później napisał, pt. *Livia Quintilla*. Jest to jedyny tego pisarza utwór z pewną wartością, ale świadczy on zarazem o prawdzie starego przysłowia, że i ślepej kurze zdarzy się czasem znaleźć ziarnko[3].

Rzętkowski zadebiutował na początku 1866 roku jako współautor (obok Aurelego Urbańskiego) libretta do opery komicznej *Odaliski* Stanisława Dunieckiego, wystawionej w Krakowie. Ani libretto, ani partytura tego dzieła nie zachowały się. Z kolei w marcu i kwietniu 1867 roku ogłoszono na łamach „Bluszczu"

---

2 Ocena Rzętkowskiego jako kierownika literackiego warszawskiego „Życia" jest negatywna. Rzętkowski pełnił tę funkcję od połowy 1888 do końca 1890 roku, przyczyniając się do znacznego obniżenia poziomu pisma po okresie, w którym kierował nim Zenon Przesmycki (Miriam). Zob. E. Korzeniewska, *„Życie" 1887–1891*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 214–218.

3 [Walery Przyborowski?] [Julian Kaliszewski?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, przygotowała do druku i posłowiem opatrzyła D. Świerczyńska, Wydawnictwo IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998, s. 82. Niespełna dziesięć lat wcześniej, w 1887 roku, dość krytycznie wypowiedział się o autorze *Livii Quintilli* Teodor Jeske-Choiński: „Gładko i przyjemnie opowiada także p. Stanisław M. Rzętkowski, niegdyś poeta, a obecnie, od lat wielu, dziennikarz. Prasa pochłonęła p. Rzętkowskiego, jak wielu innych. Autor widzący jaśniejszą przyszłość przestał być twórczym, gdy się zaprzągł do taczki dziennikarskiej". Recenzent skupił się na omówieniu krótkiej tendencyjnej powiastki Rzętkowskiego *Kowalczanka*, którą uznał za napisaną całkiem sprawnie niczym felieton (T. Jeske-Choiński, *Rozmaitości krytyczne*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 204, s. 1–2).

– wspomniany przez „Eksdziennikarza" – jednoaktowy dramat Rzętkowskiego *Livia Quintilla*. W roku następnym autor przesłał tę sztukę do teatru krakowskiego, uzyskując poparcie Heleny Modrzejewskiej, która wybrała ją na swój benefis. Prapremiera *Livii Quintilli* odbyła się 5 maja 1868 roku w Teatrze Polskim w Krakowie. Tytułową rolę wykreowała mistrzowsko Modrzejewska. W lutym 1869 roku wystawiono dramat Rzętkowskiego na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie; w roli Livii wystąpiła Salomea Palińska[4]. Po dwunastu latach – w grudniu 1881 roku – wystawiono sztukę Rzętkowskiego ponownie (tym razem w Teatrze Rozmaitości); tytułową bohaterkę kreowała Maria Deryng. We wrześniu 1885 roku odbyła się (na scenie Teatru Letniego) trzecia warszawska premiera *Livii Quintilli* z Zofią Noiret w roli głównej; po trzech latach – w sierpniu 1888 – wystawiono sztukę na tej samej scenie z identyczną obsadą roli tytułowej. Z kolei dwa lata później – w marcu, kwietniu oraz październiku 1890 roku – przygotowano dwie premiery sztuki Rzętkowskiego w teatrze lwowskim[5]. Kreacje Livii stworzyły Felicja Stachowicz (w dwóch przedstawieniach wiosennych) oraz Natalia Orso-Wieńczycka[6].

Akcja dramatu Rzętkowskiego rozgrywa się w starożytnym Rzymie, lecz, jak informują didaskalia, „nie [jest – T.S.] na wątku historycznym osnuta"[7]. W okresie pozytywizmu dramatopisarze sięgali czasem po tematykę antyczną; najwyższy poziom artystyczny – uwidoczniony, rzecz jasna, dopiero w odległej perspektywie historycznoliterackiej – osiągnęła niedokończona tragedia Cypriana Norwida *Kleopatra i Cezar*, napisana około 1870 roku. Kilka sztuk podejmujących tematykę antyczną – w większości (podobnie jak *Livia Quintilla*) pseudohistorycznych – napisał w latach 70. i 80. Aleksander Świętochowski, przedstawiając w nich kluczowe z punktu widzenia własnego światopoglądu kwestie ideowo-moralne i historiozoficzne[8]. Na wyróżnienie zasługuje pięcioaktowy dramat *Aspazja*, strukturalnie upodobniony do platońskich dialogów (w szczególności *Uczty*), podejmujący między innymi problematykę wolnej myśli i osamotnienia wybitnej jednostki. Z kolei

4 Autor był ponoć bardzo rozczarowany obsadzeniem w roli Livii Salomei Palińskiej, co – jego zdaniem – zapowiadało sceniczne niepowodzenie sztuki. O tej opinii Rzętkowskiego pisała Maria Faleńska w liście do Stefanii Estreicherowej. Zob. *Korespondencja Karola Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867–1903)*, z autografu wydała i komentarzem opatrzyła J. Rudnicka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1957, s. 28.

5 Zob. B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886–1894*, TAiWPN Universitas, Kraków 1993, s. 144–145.

6 Sztuka Rzętkowskiego miała też trzy premiery w teatrze płockim; odbyły się one w latach: 1872, 1877 i 1902. Zob. B. Konarska-Pabiniak, *Repertuar teatru w Płocku: 1808–1939*, cz. 2, Instytut Sztuki Pan, Warszawa 1982, s. 366. Z kolei w listopadzie 1891 roku wystawiono *Livię Quintillę* w Lublinie.

7 S.M. Rzętkowski, *Livia Quintilla. Dramat w jednym akcie*, Nakładem Księgarni Teodora Paprockiego i S-ki, Warszawa 1886, s. 5.

8 Zob. H. Markiewicz, *Pozytywizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 256.

w obrazku dramatycznym *Helvia* z 1876 roku skupił się Świętochowski na wewnętrznym dramacie młodej patrycjuszki, zmagającej się ze swoją miłością do Juliusza Cezara, skonfrontowaną z wartościami moralnymi i przywiązaniem do idei bliskich własnemu środowisku rodzinnemu i społecznemu. Format duchowy Helvii wykazuje – przy wszystkich różnicach indywidualnych – pewne podobieństwa do kreacji protagonistki dramatu Rzętkowskiego.

Livia Quintilla to młoda, osierocona po ojcu, piękna Rzymianka, w której zakochuje się jej niewolnik, lutnista Licynjusz, co wzbudza wściekłość przyszłego pretora Proculusa. Ten ostatni bowiem równie gorąco kocha Livię i pragnie ją poślubić. Gdy inny z niewolników bohaterki, niejaki Silva, pałający chęcią zemsty za karę, jaką wymierzyła mu ona za nieposłuszeństwo[9], zdradza Proculusowi tajemnicę uczucia Licynjusza do Livii, ten reaguje gwałtownie i poprzysięga zemstę. Nim dojdzie do spotęgowania konfliktu między postaciami, bohaterka wysłuchuje miłosnego wyznania Licynjusza, co ją jednocześnie oburza i głęboko porusza:

LICYNJUSZ
[…]
Głos tajemniczy, co mi w duszy woła,
Szlachetnym takim dźwięczy mi rozkazem:
Idź naprzód… śmiało… z czoła już to piętno
Zniknęło, które niewolnictwem znaczy…
Twój cel uzacnia i podnosi ciebie…
A jam uwierzył tajemniczym głosom…
O! bo ja, Livio! bo ja kocham ciebie!…
(*postępując ku niej*)
LIVIA
O! ani słowa więcej… Jam szalona!
Owładnąć sobą nie potrafię. Mowy,
Co wstydem kryje zrumienione lica,
Słuchałam… Bogi!… (*z gniewem*) Kto ośmielił ciebie
Aż do mnie sięgnąć niewolniczym okiem?
O!… gniew mną miota!… trwożę się… szaleję!…[10]

Pojawienie się Proculusa, już mianowanego pretorem, inicjuje ciąg zdarzeń wywołujących coraz większe napięcie emocjonalne u wszystkich postaci. Bogaty i wpływowy urzędnik chce zapewnić dostatnie życie Livii, którą zamierza poślubić.

9 Owładnięty żądzą zemsty na Livii oznajmia Silva Licynjuszowi: „Ja kiedyś może niewolniczą dłonią / Na barki zwalę taki ciężki kamień, / Że jej ramiona złamią się i padną!" (S.M. Rzętkowski, *Livia Quintilla*..., s. 10).

10 Tamże, s. 29–30.

Gdy bohaterka próbuje odtrącić miłość Proculusa, ten grozi zamordowaniem każdego, kto by wcześniej skradł jej serce, a także ujawnieniem skandalu z przeszłości Livii, która może zostać uznana za niewolnicę, gdyż ciąży na niej odpowiedzialność za krzywdę jej sióstr (jest córką niewolnicy i miała zagrabić siostrom majątek należny im po ojcu). Ta groźba społecznej hańby dla Livii jest środkiem szantażu ze strony Proculusa usiłującego wymóc na niej zgodę na małżeństwo. Pretor żąda zarazem, by Livia otruła kochającego ją Licynjusza. Dialog tych postaci emanuje gwałtownymi emocjami:

LIVIA
Ha, dlaczegóż
Nie rozstępuje się pode mną ziemia!
Dlaczego srogim bogów mych wyrokiem
Skazaną jestem na udręczeń tyle?
(*z nienawiścią*)
Potwarco!… gardzę tobą… nienawidzę!…
PROCULUS (*ponuro*)
Wiem o tym, Livio… mimo to jednakże
Ty będziesz moją. I gdy pragnąć będę
Pieszczoty twojej, dasz mi ją, a śmiechu
Mi nie poskąpisz… bo cię chłostać każę! […]
LIVIA (*zrywając się*)
Czekaj!
Za próg Rzymianki hańba jej nie wyjdzie.
Mów… czego żądasz?
PROCULUS
Twojej ręki.
LIVIA
Masz ją!
PROCULUS
Nie wszystko jeszcze…
LIVIA
Czekam słów twych.
PROCULUS (*podając jej pierścień*)
Oto
Tu podarunek masz narzeczonego.
Pod lśniącą perłą, która zdobi pierścień,
Trucizna się ukrywa… chciej ją oddać
Niewolnikowi twemu. Ta trucizna
Dla Licynjusza przeznaczona…[11]

11 Tamże, s. 40–42.

Działania Proculusa, zainicjowane intrygą Silvy, czarnego charakteru dramatu, rządzą się logiką melodramatyczną, rozwijającą się na podłożu gwałtownych emocji i namiętności, opartą przy tym na nieusuwalnym – i ukazywanym w postaci wyjaskrawionej – konflikcie dobra i zła[12]; nie można ich przeto oceniać przez pryzmat psychologicznego prawdopodobieństwa. Powodują one rozpacz bohaterki, stawiając ją wobec sytuacji ostatecznej, jaką jest tragiczny wybór. W finale sztuki Livia, zmuszana przez Proculusa do otrucia kochanka-niewolnika, daje wszakże odpór przemocy. W patetycznej scenie wyzwala Licynjusza (co ma ewidentny wydźwięk egalitarny) i wkrótce potem umiera wskutek zażycia trucizny przeznaczonej dla jej kochanka. Wola i duma bohaterki triumfują; ona sama zaś nabiera cech tragicznych. Tyrady Livii kierowane tuż przed jej samobójstwem do znienawidzonego Proculusa cechuje retoryczna emfaza, eksponująca duchową wolność protagonistki: „I tobą gardzę i tłumami razem / Niczyja wola nie jest mi wyrokiem…"[13]. Konając, bohaterka oddaje serce kochankowi („Ducha ci poślubiam…"[14]), znienawidzonemu zaś pretorowi, który chciał ją zmusić do małżeństwa, rzuca w twarz słowa: „A tobie… tobie… oto moja ręka!"[15]. Śmierć Livii wywołuje „piekielną radość" Silvy, którego zemsta dokonała się. Ostatnią kwestię dramatu wypowiada właśnie ten bohater: „Ten trup… ha, ha, ha!… do mnie on należy!…"[16].

Nasuwają się pytania, dlaczego ten dość konwencjonalny w swojej poetyce utwór wywołał tak duże zainteresowanie krytyki literackiej i teatralnej, z jakich powodów skupiono na nim uwagę, jakie jego walory i usterki dostrzeżono. Wśród omówień *Livii Quintilli* zdecydowanie wyróżnia się obszerna recenzja autorstwa Felicjana Faleńskiego, który oceniał ją jako dramat, utwór literacki, nie zaś jako sztukę teatralną (tekst Faleńskiego pojawił się w połowie 1867 roku, czyli na długo przed krakowską prapremierą utworu). Dramatyczny wybór, przed jakim stanęła bohaterka Rzętkowskiego: albo zabić kochanka, albo zostać niewolnicą pretora, uznał recenzent za udatny artystycznie wyraz „nieubłaganej konieczności", wokół której „obraca się […] całe działanie, dochodzące niemal natężenia tragicznego"[17]. Niestety, wskutek braku „scenicznego doświadczenia"[18] młody autor motorem

12 O konflikcie dobra i zła jako „podstawow[ej] zasad[zie] melodramatu" pisze między innymi Marek Kochanowski, charakteryzując struktury fabularne polskich powieści z początku XX wieku. Zob. tenże, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 57. Oczywiście, ów konflikt ma bardzo odległe antecedencje kulturowe, sięgające tradycji antycznej i biblijnej.

13 S.M. Rzętkowski, *Livia Quintilla*..., s. 58.

14 Tamże, s. 66.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 67.

17 F. [właśc. F. Faleński], *Przegląd piśmienniczy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1867, nr 406, s. 9.

18 Tamże.

intrygi uczynił „osobistość najmniej wyraźną, najmniej dbale rozwiniętą”[19]. Chodzi tu o niewolnika Silvę, którego „zaszczycono […] wielką godnością głównego kierownika wszelkich spraw dramatu”[20].

Faleński wnikliwie wypatrzył słabości kompozycji fabularnej *Livii Quintilli* oraz usterki w profilach psychologicznych postaci. Oprócz Silvy skrytykował także ukochanego tytułowej bohaterki, Licynjusza, który swoim formatem duchowym nie dorównuje Livii. Bo przecież, wyzwolony przez ukochaną, nie podejmuje on żadnych działań, zachowuje się biernie, nie myśli o samobójstwie, nabiera pospolitości nielicującej z tonacją emotywną dramatu (ostatnią swoją kwestię: „Livio, Livio!… ja za ciebie skonam”[21] – wypowiada Licynjusz poniewczasie, już po śmierci ukochanej). W świetnie skonstruowanym wywodzie recenzenta wyeksponowany został poważny niedostatek natury psychologicznej w kreacji tego bohatera:

> Jakże? Czyż podobna, żeby Licynjusz zdołał przeżyć Liwię? Tyle się zadłużywszy, tyle jej winnym będąc, czyliż weźmie jeszcze życie za życie? Dobrze to, że go nie pożałował wprzódy; ależ znowu tym mniej jest do wytłumaczenia ta bierna jego postawa na końcu. Czy nie umie umrzeć, czy nie chce? Niewdzięczność że to, czy roztargnienie? Mniemamy, że raczej to drugie, mianowicie ze strony poety. Tkwi w tym nauka niemała. Nie samym czynem grzeszyć może człowiek, ale i opuszczeniem działania w porę. Ten Licynjusz, dopuszczający się życia na grobie ukochanej kobiety, która mu oddała wszystko, co miała: miłość, wolność, poświęcenie. Licynjusz taki, powtarzamy, pomimo wyswobodzenia swego, właściwie dopiero teraz niewolnikiem być zaczyna. Gorzej z nim jeszcze, jeśliby się na sąd estetyki zdał – żyjąc, pięknym być przestaje, więc żyć niewart[22].

W mniemaniu krytyka ta chybiona kreacja Licynjusza znajdowała przeciwwagę w walorach artystycznych dramatu, uwidocznionych przede wszystkim w niemałej dawce „prawdy życiowej”. Ogólna ocena *Livii Quintilii* była niejednoznaczna:

> Dużo tu w ogóle dramatu, ruchu, zajęcia, szczegółowy układ sceniczny także o wiele lepszy od ogólnego planu. Obrazowanie zdradza cierpliwe studia z natury, bliższe jednak wykończenie przedstawia wady pierwszych prób pióra: nieśmiałość stylu, pewną suchość i ubóstwo w tonach, miejscami nawet rażące językowe szorstkości[23].

---

19 Tamże.

20 Tamże.

21 S.M. Rzętkowski, *Livia Quintilla*..., s. 67.

22 F. [właśc. F. Faleński], *Przegląd piśmienniczy*..., s. 9.

23 Tamże.

Recenzja Faleńskiego to jedyne omówienie *Livii Quintilli* jako utworu literackiego. Kolejne będą recenzje teatralne po prapremierze krakowskiej i premierach warszawskiej, lwowskiej oraz kolejnych dwóch warszawskich (szczegółowość i obszerność omówień poszczególnych spektakli sukcesywnie malały, co zresztą było zgodne z ówczesną praktyką krytyczno-teatralną: największą uwagę recenzentów zawsze skupiała na sobie prapremiera utworu). W teatrze krakowskim zagrano sztukę Rzętkowskiego na benefis Heleny Modrzejewskiej. Z zachowanych źródeł epistolograficznych wynika, że w marcu autor poprosił Władysława Ludwika Anczyca o pośrednictwo w przekazaniu utworu dyrekcji teatru. Modrzejewska miała zabiegać o wystawienie *Livii Quintilii* w Krakowie, za co Rzętkowski żarliwie jej dziękował. Pisał do artystki w liście z 31 marca: „Słabość silna nie pozwalała mi aż do tej chwili podziękować Pani całym sercem, że raczysz popierać pierwszy utwór nieznanego sobie autora – i dlatego teraz dopiero pośpieszam z dopełnieniem tego obowiązku”[24].

Prapremiera krakowska została odnotowana przez prasę. „Czas” zamieścił króciutką recenzję, której autor uznał sztukę Rzętkowskiego za „piękny poemat dramatyczny, malujący trafnie obyczaje Rzymian”[25]. Lakoniczność uwag recenzenta uniemożliwia szczegółową ocenę krakowskiej prapremiery *Livii Quintilii*. Stwierdził on wprawdzie, iż dramat „posłużył [Modrzejewskiej – T.S.] do zyskania w roli Livii o jeden listek więcej w wieńcu sławy scenicznej”[26]. Dość surowo potraktował sztukę Rzętkowskiego recenzent „Kaliny”, Alfred Szczepański; jego zdaniem głównym błędem autora było osłabienie walorów dramatycznych akcji motywem grożącej bohaterce niewoli u pretora Proculusa:

> Gdyby Livia bez tego wybrała śmierć, byłaby to ofiara, za pomocą której czyni zadość i ocala d o b r o w o l n i e zarówno dumę, jak i miłość, których pogodzić obyczaj nie pozwalał. Tymczasem nacisk obawy, strachu staje się rozstrzygającym motywem, cofa na drugi plan miłość, a ofiara życia jest p r z y m u s z o n ą p r a w i e przez okoliczności z e w n ę t r z n e. Co zaś nie jest wprost koniecznością, wynikiem walczących w piersi ludzkiej uczuć, może być smutnym, powieściowym, ale przestaje być dramatycznym i widza nie porusza[27].

Recenzent widział w tym błędzie autorskim przyczynę zimnego przyjęcia sztuki przez publiczność, i to niezależnie od wybornej gry aktorskiej. O Modrzejewskiej

---

24 *Stanisław M. Rzętkowski do Heleny Modrzejewskiej, Warszawa 31 III 1868*, [w:] *Modrzejewska. Listy 1* [Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego 1859–1886], oprac. A. Kędziora, E. Orzechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015, s. 81.

25 *Teatr*, „Czas” 1868, nr 106, s. 2.

26 Tamże. W spektaklu wystąpili również: Bolesław Ładnowski (Licynjusz), Władysław Wolański (Proculus), Wincenty Rapacki (Silva) i Emilia Baumanówna (Superbia, służąca Livii).

27 S. [właśc. A. Szczepański], *Teatr*, „Kalina” 1868, nr 10, s. 14. Wyróżnienia A.S.

napisał niewiele: rola Livii dała jej „sposobność pokazania się w niezwykłej koturnowej postaci”[28]. Podobna uwaga znalazła się w sprawozdaniu krakowskiego korespondenta warszawskiej „Gazety Polskiej”, który dodatkowo podkreślał afektywny wymiar sztuki:

> W dramaciku rzymskim p. Rzętkowskiego wrą namiętności i jest prawdziwy efekt tragiczny, któremu jednak dość słusznie to zarzucają, że dumna Rzymianka, bohaterka tej sztuki, nie tylko z rozpaczy i z poświęcenia życie sobie odbiera, ale i ze strachu (aby nie zostać niewolnicą), co pod koniec utworu obniża poniekąd nastrój tragiczny[29].

Warszawska prapremiera sztuki Rzętkowskiego przyciągnęła uwagę większej liczby krytyków. Bardzo wysoką ocenę wystawił *Livii Quintilli* Aleksander Niewiarowski, emfatycznie i, jak się zdaje, przesadnie nazywając ją „perłą najczystszego blasku”, która „w stosunku do wszystkich oryginalnych dzieł scenicznych, jakie w nowszych czasach tu napisano, jest świstem orła wśród syczących gęsi…”[30]. Recenzent z wielkim uznaniem odniósł się też do gry artystów sceny warszawskiej. Dostrzegł nadto umiejętne połączenie płaszczyzny uczuciowej z kompozycyjnym rygoryzmem, na tym przede wszystkim polegające, że została ona ujęta w „ciasne ramy […] dramatu”[31], które nie wychodziły z „granic głębokiego nastroju ducha, choć w jego głębiach wrą okropne walki […]”[32]. Kreująca tytułową rolę Salomea Palińska wypadła znakomicie, albowiem

> nigdy jeszcze nie okazała […] tylu przymiotów serio dramatycznej aktorki. Począwszy od postawy, której umiała nadać szlachetne pozy, aż do deklamacji płynącej na przemian szemrzącym strumykiem lub huczącym potokiem, aż do rozumnego cieniowania wyrazów i pełnej ekspresji gry rysów – wszystko spełniła jak artystka z talentem i kobieta z inteligencją – a upadek jej przy skonie z ręką wyciągniętą przed siebie, którą już tylko trup Livii ofiaruje Prokulusowi, wykonany był znakomicie nawet![33]

Recenzenci nie byli zgodni w kwestii historyczności dramatu Rzętkowskiego. Młody Józef Kotarbiński, recenzujący jego warszawską prapremierę, ubolewał, że

---

28 Tamże.

29 *Korespondencja „Gazety Polskiej”*, „Gazeta Polska” 1868, nr 119, s. 2.

30 Al. [właśc. A. Niewiarowski], *Teatra Warszawskie*, „Dziennik Warszawski” 1869, nr 38, s. 365.

31 Tamże, s. 364.

32 Tamże.

33 Tamże. Obsadę warszawskiej prapremiery – poza Palińską – tworzyli: Jan Chęciński (Proculus), Jan Tatarkiewicz (Licynjusz) i Józef Rychter (Silva).

tworzące akcję sztuki „piękne i oryginalne sytuacje żadnym sposobem nie dadzą się osnuć na tle rzymskiego społeczeństwa”[34]. Pozytywistyczny krytyk, sądził, iż anachronizmem okazał się motyw miłości idealnej, którą przeżywa tytułowa bohaterka; taka miłość – przekonywał – „nieznaną była starożytności klasycznej greckiej, a tym bardziej rzymskiej, […] wykwitła dopiero w wiekach bohaterskich chrześcijańskiej rycerskości”[35]. Wypowiedziane przez Licynjusza pragnienie, by wyzwoliwszy się przez miłość, wznieść się do godności ludzkiej, również brzmiało dla krytyka anachronicznie, jednak można by w nim odnajdywać ukryty potencjał emancypacyjny sztuki, zapewne nie w pełni uświadamiany sobie przez samego autora, potencjał, który polska dramaturgia okresu pozytywizmu nierzadko artykułowała w wątkach akcji osnutej na motywach miłości dwojga ludzi pochodzących z różnych klas społecznych.

Inaczej na kwestię historyczności dramatu zapatrywał się natomiast Niewiarowski, sądząc, iż Rzętkowski zdobył się na nowatorstwo, gdyż „wyłamał z zapadłych dziejów starożytnej Romy fragment pełen duchowego blasku!”[36] i sprawił, że „widz [oglądający *Livię Quintillę* na scenie – T.S.] mimo woli przenosi się myślą” w świat przedstawiony[37].

Gdy po dwunastu latach – w grudniu 1881 roku – wznowiono *Livię Quintillę* w Teatrze Rozmaitości, z nieukrywanym uznaniem odniósł się do sztuki Stanisław Krzemiński, określając ją jako „piękny młodzieńczy utwór p. Stanisława Rzętkowskiego […]”, wart i lektury, i ponownego „widzenia na scenie”. Recenzent przekonywał:

> Jest tu rzeczywisty dramat, są ludzie prawdziwi, głęboko ryci, żywo w bogactwie i ruchliwości natury przedstawieni. Choćbyśmy tylko do Livii samej zdanie to ograniczyć mieli, to i tak jeszcze pozostałoby dużo na pochwałę rzeczywiście dramatycznego charakteru sztuki p. Rzętkowskiego. W rzędzie nowszych utworów oryginalnych a równorzędnych *Livia* bezwarunkowo trzyma pierwsze miejsce i stoi znacznie wyżej od *Helvii* Okońskiego, podobnież na uczuciu miłości osnutej, która jest tylko dialektycznym przeprowadzeniem danego tematu psychologicznego i nie daje nam ani istot uczuciowych, ani działania dramatycznego. […] Wiersz w *Livii*, nie zawsze doskonały, w ogóle jednak biorąc, dodaje jej piękności i dobrze działa na słuchacza. Jednym słowem: należy się dyrekcji uznanie za wznowienie sztuki, która naszą literaturę dramatyczną rzeczywiście wzbogaciła[38].

---

34 K–i [właśc. J. Kotarbiński], *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy” 1869, nr 9, s. 67.

35 Tamże. Kotarbińskiego, krytyka, któremu bliskie były pozytywistyczne ideały równości, ujęła tendencja ideowa sztuki Rzętkowskiego, uwidoczniona w interesującym powiązaniu „gorąc[ej] namiętnoś[ci] miłości” z odrzuceniem „przesąd[ów] społeczn[ych]” (tamże, s. 66).

36 Al. [właśc. A. Niewiarowski], *Teatra Warszawskie*, „Dziennik Warszawski” 1869, nr 37, s. 353.

37 Tamże.

38 S. Krzemiński, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz” 1881, nr 51, s. 405. Z oceną Krzemińskiego kontrastował sąd Władysława Bogusławskiego, który stwierdził apodyktycznie: „*Livia* jest poemacikiem na tle rzymskim, niemającym ani w rysunku postaci, ani w traktowaniu sytuacji [...]

Zestawiwszy sztukę Rzętkowskiego z powstałym kilka lat później dramatem *Helvia* Świętochowskiego, Krzemiński uznał wyższość tej pierwszej, suponując, iż *Helvia* nosi wady charakterystyczne dla dramaturgii jej autora: prymat retoryczności nad psychologią i akcją, dominantę dialektyczną, sprzeczną z duchem sztuki scenicznej, wreszcie wyeksponowanie „głowy" (rozumu) kosztem „serca". Krzemiński zdawał się sugerować, że *Livia Quintilla* przewyższa *Helvię* prawdą psychologiczną cechującą i protagonistkę sztuki Rzętkowskiego, i całą jej obsadę personalną.

To była ocena interesująca, acz kontrowersyjna, jeśli zważyć, że *Helvia* – ogłoszona drukiem najpierw w „Przeglądzie Tygodniowym" w 1879 roku, a dwa lata później wydana w autorskim zbiorze *Dramata* i wystawiona na scenie Teatru Rozmaitości – cieszyła się dużą popularnością i aprobatą większości krytyki. Sam Krzemiński, recenzując warszawską prapremierę sztuki Świętochowskiego, przyznawał wprawdzie autorowi niemały talent, uwidoczniony choćby w świetnym stylu (nie zawsze, niestety, bliskim prawdy) i w kreacji Juliusza Cezara, niewystępującego bezpośrednio na scenie, jednak krytykował rolę tytułowej bohaterki, która – jego zdaniem – „nie ma charakteru", jest za to sylwetką opanowaną całkowicie przez zmysły i rozum, nieprzekonującą swoimi uczuciami, gdyż „[m]iłość [jej do Cezara – T.S.] z głowy idzie, nie z serca […]"[39].

Głos Krzemińskiego był odosobniony, dominowała bowiem aprobata w stosunku do bohaterki Świętochowskiego i całej sztuki (niezależnie od faktu, że często przy okazji pochwał wytykano *Helvii* brak nerwu dramatycznego i „za mało krwi ludzkiej w żyłach"[40] bohaterów). W taki właśnie sposób odnosili się do protagonistki Piotr Chmielowski, Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Kaszewski, a więc krytycy reprezentujący różne opcje światopoglądowe. Lubowskiego, na przykład, zachwycała… prawda psychologiczna oddana w kreacji Helvii, która wyzwoli się ze swojej początkowej fascynacji i miłości do Cezara, gdy poczuje się dotknięta w swojej dumie kobiecej, dowiedziawszy się o licznych innych podbojach sercowych wodza[41].

Dramaty Rzętkowskiego i Świętochowskiego łączy zasada konstrukcyjna opierająca się na burzliwej przemianie poglądów i uczuć młodych kobiet, które albo – jak Helvia – rozpoznają w końcu prawdę o swoim położeniu, albo też (to

---

koniecznych warunków dramatu. Język w niej piękny, uczucia szlachetne, charaktery urobione niewątpliwie z gotowych motywów psychologicznych starożytnego społeczeństwa; całość jednak wydaje się więcej pretekstem do retorycznych uniesień młodzieńca szukającego ujścia dla indywidualnych uczuć aniżeli głęboko odczutym obrazem z obyczajów klasycznego świata" (W. Bogusławski, *Teatr*, „Tygodnik Powszechny" 1881, nr 51, s. 807).

39 S. Krzemiński, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz" 1881, nr 20, s. 157.

40 Orgon [właśc. Z. Sarnecki], *Teatr*, „Echo" 1881, nr 100, s. 2.

41 Zob. E. Lubowski, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1881, nr 281, s. 309.

przypadek Livii) dojrzewają do decyzji ostatecznej potwierdzającej tragiczny wybór. Obie – w jakimś stopniu i na różne sposoby, nie w pełni zresztą konsekwentnie – manifestują swoim życiem emancypacyjny potencjał kobiecości, co w przypadku Helvii znajdowało uzasadnienie w światopoglądzie Świętochowskiego, u bohaterki Rzętkowskiego natomiast mogło być okolicznością przypadkową (jeśli zważyć na konserwatyzm autora).

Wszakże w *Livii Quintilli* silniejszy się wydaje komponent melodramatyczny (zaangażowanie czarnych charakterów przeprowadzających swoje intrygi i silne efekty: trucizna, samobójstwo), podczas gdy w sztuce Świętochowskiego na plan pierwszy wysuwa się, jak to ujął Chmielowski, „zagadnienie psychologiczne", a więc osadzenie całej kompozycji fabularnej nie na „działani[u] zewnętrzn[ym]", lecz na „potężny[m] ruch[u] dramatyczny[m] wewnętrzny[m]"[42]. Akcja dramatu Świętochowskiego sprowadza się bowiem do uczuciowych reakcji oraz ideowo-moralnych decyzji Helvii w związku ze zdarzeniami animowanymi przez nieobecnego na scenie Cezara. Konfrontacja obu bohaterek ze światem im obcym lub nawet wrogim umożliwiała im, rzecz jasna, wyeksponowanie własnej niezależności i indywidualności, a w perspektywie scenicznej dawała pole do popisu aktorskiego. Można jednak zasadnie stwierdzić, że to kreacja Livii lepiej się nadawała do ewokacji efektu scenicznego; jej samobójcza śmierć stanowiła przecież kwintesencję melodramatyzmu sztuki Rzętkowskiego.

I właśnie ten ostatni wymiar *Livii Quintilli*, czyli komponent melodramatyczny, mógł przesądzać o jej popularności. Krytycy pozytywnie oceniający sztukę najczęściej koncentrowali się na zagadnieniach prawdy psychologicznej w kreacjach postaci (w szczególności protagonistki), jednak potrafili też dostrzec jej walory sceniczne i widowiskowe, przekonując na przykład, że dramat Rzętkowskiego, ściślej rola tytułowa, „obfituje w sytuacje i przejścia dramatyczne i wysoce efektowne"[43]. Owe efekty składały się na widowiskowość *Livii Quintilli*, kumulowały bowiem w sobie afektywną potencjalność melodramatu, czyli zdolność do wywoływania u publiczności łez i współczucia dla bohaterki. Wiadomo, że melodramatyczność nie musiała w drugiej połowie wieku XIX występować wyłącznie w strukturze melodramatu, skoro różnymi drogami przenikała do różnych gatunków widowiskowych i literackich, współgrając z oczekiwaniami demokratyzującej się publiczności masowej. „Uczucia widzów były celem melodramatu"[44] – napisała Dobrochna Ratajczakowa w swojej rekonstrukcji kulturowej „gramatyki" gatunku. Rzętkowski – być może intuicyjnie wyczuwający tę zasadę melodramatu – stworzył historię poruszającą serca widowni; finałowa śmierć bohaterki, następująca w obrębie

---

42 P. Chmielowski, *Przegląd dramatyczny*, „Ateneum" 1881, t. 2, z. 3, s. 569.

43 *Nowości literackie*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 157, s. 404.

44 D. Ratajczakowa, *Śmiech farsy i płacz melodramatu. Szkice o „złych gatunkach" jarmarcznej proweniencji*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2025, s. 199.

scène à faire, choć oczywiście oczekiwana, staje się obrazem o dużej mocy performatywnej. Niewykluczone, że tę właściwość poetyki *Livii Quintilli* miała też na uwadze Waleria Marrené-Morzkowska, dopatrując się w akcji, z niemałym zresztą uznaniem, motywów „prawdziwie dramatycznych"[45].

Sztuka Rzętkowskiego utrzymywała się na scenach polskich przez ponad trzydzieści lat, od 1868 do 1902 roku; był to okres, w którym „języki teatru" i dramatu ewoluowały, choć teatr polski, funkcjonujący przecież w sieci określonych determinant politycznych i w warunkach postępującej komercjalizacji, cechowała pewna stabilizacja repertuaru. *Livia Quintilla* wywoływała emocje uniwersalne, podzielane przez publiczności teatrów zarówno stołecznych, jak i prowincjonalnych. Odnotowywana przez wielu krytyków poetyckość sztuki współistniała z jej melodramatyzmem; widzowie wzruszali się efektami scenicznymi, które wzbudzały ich współczucie dla nieszczęścia protagonistki. Być może właśnie w tym aspekcie – afektywnym – kryje się główna przyczyna scenicznej kariery *Livii Quintilli*.

***

Na zakończenie warto wspomnieć o interesującym epilogu dziejów sztuki Rzętkowskiego. Zaprzyjaźniony z dramatopisarzem kompozytor Zygmunt Noskowski zaproponował mu przeróbkę tekstu *Livii Quintilli* na libretto opery, jaką zamierzał skomponować. Prace nad kompozycją miał Noskowski rozpocząć w drugiej połowie 1895 lub na początku 1896 roku[46]. Rzętkowski rozpoczął pisanie libretta, zdążył jednak tylko stworzyć tekst pierwszego chóru oraz pieśni Lykona (Licynjusza); poważna choroba uniemożliwiła mu dalszą pracę. W zaistniałej sytuacji Noskowski zwrócił się do Ludomiła Germana, który stworzył libretto opery. Prapremiera *Livii Quintilii* Noskowskiego odbyła się w teatrze lwowskim w lutym 1898 roku, a zatem już po śmierci Rzętkowskiego; w Warszawie wystawiono ją w kwietniu 1902. Libretto Germana, krótsze od dramatu Rzętkowskiego, zachowane aż w czterech redakcjach, wprowadzało podział tekstu na dwa akty (z prologiem) albo na trzy odsłony. Powielało ono – jak pisze Grzegorz Zieziula – „łatwo rozpoznawalny typ melodramatyczny, wykształcony w romantyzmie i szeroko później rozpowszechniony". Kwintesencją melodramatyzmu libretta okazał się – często spotykany w operach – „topos samobójstwa bohaterki"[47].

---

45 W. Marrené, *Listy z Warszawy*, „Dziennik Łódzki" 1886, nr 204, s. 2.

46 Zob. G. Zieziula, *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 312.

47 G. Zieziula, *Ideał opery i jego urzeczywistnienie: „Livia Quintilla" Zygmunta Noskowskiego*, „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk" 2006, R. 51, nr 1–2, s. 159.

Bibliografia

Al. [właśc. Niewiarowski Aleksander], *Teatra Warszawskie*, „Dziennik Warszawski" 1869, nr 37, nr 38.

Bogusławski W., *Teatr*, „Tygodnik Powszechny" 1881, nr 51.

Chmielowski Piotr, *Przegląd dramatyczny*, „Ateneum" 1881, t. 2, z. 3.

Chmielowski Piotr, *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1897)*, wyd. 4, przejrzane i znacznie powiększone, G. Gebethner i Spółka. K. Grendyszyński, Kraków–Petersburg 1898.

F. [właśc. Faleński Felicjan], *Przegląd piśmienniczy*, „Tygodnik Ilustrowany" 1867, nr 106.

Jeske-Choiński Teodor, *Rozmaitości krytyczne*, „Kurier Warszawski" 1887, nr 204.

K–i [właśc. Kotarbiński Józef], *Przegląd teatralny*, „Przegląd Tygodniowy" 1869, nr 9.

Kochanowski Marek, *Melodramatyzm i powieść (Żeromski, Mniszkówna, Strug). Od rytuału do sensacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015.

Konarska-Pabiniak Barbara, *Repertuar teatru w Płocku: 1808–1939*, cz. 2, Instytut Sztuki Pan, Warszawa 1982.

Korespondencja „Gazety Polskiej", „Gazeta Polska" 1868, nr 119.

Korespondencja Karola Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867–1903), z autografu wydała i komentarzem opatrzyła J. Rudnicka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1957.

Korzeniewska Ewa, *„Życie" 1887–1891*, [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.

Krzemiński Stanisław, *Przegląd teatralny*, „Bluszcz" 1881, nr 20, nr 51.

Lubowski Edward, *Przegląd teatralny*, „Tygodnik Ilustrowany" 1881, nr 281.

Maresz Barbara, Szydłowska Mariola, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie 1886–1894*, TAiWPN Universitas, Kraków 1993.

Markiewicz Henryk, *Pozytywizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

Marrené Waleria, *Listy z Warszawy*, „Dziennik Łódzki" 1886, nr 204.

Modrzejewska. Listy 1 [Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego 1859–1886], oprac. A. Kędziora, E. Orzechowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.

Nowości literackie, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 157.

Orgon [właśc. Sarnecki Zygmunt], *Teatr*, „Echo" 1881, nr 100.

[Przyborowski Walery?] [Kaliszewski Julian?], *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, przygotowała do druku i posłowiem opatrzyła D. Świerczyńska, Wydawnictwo IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998.

Ratajczakowa Dobrochna, *Śmiech farsy i płacz melodramatu. Szkice o „złych gatunkach" jarmarcznej proweniencji*, Wydawnictwo PSP, Poznań 2025.

Rzętkowski Stanisław Marek, *Livia Quintilla. Dramat w jednym akcie*, Nakładem Księgarni Teodora Paprockiego i S-ki, Warszawa 1886.

S. [właśc. Szczepański A.], *Teatr*, „Kalina" 1868, nr 10.

Skręt Rościsław, *Rzętkowski Stanisław Marek (1843–1897)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. W. Konopczyński, A. Rząśnicki, J. Sapieha, t. 34, Polska Akademia Umiejętności, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993.

Sobieraj Tomasz, *Rzętkowski Stanisław Marek*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, red. T. Kostkiewiczowa, G. Borkowska, M. Rudkowska, t. 3: *P–Ż*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024.

St.M.Rz. Stanisław Marek Rzętkowski (1843–1897), [w:] Jan Józef Lipski, *Warszawscy „Pustelnicy" i „Bywalscy"*, t. 1: *Felietoniści i kronikarze 1818–1899*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

Stanisław Marek Rzętkowski (Florian), [w:] *Zbiór poetów polskich XIX w.*, ułożył i opracował P. Hertz, księga trzecia, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.

Teatr, „Czas" 1868, nr 106.

Zieziula Grzegorz, *Ideał opery i jego urzeczywistnienie: „Livia Quintilla" Zygmunta Noskowskiego*, „Muzyka. Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk" 2006, R. 51, nr 1–2.

Zieziula Grzegorz, *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020.

Tomasz Sobieraj, literaturoznawca, profesor zwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Główne zainteresowania badawcze: dziewiętnastowieczna proza, krytyka literacka i teatralna, związki literatury okresu pozytywizmu i Młodej Polski z ówczesną myślą naukową i filozofią, humanistyka środowiskowa, *animal studies*, edytorstwo naukowe. Nowsze publikacje książkowe: *W świecie natury i kultury. Bolesław Prus wobec dylematów światopoglądowych swojej epoki* (2022), edycja krytyczna powieści *Wiry* Henryka Sienkiewicza (2024).

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.05

C O P E
Member since 2018
JM13711

Michalina Żurek*

https://orcid.org/0009-0005-4558-0541

„[...] te moje nieszczęsne sonety" – niedoczytana poezja Tadeusza Boya-Żeleńskiego?[1]

Streszczenie

W artykule zaproponowano odczytanie zmarginalizowanej i wczesnej twórczości poetyckiej Tadeusza Boya-Żeleńskiego, zwłaszcza jego debiutanckich sonetów. Lektura utworów *Chrystus*, *Ave Caesar*, *Marzenie* i *Pożar* ujawnia ich zakorzenienie w przemianach duchowych końca XIX wieku, widocznych w motywach cierpienia, destrukcji czy erotyzmu. Wczesna liryka Boya okazuje się ważnym świadectwem jego artystycznych poszukiwań i wskazuje na konieczność uwzględnienia debiutanckich wierszy w badaniach nad młodopolskim rodowodem twórcy.

Słowa kluczowe: debiut literacki, dekadentyzm, Młoda Polska, poezja, Tadeusz Boy-Żeleński

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: zurekmichalina611@gmail.com

1 Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej *Zapomniany debiut poetycki Tadeusza Boya-Żeleńskiego* obronionej w 2025 roku na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Promotor: dr Rozalia Wojkiewicz, recenzent: dr hab. Sylwia Panek, prof. UAM.

Received: 2025-12-16. Verified: 2026-05-18. Accepted: 2026-06-08
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

„[…] those unfortunate sonnets of mine" – unread poetry by Tadeusz Boy-Żeleński?

Summary

The text proposes a reading of Tadeusz Boy-Żeleński's marginalized and early poetic work, especially his debut sonnets. A reading of the sonnets *Christ*, *Ave Caesar*, *Dream* and *Fire* reveals their deep rooting in the spiritual transformations of the late nineteenth century, visible in the motives of suffering, destruction or eroticism. Boy's early lyrics turn out to be an important testimony to his artistic explorations and indicate the need to include his debut poems in research on the composer's Young Poland origins.

Keywords: literary debut, decadence, Young Poland, poetry, Tadeusz Boy-Żeleński

Boy nieznany?

Określenie Tadeusza Boya-Żeleńskiego mianem twórcy nieznanego może budzić słuszny sprzeciw. Trudno wyobrazić sobie literaturę polską i jej historię bez uwzględnienia tak oryginalnego autora. Boy odegrał ważną rolę w rozwoju sztuki przekładu oraz krytyki literackiej dwudziestolecia międzywojennego. W ramach monumentalnej „Biblioteki Boya" przełożył ponad 230 utworów piśmiennictwa francuskiego[2], wprowadzając je do polskiego obiegu literackiego. Boy publicysta aktywnie uczestniczył w polemikach lat 20. i 30. XX wieku, nierzadko dotyczących spraw pozaliterackich. Jego książki, takie jak *Brązownicy* (1930) czy *Piekło kobiet* (1930), choć stanowią ważkie przedsięwzięcia intelektualne, to wzbudzały również kontrowersje etyczne, szczególnie w środowiskach konserwatywnych[3]. Warto dodać, że publicystyka Boya, charakteryzująca się oryginalnym, żartobliwym

2 Zgodnie z rozeznaniem bibliograficznym dokonanym przez Barbarę Winklową w pracy *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 752–759.

3 Zob. D. Niedźwiedź, *Tłumacz-deprawator. Wizerunek Tadeusza Żeleńskiego (Boya) w prasie narodowo-katolickiej i prawicowej w latach 1929–1934 na przykładzie wybranych tytułów*, [w:] *Klasyk mimo woli. W 150. rocznicę urodzin Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*, red. S. Panek, A. Zawiszewska-Semeniuk, TAiWPN Universitas, Kraków 2025, s. 431–460.

i porywającym stylem, została przez Irenę Krzywicką uznana za nowatorską formę literacką, którą ze względu na potencjał estetyczny wykraczający poza ramy felietonu krytyk określiła mianem „nowej poezji"[4].

Wiele uwagi poświęcono działalności translatorskiej i krytyce literackiej Boya, jego poezja natomiast jest niedostatecznie zbadana. Jedynym zbiorem, który zyskał stałe miejsce w literaturze przedmiotu, są *Słówka* (1913). Tomik cieszył się nie tylko dużym zainteresowaniem współczesnych[5], lecz także zapisał się w świadomości literackiej kolejnych pokoleń. W dotychczasowych opracowaniach utrwaliło się przekonanie, że *Słówkami* „mówił" cały Kraków przełomu XIX i XX wieku. Wysoką wartość artystyczną tomu podkreślił Jan Kott:

> *Słówka* stały się świadectwem epoki i urosły do wielkiej satyry. Toteż nic dziwnego, że dopiero teraz zaczynamy odkrywać ich istotną literacką genealogię, ich prawdziwe miejsce historyczne. *Słówka* stają nagle obok dramatów Kisielewskiego: *W sieci* i *Karykatur*, obok *Moralności Pani Dulskiej* i obok… *Wesela*[6].

Na ogół twórczość liryczna Boya jest datowana na lata 1905–1917[7], z pominięciem debiutu poetyckiego na łamach krakowskiego czasopisma „Świat" (1895). Ustanowienie wspomnianych cezur zamyka jego dorobek w ramach poezji satyryczno-kabaretowej. Potwierdza to klasyfikacja zaproponowana przez Juliusza Kleinera, który w niemieckojęzycznej syntezie polskiej literatury współczesnej przedstawił twórcę *Brązowników* właśnie jako autora pieśni inspirowanych estetyką paryskiego kabaretu *Le Chat Noir*[8]. Ze względu na nieustanne uzupełnianie

---

4 I. Krzywicka, *Pisarz nieznany*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 11, s. 2. Irena Krzywicka, przyjaciółka Boya, współuczestniczyła w jego kampaniach publicystycznych. Przeciwwagę do oceny autorki *Pierwszej krwi* stanowi dzieło *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim* Karola Irzykowskiego (Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1933).

5 Zob. T. Boy-Żeleński, *Słówka*, oprac. T. Weiss, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988; R. Koziołek, *Śmiech ze „Słówek"*, [w:] *Klasyk mimo woli…*, s. 217–243.

6 J. Kott, *Satyryk i pamiętnikarz Młodej Polski*, [w:] T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 1: *Słówka*, oprac., wstęp J. Kott, kronika i nota bibliograficzna B. Winklowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 48.

7 Takie ramy czasowe ustalił między innymi Andrzej Stawar w pracy *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 26. Dominika Niedźwiedź umieszcza twórczość poetycką Boya w latach 1906–1912, pomijając tym samym tomiki wydane po *Słówkach* z 1913 roku. Zob. D. Niedźwiedź, *Jak Tadeusz Żeleński stworzył Boya. Strategie, autokreacje, wizerunki*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2022, s. 52.

8 J. Kleiner, *Die polnische Literatur*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenanion, Wildpark–Potsdam 1929, s. 105. Warto odnotować, że Boy nie zgadzał się z oceną Kleinera. Według autora *Słówek* taka klasyfikacja pomijała większą część jego dorobku artystycznego. W liście z 17 marca 1930 roku do Kleinera pisał: „[…] jedyną formułą, w jaką Pan Profesor raczył ująć

Słówek[9] oraz ich ogromną popularność w świadomości czytelników i badaczy utrwalił się obraz twórczości Boya poety-satyryka, bez zwrócenia uwagi na mniej oczywiste cechy jego liryki – zwłaszcza tonów melancholijnych, powstałych w wyniku introspekcji emocjonalnego napięcia. Nawet jeśli w *Słówkach* pojawiają się akcenty melancholijne, interpretuje się je najczęściej jako przejaw dwoistej osobowości Boya, a nie wyraz oryginalnego podejścia artystycznego[10], co uzasadnia podjęcie starań, by zrekonstruować inne, pozostające dotąd w cieniu, twórcze oblicze pisarza.

Boy debiutant

W badaniach nad twórczością Boya wyraźna jest tendencja do trywializowania debiutu poetyckiego[11]. Wynika to w dużej mierze z postawy autora, który w korespondencji do Kazimierza Czachowskiego odniósł się do swoich pierwszych sonetów z dystansem, a nawet z zażenowaniem. W liście z 6 lutego 1933 roku pisał:

---

całą moją działalność, są tylko te dwie pozycje: piosenka w stylu *Chat-Noir* i – tłumaczenia z francuskiego. Jednym pociągnięciem pióra przekreślił Pan Profesor dwadzieścia moich książek, których ani do piosenek, ani do tłumaczeń zaliczyć się nie da, słowem – całego mnie! Ale to moja wina: gdyby nie te moje nieszczęsne sto tomów przekładów (które nie u Pana jednego już mi zaszkodziły!), może reszta mojej działalności wystarczyłaby do zapewnienia bodaj najskromniejszego istnienia na łamach Pańskiego dzieła, które poza tym, o ile widzę, nie przeoczyło nikogo i niczego. To zupełne unicestwienie mnie jako pisarza, doznane z tak miarodajnej dłoni, podziałało na mnie zrazu miażdżąco" (T. Żeleński [Boy], *List do Juliusza Kleinera z 16 III 1930*, [w:] tegoż, *Listy*, oprac. B. Winklowa, przeł. z fr. T. Garnysz-Kozłowska, z niem. K. Baranowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 319–320).

9 Należy zaznaczyć, że *Słówka* nie stanowiły zbioru zamkniętego; za życia autora doczekały się ośmiu wydań (1913–1938), które były sukcesywnie rozbudowywane o kolejne tomy (między innymi *Markiza i inne drobiazgi*, *Słońce jesienne. Tryptyk*, *Z mojego dzienniczka*), co czyniło je zbiorem o kompozycji otwartej.

10 Zob. R. Koziołek, *Śmiech ze „Słówek"*..., s. 240–241. Autor wskazuje, że u schyłku pracy nad kolejnymi wydaniami *Słówek* (zwłaszcza w wierszach z tomu *Z mojego dzienniczka. Akord smutku*, dołączonych do wydania z 1918 roku) Boy – dotychczasowy „mistrz szybkiego rymu" – odczuwa potrzebę odejścia od komicznej formy, sygnalizując tym samym wyczerpanie przyjętej konwencji. Autorka niniejszego artykułu, w odróżnieniu od diagnozy Ryszarda Koziołka, zakłada jednak, że melancholijne tony były obecne w poezji pisarza już we wczesnym debiucie literackim, a wspomniane późniejsze liryki stanowią raczej powrót do tego pierwotnego „ukrytego" oblicza, a nie wyłącznie nagłe zerwanie z dotychczasowym stylem.

11 Zob. B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*..., s. 20–21; H. Markiewicz, *Boy-Żeleński*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, s. 19–21; A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, s. 23–25. Wspomniani autorzy ograniczają się w swoich pracach do lakonicznych wzmianek na temat sonetów pisarza, nie podejmując próby pogłębionej interpretacji tych utworów.

> Błagam Pana, niech mi Pan nie wymawia tych moich nieszczęsnych „sonetów", do których się nie przyznaję i które, jeżeli nie wbrew mnie, to nie z mojej inicjatywy dostały się do druku. To było tak. Ja je traktowałem raczej jako ćwiczenie rymotwórcze (oczywiście na sosie, jaki wówczas był modny), i pokazałem je bez cienia myśli o druku Kazimierzowi Tetmajerowi. Kazio, który, choć sam wówczas młody, lubił popierać młodych, zaniósł je Sarneckiemu, który wziął je do druku. Nie sprzeciwiałem się – trudno za wiele wymagać od człowieka – ale kiedy je ujrzałem wydrukowane, tak się zawstydziłem, że na lata mnie to wyleczyło z pisania, aż przypadek mnie do literatury „od kuchni" wprowadził. Do dziś dnia wstydzę się tych wierszy, tak są przeciwne mojej postawie duchowej[12].

W liście uwagę zwraca stanowisko Boya wobec własnego debiutu artystycznego wyrażone *post factum*. Sonety, o których mowa, opublikowano w numerze 2 krakowskiego czasopisma „Świat" pod redakcją Zygmunta Sarneckiego w lutym 1895 roku.

W studiach nad twórczością Boya, szczególnie tą publicystyczną, uwagę zwraca metoda wszelkiej podejrzliwości. Już Roman Zimand podkreślał, że autor *Słówek* należy do twórców o „świadomej organizacji literackiej autobiografii"[13], kreujących własne wizerunki. Kwestię tę rozwinęła Dominika Niedźwiedź, przedstawiając Boya jako stratega – rzec można – specjalistę od PR-u. Badaczka wskazała, że w jego wczesnej korespondencji można odnaleźć pierwsze ślady kreowania autowizerunku[14].

W pierwszej połowie lat 30. XX wieku, kiedy został napisany list do Czachowskiego, Boy doświadczał szczególnie trudnych momentów. Barbara Winklowa, jedna z najważniejszych badaczek jego twórczości, wskazała, że okres 1928–1932 cechował się najintensywniejszymi „kampaniami" autora *Słówek*, prowadzonymi równocześnie na kilku frontach. Boy rozwijał wówczas deficytową „Bibliotekę" przynoszącą mu tyleż dowodów uznania, co ataków i napaści[15]. Winklowa zauważyła także, że właśnie działania z tego okresu zapoczątkowały „kampanię antyboyowską", przypadającą na lata 1932–1935. Akcję tę, określaną jako „uzdrowienie literatury polskiej", prowadzili konserwatywni autorzy, tacy jak Jerzy Braun czy Jan Kozicki[16]. Z kolei w latach 1930–1935 pogłębiał się kryzys

---

12 T. Żeleński (Boy), *List do Kazimierza Czachowskiego z 6 II 1933*, [w:] tegoż, *Listy*…, s. 386.

13 R. Zimand, *Wokół debiutu Boya-recenzenta*, „Dialog" 1966, nr 11, s. 81.

14 D. Niedźwiedź, *Jak Tadeusz*…, s. 70–79.

15 B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 350–351.

16 Niektórzy autorzy trafili do tej grupy zupełnie przypadkowo, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz. Dla Witkacego kluczowe było opublikowanie własnych tekstów w piśmie niezwiązanym ze Skamandrytami, a nie udział w konserwatywnej akcji przeciw Boyowi. Zob. B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 442. Czesław Lechicki stworzył zbiór tekstów krytykujących postawę Boya. Zob. *Prawda o Boyu-Żeleńskim. Głosy krytyczne*, oprac., wstęp C. Lechicki, „Dom Książki Polskiej", Warszawa 1933.

wydawniczy „Biblioteki Boya", co sprawiło, że wcześniejszy rozmach publicystyczny pisarza wyraźnie osłabł.

Aby zrozumieć kontekst listu z 6 lutego 1933 roku, warto uwzględnić ówczesną sytuację Boya. Czachowski, oddany czytelnik „Biblioteki", wielokrotnie zabierał głos na łamach prasy w obronie ambitnego przedsięwzięcia wydawniczego. Boy nazywał go „aniołem opiekuńczym", co świadczy o szczególnej relacji między mężczyznami. Często też poruszał w listach problem finansowania „Biblioteki" i związanych z nią strat. Kwestia tłumaczeń stała się jednym z głównych tematów korespondencji krytyków. Autor *Piekła kobiet* prosił w niej o reklamowanie swojej pracy w gazetach, z którymi współpracował życzliwy mu recenzent. Można przypuszczać, że publiczne przypomnienie przez Czachowskiego daty debiutu poety[17] mogłoby posłużyć za kolejny pretekst do zaognienia trwającej już kampanii „antyboyowej". Z tej perspektywy lektura listu do Czachowskiego nabiera nowych znaczeń, można go bowiem interpretować nie jako proste wyznanie wstydu i żalu, lecz świadomy gest motywowany kontekstem historycznym i krytycznoliterackim.

W czasie tworzenia sonetów Boy traktował je znacznie poważniej; utwory te nie były wyłącznie „ćwiczeniem rymotwórczym". Według ustaleń Moniki Śliwińskiej Julia Tetmajerowa, siostra matki Boya, mieszkająca wówczas z Żeleńskimi w Krakowie, oceniła debiut siostrzeńca tymi słowami: „Poezje Tadzia ohydne w »Świecie« tak przykre na nas sprawiły wrażenie, żeśmy się uspokoić nie mogły. Chciał się zaznaczyć, jak mówi, i rzeczywiście zaznaczył się, ale jak! Ah, jakie to przykre!"[18]. Mimo krytycznego tonu komentarz Tetmajerowej może być odczytany jako świadectwo powagi, z jaką Boy podchodził do swojego debiutu poetyckiego. Gotowość do publicznego „zaznaczenia się" przywodzi na myśl spostrzeżenia Czesława Zgorzelskiego. Badacz, analizując romantyczne debiuty literackie, zauważył, że „pierwsze słowa autora" podpisane własnym imieniem dowodzą świadomego wyboru strategii twórczej, wiążącej nazwisko z pełną odpowiedzialnością za wykreowany w tekście wizerunek[19]. Warto więc, mimo intencji artysty, pochylić się nad jego debiutem.

---

17 Kazimierz Czachowski napisał: „O właściwym jubileuszu działalności literackiej Tadeusza Boya-Żeleńskiego wypadnie pamiętać za lat dwa. W roku 1935 upłynie lat już... czterdzieści, odkąd ten pisarz o niespożycie młodej i bezkonkurencyjnie płodnej pasji pióra wystąpił po raz pierwszy na polu literackim, drukując sonety w krakowskim »Świecie« Sarneckiego, tym samym »Świecie«, który nieco wcześniej zamieścił przełomowe dla nadchodzących czasów Młodej Polski studium Miriama-Przesmyckiego o Maeterlincku" (tenże, *Jubileusz i misja. Boy-Żeleński jako krytyk i wydawca*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1933, nr 6, s. 2–3).

18 Cyt. za: M. Śliwińska, *Książę. Biografia Tadeusza Boya-Żeleńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024, s. 39.

19 C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 51.

Debiut Boya

O ile początki działalności poetyckiej Boya-Żeleńskiego datowane są na wczesne lata 90. XIX wieku, o tyle konkretny czas powstania debiutanckich sonetów nie jest znany. Winklowa wskazała[20], że genezę debiutanckich sonetów należy łączyć z drugą połową 1894 roku[21]. W tym kontekście szczególnie intrygujący wydaje się list Kazimierza Przerwy-Tetmajera do matki z 9 stycznia 1895 roku. Poeta wspomniał w nim o dokonanej przez autora *Słówek* selekcji wierszy przekazanych redaktorowi Sarneckiemu[22]. Na podstawie tego urywka korespondencji można wysnuć wniosek, że cztery liryki opublikowane na łamach „Świata" są tylko częścią juweniliów poety.

Boy bagatelizował znaczenie własnego debiutu poetyckiego. Twierdził, że cztery sonety przesłał do redakcji „Świata" bez jego zgody Przerwa-Tetmajer[23]. Słowa te ustępują jednak ustaleniom badaczy[24], wskazującym na osobiste przekazanie omawianych utworów redakcji gazety przez samego Boya. Chęć wymazania poetyckiej przeszłości z własnej biografii była tak silna, że nawet w późniejszej publicystyce pisarz przekształcał istotne fakty. Na przykład w artykule poświęconym Sarneckiemu, redaktorowi „Świata", pominął siebie wśród twórców publikujących na łamach tegoż czasopisma[25]. Ten gest, niezależnie od osobistej motywacji, stanowi dowód na nieustanne dążenie Boya do umniejszania roli własnych juweniliów w kreowanej autonarracji.

Winklowa podkreśliła wpływ Tetmajera na pierwsze próby poetyckie autora *Słówek*[26]. Bliska relacja między Boyem a jego kuzynem Kazimierzem nawiązała się około 1892 roku, o czym ten pierwszy kilkukrotnie wspominał w felietonach[27].

---

20 B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 21.

21 Czas ten okazuje się szczególnie newralgiczny w biografii autora, ponieważ to właśnie wtedy Boy zdecydował się na chwilowe porzucenie studiów medycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i zapisał się na Wydział Filozoficzny UJ. Decyzja ta wzbudziła zainteresowanie artystów i literatów Krakowa, o czym świadczy między innymi korespondencja Henryka Opieńskiego z Anną Krzymuską. Muzykolog odnotował: „*Nouveauté du jour*, że Tadzio Żeleński rzuca medycynę, aby poświęcić się literaturze" (H. Opieński, *Listy do Anny. Zeszyt 2. Okres rzeszowski 18.08.1894–27.02.1895*, oprac., wstęp i komentarze J. Cywińska, M. Sieradz, J. Leśniewska, J. Sygnarski, Fundacja „Archiwum Helveto-Polonicum", Fryburg 2022, s. 151–152).

22 B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 20.

23 T. Boy-Żeleński, *List do Wacława Borowego z 28 I 1921*, [w:] tegoż, *Listy*…, s. 165–166.

24 B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 19–21.

25 T. Boy-Żeleński, *Dobry ton*, „Kurier Poranny" 1928, nr 272, s. 3–4. Obecność twórczości Boya w „Świecie" odnotował Ferdynand Hoesick. Zob. tenże, *Zygmunt Sarnecki. Wspomnienia pośmiertne*, „Kurier Warszawski" 1922, nr 11 (wydanie wieczorne), s. 3–4.

26 B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 21.

27 T. Boy-Żeleński, *Mity i zgrzyty. Polemiki, recenzje, wspomnienia*, wybór, przedmowa J. Gondowicz, ilustracje w wyborze B. Winklowej, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 24–25.

Warto więc zacytować artykuł-wspomnienie zamieszczone w „Wiadomościach Literackich" w 1933 roku:

> Zakopane, Tatry, cóż oklepańszego, wstyd prawie mówić o tym. Ale w moim tatrzańskim wtajemniczeniu było coś, co je wyodrębnia z bezliku innych. Byłem między czternastym a osiemnastym rokiem życia towarzyszem włóczęg górskich Kazimierza Tetmajera, młodego wówczas poety, dla którego powziąłem fanatyczne uwielbienie. Byłem smarkatym Horacjem tego Hamleta, którego pęknięcie duszy nie było nigdy fasonem literackim, ale najgłębszą i najboleśniejszą prawdą. […] Dla mnie zbliżenie to – i na tym tle! – było cudowną przygodą, było niezapracowanym i darowanym przez los rozszerzeniem skali życia i wrażeń. Z zachwytem przechodziłem kurs żrącego pesymizmu, który tak oczyszcza serce dziecka. Asystowałem czarnoksięskim operacjom, w których powszedniość przetapia się na sztukę. Byłem pod nieustającym urokiem. […] Na wszelki sposób uczyłem się mowy poezji[28].

Ślady „kursu żrącego pesymizmu" są także dostrzegalne w dedykacji debiutanckiego cyklu – otwierają go słowa: „Kazimierzowi Przerwie-Tetmajerowi"[29]. Młody Boy współdzielił poglądy środowiska „bezdogmatowców i melancholików", którego przedstawicielem był właśnie autor *Na Skalnym Podhalu*. Już Winklowa zauważyła, że pierwsze utwory autora *Słówek* są charakterystyczne dla wczesnej fazy Młodej Polski właśnie ze względu na wyraźne inspiracje poezją Tetmajera, dorobkiem francuskich parnasistów oraz upodobaniem do formy sonetu[30]. Niewystarczająco dotąd dostrzeżono jednak ich głębsze związki ze zmieniającą się estetyką poezji końca wieku, zwłaszcza z poetyką symbolistyczną.

W stanie badań szczególnie wyraźnie rysuje się problematyka recepcji juweniliów Boya. Wśród opracowań poświęconych autorowi *Słówek* można zaobserwować tendencję do marginalizowania roli pierwszych prób literackich, jak i znaczenia liryzmu w jego dorobku.

Henryk Markiewicz oraz Barbara Winklowa, wzmiankując na marginesie badań o cyklu Boya, skupiali się na zagadnieniach dekadentyzmu oraz formie

---

28 Tamże, s. 24–25.

29 Zob. „Świat" 1895, R. 8, nr 3, s. 58. Cały cykl przedrukowano [w:] *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Boy-Żeleński, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1947, s. 449–452.

30 B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*..., s. 21. Aneta Mazur zwróciła uwagę, że „zjawisko parnasizmu rozpływa się w powodzi różnych, zapewne »parnasistowskich« popisów formalnych. Nic dziwnego zatem, że takie ujęcie francuskiego modelu poezji, jako najłatwiejszego, cieszyło się największą popularnością – choć w tym momencie nie oznaczało już właściwie nic, albo niewiele". Trudno więc określić parnasizm modą, której uległ Boy. Dokładne związki Boya z parnasistami sprzed 1900 roku (jest to formalny początek zamiłowania Boya do literatury francuskiej) są jeszcze niezbadane. Zob. A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna. Instytut Filologii Polskiej, Opole 1993, s. 112.

artystycznej, sytuując wszystkie utwory cyklu w kontekście inspiracji parnasistowskich[31]. Andrzej Zdzisław Makowiecki – choć nazwał sonety Boya „pierwszym wtajemniczeniem" literackim – to potraktował je jako marginalny epizod w jego biografii[32]. Makowiecki sugerował, że rzeczywisty początek formacyjnego doświadczenia Boya należy wiązać dopiero z przyjazdem do Krakowa w 1898 roku Stanisława Przybyszewskiego – „genialnego Polaka", jak nazywano autora manifestu *Confiteor*, który ukierunkował kształtowanie się nowoczesnej tożsamości artystycznej pisarza. Taka interpretacja, choć niewątpliwie uzasadniona z perspektywy dojrzałej twórczości Boya, sprawia, że w badaniach pomniejsza się rangę jego wczesnych utworów, odzwierciedlających poetykę pierwszej fazy Młodej Polski.

„Ty znasz jeden, o rytmie, me wnętrze". Słowo o sonecie *Chrystus*

Debiutanckie wiersze Boya[33] stanowią więc swoiste kompendium tematów „młodopolskiego świata wyobraźni", by posłużyć się tytułem tak ważnej dla badań nad epoką pracy pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej[34]. W skład tego cyklu wchodzą utwory, takie jak *Chrystus* i *Ave Caesar*, w których Boy sięga po figury religijne i historyczne, by wyrazić paraliżujący niepokój jednostki, czy też *Marzenie* i *Pożar* – prezentujące oniryczne wizje rzeczywistości zderzonej z destrukcyjną siłą.

Pomijane w bogatej literaturze przedmiotu sonety zasługują na odrębną uwagę, gdyż są świadectwem przynależności autora do nowego pokolenia artystycznego. Debiut Boya wykracza poza zwykłe naśladownictwo ówczesnych wzorców. Stanowi próbę zajęcia stanowiska wobec nowej problematyki sztuki Młodej Polski. Pozwala to dostrzec w Boyu twórcę zainteresowanego mroczną i oniryczną estetyką epoki.

W otwierającym cykl debiutanckim sonecie *Chrystus* scena ukrzyżowania służy ukazaniu bezradności i nieuchronności cierpienia. Boy odwołuje się do popularnego na przełomie XIX i XX wieku modelu przedstawienia Chrystusa (obecnego na przykład w *Symbolu* Tetmajera), akcent kładzie jednak na egzystencjalny

---

31 Zob. B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 21; H. Markiewicz, *Boy-Żeleński*…, s. 20.

32 A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 23–25. Warto zaznaczyć, że badacz – jako jeden z nielicznych – podjął próbę interpretacji debiutanckich sonetów Boya. Choć jego analiza ma charakter syntetyczny i marginalny w kontekście całościowego ujęcia twórczości autora, zamyka ją istotna konstatacja, że utwory te stanowią literackie świadectwo poszukiwań artystycznych, wyznaczających kierunek późniejszej drogi twórczej pisarza.

33 Debiutancki cykl sonetów został opublikowany pod nazwiskiem Tadeusza Żeleńskiego, jeszcze przed przyjęciem przez autora pseudonimu „Boy". Zob. B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 33–38.

34 Zob. *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

wymiar ludzkiego bólu, rezygnując z typowych pejzaży emocjonalnych. Poeta ukazał Syna Bożego w momencie śmierci:

Konał Chrystus – i patrzał jak u stóp Golgoty
Wrzało życie – jak rolnik żyzne orał łany,
Jak pod świątynią klęczał lud modłom oddany
W blasku zachodzącego słońca tarczy złotej.

[…] Od Libanu, w tysiącznem roznosiły echu
Pieśń szyderstwa – i głowę schyliwszy na łono
Konał, wisząc na krzyżu, baranek bez grzechu[35].

Ukrzyżowany Chrystus symbolizuje bliskość sfer niebiańskich i Boga. To jego wertykalne położenie, rzec można, „zamyka go" między ziemią a niebem – w swoistej pułapce, z której jedynym wyjściem będzie śmierć. Poeta skupia się na wciąż trwającym cierpieniu Chrystusa. Rozpięty na krzyżu, staje się człowiekiem rozdartym pomiędzy życiem a śmiercią, górą a dołem, a także między światem ludzkim a światem boskim. Widzimy go nie tyle w roli Syna Bożego, skazanego na cierpienie, męczeńską śmierć, przez którą ma odkupić ludzkość, ile jako człowieka silnie związanego z materialnością i życiem ziemskim. Antynomie te pogłębiają kryzys egzystencjalny Chrystusa:

Patrzał – i ogarnęły go dziwne tęsknoty –
I on mógł żyć spokojny, szczęśliwy, kochany –
Żal ścisnął wielkie serce – piec poczęły rany[36]

Ludzkie życie zostaje przeciwstawione woli Boga. Chrystus z utęsknieniem spogląda na świat. Prozę codzienności symbolizują prace polowe czy modlący się u progu świątyni tłum. Podmiot liryczny tego sonetu złapany w pułapkę własnej ontologii doświadcza tęsknoty do wolności. Jak wspominała Maria Podraza-Kwiatkowska, w poezji Młodej Polski formuła więzienia połączona jest najczęściej z pragnieniem wolności[37]. Chrystus odczuwa żal za niedostępnym mu życiem bez krzyża i cierpienia. Warto zauważyć, że wbrew dekadenckim tendencjom epoki[38] śmierć nie stanowi aktu wyzwalającego.

---

35 T. Boy-Żeleński, *Chrystus*, „Świat" 1895, R. 8, nr 3, s. 58, przedruk: *Młoda Polska*..., s. 449–450.

36 Tamże.

37 M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 18.

38 W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 183.

Młodopolskie interpretacje ukrzyżowanego miały świadczyć o niepogodzeniu, sprzeczności perspektywy ludzkiej, historycznej, i boskiej, transcendentnej[39], dlatego też w różnych artystycznych realizacjach przedstawiono Jezusa ukrzyżowanego zwróconego ku człowiekowi, a nie ku Bogu, Twórcy planu odkupienia. Boy, korzystając z motywu biblijnego, ukazał Chrystusa jako człowieka oddzielonego od boskości – samotnego i udręczonego własnym losem. W sonecie nie występują bezpośrednie określenia dotyczące boskości Baranka Bożego. Jedynymi elementami przywołującymi boską naturę Chrystusa są nazwy własne, imię i symbol krzyża. Poeta odwołał się do biblijnej tradycji pasyjnej wprost. Tak wykreowany portret Chrystusa, sugeruje sferę *sacrum*. Dlatego też utwór ma wymiar eisegetyczny[40].

Jezus, opisywany w sonecie, cierpi w sposób, który sytuuje wizję Boya w kręgu symboli-mitów przenikniętych melancholią. Ale to zaledwie jedna strona egzystencjalnego portretu człowieka.

O ile Chrystus wiąże się ze sferą *sacrum* i ideą miłosierdzia, o tyle Neron – przywołany w *Ave Caesar* – uosabia dążenia nienawistne, impulsywne. Człowiek, będący sumą tych dwóch sprzecznych sił, znajduje się w położeniu tragicznym, gdyż wyzwolenie się spod władzy psychologicznego determinizmu okazuje się niemożliwe. Napięcie to – trafnie opisane przez Charles'a Baudelaire'a jako stan oznaczający, że „każdy człowiek, o każdej godzinie wzywa równocześnie Boga i Szatana"[41] – znajduje swoje odzwierciedlenie w poetyckiej praktyce Boya.

W tym miejscu trzeba wspomnieć o inspiracji dziełem *Żywot Jezusa* (*Vie de Jésus*, 1863) Ernesta Renana, opublikowanym w 1904 roku w tłumaczeniu Andrzeja Niemojewskiego[42], publicystę związanego z „Wędrowcem" i lwowską „Kuźnią". Utwór ten, w efekcie demitologizacji Chrystusa, wzbudził spore zainteresowanie czytelników w drugiej połowie XIX wieku, również w kręgach warszawskiej Szkoły Głównej, która była nie tylko ośrodkiem edukacyjnym, lecz także ukształtowała środowisko aktywnie uczestniczące w życiu umysłowym epoki. Warto dodać, że francuskim pisarzem, historykiem i filologiem zainteresowała się Eliza Orzeszkowa, opisując go jako „człowieka kochającego prawdę i czciciela powszechnej myśli ludzkiej, której sam został objawem i cząstką"[43].

---

39 Tamże, s. 196.

40 Zob. E. Jakiel, *Młodopolskie eisegezy. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Moskowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 317–335.

41 Ch. Baudelaire, *Dzienniki intymne. Biedna Belgia!*, przeł. R. Engelking, Officyna, Łódź 2023, s. 72.

42 Na marginesie warto dodać, że w wyborze wierszy dla wydawnictwa Ossolineum Boy uwzględnił Andrzeja Niemojewskiego w gronie takich poetów, jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer czy Franciszek Nowicki, którzy debiutowali w 1891 roku tomikami rewolucyjnymi. Zob. *Młoda Polska*…, s. 13–14.

43 E. Orzeszkowa, *Ernest Renan*, „Ateneum" 1886, t. 2, z. 1, s. 22.

Istotą dzieła Renana jest nowatorska interpretacja figury Chrystusa. Autor zerwał z tradycyjnym, teologicznym ujęciem i ukazał Jezusa jako człowieka psychologicznie złożonego, inspirującego, będącego wzorcem doskonałości. Scjentystyczny sposób przedstawienia Syna Bożego stanowił wyzwanie dla współczesnych, odzwierciedlał krytyczny stosunek do norm religijnych, bliski nurtowi dziewiętnastowiecznego racjonalizmu oraz krytyce źródeł Biblii[44]. Dokonania Renana przyczyniły się również do postrzegania „świętej księgi" jako zbioru legend i mitów. W pozytywizmie i Młodej Polsce poszukiwano na kartach Biblii symboli kulturowych.

Późne tłumaczenie dokonane przez Niemojewskiego obrazuje ciągłość procesów transfiguracyjnych postaci Chrystusa w Młodej Polsce[45]. Wskazuje także na silną pozycję Pisma Świętego jako kodu kulturowego w tamtym czasie[46]. Jak stwierdził tłumacz: „treść [Biblii – M.Ż.] jest jako powietrze nas otaczające, którym wszyscy z konieczności oddychamy"[47]. W istocie to właśnie tradycyjne i typowe symbole-mity z kręgu kultury chrześcijańskiej – jak wskazała Maria Podraza-Kwiatkowska[48] – stawały się najczęściej wykorzystywanym tworzywem wyobraźni artystów przełomu wieków.

Męka i zmartwychwstanie Chrystusa zajmują miejsca centralne w przekazie biblijnym. To one miały się stać początkiem drogi do oczyszczenia z grzechów ludzkości oraz zwycięstwa nad śmiercią i szatanem. W *Żywocie Jezusa* Renan określił moment śmierci Syna Bożego jako początek boskości Chrystusa[49], akcentując, że ukrzyżowanie jest punktem kulminacyjnym w religii chrześcijańskiej. Niewinna ofiara Boga-Człowieka odsłaniała fundamentalne prawdy chrześcijaństwa, ukazując jednocześnie wstrząsające, najbardziej dramatyczne doświadczenie cierpienia opisywanego w Biblii. W związku z tym symbolika pasyjna korespondowała nie

---

44 E. Renan, *Żywot Jezusa*, przeł. A. Niemojewski, nakł. tłumacza, Kraków 1904. Krytycyzm Renana w stosunku do prawd religii objawionej nie był odosobniony i wynikał z tendencji deterministycznego pojmowania dziejów kultury widocznych między innymi w pracach Hippolyte'a Taine'a czy Henry'ego T. Buckle'a.

45 Warto dodać, że nie tylko w XIX wieku odnotować można próby modyfikacji historii Męki Pańskiej. *Historia passionis* ma długą tradycję kulturowo-literacką w Europie, w tym także w Polsce. Zob. I. Świeczkowska, *Wyobraźnia pasyjna w polskiej literaturze religijnej późnego średniowiecza*, „Tekstura. Rocznik filologiczno-kulturoznawczy" 2023, nr 11, s. 63–86.

46 Niemojewski do 1905 roku związany był z ruchem socjalistycznym, antyklerykalnym i antyreligijnym. Zob. *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 15, *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski, hasła osobowe M–Ś*, red. K. Budzyk, E. Aleksandrowska, Z. Szweykowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 111.

47 A. Niemojewski, *Od tłumacza*, [w:] E. Renan, *Żywot Jezusa*..., s. 9.

48 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, TAiWPN Universitas, Kraków 1994, s. 130.

49 E. Renan, *Żywot Jezusa*..., s. 344.

tylko z kluczowym dla Młodej Polski obrazem człowieka cierpiącego, ale również z filozofią Artura Schopenhauera, jednego z najważniejszych myślicieli całej formacji intelektualnej[50]. Chrystus ukrzyżowany stał się dla twórców nowej sztuki symbolem niezawinionej i wiecznej agonii, odzwierciedlał smutek artystów ogarniętych „epidemią rozpaczy"[51].

Neron – artysta zbrodni

W *Ave Caesar*[52], drugim sonecie cyklu, fascynacja mrocznym obliczem natury ludzkiej zyskuje pełen wyraz. Wobec rozpadającego się świata, ukazanego z wykorzystaniem motywu celowego podpalenia Rzymu, Neron – cesarz rzymski w drugiej połowie I wieku n.e. – znajduje ratunek w sztuce: przemienia brutalną zbrodnię w widowisko estetyczne.

Odwołując się do refleksji Tacyta (Publiusza Korneliusza), sugerującego, że to właśnie Neron ponosi odpowiedzialność za pożar Rzymu w 64 roku n.e., poeta przedstawił władcę jako artystę zbrodni. Kataklizm przekształcił się w teatr zniszczenia – w tej wizji poetyckiej cesarz rzymski staje się modernistycznym „artystą życia", nieomal dekadentem, który przekracza fundamentalne granice etyczne, traktując własne okrucieństwo jako dzieło sztuki.

Krwawy potworze! Zbrodni artysto, Neronie
Niż olimpijskich bogów gigantyczne cienie,
Niż świętej aureoli Chrystusa promienie
Imię twoje wspanialsze, tygrysie na tronie.

O, boska chwilo! U stóp twoich miasto płynie
Pożogą, którą twoje wznieciło skinienie –
Patrzysz, jak drogie dziecko twej woli, zniszczenie
Świat ogarnia, a duma rośnie w twojem łonie[53]

W literaturze antycznej ukształtował się wizerunek Nerona jako niemoralnego i okrutnego władcy, odpowiedzialnego za prześladowanie pierwszych chrześcijan. Ważną rolę w tworzeniu mitu-symbolu Nerona odegrały dzieła Tacyta, zwłaszcza

50 W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia*…, s. 182.

51 C. Jellenta, *Epidemia rozpaczy*, [w:] tegoż, *Studia i szkice filozoficzne*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1891, s. 1–32.

52 Tamże, s. 450–451.

53 T. Boy-Żeleński, *Ave Caesar*, „Świat" 1895, R. 8, nr 3, s. 58, przedruk: *Młoda Polska*…, s. 450–451.

Roczniki (rozdziały XIII–XVI)[54]. Historyk wspominał o rzekomym podpaleniu miasta przez Nerona, który według podania chciał w ten sposób zmienić Rzym na Neropolis; podczas pożaru władca śpiewał pieśni o zagładzie Troi. Tacyt relacjonował również zrzucenie przez cesarza odpowiedzialności za klęski, w tym przede wszystkim za pożar „Wiecznego Miasta", na chrześcijan – grupę społeczną pozbawioną wówczas ochrony państwa i powszechnie pogardzaną, której – jak zauważył historyk – nikt nie bronił. Chociaż uznał winę wyznawców Chrystusa, wyraził jednak współczucie wobec okrutnych kar zarządzonych przez cesarza[55]. Jak wskazał Seweryn Hammer, imiona takie jak Tyberiusz, Kaligula czy Neron utrwaliły się w tradycji historycznej jako określenia tyranów[56]. Podanie Tacyta stanowiło również podstawę dla przedstawienia władcy w dziele Ernesta Renana *L'Histoire des origines du christianisme* (1863–1881). Francuski badacz oznaczył tom czwarty podtytułem: *L'Antéchrist*, jeszcze pod koniec XIX wieku kontynuując utożsamienie Nerona z Antychrystem[57].

Wykreowana w sonecie postać Nerona koresponduje z tradycją przedstawiania go jako tyrana[58], Boy wszakże przewartościowuje samego władcę:

---

54 Do Tacyta odwołał się również Henryk Sienkiewicz, tworząc *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona* (1895–1896). Noblista wspominał, że na potrzeby powieści zwiedzał wieczne miasto „z Tacytem w ręku", budując swoją wiedzę na źródłach antycznych. Pierwsze odcinki powieści Sienkiewicza ukazały się dopiero w marcu 1895 roku na łamach „Gazety Polskiej", czyli co najmniej miesiąc po publikacji sonetów Boya.

55 Z. Kubiak, *Dzieje Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 2003, s. 460–464. Warto przywołać słowa Kubiaka dotyczące krytyki źródeł: „nie jesteśmy tu tak zupełnie pewni, co jest prawdą, a co pogłoską. Ale o szaleństwach antyczni dziejopisarze mówią wiele. Główni świadkowie to Tacyt (*Roczniki*, ks. XIII–XVI), biografia Swetoniusza *Nero* oraz Kasjusz Dio" (tamże, s. 460–464).

56 S. Hammer, *Wstęp*, [w:] Tacyt, *Wybór pism*, przeł., oprac. S. Hammer, Wrocław 2004, s. 11.

57 M. Wyke, *Neron, spektakle prześladowań i nadmiaru*, przeł. D. Dąbrowska, M. Zakolska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 142–143. Według badacza Renana interesował przede wszystkim konflikt apostołów z Neronem, a nie wizerunek władcy. Zwrócił uwagę, że postać Antychrysta z Apokalipsy św. Jana to właśnie rzymski cesarz wykorzystany przez jej autora z powodów osobistej zemsty.

58 W tradycji chrześcijańskiej utożsamiono Nerona z Antychrystem, prześladowania wyznawców Chrystusa interpretowano jako zapowiedź upadku Rzymu. Wraz z triumfem nowej religii utrwalił się obraz cesarza jako ucieleśnienie zła i skrajnego okrucieństwa. W dziełach starożytnych przedstawiano go w roli niszczyciela rodzaju ludzkiego i „trucizny zatruwającej świat". W literaturze europejskiej – od antyku aż do XIX wieku – Neron funkcjonował jako figura przekraczania granic w imię zepsucia i przemocy, a także bezwzględnego wroga chrześcijaństwa. Być może Boy znał powieść o bezdusznym tyranie pod tytułem *Rzym za Nerona* pióra Józefa Ignacego Kraszewskiego, opublikowaną w 1886 roku. Zob. M. Wyke, *Neron, spektakle*..., s. 142–143; I.J. Kraszewski, *Rzym za Nerona. Obrazy historyczne*, Druk. „Czasu" W. Kirchmayera,

Twe imię budzi tęsknot szał za orgią zbrodni,
Ucho rozmarza wyciem hyeny zgłodniałej –
Twoja postać i blaski, które biją od niej[59]

Władca staje się więc uosobieniem zbrodni. To, co złe, przybrało formę piękniejszą niż to, co moralnie dobre. Spektakl zbrodniczy, mimo naruszenia fundamentalnych zasad etycznych, został oceniony jako estetyczny. Wybór Boya „Neronów ponad Chrystusy"[60] – jak ujął tę dychotomię Antoni Lange w *Vox posthuma* (1895) – stał się wyrazem fascynacji ciemną stroną natury ludzkiej i dowodem zmiany tradycyjnych wartości. Warto zauważyć, że w Młodej Polsce często podejmowano próby reinterpretacji ważnych, typowych dla kultury europejskiej symboli-postaci. Niektóre z nich nie odbiegały od romantycznych reinterpretacji[61].

O ile wcześniejsi twórcy – jak choćby Alexandre Dumas[62] – eksponowali jedynie artystowskie aspiracje Nerona, o tyle Boy uczynił ze zbrodni główną materię jego twórczości. W efekcie władca w *Ave Caesar* przestaje być figurą historyczną czy antytezą Chrystusa; staje się – by przywołać fragment sonetu – „zbrodni artystą", jego „potworna wielkość" dominuje nad porządkiem moralnym, dowodząc tym samym kształtowania się nowej modernistycznej wrażliwości.

Korzystając ze skarbca kultury, Boy przedstawił obraz katastroficzny, spektakl przemocy, triumf okrutnika, którego decyzje nie wpłyną na odrodzenie się świata. Skupił się na ekspresji dezintegracji duszy. Poeta wyróżnił akt destrukcji, który stał się celem życia:

Gaszą ziemskiej wielkości potęgi i chwały – [63]

Tęsknota za zbrodnią może wynikać z dekadenckiego umiłowania rozpadu i destrukcji. Żeleński przezwycięża jednak doświadczenie kryzysu wartości za pośrednictwem intensywnego estetycznego – artyzmu zbrodni. Pragnienie tego stanu wyraża porównanie szalejącego pożaru do „boskiej chwili", co nadaje kataklizmowi wymiar masochistyczno-hedonistyczny, a zarazem go romantyzuje. Analogiczny mechanizm poeta przedstawił w sonecie *Pożar*, z tą różnicą, że tam metaforyka ognia odnosiła się bezpośrednio do zmysłowego żywiołu miłości. Zbrodnie Nerona określane są za pomocą silnych semantycznie epitetów. Potwór

Kraków 1866; H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

59 T. Boy-Żeleński, *Ave Caesar*…

60 A. Lange, *Poezje*, nakł. autora, Kraków 1895, s. 112.

61 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika*…, s. 130–131.

62 Zob. A. Dumas, *Neron. Romans historyczny*, t. 1–2, E. Wende i Spółka, Warszawa 1926.

63 T. Boy-Żeleński, *Ave Caesar*…

staje się „krwawy", a cesarz jest „olbrzymem potworności". Takie zagęszczenie emocjonalnych przymiotników wprowadza nastrój niepokoju i strachu. Ponadto „dzieckiem" Nerona okazuje się żywioł ognia. Jego symbolika łączy się z tym, co negatywne (siła niszczycielska), ale i tym, co pozytywne (odrodzenie). W *Ave Caesar* ogień jest siłą piękną, choć destruktywną.

„Nie czuć – nie istnieć – nie żyć... co znaczą te dźwięki...?" Sonet *Marzenie*

Henryk Markiewicz scharakteryzował trzeci sonet cyklu – zatytułowany *Marzenie* – jako rezultat nowej mody na melancholijny nastrój, czyli dekadentyzm[64]. Warto przytoczyć fragment felietonu autora *Słówek*, który – już pod pseudonimem Boy – wracał we wspomnieniach do Krakowa lat 90. XIX wieku:

> Dekadent! Nigdzie ten modny termin nie miał tak pełnego oddźwięku jak w ówczesnym Krakowie. Dola mojego pokolenia była straszna. Czym żyć? Gdzie znaleźć powszedni chleb romantyzmu? Patos cierpień narodowych, podgryzanych przez „Szkołę krakowską", zanudzony na śmierć – w osobie poezji – przez szkołę tout court, był już dla młodych próchnem, nowych bogów jeszcze nie było. Warszawska młodzież nie znała zapewne tej pustki: postęp, pozytywizm, konspiracja, praca społeczna, samokształcenie z całym urokiem zakazanego owocu, Marks czytany potajemnie jak romans, ciągłe ryzyko, ciągły dramat w powietrzu, coś na kształt wielkiego miasta wreszcie – wszystko to syciło głód duszy. […] Dekadentyzm: podnieść własną beznadziejność do wyżyn idei, stworzyć z niej zakon to jedyne, co pozostawało[65].

Zjawisko, które scharakteryzował Boy, można by określić, posiłkując się ustaleniami Teresy Walas, jako mitologizację pamięci ideologicznej. Zdaniem badaczki był to istotny składnik polskiego dekadentyzmu, wyrażający głębokie zwątpienie młodego pokolenia – zarówno w następstwie klęski światopoglądu pozytywistycznego, jak i poczucia niepowodzenia tradycji romantycznej. „Podwójna klęska", jaką odczuwali twórcy młodej poezji, potęgowała poczucie nieskuteczności i rozpaczy[66].

W skromnej literaturze przedmiotu dotyczącej sonetów Boya opublikowanych na łamach krakowskiego „Świata" badacze najczęściej podejmują analizę właśnie

---

64 H. Markiewicz, *Boy-Żeleński*..., s. 20.

65 T. Boy-Żeleński, *Mity i zgrzyty*..., s. 62–63.

66 T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 137.

wiersza *Marzenie*[67]. Wspomniany trzeci sonet cyklu stanowi wyraz dekadenckiej „epidemii rozpaczy". Utwór otwiera bezosobowe przywołanie abstrakcyjnych haseł: „myśli o śmierci" oraz „skojarzenia". Choć motywy te przywodzą na myśl tetmajerowski *Hymn do Nirwany*, to warto podkreślić, że Boy odrzuca tradycyjną formę apostrofy. W przeciwieństwie do utworu Tetmajera dokonuje się tu zapis doświadczenia emocjonalnego. Tę postawę podkreśla wybór formy sonetu, której dwie pierwsze, opisowe, zwrotki poświęcono refleksji nad śmiercią i jej wszechogarniającym wpływem. Poeta przywołuje ukryte pragnienia, tworząc liryczny portret osamotnionego dekadenta. Adresatem staje się więc podmiot liryczny, a nie personifikowana śmierć, co obrazują słowa:

Myśl o śmierci… bezmiaru żądzy i boleści
Skojarzenie… rozszerza się strachem źrenica,
Gdy pragnieniem drży serce – dziwna tajemnica
Tkwi w tem słowie, co razem i łamie i pieści.

Myśl o śmierci… ach! Ileż w swoich głębiach mieści
Uroków i przerażeń – wieczysta krynica
Uczuć drażniących, co swym nektarem nasyca
Duszę znużoną życiem bez celu i treści[68].

Podmiot liryczny dokonuje autodiagnostyki, rejestrując osłabienie woli i narastające zmęczenie bodźcami zewnętrznymi. Charakterystyczna dla przełomu wieków scjentyczna ciekawość ustępuje miejsca pragnieniu wyciszenia, w którym nirwana – jako „mistyczna muzyka" – umożliwia chwilowe „zawieszenie" świadomości:

Nie czuć – nie istnieć – nie żyć… co znaczą te dźwięki…
Skąd płynie tych wyrazów mistyczna muzyka?…
Czuję dotknięcie dłoni jedwabistej, miękkiej…[69]

Jak zauważył Jan Tuczyński, symbol ten w literaturze Młodej Polski rzadko służył artykulacji mistycznych treści, ograniczając się najczęściej do estetycznego wymiaru kontemplacji[70]. Także u Boya nirwana nie jest aktem poznawczym służącym budowaniu nowej hierarchii wartości, lecz wyczerpuje się w czystej estetyzacji rozpaczy i melancholijnym poddaniu się cierpieniu. Jest to stan somatycznego wygasania,

---

67 Zob. H. Markiewicz, *Boy-Żeleński*..., s. 19–21; B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*..., s. 21; A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)*..., s. 25.

68 T. Boy-Żeleński, *Marzenie*, „Świat" 1895, R. 8, nr 3, s. 59, przedruk: *Młoda Polska*..., s. 451.

69 Tamże.

70 J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1969, s. 208.

w którym subtelnie zarysowana, „synestezyjna" „jedwabista dłoń" – kojarząca się z ukojeniem lub onirycznym marzeniem – pełni funkcję jedynego sygnału zmysłowego, stanowiącego ekwiwalent wyzwolenia z egzystencjalnej niemocy.

Motyw ten zyskuje kluczowy kontekst interpretacyjny, gdy zestawimy go z utworem Kazimierza Przerwy-Tetmajera o tym samym tytule. Starszy poeta kreśli w nim obraz zmysłowej harmonii, w której oniryczny stan współdzieli się z ukochaną kobietą:

Cicho w okrąg – – cichy spokój
Śle pogodny uśmiech ziemi,
Morzu, niebu… My oboje
W owej ciszy marzym niemi.

Najpiękniejszej z wszystkich kobiet
Do mej piersi tuląc łono,
Wolno, sennie płynę wzrokiem
W przestrzeń morza nieskończoną…[71]

O ile zatem u Tetmajera fizyczna bliskość przynosi ukojenie i nadaje utworowi wyraźny rys erotyczny, o tyle w sonecie Boya motyw ten ulega subtelnej dekonstrukcji. Nie dochodzi tu do całkowitego wymazania erotyki, lecz do jej krańcowej fragmentaryzacji. Obecna w liryku „jedwabista dłoń" stanowi sygnaturę kobiecości niepełnej, niewidzialnej i nieznanej. Ta fantomowa obecność nie oferuje realnego ocalenia w miłości; jej zadaniem jest raczej porwanie podmiotu i doprowadzenie go do specyficznego, nirwanistycznego stanu całkowitego wyciszenia. Ów dotyk, chociaż niekompletny i tajemniczy, okazuje się aktywnym impulsem do somatycznego wygasania. Dłoń ta nie tyle budzi namiętność, ile hipnotyzuje i doprowadza bohatera do powolnego zaniku życiowych sił.

Postawa pesymistyczna oddziałuje na poetę niczym „mistyczna muzyka", przed którą można uciec, zamykając oczy, zanurzając się w ciszy. Podmiot liryczny jest wyraźnie zmęczony i przeciążony nadmiarem bodźców społecznych oraz egzystencjalnych. Chce wyłączyć zmysły, oddzielić się od świata, wyciszyć wszelkie dźwięki, co przywołuje na myśl bohatera nerwowego, który – według Krystyny Kłosińskiej – charakteryzuje się osłabieniem woli, zanikiem uczuciowości i wzmożeniem zmysłowości[72]. Warstwa językowa współgra z sytuacją podmiotu lirycznego. Myśl o śmierci, zdaje się, powoli opanowuje jego umysł, „rodząc" kolejne melancholijne refleksje. Mówiący stał się więc ofiarą „epidemii rozpaczy".

---

71 K. Przerwa-Tetmajer, *Marzenie*, [w:] tegoż, *Poezje. Seria II*, nakł. autora, Kraków 1895, s. 49.

72 K. Kłosińska, *Powieści o wieku nerwowym*, „Śląsk", Katowice 1977, s. 36.

Pytania, które zadaje podmiot, przypominają ostatnie impulsy niemelancholijnego mózgu, a scjentyczna, niemal naukowa ciekawość – typowa dla postaci nerwowych w literaturze lat 90. XIX wieku – miała na celu zrozumienie stanu duszy. Niestety, granice epistemologiczne okazały się nieprzekraczalne. Znaczące, że w *Marzeniu* – znacznie częściej niż w innych sonetach z debiutanckiego cyklu – podmiot liryczny ujawnił się za pomocą pierwszej osoby liczby pojedynczej. Nadaje to utworowi osobisty charakter.

Zanikanie woli życia koresponduje z doświadczeniem „dziwnej rozkoszy", która stanowi ekwiwalent nirwany, śmierci, ukojenia, często portretowanym w literaturze jako kobieta-kochanka, wyzwalająca podmiot z bezradności i niemocy życia. *Marzenie* jest w istocie oniryczną wizją, realizującą się w przestrzeni granicznej – między jawą a snem. Stan ten pozwala na rozmycie realnych konturów, cierpienia i zatarcie granic między bytem a niebytem, co obrazuje moment wyciszania zmysłów:

Gładzi lekko me czoło i oczy przymyka…
I wszystkie moje myśli, pragnienia i lęki
Gasną, cichną i dziwna rozkosz mnie przenika… mistyczna[73]

Hipnotyzujące dotknięcie, które powoduje, że podmiot przymyka oczy, wprowadza w stan psychofizycznego zawieszenia. Tytułowe „marzenie" zyskuje w tej konfiguracji podwójne znaczenie, splatając oniryczną formę z głębokim pragnieniem niebytu. Ów stan nirwanistyczny można zatem interpretować jako próbę urzeczywistnienia życzenia – intymną przestrzeń, w której zmysłowe ukojenie przynosi podmiotowi przynajmniej chwilowe zawieszenie bólu istnienia. Tak pojęty bezwład okazuje się jedynym sposobem na ucieczkę przed opisanym wcześniej tragicznym położeniem człowieka. O ile w pozostałych sonetach jednostka pozostaje bezradna wobec psychologicznego determinizmu, zawieszona w napięciu między miłosiernym, choć osamotnionym Chrystusem a nienawistnym impulsem Nerona, o tyle w *Marzeniu* poeta podejmuje próbę całkowitego wygaszenia owych sprzecznych sił. Oniryczny niebyt wyznacza tu unikalną sferę, w której bolesne rozdarcie ulega ostatecznemu wyciszeniu. Tym samym rola wybawiciela przenosi się z bezsilnej figury Zbawiciela na kojącą nicość. To nie cierpienie na krzyżu, lecz właśnie senny niebyt przynosi tu jedyny realny ratunek przed „epidemią rozpaczy".

---

73 T. Boy-Żeleński, *Marzenie*... Zob. kontekstowo R. Okulicz-Kozaryn, *Marzenie*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1: *A–M*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 820–828.

Finał w ogniu

W zaledwie czteroczęściowym cyklu Boya tematyka aż dwóch utworów skoncentrowana jest na żywiole ognia, co nadaje tej metaforyce wyjątkową rangę strukturalną. Motyw ognia zajmuje zresztą fundamentalne miejsce w wyobraźni poetyckiej Młodej Polski[74]. Skupia niszczycielską pasję, tragiczne oczyszczenie, jak i ostateczną katastrofę. Boy świadomie wpisuje się w tę schyłkową wrażliwość. O ile w *Ave Caesar* płomienie współtworzyły jeszcze atmosferę gwałtownego buntu, o tyle w kolejnym utworze – *Pożar* – pożoga zyskuje zupełnie inny wymiar. Wieńczący cykl sonet rozpoczyna się opisem sceny z udziałem niszczycielskiego ognia, bez wątpienia, nawiązującym do wspominanego wcześniej sonetu poświęconego bezdusznemu władcy:

> Liżąc belki w lubieżnym, pieszczącym uścisku
> Płomień skrada się zwolna przez dachów krawędzie –
> Nagle buchnął i pomknął w niewstrzymanym pędzie
> Po wysuszonych gontów zczerniałem ścielisku.
>
> Jak rumak, gdy przestanie czuć wędzidło w pysku,
> Gnają ognie w zniszczenia spienionym obłędzie –
> Wichru, ach wichru! Wkrótce całe miasto będzie
> Jaśnieć w pożarów dumnym świetlnym obelisku[75].

Ekspansja ognia staje się nośnikiem młodopolskiego erotyzmu. Poeta, odchodząc od dosłowności na rzecz sugestywnej metaforyki, kreuje wizję, w której „lubieżny" płomień przeistacza się w zmysłową energię. Namiętność ta, podobnie „jak rumak, gdy przestanie czuć wędzidło w pysku", wymyka się kontroli i przybiera postać niszczycielskiej siły, przywołując na myśl nieokiełznaną ekspresję *Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego (1894), jednego z najbardziej znanych płócien tego czasu. *Pożar* staje się zatem spektaklem erotyzmu splecionego z destrukcją, co pozostaje w pełni zgodne z młodopolskim obrazowaniem miłości, w którym „intensywna chwila" uniesienia prowadzi do całkowitego zatracenia się w żywiołowym igrzysku[76].

Sposób przedstawienia aktu miłosnego w poezji Boya stanowi w istocie jego absolutyzację – moment intensyfikujący afekty i prowadzący ku ostateczności. Poeta odwołuje się do funkcjonującego w Młodej Polsce mitu intensywnej chwili uniesienia

---

74 Zob. J. Paszek, *Świat ognia*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*..., s. 133–190.

75 T. Boy-Żeleński, *Pożar*, „Świat" 1895, R. 8, nr 3, s. 59, przedruk: *Młoda Polska*..., s. 452.

76 Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

miłosnego[77], ale – co istotne – realizuje go w sposób odmienny. Dla wielu modernistów akt miłosny był czymś w rodzaju azylu – wyizolowaną, ale też wyreżyserowaną, chwilą silnych przeżyć, chroniącą przed tyranią natury i chuci. W *Pożarze* próżno jednak szukać tego rodzaju ukojenia. Choć poeta sięga po intensywność erotycznego doświadczenia, to wykorzystuje je jako środek prowadzący do destrukcji. Intensywność przeżycia zbliża się zatem nie do symboliki łagodnej Afrodyty, lecz do ciemnej, namiętnej i niebezpiecznej figury Astarte – patronki chuci, destrukcyjnej namiętności i erotycznej siły przekraczającej granice indywidualnej egzystencji.

Znamienna okazuje się uwaga Wojciecha Gutowskiego. Uczony stwierdził, że w młodopolskich utworach o tematyce miłosnej hedonistyczne „ja" zmysłowe pojawia się jako błysk żaru (pragnienia) pośród ciemności[78]. Boy przedstawia pożar jako eksplozję nie tylko ognia – źródła ciepła i zniszczenia – ale również światła:

Pierś płomieni wydłuża się w szyje łabędzie,
Aby znów się w olbrzymiem zespolić ognisku
Już płoną stosy w długim, nieprzejrzanym rzędzie,

Niebo w krwawym czerwieni się łuny odbłysku –
Zda się, że iskier ptactwo cały świat obsiędzie
Niszcząc go w tem żywiołów wspaniałem igrzysku…[79]

Światło nie ma konotacji moralnych, nie symbolizuje dobra czy objawienia w tradycyjnym, chrześcijańskim sensie. Jego znaczenie bliższe jest modernistycznemu rozumieniu postaci Lucyfera jako „niosącego światło", a więc figury ambiwalentnej, łączącej poznanie, bunt i zmysłowość. Podobny sposób obrazowania pojawia się w omawianym wcześniej *Ave Ceasar*, w którym światło pożaru jest wynikiem spalenia ciał i służy oświetleniu postaci Nerona – okrutnej, lecz zarazem estetyzowanej. W obu przypadkach światło wydobywa z mroku to, co namiętne.

Warto zauważyć, że „spod" synestezyjnych epitetów zastosowanych przez Boya wyłania się postać kobieca. Podobnie jak w *Marzeniu* nie jest to figura ukonkretniona – tam zmysłowa obecność sprowadza się do dotyku „jedwabnej dłoni", tutaj natomiast, za sprawą antropomorfizacji, ogień zostaje obdarzony cechami kobiecego ciała: piersiami, które przeistaczają się w łabędzie szyje. Warto przypomnieć, że łabędź to jeden z symboli-kluczy epoki[80].

W wierszu wykorzystano metonimię kobiecości. Brakuje tu spełnionej miłości – zamiast niej pojawia się dynamiczne, zmysłowe obrazowanie pożądania, czego

77 Tamże, s. 113.
78 Tamże, s. 118.
79 T. Boy-Żeleński, *Pożar*...
80 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika*..., s. 154.

przykładem jest ekspresyjna fraza: „wichru, ach wichru!". Kobiecość, pozbawiona idealizacji, została zestawiona z olbrzymim ogniskiem – żywiołem, który ma zniszczyć rzeczywistość. W ten sposób poeta kreuje panerotyczną wizję aktu miłosnego, wykorzystując metaforykę ognia jako ekspresji destrukcyjnej siły namiętności.

Zamknięcie sonetu *Pożar* podsumowuje zarazem wczesny etap liryczny w twórczości Boya. Warto jednak zauważyć, że po latach autor *Brązowników* powrócił do poezji lat 90. XIX wieku. We wstępie do autorskiej antologii *Młoda Polska* (1939), wydanej w ramach Biblioteki Narodowej, tak charakteryzował minioną epokę:

> Pleśń grobów nie była tym jedynym, od czego trzeba się było oderwać. Poprzedzająca epoka była epoką tzw. pozytywizmu, w którego oczach rymowanie wierszy trąciło bez mała niegodną rozumnego człowieka zabawką. […] A jako szczególnie niegodne i śmieszne wręcz marnotrawstwo czasu ścigał pozytywizm poezję miłosną. Sam pamiętam w tymże warszawskim „Przeglądzie Tygodniowym" taką odpowiedź od redakcji: „Wierszy miłosnych nie drukujemy". Było to tuż przed momentem, gdy miała całą Polskę rozpulchnić zmysłowa liryka Tetmajera, otwierająca śluzy wezbranej fali poezji miłosnej obojej płci[81].

Boy nie ogranicza się do wskazania momentu przełomu. W dalszej części swoich wspomnień precyzuje, jak szybko nowa estetyka przeistoczyła się w zestaw tematów i wyobrażeń. Tym samym poeta definiuje oblicze całego pokolenia:

> Wszystko to związane razem – smętek, miłość, biodra, piersi, obok nirwany raz tatrzańskich perci, żlebów, piargów – będzie stanowiło na długo inwentarz naśladowców. Ukuto wówczas termin: „tetmajeryzować" na oznaczenie tego stylu poezji[82].

Nowa poezja – podążając za wskazówkami Boya – była „rozpięta" między symboliczną nirwaną (rozumianą jako śmierć, zapomnienie) a miłością. Ten dualizm Erosa i Tanatosa tworzył napięcie, które decydowało o młodopolskiej wizji człowieka, w której akt zmysłowy miał przynosić chwilowe uwolnienie od egzystencjalnego bólu. Wskazując na te mechanizmy, dojrzały krytyk mimowolnie opisał istotę własnego, wypartego, debiutu.

Warto zauważyć, że cykl omawianych sonetów rozwija się wzdłuż tej osi, choć w sposób nieoczywisty. Otwierająca go udręka Boga-człowieka w *Chrystusie* oraz estetyczny teatr zbrodni Nerona w *Ave Caesar* tylko pozornie odbiegają, jak się zdaje, od tej prostej klasyfikacji, w istocie przygotowując grunt pod finałowe wyznania. Motywy cierpienia i zniszczenia, z pierwszych utworów, znajdują swoje

---

81 T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] *Młoda Polska*..., s. 5–6.

82 Tamże, s. 17–18.

intymne domknięcie w *Marzeniu*, skupionym na pragnieniu ostatecznego wygaśnięcia, oraz w *Pożarze*, gdzie niszczycielska siła aktu miłosnego staje się wyrazem buntu przeciwko egzystencjalnej pustce.

W tym kontekście debiutanckie sonety Boya jawią się jako istotne świadectwo jego postawy artystycznej, znacząco odbiegającej od jego późniejszego wizerunku satyryka, utrwalonego między innymi przez Antoniego Słonimskiego[83]. Potraktowanie tego debiutu jako świadomie ukształtowanego cyklu pozwala na istotną redefinicję rozumienia wczesnej twórczości autora *Piekła kobiet* i wpisuje ją w nurt modernizmu.

Boy poeta

Do lirycznej twórczości Boya zaliczyć należy[84]:

- cztery debiutanckie sonety opublikowane w „Świecie" w 1895 roku;
- teksty napisane podczas działalności kabaretowej (często we współpracy z Witoldem Noskowskim) – przykłady:
  - *Igraszki kabaretowe* (1908);
  - *Piosenki i fraszki „Zielonego Balonika"* (1908);
  - *Nowe piosenki (trzecia seria)* (1910);
  - *Szopka krakowska „Zielonego Balonika"* (1911);
  - *Gdy się człowiek robi starszy… Wierszyków porcja czwarta* (1911);
- *Słówka. Zbiór wierszy i piosenek z 16-ma melodiami w tekście* z 1913 roku (osiem wydań poprawianych i uzupełnianych przez samego Boya);
- nieopublikowane wiersze pojawiające się w korespondencji do Anny z Schillerów Leszczyńskiej[85];
- *Markiza i inne drobiazgi* z 1914 roku – własnym nakładem;
- *Słońce jesienne (tryptyk)* z 1915 roku – własnym nakładem;
- *Z mojego dzienniczka (Akord smutku)* z 1916 roku, ale opublikowane w 1917 – własnym nakładem.

Ostatnie trzy wymienione tomy poezji początkowo zostały wydane w formie osobnych publikacji. Niemniej jednak to *Słówka* odzwierciedlają najważniejszy koncept poetycki w twórczości Boya. W związku z tym utwory zawarte w tych

---

83 W ujęciu Słonimskiego wizerunek Boya satyryka opiera się na zestawieniu śmiechu z melancholią: „Jako poeta, autor *Słówek*, zostanie Boy niezrównanym satyrykiem, łączącym sentyment z dowcipem, żartobliwość z melancholią" (tenże, *Alfabet wspomnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 22–23).

84 Według ustaleń Barbary Winklowej, zob. taż, *Tadeusz Żeleński (Boy)*…, s. 19–117.

85 Zob. B. Winklowa, *Listy Tadeusza Boya-Żeleńskiego do Anny Leszczyńskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1968, t. 59, z. 1, s. 171–255.

tomach były wielokrotnie włączane do kolejnych reedycji zbioru z 1913 roku, które – dla przypomnienia – uległy zmianie w efekcie decyzji autora aż osiem razy[86].

Z perspektywy omawianego tematu najistotniejszy jest tom *Z mojego dzienniczka (akord smutku)*, który znalazł się w *Słówkach* już w wydaniu trzecim (1918). Jego charakter znacząco odbiega od poprzednich zbiorów. Jak podpowiada tytuł, silne są tu nastroje melancholijne, korespondujące niekiedy z tonacją debiutanckich sonetów. Widoczna tam warstwa ironiczna okazuje się bliższa twórczości Heinricha Heinego niż poetyce kabaretowej. W wierszu *Majową, cichą nocą* można zresztą zauważyć bezpośrednie nawiązania do autora *Księgi Pieśni*:

> Błądzę, jak jaki Heine,
> Z duszą śmiertelnie chorą –[87]

Ukierunkowanie interpretacji na poetykę zbliżoną do twórczości Heinego wprowadza zarazem modyfikację dotychczasowych ustaleń, „odsuwając" te utwory od *Słówek*, silnie wszak powiązanych z ich kabaretowym rodowodem. Wiersze te powstały także w innych okolicznościach niż *Słówka*, w 1916 roku, gdy Boy został powołany na lekarza kolejowego, a więc odizolowano go od krakowskiego środowiska. Okres ten zapisał się w świadomości twórcy jako ciemny i trudny. W liście do Anny Leszczyńskiej z 26 stycznia 1917 roku wyznał: „Dziwne mam uczucie teraz, nie wiem, czy to przez spędzanie większej części życia w zupełnej samotności, w cieplarnianym gorącu żelaznego pieca, ale coraz więcej jakoś żyję jak przez sen"[88]. Z tego względu tomy te należy interpretować odrębnie, gdyż nie są w pełni integralne ze *Słówkami*.

Zakończenie

„Ty znasz jeden, o rytmie, me wnętrze"[89] – to właśnie rytm, rozumiany jako substytut poezji, został przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego wybrany do ekspresji własnego wnętrza. Twórca nie był jednak odosobniony w przekonaniu, że to właśnie liryka najlepiej sprzyja artystycznemu samowyrażaniu. Nic więc dziwnego, że i Boy, urzeczony czasami „rządów poezji", próbował swoich sił także w formie lirycznej.

Niniejszy szkic stanowi wstęp do dalszych badań nad młodopolskim rodowodem Boya. Już Andrzej Zdzisław Makowiecki zauważył, że właściwy początek formacyjnego doświadczenia pisarza należy wiązać z Młodą Polską. Badacz

---

86 B. Winklowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)*..., s. 84–86.

87 T. Boy-Żeleński, *Z mojego dzienniczka (Akord smutku)*, G. Gebethner i Spółka, Kraków 1917, s. 10.

88 T. Boy-Żeleński, *List do Anny Leszczyńskiej* z 26 I 1917, [w:] tegoż, *Listy*..., s. 113–115.

89 T. Boy-Żeleński, *Z mojego dzienniczka*..., s. 13.

pomniejszył jednak znaczenie wierszy debiutanckich autora *Słówek*, wskazując na cyganerię Przybyszewskiego jako główne źródło doświadczenia młodopolskiego[90]. Tymczasem związki Boya z formacją młodopolską miały charakter na tyle złożony i wieloaspektowy, że nie należy marginalizować jego wczesnych poetyckich świadectw, w tym omawianych sonetów. Utwory te stanowią dokument procesu twórczego Boya i są elementem współtworzącym zróżnicowany młodopolski etap jego twórczości. Zrozumienie, czym dla Boya była Młoda Polska, jest niezwykle istotne w celu uchwycenia kształtu jego późniejszej postawy twórczej. Włączenie cyklu opublikowanego na łamach „Świata" w obręb *Słówek* odsunęło na dalszy plan ich pierwotny kontekst i przesądziło o ich marginalizacji. Tymczasem debiutanckie sonety Boya mają potencjał interpretacyjny wykraczający poza dotychczasowe ustalenia badaczy.

Bibliografia

Baudelaire Charles, *Dzienniki intymne. Biedna Belgia!*, przeł. R. Engelking, Officyna, Łódź 2023.

Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski, hasła osobowe M–Ś*, red. K. Budzyk, E. Aleksandrowska, Z. Szweykowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.

Boy-Żeleński Tadeusz, *Dobry ton*, „Kurier Poranny" 1928, nr 272.

Boy-Żeleński Tadeusz, *Listy*, oprac. B. Winklowa, przeł. z fr. T. Garnysz-Kozłowska, z niem. K. Baranowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

Boy-Żeleński Tadeusz, *Mity i zgrzyty. Polemiki, recenzje, wspomnienia*, wybór, przedmowa J. Gondowicz, ilustracje w wyborze B. Winklowej, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.

Boy-Żeleński Tadeusz, *Pisma*, t. 1: *Słówka*, oprac., wstęp J. Kott, kronika i nota bibliograficzna B. Winklowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.

Boy-Żeleński Tadeusz, *Słówka*, oprac. T. Weiss, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.

Boy-Żeleński Tadeusz, *Z mojego dzienniczka (Akord smutku)*, G. Gebethner i Spółka, Kraków 1917.

Czachowski Kazimierz, *Jubileusz i misja. (Boy-Żeleński jako krytyk i wydawca)*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1933, nr 6.

Dumas Alexandre, *Neron. Romans historyczny*, t. 1–2, E. Wende i Spółka, Warszawa 1926.

90 A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)*..., s. 23–25.

Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
Gutowski Wojciech, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
Hoesick Ferdynand, *Zygmunt Sarnecki. Wspomnienia pośmiertne*, „Kurier Warszawski" 1922, nr 11 (wydanie wieczorne).
Irzykowski Karol, *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim*, Księgarnia F. Hoesick, Warszawa 1933.
Jakiel Edward, *Młodopolskie eisegezy. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Moskowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.
Jellenta Cezary, *Studia i szkice filozoficzne*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1891.
Kleiner Juliusz, *Die polnische Literatur*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenanion, Wildpark-Potsdam 1929.
Kłosińska Krystyna, *Powieści o wieku nerwowym*, „Śląsk", Katowice 1977.
Koziołek Ryszard, *Śmiech ze „Słówek"*, [w:] *Klasyk mimo woli. W 150. rocznicę urodzin Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*, red. S. Panek, A. Zawiszewska-Semeniuk, TAiWPN Universitas, Kraków 2025.
Kraszewski Józef Ignacy, *Rzym za Nerona. Obrazy historyczne*, Druk. „Czasu" W. Kirchmayera, Kraków 1866.
Krzywicka Irena, *Pisarz nieznany*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 11.
Kubiak Zygmunt, *Dzieje Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 2003.
Lange Antoni, *Poezje*, nakł. autora, Kraków 1895.
Makowiecki Andrzej Zdzisław, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
Markiewicz Henryk, *Boy-Żeleński*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.
Mazur Aneta, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna. Instytut Filologii Polskiej, Opole 1993.
Młoda Polska. Wybór poezji, oprac. T. Boy-Żeleński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, wyd. 2, Wrocław 1947.
Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje, red. M. Podraza-Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
Niedźwiedź Dominika, *Jak Tadeusz Żeleński stworzył Boya. Strategie, autokreacje, wizerunki*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2022.
Niedźwiedź Dominika, *Tłumacz-deprawator. Wizerunek Tadeusza Żeleńskiego (Boya) w prasie narodowo katolickiej i prawicowej w latach 1929–1934 na przykładzie wybranych tytułów*, [w:] *Klasyk mimo woli. W 150. rocznicę urodzin Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*, red. S. Panek, A. Zawiszewska-Semeniuk, TAiWPN Universitas, Kraków 2025.

Okulicz-Kozaryn Radosław, *Marzenie*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1: *A–M*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.

Opieński Henryk, *Listy do Anny. Zeszyt 2. Okres rzeszowski 18.08.1894–27.02.1895*, oprac., wstęp i komentarze J. Cywińska, M. Sieradz, J. Leśniewska, J. Sygnarski, Fundacja „Archiwum Helveto-Polonicum", Fryburg 2022.

Orzeszkowa Eliza, *Ernest Renan*, „Ateneum" 1886, t. 2, z. 1.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Prawda o Boyu-Żeleńskim. Głosy krytyczne, oprac., wstęp C. Lechicki, „Dom Książki Polskiej", Warszawa 1933.

Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Poezje. Seria II*, nakł. autora, Kraków 1895.

Renan Ernest, *Żywot Jezusa*, przeł. A. Niemojewski, nakł. tłumacza, Kraków 1904.

Sienkiewicz Henryk, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Słonimski Antoni, *Alfabet wspomnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Stawar Andrzej, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

Śliwińska Monika, *Książę. Biografia Tadeusza Boya-Żeleńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024.

Świeczkowska Ines, *Wyobraźnia pasyjna w polskiej literaturze religijnej późnego średniowiecza*, „Tekstura. Rocznik filologiczno-kulturoznawczy" 2023, nr 11.

Tacyt, *Wybór pism*, przeł. i oprac. S. Hammer, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004.

Tuczyński Jan, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1969.

Walas Teresa, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

Winklowa Barbara, *Listy Tadeusza Boya-Żeleńskiego do Anny Leszczyńskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1968, t. 59, z. 1.

Winklowa Barbara, *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Wyke Maria, *Neron, spektakle prześladowań i nadmiaru*, przeł. D. Dąbrowska, M. Zakolska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.

Zgorzelski Czesław, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Zimand Roman, *Wokół debiutu Boya-recenzenta*, „Dialog" 1966, nr 11.

Michalina Żurek, studentka I roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na literaturze modernistycznej, szczególnie na okresie Młodej Polski i twórczości Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Interesuje ją także analiza debiutów literackich, biografizm i autobiografizm oraz badania nad stylem literackim. W pracy naukowej bada wpływ doświadczeń życiowych pisarzy na ich twórczość, zwłaszcza w kontekście relacji między życiem a literaturą w okresie przełomu XIX i XX wieku. Zajmuje się także twórczością niemieckiego poety Heinricha Heinego oraz jego wpływem na polskich poetów modernistycznych.

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.06

C O P E
Member since 2018
JM13711

Dorota Samborska-Kukuć*

https://orcid.org/0000-0002-1943-6694

Emancypantki warszawskie (1898) Teodora Szabłowskiego jako powieść z kluczem

Streszczenie

Artykuł dotyczy powieści zapomnianego pisarza Teodora Szabłowskiego *Emancypantki warszawskie*, wydanej w 1898 roku, skoncentrowanej na środowisku cyganerii artystycznej. Utwór nie był dotąd przedmiotem studiów literackich, co dziwi, ponieważ jest to tak zwana powieść z kluczem: prototypem głównego bohatera był Władysław S. Reymont. Swoje dzieło Szabłowski zadedykował swojej żonie będącej wówczas jednocześnie… narzeczoną Reymonta.

W artykule podjęta została próba rekonstrukcji biografii Szabłowskiego oraz jego aktywności literackich i publicystycznych. Dokonano także deszyfracji występujących w *Emancypantkach warszawskich* postaci artystów warszawskich (Wacława Wolskiego, Antoniego Kamieńskiego, Antoniego Langego, Jana Lemańskiego, Antoniego Kurzawy, Wacława Tracewskiego, Bolesława Chrzanowskiego, Józefa Waśniewskiego, Antoniego Mieszkowskiego oraz samego Szabłowskiego), co wraz z podstawowymi informacjami biograficznymi o tych osobach stanowić może punkt wyjścia do dalszych eksploracji w obszarze badań nad życiem artystycznym przełomu XIX i XX wieku.

Słowa kluczowe: Teodor Szabłowski, Władysław S. Reymont, powieść z kluczem

* Uniwersytet Łódzki, e-mail: dorota.samborska@uni.lodz.pl

Received: 2025-11-08. Verified: 2026-02-04. Accepted: 2026-02-09
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: University of Lodz. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Teodor Szabłowski's *Emancypantki warszawskie* (1898) as a roman à clef

Summary

This article discusses Teodor Szabłowski's novel *Emancypantki warszawskie*, published in 1898 and focused on the artistic bohemian community. The author and the novel have not been the subject of any prior research. This is significant because it is a so-called roman à clef, and its protagonist was based on Władysław S. Reymont. Szabłowski dedicated the novel to his wife, who was also… Reymont's fiancée at the time.

This article attempts to reconstruct Szabłowski's biography and his literary and journalistic activities. The figures of Warsaw artists appearing in *Emancypantki warszawskie* (W. Wolski, A. Kamieński, A. Lange, J. Lemański, A. Kurzawa, W. Tracewski, B. Chrzanowski, J. Waśniewski, A. Mieszkowski and Szabłowski himself) were also deciphered, which, together with basic biographical information about these people, may constitute a starting point for further research in the area of research on artistic life at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: Teodor Szabłowski, Władysław S. Reymont, roman à clef

Helena Ceysingerówna, poruszona satyrą na kobiety zawartą w *Emancypantkach warszawskich*, rozpoczęła recenzję od napiętnowania tak zwanej powieści z kluczem, uznając ten rodzaj literatury za „drukowaną plotkę", rzecz niegodną poważnego pisarza, szanującego swą godność[1]. Stwierdziła, że wykreowane w utworze postaci męskie „znane są całemu światu literackiemu Warszawy, i każdy pod przejrzystymi ich pseudonimami odgadnie z łatwością tego lub tamtego literata, poetę, malarza"[2]. Ceysingerówna nie potrafiła jednak rozpoznać żadnego prototypu bohaterek powieści, co wydało jej się tym dziwniejsze, że – jak wnosiła z tytułu – to właśnie kobiety, owe „emancypantki warszawskie", miały być jego protagonistkami. Czy powodem tej niemożności identyfikacyjnej Ceysingerówny były „nieprzejrzyste", pozbawione wyróżników skojarzeniowych postaci kobiece, czy raczej chęć odcięcia się od postrzegania emancypacji jako wolności erotycznej i swobody obyczajowej, nie wiadomo.

1 H.C. [właśc. Helena Ceysingerówna], *Sprawozdania literackie*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1898, nr 24, s. 235.

2 Tamże.

Emancypantki warszawskie Teodora Szabłowskiego, których akcja rozgrywa się od lutego do jesieni roku 1894, zostały wydane własnym sumptem autora. Wyszły spod prasy w początkach 1898 roku i rzeczywiście reprezentowały powieść z kluczem, zwaną niekiedy powieścią maskującą, *ex definitione* będącą „utworem, w którym pierwowzorami bohaterów są konkretne osoby, […] znane w życiu publicznym"[3], czyli takie, które kompetentny czytelnik będzie mógł bez kłopotu rozpoznać. „Powieść z kluczem apeluje do podpatrywaczy – pisze Jan Prokop – jest to bowiem powieść-plotka zmierzająca do lokalnego skandalu, stająca się ewenementem »towarzyskim« wśród ludzi, którzy się znają osobiście, którzy tworzą nieanonimową grupę w przeciwieństwie do bezimiennego tłumu odbiorców literatury »publicznej«"[4]. Immanentna interpretacja *Emancypantek warszawskich*, czyli nieuwzględnienie prototypów i realiów, a skoncentrowanie się na powieściowej fikcji – mimo możliwości takiej eksplikacji[5] – demaskuje mizerię artystyczną tego utworu, co jednocześnie musi prowadzić do wniosku, że zasadniczym celem, a właściwie pretekstem jego powstania, była chęć ukazania, może nawet obnażenia, charakterów i zachowań pewnych osób z kręgu Szabłowskiego. Czy po to, by je napiętnować, czy utrwalić? Analiza powieści zmierzać będzie do próby odpowiedzi na te pytania.

Główny bohater *Emancypantek warszawskich* – Władysław Wilski – swój pierwowzór miał we Władysławie Stanisławie Reymoncie. Pikanterii całej sytuacji dodaje to, że w czasie powstawania powieści (data ukończenia to, zgodnie z zapisem autora, 1 stycznia 1898 roku[6]) Reymont był od kilkunastu miesięcy… narzeczonym Aurelii z Szacsznajderów Szabłowskiej[7], pozostającej w związku małżeńskim z autorem powieści. Poczucie humoru kazało Szabłowskiemu właśnie jej tę powieść dedykować. Sparafrazował przy tym imię żony: Lili – Lilith i dodał: „mojej", co wtajemniczonym w te osobliwe układy musiało się wydać persyflażem, wzmagającym ciekawość lektury. Jest to więc dedykacja dwuznaczna, odnosząca się zarówno do wiarołomnej małżonki, jak i jednocześnie do demonicznej postaci pierwszej żony Adama, ewokującej skojarzenia seksualne. Ta ironiczna aura otaczająca powieść pozwala podejrzewać, że rozstanie Szabłowskich nie miało charakteru spektakularnego, że nie było skandalem, ale raczej obustronnym (trójstronnym) porozumieniem.

---

3 M. Głowiński, *Powieść z kluczem*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 389.

4 J. Prokop, *Literatura z kluczem*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1977, nr 1, s. 44–45.

5 O takim zjawisku jako „zdradzie reguł lektury" powieści z kluczem pisze Zbigniew Majchrowski, *Pisarz i jego sobowtór*, [w:] *Autor. Podmiot literacki. Bohater. Studia*, red. A. Martuszewska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 54.

6 T. Szabłowski, *Emancypantki warszawskie. Szkic powieściowy*, Druk. Związkowa, Kraków 1898, s. 345.

7 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Collegium Columbinum, Kraków 2009, s. 194.

***

Teodor Szabłowski – mimo że jest autorem kilkunastu powieści – to dzisiaj literat całkowicie zapomniany. Wzmiankowany z imienia i nazwiska jedynie w biografiach autora *Chłopów* jako pierwszy mąż Aurelii Reymontowej. Żaden z monografistów noblisty nie zaciekawił się ani życiorysem, ani twórczością Szabłowskiego. Dotychczasowy stan badań nie dostarcza żadnych opracowań w tym obszarze. Po wstępnym rozpoznaniu tego pisarstwa, w jakiejś części autobiograficznego, można dzisiaj uznać to zaniedbanie przede wszystkim (choć nie wyłącznie) za pominięcie istotnych kontekstów życiorysowych artystów przełomu XIX i XX wieku. Co ciekawe, do *Emancypantek warszawskich* – ówczesnej powieści z kluczem – nie dotarł Henryk Markiewicz, który skatalogował podobne (w wielu przypadkach znacznie odbiegające od standardów gatunku) teksty, objaśniając je pod względem przynależności do tego rodzaju literatury[8]. Ta absencja powieści Szabłowskiego oznaczać może całkowite jej wyrugowanie z obiegu czytelniczego.

***

Na początek próba ramowej rekonstrukcji biografii autora *Emancypantek warszawskich*. Teodor Marian Szabłowski pochodził z rodziny mieszczańskiej, z dziada pradziada warszawskiej. Urodził się 1 kwietnia 1865 roku w Warszawie[9] jako najmłodsze dziecko Wawrzyńca Józefa Szabłowskiego (1816–1884, syna Błażeja i Apolonii z Czaczkowskich), obrońcy sądowego, oraz jego drugiej żony Józefy Emilii z Heppnerów (1838–1905, córki Józefa i Franciszki z Sommerów[10])[11]. Miał trzech braci: przyrodniego – Aleksandra (1856–1920, ożenionego z Józefą z Sokolnickich) oraz rodzonych: Mieczysława Juliana (1861–1934, ożenionego z Emilią z Tigerstedtów) i Bronisława Wojciecha (1857 – po 1943, ożenionego z Amelią z Chmielewskich, następnie z Marią Olechnowiczową *de domo* Fiodorow[12]). Szabłowski

8 H. Markiewicz, *O polskiej literaturze z kluczem*, [w:] tegoż, *Zabawy literackie*, Oficyna Literacka, Kraków 1998, s. 82–138.

9 USC Warszawa/parafia Nawiedzenia NMP, akt ur. nr 305 z roku 1865, [w:] Archiwum Państwowe w Warszawie (dalej: APW).

10 Nazwisko to nadaje Szabłowski jednej z postaci swojej drugiej powieści o środowisku warszawskim *W grodzie sennych* z 1901 roku.

11 USC Warszawa/parafia św. Andrzeja, akt małż. nr 35 z roku 1855, [w:] APW.

12 Bronisław Szabłowski, z zawodu inżynier, również próbował sił w literaturze (był autorem sztuki z 1906 roku *Na krańcach niedoli*). W książce Stanisława Nowaka *Z moich wspomnień* (cz. 2, Druk. Br. Święcickiego w Częstochowie, Częstochowa 1933) znajdują się reminiscencje dotyczące Szabłowskiego jako prezesa Lutni Częstochowskiej, przyjmującego w domu wielu literatów, między innymi Wacława Sieroszewskiego („Szabłowski był wymarzonym prezesem

miał jeszcze siostrę przyrodnią Anielę (1851–1910, późniejszą żonę Aleksandra Stępkowskiego) oraz rodzeństwo prawdopodobnie zmarłe w niemowlęctwie: Stefana, Józefę i Helenę.

Szabłowski pracował jako urzędnik w Zarządzie Wewnętrznych Dróg Wodnych i Lądowych, a debiutował jako poeta-satyryk, pisząc pod pseudonimami (między innymi Teodor Mariański), publikował zwłaszcza w „Kolcach" i „Diable". W roku 1891 pisał do „Gazety Warszawskiej". W lutym 1894 roku nabył od Ludomira Grendyszyńskiego „Niwę", którą też sam redagował. Miał wobec nowo zakupionego pisma plany bardzo ambitne, zamierzał bowiem naśladować „Życie", pisał o tym do Zenona Przesmyckiego, prosząc o zasilenie „Niwy"[13]. Następnie rozpoczął współpracę z „Głosem", wydawał także „Myśl Polską". Przyjaźnił się z Romanem Dmowskim. Aurelię Szacsznajderównę, córkę warszawskiego szewca i sprzedawcy obuwia, poślubił 5 listopada 1893 roku[14]. W sierpniu 1894 został aresztowany i uwięziony w X Pawilonie Cytadeli Warszawskiej[15], po czym wypuszczony za kaucją. W styczniu 1895 roku, po sprzedaży „Niwy" homeopacie Józefowi Drzewieckiemu, Szabłowski zawiązał ze swoim bratem Bronisławem działającą w Krakowie spółkę handlującą rosyjską herbatą karawanową oraz samowarami moskiewskiego domu handlowego Sergiusza Perłowa[16]. Na ten cel wyasygnował 3 tysiące rubli srebrem.

W tym czasie, najpewniej w redakcji „Niwy", Aurelia Szabłowska poznała Reymonta, za którego – po rozwiązaniu jej pierwszego małżeństwa – wyjdzie później za mąż (w lipcu 1902 roku). Nie jest wykluczone, że znali się wcześniej, przynajmniej taką wersję będzie po wielu latach podawać wdowa po nobliście[17].

Lutni; człowiek o sporych aspiracjach literacko-artystycznych, mający w sobie coś z cyganerii literackiej, porywający się na pisanie powieści i dramatów, co prawda niezbyt udatnych – jedną jego sztukę *Na krańcach niedoli*, coś w rodzaju Ibsenowskiego dramatu, wystawiono w początkach 1905 r. w Częstochowie, z niewielkim powodzeniem – w towarzystwie bardzo gładki, miły, dowcipny i błyskotliwy, ruchliwy i pomysłowy, był bardzo lubiany w częstochowskich kołach towarzyskich"; tamże, s. 40).

13 List Teodora Szabłowskiego do Zenona Przesmyckiego z dnia 26 lutego 1894, rkps, Archiwum Kotowskiego, [w:] Biblioteka AHE w Łodzi (bez sygn.).

14 USC Warszawa/parafia św. Jana, akt małż. nr 194 z roku 1893, [w:] APW.

15 [Notka prasowa], „Polski Lud" 1894, nr 19, s. 7; zob. *Spis aresztowanych w ciągu czterech lat*, „Przedświt" 1897, nr 5, s. 21; J.L. Popławski, *Pisma polityczne. Wydanie pośmiertne*, t. 1, przedmowa Z. Wasilewski, Skład główny u Gebethnera i Wolffa, Kraków–Warszawa 1910, s. XLVI; A. Malinowski, *Materiały do historii PPS i ruchu rewolucyjnego w zaborze rosyjskim od r. 1893–1904*, przedmowa J. Piłsudski, Wydawnictwo „Życie", Warszawa 1907, s. 137.

16 [Ogłoszenie ramowe], „Kurier Warszawski" 1895, nr 140, s. 8; zob. też [Ogłoszenie ramowe], „Nowa Reforma" 1893, nr 259, s. 5.

17 Leon Templer w *Rozmowie z wdową po W.S. Reymoncie w pięciolecie przyznania Nagrody Nobla „Chłopom"* („Nowy Dziennik" 1930, nr 22, s. 8) przytaczał słowa Reymontowej, która rzekomo

Czy powodem separacji Szabłowskich była impotencja męża, jak odnotowano we właściwym akcie[18], czy jednak rozczarowujące energiczną mieszczkę *modus vivendi* jej małżonka? Trudno to dzisiaj stwierdzić. Powodów mogło być więcej, być może doraźnych: aresztowanie i grożące mężowi (a może i jej samej) zesłanie, duża, najpewniej chybiona inwestycja finansowa i zajęcie się handlem, a nie literaturą, częste wyjazdy do Krakowa. Może również i osobowość Szabłowskiego, jak wolno sądzić po jego wczesnej twórczości – człowieka dość lekko traktującego życie i obowiązki.

W 1901 roku kierował „Tygodnikiem Polskim", na łamach którego ogłaszał drobniejsze utwory. Był w tym czasie inicjatorem Towarzystwa Ochrony Kobiet. Po rozwiązaniu małżeństwa z Aurelią Szacsznajder Szabłowski był jeszcze dwukrotnie żonaty. Z Ludmiłą z Dzięciołowskich wziął ślub 2 sierpnia 1902[19], a więc niemal natychmiast po urzędowym ustaniu poprzedniego małżeństwa i niemal w tym samym czasie, gdy pobierali się Reymontowie. W międzywojniu pełnił funkcję radcy Najwyższej Izby Kontroli Państwowej[20]. Mieszkał wtedy przy Wspólnej 63 b. Po I wojnie światowej przebywał kilka lat na zesłaniu w Nowo-Sokolnikach pod Moskwą.

Trzecią żoną Szabłowskiego była od września 1939 roku 30 lat młodsza od niego Helena z Kurkowskich, *primo voto* Stachnikowa[21], którą poślubił, mając 74 lata. Całe życie był społecznikiem, ciągle o coś walczył, upominał się o lepszy byt dla ubogich i opuszczonych, o kultywowanie tradycji narodowych. Właściwie zawsze, gdy pojawiało się jego nazwisko, pisano, że był człowiekiem pogodnym, z poczuciem humoru. Przed II wojną światową mieszkał przy ulicy Nowomiejskiej 26. W czasie wojny publikował w prasie gadzinowej (do 1942 roku w „Nowym Kurierze Warszawskim")[22]. Zmarł po 1942 roku, być może zginął w czasie Powstania Warszawskiego.

„jako piętnastoletnia panienka bywała u pp. Reymontów, przyjaźniąc się z siostrami pisarza, i dobrze pamięta ten okres, kiedy wrażliwy Reymont zmuszony był borykać się z niewesołym losem literata, a rodzina zniechęcała go do pióra, twierdząc, że powinien zająć się czymś realniejszym.

18 Zob. W.S. Reymont, *Dziennik niecięgły…*, przypis na s. 195–196. Co ciekawe, tej adnotacji nie ma w alegacie do drugiego małżeństwa Szabłowskiego, zob. USC Warszawa/parafia św. Aleksandra, alegat do aktu małż. nr 369 z roku 1902, [w:] APW. Zapis w alegacie informował jedynie o „nieskonsumowaniu" małżeństwa.

19 USC Warszawa/parafia św. Aleksandra akt małż. nr 368 z roku 1902, [w:] APW. Szabłowski dedykował Ludmile Dzięciołowskiej swoją drugą powieść *W grodzie sennych*, wydaną w 1901 roku. Szabłowscy rok po ślubie nabyli podwarszawską osadę Golędzinów w gminie Bródno, zob. [Notka prasowa], „Kurier Polski" 1903, nr 197, s. 3.

20 Zob. m.in. T. Szabłowski, *Pamiątki i wspominki. Tablica na grobie Bartosza Głowackiego*, „Kurier Poznański" 1929, nr 338, s. 8.

21 USC Warszawa/parafia MB Loretańskiej, akt małż. nr 457 z roku 1939, [w:] APW.

22 S. Lewandowska, *Prasa okupowanej Warszawy 1939–1945*, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, ARBOR, DiG, Warszawa 1992, s. 54 i 549.

Czy na tle Reymonta Szabłowski wypadał blado? Wprawdzie do roku 1894 nic większego jeszcze nie napisał, a jego działalność kulturalna ograniczała się do kilku tekstów zamieszczanych okazjonalnie w dziennikach warszawskich i prasie satyrycznej, ale i Reymont dopiero zaczynał przygodę z literaturą, choć zauważyć trzeba – robił to z wielkim impetem. Sam Szabłowski otworzył przed nim łamy „Niwy", znalazły się tu wyraziste nowele przyszłego noblisty: *Oko za oko* oraz *Cień*. Nie wydaje się, by ich autor dystansował Szabłowskiego na polu literackim, przynajmniej jeszcze nie wówczas. Prawdopodobnie więc bliższe stosunki między Aurelią Szabłowską a Reymontem nawiązały się rok później, gdy jego kariera oszałamiająco się rozwijała, gdy imponował talentem w kolejnych opowiadaniach, a także w *Pielgrzymce do Jasnej Góry* i w *Komediantce*, co przydawało mu coraz większej popularności.

Szabłowski był i pozostał zaś do końca przede wszystkim publicystą i satyrykiem, te predyspozycje widać we wszystkich jego pracach literackich. Poza *Emancypantkami warszawskimi*, którymi debiutował jako powieściopisarz, napisał jeszcze: *W grodzie sennych. Szkic satyryczny na tle stosunków warszawskich* (1901), etnograficzny tekst reportażowo-felietonowy *Z ojczyzny pobratymców* (1902), będący efektem studiów nad kulturą czeską, którą Szabłowski wysoko cenił i która najwyraźniej silnie rezonowała z jego poczuciem humoru oraz gustem estetycznym. W roku 1908 wydał – w całości niemal skonfiskowany – zbiór nowel *Pokusa*. W 1916 roku na łamach petersburskiego „Głosu Polskiego" publikował powieść *Podróż przedślubna. (Z notatek młodej wdówki)*. Z czasu zesłania w Nowo-Sokolnikach pochodzi zbiór jego wierszy i poematów *Na obczyźnie* (1920). Następnie opublikował utwory silnie związane z pobytem w Rosji: powieść *W szponach* (1921), *Monarchistka. Romans z czasów przewrotu rewolucyjnego w Rosji* (1924). W opowiadaniu *Z pamiętnika rozwódki*, zamieszczonym w zbiorze *Kobiety z zasadami*, wydanym w roku 1926, opisał narodziny afektu mężatki do literata, których pierwowzorami mogli być Reymontowie. Temat ten, jak widać, był dla niego wciąż żywy, bo zawoalowany atak na noblistę przypuścił Szabłowski jeszcze raz w powieści *A może to było tak, a może nie. Romans na tle istnienia duchów* (1929), kierując ostrze drwiny w stronę modnych zainteresowań ezoteryką. W tym czasie wydał *Wesołą zabawę* (1929), *Sakramentalne małżeństwa. Powieść* (1931). Wart odnotowania jest także *Zaczarowany dwór*, powieść z 1934 roku[23]. Do poważniejszych, silnie rusofobicznych dzieł Szabłowskiego należą *Mikołaj krwawy. Romans z czasów przewrotu rewolucyjnego w Rosji* (1934) oraz *W krainie mordu i pożogi. Powieść* (1936).

---

23 Powieść ta była chwalona i polecana lekturze zwłaszcza żołnierzom, zob. *Zaczarowany dwór. Teodor Szabłowski. Warszawa. 1928. Cena 2.50 zł*, „Wojskowy Przegląd Wydawniczy" 1929, nr 1, s. 2–3.

Sam, pozostając bezdzietnym, pisał Szabłowski utwory dla dzieci, jak *Król kotów. Bajka wierszem z ilustracjami* (1932), opracował powieść dla młodzieży Roberta Montgomery'ego Birda *W puszczach Ameryki* (1937) i przełożył powieść *Biały wódz Indian. Przygody wśród stepów i puszcz amerykańskich* Maynego Reida.

***

Emancypantki warszawskie to – jak powiedziano – satyryczna powieść z kluczem, opisująca dziennikarsko-artystyczne środowisko warszawskie, w którym dominuje pesymizm, czczość poglądów, dyskusji i brak energii do jakiejkolwiek aktywności, co w pewnym sensie antycypuje *Próchno* Wacława Berenta (1903), *Ciury* Wiktora Gomulickiego (1907), a także powieść *Podniebie. Z kroniki czwartego piętra* Edwarda Paszkowskiego (1901), poddającą oglądowi grupę dziennikarzy skupionych wokół „Głosu". Zagadnienie jałowości (i tragizmu) życia artystów, uobecniające się choćby w głośnej dylogii *W sieci* oraz *Ostatnie spotkanie* Jana Augusta Kisielewskiego (1899) czy w *Wiosennym poranku. Z notatek lekarza wariatów* Antoniego Kamieńskiego (1905), będzie w literaturze eksplorowane jeszcze długo i intensywnie, aż do wybuchu II wojny światowej – jako specyficzny znak czasu.

W zamyśle autora akcja miała się toczyć wokół tytułowej emancypacji. Ten wątek jest jednak wyjątkowo nieudany. Tę niefortunność słusznie akcentował autor recenzji zamieszczonej w „Niwie":

> Na przedstawicielki emancypantek warszawskich wybrał sobie p. Szabłowski dwie młodziutkie panienki, dwudziestoletnią mężateczkę, panią Izę, wiarołomną, naprzód narzeczoną, potem mężatkę, panią Wandę, jakąś Bronkę, pokojówkę i parę starych panien, których emancypacja ogranicza się na piciu wódki i histerycznych napadach. […] Owe efemeryczne emancypantki są to osóbki nikłe, jak cienie, i tak podobne do kobiet żywych, jak pajacyki, wycięte ręką chłopczyny z białej kartki papieru, podobne są do żywych żołnierzów[24].

Nie ulega wątpliwości, że zadanie przekroczyło umiejętności Szabłowskiego i satyra na kobiety, prawdopodobnie nieintencjonalnie, przysłonięta została męskimi dyskusjami na temat sztuki, poglądów i moralności – ten świat był Szabłowskiemu bliższy, znajomy, oswojony. Toteż – znakomity humorysta – ośmieszył wszelkie romantyzacje, zwłaszcza odziedziczoną po wieszczach idealizację miłości, pojedynki, nabożną lekturę *Dziadów*, ale nie oszczędził też współczesnych trendów i mód, wyszydził nieuzasadnioną melancholię dekadencką, skłonność do

---

24 B.B. [właśc. Bolesław Biernacki], *Ruch wydawniczy. Teodor Szabłowski. Emancypantki warszawskie. Szkic powieściowy. Warszawa 1898; str. 345*, „Niwa" 1898, nr 21, s. 407.

malkontenctwa, konwencjonalizmy salonowe, rosnącą frekwencję separacji i rozwodów, „wirujące stoliki" – dowód naiwności i wiary w gusła.

Kwestię emancypacji ukazał na przykładzie silnie zironizowanej działalności stowarzyszenia kobiet „Mizerya". Spotkania „emancypantek" są analogiczne wobec mityngów z *Emancypantek* Bolesława Prusa, wzmocnione jeszcze silniejszymi akordami prześmiewczości. Statut organizacji jest parodią tego rodzaju dokumentu, a zachowanie członkiń usiłujących naśladować mężczyzn w raczeniu się używkami poniża je, demaskuje prawdziwe powody założenia organizacji, którymi są nuda i chęć spędzania czasu na pogaduszkach i plotkach. Szabłowski – widać to wyraźnie – podziela zdanie Prusa na temat ruchów „emancypacyjnych" animowanych przez znudzone, bogate i bezmyślne kobiety. Ich żałosne usiłowania, by iść z duchem czasu, wyróżnić się postępowością poprzez manifestowanie rzekomej niezależności – tak światopoglądowej, jak i każdej innej – ujawniają płytkość poglądów, brak głębszych zainteresowań, brak zrozumienia istoty idei emancypacji. O ile jednak w powieści Prusa mamy do czynienia z opalizowaniem ocen, Szabłowski ośmiesza każdą z wykreowanych postaci kobiecych, żadnej nie oszczędza.

Największą, jak się wydaje, wartość *Emancypantek warszawskich* można upatrywać w anegdocie osnutej wokół przedstawionych postaci. Pod pseudonimami łatwo rozpoznać konkretne osoby. Centralną jest Władysław Wilski, czyli – jak wspomniano – literacki odpowiednik Reymonta. Pochodzący z podskierniewickiej wsi, wychowany po staroświecku, otoczony siostrami emancypantkami, odstaje od towarzystwa warszawskiej bohemy. To początkujący pisarz, wewnętrznie skłócony, mający za sobą dramatyczne przygody uczuciowe (pojedynkuje się o kobietę i zostaje ranny), które sprawiły, że prosta ufność i szczerość, z jakimi odnosił się do ludzi, zostały wyparte przez gorycz, sceptycyzm i przygnębienie. Wilski postrzegany jest przez swoich przyjaciół jako człowiek uczciwy i szlachetny, mający ogromnie dużo energii. Jest przy tym utalentowany – literacko i muzycznie, co wraz z pracowitością może przynieść w przyszłości zamierzony efekt. Ma nim być olbrzymi – jak sam projektuje – sukces literacki, który stanie się narzędziem zemsty na wiarołomnej kobiecie i jej otoczeniu. Postanawia ciężko pracować, aby zdobyć wymarzoną sławę. To obsesyjne pragnienie powoduje, że doznaje intensywnych omamów, w których widzi siebie jako natchnionego poetę. Iluminacje Wilskiego, będące parodią sceny więziennej z części III *Dziadów*, zdradzają zamiar Szabłowskiego, który postanowił ukazać konkurenta w krzywym zwierciadle ironii. Nie jest ona jednak zjadliwa: Wilski jawi się raczej jako człowiek nazbyt podatny na czynniki zewnętrzne, kameleoniczny, mający silnie rozwiniętą zdolność adaptacyjną.

Emocjonalność Wilskiego i jego łatwość wchodzenia w nietypowe relacje przeciwstawione zostają opanowaniu i zdystansowanej postawie Liwskiego[25], który

---

25 Wilski i Liwski to nazwiska wobec siebie anagramowe, sugerujące rewersowość obu postaci, a także ich semantycznie nacechowaną zoomorficzność: wilk – lew. Nie wiadomo, czy nazwisko

wykazuje się w dialogach inteligentnym poczuciem humoru i lekkim dowcipem. Tak Szabłowski widział samego siebie. Podczas gdy wygląd Wilskiego – niezmiennie zmizerowanego i bez przerwy palącego papierosy – jest ciągle taki sam, bo zamiast twarzy ma jakby „maskę żelazną, nieruchomą, martwą”[26], aparycja Liwskiego zdaje się wyraźnie kształtowana na intelektualistę: „Nie był piękny, może zaledwie przystojny, lecz myśl, piętno pracy umysłowej, rozlana była na jego twarzy. Oblicze wyraziste, nerwowe, blade, czoło wyniosłe, wąs ciemny, miały w sobie coś przyciągającego”[27]. Jest Liwski inicjatorem zabaw, a w dyskusjach odgrywa rolę koryfeusza, zwłaszcza wówczas, gdy przedmiotem są zagadnienia, które może pokazać od strony humorystycznej. Poważną miłość sprowadza do „romansiku kawalerskiego”, niepozbawionego „bicia serc, namiętności, przestróg i złamanego łóżka”[28]. Zaskakujące, że w powieści Liwski staje się narzeczonym Janki, siostry Wilskiego.

Trzeba wspomnieć również o innych kreacjach, w każdym niemal przypadku dość wyrazistych, raczej niepozostawiających wątpliwości – także i dzisiaj – wskutek podobieństwa nazwisk lub charakterystycznych cech zewnętrznych czy innych koincydencji, którzy artyści byli ich pierwowzorami. Te identyfikacje staną się pretekstem do weryfikacji ich biogramów: uzupełnień i sprostowań, niekiedy zasadniczych.

Wacława Wolskiego[29] przedstawił Szabłowski jako poetę dekadenta Wacława Dolskiego, „ogromną, suchą i kołyszącą się na cienkich nogach tykę, której żadna panna nie chciała na podpórkę”[30], mówiącego wyłącznie w liczbie mnogiej, nadużywającego kolokwialnych określeń waloryzujących („byczy” i „rzepa”),

---

Liwski zostało użyte przypadkowo, czy Szabłowski znał dzieje miłości Reymonta i Stefanii z Hulanickich Liwskiej (zob. D. Samborska-Kukuć, *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzieńcza miłość Reymonta (wobec nagromadzonych niejasności)*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 2, s. 217–229).
Nie dysponujemy żadnymi śladami, które poświadczałyby zażyłość pomiędzy Szabłowskim i Reymontem, skłaniającą autora *Komediantki* do zwierzeń, ale literacka kreacja Reymonta, który pojedynkuje się o kobietę i chce jej udowodnić swoim pisarstwem, ile jest wart, mogą dowodzić, że Szabłowski był wtajemniczony w sekrety przeszłości Reymonta.

26 T. Szabłowski, *Emancypantki warszawskie*..., s. 10.

27 Tamże, s. 80.

28 Tamże, s. 245.

29 Wacław Wolski (19/31 maja 1866, Warszawa – 5 kwietnia 1928, tamże), pochodził z rodziny prawniczej, był synem Aleksandra Wolskiego i Walerii z Korosadowiczów. Poeta, miłośnik Tatr, wielki admirator i naśladowca poezji Tadeusza Micińskiego. W czasie, kiedy toczy się akcja *Emancypantek warszawskich*, Wolski był już autorem dwóch tomików z 1891 i 1893 roku. Rodziny nie założył. W swojej twórczości, na ogół dość wtórnej, epigońskiej, rzeczywiście akcentował niechęć do kobiet, zob. A. Filipiak, *Miłość i strach: o języku erotycznym „mizogina do potęgi n” (Wacław Wolski)*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka. Przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, Kraków 2013, s. 143–154.

30 T. Szabłowski, *Emancypantki warszawskie*..., s. 180.

ostentacyjnego cynika i wojującego mizogina, nieszczędzącego kolegom złośliwości, a kobietom niesmacznych, a nawet wulgarnych żartów.

Jan Lemański[31], jako początkujący literat, został wcielony w introwertycznego młodzieńca Jana Lewańskiego, o wybitnie ponurym usposobieniu. Cierpi on na „świadomą niemożebność przetworzenia myśli w czyn"[32], dlatego nic jeszcze nie wydał, nosi jednak przy sobie zwoje rękopisów, wybiera z nich i czyta wciąż tę samą bajkę. Jest znudzony dookolnością i zdarza mu się zasnąć podczas burzliwych dyskusji o sztuce.

Buddysta i bezwyznaniowiec Stanisław Lenk, autor *Ostatniej spowiedzi*, to literacka fantazja na temat Antoniego Langego[33]. Lenk jest stale niewyspany, toteż podczas dysput przeważnie na wpół leży i nerwowo poprawia binokle. Wyczulony na najdrobniejszą krytykę lub żart na swój temat („wrażliwy na byle bagatelę")[34], zdradza trawiące go kompleksy. Rekompensuje je, negatywnie oceniając rzeczywistość w każdym jej przejawie. Lenk nie potrafi jednak znaleźć celu życia, brak mu energii, by je ustabilizować. Określany jest jako wybitny intelektualista i „poeta dużego talentu i wiedzy"[35], sam wszelako przyznaje, asekurując się, że pisze wyłącznie dla pieniędzy. W ten sposób zabezpiecza się przed oceną.

Czy powodem tak oczywistego utożsamienia humorysty Józefa Waśniewskiego[36] z literackim Józefem Łaśniewskim, używającym nawet tego samego pseudonimu – Duduś, było to, że w momencie wydania *Emancypantek warszawskich* Waśniewski już nie żył? Piotr Chmielowski, recenzując powieść, uznał to za niestosowne[37]. Łaśniewski, młody literat, wyróżnia się ogniście rudymi włosami, ma

---

31 Jan Lemański (7 lipca 1863, Głażewo, parafia Daniszewo – 11 listopada 1933, Warszawa), pochodził z rodziny lekarskiej, był synem Piotra Lemańskiego i Marianny z Nadratowskich; w czerwcu 1898 poślubił poetkę Marię Komornicką (małżeństwo zostało unieważnione). Poeta, bajkopisarz, satyryk. W czasie powstawania *Emancypantek warszawskich* miał na koncie kilka drobnych utworów ogłoszonych w „Głosie".

32 T. Szabłowski, *Emancypantki warszawskie*..., s. 169.

33 Antoni Lange (28 kwietnia 1862, Warszawa – 17 marca 1929, tamże), pochodził z rodziny żydowskiej o wysokiej kulturze umysłowej, był synem Henryka Langego i Zofii z Eisenbaumów, wuj Bolesława Leśmiana i Jana Brzechwy. Poeta, pisarz, tłumacz i krytyk literacki. W latach, kiedy toczy się akcja *Emancypantek warszawskich*, był cenionym autorem, publikował między innymi na łamach „Ateneum", w 1895 roku wydał tom *Poezje* ze znanym poematem *Lilith*. We wczesnych utworach faktycznie inspirował się religiami Wschodu. Rodziny nie założył.

34 T. Szabłowski, *Emancypantki warszawskie*..., s. 274.

35 Tamże, s. 18.

36 Józef Waśniewski (3 czerwca 1858, Złoty Potok – 19 lutego 1897, Warszawa), pochodził z rodziny ziemiańskiej, był synem Michała Waśniewskiego, rządcy dóbr opinogórskich, i Izabelli z Nowickich, mąż Anieli z Wolskich. Esperantysta, humorysta, drukował w prasie codziennej oraz w „Kurierze Świątecznym", „Szczutku", „Kolcach", „Diable" i „Musze", w 1893 wydał *Rocznik satyryczny na rok fantazyjny 2000*, autor tomików *Zygzaki* oraz *Bajki*.

37 P. Chmielowski, *Debiuty powieściopisarskie*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 218, s. 1.

przy tym kompleks zbyt wielkich dłoni, którym nadaje arystokratyczny wygląd, nosząc za ciasne rękawiczki. Kpi sobie ze wszystkich, w tym z samego siebie, chętnie uczestniczy w intrygach demaskujących ludzkie słabości i niskie pragnienia.

Antoniego Mieszkowskiego[38], używającego pseudonimu Sęk, ukazał Szabłowski jako poetę Sękowskiego, „słodkiego przerabiacza Heinego"[39]. Nosi on długie włosy, powłóczysty płaszcz i dba o jedwabną bieliznę. Ma przy tym „drwiąco-miodowy uśmiech"[40]. To osobowość typowo narcystyczna (obwiesza ściany swoimi portretami i płaskorzeźbami). Sękowski zwykle mawia: „Nie ja do literatury, lecz literatura do mnie należy"[41], co powoduje, że nazywany jest „mizdrzypiórkiem". Sękowski to typowy uwodziciel, pasjami lubi kobiety, pośród których puszy się i demonstruje swoje improwizatorskie umiejętności literacko-muzyczne.

Bronisław Chrzanowski[42], młodziutki krytyk, zainspirował autora powieści do wykreowania postaci Bronisława Chrzońskiego, człowieka „pracy żelaznej", postaci w całej pełni pozytywnej. Czas poświęca on na czytanie i pisanie, ale zarabia bardzo niewiele. Jest silnie zakompleksiony z powodu płaskiego nosa i chorowitej, wynędzniałej twarzy, uskarża się na silne kłucie w piersiach, pluje krwią i kaszle. Wypowiada się spokojnie i cicho. To entuzjasta, reprezentant poglądów socjalistycznych w ich idealistycznej odmianie. Jest wrogiem pasywnego dekadentyzmu, wpływów kultury zachodniej i czczej emancypacji. Twierdzi, że przyszłość należy do ludzi „energicznych, nieobawiających się wysiłku żadnego, śmiało dążących do walki o byt, […] do ludzi z wolą"[43]. Namawia Wilskiego do porzucenia starań o kobietę, uważa bowiem, że to marnowanie czasu i energii.

---

38 Antoni Wincenty Mieszkowski (7 czerwca 1865, Kozłowo, parafia Przewodowo – 7 sierpnia 1900, Warszawa), pochodził z rodziny ziemiańskiej, syn Antoniego Mieszkowskiego i Franciszki z Markowskich, mąż Marii z Melechowiczów. Dziennikarz i literat. W drugiej połowie lat 90. był już dość znanym publicystą, redaktorem „Kuriera Codziennego"; zawodowo związany był również z Łodzią (współpracował z Arturem Gliszczyńskim), zob. KK [Karolina Kołodziej], *Mieszkowski Antoni Wincenty*, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska i inni, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, s. 242–243.

39 T. Szabłowski, *Emancypantki warszawskie*..., s. 17.

40 Tamże, s. 18.

41 Tamże, s. 169.

42 Bronisław Chrzanowski (ok. 1869, Grodno (?) – 2 kwietnia 1895, Warszawa), pochodził z rodziny ziemiańskiej, syn Pawła Chrzanowskiego i Jadwigi z Houwaltów. Krytyk literacki o poglądach lewicowych, związany z „Prawdą" i „Niwą". W czasie rozgrywania się akcji *Emancypantek warszawskich* miał już sporo publikacji, zob. L. Krzywicki, *Wspomnienia*, t. 2, tekst ustalili, przygotowali do druku, przypisy W. Jedlicka, J. Wilhelmi, Czytelnik, Warszawa 1957, s. 564–567; zob. [K. Pietkiewicz], *Bronisław Chrzanowski*, „Przedświt" 1895, nr 4, s. 30–31. Chrzanowskiemu poświęcam osobny artykuł: *Bronisław Chrzanowski – zapomniany krytyk literacki* (w druku).

43 T. Szabłowski, *Emancypantki warszawskie*..., s. 170.

W kreacji ekscentrycznego Chawłowskiego nietrudno zobaczyć łagodną satyrę na Antoniego Kamieńskiego[44]. To malarz impresjonista, twórca obdarzony dużym talentem, wynalazca awangardowego sposobu malowania, ale zdziwaczały, ostentacyjnie demonstrujący swoją inność. Zawsze ubrany na czarno, akcentuje tym mizantropię. Przekonany, że sztuka nie jest dla mas (mawia, że społeczeństwo interesuje się malarstwem tak, „jak kościół karczmą"[45]), ale tworzenie uważa za swoją misję, dlatego bardzo dużo pracuje.

Z Chawłowskim pozostają w przyjaźni dwaj inni artyści – rzeźbiarz Ława i malarz Fracewicz. Ława to literacki wizerunek głośnego w swoim czasie rzeźbiarza Antoniego Kurzawy[46]. W powieści Szabłowskiego przedstawiony został jako bliski znajomy Sękowskiego (Mieszkowskiego), człowiek na wpół obłąkany, z dysfunkcją mowy, niskiego wzrostu, a przy tym brudny, zaniedbany. Te cechy zewnętrzne stanowią dysonans wobec postrzegania Ławy jako wybitnego rzeźbiarza.

Wacław Tracewski[47] zaś posłużył autorowi *Emancypantek warszawskich* do kreacji malarza impresjonisty Fracewicza. Jest uzdolnionym artystą, odnoszącym sukcesy. Maluje obraz *Satyr porywający Faunę*, na którym próbuje oddać stany psychiczne postaci, co w związku z batalistycznością jego malowideł i wynikającą stąd powierzchownością wydaje się ironią. Szabłowski prawdopodobnie w ten humorystyczny sposób odniósł się do zapowiedzi Tracewskiego zamieszczonej w „Niwie": „Akwarelista W. Tracewski wykończył wielkich rozmiarów akwarelę"[48].

***

44 Antoni Alojzy Kamieński (21 czerwca 1860, Wilno – 12 września 1933, Warszawa), pochodził z rodziny ziemiańskiej, syn Józefa Karola Kamieńskiego i Joanny z Durasewiczów. Malarz, ilustrator, literat. Był współpracownikiem „Tygodnika Ilustrowanego", znany w Warszawie, zob. J. Wiercińska, *Antoni Kamieński – zapomniany dekadent. Uwagi na temat związków sztuki i literatury*, [w:] tejże, *Sztuka i książka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 146–163.

45 T. Szabłowski, *Emancypantki warszawskie*..., s. 23.

46 Antoni Kurzawa (10 maja 1842, Turza k. Gorlic – 13 lutego 1898, Kraków), pochodził z rodziny chłopskiej, syn Franciszki Kurzawy. Rzeźbiarz. Był autorem m.in grupy rzeźbiarskiej *Mickiewicz budzący geniusza poezji*, dzieła, które zniszczył, rozczarowany nieotrzymaniem pierwszej nagrody w konkursie Zachęty. Stał się ucieleśnieniem tragicznych losów niedocenionych artystów.

47 Wacław Tracewski (ok. 1865 – 4 grudnia 1904, Warszawa), pochodził z rodziny urzędniczej, syn Józefa Tracewskiego, radcy dworu, zatrudnionego w warszawskiej artylerii fortecznej, oraz Józefy z Rostków; był wyznania prawosławnego. Impresjonista malujący głównie sceny wojskowe, myśliwskie i pejzaże, ale i karykatury, którymi zasilał między innymi „Kłosy", zob. J. Dzik, *Tracewski Wacław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 54, red. nacz. A. Romanowski, Wydawnictwo Instytutu Historii Polskiej Akademii Nauk, Kraków 2021–2023, s. 512–513.

48 [Notka prasowa], „Niwa" 1894, nr 14, s. 341.

Ukazane w *Emancypantkach warszawskich* środowisko artystów, prawdziwy „klub kawalerów", jawi się w aurze uśmiechu. Nie jest to zjadliwa satyra, raczej wyostrzenie cech prototypów, których reprezentują postaci fikcyjne. To, że „intencjonalną »kluczowość«"[49] da się rozpoznać właściwie bez ryzyka błędów, zawdzięcza utwór wyrazistym identyfikacjom onomastycznym, a także czytelnym asocjacjom odnoszącym się do ponderabiliów biograficznych przedstawionych osób. W roku opublikowania powieści zależności te musiały być oczywiste, ale i dzisiaj pierwowzory bohaterów są czytelne. Jest to dość zwarta grupa intelektualistów, ludzi sztuki i pióra, odznaczająca się dużymi ambicjami i potrzebą wymiany myśli. Najpewniej to ludzie ze ścisłego kręgu „Niwy" z czasów, gdy jej redaktorem był Szabłowski. To ta grupa, o której w końcu kwietnia 1894 roku Reymont notował w swoim diariuszu: „Żyję niby serdecznie z całą gromadą młodych wieszczów – i literatów – z »Niwy«. Honorują mnie, zajmuję pomiędzy nimi pierwsze miejsce, ale cóż, kiedy mi się wydają bractwem za bardzo"[50]. Trudno dziś orzec, co miało znaczyć owo „za bardzo", niemniej w powieści Szabłowskiego Wilski faktycznie jest literatem zajmującym „pierwsze miejsce".

I jeszcze jedna kwestia, o której warto wspomnieć. W powieści nie ma śladu jakichkolwiek zgryźliwości pod adresem Reymonta, szczęśliwszego – jakby się zdawało – konkurenta Szabłowskiego w rywalizacji o względy Aurelii. Mówiąc nawiasem, tych złośliwości nie ma także w egodokumentach autora *Komediantki*. Odnosi się wrażenie, że nie było pomiędzy nimi żadnych animozji, wręcz przeciwnie – obopólna zgoda, obopólna korzyść i porozumienie. Takie odśrodkowe i humorystyczne ujęcie domniemanego „konfliktu" w powieści Szabłowskiego mogło mieć na celu wyciszenie spekulacji warszawskich plotkarzy żądnych, jak zawsze, sensacji i skandalu.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Archiwum Państwowe w Warszawie (USC Warszawa/parafia Nawiedzenia NMP, akt ur. nr 305 z roku 1865; USC Warszawa/parafia św. Andrzeja, akt małż. nr 35 z roku 1855; USC Warszawa/parafia św. Jana, akt małż. nr 194 z roku 1893; USC Warszawa/parafia św. Aleksandra, alegat do aktu małż. nr 369 z roku 1902; USC Warszawa/parafia św. Aleksandra, akt małż. nr 368 z roku 1902; USC Warszawa/parafia MB Loretańskiej, akt małż. nr 457 z roku 1939).

49 Pojęcie Henryka Markiewicza, *O polskiej powieści z kluczem*..., s. 138.

50 W.S. Reymont, *Dziennik nieciągły*..., s. 152.

Biblioteka Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi (List Szabłowskiego do Przesmyckiego z dnia 26 lutego 1894, rkps, Archiwum Kotowskiego).

Źródła drukowane

B.B. [właśc. Bolesław Biernacki], *Ruch wydawniczy. Teodor Szabłowski. Emancypantki warszawskie. Szkic powieściowy. Warszawa 1898; str. 345*, „Niwa" 1898, nr 21.

Chmielowski Piotr, *Debiuty powieściopisarskie*, „Kurier Codzienny" 1898, nr 218.

Dzik Janina, *Tracewski Wacław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 54, red. nacz. A. Romanowski, Wydawnictwo Instytutu Historii Polskiej Akademii Nauk, Kraków 2021–2023.

Filipiak Agata, *Miłość i strach: o języku erotycznym „mizogina do potęgi n" (Wacław Wolski)*, [w:] *Emocje – ekspresja – poetyka. Przegląd zagadnień*, red. D. Saniewska, Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, Kraków 2013.

Głowiński Michał, *Powieść z kluczem*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.

H.C. [właśc. Helena Ceysingerówna], *Sprawozdania literackie*, „Tygodnik Mód i Powieści" 1898, nr 24.

KK [właśc. Karolina Kołodziej], *Mieszkowski Antoni Wincenty*, [w:] *Słownik kultury literackiej Łodzi do 1939 r.*, red. K. Badowska i inni, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Krzywicki Ludwik, *Wspomnienia*, t. 2, tekst ustalili, przygotowali do druku, przypisy W. Jedlicka, J. Wilhelmi, Czytelnik, Warszawa 1957.

„Kurier Polski" 1903, nr 197.

„Kurier Warszawski" 1895, nr 140.

Lewandowska Stanisława, *Prasa okupowanej Warszawy 1939–1945*, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, ARBOR, DiG, Warszawa 1992.

Majchrowski Zbigniew, *Pisarz i jego sobowtór*, [w:] *Autor. Podmiot literacki. Bohater. Studia*, red. A. Martuszewska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983.

Malinowski Aleksander, *Materiały do historii PPS i ruchu rewolucyjnego w zaborze rosyjskim od r. 1893–1904*, przedmowa J. Piłsudski, Wydawnictwo „Życie", Warszawa 1907.

Markiewicz Henryk, *O polskiej literaturze z kluczem*, [w:] Henryk Markiewicz, *Zabawy literackie*, Oficyna Literacka, Kraków 1998.

„Niwa" 1894, nr 14.

„Nowa Reforma" 1893, nr 259.

Nowak Stanisław, *Z moich wspomnień*, cz. 1–2, Druk. Br. Święcickiego w Częstochowie, Częstochowa 1933.

[Pietkiewicz Kazimierz], *Bronisław Chrzanowski*, „Przedświt" 1895, nr 4.
„Polski Lud" 1894, nr 19.
Popławski Jan Ludwik, *Pisma polityczne*, *Wydanie pośmiertne*, t. 1, przedmowa Z. Wasilewski, Skład główny u Gebethnera i Wolffa, Kraków–Warszawa 1910.
Prokop Jan, *Literatura z kluczem*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1977, nr 1.
Reymont Władysław Stanisław, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Collegium Columbinum, Kraków 2009.
Samborska-Kukuć Dorota, *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzieńcza miłość Reymonta (wobec nagromadzonych niejasności)*, „Pamiętnik Literacki" 2023, z. 2.
Spis aresztowanych w ciągu czterech lat, „Przedświt" 1897, nr 5.
Szabłowski Teodor, *Emancypantki warszawskie. Szkic powieściowy*, nakł. autora, Druk. Związkowa, Kraków 1898.
Szabłowski Teodor, *Pamiątki i wspominki. Tablica na grobie Bartosza Głowackiego*, „Kurier Poznański" 1929, nr 338.
Wiercińska Joanna, *Antoni Kamieński – zapomniany dekadent. Uwagi na temat związków sztuki i literatury*, [w:] Joanna Wiercińska, *Sztuka i książka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986.

Dorota Samborska-Kukuć, prof. dr hab., historyczka literatury, biografistka, kresoznawczyni, reymontolożka. Interesuje się przede wszystkim szeroko pojętą dziewiętnastowiecznością i jej pogłosami w przejawach kulturowych i artefaktach literackich tak nurtu głównego, jak i zjawisk *minorum gentium*, a także biografistyką oraz genealogią. Jest autorką ponad dwieście artykułów naukowych, publikowanych w najważniejszych czasopismach polonistycznych, oraz kilkunastu książek, z których ostatnia to *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie. Studia* (Łódź 2020). Kieruje Zakładem Literatury XIX Wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego.

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.07

C O P E
Member since 2018
JM13711

Magdalena Piotrowska*

https://orcid.org/0000-0002-1823-9218

Józef Chociszewski jako „producent teatralny"

Streszczenie

Józef Chociszewski kojarzony jest zazwyczaj z wydawnictwami dla ludu, czasopismami i powiastkami. „Najpracowitszy Wielkopolanin" – jak zazwyczaj go nazywano – mógł też pochwalić się sporym dorobkiem dramatycznym. Tę część twórczości autora badacze zazwyczaj pomijają. Może się to wiązać z niełatwymi do wyjaśnienia problemami (dotyczącymi choćby kwestii genologicznych) czy z próbą oceny tego typu literatury. Choć w dramatach autor rezygnował z pogoni za oryginalnością i powielał modele o już utrwalonej tradycji, którym nadto brakowało kunsztu (raziły natrętną tendencją, stereotypami, szafowały wyeksploatowanymi efektami i motywami teatralnymi), to doczekały się one licznych wydań i wystawień. Ich niewątpliwą zaletą było to, że stanowiły odpowiedź na autentyczne potrzeby scen amatorskich przełomu XIX i XX wieku.

Słowa kluczowe: Józef Chociszewski, dramat, producent teatralny, teatr amatorski, stereotyp

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: mpiotr@amu.edu.pl

Received: 2025-12-22. Verified: 2026-03-07. Accepted: 2026-03-31
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Józef Chociszewski a "theatre producer"

Summary

Józef Chociszewski is usually associated with the publications addressed to the general public, including journals and short stories. However, this "most diligent from among Greater Poland citizens", as he used to be called, could also boast of quite a number of dramatic works. Unfortunately, this context has been often disregarded, most probably as it was related to some difficult questions, e.g. referring to genology, or to attempts at evaluation of his works of this kind. Although in his dramatic works he resigned from the pursuit of originality and repeated the traditional well-accepted patterns, although his works were far from excellence and showed intrusive tendencies, stereotypes, used exploited theatrical effects and motifs, they were issued and presented on stage many times. Their undeniable advantage was the fact that they responded to the very needs of amateurish theatres from the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: Józef Chociszewski, drama, theatre producer, amateurish theatre, general public, 19th century

Narodziny nowego modelu widowni w XIX wieku

Na marginesie problematyki zajmującej historyków dramatu i teatru drugiej połowy XIX wieku umieścić warto zagadnienie – mogłoby się zdawać mniej ambitne – lecz bez wątpienia zasługujące na uwagę. Chodzi bowiem o to, by nie tracić z pola widzenia zarówno samych dramatów, jak i ich scenicznych prezentacji – podkreślmy – uznawanych za teatralnie przeciętne, lub wręcz słabe. Wiele z nich – o czym częstokroć zapominamy – odegrało ważną rolę w kulturze i w znaczącym stopniu wpłynęło na kształtowanie masowych gustów. Potwierdzają to teksty Józefa Chociszewskiego, czytane przez zwolenników literatury masowej końca wieku XIX i początku XX. Twórca ten jest dziś zapomniany, rzadko przywoływany przez historyków literatury; jeśli już się o nim wspomina, to zazwyczaj jedynie w kontekście powiastek pozytywistycznych.

Odmienna od pozostałych krajów europejskich sytuacja społeczno-narodowościowa ziem polskich wymuszała potrzebę wypracowania innego modelu

„producenta teatralnego”[1]. Wariant polski teatru popularnego, którego początków należałoby szukać już w latach 40. XIX wieku, podpowiadał inne rozwiązania – otwierał się wprawdzie na nowych odbiorców, lecz w mniejszym stopniu niż wariant zachodnioeuropejski oferował im rozrywkę i emocje. Powielał model przepracowany w dziewiętnastowiecznych powiastkach, utrzymanych w moralizatorskim tonie, mających na celu podniesienie poziomu oświaty ludu[2] i podtrzymywanie świadomości narodowej. Oczekiwano literatury na wskroś utylitarnej. Potwierdza to baczna obserwacja ówczesnej aktywności wydawniczej oraz wypowiedzi krytyczno-literackich i teatralnych[3]. Coraz częściej pojawiały się już nie propozycje

1 J. Terni, *Teatr początków kultury masowej: francuski wodewil i miasto – 1830–1848*, przeł. P. Morawski, „Dialog” 2013, nr 1, s. 58–85. Model francuski, austriacki czy niemiecki związany był z tamtejszymi bulwarami i z kręgami mieszczańskimi. O teatrze i dramacie tego czasu – zob. *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. D. Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992; M.J. Olszewska, *Przemiany gatunkowe dramatu ludowego*, [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013, s. 79–124; *Myśl teatralna doby postyczniowej. Antologia*, wyb., oprac. S. Brzozowska, M. Dybizbański, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2016.

2 Wyjaśnienia wymaga tu określenie, które wielokrotnie pojawia się w wypowiedziach Chociszewskiego. Pisząc o sztukach „ludowych”, nie ograniczał tego terminu do folkloru, lecz pod pojęciem ludu rozumiał, zgodnie z koncepcjami dziewiętnastowiecznymi, warstwy niewykształcone, czyli również niewykształconych mieszkańców miast. To nie tylko zatem wiejska dziatwa czy wieśniak na roli, ale i miejska młodzież, robotnik w kopalni czy członkowie licznych towarzystw (np. czeladzi katolickiej, robotników i terminatorów). Obok nich, rzadziej, polscy kupcy i przemysłowcy. Zob. m.in. J. Chociszewski, *Pracowity Adaś i leniwy Ignaś igra z tańcami i śpiewami dla młodzieży, a szczególnie dla towarzystw czeladzi katolickiej, robotników i terminatorów*, Igra, Gniezno 1910; *Scena ludowa: zbiór łatwych dramacików, komedyjek, krotochwil, fraszek scenicznych, monologów, dialogów i wierszy, stosownych na przedstawienia ludowe podczas wespół* [*sic!*], *imienin, wieńców itp.*, nakładem J. Chociszewskiego, czcionkami J.B. Langiego, Gniezno 1900, s. 28 i 66; W. Sobkowiak, *Józef Chociszewski (1837–1914)*, Drukarnia „Lech”, Gniezno 1937, s. 142. To odbiorcy, którzy oczekiwali nie dzieł wybitnych i oryginalnych, lecz pisanych „żywo, przystępnie, prosto z serca” i zrozumiałych dla każdego (M. Dereżyński, *Chociszewski Józef, życie, czyny i środowisko najpracowitszego Wielkopolanina: w piętnastą rocznicę zgonu*, Drukarnia Nakładowa Józefa Kawalera, Szamotuły 1929, s. 14). Zob. też: K. Chruściński, *Powiastka „dla ludu”. Z badań nad „literaturą trzecią” 2 połowy XIX wieku*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, t. 1, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 217–231; tenże, *Formy literatury popularnej w Wielkopolsce i na Pomorzu w okresie pozytywizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1983; J. Data, *Józef Chociszewski i jego książki*, [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Wydawnictwo ŁUK, Białystok 1994, s. 101–107.

3 Szerzej o tym zagadnieniu zob. *Historie Polski w XIX wieku*, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, red. A. Nowak i in., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013. Warto tu również wspomnieć o ważnych kontekstach poruszonych w książce Tadeusza Budrewicza *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków

ogólne, lecz konkretne podpowiedzi i działania zaprojektowane na masową skalę, adresowane do niewykształconego odbiorcy. Obserwujemy narastającą modę na formy lekkie i proste w budowie – humoreski, dykteryjki oraz komedie (głównie jednoaktówki), obrazki sceniczne, żartobliwe dialogi. Nieprzypadkowo teksty te przyjmowały zazwyczaj postać niewielkich broszur lub wchodziły w skład popularnych wówczas publikacji zbiorowych (na przykład jako „teksty do deklamacji" czy zabaw i igr). Równolegle publikowane były w licznie wydawanych czasopismach dla ludu i w kalendarzach. Co znamienne – były tanie, powszechnie dostępne i łatwe do wystawienia.

Zasługi Józefa Chociszewskiego (1837–1914) – zarówno jako autora, jak i redaktora czy wydawcy – są nie do przecenienia[4]. Bibliografia jego prac obejmuje ponad sto pięćdziesiąt pozycji, a publikacje osiągały wyjątkowo wysokie nakłady (w sumie niemal trzy miliony), przygotowane zaś przez niego do druku wydawnictwa innych autorów – to niemal dwa miliony egzemplarzy. Warto dodać, że to właśnie spod jego pióra wyszła broszurka *Sobieski pod Wiedniem…*, ciesząca się niezwykłą wprost popularnością – w ciągu jednego miesiąca w 1883 roku doczekała się dwudziestu wydań o łącznym nakładzie stu tysięcy egzemplarzy. Zauważyć też trzeba różnorodność gatunkową tej twórczości – od powiastek po opowiadania, nowelki i drobne obrazki, dalej gawędy, humoreski, fraszki sceniczne, komedie, bajki sceniczne, igry, dialogi i monologi. Obok nich liczne elementarze, książki historyczne oraz broszury okolicznościowe. Należy tu odnotować także wydania zbiorów wierszy i piosenek, podań ludowych, tekstów użytkowych (przemówień, powinszowań, listowników), książek do nabożeństwa, a także gier i pocztówek.

Nieprzypadkowo w nekrologach nazwano Chociszewskiego „najpracowitszym Wielkopolaninem, który lud czytać nauczył"[5]. Doceniając jego zasługi na polu społeczno-kulturalnym, wymieniano go obok wybitnych postaci związanych z Wielkopolską: Karola Marcinkowskiego, ks. Piotra Wawrzyniaka czy Maksymiliana Jackowskiego[6]. Wspólne dla nich było poświęcenie na polu pracy oświatowej

---

2016 oraz tego autora *Krasnoludki w służbie ideologii. Przykład Józefa Chociszewskiego*, [w:] *Ludzie i krasnoludki – powinowactwa z wyboru*, red. J. Majchrzyk, T. Budrewicz, współpraca J. Axer, T. Bujnicki, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014, s. 201–214.

4 Chociszewski był płodnym pisarzem, wydawcą książek i czasopism dla ludu, był też cenionym działaczem kulturalno-społecznym. Wydał liczne podręczniki (geografii i historii), powieści historyczne, książki z zakresu literatury polskiej, zbiory wierszy, pieśni i podań ludowych, a także kalendarze. Zob. E. Pieścikowski, *„Ach! w tym Poznańskiem…" Życie literackie XIX wieku*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 1959, s. 102–111; M. Dereżyński, *Chociszewski Józef…*, s. 12. Należy tu również przywołać pracę doktorską Jana Pyzia „Działalność wydawnicza J. Chociszewskiego. Studium dziejów oświaty dla ludu w Wielkim Księstwie Poznańskim w drugiej poł. XIX wieku", Poznań 1985 [maszynopis w Archiwum UAM].

5 M. Dereżyński, *Chociszewski Józef…*, s. 12–13.

6 W. Sobkowiak, *Józef Chociszewski…*, s. 144.

i narodowej. Mimo tych zasług w poznańskich monografiach nie znajdziemy pełnego wizerunku Chociszewskiego, a część z nich utrwala powierzchowny, a nawet krzywdzący obraz. Taką opinię powielał na przykład poznański historyk prof. Stanisław Karwowski (autor cenionej *Historii Wielkiego Księstwa Poznańskiego*): „[…] Chociszewskiemu Bóg odmówił tego polotu, co innym autorom polskim, niemniej jednak imię jego jest znane powszechnie, gdyż na książkach jego, jak na elementarzach, uczyła się dziatwa kilku pokoleń języka polskiego i dziejów narodowych”[7].

Warto w tym miejscu dodać, że mimo licznych wydań swoich prac w pokaźnych nakładach Chociszewski do końca pozostał „biednym literatem”. W niewielkim stopniu sytuację tę polepszyły obchody pięćdziesięciolecia pracy twórczej (w 1910 roku)[8]. Powodów było kilka. Na sytuację finansową autora wpływ zapewne miały liczne procesy sądowe[9], konfiskata dzieł oraz brak godziwej zapłaty za wystawianie jego utworów. Dodatkowo istotnym utrudnieniem było nieprzestrzeganie prawa autorskiego, umocowanego wprawdzie w przepisach, jednak w praktyce często łamanego. Los ten spotkał między innymi *Genowefę* (obraz dramatyczny ludowy w sześciu odsłonach według powieści kanonika Christopha von Schmida, z pięcioma pieśniami Seweryny Duchińskiej). Mimo opublikowanej wzmianki, jak stwierdza Chociszewski, „zaszły w licznych razach, mówiąc łagodnie, omyłki i przekroczenia. Zadziwiłem się niemało, gdy się przekonałem, że Towarzystwa Polskie, które powinny świecić dobrym przykładem, nie posiadają jasnych pojęć o duchowej własności”[10]. Do nielicznych, które wywiązywały się z obowiązku przestrzegania prawa autorskiego, należały towarzystwa między innymi z Gniezna, z Brus (na Kaszubach), Kruszwicy, Grodziska, Kostrzyna, Bydgoszczy, berlińskie, zjednoczone w Komitecie Polskich Stowarzyszeń, oraz „Lutnia” – Towarzystwo Śpiewu w Gdańsku.

Chociszewski wielokrotnie przestrzegał przed konsekwencjami samowolnych przedruków, wskazywał także na konieczność uzyskania pozwolenia na wystawianie jego sztuk przez teatry amatorskie. Wspominał o nagminnym łamaniu przepisów, mimo że od wielu lat obowiązywała jednoznaczna zasada: „wszelkie sztuki dramatyczne wolno grać bezpłatnie dopiero w 30 lat po śmierci autora […]”[11]. Przekroczenie tego prawa wiązało się z karą sądową (grzywną lub półrocznym więzieniem). Sama świadomość istnienia przepisów w tym zakresie okazywała się jednak niewystarczająca – brakowało skutecznych mechanizmów egzekucyjnych. W efekcie Chociszewski do końca życia borykał się z problemami finansowymi.

---

7 M. Dereżyński, *Chociszewski Józef*..., s. 11.

8 W. Sobkowiak, *Józef Chociszewski*..., s. 139.

9 G. Gzella, *Józef Chociszewski przed sądem pruskim: skutki jednego artykułu z 1863 roku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia” 2000, z. 4, s. 293–301.

10 *Scena ludowa*..., s. 13.

11 Tamże, s. 12.

Należy także wspomnieć o innym czynniku, który mógł mieć bezpośredni wpływ na kiepską kondycję finansową Chociszewskiego. Mam tu na myśli zwolnienie z opłat za korzystanie z utworów scenicznych podczas przedstawień odbywających się w domach prywatnych[12]. Wiązało się to zapewne z próbą omijania cenzury, zgodnie bowiem z obowiązującym w Wielkopolsce prawem teatry amatorskie były zmuszone do przedkładania władzom wymaganych dokumentów (w tym tekstu sztuki). Z obowiązku tego zwolnione były jedynie teatry domowe. Rozwiązanie to, bez wątpienia, pociągało za sobą mniejsze zyski autora (między innymi rezygnację z wpływów ze sprzedaży biletów), dawało jednak namiastkę wolności i pozwalało występować oraz uczestniczyć w przedstawieniach tym, którzy nie mogli liczyć na zgodę władz pruskich.

Chociszewski miał świadomość tych niedogodności, co prowokowało go niekiedy do odejścia od wyważonego tonu na rzecz wypowiedzi bardzo osobistych:

> Doznałem w tym względzie niemało krzywdy. Nieraz wpłynęło 100 i więcej marek czystego dochodu z odegrania mej sztuki, a nie odebrałem ani grosza wynagrodzenia, a gdym się upominał, napisano mi, że dochód z przedstawienia przeznaczony był na cel dobroczynny […], zatem niezamożny autor może się uważać za szczęśliwego, że się przyczynił do tego chwalebnego dzieła. Gdyby komu z tych panów zabrać kilkanaście marek i przeznaczyć na cel dobroczynny, pewnie by […] nastąpiła skarga sądowa; inna rzecz z literatem, który przez kilka lat z powodu prac piśmiennych siedział w więzieniu – tego można krzywdzić bezkarnie w myśl wierszyka: „Po śmierci mu wszyscy kadzą, a za życia jeść nie dadzą”[13].

Chociszewski wobec teatru

Współczesnych badaczy może zastanawiać fakt pomijania spuścizny dramatycznej Chociszewskiego. Zagadnienie to, jak dotąd, nie budziło większego zainteresowania. Tym bardziej jest to dziwne, że działalność autora przypadła na okres bujnego rozwoju tak teatralnego, jak i – co zazwyczaj się pomija – muzycznego ruchu amatorskiego. A jest to, jak sądzę, kontekst znaczący w analizie dramatu. Zachodzące wówczas zmiany coraz częściej wiązały się z pytaniami o miejsce i rolę autora, w efekcie czego pojawiła się kategoria „producenta” lub „dostawcy teatralnego”, oferującego teksty łatwe do wystawienia, spełniające funkcje wychowawcze i funkcje ludyczne.

---

12 Tamże.

13 *Pałka Madeja. Widowisko fantastyczno-alegoryczne w pięciu odsłonach. Na tle starożytnych podań ludowych*, oprac. J. Chociszewski, Druk. J.B. Lange, Gniezno 1903, s. 61–62.

Lektura wybranych utworów i prześledzenie ich kariery scenicznej skłaniają do postawienia tezy, że Chociszewski wszedł do historii teatru nie tyle jako twórca obdarzony wybitnym talentem literackim czy dramatycznym, ile jako „producent” tekstów przeznaczonych dla teatrów amatorskich. Wiele zawdzięczał estetyce biedermeieru – konsekwentnie wykorzystywał typowe dla niej motywy i chwyty, powielając utrwalone formy. Wybory te podyktowane były otwarciem teatru na nowe grupy społeczne – widza mało wyrobionego, nieoczekującego oryginalności i nowatorskiej formy. Bez wątpienia wiele z tych komedii przypominało popularne w dobie pozytywizmu powiastki ludowe, które – przypomnijmy – pisał również sam Chociszewski. Podobnie jak one miały stanowić przyjemną lekturę, a zarazem uczyć i wychowywać czytelnika ludowego i młodzieżowego[14].

Warto też pamiętać, że budowanie nowego modelu widowni rozpoczęło się po rewolucji francuskiej i było procesem długotrwałym. Zmiany następujące w Europie Zachodniej w XIX wieku były wynikiem wielorakich procesów modernizacyjnych: dotyczyły zarówno sfery społecznej, jak i ekonomicznej, wiążąc się z emancypacją, postępem alfabetyzacji oraz demokratyzacją kultury[15]. Ich efektem stało się rosnące zapotrzebowanie na dostawców – „producentów teatralnych” – których zadaniem było dostarczanie sztuk spełniających oczekiwania publiczności bez odpowiedniego przygotowania kulturalnego.

Podobne procesy zachodziły na ziemiach polskich – dopiero jednak w drugiej połowie XIX wieku, co wiązało się z rosnącą aktywnością scen profesjonalnych oraz z upowszechnieniem działań amatorskich, zarówno teatralnych, jak i muzycznych. Zapowiedzi tego zjawiska obserwujemy najwcześniej w Wielkopolsce (już od lat 40.)[16], w pozostałych zaborach – nieco później[17]. Skoro pojawiła się

---

14 Zob. E. Pieścikowski, *„Ach! w tym Poznańskiem…”*, s. 105–106.

15 Ł. Biskupski, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013. Stąd „Paryski bulwar, londyński West End, wiedeńskie sceny przedmiejskie – tu teatry pozostawały powszechnie dostępne. Wszak teatr był wówczas jedną z podstawowych przestrzeni zbiorowych poza ulicą czy handlowym pasażem i domem towarowym oraz kawiarnią” (D. Ratajczakowa, *Melodramat – największa hybrydyczna struktura teatralno-dramatyczna XIX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2020, t. 11, s. 27).

16 Szerzej o tym procesie w książce: M. Piotrowska, *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM w Kaliszu, Poznań–Kalisz 2000. Projekty te wychodziły z kręgów wielkopolskich organiczników. Zakładały potrzebę szeroko rozumianej edukacji, w której teatr miał stanowić jedno z ogniw. Celem tych patronackich działań było zbudowanie silnej struktury lokalnych towarzystw. Wskazywano też na potrzebę pisania tekstów dla teatrów amatorskich. Podkreślano znaczenie „produkcji”, również w odniesieniu do utworów scenicznych.

17 Wielkopolska wyróżniała się pod względem aktywności scen amatorskich. Warto w tym miejscu wspomnieć o cennych opracowaniach dotyczących pozostałych regionów – Galicji: m.in.

nowa publiczność o niewyrobionych gustach, zrodziła się potrzeba tworzenia form dramatycznych odpowiadających jej oczekiwaniom. Powstające wówczas utwory podążały zatem śladem wcześniejszych powiastek – powielając tematy, stereotypy oraz środki perswazji, a zarazem zachęcając do realizacji haseł organicznikowskich. Adresatem tych niewielkich form scenicznych były dzieci i młodzież, a także – coraz częściej – członkowie prężnie działających w Wielkopolsce towarzystw (między innymi katolickich, przemysłowych, kupieckich). Polecano je do odgrywania zespołom amatorskim i kręgom kameralnym – rodzinnym i towarzyskim.

Warto przypomnieć jeszcze inny istotny fakt. Otóż, Chociszewski w 1900 roku opublikował obszerny tom o wymownym tytule *Scena ludowa: zbiór łatwych dramacików, komedyjek, krotochwil, fraszek scenicznych* – to w nim odnajdziemy wiele cennych wskazówek związanych z działalnością teatralną. Tam też zamieszczony został projekt ustawy dotyczącej powołania towarzystwa teatralnego. Chociszewski wspomina w nim wprawdzie o Gnieźnie, równocześnie jednak podpowiada, by z tego modelu korzystać także w innych miejscowościach[18]. Jednoznacznie określony zostaje cel tych działań – dostarczanie przyzwoitej i taniej rozrywki oraz popularyzowanie „stosownych sztuk teatralnych dla ludu i młodzieży". Te przedsięwzięcia zakładały wykorzystanie różnych form aktywności: od łatwych sztuk scenicznych, po deklamacje, odczyty, śpiew i żywe obrazy. Paleta możliwości przydatnych do wykorzystania podczas uroczystości rodzinnych (weselna, imieniny) oraz spotkań ważnych dla lokalnej społeczności (dożynki, majówki czy zabawy towarzystw) była zatem szeroka i różnorodna. Podobne refleksje odnajdziemy także w innych tekstach. Sam Chociszewski na kartach jednej ze swoich komedii zaznaczał: „Pisząc to widowisko miałem głównie na celu rozprowadzenie zasadniczej myśli tej legendy, że nigdy nie jest za późno porzucić drogę występku […] Drugim celem jest dostarczenie ludowi i młodzieży niewinnej rozrywki, która ma uszlachetniać serca i zachęcać do dobrych uczynków […]"[19].

K. Estreicher, *Teatr ludowy w Galicji*, Drukarnia „Czasu", Kraków 1900; E. Webersfeld, *Teatr prowincjonalny w Galicji. Wspomnienia teatralne i inne*, oprac. M. Dęboróg-Bylczyński, Oficyna Wydawnicza Teatru Małego w Gdańsku, Gdańsk–Bydgoszcz 2013; Królestwa Kongresowego: B. Konarska-Pabiniak, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Książnica Płocka im. Wł. Broniewskiego, Gostynin 2006; Śląska: Z. Obrzud, *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku 1862–1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972; Cz. Mykita-Glensk, *Polski teatr amatorski na Górnym Śląsku w XIX stuleciu*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1988. Wiele interesujących uwag przynosi również praca Henryka Tymona Jakubowskiego, *Amatorski ruch teatralny*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1975.

18 Zob. *Scena ludowa*..., s. 11. Chociszewski traktował ten tom jako jedną z najważniejszych książek dla ludu i młodzieży, jako iskierkę „która rozdmuchana, może wywołać dobroczynny ogień i światło pośród ciemnej i mroźnej nocy niewoli, od przeszło stu lat nas otaczającej" (tamże, s. 4–5).

19 *Pałka Madeja*..., s. 59.

Wybór adresata wiązał się nie tylko z tematyką, lecz także z kompozycją utworów oraz zastosowanymi środkami wyrazu. Sięganie po utrwalone stereotypy – w przypadku niewyrobionego odbiorcy – należało do sprawdzonych technik, niekiedy bywało nadużywane (choćby przez literaturę tendencyjną).

Chociszewski jest autorem licznych sztuk i obrazków scenicznych, które skutecznie zaspokajały potrzeby teatrów amatorskich. Nie wszystkie zostały odnotowane w *Dramacie polskim 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*; opracowanie to rejestruje jednakże konkretne dane – odnotowano w nim 82 pozycje. Niekiedy wprawdzie pojawiają się tu drobne nieścisłości (jak uwzględnianie przeróbek utworów innych autorów), mimo to dorobek ten uznać można za imponujący. Podkreślmy – mowa tu o liczbach, nie o wartości artystycznej dzieł. Wiele z tych sztuk wystawiono na wielkopolskich scenach amatorskich (na przykład w Gnieźnie, Grodzisku, Pobiedziskach, Miłosławiu i Poznaniu), także na Kujawach i Śląsku, rzadziej w innych dzielnicach, niekiedy także w aktywnych ośrodkach polonijnych (na przykład w Berlinie)[20]. Wiele z tych przedstawień realizowanych było w kręgach towarzystw katolickich. Warto tu podać kilka przykładów:

- *Bartek w sieni piekielnej i rajskim przedsionku*, wystawiono: Wilhelmsburg 1909, teatr amatorski;
- *Czarodziejski stolik*, wystawiono: Poznań 1902;
- *Dlaczego Jasiowi i Wosiowi urosły rogi na głowie*, wystawiono: Bydgoszcz 1899;
- *Genowefa* + żywy obraz *Przyjęcie Genowefy*, wystawiono: Gniezno 1899; Żnin 10 lutego 1901, amatorzy z Koła Kościelnego św. Cecylii w Żninie; Miłosław 1911;
- *Koszyk kwiatów*, wystawiono: Gniezno 27 kwietnia 1902, teatr amatorski;
- *List do Matki Boskiej*, wystawiono: Pobiedziska 1875;
- *Na ten weksel płaczę*; wystawiono: Gniezno 30 października 1904, Dom Katolicki;
- *Pałka Madeja*, wystawiono: Poznań 3 października 1903, Towarzystwo Przemysłowe „Kościuszko”;
- *Stróż nocny ze Swarzędza w Kostrzynie*, wystawiono: 10 sierpnia 1902 w Czytelni Katolickiej w Międzyrzeczu;
- *Wór pieniędzy w lesie*, wystawiono: Gniezno 30 października 1904, Dom Katolicki;
- *Wyrok księżny cieszyńskiej*, wystawiono: Witkowice 24 marca 1900.

---

20 *Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia*, t. 1: *A–Ł*, oprac. S. Hałabuda i in., Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Księgarnia Akademicka, Warszawa–Kraków 2014. Warto przypomnieć, że zgodnie ze swym zakresem *Dramat polski 1765–2005* nie rejestruje polskich przedstawień w Niemczech ani tych organizowanych przez Polonię amerykańską, która również wystawiała sztuki Chociszewskiego (zob. np. „Dziennik Chicagoski” 1909, nr 302, s. 8).

Szczególnym powodzeniem cieszyła się *Genowefa*. Jak sam Chociszewski zauważał, mimo bardzo ostrej i niesprawiedliwej oceny w „Kurierze Poznańskim" sztuka ta grana była z ogromnym powodzeniem: w ciągu zaledwie dwóch lat wystawiono ją w teatrach amatorskich blisko czterdzieści razy. Podkreślał przy tym, że powodzenie to zawdzięczała nie tyle samej fabule, ile przede wszystkim pięknym pieśniom Seweryny Duchińskiej i melodiom Ignacego Gorzelniaskiego, dyrygenta chóru katedralnego w Gnieźnie. Dodatkowym walorem były także znakomite kreacje aktorskie K.I. Kosickiego i panny Stanisławy Gieborowskiej[21].

Przyjrzyjmy się w tym miejscu biografii Chociszewskiego. Otóż, od 1869 roku przez blisko ćwierć wieku był związany z Poznaniem, pozostając aktywnym uczestnikiem rynku księgarskiego, prasowego, literackiego i społecznego. Okres ten wydaje się kluczowy dla rozwoju sceny popularnej, przypada na tak zwane „złote czasy lubowników teatru". Warto dodać, że właśnie w roku 1869 powołany został Komitet Teatralny, a kilka lat później – w 1875 – miało miejsce oficjalne otwarcie Teatru Polskiego (ze znamiennym napisem na fasadzie – „Naród Sobie"). Daty te zazębiają się z okresem intensywnej aktywności Chociszewskiego.

O próbach włączenia się Chociszewskiego w propagowanie działań sceny amatorskiej świadczą liczne edycje zaspokajające rosnące potrzeby rynku, który chłonął wszelkiego rodzaju poradniki teatralne[22] oraz publikacje dostosowane do możliwości i kompetencji amatorów. Zauważmy – Chociszewski nie działał w próżni; podążał szlakami przetartymi przez poprzedników. W tym czasie zbliżył się do środowisk, z którymi współpracował w następnych latach. Bez wątpienia dostrzegał wzrastające oczekiwania odbiorców masowych i sam „pracował nad stworzeniem teatru ludowego, dla którego starał się o odpowiedni repertuar"[23]. Odpowiadając na ten popyt, publikuje w 1900 roku *Scenę ludową*, w której znajdziemy szczegółowe propozycje dotyczące funkcjonowania teatrów domowych.

---

21 *Scena ludowa*..., s. 12.

22 Popularnością cieszyły się poradniki teatralne (m.in. E.O. Roger [właśc. Ogonowski Edgar], *Teatr amatorski. Dziełko podręczne dla amatorów*, Poznań 1871; *Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich. Kilka wskazówek oraz pantomim i żywych obrazów z tekstem do reprodukcji i naśladowania*, ułożył Mieczysław Zagórski, Poznań 1911; *Teatry amatorskie. Podręcznik dla urządzających przedstawienia amatorskie*, zestawił A. Ludwiczak, Sekretarz Generalny T.C.L. [Towarzystwa Czytelni Ludowych], Poznań 1914). Potwierdzeniem tej aktywności były też wydawnictwa dla teatrów amatorskich – wśród nich zwłaszcza serie poznańskie: „Naród Sobie. Wydawnictwo teatralne z muzyką na fortepian i podłożonymi śpiewami" (Poznań ok. 1897–1939, wyd. Adam Cybulski, tu m.in. Karol Kucz, Aleksander Ładnowski, Ludwik Dmuszewski, Władysław Ludwik Anczyc, Jan Kanty Galasiewicz); seria „Teatr Ludowy" (Poznań 1910–1936, Księgarnia Świętego Wojciecha, opublikowano m.in. Józefa Korzeniowskiego, Marię Bogusławską); „Biblioteka Teatralna" (1890–1892, pod red. Wojciecha Simona), „Biblioteczka Teatralna. Sztuki Teatralne ze Śpiewami i Muzyką" (Środa Wielkopolska, 1873–1914, Franciszek Ksawery Zaremba).

23 M. Dereżyński, *Chociszewski Józef*..., s. 11.

W okresie zaostrzonej cenzury pruskiej przedstawienia organizowane w tej formie nie wymagały policyjnego zezwolenia[24]. W teatralnych poradnikach Chociszewskiego pojawiały się kolejne postulaty: opowiadał się on, między innymi, za powołaniem specjalnego towarzystwa odpowiedzialnego za „teatrzyki ludowe”. Samo określenie „teatrzyki”, nieprzypadkowo użyte w formie deminutywnej, wymaga dopowiedzenia. Wskazuje ono zarówno na adresata (niewykształconych odbiorców z miast i wsi oraz dzieci), jak i pełni funkcję normatywną – zakładając „drobnostkę” dramatyczną i formalną prostotę.

W następnych latach Chociszewski kontynuował aktywność na tym polu. Opublikował zbiorek *Gwiazdka i gwiazdor. Zbiór dramacików, komedyjek, dialogów i widowisk szopkowych na gwiazdkę i kolędę* (Gniezno 1902), jak i kolejne pozycje dedykowane scenom amatorskim.

Chociszewski, dostawca teatralny, dramaty publikował także na łamach czasopism oraz w tomach zbiorowych, których był redaktorem. Do tej grupy utworów należą między innymi: *Czytanka narodowa zawierająca opowiadania, wiersze, powiastki, piękne przykłady z życia naszych przodków, najważniejsze zdarzenia z historyi polskiej, opisy ojczystego kraju, piosenki, łamigłówki, czarodziejskie sztuki i gry dla dzieci* (wydana w Gnieźnie w 1909 roku), zawierająca liczne litografie z komentarzami (na przykład *Święty Kazimierz wzór dla dzieci i młodzieży*, *Wanda*, *Kazimierz Wielki*), portrety literatów (Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego), a obok nich – *Krakowiaki i mazurki z dziejów Polski* czy *Króciuchna (sic!) geografia dawnej Polski*. Znalazły się tam również *Łatwe igry, komedyjki, dialogi dla dzieci*, zawierające między innymi komedie: *Dzieci zadają sobie zagadki* i *Kominiarz i dzieci*, *Złoty zegarek*, *Spalona rózga* i *Strzeżcie się pijaństwa*; zebrany i wydany przez Chociszewskiego *Deklamator polski. Zbiór poezji religijnych, narodowych i historycznych, stosownych do wygłoszenia podczas uroczystości patriotycznych, rodzinnych oraz wycieczek letnich z dodatkiem dialogów i sztuczek teatralnych* (Inowrocław 1898). W publikacji tej odnajdujemy rozdział zatytułowany *Dialogi i sztuczki teatralne*, obejmujący między innymi komedie: *Trafiła kosa na kamień* Jean-Baptiste'a Dubois, w przekładzie Konstantego Majeranowskiego; *Batożek*, to jest komedyjka na tle życia Kościuszki autorstwa Apolla Nałęcz-Korzeniowskiego; *Młodzieniec i dziadek* Kazimierza Brodzińskiego.

Aktywność Chociszewskiego – redaktora i wydawcy czasopism – potwierdza rozpoznania dotyczące kształtowania się teatru ludowego kierowanego do mas; zważywszy na to, że periodyki były powszechnie dostępne, stawały się doskonałym medium popularyzującym repertuar sceniczny (utwory samego Chociszewskiego[25], a także innych dramatopisarzy). Dla przykładu – w „Przyjacielu Dzieci.

---

24 *Scena ludowa*..., s. 10.

25 Niektóre komedie Chociszewskiego wcześniej publikowane były na łamach redagowanych przez niego czasopism (m.in. „Przyjaciela Dzieci”), dopiero później ukazywały się

Piśmie sześciotygodniowym z obrazkami dla pouczenia i rozrywki dzieci i młodzieży i starszych" ukazała się komedia *Błażek* (1866, z. 1, Pelplin). W „Przyjacielu Dzieci i Młodzieży" opublikowano *Jarmark* – komedię w jednym akcie dla dzieci (1869, nr 7–9), a także *Kuchcik księdzem* (nr 23–26). Popularny „Piast" drukował w 1899 roku komedie: *Żyd przed sądem* oraz *Sposób na gadatliwe kobiety*; w roku kolejnym, 1900, na łamach pisma zamieszczono *Wór pieniędzy w lesie* – dialog w czterech scenach i fraszkę sceniczną *Żyd się w szkło zamienił*. Z kolei „Gawędziarz Poznański" w 1886 roku opublikował komedię *Trafiła kosa na kamień* (R. 1, s. 97–107).

Znane są jeszcze inne tropy poświadczające związki Chociszewskiego z teatrem. Należą do nich informacje o charakterze anonsów wydawniczych, zapowiadających takie utwory, jak *Koszyk kwiatów* (obraz dramatyczny ludowy w pięciu odsłonach ze śpiewami i tańcem; przerobiony przez Chociszewskiego z powieści kanonika Schmida), zbiór *Pół tuzina wesołych dialogów i komedyjek […]*, zawierający drobne formy sceniczne, między innymi *Mazur i Żyd*, *Sto tysięcy marek*, *Czarodziejskie skrzypki*. Wzmiankowano również *Genowefę*. Pojawiały się ponadto zapowiedzi przygotowań do wydania w 1911 roku *Teatru amatorskiego i domowego*, zbioru monologów, dialogów, komedyjek, dramacików i fraszek scenicznych z dzieł: Aleksandra Fredry, Józefa Korzeniowskiego, Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Seweryny Duchińskiej, Ludwika Kondratowicza, Zygmunta Przybylskiego, Aleksandra Ładnowskiego.

Te wielotorowe działania, realizowane przez lata nie tylko na niwie literackiej, lecz także wydawniczej, wpisywały się w szerszy program społeczno-kulturowy Chociszewskiego.

Chociszewski wobec gatunków

Dorobek sceniczny Chociszewskiego jest – jak dotąd – stosunkowo skromnie przebadany i opisany[26]. Obfitość oraz różnorodność zagadnień z nim związanych otwiera się zarówno przed badaczem, jak i przed czytelnikiem. Choć nie należy do literatury wysokiej próby i wielokrotnie przybierał formę niewielkich broszurek czy powiastek, jego rola pozostaje bezcenna. Cechy tego piśmiennictwa, takie jak peryferyjność, synkretyczność, funkcja instrumentalna (oświatowo-propagandowa,

w samodzielnej edycji – jak *Komedyjki dla dzieci i młodzieży* (Cieszyn 1902). Warto zauważyć, że na zbiory te można spoglądać w kategorii antologii (szerzej o tym zagadnieniu zob. R. Stachura-Lupa, *O antologizowaniu w drugiej połowie XIX wieku (na marginesie antologii Władysława Bełzy)*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2022, t. 12, s. 113–130).

26 W. Sobkowiak, *Józef Chociszewski…* Drobne wzmianki znajdziemy też u E. Pieścikowskiego, *Józef Chociszewski 1837–1914*, [w:] *Wybitni Wielkopolanie XIX wieku*, red. W. Jakóbczyk, A. Wojtkowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1959, s. 357–378.

podporządkowanie programowi pracy u podstaw) czy ilościowe natężenie edycji adresowanych do ludu, wpisują je w model kultury popularnej. Z tego względu szczególne miejsce i uwagę należy poświęcić kwestiom genologicznym. Problem gatunków i ich odmian nastręcza wiele trudności, gdyż kategorie przejęte z dramatu nie wystarczają do opisu mnogości i rozmaitości klas, typów oraz wariantów twórczości popularnej. Potwierdzeniem samodzielności poszczególnych gatunków jest nie tylko ich odmienność i spójność genologiczna, ale i wyrazistość poetyk. Identyfikacja i systematyzacja utworów zasadza się głównie na kryterium tematycznym[27].

Należy się zastanowić nad tym, w jakim stopniu Chociszewski wykorzystywał świadomość genologiczną. Nie ma tu miejsca na grę z konwencjami – źródłem przyjemności odbiorczej mogło być jedynie powielenie utartych schematów. Dlatego sięga po formy o utrwalonym rodowodzie, niezmiennie popularne od lat 40. XIX wieku: komedię (zwłaszcza jednoaktową, niekiedy w wariantach: „komedia dla dzieci” lub „komedyjka”), krotochwilę, fraszkę sceniczną, humoreskę sceniczną, igrę (w odmianach: „igra dla ludu i młodzieży” i „igra z tańcami i śpiewami”), dialog (także w wariantach: „żartobliwy dialog”, „wesoły dialog”), „obrazek sceniczny”, a także „dialog dramatyczny ludowy […] ze śpiewami i tańcem” (na przykład *Koszyk kwiatów*) czy dramat – a raczej, jak sam określał: „dramacik”. Rzadziej pojawiała się forma bardziej rozbudowana – widowisko fantastyczno-alegoryczne ze śpiewami i tańcami (jak w przypadku *Pałki Madeja*).

Analiza powyższych przykładów pozwala na wyłonienie formy określanej mianem przysłów dramatycznych[28]. Gatunek ten pozostaje niedoceniany przez badaczy literatury wieku XIX. Choć początkowo związany był z kręgami salonowymi (od XVII wieku), z czasem zaczęto go kojarzyć z literaturą dziecięcą i ludową[29]. Co znamienne, źródeł tej krótkiej i skondensowanej formy doszukiwano się w grach towarzyskich, co – w odniesieniu do „igry”, terminu często stosowanego przez Chociszewskiego – wydaje się szczególnie istotne. Popularność przysłów dramatycznych na polskich scenach przypada właśnie na drugą połowę XIX wieku, co można wiązać ze zmianą miejsca i roli teatru – jego otwarciem na nowego odbiorcę, częstokroć wywodzącego się z niewykształconych, niskich kręgów społecznych (ludu i dzieci).

---

27 Zob. *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997 oraz A. Martuszewska, *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.

28 D. Ratajczakowa, *przysłowie dramatyczne*, https://www.encyklopediateatru.pl/hasla/137/przyslowie-dramatyczne (dostęp: 10.12.2025); K. Szumska, *Proverbes dramatiques w polskiej dramaturgii XIX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 4, s. 65–81.

29 Obok licznych tłumaczeń wystawianych na polskich scenach forma ta jest obecna między innymi u Pauliny Krakowowej, Ludwika Anczyca, Aleksandra Fredry i Aleksandra Skarbka.

W użyciu funkcjonowały nazwy mało precyzyjne, co było typowe dla komediopisarstwa drugiej połowy wieku XIX. To, co łączyło te teksty, to brak wyrazistych sygnałów genologicznych. Zdarzało się, że kolejne edycje przynosiły drobne modyfikacje (na przykład zmiana określenia „komedia" na „igra"), w efekcie czego pojawiały się różne warianty dotyczące tego samego utworu. U Chociszewskiego deklaracja zawarta w tytule znajduje jednak dostateczne rozwinięcie i realizację w poetyce dzieła, dzięki czemu odbiorca mógł poprawnie odczytywać przynależność gatunkową tekstu. W obrębie omawianych form daje się dostrzec rozpoznawalny schemat poznawczy, odsyłający „do całej klasy tekstów podobnych do siebie ze względu na określone cechy (struktura, funkcja, relacja nadawczo-odbiorcza) […] [w którym – M.P.] odbiorca porządkuje własne doświadczenie, unikając chaosu […]"[30].

Wybór gatunku nie był bezrefleksyjnym kaprysem autora, lecz wynikał – po pierwsze – z potrzeby dostarczenia odbiorcy ramy niezbędnej do odczytania tekstu (gotowych schematów i wzorców), po drugie – ze znajomości doświadczeń oraz kompetencji publiczności. Decyzje genologiczne dalekie były od indywidualnych ambicji autora (Chociszewskiego), wpisywały się natomiast w szerszy, normatywny projekt, zgodny z założeniami pozytywizmu. Projekt ten jednoznacznie określał zarówno rolę autora-producenta, jak i odbiorcy, a także kierunek interpretacji. To właśnie gatunek projektował określony sposób przedstawiania świata i jego odbioru. Był on zarazem konfrontowany z nową publicznością – masową i niewykształconą – oraz z jej aktywnością recepcyjną. Kontekst ten dostatecznie definiował nowy model widowni i stawiał konkretne wymogi przed producentami teatralnymi. Tworzenie dla publiczności masowej i niewykształconej wiązało się z koniecznością odwoływania się do osobistych doświadczeń widza. W ten sposób można tłumaczyć radykalną demokratyzację bohaterów, fabuły i akcji. Temu podporządkowana była prostota psychologiczna oraz ukazywanie świata jednoznacznych wartości, w którym widz bez trudu rozpoznawał niewinność i cnotę, a odrzucał niegodziwość. W tym właśnie należy upatrywać otwarcia na modus komediowy, który – jako jeden z nielicznych gatunków – mógł zaspokajać masowe gusty.

Choć dramaty te dalekie są od artystycznej doskonałości i rażą miałkością poruszanych problemów, nijakością akcji oraz brakiem silnych emocji i gwałtownych uczuć, cieszyły się znaczną popularnością. Ludowy odbiorca nie oczekiwał oryginalności, lecz utartych schematów i nawiązań do form tradycyjnych (obrazków dramatycznych, przysłów, baśni). Oznaczało to także rezygnację ze skomplikowanej intrygi na rzecz prostoty oraz dążenie do takiej konstrukcji postaci, by samo

---

30 Zob. G. Ptaszek, *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, [w:] *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic i in., Poltext, Warszawa 2015, s. 43.

rozpoznanie charakteru było dla widza oczywiste[31]. Choć w efekcie tych zabiegów powstawał obraz daleki od prawdy psychologicznej, był on jednak zgodny z oczekiwaniami odbiorców i przynosił im ukojenie.

Warto w tym miejscu zauważyć, że zachowało się niewiele recenzji tych utworów, tym bardziej zasadne wydaje się przytoczenie fragmentu negatywnej oceny tomiku *Komedyjki dla dzieci i młodzieży* (zebrał J. Chociszewski, Cieszyn 1902): „Wszystkie mają treść wybitnie moralizująca; po największej części są ckliwe i nudne. Polszczyzna ich często niepoprawna, rażą zwłaszcza germanizmy w dwóch pierwszych komedyjkach (*Dobry Staś*, *Jarmark*)”[32].

Mimo licznych niedoskonałości sztuki te zdobywały powodzenie w teatrze doby germanizacji. Współcześnie jednak twórczość Chociszewskiego razi anachronizmami oraz natrętną tendencją, szafowaniem wyeksploatowanymi efektami i motywami teatralnymi. Co zatem decydowało o jej wcześniejszym powodzeniu? Być może odpowiedzi należy szukać w fakcie, że teksty te miały do spełnienia niezmiernie istotną misję. Być może – podobnie jak popularne w XIX wieku melodramaty – „mogły być przez widzów traktowane jako rodzaj nowej religijnej i społecznej edukacji w zakresie fundamentalnych zasad [po których poznaniu – M.P.] wychodzili oni z teatru lepsi”, jak pisała na ten temat Dobrochna Ratajczakowa[33].

Dla ówczesnych odbiorców wydźwięk tego typu tekstów nie pozostawał bez znaczenia. Sceniczne utwory Chociszewskiego przejęły funkcję szerzenia cnót organicznikowskich oraz określonych wzorów dobrego rzemieślnika, kupca, a także obywatela i przedstawiciela ludu. Nawiązywały do hasła walki o utrzymanie

---

31 Warto tu również zasygnalizować kolejną kwestię – sposób budowania postaci scenicznych, wpisywania ich w czytelne klisze i stereotypy – zob. np. Maciek Gapa czy stróż ze Swarzędza (J. Chociszewski, *Czarodziejski stolik i zaczarowane kije w miechu: igra dla ludu i młodzieży w dwóch odsłonach / przerobiona z powieści gminnej przez Józefa Chociszewskiego. Dodana wesoła komedyjka: „Stróż ze Swarzędza w Kostrzynie”*, Drukarnia „Lecha”, Gniezno 1901), Węglicka (tenże, *Kopa wesołych i ciekawych opowiadań: dodana igra: „Garnek z popiołem” i dialog: „Osobliwy kraj”*, Września „Labor”, Gniezno 1910) czy Bartek Gąsior, zwany Łykaczem (tenże, *Bartek w sieni piekielnej i w rajskim przedsionku: wesoła igra dla domowych i amatorskich teatrów*, Września: Prądzyński, Kapałczyński, Gniezno 1908). Są i inni noszący znaczące nazwiska – wśród nich Pafnucy Gryzipiórko, Teodor Wszędobylski, ale i Oślicka czy Cielątkowska; obok znajdziemy Kubę Rozbijacza i Wojtka Kieliszka. Bohaterami są osoby znane z życia: to wdowy, Żydzi, komornicy sądowi, obywatele miejscy, czeladnicy, słudzy dworscy, żebracy, rozbójnicy wkraczający na drogę dobra (na przykład Madej), pobożne i pracowite córki (zob. tenże, *Irena, czyli poświęcenie córki dla ojca: dramacik historyczny zachęcający młodzież do pełnienia czwartego Bożego przykazania*, Poznań: T. Bobkowski, Gniezno 1909).

32 [rec. tomu *Komedyjki dla dzieci i młodzieży*, zebrał J. Chociszewski, Cieszyn 1902], „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich” 1911, nr 9/10, s. 158.

33 D. Ratajczakowa, *Melodramat – największa hybrydyczna struktura*..., s. 17; autorka odwołała się do koncepcji Charles'a Nodiera.

ziemi, propagowały rozwój spółdzielczości kredytowej, zachęcały do popierania polskiego handlu i działalności gospodarczej, wskazywały zgubne skutki emigracji zarobkowej, a najczęściej ostrzegały przed lekkomyślnym zaciąganiem kredytów u Żydów. Owa tendencja moralna – dziś nużąca i krytycznie oceniana przez badaczy – w rzeczywistości otwierała tym utworom dostęp do scen amatorskich doby germanizacji i w tym kontekście powinna być odczytywana.

Sto lat temu pisano na łamach poznańskiej „Pracy":

> Wielkość Chociszewskiego polegała na tym, że poznał kierunek i granice swego talentu. Nie zabierając się do rzeczy wielkich, którym by nie sprostał, imał się rzeczy małych i wykonywał je dobrze i z pożytkiem dla ogółu, i właśnie przez to stał się tyle dodatnim pracownikiem na niwie narodowej. Zasługi jego są niezmierne. Są one innego rodzaju jak zasługi większych od niego i sławniejszych mistrzów pióra; lecz uwzględniając ogromny jego wpływ na młodzież i lud, nieprzystępny dla dzieł słynnych koryfeuszów literackich, nie przesadzimy, jeżeli powiemy, że co do zasług położonych około narodu, Chociszewski mierzyć się może z niejednym wielkim pisarzem i niejednego pod tym względem prześciga[34].

A nam – po latach – wypada zrezygnować z waloryzacji dramatycznego dorobku Chociszewskiego wedle kryteriów estetycznych, a poprzestać na ocenie rezultatów jego masowej produkcji, tak literackiej, jak scenicznej.

Bibliografia

Biskupski Łukasz, *Miasto atrakcji. Narodziny kultury masowej na przełomie XIX i XX wieku. Kino w systemie rozrywkowym Łodzi*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Budrewicz Tadeusz, *Krasnoludki w służbie ideologii. Przykład Józefa Chociszewskiego*, [w:] *Ludzie i krasnoludki – powinowactwa z wyboru*, red. J. Majchrzyk, T. Budrewicz, współpraca J. Axer, T. Bujnicki, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014.

Budrewicz Tadeusz, *Wierszobranie (druga połowa XIX wieku)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2016.

Chociszewski Józef, *Bartek w sieni piekielnej i w rajskim przedsionku: wesoła igra dla domowych i amatorskich teatrów*, Września: Prądzyński, Kapałczyński, Gniezno 1908.

Chociszewski Józef, *Czarodziejski stolik i zaczarowane kije w miechu: igra dla ludu i młodzieży w dwóch odsłonach / przerobiona z powieści gminnej przez Józefa*

34 *Józef Chociszewski*, „Praca. Tygodnik polityczny i literacki, ilustrowany" 1910, nr 16, s. 484–485.

Chociszewskiego. Dodana wesoła komedyjka: „Stróż ze Swarzędza w Kostrzynie”, Drukarnia „Lecha”, Gniezno 1901.

Chociszewski Józef, *Irena, czyli poświęcenie córki dla ojca: dramacik historyczny zachęcający młodzież do pełnienia czwartego Bożego przykazania*, Poznań: T. Bobkowski, Gniezno 1909.

Chociszewski Józef, *Kopa wesołych i ciekawych opowiadań: dodana igra: „Garnek z popiołem” i dialog: „Osobliwy kraj”*, Września „Labor”, Gniezno 1910.

Chociszewski Józef, *Pracowity Adaś i leniwy Ignaś igra z tańcami i śpiewami dla młodzieży, a szczególnie dla towarzystw czeladzi katolickiej, robotników i terminatorów*, Igra, Września „Labor”, Gniezno 1910.

Chociszewski Józef, *Scena ludowa: zbiór łatwych dramacików, komedyjek, krotochwil, fraszek scenicznych, monologów, dialogów i wierszy, stosownych na przedstawienia ludowe podczas wespół* [*sic!*], *imienin, wieńców itp*., nakładem J. Chociszewskiego, czcionkami J.B. Langiego, Gniezno 1900.

Chruściński Kazimierz, *Formy literatury popularnej w Wielkopolsce i na Pomorzu w okresie pozytywizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1983.

Chruściński Kazimierz, *Powiastka „dla ludu”. Z badań nad „literaturą trzecią” 2 połowy XIX wieku*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, t. 1, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980.

Data Jan, *Józef Chociszewski i jego książki*, [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Wydawnictwo ŁUK, Białystok 1994.

Dereżyński Mieczysław, *Chociszewski Józef, życie, czyny i środowisko najpracowitszego Wielkopolanina: w piętnastą rocznicę zgonu*, Drukarnia Nakładowa Józefa Kawalera, Szamotuły 1929.

Dramat i teatr pozytywistyczny, red. D. Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.

Dramat polski 1765–2005. Przedstawienia, druki, archiwalia, t. 1: *A–Ł*, oprac. S. Hałabuda i in., Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Księgarnia Akademicka, Warszawa–Kraków 2014.

Estreicher Karol, *Teatr ludowy w Galicji*, Drukarnia „Czasu”, Kraków 1900.

Gzella Grażyna, *Józef Chociszewski przed sądem pruskim: skutki jednego artykułu z 1863 roku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia” 2000, z. 4.

Historie Polski w XIX wieku, t. 1: *Kominy, ludzie i obłoki: modernizacja i kultura*, red. A. Nowak i in., Wydawnictwo DiG, Warszawa 2013.

Jak urządzać widowiska i obchody uroczyste w stowarzyszeniach polskich. Kilka wskazówek oraz pantomim i żywych obrazów z tekstem do reprodukcji i naśladowania, ułożył M. Zagórski, Poznań 1911.

Jakubowski Henryk Tymon, *Amatorski ruch teatralny*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1975.

Konarska-Pabiniak Barbara, *Teatry prowincjonalne w Królestwie Polskim (1863–1914)*, Książnica Płocka im. Wł. Broniewskiego, Gostynin 2006.

Martuszewska Anna, *„Ta trzecia". Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997.

Mykita-Glensk Czesława, *Polski teatr amatorski na Górnym Śląsku w XIX stuleciu*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1988.

Myśl teatralna doby postyczniowej. Antologia, wyb. i oprac. S. Brzozowska, M. Dybizbański, Uniwersytet Opolski, Opole 2016.

Obrzud Zdzisław, *Polski ruch teatralny na Górnym Śląsku 1862–1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.

Olszewska Maria Jolanta, *Przemiany gatunkowe dramatu ludowego*, [w:] *Tradycja i przyszłość genologi*i, red. D. Kulesza, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013.

Pałka Madeja. Widowisko fantastyczno-alegoryczne w pięciu odsłonach. Na tle starożytnych podań ludowych, oprac. J. Chociszewski, Druk. J.B. Lange, Gniezno 1903.

Pieścikowski Edward, *„Ach! w tym Poznańskiem…" Życie literackie XIX wieku*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2003.

Pieścikowski Edward, *Józef Chociszewski 1837–1914*, [w:] *Wybitni Wielkopolanie XIX wieku*, red. W. Jakóbczyk, A. Wojtkowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1959.

Piotrowska Magdalena, *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*, Instytut Pedagogiczno-Artystyczny UAM w Kaliszu, Poznań–Kalisz 2000.

Ptaszek Grzegorz, *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, [w:] *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, red. W. Godzic i in., Poltex, Warszawa 2015.

Pyzio Jan, „Działalność wydawnicza J. Chociszewskiego. Studium dziejów oświaty dla ludu w Wielkim Księstwie Poznańskim w drugiej poł. XIX wieku", Poznań 1985 [dysertacja doktorska – maszynopis w Archiwum UAM].

Ratajczakowa Dobrochna, *Melodramat – największa hybrydyczna struktura teatralno-dramatyczna XIX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny" 2020, t. 11.

Ratajczakowa Dobrochna, *przysłowie dramatyczne*, https://www.encyklopediateatru.pl/hasla/137/przyslowie-dramatyczne

Roger E.O. [właśc. Ogonowski Edgar], *Teatr amatorski. Dziełko podręczne dla amatorów*, W kommissie M. Leitgebra, Poznań 1871.

Scena ludowa: zbiór łatwych dramacików, komedyjek, krotochwil, fraszek scenicznych, monologów, dialogów i wierszy, stosownych na przedstawienia ludowe podczas wespół [*sic!*], *imienin, wieńców itp*., nakładem J. Chociszewskiego. Czcionkami J.B. Langiego, Gniezno 1900.

Słownik literatury popularnej, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.

Sobkowiak Walerian, *Józef Chociszewski (1837–1914)*, Drukarnia „Lech”, Gniezno 1937.

Stachura-Lupa Renata, *O antologizowaniu w drugiej połowie XIX wieku (na marginesie antologii Władysława Bełzy)*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2022, t. 12.

Szumska Katarzyna, *Proverbes dramatiques w polskiej dramaturgii XIX wieku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 4.

Teatry amatorskie. Podręcznik dla urządzających przedstawienia amatorskie, zestawił A. Ludwiczak, Sekretarz Generalny T.C.L. [Towarzystwa Czytelni Ludowych], Poznań 1914.

Terni Jennifer, *Teatr początków kultury masowej: francuski wodewil i miasto – 1830–1848*, przeł. P. Morawski, „Dialog” 2013, nr 1.

Webersfeld Edward, *Teatr prowincjonalny w Galicji. Wspomnienia teatralne i inne*, oprac. M. Dęboróg-Bylczyński, Oficyna Wydawnicza Teatru Małego w Gdańsku, Gdańsk–Bydgoszcz 2013.

Wybitni Wielkopolanie, red. W. Jakóbczyk, A. Wojtkowski i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1959.

Magdalena Piotrowska, profesor UAM; historyk literatury, teatru i widowisk; zajmują ją głównie konteksty kulturowe XIX i XX wieku. Autorka książek o wielkopolskiej recepcji Mickiewicza, o teatrach amatorskich i o *Narodowych widowiskach kulturowych* oraz artykułów naukowych (między innymi o recepcji Słowackiego, recenzjach teatralnych Władysława Rabskiego, żywych obrazach, poezji i pieśni Towarzystwa Gimnastycznego Sokół).

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.08

C O P E
Member since 2018
JM13711

Małgorzata Okulicz-Kozaryn*

https://orcid.org/0000-0002-6315-0693

Kryzys liryzmu i narodziny poezji prozą *Przelotne chmury* Szczęsnej

Streszczenie

W połowie lat 80. XIX wieku Józefa Cybulska, pisząca pod pseudonimem Szczęsna, opublikowała w tygodniku „Bluszcz" powieść *Karta z pamiętnika poety*, w dużym stopniu autobiograficzną. Bohater powieści po wydaniu romantycznego tomu lirycznego przeżywa głęboki kryzys twórczy, zwątpienie w sens swojej drogi artystycznej. Cierpi z powodu trudności scalenia w poetyckiej formie rozbieżnych, dysharmonijnych uczuć, wrażeń, myśli. Tom poematów prozą Szczęsnej *Przelotne chmury* (1892) można czytać jako próbę znalezienia właściwego, nowoczesnego wyrazu dla wrażliwości poetyckiej schyłku wieku, jako ślad całości, niewyrażalnej za pomocą dotychczasowych form.

Słowa kluczowe: poeta, poemat prozą, nerwowość, Szczęsna, chmury

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: mok@amu.edu.pl

Received: 2025-12-22. Verified: 2026-06-03. Accepted: 2026-06-11
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

The crisis of lyricism and the birth of poetry in prose Szczęsna's *Passing Clouds*

Summary

In the mid-1880s, Józefa Cybulska, who wrote under the pseudonym Szczęsna, published a largely autobiographical novel entitled *Karta z pamiętnika poety* (*A Page from a Poet's Diary*) in the weekly "Bluszcz" ("Ivy"). The protagonist of the novel, having published a volume of romantic poetry, experiences a deep creative crisis and becomes discouraged about the sense of his artistic path. He is suffering from the difficulty of integrating divergent, disharmonious feelings, impressions, and thoughts into a poetic form. Szczęsna's collection of prose poems *Przelotne chmury* (*Passing Clouds* 1892) can be read as an attempt to find an appropriate, modern form for the changeable poetic sensibility of the turn of the century, and as a trace of the whole, which could not be expressed by existing forms.

Keywords: a poet, prose poetry, nervousness, Szczęsna, clouds

W jubileuszowym numerze 1000 „Bluszczu" (w numerze 48 z 1884 roku) pojawiła się *Karta z pamiętnika poety*. Jest to – w początkowych partiach – zapis głębokiego kryzysu twórczego dotykającego młodego, dwudziestotrzyletniego poetę, który zdążył już wydać pierwszy tom liryki. Wiek bohatera skłania do tego, by łączyć go z podpisaną pod utworem Szczęsną – takiego pseudonimu używała urodzona w 1861 roku, rozpoczynająca wtedy współpracę z tygodnikiem jego przyszła redaktorka, Józefa Cybulska[1]. Związek między kreacją literacką a osobą autorki umacnia jeszcze bardziej motto zaczerpnięte ze Słowackiego: „Gdyby nie było na świecie poezji, to sama myśl, że człowiek, który chodząc po ziemi, zebrał tyle jasnych

1 Józefa Cybulska h. Prawdzic urodziła się 15 lutego 1861 roku we Wrocławiu jako późna córka Wojciecha Cybulskiego, filologa slawisty, profesora wrocławskiego uniwersytetu, kolegi Stefana Garczyńskiego i Karola Libelta z lat studiów berlińskich, znajomego Adama Mickiewicza, następnie uczestnika powstania listopadowego. Także ze strony matki, Józefy z Machczyńskich, poetka dziedziczyła zainteresowania literackie; siostra matki, Antonina Machczyńska, była pisarką, choć głównie wybitną nauczycielką i organizatorką szkolnictwa żeńskiego. Szczęsna (od 1895 roku żona lekarza Ludwika Jaxy-Bąkowskiego) przejęła redakcję „Bluszczu" w 1896 roku, kiedy z funkcji tej wycofała się wieloletnia redaktorka Maria Ilnicka.

i nadzwyczajnych obrazów i z nimi do grobu pójść musi – urodziłaby ją"[2]. Józefa Cybulska wydała w tym samym 1884 roku *Złote myśli Juliusza Słowackiego*, poprzedzone obszernym wstępem, w którym twórca *Króla-Ducha* został postawiony w jednym szeregu z Goethem, Schillerem, Shakespeare'em i Byronem.

Bohater *Karty z pamiętnika poety* doświadcza nieoczekiwanego odpływu natchnienia, nagłej niemocy poetyckiej. „Moc błogosławiona przelewania myśli i uczuć w słowa"[3] ustała, co zmusza do przemyśleń, do retrospekcji, do analizy własnego przypadku. We wspomnieniu krótkiej a szczęśliwej epoki twórczej pojawia się wizerunek osoby wrażliwej na naturę i jej zmieniające się stany, na los innych ludzi, osoby skłonnej do wysiłku poznawania świata, tradycji i do badania meandrów życia współczesnego:

> Byłem lirykiem, marzyłem o dalszych stopniach poezji, ale nie spieszyłem się na drodze, z głęboką rozkoszą przebywałem stopnie podnoszenia się mego ducha i chciałem na każdym z nich zebrać wrażenia, nie opuścić żadnego z natchnień. Byłem szczęśliwy…
>
> O mój Boże, takie to ja wiodłem życie. A dziś? Nie mam poezji mojej, choć wszystko wokoło mnie tak samo. Widzę pełen blasków słońca wschód, głębię nieba pełną spokoju, noce z czarem niewyczerpanych tajemnic, czytam, patrzę, myślę, i nic z tego! Nic z siebie wysnuć nie jestem zdolny. […]
>
> Wrażenia wpływają do mojej duszy i nie tknąwszy jej, wylatują z nieurodzajnej mojej fantazji, zostawiając smutek i jeszcze coś gorszego – zniechęcenie[4].

Dalej następują poszukiwania nowej formy wyrazu:

> Dawniej były to – uczucia, marzenia: dziś chciałbym wyrzeźbić moje zasady, dla których może liryczna forma jest za krucha i dlatego pęka przeciążona? […]
>
> Może to jest wyczerpanie ducha.
>
> Wszakże starzy ludzie tracą pamięć, tę podstawę wszelkiej myśli, ten pierwszy węzeł rozumowania, od którego ciągnie się łańcuch logiki: może więc i ja straciłem fantazję twórczą, straciłem imaginację, która jest pamięcią w stronę przyszłości zwróconą, porywa rzeczy, które stać się mają i ustawia je w porządek możebności[5].

---

2 „Bluszcz" 1884, nr 48, s. 382. List poety do matki, pisany z Genewy 24 maja 1835; zob. J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 13: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952, s. 244.

3 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1884, nr 48, s. 383.

4 Tamże.

5 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1884, nr 49, s. 390.

Pamięć zwrócona w stronę przyszłości odsyła wprost do Słowackiego z *Godziny myśli*. W młodzieńczym poemacie romantyka czytamy:

> Trzeba życie rozłamać w dwie wielkie półowy,
> Jedną godziną myśli – trzeba w przeszłość wrócić;
> I przeszłość jako obraz ściemniały i płowy,
> Pełny pobladłych twarzy, ku słońcu obrócić…
> I ścigać okiem światła obrazu i cienie
> Jak lśniące rozpryśnionych mozajek kamienie[6].

Transfer przeszłości w przyszłość odbywa się w akcie poetyckim, w którym przechowane w pamięci a rozproszone „światła obrazu i cienie" zyskują nową integralność. Sama myśl o tych nagromadzonych „jasnych, nadzwyczajnych obrazach", które wskazuje motto *Karty z pamiętnika poety*, gwarantować ma istnienie poezji.

> W dążeniu do światła widzimy najpierw cień każdej rzeczy, idącej przed nami. Imaginacja ma władzę chwytania takich cieniów i z nich tworzy sobie obraz stojącej w dali, w promieniach słońca, przyszłości[7].

Bohater *Karty z pamiętnika poety* stoi jednak wobec niemożności tworzenia, bada swoje sumienie, szukając przyczyny utraty natchnienia. Zwraca się myślą ku Dantemu, który w pewnym momencie swego życia odbył oczyszczającą podróż do piekła, by powrócić umocnionym, z nowymi siłami. Takiej perspektywy nie pozwala zobaczyć piekło współczesności, łudzące rozmaitymi „komediami cnoty"[8]. Młody poeta dokonuje wiwisekcji własnej duszy, a w tym krytycznym usposobieniu przypomina nerwowców[9], choć stoi na pozycji odległej od ich światopoglądowego radykalizmu. Odbyte studia filozoficzne ugruntowały w nim maksymalizm dążeń. Należy do kategorii artystów, którzy

> na żadnej drodze sztuki nie znajdą zadowolenia, bo czując piękność prawdziwą spostrzegą prędko niemoc swą w wykonaniu arcydzieła, a zbyt dużo mając dumy, nie zniżą się do niedoskonałości[10].

---

6 J. Słowacki, *Dzieła*, t. 2: *Poematy*..., s. 207.

7 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1884, nr 49, s. 390.

8 Tamże, s. 391.

9 O tym nurcie, zaznaczającym się silnie od końca lat 80. XIX wieku, zob. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym"*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1988; R. Okulicz-Kozaryn, *Gra nerwów. Chopin w epoce psychicznego rozstroju*, [w:] tegoż, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013, s. 17–31.

10 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1884, nr 50, s. 399.

Autoanaliza kończy się konstatacją, że uprawiana dotąd liryka stanowiła jedynie znamię poetycznego usposobienia, przejaw wewnętrznego potencjału, który powinien znaleźć ujście w innej formie:

> Ale przychodzi chwila, gdy całego sklepienia myśli nie może utrzymać jedna liryczna kolumna. Wielcy poeci umieją sobie radzić, lecz człowiek, któremu poezja była tylko wyrazem pewnej epoki życia, buduje dalej życie wewnętrzne – czynami. Tu koniec mojego badania[11].

Poeta postanawia zostać… górnikiem. Zajęcie to symbolem poezji uczynił, jak wiadomo, Novalis, łącząc w tym wyobrażeniu również ideał poznania i wrażliwości, doskonałość. W arcyromantycznej powieści *Henryk von Ofterdingen* górnicy występują jako „podziemni herosi", którzy „w powadze i ciszy obcowania z prastarymi skalnymi synami natury, w ich ciemnych, cudownych komnatach, zyskują przygotowanie do przyjęcia niebiańskich darów i do radosnego wzlotu ponad świat i jego troski"[12]. Ostatni dopisek na końcu pierwszej sekwencji odcinków powieści zatytułowanej *Karta z życia poety* w numerze 50 pisma zawiera jednak sygnały niepokoju, niepewności i tęsknoty za przeszłością. I wzbudza oczekiwanie dalszego ciągu, jakiegoś koniecznego zwrotu akcji[13].

Notabene pomysł, by zejść pod ziemię, badać „tajemnicze miny ludzkiego ducha" w „nieskończonym labiryncie", w „kopalni życia"[14], mógł u uważnych czytelników „Bluszczu" wywołać wspomnienie żywej dyskusji, która toczyła się na łamach tygodnika cztery lata wcześniej. Zapoczątkował ją Adam Asnyk, drukując prowokacyjny wiersz *Ludwikowi Mien*, który w warstwie literalnej projektował zejście myśli ludzkiej pod ziemię w swoistym akcie likwidatorskim wobec poezji[15]. Zakończenie – tymczasowe, nie ostateczne – *Karty z pamiętnika poety* również zawiera element szokującej niespodzianki, odczuwalnej zwłaszcza wtedy, gdy czytamy utwór Szczęsnej zgodnie z zawartą w tytule naturalistyczną dyrektywą, jako

---

11 Tamże.

12 Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przekł., oprac. E. Szymani, W. Kunicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, s. 67, BN II 247.

13 To intrygujące dzieło kobiecego pióra nie zostało odnotowane w artykule Agnieszki Pai, *1884. Rok z biografii lekturowej czytelniczek „Bluszczu", „Świtu" oraz „Tygodnika Mód i Powieści"*, [w:] *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria I: *Perspektywa środkowoeuropejska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka, Temida 2, Białystok 2019, s. 539–558.

14 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1884, nr 50, s. 399.

15 Zob. na ten temat T. Budrewicz, *Głód i pieśń*, [w:] tegoż, *Rymowane spory. Asnyk*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015, s. 162–171. Zob. też M. Okulicz-Kozaryn, *Czesława Jankowskiego polemika z Adamem Asnykiem*, [w:] *Czesław Jankowski 1857–1929. Między tutejszością a europejskością. Zbiór studiów*, red. I. Fedorowicz, M. Dawlewicz, Vilnius University Press, Wilno 2018, s. 100–110.

ścisłą notację bardzo wiarygodnego doświadczenia. Jak już wspomniano, możliwa też jest lektura autobiograficzna; wybór takiej perspektywy pozwala w meandrycznie układających się kolejach życia bohatera zobaczyć kryzys liryczności, który zaowocuje poszukiwaniem nowej formy wypowiedzi.

Czytelnicy „Bluszczu" przez ponad pół roku pozostawali w niewiedzy co do dalszego ciągu powieści o młodym poecie. Dopiero w numerze 30 z 1885 roku utwór powrócił na łamy tygodnika. Być może z powodu długiej przerwy w tytule pojawiła się zmodyfikowana forma *Kartka* oraz liczba mnoga: *z pamiętników*. Bohater po doświadczeniu fizycznego trudu zwraca się ku pracy umysłowej, ku filozofii, „przechodząc geologiczne pokłady systematów myślenia"[16]. Nadal jednak cierpi na „milczenie zmysłów"[17]. Po kolejnej, niemal rocznej tym razem, przerwie tygodnik publikował w 1886 roku ostatnią, dłuższą serię odcinków (w numerach od 23 do 32)[18], w których poeta udaje się w podróż po miastach europejskich, obserwuje ludzi, ogląda obrazy, rzeźby w galeriach sztuki, przeżywa spektakle teatralne, w tym opery Wagnera. Ze świata sztuki odwołuje go znów tęsknota do natury. W końcu, po dość długim czasie poszukiwania i oczekiwania, zdobywszy pewne życiowe i wewnętrzne doświadczenie, bohater odradza się jako poeta. Szczęsna dla udobitnienia tego aktu scedowała na swojego bohatera własny wiersz, który pod tytułem *Fenix* wszedł do tomu jej *Poezji* wydanego w 1894 roku[19], a w jego ramach znalazł się w cyklu *Czuję i myślę… (1884–1886)*.

W ten sposób zostawiła wyraźny autobiograficzny ślad w kreacji tajemniczego twórcy poetyckiego diariusza. Powieść kończy rozpoznanie poezji powracającej w widoku jutrzenki, w poprzednich akapitach natomiast „chmurna mgła" i „jesienne chmur gromady"[20] wyraźnie zapowiadają owo przebudzenie poety. Związek pomiędzy tymi objawami atmosferycznymi a należącą do porządku astronomii gwiazdą zaranną skłania do tego, by zwrócić uwagę na relację, jaka łączy *Kartę z pamiętnika poety* z następną szerzej zakrojoną publikacją autorki.

W 1892 roku Szczęsna wydała we Lwowie tom *Przelotne chmury. Poezje prozą*. Tytułowe chmury nie tylko w tradycji literackiej obrosły metaforycznymi sensami – wystarczy wspomnieć o tym, że pokolenie Szczęsnej uległo urokowi Shelleya, autora słynnego wiersza *The Cloud*. Rówieśnik Szczęsnej, astronom i geofizyk

---

16 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1885, nr 31, s. 243.

17 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1885, nr 32, s. 250.

18 Odcinki drukowane w roku 1886 ukazywały się znów pod tytułem w przywróconej postaci: *Karta z pamiętnika poety*.

19 Zob. M. Okulicz-Kozaryn, *Debiutancki tom „Poezji" Szczęsnej*, [w:] *Debiuty i inne zjawiska poetyckie drugiej połowy XIX wieku. Prace ofiarowane Profesor Barbarze Bobrowskiej*, red. J. Zajkowska, K. Jaworski przy współpracy E. Pocheć-Sobiesiak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2025, s. 163–172.

20 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1886, nr 32, s. 254.

Maurycy Pius Rudzki (1862–1916), autor podręcznika *Zasady meteorologii*, podkreślał, że właśnie na przełomie wieków przyjęło się rozróżniać troposferę i stratosferę:

> w troposferze zachodzi kondensacja pary wodnej: tworzą się obłoki, pada deszcz i śnieg, w stratosferze zaś nie ma ani kondensacji pary, ani opadów, ani chmur, oprócz zupełnie zagadkowych a bardzo rzadko i bardzo wysoko pojawiających się „świecących obłoków"[21].

Trudno nie dostrzec poetyckiego potencjału tych fachowych stwierdzeń meteorologa. Na wyobraźnię szerszej publiczności czytającej oddziaływać mogły dalsze tezy naukowca:

> klasyfikacja L.[uke'a] Howarda, jak inne dawniejsze, jest morfologiczną, opiera się wyłącznie na kształtach chmur i to widzianych z dołu. Jednak należy zauważyć, że trzy zasadnicze typy: cirrus, cumulus i stratus są też genetycznie różne[22].

Tytuł tomu Szczęsnej znajduje bezpośrednie objaśnienie w pierwszym utworze, nazwanym tak samo jak całość:

> Przez nieskończoność błękitnego nieba, lekkim gnane wiatrem, jedne za drugimi, płyną przelotne chmury… […]

I dalej:

> Przez powierzchnię bezdennej duszy człowieka, powiewem czasu gnane, jedne za drugimi, płyną przelotne wrażenia…[23]

Zmienności, ulotności chmur odpowiada nietrwałość, amorficzność wrażeń. To, co uchwytne na powierzchni, pozostaje w tajemniczym związku z tym, co ukryte głębiej i naznaczone subiektywizmem. „Zadowolenie własnego serca w podążaniu za swoimi wrażeniami"[24] podkreśla autor *Teorii obłoku*, Hubert Damisch,

---

21 M.P. Rudzki, *Zasady meteorologii*, wydał J. Krasowski, E. Wende i Spółka, Warszawa 1916, s. 1–2.

22 Tamże, s. 23–24. Piękno obłoków nie było obojętne autorowi pierwszego polskiego podręcznika meteorologii; zob. A. Pietkiewicz, *Meteorologia*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1872, rozdział *Obłoki*, s. 163–178.

23 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Przelotne chmury. Poezje prozą*, Redakcja „Dziennika Polskiego", Lwów 1892, s. 3.

24 H. Damisch, *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, przeł. P. Tarasiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 30.

jako istotną właściwość talentu malarskiego Correggia, głównego bohatera tej semiotycznej próby historii malarstwa.

„Od wieków chmury były wyrazem nieosiągalnej po ludzku boskości i pewnego rodzaju wolności" – pisze współczesny artysta i filozof Tymoteusz Andrearczyk w *Estetyce chmur*[25]. I dalej rozwija myśl:

> Chmury w swej niejasnej formie wprowadzają subiektywną wątpliwość co do kształtu, który miał się objawić lub wyłonić. Obraz, który chmura z sobą niesie, który przedstawia, jest obrazem enigmatycznym. Zagadkowa niepewność popycha wyobraźnię do improwizacji. […] Efemeryczność chmur prowokuje do tego, by człowiek doświadczył ich w sposób estetyczny[26].

Radykalnie estetyczny odbiór rzeczywistości był silną pokusą odczuwaną przez artystów u schyłku XIX wieku. Ale też estetyczna wrażliwość konfrontowała się, niekiedy boleśnie, z niechętnym jej pragmatyzmem. Wybór tytułu tomu przez Szczęsną musiał się dokonać z pewnym dramatyzmem deklaracji postawy twórczej, a może i życiowej.

Wcześniejsza *Karta z pamiętnika poety* obfitowała w rozmaite wrażenia, które tam układały się w długi łańcuch mimowolnych, jak też świadomie poszukiwanych, a nawet zaprojektowanych doznań. Miały zaowocować syntezą, *summą* wewnętrznie doskonałą, miały osiągnąć swój wyraz w kompletnej, harmonijnej formie, znaleźć miejsce w kompozycyjnie skończonym układzie. W tomie poezji prozą wrażenia usamodzielniają się, każde z nich staje się na moment ośrodkiem osobnej uwagi, nabiera autonomicznej wartości. Jednocześnie poszczególne utwory przez swoje wzajemne relacje przywołują całość wyższego rzędu. O takich aspektach gatunku pisali badacze *Paryskiego spleenu* Baudelaire'a. „Właściwość poematu prozą polega na tym, że prezentuje się on jako niedoskonałe, aluzyjne odbicie nieobecnego dzieła idealnego"[27] – stwierdził Marc Fumaroli. Natomiast Yves Bonnefoy zauważył podobieństwo tomu poezji prozą Baudelaire'a do książki, „którą poeta mógłby napisać, gdyby mimo wszystko znalazł do tego siłę"[28]. Z kolei zasłużony edytor francuskiego poety Claude Pichois wyraził się o *Paryskim spleenie* jako „doświadczalnym laboratorium, którego destylaty znacząco różnią się od siebie"[29]. Choć dokonania Szczęsnej i Baudelaire'a są w sposób oczywisty od siebie odległe, to jednak w tomie polskiej poetki dostrzec można

---

25 T. Andrearczyk, *Estetyka chmur*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2019, s. 267.

26 Tamże, s. 268 i 270.

27 Cyt. za T. Swoboda, *Wstęp*, do: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wstęp, oprac. T. Swoboda, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2025, s. LXVII, BN II 269.

28 Tamże.

29 Tamże.

podobne poszukiwanie nowych zasad konfigurowania coraz bardziej rozproszonych lirycznych okruchów, tak by wszystko w dziele było „po kolei i na zmianę początkiem i końcem, głową i ogonem”[30], jak w autokomentarzu do *Paryskiego spleenu* wyraził się jego autor.

Jedną z warstw chmur-wrażeń w *Przelotnych chmurach* Szczęsnej stanowią doznania lekturowe. Po tytułowym utworze cyklu następuje obrazek *Dajcie światła!*, w którym bohaterka, zaczytana o zmierzchu w ponurej, zasmucającej literaturze, traci poczucie rzeczywistości:

> Gdzie ja jestem? Pode mną już nie było fotelu, tylko jakaś okropna skała, pod nogami otchłań pełna dziwnych szelestów […] jakieś szkielety, potwory, ciemne i zimne, trupy nie trupy, widma czy strachy, jakieś szkice kształtów pozaczynanych […] jakieś początki form […][31].

Nie wiadomo, czy czytelniczka w rękach miała powieść grozy, czy też inną co do charakteru książkę, niewątpliwie wywołała ona poczucie rozpadu świata, kosmicznej katastrofy. Wybawieniem okazała się inna lektura zastosowana jako remedium; sięgnięcie do Biblii, do Księgi Genesis, pozwoliło powstrzymać ekspansję chaosu.

W *Ciasno i duszno* nadesłany z księgarni zbiór wierszy młodego poety (a okazuje się nim pierwszy tom *Poezji* Jana Kasprowicza!) przywraca wiarę w życie umysłowe i literackie, mocno nadwerężoną podczas rozmowy w gronie intelektualistów, którzy wycofali się ze swoich zadań na rzecz wspólnoty narodowej i którzy podważali rolę poezji, a w każdym razie kwestionowali wartość twórczości nerwowej:

> Natchnienie, proszę pani, to pewien stopień wysokiej egzaltacji, to nerwowość poetów […] patologiczny stan […] niekiedy posunięty prawie do niepoczytalności![32]

Lektura wierszy zrównoważyła rozczarowanie obcowaniem z przedstawicielami elity intelektualnej.

> Pieśni jego nie były cyzelowanymi cackami […], były to zgrzyty żelaznej surmy […] były to śmiałe hymny społeczne płynące z przytomnej myśli, która schylając się nad otchłanią nędzy, zepsucia i zażartej walki, nie zwątpiła o wynikach tych starć bolesnych, nie zaraziła się ani szyderstwem, ani zwątpieniem[33].

---

30 Ch. Baudelaire, *Paryski splin*, przekł., komentarz R. Engelking, Officyna, Łódź 2020, s. 213.

31 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Przelotne chmury...*, s. 5–6.

32 Tamże, s. 38.

33 Tamże, s. 40.

W innym znów wypadku przeglądanie ilustrowanego pisma etnograficznego staje się źródłem zaniepokojenia związanego z teorią ewolucyjną, wizerunki przedstawicieli jakiegoś dalekowschodniego plemienia uwydatniły ich zwierzęce podobieństwo – „to jacyś krewni orangutana”[34] – zauważa bohaterka utworu zatytułowanego *Kroas*.

Wrażenia płyną również w *Przelotnych chmurach* z kart książek naukowych (*Labirynt*, *Motor*), z dokumentów historycznych studiowanych w archiwach (*Stygmat*). Ale sytuacja lektury może też być okazją do ironicznych komentarzy, na przykład wobec znudzonych kuracjuszy „w czytelni u wód”[35] (*Samson*), nakłaniających swoje dzieci do czytania zagranicznych czasopism z niezrozumiałymi dla nich, a nawet niestosownymi treściami.

Lektury konkurują zresztą nieustannie z bezpośrednim doświadczaniem życia:

> Lubię chmury, co się skupiają fantastycznie i jaskrawymi karawanami przelatują niebo, ale kocham błyskawicę, co w nich mieszka i ognistym spojrzeniem rozdziera ciemności. […]
>
> Lubię Homera, Danta i Byrona, ale kocham poezję ludzkiego spojrzenia, płomienną odę psychicznych pragnień, barkarolę swobodnego śmiechu i treny człowieczej niedoli[36].

Bohater *Karty z pamiętnika poety* poszukiwał pełni, ale długo pozostawał w poczuciu jej braku. Wrażenia i doznania podlegały weryfikacji ze względu na idealny obraz całości, w jakim miały się zsumować. W *Przelotnych chmurach* swobodę i niesystematyczność, pewną kapryśność następstwa wrażeń uzasadnia przecież *per analogiam* naturalna zmienność pogody. *Notabene* nie tylko meteorologia dostarcza autorce tomu metafor ulotności stanów wewnętrznych, niepełności i ograniczoności poznania. Bohaterka *Labiryntu*, zainspirowana rozprawą z dziedziny archeologii, dokonuje swobodnego przekształcenia elementów naukowej wiedzy w twory wyobraźni, a nawet używa scjentystycznych pojęć na potrzeby opisu stanów psychicznych:

> Nagromadzony materiał zaczął się chwilami mieszać w chaotyczne stany, które chociaż przelotne, bywały jednak ciężkimi próbami do przebycia, a świeże uczucia, zjawiające się nagle i gwałtownie, sprawiały męczące dla serca niespodzianki. Pamięć i wyobraźnia przekomarzały się ze sobą, stawiając przed oczy świadomości malownicze kontury swych wytworów, a czyniły to z tak szaloną szybkością, że rozróżnić często nie mogłam, czy widmo stojące przede mną jest wspomnieniem przeszłości,

34 Tamże, s. 68.

35 Tamże, s. 58.

36 Tamże, s. 88–89.

> czy przyszłości marzeniem. W okresie namiętnych prądów, wulkaniczna formacja ducha wysunęła na wierzch swe pokłady i zaczęła się jaskrawa burza serdecznych wzruszeń. Fala wewnętrznej siły porywała wtedy pierwsze z brzegu zewnętrzne wrażenie i wynosiła je na szczyt tego gorącego wylewu […]. Ale ono nikło z czasem, pękało jak bańka powietrzna na powierzchni zmiennych stanów dobijających się kolejno przewagi, a fala uczuć opadała w głąb serca […], aby pod wpływem nowego wrażenia tym prędzej świat złudzeń odbudować, znów do nowego celu unosić się w górę i dążyć[37].

Namysł nad zagadnieniem archeologicznym niepostrzeżenie przechodzi tu w refleksję geologiczną nad zjawiskiem wulkanizmu, która z kolei okazuje się kanwą pewnej intuicji psychologicznej czy też projekcją zmieniającego się pejzażu wewnętrznego. Można w tym fragmencie usłyszeć echo słynnej hipotezy geologicznej z końca XVIII wieku, a mianowicie teorii plutonicznej, mającej oponentkę w teorii neptunicznej[38]; obie w sugestywny sposób opisywały dynamikę przemian powierzchni globu, obie zawierały znaczny potencjał metaforyczny. Dla pokolenia Szczęsnej, które cechuje wrażliwość monistyczna, żywe i istotne pozostają analogie i korespondencje w świecie natury, dlatego motywy czerpane z rozmaitych dziedzin nauki poddają się zabiegom wydobywającym z nich antropomorficzne rysy, jak choćby w *Atomie*:

> Niby nic, prawie już bez wymiaru, już prawie niepodzielny, atomie, ty równouprawniony obywatelu ogromu, turysto wędrujący z gwiazdy na gwiazdę, z sfery do sfery, z serca do mózgu, z mózgu do serca, z przyrody w człowieka, z człowieka w przyrodę, niespożyty pierwiastku wszystkiego, krążący bez wytchnienia, jaki ty potężny jesteś![39]

„Turysta wędrujący z gwiazdy na gwiazdę" stanowi zapewne ślad lektury Camille'a Flammariona, poetycko usposobionego astronoma i meteorologa, głosiciela teorii wielości światów, patronującego na przełomie wieków upoetyzowanym monistycznym wizjom natury, manifestującej przestrzenną i czasową nieograniczoność[40].

---

37 Tamże, s. 101.

38 Zob. np. E. Kochanowska, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen" Novalisa i „Genezis z ducha" Słowackiego*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2002, s. 29 i 38–39.

39 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Przelotne chmury*..., s. 113.

40 W jednej z prac Flammariona „turystkami niezależnymi" są podróżujące w kosmosie komety, wykazujące empatię wobec mieszkańców ziemskiego globu. Zob. K. Flammarion, *Historya komety*, [w:] tegoż, *Opowiadania o nieskończoności*, przeł. H. Kuczalski, Gebethner i Wolff, Warszawa 1874, s. 243.

Utwory składające się na *Przelotne chmury*, jak trafnie ustaliła Krystyna Zabawa, autorka *Kalejdoskopu myśli, wrażeń i obrazów*, monografii o młodopolskim poemacie prozą, są w formie dość różnorodne, „od nastrojowych liryków, poprzez obrazki w stylu baudelaire'owskim i poetyckie bajki do krótkich opowiadań"[41]. Zabawa zwróciła też uwagę na możliwą inspirację inicjalnym utworem z *Paryskiego spleenu* – *Cudzoziemcem*, w którym pojawia się charakterystyczne wyznanie:

> Kocham chmury… chmury, co przechodzą… tam… czarowne chmury[42].

Tę obserwację rozwinęła Agnieszka Kluba w pracy *Poemat prozą w Polsce*, dostrzegając podobieństwa podmiotu cyklu Szczęsnej z postawą *flâneura*, czyli „rozmiłowanego obserwatora [pragnącego – M.O.-K.] zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka"[43] – jak określiła tę postawę autorka, korzystając ze słów Charles'a Baudelaire'a z *Malarza życia nowoczesnego*.

Przelotne chmury Szczęsnej istotnie często czerpią swą materię z epizodów i scenek z życia miejskiego, jak na przykład w *Aerolicie*, w którym upadek meteorytu staje się punktem wyjścia do zaskakujących konstatacji o ludzkiej naturze, w tym wypadku o niezdrowej pogoni za sensacją – cudzym kosztem. Podobnie w *Czaszce* temat poszukiwania czaszki Mozarta wywołuje smutne uogólnienie odnoszące się do niedoceniania wielkich ludzi za ich życia. Utwór zatytułowany *W jarze* unaocznia zmęczenie miastem:

> tu nie dochodzą żadne dudnienia, trzaskania, trzepania, trąbienia, piski katarynek, świsty tramwajów, jęki dręczonych fortepianów, wrzaski targowe, ten nieskończony dysonans miejski, ten nieustanny zgrzytliwy zamach na nerwy człowieka[44].

Uroczystość religijna czy też inna masowa manifestacja w *Pochodni* wywołuje wrażenie nierzeczywistości miejskiego środowiska:

---

41 K. Zabawa, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, TAiWPN Universitas, Kraków 1991, s. 113.

42 Tamże, s. 112. Monografistka cytuje frazę tę w oryginale, podając w przypisie tłumaczenie Heleny z Sienkiewiczów Żuławskiej z *Drobnych poezji prozą* Baudelaire'a (1901). W późniejszych przekładach zwyciężyły „obłoki". W przekładzie Joanny Guze: „Kocham obłoki… płynące… tam… tam… cudowne obłoki!" (Ch. Baudelaire, *Paryski spleen*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959, s. 7); w przekładzie Ryszarda Engelkinga: „Kocham obłoki… zwiewne obłoki… o, tam… tam… te cudowne obłoki!" (Ch. Baudelaire, *Paryski splin*, przeł., komentarz R. Engelking, Officyna, Łódź 2020, s. 33).

43 A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Warszawa–Toruń 2014, s. 149.

44 Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Przelotne chmury…*, s. 51–52.

> W mrokach wyglądało miasto jak promieniami rysowane, ulotne i całe w iskrach drżące, jak zjawisko, co zgasnąć może w jednej chwili[45].

Satyrycznie natomiast przedstawia się obecność obcej władzy w mieście w *Więźniu politycznym*, obrazku na temat aresztowania przez policję ptaka, kosa śpiewającego *Jeszcze Polska nie zginęła…*

Miasto bywa też jednak sceną zaskakujących przemian, także wewnętrznych. Oto w *Prędkich sądach* pojawia się wytworny mężczyzna, początkowo budzący ironię, „trochę sztywny, z bukiecikiem fiołków na piersiach, z laseczką czarną, nabijaną złotymi gwiazdkami w ręku, słowem, młodzieniec *fin de siècle*"[46]. Za chwilę okaże się on wybawcą koni ciągnących chłopski wóz, który ugrzązł w lodowej bruździe. I choć literacki efekt zostaje nieco osłabiony moralizatorskim komentarzem, trudno nie dostrzec wnikliwego namysłu nad międzyludzkimi relacjami.

Kobiecy podmiot *Przelotnych chmur*[47] nosi rysy osoby o silnym charakterze, manifestującej niezależność swoich sądów i niechęć do konwenansów, czego doświadczył na przykład narzucający się ze swoim towarzystwem znajomy, spotkany podczas spaceru w parku w fabularnie rozbudowanej *Idylli*. To kobieta nowoczesna, wykształcona, o szerokich horyzontach, zorientowana w stanie badań przyrodniczych i historycznych, z ogromną ciekawością świata, oddająca się intelektualnym zajęciom, śledząca nowości techniczne. To również wnikliwa obserwatorka rzeczywistości przełomu wieków, wytrawna badaczka natury ludzkiej, podróżniczka. Turystycznych wypraw, wakacyjnych przygód doświadcza jako poznawczych i samopoznawczych epizodów, w indywidualnym bądź wspólnotowym wymiarze (*Skąd–dokąd?*, *Na łańcuchu*). Niekiedy przejawia baudelaire'owską skłonność do ironii, ale częściej – również nieobcą francuskiemu twórcy – czułość wobec przedmiotu swojej uwagi.

Ufundowana na religijnych przekonaniach wiara w miłość stanowi przeciwwagę dla dezintegrujących objawów współczesności:

> Nad całą nędzą świata, nad wszystkimi dysonansami i fałszywą szarpaniną codzienną płynie harmonijna, urocza, natchniona – pieśń nad pieśniami[48].

---

45 Tamże, s. 85.

46 Tamże, s. 142.

47 Wspomnieć można w tym miejscu o innych wybitnych autorkach poematów prozą z epoki, które uwzględnia przywoływana wcześniej monografia Krystyny Zabawy: Bronisławie Ostrowskiej, Marii Komornickiej, Ewie Łuskinie, Maryli Wolskiej. Badaczka młodopolskiego poematu prozą nie zapomina o uprawiających pokrewne formy, a czynnych wciąż na przełomie wieków przedstawicielkach pokolenia starszego, Elizie Orzeszkowej i Marii Konopnickiej, bierze pod uwagę także dorobek na tym polu francuskiej poetki polskiego pochodzenia – Marie Krysińskiej. Agnieszka Kluba w *Poemacie prozą w Polsce* obok Szczęsnej wyróżnia osobnym rozdziałem Bronisławę Ostrowską.

48 Tamże, s. 55.

Pieśń nad pieśniami mówi o zwycięstwie harmonii nad rozproszonymi akordami, tak w wymiarze światopoglądowym, jak i artystycznym; to utwór o głębokich źródłach twórczości, która w ramach wizerunku tego kobiecego podmiotu tomu poezji prozą stanowi szczególną odpowiedź daną Stwórcy.

Osobę dającą się rozpoznać w *Przelotnych chmurach* charakteryzuje też wyostrzona wrażliwość na echa przeszłości, również tej heroicznej, powstańczej. W utworze *Na pobojowisku* bohaterka odwiedza miejsce bitwy stoczonej przed półwieczem („Mierzyłam okiem położenie placu boju, tak dobrze mi znane z historii i rodzinnych podań…"[49]). Podczas rozmowy ze starym człowiekiem, który pamięta dawne wydarzenie, wizytująca miejsce młoda kobieta zachowuje się dość ekscentrycznie. Na pełną rezygnacji uwagę o nieodwracalności klęski („kruki to zostały… a tamci – pokładli się na pobojowisku – bezdzietni") reaguje strzałem w przelatującego ptaka („Oh, nie! Krukom śmierć, a nam życie!" – alboż ja nie dziecko jednego z tych strzelców?"[50]). Historia, dawniejsza i nowsza, kilkakrotnie staje się przedmiotem uwagi autorki *Przelotnych chmur*, zwykle na prawach wspomnienia lub refleksji ożywionych lekturą, podróżą, spotkaniem. Natomiast ostatni utwór tomu, zatytułowany *Ostatnia chmura*, nieoczekiwanie przenosi czytelnika w realia wieku XVII i czyni go świadkiem śmierci Stefana Czarnieckiego w Tykocinie. Tytułowa ostatnia chmura przesuwa się po czole hetmana jako cień jego troski o ojczyznę, którą musi opuścić w niepewnej dla niej sytuacji. Jak pisał John Ruskin, autor *Królowej powietrza. Studium nad greckimi mitami o chmurach i burzach*, „faktyczne przyćmienie wzroku, wywołane śmiertelnymi ranami, podsuwa myśl o ciemności opuszczających się chmur, o czym nieustannie wspomina *Iliada*"[51]. *Ostatnia chmura* uaktualnia pamięć o wielkiej epice, o wielkich zobowiązaniach literatury, z jakimi mierzył się bohater *Karty z pamiętnika poety*, choć on sam pragnął raczej spełnić się jako liryk.

W *Przelotnych chmurach* liryzm objawia się w sposób bardziej ulotny, rozproszony, niepewny, ale zarazem swobodniejszy, paradoksalnie zintensyfikowany.

Bibliografia

Andrearczyk Tymoteusz, *Estetyka chmur*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2019.

Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, wstęp, oprac. T. Swoboda, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2025, BN II 269.

49 Tamże, s. 64.

50 Tamże, s. 66.

51 J. Ruskin, *Królowa powietrza. Studium nad greckimi mitami o chmurach i burzach*, przeł. W. Szukiewicz, Teodor Paprocki i S-ka, Warszawa 1901, s. 45.

Baudelaire Charles, *Paryski spleen*, przeł. J. Guze, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.

Baudelaire Charles, *Paryski splin*, przekł., komentarz R. Engelking, Officyna, Łódź 2020.

Budrewicz Tadeusz, *Głód i pieśń*, [w:] Tadeusz Budrewicz, *Rymowane spory. Asnyk*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2015.

Damisch Hubert, *Teoria /obłoku/. W stronę historii malarstwa*, przeł. P. Tarasiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Flammarion Kamil, *Historya komety*, [w:] Kamil Flammarion, *Opowiadania o nieskończoności*, przeł. H. Kuczalski, Gebethner i Wolff, Warszawa 1874.

Kluba Agnieszka, *Poemat prozą w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Warszawa–Toruń 2014.

Kłosińska Krystyna, *Powieści o „wieku nerwowym"*, Wydawnictwo Śląsk, Wrocław 1988.

Kochanowska Ewa, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen" Novalisa i „Genezis z ducha" Słowackiego*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2002.

Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przekł., oprac. E. Szymani, W. Kunicki, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2003, BN II 247.

Okulicz-Kozaryn Małgorzata, *Czesława Jankowskiego polemika z Adamem Asnykiem*, [w:] *Czesław Jankowski 1857–1929. Między tutejszością a europejskością. Zbiór studiów*, red. I. Fedorowicz, M. Dawlewicz, Vilnius University Press, Wilno 2018.

Okulicz-Kozaryn Małgorzata, *Debiutancki tom „Poezji" Szczęsnej*, [w:] *Debiuty i inne zjawiska poetyckie drugiej połowy XIX wieku. Prace ofiarowane Profesor Barbarze Bobrowskiej*, red. J. Zajkowska, K. Jaworski przy współpracy E. Pocheć-Sobiesiak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2025.

Okulicz-Kozaryn Radosław, *Gra nerwów. Chopin w epoce rozstroju*, [w:] Radosław Okulicz-Kozaryn, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2013.

Paja Agnieszka, *1884. Rok z biografii lekturowej czytelniczek „Bluszczu", „Świtu" oraz „Tygodnika Mód i Powieści"*, [w:] *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, seria I: *Perspektywa środkowoeuropejska*, red. A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka, Temida 2, Białystok 2019.

Pietkiewicz Apolinary, *Meteorologia*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1872.

Rudnicka Jadwiga, *Fragment archiwum Wojciecha Cybulskiego w papierach Józefy Bąkowskiej*, „Pamiętnik Literacki" 1959, z. 3/4.

Rudzki Maurycy Pius, *Zasady meteorologii*, wydał J. Krasowski, E. Wende i Spółka, Warszawa 1916.

Ruskin John, *Królowa powietrza. Studium nad greckimi mitami o chmurach i burzach*, przeł. W. Szukiewicz, Teodor Paprocki i S-ka, Warszawa 1901.

Słowacki Juliusz, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 13: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952.
Słowacki Juliusz, *Godzina myśli*, [w:] *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 2: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1952.
Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Karta z pamiętnika poety*, „Bluszcz" 1884, nr 48–50; 1885, nr 30–32 i 34; 1886, nr 23–32 [w odcinkach z roku 1886 inna wersja tytułu: *Kartka z pamiętników poety*].
Szczęsna [właśc. Józefa Cybulska], *Przelotne chmury. Poezje prozą*, Redakcja „Dziennika Polskiego", Lwów 1892.
Zabawa Krystyna, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów" – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, TAiWPN Universitas, Kraków 1991.

Małgorzata Okulicz-Kozaryn, prof. UAM, dr hab., historyk literatury, autorka książek: *Średniowiecze Wacława Berenta. Sceptyk w poszukiwaniu całości* (Warszawa 2006); *Naukowość utajona? Konsekwencje scjentyzmu w literaturze Młodej Polski* (Poznań 2013); *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny* (antologia z serii Polemika Krytycznoliteracka w Polsce; Poznań 2022); współautorka (z Radosławem Okulicz-Kozarynem) książki *Tropami Bractwa Wielkiego Dzwonu. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku* (Poznań 2020); współredaktorka (z Mateuszem Bourkane i Michałem Haake) książki *„Przemyśleć wszystko…" Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej* (Poznań 2009). Zajmuje się między innymi związkami literatury i nauki, dziewiętnastowiecznym scjentyzmem, przejawami parnasizmu, shelleizmu i nerwowości, dawną fantastyką naukową, mediewizmem młodopolskim jako zagadnieniem artystycznym i epistemologicznym, problemami młodopolskiej powieści i krytyki literackiej, kondycją poezji drugiej połowy XIX wieku (uczestniczka projektu badawczego *Poezja na marginesie cywilizacji. Degradacja i odrodzenie twórczości poetyckiej 1864–1894*). Należy do zespołu Centrum Badań nad Poezją Drugiej Połowy XIX Wieku przy WFPiK UAM.

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.09

C O P E
Member since 2018
JM13711

Filip Mazurkiewicz*

https://orcid.org/0000-0003-0702-4147

Naturalizm w późnych powieściach Zygmunta Kaczkowskiego

Streszczenie

Autor artykułu analizuje późną twórczość Zygmunta Kaczkowskiego w kontekście jego skomplikowanej biografii politycznej i literackiej oraz debaty o naturalizmie. Punktem wyjścia jest rok 1866, gdy po oskarżeniach o agenturalną działalność na rzecz Cesarstwa Austriackiego Kaczkowski zostaje skazany na emigrację. Po długiej przerwie, już w realiach ugruntowanego pozytywizmu (w latach 70. i 80. XIX wieku) wraca do pisania. Autor skupia się na powieściach współczesnych *Graf Rak* i *Zaklika*, które wpisują się w polemikę z naturalizmem. Kaczkowski pojmuje naturalizm jako materialistyczny światopogląd negujący duchowość, moralność i patriotyzm. W *Grafie Raku* tytułowa postać uosabia skrajny materializm i darwinistyczną wizję świata, prowadzącą do nihilizmu i przemocy. *Zaklika* rozwija podobną krytykę poprzez schematyczne postacie i tendencyjną fabułę. Choć powieści te są artystycznie słabe, to stanowią ważne świadectwo ideowych lęków autora, jego sprzeciwu wobec sekularyzacji i prób przepracowania własnej winy oraz marginalizacji w życiu literackim.

Słowa kluczowe: Zygmunt Kaczkowski, naturalizm, realizm i materializm, powieść tendencyjna

* Uniwersytet Śląski w Katowicach, e-mail: mazurkiewiczf@gmail.com

Received: 2025-12-16. Verified: 2026-05-27. Accepted: 2026-06-08
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: University of Silesia in Katowice. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Naturalism in the late novels of Zygmunt Kaczkowski

Summary

The text examines Zygmunt Kaczkowski's late novels against the background of his controversial biography and the Polish debate on naturalism. After being accused in 1866 of acting as an Austrian agent and forced into exile, Kaczkowski withdrew from literary life for over a decade. He returned in the late 1870s, writing in a period dominated by positivism. The analysis focuses on the contemporary novels *Count Rak* and *Zaklika*, which intervene directly in discussions of naturalism. For Kaczkowski, naturalism represents a materialistic worldview denying spirituality, morality, and patriotic ideals. In *Count Rak*, the title character embodies radical materialism, Darwinian struggle, and cosmic determinism, leading to nihilism and moral desolation. *Zaklika* presents a similarly critical vision through one-dimensional characters and overtly ideological narration. Although these novels are artistically unsuccessful, they are significant as expressions of Kaczkowski's resistance to secular modernity and as attempts to confront his political past, personal guilt, and growing alienation from contemporary readers.

Keywords: Zygmunt Kaczkowski, naturalism, realism and materialism, thesis novel

W roku 1866 Zygmunt Kaczkowski miał czterdzieści jeden lat. Kończył wówczas równo dwudziestoletni okres bardzo wytężonej pracy literackiej, publicystycznej oraz działalności publicznej. Kończył go niechlubnie, oskarżony o działalność agenturalną na rzecz rządu austriackiego przeciw galicyjskiej organizacji powstańczej. Osądzony przez sąd powstańczy, skazany został na opuszczenie kraju i właśnie w owym 1866 roku, już na emigracji, napisał obszerną broszurę zatytułowaną *Rewolucyjne sądy i wyroki*, którą usiłował się bronić przed stawianymi mu zarzutami, udowadniając, jak słabe były dowody przedstawione przez sąd i jak niedorzeczne były to oskarżenia. Sąd rzeczywiście dowody miał mało wiarygodne, ale się nie mylił. Kaczkowski w istocie był austriackim agentem, sprawie powstańczej zaszkodził bardzo, zaś broszurę swą pisał jako agent wciąż czynny, tym razem w środowisku emigracyjnym. O tym jednak można się było z całą pewnością dowiedzieć dopiero po otwarciu austriackich archiwów po roku 1918[1].

1 Zob. E. Barwiński, *Zygmunt Kaczkowski w świetle prawdy (1863–1871): z tajnych aktów b. austryackiego Ministerstwa Policyi*, H. Altenberg, Lwów 1920.

W 1866 roku sytuacja pisarza w oczach opinii publicznej mogła uchodzić za niepewną, a wyrok – za nazbyt surowy i pospieszny. Taka też była linia obrony Kaczkowskiego. Z punktu widzenia tego, co zamierzam napisać dalej, warto przytoczyć dłuższy *passus* zamykający *Rewolucyjne sądy i wyroki*:

> Co do mnie jest dwa uczucia, które mi są zupełnie nieznane, a nimi są: zwątpienie i rozpacz. Gdybym był kiedykolwiek zwątpił o sobie, gdybym miał rozpaczać, byłbym już dawno uwiązgł na tej ciernistej drodze, jaką mi los przeznaczył w tym życiu. Wszelako dotąd nie znam nawet spoczynku – a w każdem położeniu pozostaje we mnie tyle siły żywotnej, ile potrzeba do dalszej pracy i ruchu. Nie płonąłem elektrycznymi ogniami wtenczas, gdym widział, że w nich się palą siły narodu na próżno; lecz za to, gdy ognie pogasły, nie opadłem ani na jedną chwilę do martwej temperatury lodu. Kiedy niejeden z tych, którzy niedawno się nieśli wysoko i w wypiętrzone wierzyli nadzieje, z rozpaczliwymi słowami na ustach: że wszystko przepadło! upadł na ziemię i leży do dziś dnia bez duszy; ja, chociaż obalony przez swoich, ja stoję. W czasach najsroższych klęsk narodowych i najsmętniejszych uczuć popierających pierś moją nie opadłem ani na oka mgnienie w bezwładność: a jeśli jeszcze kiedy głos dawny odzyskam, to pewnie nie poświęcę go grobom, ale kolebkom, nie cmentarnym litaniom śmierci, ale świeżym oddechom nowego życia. Ale ażeby się to stać mogło, potrzeba koniecznie, ażeby ta nić wiążąca każdego mówcę, śpiewaka, pisarza, z gronem jego słuchaczy, nić niewidoma, lecz od której zawisła cała doniosłość głosu, a którą u mnie przecięto, została nawiązana na powrót[2].

Ujmując rzecz w fizykalnych metaforach Kaczkowskiego, sił do pracy i ruchu mu nie zabrakło, lecz na kolejną próbę nawiązania z czytelnikami zerwanych nici trzeba było czekać aż do roku 1878, gdy w „Gazecie Polskiej" zaczął publikować nową powieść zatytułowaną *Graf Rak*. Choć więc po drodze, w latach 1874–1875, przypomniał o sobie edycją *Dzieł* wydawanych w Warszawie nakładem Józefa Ungra, edycją, którą szykował sobie powrót na polską scenę literacką, to można powiedzieć, że autor *Murdeliona* złamał pióro na lat dwanaście, sklejał je zaś już w zupełnie innych – nowych – okolicznościach życia literackiego, to znaczy w dobie nieźle już ugruntowanego pozytywizmu, wkraczającego powoli w swój najlepszy czas. Od tego momentu publikował już dość regularnie, w zasadzie aż do śmierci w 1896 roku, z o wiele mniejszą intensywnością niż w pierwszym dwudziestoleciu swej aktywności, gdy zdarzało mu się pisać rocznie po dwie i trzy wielotomowe powieści. Wymieńmy te późne utwory: w 1879 roku ukazał się *Graf Rak*; w 1883 – obszerny, wymierzony głównie w krakowskich stańczyków, pamflet polityczny *Teka Nieczui* – to rozmowy zmarłych, w których powraca najbardziej

---

2 Z. Kaczkowski, *Rewolucyjne sądy i wyroki: rzecz osobista*, nakładem autora, Paryż–Wiedeń 1866, s. 87.

znany bohater i narrator-gawędziarz dawnego cyklu nieczujowskiego; w 1885 – powieść historyczna z czasów Jana III Sobieskiego *Abraham Kitaj*; w 1887 – pokaźna powieść historyczna z czasów Jana Olbrachta osnuta wokół wołoskiej wyprawy króla pt. *Olbrachtowi rycerze* (wiemy, że do powieści tej Kaczkowski przymierzał się bardzo długo, materiały do niej zbierał i notatki spisywał jeszcze w latach 50.); 1891 – obszerna powieść współczesna pt. *Zaklika*; 1892 – *Wasi ojcowie*, powieść historyczna z własnych wspomnień; opublikowany w 1898, lecz powstały w 1893 *Mój pamiętnik z lat 1833–1843*; 1895 – ostatnia powieść *Święta Klara*, nigdy niewydana w formie książkowej. Tę późną bibliografię Kaczkowskiego warto uzupełnić o dwie gruntowne rozprawy krytycznoliterackie: *O pismach Henryka Sienkiewicza* z 1884 roku i *Romantyzm. Literacka gawęda* z 1891, oraz o broszurę polityczną *Offenes Sendschreiben an den Fürsten von Bismarck von einem Polen* (*List otwarty Polaka do księcia Bismarcka*) z 1892 roku, której fragmenty w polskim przekładzie drukował lwowski „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki" w roku 1884.

Spośród tego bogatego późnego dorobku z największym zainteresowaniem czytelników spotkała się powieść *Olbrachtowi rycerze*, utwór, o czym już była mowa, przygotowywany długo, który swój ostateczny kształt otrzymał, jak się wydaje, z zamysłem rzucenia wyzwania Sienkiewiczowi jako swoista literacka odpowiedź na święcące triumfy *Ogniem i mieczem*. Ukazał się on niemal równocześnie z *Potopem*, krytyka zaś przyjęła go na ogół dobrze, czasem nawet bardzo dobrze, o czym świadczą opinie pióra krytyków tak znakomitych, jak na przykład Piotr Chmielowski[3].

Olbrachtowi rycerze czytani są do dziś, toteż nie będę ich tu omawiał. Wraz z raczej słabym i zapomnianym *Abrahamem Kitajem* obie powieści stanowią (czy właściwie miały stanowić) kontrapunkt dla dzieł historycznych Sienkiewicza, naturalnie kontrapunkt mniej istotny z historycznoliterackiego punktu widzenia, niezmiernie ważny jednak z punktu widzenia literackiej biografii samego Kaczkowskiego, który za najwybitniejszego współzawodnika autora *Ogniem i mieczem* się uważał i który tymi powieściami usiłował go przyćmić. O tej walce – toczonej za pomocą owych powieści, jak też nadzwyczaj zjadliwej i niesprawiedliwej historycznoliterackiej rozprawy poświęconej Sienkiewiczowi, wreszcie w prywatnej korespondencji – pisałem już wcześniej szczegółowo[4], w tym miejscu przytoczę więc tylko fragment listu Kaczkowskiego do Adama Krechowieckiego, pisanego z Paryża 25 października 1885 roku, walkę tę streszczającego i zarazem ukazującego, jak głęboko Kaczkowski sprawę tę przeżywał:

---

3 Zob. np. P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz*, [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 519.

4 Zob. F. Mazurkiewicz, *Piotr Chmielowski w świetle Zygmunta Kaczkowskiego (i nie na odwrót)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2024, R. 17/59, s. 203–214.

> Nie chciałbym, aby mnie porównywano z Sienkiewiczem, bo byłoby to zapewne dla mnie niedobrze, a może i dla niego. Obydwa piszemy historyczne powieści, ale każdy z nas pisze co innego i całkiem inaczej. Sienkiewiczowi idzie o to, aby uchwycić zewnętrzną postać pewnej epoki, co mu się przewybornie udaje, ale zresztą celem jego jest zestawienie jak najwięcej zajmujących obrazów i o przedstawienie ich w jak najjaskrawszych kolorach, bez żadnego względu na ducha tej epoki, na prawdę historyczną, na stosunek tych obrazów do siebie i na rozmiary całości. Tak np. widzę z prospektu na jego powieść *Potop*, że chociaż już podobno dwa tomy wydrukowano, on jeszcze sam nie wie, ile tomów będzie zawierać całość. Mnie taki sposób pisania jest całkowicie obcy. Ja nigdy nie zaczynam pisać, dopóki cała powieść nie jest wybudowana we wszystkich swych epizodach, toż nigdy w mojej powieści nie masz ani jednego epizodu, który by nie był konieczną częścią składową całości i którą by można wyrzucić, nie zostawiwszy luki nie zrozumiałej dla czytelnika. […] Nie układam też nigdy moich obrazów na efekt, tylko w tym jednym zamiarze, aby przedstawiły prawdę historyczną i psychologiczną, jestem bowiem zdania, że jeśli mi się udało ducha epoki trafnie odgadnąć, pod jego natchnieniem zajmującą bajkę wymyślić i architektonicznie okrągłą całość zbudować, to wszelkie sztuczne oświetlenia mogą tylko zaszkodzić artystycznej wartości dzieła. Nareszcie w historycznej powieści nie chodzi mi o odtworzenie zewnętrznej postaci danej epoki, ale głównie o przedstawienie jej ducha i jej psychologicznych motywów, które w owym czasie powodowały ludzi do działania. Toż moje historyczne […] powieści nigdy nie podobają się temu lub owemu stronnictwu, nigdy nie będą przez jakąś polityczną frakcję nad wszelką zasługę chwalone, bo nie masz w nich nigdy odnoszącej się do czasów dzisiejszych stronniczej tendencji, nie masz wykrzywienia historii dla przypodobania się jakiemuś stronnictwu […] Jak Pan zatem widzisz – czego nie wypowiedziałem w moim artykule o Sienkiewiczu, bo nie mogłem mu siebie przeciwstawić – piszemy obydwa jedną i tę samą rzecz, ale całkiem inaczej[5].

Warto zwrócić uwagę na retoryczną strukturę listu: Kaczkowski niby nie chce, aby go z Sienkiewiczem porównywać, by zaraz do takiego porównywania przystąpić. Listów utrzymanych w takim tonie, i to do różnych adresatów, Kaczkowski napisał bardzo wiele. W przywołanej korespondencji pobrzmiewa także przekonanie o nieredukowalnej polityczności wszelkich działań literackich, fakt, na który Kaczkowski był zawsze niezmiernie wyczulony. Słychać tu też nieskrywaną nienawiść do stańczyków, szczególnie do Stanisława Tarnowskiego, który – jak wiemy – przyjął powieść Henryka Sienkiewicza z lat dawnych z wielkim entuzjazmem. Toteż uważając autora *Potopu* za stronnika krakowskich konserwatystów,

---

5 List z Paryża z 6 listopada 1885 r. do Adama Krechowieckiego, cyt. za: A. Krechowiecki, *Zygmunt Kaczkowski i jego czasy: na podstawie źródeł i materiałów rękopiśmiennych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1918, s. 426–427.

wpisywał go Kaczkowski w plemienną walkę stronnictw, którą z zapałem krytykował i nie mógł jej przeboleć. Uważał, że dopóki walka stronnictw – czyli walka plemion – w kraju trwa, dopóty ani nie uformuje się naprawdę wartościowa literatura polska, ani nie narodzi się godna politycznego narodu właściwa polityka, siebie zaś uważał za jedyny chyba chlubny wyjątek, i tą swoją wyjątkowością na tle plemiennych sporów tłumaczył zarówno małe powodzenie u czytelników, jak i niezrozumienie nawet u pochlebnych krytyków. Cóż z tego, że Chmielowski pisał o Kaczkowskim na ogół bardzo dobrze, skoro nie był intelektualnie zdolny pojąć dziejowej ważności jego dorobku, jego – tak o sobie myślał – pozycji zapoznanego narodowego (późnego) wieszcza.

Skupić bym się chciał w szczególności na dwóch wymienionych wcześniej powieściach współczesnych: na *Grafie Raku* oraz *Zaklice*. Powiedzmy od razu: nie są to powieści udane, lecz na uwagę zasługuje moment ich powstania, mianowicie czas polskiej debaty o naturalizmie[6]. W sam jej środek bowiem powieściami tymi Kaczkowski się wpisuje, a *Grafa Raka* uznać wypada niemal za dyskusji tej forpocztę. Przypomnijmy, że ten 1878 to także rok ukazywania się w „Przeglądzie Lwowskim" antynaturalistycznej filipiki Jana Gnatowskiego *O realizmie w literaturze nowoczesnej*[7], w roku następnym Bolesław Limanowski publikuje szereg artykułów poświęconych Zoli i jego metodzie twórczej[8], Sienkiewicz swój odczyt *Naturalizm w powieści* wygłosił dopiero w grudniu 1880 roku[9]. „Wędrowiec" trybuną polskich zwolenników naturalizmu został dopiero w latach 1884–1888[10].

---

6 Zob. S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, tu rozdział: *Dojrzałość i nowy kryzys*; E. Ihnatowicz, *Naturalizm*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: *N–Z*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2016, s. 46–53; tu też bibliografia problemu.

7 Zob. M. Jauksz, *Między idealizmem i naturalizmem. Jana Gnatowskiego i Józefa Kotarbińskiego dyskusja o modelu literatury i krytyki nowoczesnej*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2023. Autor na nowo opracował i opatrzył przypisami przedruki rozpraw Gnatowskiego, Kotarbińskiego i innych uczestników tej dyskusji.

8 B. Limanowski, *Listy o współczesnej francuskiej literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1797, nr 22, 27, 32, 47. O kwestii naturalizmu w ujęciu Limanowskiego piszę obszernie w haśle poświęconym krytyce literackiej tego autora – zob. *Bolesław Limanowski*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 2: *K–O*, red. G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024, s. 372–380.

9 Zob. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, uzup., oprac. M. Bokszczanin, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2012, s. 97.

10 Zob. M. Kabata, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec" 1884–1887)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Trzeba od razu wyjaśnić, co Kaczkowski rozumiał pod pojęciem naturalizmu. Był to jego zdaniem światopoglądowy konstrukt łączący biologistyczne podejście do wszystkich aspektów ludzkiej egzystencji, darwinizm rozciągnięty daleko poza przyrodę ożywioną, tłumaczący nie tylko stosunki międzyludzkie wraz z ich tkanką kulturową, lecz także dzieje geologiczne Ziemi, a także dzieje całego wszechświata, rozumiane wedle teorii astrofizycznych Camille'a Flammariona, do tego ateistyczny monizm wykluczający istnienie eschatonu. Jest to więc, zdaniem Kaczkowskiego, ogólny światopogląd materialistyczny, z którego wynikała metoda pisarska naturalistów; lecz nie sama literatura jest dla autora *Murdeliona* najważniejsza, lecz najogólniejsze spojrzenie na świat bez Boga, bez wyższego celu i wyższych ideałów. O wiele wcześniej, bo w odautorskim słowie wstępnym do powieści *Żydowscy: kronika rodzinna* z roku 1860 streszczał swoje filozoficzno-polityczne stanowisko w następujący sposób, i wydaje się, że do końca życia pozostał mu wierny:

> […] pomiędzy i d e a l i z m e m, który w sprawach politycznych nas zawsze gubił, a m a t e r y a l i z m e m, który jeszcze nigdy nikogo nie zbawił, należało jako przyszłego przywódcę postawić r e a l i z m, który, pełen czci dla wszystkiego, co wzniosłe i piękne, lecz brzydzący się bałwochwalstwem dla bezdusznej materii, potrafiłby nas bez strat i zawodów zaprowadzić do celów równie odpowiednich naszym ideałom, jak materyalnie pożytecznych[11].

Nadmiar idealizmu fałszuje rzeczywistość, fałszuje ją też jednak nadmiar materializmu, a obie tendencje działają przeciw realizmowi, ponieważ rzeczywistość zawiera oba pierwiastki, sztuka zaś powinna im obu oddać sprawiedliwość i zarejestrować w przedstawieniu. Rzeczywistość zawiera w sobie pierwiastki idealne, ludzie w niej zanurzeni posiadają ideały, tęsknią za nimi, dążą do nich; świat wartości idealnych posiada niejako byt realny w tym sensie, że urzeczywistnia się (czasem) w działaniach i porywach poszczególnych jednostek bądź większych grup ludzkich, toteż, jako taki powinien być przedmiotem reprezentacji realistycznej. Pominięty lub zredukowany fałszuje przedstawienie, i to właśnie w pierwszej kolejności stanowi występek wobec realizmu. Zadaniem pisarza realisty staje się więc dostrzeżenie tych dążności idealnych w magmie życia, przedstawienie ich i wspieranie. Nie jest to jednak jedynie program literacki, ale też filozoficzny, społeczny i polityczny. Trudno powiedzieć, który z tych obszarów był dla Kaczkowskiego ważniejszy – z pewnością jednak nie chodziło mu jedynie o program literacki, ale też o ogólny pogląd na rzeczywistość oraz, pewnie jeszcze bardziej, o program polityczny dla kraju i narodu. Dwadzieścia lat później, w rozprawie o romantyzmie, pisał w podobnym duchu:

---

11 Z. Kaczkowski, *Żydowscy: kronika rodzinna*, F.H. Richter, t. 1, Lwów 1872, s. VI. Wyróżnienia Z.K.

> naturalizm […] jest gruntowną i zasadniczą negacją, a przeto diametralnym antypodem romantyzmu – a przeciwieństwo między tymi dwiema szkołami w tym leży: że podczas kiedy duszą romantyzmu, mianowicie u nas, był idealny patriotyzm i równie idealna, w gruncie swym nawet wcale ewangeliczna moralność, w naturalizmie, który się opiera na samej materii, a którego zasadniczą ideą jest indywidualna i społeczna walka o byt materialny, nie masz ani śladu patriotyzmu tak samo, jak nie masz w nim ani cienia żadnej idei moralnej. Naturalizm nie ma również żadnej miłości dla ludu, bo on ludu nie zna, zna tylko człowieka w jego pochodzeniu zwierzęcym – a jeśli ma jakie zamiłowanie, to nie w tej albo owej warstwie społecznej, tylko w materialnej prawdzie i w niewolniczym jej odtwarzaniu w takiej postaci, w jakiej ją zmysły człowieka widzą i pojmują[12].

Naturalizm to dla Kaczkowskiego zgubna opozycja wobec idealizmu lub romantyzmu, jemu zaś najbliższa jest droga środka, którą nazywa realizmem. Są to więc według niego trzy konkurencyjne światopoglądy, których literatura jest jedynie wyrazicielką i przekaźnikiem, zapewne jednym z wielu możliwych, ale jednocześnie takim, jaki Kaczkowskiemu literatowi najbardziej przypadał do serca.

Chcąc odnieść tak zarysowany zespół poglądów do polskiej debaty o naturalizmie, wypadałoby zapewne stwierdzić, że był w nich Kaczkowski najbliższy zdaniu Sienkiewicza, dla którego naturalizm był drugim granicznym punktem wychylenia wahadła zakreślającego drogę między radykalnym idealizmem romantyków a skrajnym materializmem naturalistów. Zresztą na linii ruchu tego wahadła swe naturalistyczne ekstrema osiągali wszyscy czołowi polscy pozytywiści – Sienkiewicz w swojej wczesnej nowelistyce, Prus w *Placówce* i nadwiślańskich spacerach Wokulskiego, Orzeszkowa w *Z różnych sfer*. Miewał je – *avant la lettre* – i sam Kaczkowski w dawniejszych, z lat 50., powieściach współczesnych, w których zdarzało mu się motywować fizjologicznie zachowania i działania swych postaci. Posługując się sformułowaniem Jana Gnatowskiego, naturalizm – podobnie jak romantyzm – był anomalią[13], i właśnie jako anomalię Kaczkowski go traktował. Podobnie jak pozytywiści uznaje realizm za drogę środka, przy czym nie jest dlań realizm wyłącznie poetyką powieści, tym, co nazywano wówczas metodą realną, lecz synonimem racjonalności uznającej prymat wiedzy, rozumu i nauki, ideę postępu i ewolucji. Droga ta nie wyzbywa się ideału, lokując go w dziedzinie ludzkich skłonności do dobra i wyższych wartości z jednej strony oraz w dziedzinie fideizmu, tajemnicy, niepoznawalnego z drugiej strony. Ta racjonalna, „realna" droga ani nie wyzbywa się ideału, ani nie popada w naturalistyczne redukcjonizmy. Naturalizm zatem jako obiekt krytyki Kaczkowskiego to przede wszystkim wyraz monizmu przyrodniczego,

---

12 Z. Kaczkowski, *Romantyzm. Literacka gawęda*, „Gazeta Narodowa" 31 V 1891, nr 130, s. 1.

13 J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze nowoczesnej*, [w:] M. Jauksz, *Między idealizmem i naturalizmem*..., s. 124.

a nie kwestia estetyczna. Ta ostatnia sprawa, obecna w polskiej dyskusji nad naturalizmem, dająca się streścić w alternatywie podmiotowość a przedmiotowość, osiąga w praktyce pisarskiej Kaczkowskiego postać hybrydyczną. Czasem sięga po powieść tendencyjną lub wprowadza do swoich dzieł elementy tendencyjne, odchodząc od przedmiotowego sposobu opisywania świata. Jako nieprzejednany i zajadły krytyk społeczeństwa polskiego sięga czasem po ujęcia przedmiotowe, posługując się poetyką realizmu krytycznego, ale będąc krytykiem nadmiernym, przesadnym ociera się czasem o karykaturę, co nadaje jego utworom charakter satyryczny – wtedy spod maski realisty wyziera twarz prześmiewcy, a tekst nabiera cech podmiotowych. Jednoznaczność ideowa wyprzedza tu wieloznaczność estetyczną, co świadczy zapewne o tym, że w późnym okresie swej twórczości miał pisarz skrystalizowane poglądy na świat, nie radził sobie natomiast z nowymi zagadnieniami estetycznymi, które pojawiły się w późnych latach 70. i 80.

Po tym uściśleniu można przejść do powieści. Akcja pierwszej z nich rozgrywa się na politycznym tle wypadków zmierzających do zjednoczenia Włoch i – przeważnie – na tle włoskiego krajobrazu. Widok Campo Santo („najpyszniejszego cmentarza, jaki można widzieć na świecie"[14]) podpowiada pierwszoosobowemu narratorowi, w którym odnajdujemy pewne rysy samego Kaczkowskiego, następujące słowa: „Jakoż przyjdzie czas, i to niebawem, synowie nasi go doczekają, gdzie świat się przekona, że nie ta jest mądrość dla życia, która się z nauk przyrodniczych wywodzi, ale ta, która się liczy z duchem przyrody i odpowiada wrodzonemu uczuciu człowieka" (GR 16–17). Wbrew przekonaniom samego autora, jakoby tworzył powieści niezaangażowane, mamy tu do czynienia z jasno wyłożoną tezą, wysterowującą tendencję, której utwór będzie mozolnie dowodził. Tytułowy bohater od początku jawi się jako olbrzymi karzeł, który wydaje się narratorowi „na poły demonicznym, na poły zwierzęcym" (GR 33) i sprawia niekorzystne wrażenie. Jego ciało od początku tworzy metaforę naturalizmu jako światopoglądu, który – choć skarlały – wyolbrzymiał, zyskawszy posłuch i licznych wyznawców, lecz, wyzbyty wyższych ideałów, pozostał karłem. Rak jest fanatykiem nauki odrzucającym wszystkie możliwe wyobrażenia nadświata, i to czyni go demonicznym, ponieważ nie dostrzega boskiej ręki poza porządkiem naturalnym, a wręcz jest mu to wyobrażenie do niczego niepotrzebne. Powieść zawiera kompletny wykład poglądów Flammariona na ewolucję kosmosu i proces powstawania gwiazd, planet i układu słonecznego[15]. Można powiedzieć, że o ile *Teka Nieczui* stanowiła sumę poglądów politycznych Kaczkowskiego, o tyle *Graf Rak* jest wykładem jego poglądów na historię naturalną.

---

14 Z. Kaczkowski, *Graf Rak: powieść*, F.H. Richter, Lwów 1879, s. 16. Wszystkie cytaty z tej powieści oznaczam bezpośrednio w tekście skrótem GR i numerem strony z tego wydania.

15 M. Okulicz-Kozaryn, *W orbicie Flammariona. O poemacie prozą „Wśród gwiazd" Wincentego Korab Brzozowskiego*, „Ruch Literacki" 2009, z. 1, *passim*.

Gdy narrator upiera się, że poza prawami naturalnymi musi być jeszcze coś więcej, jakieś prawo praw, metafizyczna sankcja, eschaton, Rak odpowiada:

> Zdaje mi się, że odgaduję, jaka jest myśl przewodnia, która ci nieodstępnie towarzyszyła po bitych gościńcach nauki. Wszelako oddam ci sprawiedliwość: nie jest to ani zasadnicze uprzedzenie, które jest pewnych stronnictw najwyższym przykazaniem, a którym ja się brzydzę, jak wszelkim płazem, ani też ów ślepy, bezmyślny opór przeciwko prawdom, które w gruz rozbijają przyjemne ludzkiemu sercu złudzenia. U ciebie jest to duch pewien rodzimy, który się przyczepił do ciebie w kolebce i odtąd towarzyszy ci zawsze i wszędzie przez całe życie. Takich ludzi znałem wielu. Ale ja ciebie uwolnię od tego towarzysza. (GR 49)

Wyłania się tu swoisty konglomerat religijno-metafizyczno-narodowy, któremu myślenie oparte na ścisłej regule naukowej łatwo może zaprzeczyć. Z emocjonalnego punktu widzenia potrzeba taka – przekonuje Rak – jest uzasadniona, nie wytrzymuje ona jednak krytyki z niewzruszonego i stabilnego stanowiska rozumu i nauki ścisłej. Dlatego potrzebna jest Kaczkowskiemu astronomia, jako nauka – by tak powiedzieć – najczystsza i obejmującą sobą niewyobrażalne otchłanie czasu, otchłanie miliony razy dłuższe od dawnych religijnych przekonań na temat czasu świata. W otchłaniach tych ginie i znika wszelki eschaton. Świat tak postrzegany może być dla ludzkiej jednostki nie do przyjęcia, dlatego „serce" wytwarza sobie pewne protezy po to, aby dać sobie radę w obliczu pustych i nieskończonych kosmicznych otchłani, ale twarda nauka jest tu bezwzględna – trzeba tylko zaakceptować i afirmować jej najdalsze konsekwencje. Używam tu nietzscheańskich metafor nie dlatego, bym sądził, że Kaczkowski w drugiej połowie lat 70. czytywał Friedricha Nietzschego, w tym jego dzieła jeszcze nieistniejące. Narzucać się jednak może, że Rak w pewnych aspektach jawi się, jak się zdaje, jako postać nietzscheańska zarówno w sensie nihilizmu, jak i podejmowanych przez nią, ostatecznie zresztą nieudanych, prób afirmowania świata, z którego wyparował absolut. Podobnie karzeł Rak nie pozwala nie pomyśleć o karle Zaratustry, owa zaś krótka chwila, którą w dziejach kosmosu stanowi historia człowieka, przywodzi na myśl metaforę bramy łączącej dwie nieskończoności, na której wypisano słowo „chwila".

Według Raka:

> we wszystkim panuje zasada. Jego najwyższą zasadą jest to przekonanie, że całe tego świata istnienie polega na walce jednych tworów z drugimi. Od ciał niebieskich począwszy, które wzajemnie na mgły się rozbijają, aby z tych mgieł nowe mogły tworzyć się światy, do ludzi i zwierząt, które się wzajemnie zjadają, do roślin nawet, które żyją pozostałościami innych roślin zniszczonych, każdy twór ma prawo zniszczyć inny, który mu stoi na drodze do jego celu. Od tej zasady nie zna on żadnego wyjątku. (GR 63)

Przekonanie takie zamienia Raka w despotę, który dla ugruntowania owych praw gotów jest zniszczyć wszystko to, co wzniosłe: „Widzisz tedy, jakie z tej najwyższej zasady twojego stryja [czyli Raka – F.M.] wynikałyby prawidła życia dla człowieka. Co szlachetne, co piękne, co zacne, i co jedyne może stanowić szczęście człowieka, nie miałoby wcale miejsca pomiędzy ludźmi" (GR 63).

Dochodzi do głosu w powieści iście pascalowskie przerażenie nieskończonością połączone z lekką afirmacją dwóch nieskończoności – kosmicznej przeszłości i kosmicznej przyszłości:

> Pomiędzy tymi dwiema niezmierzonymi przestrzeniami czasów kosmicznych epoka ta, którą my nazywamy życiem, trwa zatem tylko jedną chwilkę, chwilkę tak krótką, która zapewne, w stosunku do owych nieobliczonej długości dwóch epok kosmicznych, znika do jednej sekundy. I ta czasowa sekunda ma nam służyć jako punkt wyjścia do oceniania wszech-przyczyn i wszech-celów tych niezliczonych milionów niebieskich ciał, które nazywamy wszechświatem? Któż to śmie utrzymywać? Dlatego ten punkt wyjścia stanowczo odrzuciła nauka, i mam tę pewność, że nigdy do niego nie wróci. (GR 88)

Pod nieobecność Boga, wobec nieskończoności wszechświata, jak i wobec niezłomnych praw przyrody „utworzyliśmy sobie nowe urojenie, jakiegoś ducha, którego najmniejszego śladu nie masz w całym wszechświecie, lecz który, według naszego urojenia, jest wyższym nad całą naturę, który nie ulega tym prawom odwiecznym, samowładnie panującym w całym widzialnym przestworze, a którego cząstka nawet w naszym znajduje się ciele!" (GR 94). Oczywiście, mówi Rak do narratora: „ja istnieniu ducha nie zaprzeczam, tylko powiadam o nim to samo, co Renan powiedział o cudach: Być może, że jest, ale nie mamy na to żadnego dowodu" (GR 96).

Dodajmy, że program życiowy Raka w tym aspekcie, w którym deklaruje on, że idzie przez życie zupełnie sam, że jest stronnictwem, partią, frakcją, stowarzyszeniem itd., to najpewniej program życiowy samego pisarza[16]. Ostatecznie przekonania Raka na temat jego własnego życia streszczają się w następujących stwierdzeniach:

---

16 W sformułowaniu tym można doszukać się niekonsekwencji: dlaczego pisarz obdarzył zdecydowanie negatywnego bohatera elementami swojej własnej drogi życiowej? Otóż dlatego, że droga owa była dla współczesnych tajemnicą i dopiero pogłębione studia biograficzne, które pojawiły się już po śmierci autora *Murdeliona* tajemnice te odsłoniły. *Graf Rak* nie jest zresztą pierwszym przykładem zastosowania tej strategii. Mamy z nią do czynienia już wcześniej, w *Staroście Hołobuckim*, gdzie negatywna bohaterka Petryna, w której współcześni widzieli paszkwil na Paulinę Ratajską, w efekcie skandali z udziałem Kaczkowskiego zerwała z nim zaręczyny, posiada podobny do pisarza rodowód, nadmierne i niczym nieuzasadnione ambicje i sposoby ich realizacji.

> Ja […] tylko w mojej młodości oglądałem się za ludźmi, z którymi bym mógł się do jakiejś czynności skojarzyć. Ale od czasu, jak do rozumu przyszedłem, zamianowałem się sam spółką, stowarzyszeniem, cechem, stronnictwem i sprzysiężeniem. I od tej pory idę sam naprzód; kto mi staje na drodze, a słabszy jest, tego druzgocę, a jeśli mocniejszy, to go omijam, aż póki nie uznam, że się z nim mogę wziąć za bary. I wierz mi, jest to jedyna droga dla zdrowego człowieka. Ma on do tego obowiązek i prawo, bo jest to ta sama zasada, na której się opiera budowa i istnienie całego świata… i jeśli zbadasz ten świat od kamienia, rośliny i mrówki aż do gwiazd i systemów słonecznych, nigdzie nie spotkasz innej zasady, innej idei.
>
> – Tak […] idea siły, przemocy, gwałtu, jednym słowem idea złego. (GR 190)

Tu też się uwidacznia i dopełnia demoniczność Raka, pewna faustyczność tej postaci[17], którą Kaczkowski z lekka tu i ówdzie akcentuje. Na przykład posiadłości Raka nigdy nie dotykają klęski nieurodzajów, a jemu samemu zawsze sprzyja szczęście w interesach – zupełnie, jakby zaprzedał duszę demonom. Rak jest zapewne najbardziej skończonym z materialistów powołanych do życia przez Kaczkowskiego. Bohater pada rażony apopleksją w najbardziej dogodnych dla siebie okolicznościach, to znaczy wkrótce po długiej dyskusji na temat materialistycznego uzasadnienia ducha, intuicji i sfery afektywnej człowieka. Zapowiedział, że przy następnej okazji wyłoży już do spodu narratorowi swe poglądy na materialność ducha i uczuć. Nie zdążył, zapewne nie tylko dlatego, że do przeprowadzenia dowodu sam Kaczkowski nie miał narzędzi, ale także po to, by ukazać, że kropki nad „i" postawić się w tym zakresie nie da, że zawsze zostaje pewna niepoznawalna i niewyrażalna reszta, pozostaje tajemnica. Jak powiada jedna z postaci: „Z analizy spektralnej nie wyprowadzi nikt nigdy filozofii dla życia" (GR 153).

W późnych powieściach Kaczkowskiego, obok najpełniej zarysowanego wykładu w *Grafie Raku*, spotykamy też innych materialistów poddawanych surowej krytyce. Tam już jednak to nie są postaci pierwszoplanowe, choć bardzo istotne w planie powieściowej akcji. Warto zwrócić uwagę na rodzinę Balcerów z powieści *Zaklika*. To – wedle opinii bohaterów pierwszoplanowych – postaci wręcz obrzydliwe, skażone, przy których nikt przyzwoity nie chciałby siedzieć podczas posiłku, a gdyby już usiadł, nie przełknąłby ani kęsa. Podobnie jak Rak, są to ludzie zajmujący się naukami przyrodniczymi, chemią i medycyną, grozę budzi na przykład fakt, że niespełna dwudziestoletnia panna, przejęta ideami emancypacji kobiet, studiuje medycynę i zamierza w przyszłości leczyć także mężczyzn i to nawet takich, którzy

---

17 Kaczkowski dobrze znał twórczość Goethego i chętnie wplatał w swoje teksty wątki i cytaty zaczerpnięte z dzieł wielkiego Weimarczyka. Wątki faustyczne należy uznać za ulubione pole odwołań pisarza. Spotykamy się z nimi nie tylko w *Grafie Raku*, ale także na przykład w *Murdelionie* i *Dziwo-żonie*.

cierpią na wstydliwe choroby. Dodajmy nawiasem, że panna ta porzuca medycynę na rzecz próżniactwa wiodącego ją prosto do czynów rozpustnych.

Nie warto streszczać tu tego rozwlekłego i słabo skomponowanego utworu, pełnego dziwacznych zwrotów akcji, tym bardziej że mamy raczej do czynienia – podobnie jak w *Grafie Raku* – z fabułą pretekstową, służącą Kaczkowskiemu do ukazania szeregu problemów społecznych lat 1863–1880. Wedle jego własnej deklaracji powieść pisana była „przeciw naturalistycznym, socjalistycznym i demokratycznym obłędom"[18].

Zwracając się tak przeciwko wszystkim, wszędzie wykazując nie tylko błędy i ułomności, lecz nierzadko występki i zbrodnie, powieść ta daje obraz społeczeństwa apatycznego, rozbitego, upadłego i skarlałego z jednej strony pod wpływem klęski 1863 roku, z drugiej – pod wpływem demokratycznych, sekularyzacyjnych i materialistycznych prądów przychodzących z Zachodu. Znów mamy niekończące się dyskusje, w których ścierają się późni, zagubieni metafizycy z pewnymi swego, zatwardziałymi materialistami, odrzucającymi wszelkie przejawy duchowości czy tradycyjnej religijności. Długie enuncjacje zamieniają spore partie powieści w filozoficzne dialogi, w których znajdujemy takie na przykład wypowiedzi:

> Palnąłeś mnie twoim wywodem o nieśmiertelności tej siły duchowej, która żyje w człowieku […] Wiem dobrze, co za tym idzie: indywidualna nieśmiertelność duszy, metafizyka, etyka, wreszcie katechizmowa moralność. Jak ciebie znam od tylu lat, tak nie byłbym przypuścił, że ciągle chodzisz w pętach tych mrzonek, w których wprawdzie wszyscy chodziliśmy za młodu, ale których, może prócz ciebie jednego, jużeśmy się wszyscy pozbyli. Azali nie było to koniecznością, a nawet i obowiązkiem pozbyć się ich po doświadczeniach tak gruntownie realnych, a do tego jeszcze tak krwawych? A gdyby i tych doświadczeń nie było, to są przecież od tego nauki. Ta cała wasza metafizyka razem z waszą etyką to są czysto romantyczne marzenia, nie mające najmniejszej realnej podstawy w organizmie wszechświata. […] Cóż byś powiedział, gdyby mrówki chciały narzucić swoje pojęcia i prawa całej ludzkości? A przecież i one, mając jakiś rozumek i wolę, mają takie samo prawo, jak ty, uroić sobie, że żyje w nich jakaś siła niematerialna, a dusza ich jest nieśmiertelna[19].

Te materialistyczne przekonania i dążności wiodą powieściowe postaci prostą drogą do moralnego upadku, do zbrodni popełnianych w imię oświecenia i rozumu, do przestępstw pospolitych, jak i do katastrofalnych wyborów życiowych, takich jak związki małżeńskie z carskimi oficerami zawierane pod hasłem ustawiania się po stronie zwycięzców. Jednowymiarowość tych postaci, ich zredukowanie do typów i głosicieli wciąż jednej i tej samej idei wiedzie nas do wniosku,

---

18 Zob. A. Krechowiecki, *Zygmunt Kaczkowski*..., s. 445.

19 Z. Kaczkowski, *Zaklika: powieść współczesna w trzech tomach*, t. 1, nakł. Księgarni L. Zwolińskiego i Spółki, Kraków 1893, s. 163–164.

że Kaczkowski pozostaje pisarzem powieści tendencyjnych, i to znów wbrew własnym deklaracjom, że pisane są one „bez polemicznej werwy".

Tekst ten jednak jest wartościowy dla badacza związków prozy Kaczkowskiego z jego trudną i pokrętną biografią. Tytułowy Zaklika, podobnie jak pierwszoosobowy narrator *Grafa Raka* noszący wiele cech autora, potraktowany być może jako kolejna maska założona przez pisarza usiłującego wciąż na nowo przepracowywać swoją agenturalną działalność przeciw powstaniu i potem – już na wychodźstwie – przeciw polskiej emigracji. Pomimo niemocy twórczej widzimy mocny przymus pisania – zagadywanie własnych win, przepisywanie na setkach stronic wciąż tych samych niechęci wobec społeczeństwa, które jakby samo sobie zasłużyło na to, aby być przez Kaczkowskiego zdradzonym. To jednak temat na inny tekst. W czasie tworzenia tej powieści pisał twórca do Jadwigi Liskowej znamienne słowa, które wydają się rezonować z cytowanymi wcześniej deklaracjami z broszury *Rewolucyjne sądy i wyroki* z roku 1866, w których zapowiadał przyszłe nawiązanie nici porozumienia z czytelnikami. Więzi tych nawiązać się pisarzowi nie udało, czego sam był w pełni świadom. Dlatego słowami tymi najtrafniej będzie zakończyć niniejszy szkic:

> Im dłużej żyję, tym więcej we mnie słabnie chęć, a z nią razem i możność pisania. Cały świat się zmienił koło mnie; inni ludzie, inne pojęcia, inne ideały – a raczej brak ideałów. Pomiędzy mną a czytającym ogółem nie masz już prawie nic wspólnego. Ślepym bym był, gdybym tego nie widział. Ja jestem jak duch, co się nocą zjawia na cmentarzyskach i odzywa się głosem nie mogącym wywołać oddźwięku, bo jest martwym dla dzisiejszych pokoleń. Dla kogo pisać, jeśli nikt nas nie czyta?[20]

Bibliografia

Barwiński Eugeniusz, *Zygmunt Kaczkowski w świetle prawdy (1863–1871): z tajnych aktów b. austryackiego Ministerstwa Policyi*, H. Altenberg, Lwów 1920.

Burkot Stanisław, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.

Chmielowski Piotr, *Henryk Sienkiewicz*, [w:] Piotr Chmielowski, *Pisma krytyczno-literackie*, oprac. H. Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.

Ihnatowicz Ewa, *Naturalizm*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t: 2, *N–Z*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe

20 Z. Krechowiecki, *Zygmunt Kaczkowski*..., s. 448.

Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2016.
Jauksz Marcin, *Między idealizmem i naturalizmem. Jana Gnatowskiego i Józefa Kotarbińskiego dyskusja o modelu literatury i krytyki nowoczesnej*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2023.
Kabata Michał, *Warszawska batalia o nową sztukę („Wędrowiec" 1884–1887)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
Kaczkowski Zygmunt, *Graf Rak: powieść*, F.H. Richter, Lwów 1879.
Kaczkowski Zygmunt, *Rewolucyjne sądy i wyroki: rzecz osobista*, nakładem autora, Paryż–Wiedeń 1866.
Kaczkowski Zygmunt, *Romantyzm. Literacka gawęda*, „Gazeta Narodowa" 31 VI 1891, nr 156.
Kaczkowski Zygmunt, *Zaklika: powieść współczesna w trzech tomach*, nakł. Księgarni L. Zwolińskiego i Spółki, Kraków 1893.
Kaczkowski Zygmunt, *Żydowscy: kronika rodzinna*, t. 1, F.H. Richter, Lwów 1872.
Krechowiecki Adam, *Zygmunt Kaczkowski i jego czasy: na podstawie źródeł i materiałów rękopiśmiennych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1918.
Krzyżanowski Julian, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, uzup., oprac. M. Bokszczanin, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2012.
Limanowski Bolesław, *Listy o współczesnej francuskiej literaturze*, „Przegląd Tygodniowy" 1797, nr 22, 27, 32, 47.
Mazurkiewicz Filip, *Bolesław Limanowski*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Hasła osobowe*, t. 2: *K–O,* red. G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Toruń–Warszawa 2024.
Mazurkiewicz Filip, *Piotr Chmielowski w świetle Zygmunta Kaczkowskiego (i nie na odwrót)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" 2024, R. 17/59.
Okulicz-Kozaryn Małgorzata, *W orbicie Flammariona. O poemacie prozą „Wśród gwiazd" Wincentego Korab Brzozowskiego*, „Ruch Literacki" 2009, z. 1.

Filip Mazurkiewicz, dr hab. prof. UŚ, pracuje w Instytucie Polonistyki UŚ. Zainteresowania badawcze koncentruje na literaturze XIX i początku XX wieku. Zajmował się problematyką modeli nowoczesności (*Opowieści nowoczesne*), badaniami nad męskością dziewiętnastowieczną (*Siła i słabość. O upadku męskiej hegemonii w Polsce*). Aktualnie przygotowuje krytyczne wydanie nowel Henryka Sienkiewicza. Redaktor naczelny czasopisma „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza".

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.10

C O P E
Member since 2018
JM13711

Marcelina Krysztofiak*

https://orcid.org/0009-0008-6905-6025

Z pogromu Zofii Niedźwiedzkiej – dramat rodzinny na tle społecznej rewolty

Streszczenie

Celem artykułu jest przybliżenie twórczości Zofii Niedźwiedzkiej (pseud. Bohowityn) – urodzonej w 1872 roku na Wołyniu – zapomnianej autorki, która tworzyła prozę ukazującą problemy społeczne przełomu XIX i XX wieku. Omówiono stan badań nad dorobkiem pisarki oraz reakcje ówczesnych na jej dzieło – nowele Niedźwiedzkiej stały się zarówno przedmiotem krytyki, jak i inspiracją dla innych artystów pióra. Jej twórczość obejmuje między innymi cykl *Czarnymi czcionkami* (1908), w którym znalazła się nowela *Z pogromu*, stanowiąca centralny punkt rozważań. To opowieść o robotniku i jego córce, zmuszonej przez biedę do prostytucji oraz zaangażowanej w tak zwany pogrom alfonsów z 1905 roku. Pisarka, rezygnując z dokumentalnej wierności wydarzeniom historycznym na rzecz dramatu rodzinnego, stworzyła sugestywny obraz ludzkiej nędzy i kryzysu idei pozytywistycznych w obliczu rewolucyjnych wstrząsów 1905 roku. Niedźwiedzka wykazywała się szczególną wrażliwością na sytuację grup marginalizowanych, zwłaszcza kobiet. Zwracała uwagę na uwarunkowania społeczne, ekonomiczne i kulturowe prowadzące do ich wykluczenia. Z tego powodu dla

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: marcelinak2002@gmail.com

Received: 2025-12-16. Verified: 2026-03-11. Accepted: 2026-06-08
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

analizowanej noweli – *Z pogromu* – ważnym kontekstem jest przywołana powieść pt. *Kobieta z przeszłością*.

Słowa kluczowe: Zofia Niedźwiedzka, nierówności społeczne, emocje, bieda, wykluczenie, marginalizacja kobiet

Z pogromu by Zofia Niedźwiedzka – a family drama against the background of social revolt

Summary

The purpose of this article is to introduce the works of Zofia Niedźwiedzka (also known as Bohowityn) – a forgotten author born in 1872 in Volhynia, whose prose depicted the social issues of the turn of the 20th century. The text presents the current state of research on her literary output and discusses contemporary reactions to her work. Niedźwiedzka's novellas became a target for critics, yet they also served as an inspiration for other artists. Her oeuvre includes, among others, the series *Czarnymi czcionkami* (1908), which features the novella *Z pogromu* – the focal point of this analysis. It tells the story of a worker and his daughter, who is driven to prostitution by poverty and becomes involved in the so-called "pimp pogrom" of 1905. By shifting focus from a strictly documentary account of historical events to a domestic family drama, the author created a compelling portrait of destitution and the crisis of Positivist ideals in the face of the 1905 revolutionary upheavals. Niedźwiedzka demonstrated a particular sensitivity to the situation of marginalized groups, especially women. She drew attention to the social, economic, and cultural factors that led to their exclusion. For this reason, an important point of reference is one of her novels, *Kobieta z przeszłością*.

Keywords: Zofia Niedźwiedzka, social inequality, emotions, poverty, exclusion, marginalization of women

Literatura przełomu XIX i XX wieku – oprócz walorów artystycznych – miała wartość dokumentalną, w wielu utworach opisywano przemiany społeczne, ukazywano życie grup marginalizowanych, a także demaskowano mechanizmy władzy

i wykluczenia. Taka tematyka jest obecna w nowelach Zofii z Kozieradzkich Niedźwiedzkiej – twórczyni dziś zapomnianej[1]. Powieściopisarka i nowelistka, urodzona w rodzinie szlacheckiej na Wołyniu w 1872 roku, posługiwała się pseudonimem Bohowityn. Debiutowała w 1899 roku utworem *Nasi dekadenci. Powieść ze schyłku XIX wieku*, wydanym w Krakowie. Zyskała sporą popularność, o czym świadczy chociażby fragment nekrologu zamieszczonego w „Gazecie Porannej" z 9 czerwca 1921 roku: „Śmierć przedwczesna przerwała pracę pisarską zmarłej w pełnym biegu, wyrządzając wielką krzywdę licznym wielbicielom jej talentu"[2]. Ostatnie lata życia Niedźwiedzka spędziła w Petersburgu, wspomniano o tym w nekrologu zamieszczonym w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym" 6 czerwca 1921 roku: „Pan Borawski spędził z śp. zmarłą trzy lata na wygnaniu petersburskim. Patrzył na jej cichą dolę, samotną pracę w niedostatku, czynną miłość bliźniego i tęsknotę za krajem"[3]. Wiadomo, że Niedźwiedzka odeszła 2 czerwca 1921 roku w Warszawie, o czym napisano w czasopiśmie „Robotnik" dzień po tym wydarzeniu[4].

Dzieła Niedźwiedzkiej zasługują na opracowanie. Zwróciła na nie uwagę Katarzyna Dunaj-Dziecielska w niepublikowanej pracy doktorskiej „Twórczość literacka Zofii Niedźwieckiej (pseudonim Bohowityn) – wybrane problemy"[5]. Badaczka skoncentrowała się na tematyce kobiecej, podobnie jak Barbara Wąsik w artykule pod tytułem *Na cenzurowanym – trudne relacje między kobietami w powieściach Zofii Niedźwiedzkiej*[6]. Nazwisko autorki jest obecne również w publikacji Jana Jakóbczyka *O tym, jak Młoda*

1 Warianty nazwiska pisarki – Miedźwiedzka, Niedźwiedzka, Niedźwiecka – występują zamiennie zarówno w źródłach z epoki, jak i w opracowaniach współczesnych. W niniejszym artykule przyjęto formę „Niedźwiedzka", zgodną z zapisem pojawiającym się w cytowanych dalej nekrologach.

2 *Zofia Niedźwiedzka (Bohowityn)*, „Gazeta Poranna" 9 VI 1921, nr 5865, s. 3.

3 *Z kroniki żałobnej. Śp. Bohowityn (Zofia Niedźwiedzka)*, „Ilustrowany Kurier Codzienny" 6 VI 1921, nr 150, s. 6.

4 W nekrologu pojawił się kolejny wariant nazwiska pisarki – Miedźwiedzka; zob. *Bohowityn*, „Robotnik" 3 VI 1921, R. 27, nr 145, s. 6.

5 Zob. fragmenty tej pracy: K. Dunaj-Dziecielska, *Siłaczki, emancypantki, dekadentki. Galeria postaci kobiecych w powieści „Nasi dekadenci" Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Znane zapomniane. Z literatury polskiej XIX i XX wieku*, red. K. Eremus, T. Linkner, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011, s. 81–96; taż, *O „takich" się nie mówi, czyli „Kobieta z przeszłością" Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Całe miasto dysze oburzeniem… Skandal w literaturze XIX i XX wieku*, red. K. Eremus, T. Linkner, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, s. 63–71; taż, *„Umiem kochać tylko krótkotrwałą namiętnością wędrowca". Portret amanta w „Dziejach mężatek" Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *„Wszystko lubię to, co pani…" Literackie portrety amantów i studentów*, red. K. Eremus, T. Linkner, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 105–115; taż, *Dobry duch domu i „Belzebub w spódnicy", czyli portrety ciotek w powieści „Nasi dekadenci" Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Do ostatniego lokaja… W kręgu rodziny i znajomych*, red. K. Eremus, T. Linkner, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 47–55.

6 B. Wąsik, *Na cenzurowanym – trudne relacje między kobietami w powieściach Zofii Niedźwiedzkiej*, „Napis" 2017, R. 23, s. 335–363.

Polska posiwiała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku. Choć badacz wyróżnił ją spośród twórców, którzy podjęli temat wzmiankowanego w tytule wydarzenia, to dorobek Niedźwiedzkiej dotychczas nie został odczytany w kontekście sytuacji społeczno-politycznej Królestwa Polskiego na początku XX wieku. Na szczególną uwagę zasługuje nowela zatytułowana *Z pogromu*, opublikowana w numerze 24 czasopisma „Prawda" z 24 czerwca 1905 roku, a trzy lata później włączona do cyklu *Czarnymi czcionkami*, obejmującego utwory powstałe w latach 1905–1908.

Fabuła noweli poświęcona jest losom robotnika fabrycznego, który popadł w alkoholizm z powodu utraty pracy, śmierci pierwszej i drugiej żony, a w konsekwencji rozpadu rodziny. Głównym tematem utworu jest relacja ojca z najmłodszą córką, Zenią, zmuszoną do prostytucji przez skrajną nędzę. Poruszający jest przedstawiony w noweli obraz pogromu, gdy mężczyzna dostrzega wśród tłumu zalaną krwią Zenię. Wkrótce dziewczyna ginie, broniąc alfonsa. Trudne doświadczenia wpędzają ojca w ciąg alkoholowy.

Tytuł, fabuła oraz data wydania wskazują, że istotnym kontekstem utworu są wydarzenia z maja 1905 roku, zwane pogromem alfonsów. Zamieszki wywołane przez robotników przeciwko środowisku sutenerów w Warszawie trwały pięć dni, od 24 maja[7] (Il. 1). Wspominano o nich w ówczesnej prasie, między innymi w „Kurierze Codziennym" z 25 maja 1905 roku:

> Wstrząsający ten fakt był jedną z błyskawic, pozwalających się choć przez chwilę zorientować w otaczających nas ciemnościach. Fakt ten wymownie świadczy, jak straszne mamy stosunki, jak ciemnota i zbrodnia rozwielmożniły się we wszystkich dzielnicach naszego miasta. Rana ta straszna, na którą od lat tylu próżno wskazuje cały szereg publicystów naszych, uczuwać dała się już widocznie okropnie niemożliwie, już dopiekać zaczęła, kiedy wywołała tak straszną reakcję, zakończoną w niezwykle tragiczny sposób[8].

Autor wzmianki zaznaczył również, że „Pomiędzy zabitymi i poranionymi znajdujemy wyłącznie nazwiska żydowskie, napadający byli wyłącznie również Żydzi"[9]. Należy pamiętać, że mowa o eskalacji konfliktu wywołanego przez gwałtowny rozrost grup przestępczych na terenie stolicy pod koniec XIX wieku[10]. Żydowscy robotnicy zdewastowali wówczas wiele domów rozpusty, napadali na

---

7 A. Jakubczak, *Pogrom domów publicznych w Warszawie*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2022, s. 9.

8 *Zwracamy uwagę czytelników…*, „Kurier Codzienny" 25 V 1905, nr 130, s. 1.

9 Tamże.

10 Więcej informacji na ten temat w artykule: A. Jakubczak, *„Pogrom alfonsów" jako eskalacja konfliktu między członkami półświatka a robotnikami*, „Przegląd Historyczny" 2018, t. 109, z. 2, s. 185–202.

prostytutki i ich mieszkania. Badacze zauważają, że tak zwany pogrom alfonsów nie stanowił odosobnionego incydentu. Przypominał inne wystąpienia robotnicze w Królestwie Polskim[11].



Il. 1. *Z bieżącej chwili*, „Kurier Narodowy: dodatek ilustrowany" 1905, nr 27, s. 3.

Krytyka dzieła Niedźwiedzkiej

Stanisław Kiedrzyński, komentując w czasopiśmie „Prawda" tom *Czarnymi czcionkami*, zwrócił uwagę na kryzys literatury po roku 1905. Stwierdził, że twórczość wielu autorów zdominowana została przez powieści sensacyjne. Krytyk pisał:

> Nie tylko bowiem pisarze *minorum gentium*, fabrykujący powieścidła dla brukowych pism – ale i ci „renomowani" i „wybitni", jak to się mówi na czarnych kawach, uważali sobie za obowiązek, przynajmniej jedną książkę napisać o „rewolucji"[12].

11 A. Jakubczak, *Pogrom domów publicznych*..., s. 11.

12 S. Kiedrzyński, *Bohowityn: Czarnymi czcionkami*, „Prawda. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki" 1911, nr 5, s. 11.

Publicysta zaznaczył również, że „bieżące zagadnienia są nieprzyjacielem" tego, co nadaje najwyższą wartość sztuce, w konsekwencji wiele dzieł o tematyce społecznej pozbawionych jest walorów literackich. Choć docenił twórczość Niedźwiedzkiej, to jego stosunek był naznaczony ambiwalencją, czego dowodzi wyznanie: „Będąc daleki od zachwytów nad utworami Bohowityna, nie mogę (jak zresztą każdy) nie przyznać jej talentu, a to decyduje, aby między nią a barbarzyńskimi legionami grafomanek (typu panny Mniszkówny) zaznaczyć nieobaloną różnicę"[13]. Kiedrzyński – mimo zastrzeżeń pod adresem niektórych utworów Niedźwiedzkiej – dostrzegał jej talent literacki i wskazał, że w zbiorze *Czarnymi czcionkami* można znaleźć utwory, jak sam określił, o „wartościach niezaprzeczonych"[14]. Za taki tekst uznał nowelę *Za chimerą szczęścia*, stwierdzając jednak, że jej zakończenie nie odpowiada „wysokiej skali" utworu[15].

Inną opinię wyraził na łamach „Kuriera Warszawskiego" recenzent podpisany St. G. (prawdopodobnie Stefan Gacki). Docenił on talent pisarki, zaznaczając, że „każde z tych opowiadań posiada jędrną i konsekwentnie przeprowadzoną myśl, ma pełny, dociągnięty do końca ton, składa się w pewną całość, wolną zarówno od sentymentalnych rozckliwień…"[16].

W przeciwieństwie do Kiedrzyńskiego i St. G. walorów artystycznych utworom Niedźwiedzkiej nie przyznał Wiktor Wiecki. Zupełnie pominął kwestię wartości literackich czy społecznych, skupiając się na wpływie, jaki nowele wywierają na czytelnika. W recenzji w „Przeglądzie Powszechnym" stwierdził, że są „chore i anormalne", a ich celem jest „lać w serca zwątpienie czy nienawiść"[17].

Z kolei na łamach „Głosu Narodu" ukazała się informacja o cyklu *Czarnymi czcionkami* pióra Hermana Gutmana – autor w krótkim omówieniu scharakteryzował nowele cyklu, między innymi właśnie *Z pogromu*. Zbiór nie uzyskał aprobaty krytyka, Gutman doszedł do wniosku, że w „najnowszym zbiorku autora, raczej autorki, znać pewną »decadance« dawnego rzeczywistego, choć niezbyt wielkiego talentu"[18]. Zauważył:

> Wszystkie te obrazki […] osnute są na wypadkach i tematach „aktualnych"; treść ich stanowią wypadki ostatniej doby w Królestwie oraz wykazanie nierówności społecznych i dążenie do przywrócenia „sprawiedliwości społecznej"[19].

---

13 Tamże.

14 Tamże.

15 Tamże.

16 St. G., *Z literatury*, „Kurier Warszawski" 1908, nr 155, s. 3.

17 W. Wiecki, *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny" 1908, t. 99, s. 402.

18 H. Gutman, *Kronika literacka i artystyczna*, „Głos Narodu" 1908, nr 192, s. 6.

19 Tamże, s. 6.

Autor recenzji wyróżnił wątki kluczowe w nowelach Niedźwiedzkiej. Wypowiedź ta odzwierciedla specyfikę zbioru: pisarkę najbardziej interesowały właśnie indywidualne historie i zdarzenia obrazujące nierówności społeczne. Gutman skrytykował Niedźwiedzką za brak zrozumienia tematu, pisał: „[…] widoczna obcość dla autora niektórych ludzi i środowisk, odbierają wartość dokumentów życiowych”[20]. W utworze nie znajdujemy informacji, że w konflikt bezpośrednio zaangażowana była ludność żydowska. To pominięcie znaczące, szczególnie w kontekście historycznym – wydarzenia z maja 1905 roku były nie tylko formą walki klasowej, ale także przejawem napięć etnicznych i społecznych, mających istotne znaczenie dla kształtowania relacji między różnymi grupami narodowościowymi w Królestwie Polskim. Nieuwzględnienie tego ważnego elementu wyraźnie zmniejsza potencjał interpretacyjny utworu i prowadzi do uproszczenia obrazu konfliktu.

Można stwierdzić, że opinia Gutmana korespondowała z praktyką charakterystyczną dla przełomu XIX i XX wieku, polegającą na odczytywaniu pisarstwa kobiet jako formy biernej i naśladowczej, pozbawionej sprawczości i oryginalności, na co zwracała uwagę Krystyna Kłosińska[21]. Również Gutman pisał o „języku jednakowym u wszystkich działających osób, sztucznie górnym i nastrojowym, nieszczerym patosie”[22]. W takim ujęciu pisanie przestaje być świadomą, intelektualną działalnością, a staje się czynnością odtwórczą, pozbawioną indywidualnego wyrazu. Krytyka dzieła Niedźwiedzkiej pozwala dostrzec mechanizmy marginalizacji, wpływające zarówno na recepcję twórczości kobiet, jak i na ich pozycję na polu literackim.

Nowela *Z pogromu* Niedźwiedzkiej dała asumpt Leo Belmontowi do napisania wiersza *Po pogromie*, ogłoszonego w 1910 roku na łamach „Wolnego Słowa”[23]. Autor nawiązał do utworu pisarki nie tylko w tytule, ale również w dedykacji: „Bohowitynowi za piękną nowelę pt. *Z pogromu* (z cyklu *Czarnymi czcionkami*) ten wiersz, napisany nazajutrz po pogromie prostytucyjnych mieszkań, wydobywszy z teki autorskiej”[24].

Autor powieści *W wieku nerwowym (moja spowiedź)*, podobnie jak Niedźwiedzka, skupił się na krzywdzie społeczności zaangażowanej w konflikt i na moralnym pouczeniu mieszkańców Warszawy – głównie osób stroniących od sporu. Belmont zwrócił się do przedstawicieli warstwy społecznej, których postawę opisywała pisarka:

---

20 Tamże.

21 K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 87–112.

22 H. Gutman, *Kronika literacka i artystyczna*..., s. 6.

23 Belmont i Niedźwiedzka mieli okazję spotkać się podczas Zjazdu Literatów Polskich w 1920 roku, o czym Zofia Nałkowska wspominała w *Dziennikach* z lat 1918–1929. Autorka *Granicy* wypowiadała się w dyskusji dotyczącej prawa autorskiego wraz z Belmontem. Pisała również na temat powołania, z Niedźwiedzką i innymi literatami, do Komisji Związku Zawodowego Literatów Polskich; zob. Z. Nałkowska, *Dzienniki*, t. 3: *1918–1929*, oprac., wstęp, komentarze H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 69.

24 L. Belmont [właśc. Blumental L.], *Po pogromie*, „Wolne Słowo” 1910, nr 80/81, s. 19.

Przy takiej „normie" wyście spali smaczno,
Nie udręczeni tą myślą rozpaczną,
Że za plugawych waszych żądz robotą,
Tysiące kobiet pogrąża się w błoto…[25]

Zarówno Belmont, jak i Niedźwiedzka zrezygnowali z wiernego odtworzenia realiów pogromu alfonsów.

Powracając do twórczości pisarki, należy zwrócić uwagę, że w utworze *Z pogromu* wzmiankowane wydarzenie jest tłem indywidualnej historii rodziny z klasy robotniczej. Dlatego w trakcie lektury trudno pominąć kwestię warunków bytowych bohaterów oraz tematu nierówności społecznych. Ważny okazuje się również sposób, w jaki autorka stara się poruszyć odbiorcę i wzbudzić w nim określone emocje. Niedźwiedzka dowodzi, że literatura może nie tylko opisywać rzeczywistość, lecz także kształtować sposób jej postrzegania – zwłaszcza w odniesieniu do grup narażonych na marginalizację.

Dramat rodzinny

W noweli *Z pogromu* historia opowiadana jest z perspektywy ojca, alkoholika i – można podejrzewać – nerwowca, by posłużyć się określeniem tak ważnym dla kultury przełomu wieków. Niedźwiedzka, charakteryzując doznania jednostki wywodzącej się z klasy robotniczej, naznaczonej trudnymi warunkami życia, posłużyła się narracją pierwszoosobową, typową dla rozwijającej się w XX wieku powieści psychologicznej; skonstruowała przejmujący wywód alkoholika, w którym chwilowa trzeźwość ożywia pamięć o bolesnej przeszłości. Czytelnik jest więc świadkiem monologu często nielogicznego, w którym splatają się doświadczenia indywidualne z oddziaływaniem czynników zewnętrznych. Tego rodzaju konstrukcja wypowiedzi przywodzi na myśl technikę strumienia świadomości opisaną między innymi przez Roberta Humphrey'a[26].

Szczególnego znaczenia nabiera sposób przedstawienia realiów życia opowiadającego, zwłaszcza doświadczenia nędzy. Uwagę zwraca opis nieodpowiednich warunków miejsca pracy: „Pierwszy mój dzień w tej fabryce pamiętny był. Upał był straszny. Robotnicy mdleli z gorąca […] Jeden skonał z porażenia słonecznego"[27]. Narrator podkreśla brak zrozumienia ze strony dyrektora, zwracającego się do zwolnionego, uskarżającego się na swoje ubóstwo pracownika, słowami:

---

25 Tamże.

26 R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki" 1970, t. 61, z. 4, s. 255–283.

27 Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Z.], *Z pogromu*, [w:] tejże, *Czarnymi czcionkami*, G. Gebethner, Kraków 1908, s. 4.

– Nikt nie zasypia na różach – odpowiada mi surowo.
Z ust jego zalatuje zapaszek doskonałego wina i wybornego tytoniu.
Usiłuję zapaszek ów wygraniczyć z przestrzeni i wciągnąć w siebie.
Zawsze to coś…[28]

Wypowiedź dyrektora sugerująca, jak się wydaje, trudną sytuację fabryki, kontrastuje z zapachem z jego ust. Człowiek ten ma dostęp do luksusowych dóbr, niedostępnych dla przeciętnego pracownika. Niedźwiedzka wyeksponowała więc brak empatii pracodawcy.

Wielokrotnie w utworze *Z pogromu* pojawiają się sformułowania wskazujące na trudne doświadczenia życiowe narratora oraz jego rodziny. Co więcej, mężczyzna wyraża przekonanie, zgodnie zresztą z dziewiętnastowiecznym determinizmem, że człowiek nie ma wpływu na swój los. W taki sposób opisuje swoją drogę życiową: „była piaszczysta, upalna… Oddychałem z wysiłkiem…"[29]. Źródła tego stanu upatruje przede wszystkim w ubóstwie. Jednocześnie narrator wykazuje się samoświadomością, dostrzegając przemoc stosowaną przez żonę wobec dzieci. Pomimo tej refleksji pozostaje jednak bezradny wobec zastanych wzorców i sam „włącza się w krąg" przemocy: „Biłem ją za to. Biłem z rozpaczy, z niemocy"[30]. To zachowanie można odczytać jako przejaw nerwowości mężczyzny, której objawem jest „niestateczność" nerwowa, charakteryzująca się, między innymi, „przechodzeniem »od popędliwości gniewliwej do słabości zupełnej i zniechęcenia«"[31]. O stanie psychicznym narratora mogą świadczyć także jego nadwrażliwość na bodźce natury emocjonalnej i społecznej oraz zdolność do krytycznej oceny własnych działań.

Tak zarysowana kondycja psychiczna protagonisty znajduje odzwierciedlenie w obrazie życia rodzinnego, stanowiącym istotne dopełnienie jego wewnętrznych przeżyć. Narrator podkreśla, że – mimo ciężkiej pracy – bieda towarzyszyła mu, odkąd pamięta. Nie miał pieniędzy, aby zapewnić godne warunki życia bliskim. Najpierw zmarła jego pierwsza, a następnie druga żona, w czym upatrywał słabość płci, co opisał za pomocą animalistycznego porównania: „Ale kobiety nie wytrzymują biedy, ciągłego skwierczenia… Mrą, bestie, jak muchy…"[32]. Mężczyzna nie zdecydował się na ponowny ożenek, opiekował się samotnie czworgiem dzieci: „Bachory – narzekał – włóczyły się, nie było ich komu pilnować. Wreszcie rozpierzchły się"[33]. Ma to szczególne znaczenie, ponieważ osią noweli jest historia najmłodszej córki – Zeni.

---

28 Tamże, s. 5.

29 Tamże, s. 6.

30 Tamże.

31 K. Kłosińska, *Teorie neurozy*, [w:] tejże, *Powieści o „wieku nerwowym"*, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 1988, s. 14.

32 Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Z.], *Z pogromu*..., s. 6.

33 Tamże.

Narrator-rodzic przypomina sobie moment, gdy Zenia została prostytutką oraz chwilę, gdy ta umiera podczas wspomnianego wcześniej pogromu, broniąc alfonsa. Dziewczyna została scharakteryzowana niczym święta. Ojciec idealizuje ją, przedstawia jako piękną i dobrą:

> W domu została jedna, ta, po drugiej żonie.
>
> Palcem jej tknąć nie dałem, kochałem bez miary. Dobra była, łagodna, szczupła i cała jasna, jak odbicie światła dziennego.
>
> Piękna.
>
> Spostrzegli to wkrótce samcy i zaczęli brodzić koło mego domu[34].

Z relacji ojca wynika, że to wręcz niemożliwe, by tak nieskalana osoba jak Zenia, mogła „zejść" na drogę nierządu. Co więcej, nazwał adoratorów dziewczyny „samcami". Określenie to, odczłowieczające, pomnaża krzywdę dziewczyny. Ojciec podkreślił, że kobieta nie miała szansy na ucieczkę i ratunek. Próbując bronić córki, porzucił na jakiś czas pracę, co groziło jej utratą. Warto się zastanowić nad tym, czy zachowanie rodzica spowodowane było troską, czy raczej obsesyjną zazdrością o córkę.

Ku takim przypuszczeniom skłaniają późniejsze wydarzenia. Istotny jest moment, gdy Zenia przychodzi do ojca i opowiada mu o relacji z alfonsem. Dziewczyna, mimo złych warunków pracy, surowych kar, rezygnuje z wolności i żyje w lęku. Żali się: „On [alfons – M.K.] zabiłby mnie. U nas tego nie wolno. Nie »on«, toby mię jego towarzysze zabili"[35]. Aleksandra Jakubczak zwróciła uwagę, że zarówno w publicystyce, jak i literaturze pięknej okresu przełomu wieków pojawia się obraz żydowskiego półświatka – środowiska silnie zróżnicowanego i podzielonego na rozmaite gangi[36].

Bohaterka noweli postanawia więc zostać z alfonsem. W dalszej części rozmowy z ojcem opisuje sutenera słowami: „On mnie broni. Wreszcie bez niego byłoby mi smutno… Ja nie mogę bez niego…"[37]. Należy pamiętać, że takie zachowanie zwierzchnika wobec pracownicy seksualnej nie było wyjątkowe – sutenerzy musieli dbać o bezpieczeństwo prostytutek.

W tej scenie ukazana została również skala upadku młodej kobiety, która – próbując okraść ojca – działa pod wpływem odruchu, całkowicie poza kontrolą świadomości. Prosząc rodzica o pieniądze, mechanicznie powtarza wyuczone czynności stosowane wobec swoich klientów: „Ręce jej błądzą po moim ciele odruchem wczorajszego, może przedchwilowego występku"[38]. Zenia ucieka w momencie, gdy uprzytamnia sobie, że to jej ojciec.

---

34 Tamże.

35 Tamże, s. 9–10.

36 A. Jakubczak, *„Pogrom alfonsów" jako eskalacja*..., s. 186.

37 Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Z.], *Z pogromu*..., s. 11.

38 Tamże.

Można więc wnioskować, że dziewczyną kierowały złożone motywacje, by pozostać przy dotychczasowej formie zarobku. Jednym z powodów była z pewnością nędza rodzin robotników oraz rozrost grup przestępczych na terenie Warszawy. Kolejną przyczyną mogły być toksyczne relacje z otaczającymi ją mężczyznami – ojcem i alfonsem. Ten splot okoliczności prowadzi w końcu do tragedii – dziewczyna poświęca własne życie dla człowieka traktującego ją przedmiotowo, jako narzędzie pozwalające uzyskać zarobek.

Opis sytuacji Zeni zajmuje większą część noweli, a tytułowy pogrom stanowi zwieńczenie historii. Na uwagę zasługuje sposób przedstawienia zrywu – podobnie jak historia rodziny został on opisany z perspektywy ojca. Niedźwiedzka rezygnuje więc z dokładnego oddania przebiegu wydarzeń, a cała uwaga skupia się na walczącej dziewczynie, broniącej alfonsa.

Siła tłumu

Obraz pogromu wykreowany przez Niedźwiedzką może stanowić cenny dokument dotyczący problematyki tłumu i jego literackiej interpretacji. Mowa o tłumie destrukcyjnym, którego wrogość, tak jak w noweli *Z pogromu*, skierowana jest przeciwko sutenerom i prostytutkom. Niedźwiedzka opisała zbiorowisko za pomocą słów najczęściej używanych do określania zwierząt, na przykład „widzowie ryczą", „baba skomli". Pisarka słowami: „roboczy tłum zerwał się z łańcucha"[39] ukazała jego nieobliczalność. Andrzej Domański w artykule *Zapomniane źródła i inspiracje psychologii tłumu* pisał o popularności ówczesnych przekonań o wpływie innych na zachowania jednostek. Badacz odniósł się do dziewiętnastowiecznych charakterystyk tłumu jako kategorii socjologicznej i przekonania o tym, że człowiek pod wpływem kontaktu z innymi zachowuje się inaczej, niż kiedy jest sam: „Włączając się w tłum tracimy swoją indywidualność i wolną wolę, czego konsekwencją jest podążanie za większością i robienie tego, co czynią inni"[40]. Narrator byłby więc jednostką wyjątkową, ponieważ jego działania zmierzają wbrew większości. Próbuje on bronić prostytutki, własnej córki, co wskazuje na rolę emocji – ojciec nie traci indywidualności, wręcz przeciwnie – jego odrębność wzmaga się przez uczucia rodzicielskie. Czytelnik natomiast spodziewałby się, że jego nienawiść zostanie skierowana przeciwko sutenerom, ponieważ alfons „odebrał" mu dziecko.

Szczególną uwagę czytelnika zwraca jeszcze jedna scena utworu, w której ponownie pojawia się motyw nierówności społecznych, tak istotny dla twórczości Niedźwiedzkiej. Warto przytoczyć fragment:

---

39 Tamże, s. 12–13.

40 A. Domański, *Zapomniane źródła i inspiracje psychologii tłumu*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 2013, nr 58, s. 181.

> Z balkonów, z pogardliwą ciekawością, patrzą na tłum mężczyźni o delikatnych dłoniach i śnieżnych koszulach. Tam w dole czerń bije swoje własne naczynia… Ci w górze spokojni. Ich przybytków rozpusty strzegą siły zbrojne[41].

„Mężczyźni o delikatnych dłoniach" – a więc ci, którzy nie są bezpośrednio związani z uczestnikami konfliktu – zostają ukazani jako znajdujący się ponad tłumem, zarówno w sensie dosłownym, jak i symbolicznym. Ich obecność na balkonach podkreśla nie tylko fizyczny dystans, lecz także wyższość klasową. Świadczy o tym obojętność wobec pogromu, traktowanego raczej jako spektakl niż realny problem społeczny. Ich spojrzenie nacechowane jest pogardliwą ciekawością, a o uprzywilejowanej pozycji świadczy również spokój, jaki im towarzyszy – ich dobytku strzegą siły zbrojne, co wyraźnie odróżnia ich od zagrożonych uczestników zamieszek.

Sceny pogromu przypominają o ostrym podziale społeczeństwa przełomu XIX i XX wieku. Zróżnicowanie to wynikało przede wszystkim z nierównomiernego dostępu do dóbr, będącego konsekwencją dynamicznych przemian cywilizacyjnych, a także nadmiernej pogoni jednostki „za zyskiem, którego pragnienie nigdy nie może być zaspokojone"[42]. Konkurencja oraz podział pracy skutkowały przeciążeniem, co uważano za jedno ze źródeł zjawiska określanego mianem „newrozy"[43]. Można zatem stwierdzić – za Krystyną Kłosińską – że nerwica objęła strukturę społeczną. Świadczą o tym liczne przejawy zła. Wśród nich – alkoholizm i prostytucja, odzwierciedlone w noweli Niedźwiedzkiej. W konsekwencji można uznać, że źródła powszechnej nerwowości społeczeństwa tkwiły w ówczesnych uwarunkowaniach ekonomicznych i obyczajowych[44].

Niedźwiedzka o kobietach

Tę rzeczywistość opisywała Niedźwiedzka, ukazując zarówno nierówności ekonomiczne, jak i wynikające z nich napięcia międzyludzkie. Autorka konsekwentnie eksponowała sytuację kobiet początku XX wieku, uwikłanych w skomplikowaną sieć zależności społecznych.

Można wnioskować, że uwzględnione problemy były skutkiem braku odpowiedniej formy oświaty, ochrony pracy i zdrowia, a nawet niedbałości o higienę i warunki sanitarne, mimo postulatów formułowanych przez środowiska

---

41 Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Z.], *Z pogromu*..., s. 13.

42 K. Kłosińska, *Teorie neurozy*..., s. 25–26.

43 Tamże, s. 24.

44 Więcej na ten temat zob. K. Kłosińska, *Teorie neurozy*...

zaangażowane w realizację programu pracy organicznej na ziemiach Królestwa Polskiego[45]. Historie przedstawione przez pisarkę odzwierciedlają krytykę pozytywistycznych programów naprawczych.

Szczególne miejsce w tej refleksji zajmuje kwestia emancypacji kobiet, będąca ważnym tematem w publicystyce i literaturze XIX wieku[46]. Postulaty dotyczące dostępu kobiet do edukacji i pracy znajdują w twórczości Niedźwiedzkiej pesymistyczne odzwierciedlenie. Przykładem może być postać Zeni, zmuszonej do prostytucji z powodu trudnych warunków materialnych. Motyw ten pojawił się również w innych pozytywistycznych dziełach, na przykład w *Lalce* Bolesława Prusa czy w *Marcie* Elizy Orzeszkowej.

W twórczości Niedźwiedzkiej zostały wyeksponowane losy kobiet marginalizowanych – zmuszonych do samotnej egzystencji, pozbawionych możliwości decydowania o własnym życiu oraz poddanych presji norm obyczajowych i klasowych. Społeczeństwo deklarujące przywiązanie do idei postępu – w praktyce temu zaprzecza. Problem ten autorka rozwinęła w powieści *Kobieta z przeszłością*, wydanej w 1911 roku, która staje się ważnym kontekstem dla noweli *Z pogromu*. Główna bohaterka – Hanna – zmaga się z wykluczeniem z powodu posiadania nieślubnego dziecka i jest posądzana o prostytucję. Doświadcza społecznej stygmatyzacji, obejmującej również jej córkę.

Hanna znajduje w końcu spełnienie, pomagając potrzebującym. Odwiedza więźniów, znajdujących się na marginesie społeczeństwa, przekazując im dobre nowiny i paczki od rodzin. Spotyka się z niezrozumieniem i sprzeciwem, co prowadzi do utraty tej formy aktywności. W końcu bohaterka, dzięki protekcji przyjaciółki, zostaje zaangażowana w opiekę nad dziećmi robotników, gdzie spotyka się z krytycznym stosunkiem przedstawicieli niższych warstw społecznych wobec działalności filantropijnej elit:

> Wykpiwała otwarcie ofiarność „burżujów", którzy znaleźli nowy rodzaj zabawy, tworząc komitety, zebrania i inne szopki, i mówiła lekceważąco o paniach podejmujących się różnych prac społecznych[47].

Przytoczone słowa ukazują głęboką nieufność wobec dobroczynności, postrzeganej jako zabiegi powierzchowne i pozorne. Choć – jak stwierdziła Aneta Bołdyrew – „przedsięwzięcia społeczników w walce z patologiami koncentrowały się na działaniach opiekuńczych i edukacyjnych mających pełnić funkcję profilaktyczną,

---

45 M. Brykalska, *Praca organiczna i praca u podstaw*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994, s. 777.

46 M. Brykalska, *Emancypacja kobiet*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*..., s. 225–229.

47 Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Z.], *Kobieta z przeszłością*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911, s. 190.

wychowawczą, resocjalizacyjną, wspierającą"[48], Niedźwiedzka ukazała ich bezradność wobec skali społecznych problemów.

Tytułowy dramat rodzinny wynika z rozrostu patologii społecznych – alkoholizmu i prostytucji. Nowela Niedźwiedzkiej mogła zatem uświadamiać skalę tych zjawisk oraz ich destrukcyjny wpływ na życie poszczególnych osób i rodzin. Przedstawiając historię konkretnych bohaterów, autorka odwołała się do wrażliwości czytelnika. Stworzyła przejmujący obraz jednostki uwikłanej w brutalną rzeczywistość, zachowując jej indywidualność, jednocześnie wpisując jej dramat w szerszy kontekst pogromów roku 1905. Mimo niezbyt przychylnej oceny krytyków nowela okazuje się ważnym głosem w dyskusji o granicach społecznego potępienia i empatii.

Bibliografia

Belmont Leo [właśc. Leopold Blumental], *Po pogromie*, „Wolne Słowo" 1910, nr 80/81.

Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Zofia], *Kobieta z przeszłością*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911.

Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Zofia], *Nasi dekadenci. Powieść ze schyłku XIX wieku*, Skład Główny Księgarni G. Gebethnera i Spółki, Kraków 1899.

Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Zofia], *Te i tamte*, [w:] Bohowityn [właśc. Zofia Niedźwiedzka], *Czarnymi czcionkami*, G. Gebethner, Kraków 1908.

Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Zofia], *Z pogromu*, [w:] Bohowityn [właśc. Zofia Niedźwiedzka], *Czarnymi czcionkami*, G. Gebethner, Kraków 1908.

Bohowityn [właśc. Niedźwiedzka Zofia], *Za chimerą szczęścia*, [w:] Bohowityn [właśc. Zofia Niedźwiedzka], *Czarnymi czcionkami*, G. Gebethner, Kraków 1908.

Bohowityn, „Robotnik" 1921, R. 27, nr 145.

Bołdyrew Aneta, *Społeczeństwo Królestwa Polskiego wobec patologii społecznych w latach 1864–1914*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

Brykalska Maria, *Emancypacja kobiet*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994.

Brykalska Maria, *Praca organiczna i praca u podstaw*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994.

Domański Andrzej, *Zapomniane źródła i inspiracje psychologii tłumu*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 2013, nr 58.

48 A. Bołdyrew, *Społeczeństwo Królestwa Polskiego wobec patologii społecznych w latach 1864–1914*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 18.

Dunaj-Dziecielska Katarzyna, *„Umiem kochać tylko krótkotrwałą namiętnością wędrowca". Portret amanta w „Dziejach mężatek" Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *„Wszystko lubię to, co pani…". Literackie portrety amantów i studentów*, red. K. Eremus, T. Linkner, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.

Dunaj-Dziecielska Katarzyna, *Dobry duch domu i „Belzebub w spódnicy", czyli portrety ciotek w powieści „Nasi dekadenci" Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Do ostatniego lokaja… W kręgu rodziny i znajomych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, red. K. Eremus, T. Linkner, Gdańsk 2013.

Dunaj-Dziecielska Katarzyna, *O „takich" się nie mówi, czyli „Kobieta z przeszłością" Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Całe miasto dysze oburzeniem… Skandal w literaturze XIX i XX wieku*, red. K. Eremus, T. Linkner, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012.

Dunaj-Dziecielska Katarzyna, *Siłaczki, emancypantki, dekadentki. Galeria postaci kobiecych w powieści „Nasi dekadenci" Zofii Niedźwiedzkiej*, [w:] *Znane zapomniane. Z literatury polskiej XIX i XX wieku*, red. K. Eremus, T. Linkner, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011.

Gutman Herman, *Kronika literacka i artystyczna*, „Głos Narodu" 1908, nr 192.

Humphrey Robert, *Strumień świadomości – techniki*, przeł. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki" 1970, t. 61, z. 4.

Jakóbczyk Jan, *O tym, jak Młoda Polska posiwiała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1992.

Jakubczak Aleksandra, *„Pogrom alfonsów" jako eskalacja konfliktu między członkami półświatka a robotnikami*, „Przegląd Historyczny" 2018, t. 109, z. 2.

Jakubczak Aleksandra, *Pogrom domów publicznych w Warszawie*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Warszawa 2022.

Kiedrzyński Stanisław, *Bohowityn: Czarnymi czcionkami*, „Prawda. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki" 1911, nr 5.

Kłosińska Krystyna, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie" 1995, nr 3/4.

Kłosińska Krystyna, *Powieści o „wieku nerwowym"*, Wydawnictwo „Śląsk", Katowice 1988.

Najważniejsze nowiny, „Kurier Warszawski" 1905, nr 144.

Nałkowska Zofia, *Dzienniki*, t. 3: *1918–1929*, oprac., wstęp, komentarz H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1980.

St. G., *Z literatury*, „Kurier Warszawski" 1908, nr 155.

Wąsik Barbara, *Na cenzurowanym – trudne relacje między kobietami w powieściach Zofii Niedźwiedzkiej*, „Napis" 2017, R. 23.

Wiecki Wiktor, *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny" 1908, t. 99.

Włodarczyk Jarosław, *Zofia Niedźwiecka*, [w:] *Encyklopedia literatury polskiej*, red. E. Zarych, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005.

Z bieżącej chwili, „Kurier Narodowy. Dodatek ilustrowany" 1905, nr 27.

Z kroniki żałobnej. Śp. Bohowityn (Zofia Niedźwiedzka), „Ilustrowany Kurier Codzienny" 1921, nr 150.
Zofia Niedźwiedzka (Bohowityn), „Gazeta Poranna" 1921, nr 5865.
Zwracamy uwagę czytelników…, „Kurier Codzienny" 1905, nr 130.

Marcelina Krysztofiak, studentka II roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na literaturze XIX i XX wieku, zwłaszcza na sposobach ukazywania społeczności żydowskiej w twórczości mniej znanych autorów, takich jak Zofia Niedźwiedzka czy Leo Belmont. Bada także kobiece świadectwa Zagłady; analizując zarówno wspomnienia z obozów koncentracyjnych, jak i relacje dokumentujące codzienność w getcie warszawskim, zwraca uwagę na indywidualne doświadczenia i ich literackie przedstawienie.

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.11

C O P E
Member since 2018
JM13711

Joanna Warchoł*

https://orcid.org/0000-0002-7132-6521

Refleksje światopoglądowe w dzienniku Marceliny Kulikowskiej

Streszczenie

Artykuł jest próbą przywrócenia postaci Marceliny Kulikowskiej do dyskursu historycznoliterackiego oraz zrekonstruowania jej światopoglądu na podstawie dziennika pisanego przez poetkę od 1894 roku aż do samobójczej śmierci w roku 1910. Przywołano oryginalne zapiski z dziennika Kulikowskiej, skupiając się przede wszystkim na próbie rekonstrukcji jej poglądów na temat trzech podstawowych tematów, do których poetka powracała najczęściej: cierpienia, sztuki oraz spraw społeczno-politycznych.

Słowa kluczowe: biografia, dziennik, intymistyka, melancholia, kobieta

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: joanna.warchol96@gmail.com

Received: 2025-12-13. Verified: 2026-05-28. Accepted: 2026-06-11
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Reflections on worldviews in Marcelina Kulikowska's diary

Summary

The purpose of this article is an attempt to return Marcelina Kulikowska to the historical and literary discourse and to reconstruct her worldview on the basis of diary written by the poet from 1894 until her suicide in 1910. In the analysis, the author provides information from the original notes of the diary, focusing on reconstructing Kulikowska's views on three fundamental themes to which the poet returned most frequently in her notes: suffering, art, and socio-political issues. The author in a critical way reveals the current interpretation of a diary, proposing another look instead, that changes the superficial opinion, that has grown up around the poet's work.

Keywords: biography, diary, intimacy, melancholy, woman

W dzienniku Marceliny Kulikowskiej wyodrębnić można trzy podstawowe kręgi tematyczne, do których autorka powracała w swoich notatkach najczęściej. Są nimi: cierpienie, sztuka oraz sprawy społeczno-polityczne. Niniejszy artykuł ma na celu rekonstrukcję światopoglądu poetki na podstawie jej refleksji poświęconych tym właśnie zagadnieniom. Już na wstępie warto jednak podkreślić, że poglądy te cechowały niejednorodność i zmienność. Autorka często rewidowała sądy, niekiedy nawet w obrębie jednego wpisu prezentując stanowiska trudne do pogodzenia. Pod tym względem Kulikowską z pewnością nazwać można przedstawicielką Młodej Polski – epoki „przeciwieństw i sprzeczności"[1].

Filozofia cierpienia i nietzscheanizm Kulikowskiej

Jednym z głównych źródeł cierpienia Kulikowskiej wydaje się doświadczenie kryzysu poznawczego. Poetka wielokrotnie podkreślała ograniczenia umysłu ludzkiego, wyrażając zarazem rozczarowanie zdobytą wiedzą. W dzienniku można przeczytać:

1 A. Czabanowska-Wróbel, *Wprowadzenie*, [w:] tejże, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 7.

> I owa pewność, że ja, istota świadoma siebie i pragnąca swą świadomość rozszerzyć na wszystko, co mnie otacza, mająca zatem siłę, chęci po temu, a niemogąca nigdy zadość jej uczynić – pewność owa jest pierwszym i ostatnim punktem, o który się pesymizm opiera[2].

Kryzys ten nie był zjawiskiem wyjątkowym na tle doświadczeń innych przedstawicieli epoki, którzy również podawali w wątpliwość zastane idee. Pierwsze zapiski w dzienniku autorki pochodzą z 1894 roku, a więc z początkowego okresu Młodej Polski. Był to czas szczególnie silnej obecności nastrojów dekadenckich oraz charakterystycznego dla *fin de siècle'u* poczucia zwątpienia. Jak jednak trafnie zauważa Agnieszka Baranowska, charakterystyczna dla epoki melancholia osiągnęła w przypadku Kulikowskiej natężenie wyjątkowe, wręcz patologiczne[3].

Niepewność Kulikowskiej co do istoty otaczających ją zjawisk stała się największą tragedią jej życia. 24 października 1898 roku pisała:

> […] czymże istnienie moje, czym ta świadomość, którą tylokrotnie się szczyciłam? Gdzie jakikolwiek pewnik […]? A w życiu tyle tajemnic, tyle zagadek, tych niepewności! I nie wiem, czym jestem, i nie wiem, czym te siły, co wkoło siebie widzę, co we mnie samej drzemią, a nieraz wstają i wiodą mnie w dziwne, nieznane kraje. I czuję, że choćbym całe serce z piersi swej wydarła, choćbym w ofierze poniosła świat cały – nie dowiem się nigdy niczego […]. A ja cierpię. Jak lew w klatce targam się na wszystkie strony, wyję z bólu, rzucam się z wściekłością […]. I czuję, że przyjdzie mi skończyć z życiem, rozstać się z istnieniem i ani rąbka nie uchylić zasłony. To już ból mój do szczytu posuwa […]. Każdy nerw ciała mego przynosi mi do mózgu świadomość cierpienia, a żaden zmysł mi nie opowiada o źródle jego. Nie wiem, nie wiem, nie wiem! […] Twarz moja wykrzywia się konwulsyjnym drganiem, ręce kurczowo zaciskają [się] w mięśniach ciała, a gardło wyrzuca z siebie długi, dziki ryk […][4].

Ustawiczne cierpienie, wynikające z towarzyszącej poetce niepewności, pogłębiało i tak już silne poczucie osamotnienia. Kulikowska, skłonna do pesymistycznego postrzegania rzeczywistości, uważała się za jednostkę wyjątkową. Była przekonana, że jedynie życie świadome – a więc naznaczone nieustannym dostrzeganiem wszechobecnego fałszu i pozorów świata – stanowi jedyną właściwą drogę poznania. Z pewnym pobłażaniem patrzyła zatem na otaczających ją ludzi:

---

2 Rkps BJ 7378 II, k. 61v (23 stycznia 1897 r., Genewa). Fragmenty pochodzące z rękopisu poddałam podstawowej modernizacji, obejmującej dostosowanie zapisu do współczesnych reguł interpunkcyjnych, zasad pisowni łącznej i rozłącznej oraz stosowania wielkich i małych liter.

3 A. Baranowska, *„Stanę się przelotnym wspomnieniem" (Marcelina Kulikowska)*, [w:] tejże, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 134.

4 Rkps BJ 7377 I, notes 1, k. 45v–47r (24 października 1898 r., Monachium).

> Helenka [Helena Witkowska – J.W.] nie wydaje mi się pesymistką. Ona w ogóle nigdzie, jak wielu zresztą ludzi, zaliczyć się nie da. A jest nade wszystko sumaryczna: powtarza pewne zdania, nie wnikając w ich głąb. To niesłychanie pospolite zjawisko[5].

Autorka dziennika, przekonana o niepewności poznania, kwestionowała wszelkie fakty. Z niezwykłą konsekwencją poddawała krytycznej refleksji obowiązujące systemy wartości, wierzenia oraz sposoby wyjaśniania rzeczywistości. Uważała, że to, co niejasne, zaskakujące czy niepojęte, człowiek zwykł nazywać religią, Bogiem, nauką lub cnotą[6]. Jak zauważa Anna Wydrycka, horyzont stawianych przez Kulikowską pytań, a zwłaszcza udzielanych na nie odpowiedzi

> mieści się na ogół w obrębie światopoglądu dekadenckiego, choć autorkę dziennika wyróżnia wnikliwość, żarliwość i konsekwencja. Jej dążenie do prawdy staje się bezkompromisowe, a niszczenie tego, co uważa za wygodne złudzenia, nabiera cech wręcz heroicznych[7].

Ta swoista dialektyka zwątpienia doprowadziła Kulikowską do przekonania, że jedyną niepodważalną prawdą jest „prawda cierpienia". W 1897 roku zapisała: „cierpię – więc jestem"[8], rok później dodała „czuję, że cierpię, więc istnieję"[9].

Jak przekonuje Wydrycka, w odniesieniu do dziennika poetki można wręcz mówić o „kulcie cierpienia"[10]. To ono – jako jedyne – przetrwało proces systematycznego podważania wszelkich wartości, przekonań i ideałów[11]. Problematyka prawdy i fałszu – rozumianych odpowiednio jako pewność cierpienia oraz iluzoryczność pozostałych form poznania – zyskuje w jej zapiskach coraz większe znaczenie. Badaczka zauważa, że zagadnienia te zajmą ważne miejsce również w twórczości poetyckiej Kulikowskiej[12].

Zdarzało się jednak, że nieustanne koncentrowanie się na cierpieniu stawało się dla autorki źródłem znużenia lub wewnętrznego oporu. Próby zdystansowania się od tej postawy okazywały się wszak nietrwałe, a Kulikowska niezmiennie powracała do przekonania o fundamentalnym znaczeniu cierpienia:

---

5 Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 3v ([b.d.], [b.m.]).

6 Rkps BJ 7378 II, k. 62v (23 stycznia 1897 r., Genewa).

7 A. Wydrycka, *„Jam jest z płomiennych róż…" O Marcelinie Kulikowskiej*, [w:] M. Kulikowska, *Poezje*, oprac. A. Wydrycka, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2001, s. 7.

8 Rkps BJ 7377 I, notes 1, k. 6v (18 lipca 1897 r., Wilno).

9 Tamże, k. 32r (9 lipca 1898 r., Genewa).

10 A. Wydrycka, *„Jam jest z płomiennych róż…"*, s. 9.

11 Tamże, s. 10.

12 Tamże, s. 8.

Uwierz, duszo moja, w Cud!

Wiary! wiary nie trzeba odejmować sercom ginącym z tęsknoty! Kiedy się ma ręce oprzeć bodaj o cień szpilki, można dokonywać niebywałych czynów. – Duszo moja! uwierz chyba już sobie samej. – Wszystko zawodzi i z rąk wypada. Ugory, ugory, ugory… O! nędzo ludzkiego istnienia!

Nieprawda! za żadną wiarę nie oddałabym świadomości – duszo moja, płyń ponad światem[13].

Takie chwile zwątpienia absolwentka przyrodoznawstwa tłumaczyła naturalnymi instynktami:

Niekiedy […] pod wpływem […] żywiołowej **chęci do życia** – wytwarza się u mnie **wiara**… I potrzebuję czasu, aby obudzić refleksję… Taka jest już siła, pęd życiowy… A że mi się to zdarza w chwilach, gdy jestem zdrowsza […] – wniosek stąd oczywisty, że zdrowie, że radość życia – zakrywają **prawdziwe**. Bo wszak najprawdziwsze: **śmierć i nicość** – istnieć nie przestają[14].

Kulikowska odczuwała dwoistość swojej natury. W 1905 roku zanotowała: „Walczy we mnie idealistka namiętna z człowiekiem, który do prawdziwego pulsu życia przyłożył rękę"[15]. Gdy przewagę zyskiwała pierwsza z postaw, na kartach dziennika pojawiały się zapiski, takie jak ten: „Dobra ni szczęścia nie ma na świecie, lecz zaprzeczyć się nie da, że w rozumie ludzkim tkwi wielka myśli potęga"[16].

W ostatnich latach życia autorki coraz częściej dochodziły do głosu oznaki znużenia i wyczerpania. Cierpienie, o którym tak żywiołowo pisała w latach młodości, zaczęło odbierać poetce siły. W notatkach z tego okresu dostrzec można narastające zmęczenie dotychczasową postawą oraz coraz częstsze pragnienie ukojenia. 31 marca 1910 roku odnotowała:

Obok życia przeszłam… Czułam tylko mękę głodu i pragnienia. Nie spełniło mi się na świecie nic **mojego**. Moje otwarte serce wyschło i wywiędło na wichrach, które wszystkie soki jego piły, w dal unosząc bezkresną, o której ani ja, ani nikt nie wie… Poginęły i pomarły kwiaty moje… Nie zostało nic…

[…] Największą sztuką tej resztki mojego życia będzie przechodzić mimo tych wszystkich ropiejących blizn i nie naruszać ich. Już ja cierpieć nie mogę. Wszystko się we mnie przeciwko cierpieniu i bólowi buntuje… Nie mogę ja cierpieć… raczej umrzeć nagle, zakończyć tę strasznie złą życiową bajkę…

---

13 Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 2v (3 marca 1907 r., [b.m.]).

14 Tamże, k. 34r (17 listopada 1907 r., Kraków). Wyróżnienia – M.K.

15 Rkps BJ 7377 I, notes 3, k. 24r (17 kwietnia 1904 r., Kraków).

16 Rkps BJ 7377 I, notes 1, k. 5v ([b.d.], [b.m.]).

> O Boże! Gdybyż był jaki Bóg! Gdybyż było cokolwiek na świecie!… Gdybyż było jeszcze cokolwiek na świecie!…[17]

Wydrycka uważa tego typu wyznania za dowód porzucenia przez poetkę w późniejszym okresie życia budowania dolorystycznego fundamentu egzystencji[18]. Badaczka stwierdza ponadto, że z czasem to nie wrażliwość czy głębia samoświadomości decydowały u Kulikowskiej o wartości jednostki[19]. Coraz wyżej cenione przez nią miały być też moc i życie[20]. Trudno zgodzić się z tymi spostrzeżeniami. W swoim „świadomym cierpieniu" Kulikowska pozostała bowiem spójna do końca. W przytoczonym wyżej fragmencie dziennika autorka nie zrezygnowała z refleksji nad aksjologią cierpienia. Nie mogąc jednak dłużej znieść bólu, pragnęła śmierci. Nie zaprzestała także negować wszystkich odziedziczonych po poprzednich pokoleniach, „kulturowych bezdroży".

Ostatnie wpisy w dzienniku są chyba najbardziej przejmujące. Kulikowska coraz wyraźniej dostrzegała, że w ostatecznym rozrachunku ludzie „nieświadomi", którymi całe życie pogardzała, są od niej szczęśliwsi. Zdawała sobie ponadto sprawę, że pomimo poznania jedynej prawdy – prawdy cierpienia – nie zbliżyła się do tak upragnionego sensu życia. Na dziesięć dni przed śmiercią zapisała:

> Ostatnia… ostatnia chwila… Kto żyć nie umie – niech ginie…
> Darmo się całe życie siliłam, by pojąć sens życia… Darmo się męczyłam, by [się – J.W.] na powierzchni utrzymać… Zawsze mnie życie na dno spychało…
> Zawsze ci, co żyć umieją – byli na wierzchu. Ja nie umiem żyć…
> Kto żyć nie umie – niech ginie…
> Strasznym, strasznym jest Ból[21].

Nie sposób rozstrzygnąć, co w ostateczności skłoniło Kulikowską do odebrania sobie życia. Być może jednak podjęcie tej decyzji można uznać za ostatnią próbę poznania transcendencji. Autorka, jak sądziła, odkryła prawdę dostępną ludzkiemu umysłowi. Wyznawała filozofię: „nie istnieje nic, poza cierpieniem". Naturalną konsekwencją takiego nihilizmu egzystencjalnego było zapewne samobójstwo. Jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska:

> Czynność poznania wymaga heroizmu, gdyż z jednej strony może prowadzić (i to najbardziej przerażało) do stwierdzenia braku jakiegokolwiek innego bytu, z drugiej

---

17 Rkps BJ 7377 I, notes 10, k. 44v–45r (31 marca 1910 r., [b.m.]). Wyróżnienie – M.K.

18 A. Wydrycka, *„Jam jest z płomiennych róż…"*, s. 21.

19 Tamże, s. 20.

20 Tamże.

21 Rkps BJ 7377 I, notes 10, k. 69v (9 czerwca 1910 r., [b.m.]).

> strony – prowadziło do unicestwienia podmiotu poszukującego […]. Chęć poznania transcendencji […] wymagała – jak wiedziano – uwolnienia się od ciała[22].

W tym świetle istotny jest również stosunek Kulikowskiej do dzieł Fryderyka Nietzschego. Autorka poświęciła niemieckiemu filozofowi kilka wpisów w dzienniku. Na pewno czytała *Narodziny tragedii* oraz *Ecce homo*. Poetka nazwała niemieckiego filozofa „najmoralniejszym z moralistów"[23], zgadzała się również z jego ideą życia wedle własnych wartości i ideałów[24]. Na marginesie rozważań o *Narodzinach tragedii* napisała:

> […] ja, […] każdą myśl w tej książce przeczułam już i przeżyłam. – W ogóle pomiędzy moim a Nietzschego umysłem zachodzi tak nadzwyczajne podobieństwo, że ze zgrozą zapytuję siebie, czyliż i koniec jednaki już, owo szaleństwo, dręczące krytyka krytyków po koniec życia?
>
> Widocznie umysły krytyczne, mające nadto poczucie poezji – w jeden i ten sam takt rozwijać się zwykły. Nietzsche wywiera na mnie wpływ potężny nie przez to, iżby pouczał mnie o nowym, lecz że moje własne utwierdza i może uwypukla[25].

Kulikowska czuła pokrewieństwo własnych przemyśleń i tez Nietzschego. Z pewnością imponowała jej bezkompromisowość, z jaką filozof formułował idee, zwłaszcza w kwestii moralności. Poetka nazywała sama siebie „nadczłowiekiem"[26]. Można stwierdzić, że jeżeli jakikolwiek system filozoficzny był Kulikowskiej szczególnie bliski, to nietzscheanizm.

Kulikowska o sztuce oraz twórczości własnej i innych

Sporo miejsca Kulikowska poświęciła kwestiom związanym ze sztuką. Pieczołowicie odnotowywała przeczytane lektury, często dokonując przy okazji ich analizy i interpretacji. Uwadze poetki nie umykały także rozgrywające się na łamach czasopism polemiki krytycznoliterackie, które żywiołowo komentowała. W zapiskach odnajdziemy również rozważania na temat własnej twórczości. Autorka zapisywała wiersze, szkice dramatów, fragmenty prozatorskie czy pomysły na kolejne utwory.

---

22 M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura a poznanie*, [w:] tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 325.

23 Rkps BJ 7377 I, notes 6, k. 51v (20 stycznia 1907 r., Kraków).

24 Tamże, k. 51v–52r.

25 Rkps BJ 7377 I, notes 8, k. 26r (22 lutego 1908 r., [b.m.]).

26 Rkps BJ 7377 I, notes 4, k. 20r (17 grudnia 1904 r., [b.m.]).

Wyraźna skłonność do apoteozowania sztuki w okresie Młodej Polski łączyła się z traktowaniem jej jako „próby terapii", remedium[27] przeciw „chorobie wieku"[28]. Terapeutyczny wymiar działalności twórczej dostrzegła, jak się wydaje, również Kulikowska:

> O ile w twórczości artystycznej zdołam oddać to, co mnie boli – jestem spokojniejsza. Mój ból rozlewa się na twory moje, wydźwiga je z nicości, darzy je ciałem i krwią. Moim własnym cierpieniem buduję i karmię twory mej wyobraźni. – Jedyny rzeczywiście świat, który rozumiem i kocham – to świat wyobraźni. – Za to nienawidzę życia samego. Jest ono tak twarde, tak chropawe i tak się rozwija wbrew wytworzonej przez człowieka logice – że rady sobie z nim dać nie mogę.
>
> Dławią mnie drobnostki wszystkie, które życie nosi w sobie, które i ja noszę w sobie…[29]

Innym razem stwierdziła:

> I jeszcze raz: jedynie twórcza praca daje mi pewne zadowolenie i zsyła zapomnienie o tym, co inni zowią rzeczywistością. – Gdy wyobraźnia moja natęży się tak, że dochodzi do wizjonerstwa – natenczas czuję się szczęśliwa. – Tyle lat odrzucałam od siebie tego rodzaju stany duchowe, mając je za niezdrowe i niezgodne z „obowiązkami społecznymi". Obecnie pozwalam im panować w sobie i z radością przeżywam je. Ileż wytrzebić musiałam w sobie dźwięków, płynących z nauki (przyrody) i „etycznych" formułek, którymi byłam nasiąkła. – Otrząsałam z siebie te krople szarych, mętnych wód – i wtedy jedynie ujrzałam własną naturę, i wtedy nauczyłam się szanować ją[30].

Dwa dni później dodała:

> W chwili największej rozpaczy, jaka może spaść na duszę ludzką – zaczynam pisać moją nową powieść. W niej chcę wszystko utopić, w niej, w niej…[31]

W hierarchii wartości wyłaniającej się z dziennika Kulikowskiej sztuka i twórczość zajmują szczególne miejsce. Autorka nie tylko często podejmowała rozważania na ich temat, lecz także poświęcała im utwory poetyckie:

---

27 M. Podraza-Kwiatkowska, *Poezja 1890–1900*, [w:] tejże, *Literatura Młodej Polski*, wyd. 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 51.

28 Określenie Henryka Markiewicza, zob. tenże, *Bezdogmatowcy i melancholicy*, [w:] tegoż, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 121.

29 Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 6v (10 maja 1907 r., [b.m.]).

30 Tamże, k. 11r–11v (14 września 1907 r., [b.m.]).

31 Tamże, k. 13r (16 września 1907 r., Zakopane).

O moje dziwne loty! O wy twórcze chwile
Wy godziny świecące, jako gwiazda złota!
Dusza się, jako przędza – rozsnuwa i mota
Barwy bierze i skrzy jak skrzydła motyle…

Żyć warto – – warto podźwignąć się w sile.
Niechże mi raz ten jeszcze zapłonie ochota.
Niech mi duszę ta cudna zapali robota.
Niech się skąpię w snów rozzłoconym pyle…[32]

Figura artysty stała się jednym z istotnych punktów odniesienia w światopoglądzie Kulikowskiej. Jak zauważa Andrzej Z. Makowiecki, w kulturze przełomu XIX i XX wieku twórcę często przeciwstawiano filistrowi. Opozycja ta nie odpowiadała jednak konkretnym podziałom społecznym czy klasowym, lecz sprowadzała się do rozróżnienia między artystami a „resztą"[33], przy czym ci pierwsi uchodzili za przedstawicieli „wyższego gatunku człowieka"[34]. Pogląd ten znajduje odzwierciedlenie w dzienniku Kulikowskiej.

Przekonanie o wyjątkowości jednostek twórczych było zbieżne z popularnymi na przełomie wieków nurtami myślowymi. Szczególną poczytnością cieszyła się wówczas opublikowana w 1895 roku praca Wacława Nałkowskiego *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w której autor dowodził wyższości „nerwowców" – „forpoczt ewolucji psychicznej" – nad przeciętnymi ludźmi, określanymi mianem „troglodytów". O tych pierwszych Nałkowski pisał w następujący sposób:

> W życiu i literaturze naszych czasów pojawiają się coraz częściej typy o przewadze życia wewnętrznego nad zewnętrznym, duchowego nad cielesnym, ludzkiego nad zwierzęcym, refleksyjnego nad czynnym. Typy z organizacją duchową niezmiernie wrażliwą i subtelną. Typy niemogące wyżyć w atmosferze pospolitości, a tym bardziej podłości. Typy o wielkiej nieproporcjonalności pragnień do możności, a nawet możliwości ich urzeczywistnienia; typy więc szarpane bezdennym niezadowoleniem wewnętrznym […]. Typy, które ze stanowiska fizjologicznego można by nazwać nerwowymi (nerwowcami, mózgowcami), ze stanowiska psychologiczno-ewolucyjnego zaś – ewolucyjnymi („forpocztami ewolucji psychicznej")[35].

---

32 Rkps BJ 7377 I, notes 8, k. 67v ([b.d.], [b.m.]).

33 A.Z. Makowiecki, *Artysta i filistrzy*: *konflikt czy symbioza?*, [w:] tegoż, *Młodopolski portret artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 94.

34 A.Z. Makowiecki, *Młoda Polska wobec tradycji literackiej*, [w:] tegoż, *Młoda Polska*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 33.

35 W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich,

Przeciwstawiani im „troglodyci" to natomiast:

> cały wielki tłum, oporny na idee […]. Pośród tego tłumu, który ze stanowiska fizjologicznego można by nazwać beznerwowym, zwierzęcym, ze stanowiska zaś psychologiczno-ewolucyjnego – troglodytycznym (troglodytami), występują wyraźnie szczególniej trzy podtypy, mianowicie: ludzie-byki, ludzie-świnie i ludzie-drewna (automaty)[36].

Poszczególne grupy filistrów Nałkowski poddał szczegółowej charakterystyce. Ludzie-byki byli „magazynami dość znacznej energii brutalnej […], ludźmi czynu, często bardzo pożytecznymi, nieraz torującymi drogę w zewnętrznym życiu ludzkości"[37]. Ludzi-świnie określał natomiast jako „siły marne, filistry najgorszego gatunku […], zręcznym wślizgiwaniem się wszędzie, nawet »bez mydła«, zajmują nieraz intratne stanowiska"[38], zaś ludzi-drewna opisywał jako „automaty, maszyny, »szewców«; dotkniętych atrofią uczucia, idiotów uczucia […] bardzo pożytecznych dla pracy społecznej"[39].

Zbieżności między poglądami Nałkowskiego a zapiskami Kulikowskiej są na tyle wyraźne, że można przypuszczać, iż poetka zetknęła się z jego pracą. W notatce z 21 czerwca 1904 roku odnajdujemy fragment zaskakująco bliski *Forpocztom ewolucji psychicznej i troglodytom*, zarówno pod względem treści, jak i warstwy językowej:

> Są tacy, których dotknięcie ręki wydaje się dziwnie **ostre, chropawe, szorstkie**. Gdy się zbliżają do mnie – kurczę się w sobie, zamykam, boję się jakimkolwiek śladem dać znać, że istnieję w ich pobliżu. Tak mi duszę ujmują w **grube, niekształtne dłonie**. Tak szorstko strącają z niej pyły, barwne, subtelne pyłki, zarysowujące delikatne obrazy… Ach, jak mi źle z takimi ludźmi. Jest to **zwykle typ krzykaczy, hałaśliwych istot, noszących na sobie jaskrawymi zgłoskami wypisane jakieś hasła lub własne imiona**. Bije od nich duszące gorąco, często połączone z dymem wybiegającym słupem wysokim. **Hałaśliwi są, rozbijający się, pełni okrzyków wszelakich**. Nie przeczę, są wśród nich **pożyteczni**. Ale ich sposób bycia, jaskrawa aureola, w której zwykli chodzić – czyni na mnie dziwnie niemiłe, odstręczające wrażenie. Jest mi z nimi nieskończenie źle…[40]

Wrocław 2000, s. 17. Zob. również W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczty. Książka zbiorowa*, Drukarnia i Litografia Pillera i Spółki, Lwów 1895.

36 Tamże, s. 18.

37 Tamże.

38 Tamże.

39 Tamże.

40 Rkps BJ 7377 I, notes 3, k. 26v–27r (21 czerwca 1904 r., [b.m.]). Wyróżnienia – J.W.

Powyższa notatka pokazuje skłonność Kulikowskiej do kreowania w dzienniku własnego „ja" zgodnie z dominującymi w epoce wzorcami artysty modernistycznego. Poetka, którą obok wrażliwości na sztukę cechował dość wybujały egocentryzm, chętnie podkreślała odrębność i wyjątkowość. Wpisy takie jak: „Jest mi dobrze tylko z artystycznymi duszami"[41], „Lubię niekiedy przebywać z ludźmi, gdyż uwypukla mi się natenczas moja własna wartość"[42] czy „Brak mi sił na to, by długo, ciągle pozostawać w krainie i wierze mistycyzmu. Wczuwanie, odgadywanie, odczucie nieskończoności – zamęcza!"[43] wskazują na świadome utożsamianie się autorki z młodopolskim typem jednostki wyjątkowo wrażliwej, obdarzonej szczególną zdolnością odbierania rzeczywistości.

Dosyć interesujące są również te fragmenty dziennika, w których Kulikowska formułuje sądy dotyczące twórczości. Również na tym polu ujawnia się głębokie przekonanie poetki o wybitności własnego talentu oraz ponadprzeciętnych predyspozycjach artystycznych, o czym świadczą następujące zapiski:

> Z każdego jednak szczegółu życia innych pisarzy – przekonywam się coraz to prawdziwiej – że ja sama posiadam naturę na wskroś artystyczną. Tylko tą jedynie drogą mi iść…
>
> […] Dochodzą mnie ostatnie arkusze korekty *W promieniach*, namacalny dowód mojej pracy. Mam wrażenie, że za twardy słup uchwyciłam, że wzmocniłam siły moje, że wartość moją podniosłam… Jakie to trochę śmieszne nawet! Wszakże ja wiedziałam od dawna o wartości własnej, wydobywałam ją niekiedy z siebie, spod grubej warstwy udręczenia życiowego – wynosiłam na tę odrobinę słońca, które jakoby i nade mną wschodziło…[44]

Tego typu wpisów jest w dzienniku więcej. W notatce z października 1908 roku czytamy na przykład: „Zjada mnie ambicja autorska. Wydaje mi się, że **warta** jestem sławy. Ku niej jedynie wyciągam w tej chwili ręce. I czuję, że siły mam, by jej dosięgnąć…"[45].

Przekonanie o własnym talencie sprawiało, że Kulikowska bardzo negatywnie reagowała na wszelkie przejawy krytyki swoich utworów:

> Doznaję jednak zawsze tak dziwnego wrażenia, gdy kto nieumiejętną i zupełnie nieświadomą ręką dotyka moich prac. Ludzie, którzy mnie nieco znają – na zasadzie tej znajomości snują różnorodne przypuszczenia, zgoła błędne. Ani nikt duszy mojej

---

41 Rkps BJ 7377 I, notes 10, k. 28v (12 lutego 1910 r., Warszawa).

42 Rkps BJ 7377 I, notes 9, k. 46r (29 sierpnia 1909 r., [b.m.]).

43 Rkps BJ 7377 I, notes 4, k. 35r (23 maja 1905 r., [b.m.]).

44 Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 8v–9r (12 września 1907 r., Zakopane).

45 Rkps BJ 7377 I, notes 8, k. 76v (21 października 1908 r., Lwów). Wyróżnienie – M.K.

> nie zna, ani nikt nie zna jej męki, ani nikt nie wie, dookoła jakich gwiazd motają się nici mojej twórczości[46].

Autorka czuła się niedoceniona. Nie potrafiła znaleźć satysfakcjonującego wyjaśnienia dla braku oczekiwanego sukcesu literackiego, coraz częściej niepowodzenia wiązała z dominującą pozycją mężczyzn w życiu literackim. Z rozgoryczeniem pisała:

> Artyści, twórcy-mężczyźni! Oni we wszystkich dziedzinach nauki, sztuki, oni tylko. Kobieta to żywioł bierny, który co najwyżej natchnienia daje, lecz mężczyzna tylko umie ze źródła tego czerpać – i ogień duszy swojej, jak narzędziem cudownym kuć w marmurze, wznosić wieżyce, malować niezrównane obrazy. – Pokolenia kobiet przechodziły tymczasem bez śladu… Pozwalały [by] czerpano ich miłość, one biernie poddawały się uczuciu, rodziły dzieci, przechodziły przez życie jak cienie… milczące, bezbarwne cienie… Czemu tak, czemu? – Wszak wierzyć nie można, że kobieta ani ducha nie ma, ani siły, ani twórczości w sobie. Że jest narzędziem rozkoszy i rozrodu. […] Dlaczego więc brak śladów wielkich czynów kobiecych? Nie pozwalano im powstawać, nie dozwalano budzić się nawet z uśpienia, w które je od kolebki wtrącano[47].

W przekonaniu Kulikowskiej nie bez znaczenia pozostawała również płeć osoby formułującej ocenę:

> Mam już kilka krytyk o moich książkach. Na ogół złe nie są. Zważyć wszak trzeba, że pisali je mężczyźni, którzy na ogół twórczość kobiety kwestionują i nisko stawiają[48].

Kulikowska traktowała krytyków literackich jako grupę jednorodną. Rzadko przywoływała konkretne nazwiska, czyniła to jedynie wówczas, gdy chciała podkreślić przynależność danego autora do określonego środowiska ideowego – postępowego bądź konserwatywnego. Z wyraźną irytacją odnosiła się do opiniotwórczej roli krytyki literackiej. Zastanawiała się: „Jak się czytają dzieła sztuki? Oczami, wrażeniami już przeżytymi, nerwami, cudzym sądem, cudzym sądem… najczęściej…"[49]. Krytykom zarzucała również – skądinąd słusznie[50] – wyraźny wpływ na kształtowanie gustów odbiorców oraz tworzenie mód literackich:

---

46 Rkps BJ 7377 I, notes 10, k. 31v–32r (2 marca 1910 r., Kraków).

47 Rkps BJ 7377 I, notes 3, k. 9r–10r (20 grudnia 1903 r., Florencja).

48 Rkps BJ 7377 I, notes 10, k. 31v (2 marca 1910 r., Kraków).

49 Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 31r (3 listopada 1907 r., [b.m.]).

50 Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 30; M. Podraza-Kwiatkowska, *Krytyka współkształtująca literaturę i świadomość kulturową*, [w:] tejże, *Literatura Młodej Polski*..., s. 294–311.

> I w literaturze zastosować się trzeba do mody! Wstrętne! Ugiąć się w kilkoro i w ramy wtłoczyć, które głupota panów krytyków łaskawie uznawać raczy!
>
> Krytycy dzieła sztuki czytać nie umieją! – Gdy przyjdzie sugestia – to i na krytyków spływa jasnowidzenie […]. I już się tym dalej sugestionuje publiczność.
>
> Przypadek wydźwiga dzieło jakieś z nicości, w którą się stacza i stoczy **zawsze** na końcu…[51]

Kulikowska – rozgoryczona niezbyt przychylnym odbiorem swojej twórczości w recenzjach publikowanych na łamach czasopism – podejmowała polemikę z krytykami literackimi, recenzowała między innymi dzieła innych autorów. Co znamienne, jej uwagi krytyczne najczęściej dotyczyły utworów pisanych przez mężczyzn. Autorka zasadniczo pomijała literaturę kobiecą, uznając ją za nazbyt tendencyjną i cnotliwą. Jeśli już wspominała o pisarkach, czyniła to zazwyczaj w odniesieniu do tych najbardziej uznanych, jak Maria Konopnicka[52] czy Eliza Orzeszkowa[53]. Zainteresowanie to koncentrowało się jednak nie tyle na wartości ich utworów, ile na rzekomym poczuciu wyższości autorek z racji zdobytej sławy.

Do autorów, których utwory Kulikowska najczęściej poddawała krytyce, należeli Stefan Żeromski oraz Stanisław Wyspiański. O tym pierwszym pisała z umiarkowaną niechęcią:

> Wszyscy niemal znajdują coś do powiedzenia o *Dziejach grzechu* Żeromskiego. Co do mnie, mając cały podziw dla talentu i siły autora – twierdzę, że mu brak **taktu**. W chwili, gdy czytając dzieło sztuki, ja, czytelnik, poczynam czuć **niesmak**, artysta wkroczył w dziedzinę, wychodzącą za obręb sztuki prawdziwej. Sztuka bowiem nie może budzić niesmaku – może ona targnąć każdym uczuciem, otworzyć oczy na każde zjawisko, ale winno to być uczynione **z taktem**. Nie mam oczywiście na myśli taktu konwencjonalnego, ale **takt twórczy**, który każe artyście być konsekwentnym w swoich utworach. Może naturalnie przedstawiać on natury najbardziej wybujałe, wyuzdane, powiedzmy, ale niechże one będą konsekwentne. […] niechże te różnorodne gatunki myśli – pomieści w różnorodnych gatunkach ludzi. Niech ludzi tworzy wciąż takimi, jakimi są. Ludzkie natury są jednakże w całości swojej dość ograniczone, autor tylko ma bogactwo pomysłów. Tym bogactwem może i winien rozporządzać **taktownie**[54].

Stosunek Kulikowskiej do twórczości autora *Popiołów* można określić jako ambiwalentny. Choć zdarzało jej się wypowiadać o nim z uznaniem, czyniła to stosunkowo rzadko i bez większego entuzjazmu. Znacznie częściej na kartach

---

51 Rkps BJ 7377 I, notes 8, k. 72v–72r (1 października 1908 r., [b.m.]). Wyróżnienie – M.K.

52 Zob. Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 43r (3 grudnia 1907 r., [b.m.]).

53 Zob. Rkps BJ 7377 I, notes 9, k. 32r (28 czerwca 1909 r. [b.m.]).

54 Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 36r–37r (24 listopada 1907 r., [b.m.]). Wyróżnienia – M.K.

dziennika wskazywała na dostrzegane przez siebie słabości i niedociągnięcia utworów Żeromskiego. Można odnieść wrażenie, że jej krytyczne uwagi stanowiły próbę przeciwstawienia się dominującym opiniom o twórczości pisarza, czego wyrazem jest między innymi stwierdzenie, iż Żeromskiego „zanadto przebóstwili"[55].

Znacznie mniej przychylnie Kulikowska wypowiadała się na temat Wyspiańskiego. W notatce z 3 grudnia 1907 roku, sporządzonej zaledwie dzień po pogrzebie artysty, czytamy:

> Artysta [Wyspiański – J.W.], władający środkami technicznymi – wywoływał obrazy […], których jednakże nie pojmowano – i czczono poetę za tzw. sztuczki artystyczne… On to pojmował, on, który sam dekoracje i akcesoria obmyślał. Ludzie podziwiali dekoracje, **dźwięk słowa, które zresztą u niego jest niesłychanie powierzchowne, dekoracyjne, powiem tandeciarskie, akurat takie, jakiego potrzeba na jeden wieczór w teatrze** […]. Kpił, kpił, kpił niemiłosiernie, w oczy żgał jadem, a za to go czczono. […] Nasz narodowy kpiarz spoczął w panteonie narodowym i już pozostał tragikiem, on, który przede wszystkim wziął na siebie rolę zjadliwego satyryka.
>
> Pisał obrazy i nastroje udramatyzowane – i nazywał je dramatami, **malował tak prosto, że aż po barbarzyńsku – a nazwano go najumiejętniejszym symbolistą…** […] **W gruncie rzeczy Wyspiański był tchórzem**[56].

Kulikowska żywiła do autora *Wesela* jawną niechęć. Być może wpływ na jej ocenę miał fakt, że nie poparł on sprawy Galicjan podczas rewolucji 1905 roku[57]. Niemniej jednak w przypadku kilku wpisów dotyczących Wyspiańskiego można dostrzec wyraźną tendencję poetki do odchodzenia od oceny jego twórczości na rzecz komentarzy odnoszących się do życia prywatnego artysty[58]. Tego rodzaju zapisków nie należy traktować wyłącznie jako krytyki literackiej, stanowią one bowiem również świadectwo osobistych uprzedzeń i emocjonalnego stosunku poetki do Wyspiańskiego.

Myśl *versus* czyn. Polityka i społeczeństwo w dzienniku Kulikowskiej

Wielu informacji na temat czynnego zaangażowania poetki w życie społeczno-polityczne dostarczają nekrologi. W swoim dzienniku Kulikowska niemal całkowicie pomijała opisy własnych bezpośrednich działań w tym zakresie. Znacznie

---

55 Tamże, k. 43v (3 grudnia 1907 r., [b.m.]).

56 Tamże, k. 40v–41v. Wyróżnienia – J.W.

57 Kwestię tę omówiłam szerzej w artykule J. Warchoł, *„Tak, nie zna mnie nikt!" Dziennik intymny Marceliny Kulikowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2024, nr 47, s. 219.

58 Zob. Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 42r–42v.

częściej formułowała natomiast opinie i sądy dotyczące kwestii społecznych, które niekiedy pozostawały w wyraźnej sprzeczności z obrazem jej aktywności znanym z innych źródeł.

Anna Wydrycka stwierdza, że w świadomości i postawie Kulikowskiej „dostrzec można charakterystyczne dla polskich dekadentów, choć niełatwe do pojęcia, rozdwojenie. Głębokiemu pesymizmowi towarzyszy bowiem niezwykła aktywność społeczna, a także patriotyczna”[59]. Na pierwszy rzut oka Kulikowska łączy, jak się zdaje, ten „wyraźnie eksponowany”[60] indywidualizm modernistów z ponadindywidualną troską o dobro społeczne. Uczona zwraca również uwagę na to, że czytając nekrologi, można by pomyśleć, że współcześni znali zupełnie inną osobę niż postać wyłaniająca się z kart dziennika – zapamiętali aktywną, dzielną, ofiarną idealistkę[61]. W czasopiśmie „Naprzód” czytamy o postępowych, socjalistycznych przekonaniach Kulikowskiej[62], „Nowa Reforma” podaje, że była ona znana ze swoich „zalet towarzyskich, serdecznej uczynności i dzieł chrześcijańskiego miłosierdzia”[63], natomiast autor nekrologu zamieszczonego w „Krytyce” w patetycznych słowach nazwał Kulikowską niemal męczenniczką systemu, który „za miłość, za pracę bezinteresowną, za krew serdeczną, za mękę nieraz całego żywota odpłaca zniewagami, a zwycięża nie wielkość, nawet nie siła prawdziwa, lecz brutalstwo byle bezwzględne, bezskrupulatne”[64].

Kulikowska bez wątpienia była przez współczesnych uważana za osobę otwartą, skłonną do poświęceń, żywo zaangażowaną w sprawy polityczne i społeczne emancypantkę. Taki jej obraz umacnia aktywność w Gimnazjum Żeńskim w Krakowie, działalność na Uniwersytecie Ludowym czy w Towarzystwie Pomocy Naukowej dla Polek im. Kraszewskiego w Krakowie.

Z kolei lektura jej intymnych zapisków ujawnia szereg przekonań pozostających w wyraźnej sprzeczności z tym wizerunkiem. 10 stycznia 1907 roku autorka dziennika zanotowała:

> Straszną jest nędza! Nędza, która spycha człowieka na stanowisko pomiatanej przez wszystkich szmaty.
>
> Wczoraj był u mnie po jałmużnę X. X. Korzył się, całował po rękach, dawał tytuły jakieś…
>
> Rozumiałam, że to pochodzi stąd, że się bał śmiertelnie odejść bez pomocy, że mu ta pomoc była wszystkim, tak iż obok niej drobiazgiem konwencjonalnym

---

59 A. Wydrycka, *„Jam jest z płomiennych róż…”*, s. 11.

60 M. Podraza-Kwiatkowska, *Wprowadzenie do epoki*, [w:] tejże, *Literatura Młodej Polski…*, s. 11.

61 A. Wydrycka, *„Jam jest z płomiennych róż…”*, s. 23.

62 *Samobójstwo Marceliny Kulikowskiej*, „Naprzód” 1910, nr 139, s. 2.

63 *Ś.p. Marcelina Kulikowska*, „Nowa Reforma” 1910, nr 275, s. 3.

64 *Wobec epidemii samobójstw*, „Krytyka” 1910, t. 3, s. 57.

upokorzenie, któremu się poddawał – rozumiałam to wszystko – a jednak, mimo całej litości, którą czułam dla tego człowieka, mimo iż pojmowałam, że nie on winien, że tu właściwie nikt nie winien, oprócz przyrody, która utworzyła zeń nędznego pod każdym względem osobnika, niezdatnego ani do „pracy", ani do pośredniego „zdzierstwa" w stosunku do innych – mimo to […] ja dla tego człowieka uczułam pogardę. Taki on był mały, tak wyglądał, jakby się gotował, by go byle kto kopnął.

Nędza żebrząca jest bezsilna, nędza żądająca jest groźna.

Trzeba być groźnym. Ludzi uczyć trzeba, by grozy-siły, grozy-postrachu nabierali w siebie.

Tak też czynią partie skrajne.

Tylko że już nie zatrzymują się na drodze groźby pobudzone przez nich tłumy – a idą dalej, idą do przerodzenia się w instynktem rządzone masy – które wydobywają ze swych tajni, pod wpływem tłumionego zdziczenia – właśnie te najdziksze, najszaleńsze poruszenia, których pojedynczy człowiek, pod wpływem rozmysłu – zawaha się wykonać[65].

Kulikowska, o czym wspomniano wcześniej, była przekonana o własnej wyjątkowości i intelektualnej wyższości. Studia w Genewie, czytane przez nią dzieła Karola Darwina[66] i Nietzschego wywarły wyraźny wpływ na sposób, w jaki postrzegała rzeczywistość. Poetka, łącząc elementy teorii ewolucji z koncepcją nietzscheańskiego nadczłowieka, skłonna była postrzegać samą siebie za jednostkę usytuowaną na wyższym szczeblu rozwoju i z wyraźną pogardą odnosiła się do innych. Co więcej, w dzienniku przyznawała, że widok ludzi dotkniętych ubóstwem lub ciężką chorobą budzi w niej uczucia niechęci, a nawet odrazy. W listopadzie 1907 roku, po – z początku miłej – przechadzce ulicami Krakowa, odnotowała: „szłam podsieniem Sukiennic – ujrzałam małe, sześcioletnie, pokurczone najokropniej dziecko nędzarzy… nieszczęśliwe na całe, całe życie… […] Gdybym była matką tego dziecka – zabiłabym je…"[67]. Innym razem pisała:

Spotkałam gromadę chłopaczków ze Zwierzyńca w drodze na Kopiec. Brudne to, bose, mizerowane, zaniedbane, opuszczone. Trzech synów biednego szewca, trzech bezrobotnego murarza, jeden bez rodziny i opieki. […] Patrzyłam na tych chłopaczków i nie mogłam wywołać w sobie uczucia czy współczucia dla ich nędznej społecznej pozycji, dla tych bied wszystkich materialnych, które ich żrą[68].

---

65 Rkps BJ 7377 I, notes 6, k. 49v–50v (10 stycznia 1907 r., [b.m.]).

66 Zob. Rkps BJ 7377 I, notes 4, k. 6v–7r (2 września 1904 r., Kraków).

67 Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 34v (24 listopada 1907 r., Kraków).

68 Rkps BJ 7377 I, notes 10, k. 35r–35v (7 marca 1910 r., [b.m.]).

Miesiąc później dodała:

> Myślę o tym zawodowym żebractwie, którego tak w Galicji wiele. Nawet już nie wzrusza ta wyraźnie dostrzegalna nędza fizyczna, przejdzie się obok takiego nędzarza i nic… nic… choć się ma odczucie, że on głodem za chwilę skona…[69]

Zapiski Kulikowskiej wskazują na ograniczoną wrażliwość na problemy i krzywdy społeczne. Z jednej strony deklarowała przywiązanie do ideałów demokratycznych, z drugiej zaś wyrażała wyższość oraz wstręt do otaczających ją ludzi. Między zapiskami z kart dziennika a działalnością poetki w życiu publicznym dostrzec można silny rozdźwięk.

W literaturze przedmiotu często podkreśla się związki Kulikowskiej z ruchem feministycznym[70]. Teza ta nie znajduje jednak potwierdzenia w zachowanych dokumentach o charakterze oficjalnym[71], choć – jak wynika z zapisów w dzienniku – autorka przynajmniej raz uczestniczyła w „zjeździe kobiet"[72]. Refleksje zapisane po tym spotkaniu pokazują dystans wobec idei feministycznych, podważając utrwalony wizerunek Kulikowskiej jako zaangażowanej działaczki emancypacyjnej:

> Feminizm wychodzi z uczuciowego punktu widzenia – uczucie to jednak krępuje na jedną płeć i przez to staje się ciasnym. Feministki rozumują, że kobietom dzieje się krzywda – tak – lecz oprócz kobiet i ludzie są pokrzywdzeni. Socjaliści właśnie powiadają: ludzie są pokrzywdzeni pod względem ekonomicznym, politycznym, nawet obyczajowym (ubliżyć można swemu lokajowi, ale nie swemu koledze), a wśród tych ludzi są mężczyźni i kobiety. Prawda, kobiety są pod podwójną niewolą – i gdy już na to socjalizm zwróci uwagę, gdy ujmie w swoje postulaty sprawy takie jak: polityczne i prawne równouprawnienie kobiety, zniesienie prostytucji, ochronę pracy kobiet (z punktu widzenia dobra matki i dziecka fizycznego, a nie moralnego, jak tego z hipokryzją pewną żądają feminiści. Hipokryzję widzę w tym, że mówią: „a przecież lepiej niech pracuje ciężarna, niż z głodu ma umierać" – a czyż nie szczerzej brzmi – „niech tak będzie, aby nikt z głodu umierać nie mógł?"), uobyczajnienie społeczeństwa przez: koedukację, zniesienie moralności podwójnej, wyrabianie godności ludzkiej, poczucia człowieczeństwa (nie: kobiecości i specyficznej męskiej godności) – uważam, że w takim razie socjalizm całą kwestię kobiecą ujmie. A feminizm ma

---

69 Tamże, k. 55v–56r (12 kwietnia 1910 r., [b.m.]).

70 Stanisław Michalski zalicza Kulikowską wręcz do „bojowniczek o równouprawnienie kobiet", zob. tenże, *Społeczna i pedagogiczna działalność Stefanii Sempołowskiej na tle epoki*, Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa „Książka i Wiedza", Warszawa 1973, s. 71.

71 K. Dormus, *Poetka i nauczycielka – Marcelina Kulikowska (1872–1910)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty" 2011, nr 48, s. 44.

72 Rkps BJ 7377 I, notes 5, k. 12v–13v ([b.d.], [b.m.]).

swoje wsteczne strony. Zanadto on „uwzględnia" położenie kobiety z tego lub innego stanu […]. Burżujce dzieją się takie krzywdy, arystokratce takie, robotnicy takie. [Feminizm – J.W.] uznaje, że są stany […].

Damy z towarzystwa, zbierając się pomiędzy sobą, roztrząsając swoje własne krzywdy – nie mają pojęcia nawet, jakie są krzywdy robotnicy. […] Wywlekanie **osobno** kwestii kobiecej jest po prostu nierozumieniem jej w nowym pojęciu.

Czystość (którą się tak szczycą feministki) i uczciwość kobiet w miłości wynika przeważnie z ich bojaźni, **naiwności** i odrębnej roli w miłości. Kobieta […] **źle wychowana** fizycznie dławi się tylko i w głębi duszy klnie swoją czystość. Instynkt jest silniejszy nad wszelkie rozumowanie. […] Ja się pogodziłam z myślą, że naturalne a kulturalne życie są rzeczy wręcz odmienne […]. Feminizm klasowy przeszkadza rozwojowi socjalizmu. Feminizm wsiąkający w socjalizm uzupełnia go[73].

Trudno zatem przypisać Kulikowskiej jednoznaczną identyfikację z ruchem feministycznym. Z deklaracji poetki wynika, że bliższe jej były poglądy socjalistyczne, choć – zważywszy na opisaną wcześniej pogardę wobec przedstawicieli warstw nieuprzywilejowanych – trudno uznać to stanowisko za spójne. W postawie autorki dostrzec można napięcie między popularnymi wówczas ideami postępowymi a indywidualnym systemem wartości oraz skłonność do kreowania własnego „ja" w relacji z otoczeniem, które postrzegało ją jako osobę szczerze zaangażowaną w sprawę równouprawnienia.

Z powyższego fragmentu dziennika wynikają ponadto dwie istotne kwestie. Po pierwsze, jak zauważa German Ritz, Kulikowska postrzegała różnicę płci jako kategorię skonstruowaną kulturowo, a zatem podlegającą zmianie[74]. W jej ujęciu tożsamość płciowa kształtowana jest przede wszystkim przez kulturę i wychowanie[75]. Jak podkreśla Katarzyna Dormus – poetka w tym zakresie pozostaje „bliska wielu współczesnym koncepcjom rozumiejącym płeć jako pewną konstrukcję kulturową, a zatem społeczną"[76]. Tę perspektywę ilustruje również wpis z 1908 roku, w którym Kulikowska określiła wychowanie kobiet mianem „hodowli"[77].

W świetle powyższych obserwacji zasadne wydaje się zachowanie ostrożności wobec prób sytuowania Kulikowskiej w kręgu działaczek feministycznych lub zaangażowanych propagatorek emancypacji kobiet. Spotykane w literaturze przedmiotu[78] zestawianie poetki z postaciami takimi jak Faustyna Morzycka nie

---

73 Tamże, k. 12v–16v. Wyróżnienia – M.K.

74 G. Ritz, *Modernistyczna liryka kobieca*, przeł. M. Łukasiewicz, „Twórczość" 2000, nr 1, s. 58.

75 Zob. Rkps BJ 7377 I, notes 7, k. 35r–36r (24 listopada 1907 r., Kraków).

76 K. Dormus, *Poetka i nauczycielka*..., s. 45.

77 Rkps BJ 7377 I, notes 9, k. 4r (17 listopada 1908 r., Kraków).

78 Zob. m.in. M. Sadlik, *Drogami życia i twórczości Faustyny Morzyckiej – „Siłaczki"*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek,

znajduje potwierdzenia ani w biografiach obu autorek[79], ani w treści zachowanego dziennika. Analiza zapisów Kulikowskiej ujawnia znaczące rozbieżności zarówno w sposobie pojmowania tak zwanej kwestii kobiecej, jak i w postrzeganiu nierówności społecznych, co każe z rezerwą podchodzić do tego rodzaju analogii.

Dziennik Kulikowskiej stanowi interesujący dokument epoki, pozwalający uchwycić złożoność postaw i doświadczeń polskich artystów na przełomie wieków XIX i XX. Światopogląd poetki cechowała wyraźna niejednoznaczność widoczna w licznych napięciach i sprzecznościach. Kulikowska wielokrotnie oscylowała pomiędzy odmiennymi, niekiedy wręcz przeciwstawnymi postawami, pozostając w rozdarciu między własnymi przekonaniami a normami i oczekiwaniami społecznymi. Lektura dziennika umożliwia poznanie systemu wartości i postawy Kulikowskiej wobec życia literackiego i społecznego okresu Młodej Polski, dostarcza cennego materiału do badań nad skomplikowanymi procesami kształtowania się kobiecej tożsamości u progu XX wieku.

Bibliografia

Baranowska Agnieszka, *„Stanę się przelotnym wspomnieniem" (Marcelina Kulikowska)*, [w:] Agnieszka Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

Czabanowska-Wróbel Anna, *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

Dormus Katarzyna, *Poetka i nauczycielka – Marcelina Kulikowska (1872–1910)*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty" 2011, nr 48.

Głowiński Michał, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 1 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 30 czerwca 1897 do 12 maja 1899*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 2 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 7 sierpnia 1899 do 17 listopada 1903*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 3 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 26 września 1903 do 9 lipca 1904*.

TAiWPN Universitas, Kraków 2014, s. 215–224; A. Baranowska, *„Stanę się przelotnym wspomnieniem"*..., s. 123–124; A. Wydrycka, *„Jam jest z płomiennych róż..."*, s. 22.

79 Zob. J. Warchoł, *„Tak, nie zna mnie nikt!"*..., s. 227–228.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 4 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 29 sierpnia 1904 do 12 czerwca 1905*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 5 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 29 września 1905 do 27 stycznia 1906*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 6 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 28 stycznia 1906 do 1 lutego 1907*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 7 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 1 marca 1907 do 11 stycznia 1908*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 8 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 21 stycznia 1908 do 6 listopada 1908*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 9 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 15 listopada 1908 do 12 grudnia 1909*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7377 I, notes 10 – *Dziennik Marceliny Kulikowskiej z lat 1897–1910. Notes z zapiskami od 12 grudnia 1909 do 9 czerwca 1910*.

Kulikowska Marcelina, Biblioteka Jagiellońska, Rkps BJ 7378 II – *Notatki Marceliny Kulikowskiej pisane w formie dziennika od października 1894 do lutego 1897*.

Makowiecki Andrzej Zdzisław, *Młoda Polska*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.

Makowiecki Andrzej Zdzisław, *Młodopolski portret artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Markiewicz Henryk, *Bezdogmatowcy i melancholicy*, [w:] Henryk Markiewicz, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Michalski Stanisław, *Społeczna i pedagogiczna działalność Stefanii Sempołowskiej na tle epoki*, Wydawnictwo „Książka i Wiedza", Warszawa 1973.

Nałkowski Wacław, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. Maria Podraza-Kwiatkowska, wyd. 3, popr. i uzup., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.

Nałkowski Wacław, Komornicka Maria, Jellenta Cezary, *Forpoczty. Książka zbiorowa*, Drukarnia i Litografia Pillera i Spółki, Lwów 1895.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Literatura Młodej Polski*, wyd. 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Ritz German, *Modernistyczna liryka kobieca*, przeł. M. Łukasiewicz, „Twórczość" 2000, nr 1.
Sadlik Magdalena, *Drogami życia i twórczości Faustyny Morzyckiej – „Siłaczki"*, [w:] *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, TAiWPN Universitas, Kraków 2014.
Samobójstwo Marceliny Kulikowskiej, „Naprzód" 1910, nr 139.
Śp. Marcelina Kulikowska, „Nowa Reforma" 1910, nr 275.
Warchoł Joanna, *„Tak, nie zna mnie nikt!" Dziennik intymny Marceliny Kulikowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2024, nr 47.
Wobec epidemii samobójstw, „Krytyka" 1910, t. 3.
Wydrycka Anna, *„Jam jest z płomiennych róż…" O Marcelinie Kulikowskiej*, [w:] Marcelina Kulikowska, *Poezje*, oprac. A. Wydrycka, Białystok 2001.

Joanna Agata Warchoł – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM. Autorka pracy licencjackiej pt. „W stronę modernistycznego uniwersum. »Melancholia« Kazimierza Tetmajera" (promotor: prof. dr hab. Tomasz Sobieraj) – wyróżnionej I nagrodą w XLIV Konkursie im. Stanisława Dobrzyckiego na Najlepszy Referat Studencki i Pracę Licencjacką, oraz pracy magisterskiej pt. „»Tak, nie zna mnie nikt!«. Dziennik intymny Marceliny Kulikowskiej" (promotor: prof. dr hab. Tomasz Sobieraj). Rozprawę doktorską dotyczącą krytyki literackiej i artystycznej Kazimierza Tetmajera przygotowuje pod opieką naukową prof. dra hab. Tomasza Sobieraja.

VARIA

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.12

C O P E
Member since 2018
JM13711

Jakub Osiński*

https://orcid.org/0000-0002-4376-3214

O miejscu poezji w antologii *Explorations in Freedom* pod redakcją Leopolda Tyrmanda (1970)[1]

Streszczenie

W artykule zostały zaprezentowane ustalenia dotyczące zawartości antologii *Explorations in Freedom. Prose, Narrative, and Poetry from 'Kultura'* pod redakcją Leopolda Tyrmanda, wydanej w 1970 roku przez The Free Press we współpracy z The State University of New York at Albany oraz londyńską oficyną Collier Macmillan Limited. Opierając się na niewydanej korespondencji pisarza i Jerzego Giedroycia (w zasobach archiwum Instytutu Literackiego w Le Mesnil-le-Roi), autor omówił kulisy powstawania tej publikacji. Skupił się przy tym na zamieszczonych w antologii utworach poetyckich autorstwa: Kazimierza Wierzyńskiego, Wacława Iwaniuka, Józefa Łobodowskiego, Czesława Miłosza, Josifa Brodskiego, Adama Czerniawskiego oraz Bogdana Czaykowskiego. W pracy omówiono genezę pomysłu włączenia poezji do projektowanego tomu, a także dobór autorów i tłumaczy oraz wybór wierszy. Ustalenia te ilustrują, jak rozwijała się relacja i współpraca Tyrmanda i Giedroycia – od ich początkowego entuzjazmu do zerwania stosunków.

Słowa kluczowe: Leopold Tyrmand (1920–1985), Jerzy Giedroyc (1906–2000), paryska „Kultura", Instytut Literacki, Druga Emigracja

* Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, e-mail: jakubosinski@ukw.edu.pl

1 Dofinansowano ze środków Ministra Nauki w ramach Programu „Regionalna inicjatywa doskonałości".

Received: 2025-10-13. Verified: 2025-12-04. Accepted: 2026-01-09
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

About poetry in the anthology *Explorations in Freedom* edited by Leopold Tyrmand (1970)

Summary

This article presents findings related to the anthology *Explorations in Freedom*: *Prose, Narrative, and Poetry from 'Kultura'*, edited by Leopold Tyrmand in 1970, published by The Free Press in collaboration with The State University of New York at Albany and the London-based publisher Collier Macmillan Limited. Drawing on unpublished correspondence between the writer and Jerzy Giedroyc (held in the archives of the Instytut Literacki [The Literary Institute] in Le Mesnil-le-Roi, France), the author discusses the background of this publication's creation. The focus is placed on the poetic works included in the anthology, authored by Kazimierz Wierzyński, Wacław Iwaniuk, Józef Łobodowski, Czesław Miłosz, Josif Brodsky, Adam Czerniawski, and Bogdan Czaykowski. The paper addresses the origins of the idea to include poetry in the projected volume, the selection of authors and translators, as well as the choice of poems. These findings illustrate the development of the relationship and collaboration between Tyrmand and Giedroyc – from their initial enthusiasm to the eventual rupture of their professional ties.

Keywords: Leopold Tyrmand (1920–1985), Jerzy Giedroyc (1906–2000), Paris-based "Kultura" ['Culture'], The Literary Institute in Paris, Polish émigré after the Second World War

W 1970 roku ukazały się dwie antologie zredagowane – przynajmniej nominalnie, czego tekst ten dowiedzie – przez Leopolda Tyrmanda: *'Kultura' Essays*[2] oraz *Explorations in Freedom. Prose, Narrative, and Poetry from 'Kultura'*[3]. Wydawcą obu była nowojorska oficyna The Free Press we współpracy z The State University of New York at Albany oraz londyńskim wydawnictwem Collier-Macmillan Limited.

2 *'Kultura' Essays*, ed. by L. Tyrmand, The Free Press in cooperation with The State University of New York at Albany&Collier-Macmillan Limited, New York 1970.

3 *Explorations in Freedom. Prose, Narrative, and Poetry from 'Kultura'*, ed. by L. Tyrmand, The Free Press in cooperation with The State University of New York at Albany&Collier-Macmillan Limited, New York 1970.

W drugiej z wymienionych publikacji niemało miejsca zajmuje poezja. Odnajdziemy w niej bowiem wiersze – w kolejności pojawiania się w tomie – Kazimierza Wierzyńskiego[4], Wacława Iwaniuka[5], Józefa Łobodowskiego[6], Czesława Miłosza[7], Josifa Brodskiego[8], Adama Czerniawskiego[9] oraz Bogdana Czaykowskiego[10]. W sumie siedmiu poetów na dwudziestu siedmiu autorów, których utwory znalazły się w omawianej antologii. Sporo. Niemniej na łamach „Kultury" tylko do 1957 roku opublikowało swoje wiersze około osiemdziesięciu autorów[11]. Dlaczego akurat tych „siedmiu wspaniałych" zostało wyróżnionych? Na to pytanie postaram się odpowiedzieć, posiłkując się niewydaną dotąd – acz do wydania przygotowywaną[12] – korespondencją Tyrmanda i Jerzego Giedroycia oraz innymi materiałami z archiwum Instytutu Literackiego. Interesować będzie mnie więc nie analiza i interpretacja zamieszczonych w antologii utworów, lecz przyjrzenie się samemu procesowi powstawania publikacji.

***

Pomysł opracowania anglojęzycznej, przeznaczonej dla amerykańskiego czytelnika antologii zawierającej teksty opublikowane na łamach paryskiej „Kultury" zrodził się już pod koniec 1966 roku w związku z powstaniem nieformalnej grupy

4 K. Wierzyński, *The Gardens* [*Ogrodnicy*], *The Roof and the Walls* [*Dach i ściany*], *By the River Houstonic* [*Nad rzeką Houstonic*], *There Is No Such Thing* [*Nie ma takiej rzeczy*], trans. by M. Czajkowska, [w:] *Explorations in Freedom*..., s. 34–39.

5 W. Iwaniuk, *I Fear Continually that the Premature Night* [*Ciągle się boję że przedwczesna noc*], *Après le Déluge*, trans. by G. Linke, *Who Calls What a Poem* [*Co kto nazywa wierszem*], trans. by W. Iwaniuk, [w:] *Explorations in Freedom*..., s. 98–102.

6 J. Łobodowski, *I Was Not Born for Battle* [*Nie urodziłem się dla bitew*], *Horses in War* (*fragments from "In Praise of Horses"*) [*Konie na wojnie* (fragment *Na cześć koni*), właśc. (inc.) „Oj, jechały, tętniły malowane ułany..." (fragment *Słowo o koniach*)], trans. by J. Baran [A. Czerniawski], [w:] *Explorations in Freedom*..., s. 164–167.

7 C. Miłosz, *Two Poems* [*Dwa wiersze*, właśc. (inc.) „Dużo śpię i czytam...", *Sentencja*], trans. by C. Miłosz and P.D. Scott, [w:] *Explorations in Freedom*..., s. 195–196.

8 I. Brodsky, *A Prophecy* [*Przepowiednia*], *Two Hours Down by the Reservoir* [*Dwie godziny przy zbiorniku*], trans. by G.L. Kline, [w:] *Explorations in Freedom*..., s. 265–270.

9 A. Czerniawski, *View of Delf* [*Widok Delf*], *Fragment* [*Fragment*], trans. by A. Czerniawski, [w:] *Explorations in Freedom*..., s. 321–325.

10 B. Czaykowski, (inc.) „The violent ones..." [„Gwałtownikami..."], *Age de la Pierre*, trans. by A. Czerniawski, [w:] *Explorations in Freedom*..., s. 391–393.

11 Szacuję na podstawie: J. Kowalik, *„Kultura" 1947–1957. Bibliografia zawartości treści. Działalność wydawnicza (1946–maj 1959)*, Instytut Literacki, Paryż 1959.

12 Projekt „Edycja naukowa korespondencji Jerzego Giedroycia z Leopoldem Tyrmandem" jest realizowany na Uniwersytecie Łódzkim przez zespół, którym kieruje Marzena Woźniak-Łabieniec, dzięki środkom z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki na lata 2024–2027.

„amerykańskich" sympatyków miesięcznika – zwanej niekiedy w listach Komitetem „Kultury" – w skład której weszli: Alicja Iwańska, Stanisław Mroczkowski, Janusz K. Zawodny i, rzecz jasna, Tyrmand.

> Przyjmując dotychczasowe osiągnięcia ideowe, moralne i intelektualne paryskiej „Kultury" za platformę porozumienia, zgadzając się na jej ogólne wytyczne programowe i doceniając jej wkład w aktualne sprawy Polski i świata, postanowiliśmy scalić nasze zamierzenia pomocy Panu i Pańskiemu wydawnictwu. Celem tych zamierzeń jest poparcie interesów „Kultury" na terenie Stanów Zjednoczonych

– pisał Tyrmand w – nader oficjalnym na tle całej korespondencji z Giedroyciem – liście do redaktora z 29 listopada 1966 roku[13]. Efektem pracy zespołu było zainteresowanie dziekana The State University of New York propozycją wydawania „Kultury" po angielsku. Pomysł ten bardzo spodobał się Giedroyciowi, wzbudził jednak w redaktorze wątpliwości, które w konsekwencji zaowocowały nową *idée fixe*. W liście Giedroycia do Tyrmanda z 12 grudnia 1966 roku czytamy:

> Inicjatywa jest niezmiernie interesująca. Wiedzą Państwo, że od bardzo dawna myślę o jakiejś edycji „Kultury" w języku angielskim. Niemniej obawiam się, że wydawanie angielskiej „Kultury" w takiej czy innej formie przez Uniwersytet jest praktycznie niemożliwe. Uniwersytet zapewne chciałby mieć periodyk o charakterze co najmniej półnaukowym, ograniczający się do problematyki socjologicznej, informacyjnej etc., a przecież „Kultura" ma i musi mieć bardzo wyraźne oblicze polityczne. […] Patrząc w pierwszym rzędzie pod kątem widzenia interesów „Kultury", proponowałbym na pierwszy ogień opracowanie książki o „Kulturze". Wyobrażam to sobie jako możliwie obszerną antologię tekstów „Kultury" z bardzo zasadniczym wstępem. Pretekstem mogłoby być dwudziestolecie „Kultury", które przypada na rok 1967.

Ostatecznie, jak wiemy, pomysł udało się wcielić w życie dopiero trzy lata później. W przywołanym liście mowa też o motywach, które kierowały redaktorem:

> Myślę, że tego rodzaju książka miałaby czy mogłaby mieć charakter w pewnym sensie naukowy, mogłaby być przy umiejętnym opracowaniu ciekawa dla amerykańskich czytelników, a jednocześnie byłaby dużą dla nas reklamą, która mogłaby ułatwić uzyskanie różnego rodzaju grantów, pomocy itd.[14]

---

13 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 29 listopada 1966 r., Archiwum Instytutu Literackiego w Le Mesnil-le-Roi [dalej: AIL], sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 27.

14 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 12 grudnia 1966 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 29–30.

Projekt przedstawiony przez Giedroycia Tyrmandowi pierwotnie miał więc charakter zgoła polityczny, do pewnego stopnia naukowy, ale na pewno nie literacki czy już zwłaszcza – poetycki. Nie przeszkadzało to jednak pisarzowi, który ochoczo zgłosił gotowość do koordynowania amerykańskiego przedsięwzięcia: „O ile coś wyjdzie z tą amerykańską wersją »Kultury« i ja zostałbym do tego »zgodzony«, to wziąłbym się za to ostro. To byłby duży numer i bomba! Można by z tego zrobić dużą rzecz"[15] – pisał w liście z 3 stycznia 1967 roku. Redaktor był tą propozycją zachwycony: „Nabrałem do tego przekonania, dowiedziawszy się, że chciałby Pan się tym zająć. Jestem przekonany, że dobrze by się nam pracowało"[16]. Na tym jednak nie koniec wymiany uprzejmości – oto odpowiedź pisarza:

> serdecznie dziękuję za zaufanie i życzliwość: słowa, w jakich pisze Pan o mojej ewentualnej pracy nad angielską wersją „Kultury", dodają mi mnóstwo otuchy, a nawet sycą mnie głupim zarozumialstwem. Ja miałbym na to wielką ochotę, bo widzę tu ogromne możliwości działania. I pewny jestem, że „pracowałoby" się nam z polotem. Rzecz w tym, że ja dostrzegam w tym jakieś 50% szans, bo już trochę poznałem, jak to jest w Ameryce z inicjatywami: ich wielorakość zabija ich efektywność, to tak jak z plemnikami: 50 000 zaczyna, ale tylko jeden dochodzi i coś z niego jest. Rzecz w tym, żeby być tym jednym[17].

Obawy Tyrmanda, jak już wiemy, się nie ziściły.

Pisarz zaproponował niebawem, aby wyboru tekstów dokonać w redakcji „Kultury". Nie mógł jednak sam wybrać się do Francji, gdyż w USA oczekiwał na przyznanie mu tak zwanej zielonej karty (*permanent residence*)[18]. Giedroyc nie był do tego pomysłu przekonany[19], a z czasem i Tyrmand zmienił zdanie: „tak też […] wyobrażam moją główną rolę: pod tym kątem żyję i pracuję obecnie i mam już całe plany, co ja bym do antologii proponował"[20].

Z kolejnymi zamiarami autor *Dziennika 1954* zdradził się redaktorowi, relacjonując mu negocjacje z Valerym Webbem, reprezentującym wydawnictwa MacMillan i Free Press:

---

15 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 3 stycznia 1967 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 36.

16 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 8 stycznia 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 38.

17 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 11 stycznia 1967 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 42.

18 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 13 lutego 1967 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 51.

19 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 19 lutego 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 52.

20 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 23 lutego 1967 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 54, s. 1.

> Pytał mnie b[ardzo] szczegółowo o naszą koncepcję antologii: ponieważ nie byłem przygotowany do tego, więc wymyśliłem ją na poczekaniu. Powiedziałem, że antologia (około 600–700 stron) powinna być adresowana do środowisk intelektualno-uniwersyteckich jako wyczerpujące kompendium ideowo-faktograficzne ruchów umysłowych w Europie po obu stronach, w Rosji, Polsce itd. w ciągu ostatnich 20 lat[21].

Redaktor miał jednak nieco inną wizję:

> Literaturę, myślę, trzeba uwzględnić i może nawet szeroko (np. *Dzienniki* [*z podróży do Austrii i Niemiec*] Pawła Hostowca z pierwszych lat etc.), ale jestem sceptyczny co do wierszy. Na ten temat porozmawiam jeszcze z Miłoszem na jesieni, choć między nami różne koty biegają[22].

Widzimy zatem, że Giedroyc właściwie narzucił Tyrmandowi zawartość antologii, a nawet – co wynika z innych listów – nalegał na to, aby pisarz przeprowadził się z Nowego Jorku do Albany![23] Panowie próbowali zresztą nawzajem organizować sobie życie – Tyrmand z kolei nalegał, aby Giedroyc pofatygował się do Stanów[24]. Przedstawił też redaktorowi swoją koncepcję, zakładającą trzy zasadnicze działy antologii: „Ideologia – Fakty – Literatura"[25]. I tym razem redaktor nie był zachwycony: „nie bardzo to rozumiem i widzę" – pisał w odpowiedzi[26].

Prace jednak powoli ruszały. Jedną z najważniejszych spraw do rozstrzygnięcia był dobór tłumaczy. Giedroyc miał swoje propozycje:

> Co do tłumaczy to awizuję w New Yorku Izaaka A. Langnasa […]. Barbara Wedder-Krzywicka. Przetłumaczyła [Tadeusza] Borowskiego. […] Wacław Iwaniuk w Toronto. Jutro przyjeżdża Adam Czerniawski z Londynu, który ma doskonałą opinię. Popytam się go nieobowiązująco, czy tłumaczenia by go interesowały i ew[entualnie] czy mógłby wymienić jaki[ch]ś innych[27].

---

21 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 10 maja 1967 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 83, s. 1.

22 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 17 czerwca 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 97.

23 Zob. np. list J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 18 lipca 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 104.

24 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 24 lipca 1967 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 108.

25 Tamże.

26 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 19 lipca 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 111.

27 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 7 sierpnia 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 115. Adam Czerniawski zaproponował Magdalenę Czajkowską i Nicholasa Greena – zob. list J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 23 sierpnia 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 137.

W innym liście redaktor „dopisał" do tej listy jeszcze Bogdana Czaykowskiego[28]; zaproponował też autora *Trzcin czcionek* na zastępcę Tyrmanda[29] (finalnie zastępczynią została Iwańska).

Widzimy zatem, że z siedmiu poetów, których wiersze ostatecznie znalazły się w antologii, trzech było pierwotnie rozpatrywanych jako możliwi tłumacze innych tekstów – i nie tylko. W liście do autora *Złego* z 13 listopada 1967 roku redaktor pisał:

> Co do Czaykowskiego. Jest to młody człowiek, chyba jedyny z młodego pokolenia emigracyjnego, który mnie bardzo interesuje i wzbudza duże nadzieje. W Vancouverze, gdzie jest od paru lat, bardzo się wybija. Byłem z nim dość, jeśli nie bardzo blisko, ale w ostatnich dwóch latach kontakt się rozluźnił. Był on w tym okresie rzeczywiście piekielnie zapracowany, bo będąc na uniwersytecie szczeniakiem, na skutek chorób dziekana etc., był faktycznym kierownikiem działu slawist[ycznego] na swym uniwersytecie. Ponadto on jest bardzo pod wpływem Cz[esława] Miłosza, który, jak pan wie, stał się, nazwijmy to łagodnie, „neutralistą" i wraz z [Konstantym A.] Jeleńskim bardzo krytykuje linię „K[ultury]". Wiem, że Czaykowski nie czuje się najlepiej w British Columbia. Właściwie miałby z żoną największą ochotę powrócić do Anglii, ale w Anglii myślę, że nie ma żadnych szans na karierę uniwersytecką. Alicja [Iwańska – J.O.] mi w swoim czasie pisała, że ludzie z Albany spotykali go na jaki[ch]ś konferencjach, że zrobił doskonałe wrażenie i że chcieliby go ściągnąć. Ponieważ w Albany dział wschodni jest obsadzony przez stare Rosjanki, więc znalezienie się w Albany Czaykowskiego byłoby doskonałe. Pan, Alicja i on to już byłby silny ośrodek. Tym bardziej że cała trójka jest tak różna, że znakomicie by się uzupełniała. Myślę ponadto, że dobrze by było, by Czaykowski wyszedł z czystej polonistyki i poszedł w kierunku komparatystyki pol[sko-]ros[yjskiej]. Na tym odcinku jesteśmy (nie tylko „K[ultura]", ale w ogóle) potwornie słabi. Czaykowski mógłby być Panu pomocny, nie mówiąc, że można by go przy tym zrobić Pana zastępcą, czego domagał się Webb. Liczę więc, że Pan go nie tylko owinie koło palca, ale się z nim zaprzyjaźni. Dodatkowy plus: Czaykowski ma dobrą sytuację i opinię na emigracji, specjalnie w Londynie, czego nie można powiedzieć o nas, i nie jest atakowany przez W[arsza]wę[30].

Ten obszerny cytat przytoczyłem tu, aby pokazać, że już na samym początku pracy nad antologią Tyrmand miał bardzo ograniczoną autonomię (której się zresztą wówczas nie domagał), ale też – że już wtedy na kształt planowanego tomu wpływ zaczęły mieć kwestie, ogólnie rzecz biorąc, pozaliterackie.

---

28 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 16 sierpnia 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 129.

29 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 18 sierpnia 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 130.

30 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 13 listopada 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 175.

Co symptomatyczne, w podobnym czasie Giedroyc zmienił zdanie odnośnie do obecności w antologii poezji. W liście z 4 grudnia 1967 roku, po enumeracji kilkunastu pozycji prozatorskich, pada zdanie:

> Wiersze trzeba będzie uwzględnić, ale to chyba musi być bardzo mały wybór i to będzie zależało wyłącznie, czy znajdzie się dobry tłumacz. Podobno Iwaniuk doskonale tłumaczy i jest geniusz u [Tymona] Terleckiego na Uniw[ersytecie] Chicagowskim, [Albert] Juszczak[31].

O tym, jak niewielkie znaczenie pisarz i redaktor przywiązywali początkowo do utworów lirycznych, może też świadczyć – zachowany w archiwum Instytutu Literackiego, ale niestety niedatowany – jeden z pierwszych projektów zawartości antologii, w którym, i owszem, pojawia się nagłówek „Poetry", ale – nie ma pod nim żadnych pozycji…[32]

Negocjacje z uniwersytetem i wydawnictwem, poszukiwania tłumaczy, zacięty bój o honoraria, w końcu – przyjęty przez redaktora z entuzjazmem – pomysł (bodaj Webba) rozbicia planowanej antologii na dwa tomy[33] – tak w telegraficznym skrócie wyglądał pierwszy rok pracy nad interesującym nas tu wydawnictwem (ostatecznie: dwoma tomami). Kiedy udało się Tyrmandowi pokonać „kupę biurokratycznych trudności", przystąpił do planowania zawartości edycji:

> Napisałem do [Juliusza] Mieroszewskiego, ale jak dotąd mi nie odpisał. Poprosiłem go, żeby sam zasugerował, wzgl[ędnie] przygotował po polsku czy skompilował, co chce mieć w antologii, a ja to przełożę na angielski. Szkoda, że on taki trudny i nie odpowiada na listy. Chciałem Panu zaproponować, ażeby podobnego zabiegu dokonać z [Gustawem] Herlingiem[-Grudzińskim], Hostowcem, [Józefem] Czapskim, Jeleńskim, [Witoldem] Gombrowiczem, Miłoszem i może jeszcze z kimś z owych częstych współpracowników. Nie oznacza to, że ich sugestie zostaną ślepo przyjęte i nie zostaną poddane dokładnemu *check-up*[34] z punktu widzenia całej antologii, niemniej jednak zabieg taki ułatwiłby wiele oraz nastroił dobrze te tzw. nazwiska, a także gwarantowałby pewną troskliwość ze strony najbardziej zainteresowanych i w końcu dość dobrze o swych tekstach wiedzących. Co Pan na to?[35]

---

31 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 4 grudnia 1967 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 1, k. 185.

32 Zob. Listy i materiały związane z amerykańską antologią „Kultury", AIL, sygn. PiP 05/01, [Materiały i notatki dot. amerykańskiej antologii „Kultury", k. 8].

33 Zob. list J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 2 stycznia 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 1.

34 sprawdzeniu.

35 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 17 stycznia 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 8.

– proponował pisarz w liście do redaktora z 17 stycznia 1968 roku. Jak widzimy – poza Miłoszem, który ostatecznie pojawił się na kartach antologii i jako prozaik, i jako autor wierszy – nie ma wśród jej najważniejszych autorów innych poetów. W odpowiedzi Giedroyc zapewniał Tyrmanda: „[z] wymienionymi ludźmi już jestem w kontakcie", a już kilka dni później donosił mu:

> Mieroszewski przygotowuje większy wybór charakteryzujący linię polityczną „Kultury". […] Miedziński dopasowuje swoje wspomnienia wilanowskie i i[nne] pod kątem czytelnika amerykańskiego. Pewny – niezbyt duży – dział dot[yczący] najnowszej historii wydaje mi się potrzebny. […] Czapski zastanawia się, Grudziński również. Czekam wiadomości od Gombrowicza i Miłosza. Jeleńskiego w antologii nie przewiduję. Co Pan myśli o [Zygmuncie] Haupcie?[36]

O poetach – znów – ani słowa. Z listów wymienianych przez redaktora z innymi współpracownikami, na przykład z Wierzyńskim[37], wiemy jednak, że i w wypadku poetów zastosowano podobne rozwiązanie, tzn. poproszono ich o propozycje wierszy.

Najważniejsze i najciekawsze dyskusje nad projektowanymi antologiami rozpoczęły się 15 lutego 1968 roku. O ich przebiegu nie dowiemy się jednak nic z korespondencji, gdyż Tyrmand w końcu przyleciał do Maisons-Laffitte, gdzie spędził zapewne dziesięć dni. Prace musiały być bardzo owocne, a dokonany wybór – bardzo szeroki, skoro już w liście z 21 marca 1968 roku Giedroyc zawarł pierwsze propozycje skrótów i pozycji do usunięcia[38]. W końcu też pojawiły się w tym liście informacje na temat poetyckiej zawartości tomu:

> Co do poezji, to dostałem list od Czerniawskiego z nowymi sugestiami, ale których [*sic!*] już nie chcę przyjmować z wyjątkiem jego własnych wierszy. W każdym razie, tak jak ustaliliśmy z Panem, posyłam te wiersze Wierzyńskiego Magdalenie Czajkowskiej, a Czerniawskiego proszę w tej chwili o przełożenie jego własnych wierszy i Czaykowskiego. Od Miłosza nie mam jeszcze odpowiedzi co do wierszy, tak samo nie nadesłał mi jeszcze swych sugestii Łobodowski. Jeśli idzie o wiersze Iwaniuka, to dobrze by było, by się Pan z nim bezpośrednio skomunikował co do przekładu. Mówił mi Pan, że [Paweł] Majewski chce tłumaczyć Iwaniuka, ale może Iwaniuk będzie miał ochotę zrobić to sam. Nie orientuję się, jakie są obecnie między nimi stosunki[39].

---

36 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 20 stycznia 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 12.

37 Zob. *Listy Kazimierza Wierzyńskiego i Jerzego Giedroycia*: *cztery listy spośród czterystu czterdziestu listów*, oprac. tekstologiczne B. Dorosz, „Sztuka Edycji" 2015, nr 2, s. [100]–101 [list K. Wierzyńskiego do J. Giedroycia z 6 lutego 1968 r. oraz objaśnienia do tego listu].

38 Zob. list J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 21 marca 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 30–32.

39 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 21 marca 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 30.

Z listu wynika, że decyzja odnośnie do poetyckiej reprezentacji „Kultury" zapadła najpewniej w czasie wizyty Tyrmanda u Giedroycia – do załatwienia w korespondencji pozostała właściwie sprawa tłumaczy.

Nie ustalimy oczywiście, jak przebiegały rozmowy w Maisons-Laffitte. Pewnym tropem są jednak inne zespoły korespondencji redaktora, na przykład ze wzmiankowanym w listach Czerniawskim. Autor *Polowania na jednorożca* – na prośbę Giedroycia – pierwsze swoje sugestie wysłał mu już wraz z listem datowanym na 24 września 1967 roku[40]. (Zachowały się one, choć w archiwum Instytutu Literackiego zostały przełożone w inne miejsce). Na liście znalazły się następujące nazwiska i tytuły:

Brzękowski Jan	*Dyptyk*
	Umierający poeta
	(*Science fiction*, s. 29, 36)
Czaykowski Bogdan	*Gwałtownikami kogo nazywamy dziś*? (+)
	Ogród (+)
	(*Opisane z pamięci*, s. 44–45, 60–61)
Czerniawski Adam	*Polowanie na jednorożca* (+)
	Świat (+)
	(*Opisane*, s. 70, „Oficyna Poetów", nr 4)
Wat Aleksander	(z „Wierszy śródziemnomorskich":)
	II pieśń wędrowca (s. 8–12)
	7 sen (s. 50–52)
Miłosz Czesław	*Nie* [*sic!*] *więcej* (+) (*Król Popiel*, s. 10)[41]
	Traktat poetycki (dwa fragmenty):
	Wstęp
	IV. Natura[42]
Iwaniuk Wacław	(z *Wyboru wierszy*:)
	Moja epika VII (s. 24–25)
	Gdybym był Norwidem (s. 81–82)
	Arka (s. 85)[43]

(+) Wiersze oznaczone gwiazdką mam już przełożone na angielski; jestem gotów przełożyć wszystkie pozostałe[44].

40 List A. Czerniawskiego do J. Giedroycia z 24 września 1967 r., AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 180.

41 Zob. C. Miłosz, *Nic więcej*, [w:] tegoż, *Król Popiel i inne wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1962, s. 10.

42 Zob. C. Miłosz, *Wstęp*; *IV. Natura*, [w:] tegoż, *Traktat poetycki*, Instytut Literacki, Paryż 1957, s. 7, 33–39.

43 Zob. W. Iwaniuk, *Moja epika*; *Gdybym był Norwidem*; *Arka*, [w:] tegoż, *Wybór wierszy*, Instytut Literacki, Paryż 1965, s. 20–27, 81–82, 85.

44 [A. Czerniawski], *Antologia „Kultury" po angielsku. Wybór wierszy*, AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 188.

Giedroyc w jednym z kolejnych listów do propozycji poety odniósł się tak:

> Pana sugestie były dla mnie bardzo pomocne. Największe trudności mam z wyborem wierszy. Tak jak już Panu pisałem, nie chcę dawać zbyt obszernego działu poetyckiego, niemniej ten dział musi być reprezentowany. Chciałbym wybrać po dwa ważniejsze wiersze ważniejszych poetów. Byłbym Panu wdzięczny za konkretne sugestie, a w każdym razie za sugestie co do Pana wierszy[45].

Odpowiedź przyszła po niespełna miesiącu:

> rozmawiałem z Tyrmandem o antologii i dowiaduję się, że wybór tekstów musi być ograniczony do materiałów ogłoszonych w „Kulturze" i wydawnictwach Instytutu. Musiałem wobec tego przeredagować listę wierszy – nowy wybór przesyłam w załączeniu. W rezultacie odpadł Brzękowski i Wat, którzy nic szczególnie ciekawego z poezji w wydawnictwach „Kultury" nie ogłosili. Dodałem natomiast [Jerzego] Pietrkiewicza, na którym, Tyrmand twierdzi, Panu zależy. Nie potrafię niestety nic konstruktywnego poradzić w sprawie Wierzyńskiego[46].

Niewiele jednak z tych propozycji zostało zaakceptowanych przez Giedroycia i Tyrmanda (choć jego udział był w tym aspekcie przedsięwzięcia raczej „techniczny" niż merytoryczny). W liście z 29 marca 1968 roku redaktor zlecił Czerniawskiemu kilka przekładów, a o pozostałych napisał:

> W związku z Pana rozmową z Tyrmandem proszę o przełożenie do naszej antologii amerykańskiej dwu wierszy Pana, to jest, w myśl Pana ostatniej propozycji, fragment (*Sen*) i *Widok Delf* oraz Czaykowskiego *Gwałtownikami kogo nazywamy dziś?* i *Ogród*.
>
> Wiersze Iwaniuka będzie tłumaczył Majewski, od Miłosza jeszcze nie mam odpowiedzi, jak również od Łobodowskiego. Z Pietrkiewicza chyba zrezygnuję. Sądzę, że na tym ograniczę dział poetycki antologii. Ma się rozumieć, wejdą do niej wiersze Yusipa Brodskiego, ale to już jest inne zagadnienie[47].

W dalszej korespondencji z Czerniawskim pojawia się jeszcze jeden ciekawy wątek. 19 kwietnia 1968 roku Giedroyc pisał do poety: „Miłosz sam przełożył swoje

---

45 List J. Giedroycia do A. Czerniawskiego z 19 lutego 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 186.

46 List A. Czerniawskiego do J. Giedroycia z 15 marca 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 187.

47 List J. Giedroycia do A. Czerniawskiego z 29 marca 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 189.

wiersze do antologii, jest aktualna sprawa tłumaczenia wierszy Łobodowskiego, ale tu już Tyrmand zwróci się do Pana bezpośrednio, bo nie chcę się mieszać do tłumaczeń”[48]. Wątek ciekawy, bo z korespondencji redaktora z Tyrmandem dowiadujemy się, że tłumaczeniami poezji miał się właśnie zajmować – Giedroyc! „Mam list od Pana – pisał autor *Cywilizacji komunizmu* – […] w którym pisze Pan, że załatwi Pan sam sprawy z Czerniawskim, Czajkowską i w ogóle poezje bierze Pan na siebie”[49]. My już, niestety, dziś tego listu nie mamy…

Do Czerniawskiego redaktor zwrócił się z prośbą o pomoc po kilku miesiącach jeszcze raz: „[…] nasza antologia – pisał 8 lipca 1968 roku – dobiega końca, ale powstał niespodziewanie szkopuł: mianowicie wiersz Łobodowskiego jest nieprzetłumaczalny, a bardzo mi na nim zależy. Czy nie zechciałby Pan go przełożyć?”[50]. I w tej prośbie Tyrmand miał swój udział – to on już 10 kwietnia 1968 roku pisał do redaktora: „Z wierszami Łobodowskiego będzie kłopot: są one długie i niedobre, i nie bardzo wiem, kto zechce je przetłumaczyć”[51]. To jeden z niewielu przypadków, gdy pisarz wypowiedział się na temat poezji! Później pisał jeszcze: „Wiersze Łobodowskiego są okropne, ale to kwestia gustu”[52] oraz: „Po raz x-ty zanurzyłem się w poezji Łobodowskiego, jest ona niedobra, ale nic nam się nie stanie, jak wydrukujemy jeden z wierszy *pro domu sua*”[53] albo: „Powiedzmy sobie szczerze: to są bardzo nieedobre [*sic!*] wiersze. Osobiście uważam, że jeśli już nie ma rady, to dałbym tylko drugi *nie urodziłem się dla bitw*, chociaż ten dopełniacz liczby mnogiej winien brzmieć: *bitew*”[54].

Redaktor miał jednak inne zdanie: „Co do wierszy Łobodowskiego, to będę się upierał, bynajmniej nie uważam ich za złe, a nie wyobrażam sobie, by w antologii nie był on reprezentowany”[55] – pisał w odpowiedzi.

Czerniawski zareagował na prośbę Giedroycia pozytywnie, choć jak wyznał w jednym z listów: „Do tych wierszy nie mam przekonania i w normalnych warunkach twórczością Łobodowskiego bym się nie zajmował, ale tym razem gotów jestem poświęcić się dla dobra sprawy”[56]. To „poświęcenie dla dobra sprawy”

---

48 List J. Giedroycia do A. Czerniawskiego z 19 kwietnia 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 191.

49 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 11 maja 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 78.

50 List J. Giedroycia do A. Czerniawskiego z 8 lipca 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 195.

51 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 10 kwietnia 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 56.

52 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 23 kwietnia 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 63.

53 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 4 lipca 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 101.

54 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 15 lipca 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 109.

55 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 19 kwietnia 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 60.

56 List A. Czerniawskiego do J. Giedroycia z 25 lipca 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 198.

miało jednak, w opinii Czerniawskiego, swoje granice, wszak i owszem, przekładu dokonał, ale – nie chciał się pod nim podpisać. 11 października 1968 roku pisał Giedroyc do Czerniawskiego:

> Przed chwilą otrzymałem list od Tyrmanda, który mnie bardzo zaskoczył. Pisze mi, że otrzymał Pana tłumaczenie wierszy Łobodowskiego, ale że nie chce Pan tłumaczenia podpisać. Rozumiałem, że zgadzając się na tłumaczenie tych wierszy, będzie je Pan sygnował tak jak poprzednie tłumaczenia. Inaczej to jest albo dyskryminacja wobec Łobodowskiego, na co on nie zasłużył i czego nie chcę robić, albo Pan ocenia swoje tłumaczenie za słabe [*sic!*]. Mam nadzieję, że to jest jakieś nieporozumienie ze strony Tyrmanda i bardzo będę Panu wdzięczny za możliwie szybkie wyjaśnienie, gdyż kończymy już sprawę antologii i zostaje bardzo mało czasu[57].

Na wątpliwości redaktora tłumacz replikował:

> Jak już pisałem na samym początku, nie mam przekonania do twórczości Łobodowskiego i w normalnych warunkach nie podejmowałbym się przekładu jego wierszy. Zrobiłem wyjątek tylko dlatego, że Pan mnie o to poprosił, i nie czyniłbym tego, gdyby prosił mnie ktoś inny.
>
> W te przekłady włożyłem dużo pracy i zrobiłem to, co można było zrobić, ale nie chcę się publicznie tym osiągnięciem afiszować. Szczerze mówiąc, nie widzę tu żadnego problemu. Z punktu widzenia antologii ważne jest, że uwzględniony jest Łobodowski. Zamiast mojego pseudonimu można w ogóle nie podawać żadnego nazwiska lub dać adnotację *translated anonymously* – to nikomu ujmy nie przyniesie, a ja będę miał satysfakcję, że moje nazwisko nie jest łączone z twórczością Łobodowskiego[58].

Mimo nalegań Giedroycia Czerniawski zdania nie zmienił. Przekłady wierszy Łobodowskiego ostatecznie jednak ukazały się w antologii, w tłumaczeniu… Jerzego Barana. O kim mowa? Choć w korespondencji nie ma o tym mowy *expressis verbis*, odpowiedź wydaje się oczywista – jest to pseudonim Czerniawskiego.

Innej natury problemy wiązały się z Iwaniukiem, który prosił o „zwiększenie kontyngentu", a więc zamieszczenie większej liczby jego utworów[59]. Redaktor na to przystał, tłumacząc, że „jest on bardzo ściśle z nami związany, więc ostatecznie

---

57 List J. Giedroycia do A. Czerniawskiego z 11 października 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 201.

58 List A. Czerniawskiego do J. Giedroycia z 14 października 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Czerniawski A., k. 202.

59 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 8 lipca 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 105.

zasługuje na pewne względy”[60]. Z kolei w wypadku Wierzyńskiego to Tyrmand zaproponował redaktorowi, aby zamiast dwóch wierszy umieścić trzy („Wszystkie cztery są dobre i nieźle przełożone. Może więc Wierzyńskiemu »podnieść« kontyngent jako nestorowi poetów? Może mu dać chociaż 3?”[61]). I na tę propozycję redaktor przystał, zastrzegając jednak przy tym: „jeśli ma Pan na to miejsce bez uszczuplenia kogoś innego, np. mego pupila Łobodowskiego”[62]. Poeta rzeczywiście był „pupilem” Giedroycia, gdyż ten był gotów nawet sam zapłacić za przekłady jego wierszy, gdy Tyrmandowi zabrakło na nie środków[63].

Przejściowe trudności z tłumaczeniami nie były jednak najgorsze. Po niespełna dwóch latach współpracy Tyrmand zaczął w końcu dotkliwie odczuwać „pańskie oko” redaktora i – zdecydował się mu o tym napisać:

> Chciałbym […], na wstępie, abyśmy raz jeszcze uzgodnili pewien moment teoretyczno-proceduralny w sprawie antologii. Właściwie słowo „uzgadniać” jest zupełnie nie *à propos*. Ja błagam Pana, na autentycznych kolanach, kłaniając się w pas i prosząc o łaskę – ażeby miał Pan do mnie trochę więcej zaufania w sprawie antologii i rozluźnił nieco swój kontrolny uchwyt, oparty o doktrynę, a nie o pragmatyzm. Błagam Pana, aby Pan zechciał uznać, że mnie zależy na antologii w równie emocjonalnym stopniu jak Panu. Że czuję się związany i przynależny do „Kultury” ideowo i uczuciowo, a ponadto książka ta na tutejszym rynku ma dla mnie ogromne znaczenie osobiste[64].

Niebawem też, bo w liście z 13 września 1968 roku, Tyrmand zrezygnował z bycia amerykańskim korespondentem „Kultury”[65]; nieco później, już po ukazaniu się antologii, 27 marca 1970 roku list do redaktora zaczął słowami: „współpraca nasza dobiegła kresu”[66] – ale to już temat na inne rozważania. Zresztą sprawa „zerwania” pisarza z Giedroyciem jest powszechnie znana i z naukowych opracowań, i z niejednej anegdoty[67].

***

60 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 16 lipca 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 111.

61 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 23 lipca 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 116.

62 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 26 lipca 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 119.

63 List J. Giedroycia do L. Tyrmanda z 21 sierpnia 1968 r. [kopia maszynopisowa], AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 139.

64 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 29 czerwca 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 97.

65 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 13 września 1968 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 151–153.

66 List L. Tyrmanda do J. Giedroycia z 27 marca 1970 r., AIL, sygn. Kor. red. Tyrmand L., t. 2, k. 257.

67 Zob. np. M. Woźniak, *Tyrmand. Pisarz o białych oczach*, Marginesy, Warszawa 2020, s. 353.

Poezji w amerykańskim projekcie „Kultury" miało na początku nie być. Z czasem Giedroyc zmienił zdanie, ale też – zdanie to narzucił Tyrmandowi, którego wpływ na dobór autorów i wierszy zdaje się marginalny. Anglojęzyczna antologia tekstów z „Kultury" niewiele powie nam o poetyckich upodobaniach autora *Złego*, może poza tym, że wierszy Łobodowskiego nie cenił, a do poezji Wierzyńskiego miał raczej przychylny stosunek.

Zupełnie inaczej ma się rzecz, jeśli zadamy pytanie: co omawiany tom może nam powiedzieć o poetyckim „programie" Giedroycia? Redaktor „Kultury" na pewno nie uważał, że to poezja jest tym, czym miesięcznik w pierwszej kolejności może pochwalić się przed amerykańskim czytelnikiem. Choć stwierdzenie takie dziwi, gdy przypomnimy sobie znaczenie „lirycznego" dorobku wydawniczego Instytutu Literackiego, nie możemy zapominać, że celem amerykańskiej antologii było przede wszystkim przygotowanie gruntu pod wydawanie „Kultury" po angielsku.

Jeśli weźmiemy to pod uwagę, zrozumiałe stanie się, że redaktorowi bardziej zależało na dobrych tłumaczach i postaciach jakkolwiek za oceanem rozpoznawalnych (to przypadek Czaykowskiego, Czerniawskiego, Iwaniuka) niż na autorach i utworach najlepszych, choć jedno, rzecz jasna, nie musiało wykluczać drugiego. Zapewne i poglądy niegdysiejszych „kontynentowców", zwłaszcza ich stosunek do kraju i emigracji londyńskiej, nie pozostawały bez znaczenia. Niekiedy jednak i osobiste upodobania Giedroycia odgrywały niemałą rolę, o czym świadczą boje, które toczył z Tyrmandem i Czerniawskim o wiersze Łobodowskiego. W końcu byli też poeci, których po prostu nie mogło w amerykańskiej antologii „Kultury" zabraknąć: Miłosz i Wierzyński.

Reasumując, stwierdzić zatem należy, że tom *Explorations in Freedom* na pewno nie może być traktowany jako antologia poezji emigracyjnej; nie można też nazwać tej publikacji reprezentatywnym wyborem wierszy ogłaszanych na łamach „Kultury". Jest to raczej przykład tego, jak literatura służyła Giedroyciowi do realizacji pozaartystycznych celów. Przeprowadzone analizy potwierdzają i rozszerzają zatem wcześniejsze ustalenia badaczy dotyczące praktyk redakcyjnych Giedroycia, chociażby te sformułowane niedawno przez Dariusza Pachockiego:

> Jerzy Giedroyc dał się poznać jako redaktor z silnym charakterem już przed wojną. Po jej zakończeniu – kiedy został szefem „Kultury" – jego redaktorskie obyczaje się nie zmieniły, można powiedzieć, że wręcz przeciwnie. Miał on konkretną wizję prowadzenia pisma i konsekwentnie ją realizował. Elementem szerszej polityki były działania związane z odpowiednim modelowaniem tekstów publikowanych na łamach „Kultury" (oraz książek wydawanych w ramach serii literackiej „Biblioteka »Kultury«"). Zupełnie odrębną kwestię stanowiły prywatne przekonania i literackie gusta Redaktora […][68].

---

68 D. Pachocki, *Redagowany czy cenzurowany? Współpraca Marka Hłaski z „Kulturą" i „Wiadomościami"*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2025, nr 15 (18), s. 167.

W końcu też trzeba odnieść się tu do tego, jakie znaczenie w relacjach Tyrmanda z Giedroyciem miała omawiana publikacja. Jak się zdaje, przewlekła praca nad antologią sprawiła, że panowie, mimo początkowego entuzjazmu, dostrzegli, jak wiele ich dzieli i jak coraz trudniej jest im znaleźć płaszczyzny porozumienia. Spory o poezję dobrze to ilustrują, choć to jedynie *pars pro toto*.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Instytutu Literackiego w Le Mesnil-le-Roi, Francja.

Literatura

Explorations in Freedom. Prose, *Narrative*, *and Poetry from 'Kultura'*, ed. by L. Tyrmand, The Free Press in cooperation with The State University of New York at Albany&Collier-Macmillan Limited, New York 1970.

[Giedroyc Jerzy, Wierzyński Kazimierz], *Listy Kazimierza Wierzyńskiego i Jerzego Giedroycia*: *cztery listy spośród czterystu czterdziestu listów*, oprac. tekstologiczne B. Dorosz, „Sztuka Edycji" 2015, nr 2.

Iwaniuk Wacław, *Wybór wierszy*, Instytut Literacki, Paryż 1965.

Kowalik Jan, „*Kultura*" *1947–1957. Bibliografia zawartości treści. Działalność wydawnicza* (*1946–maj 1959*), Instytut Literacki, Paryż 1959.

'Kultura' Essays, ed. by L. Tyrmand, The Free Press in cooperation with The State University of New York at Albany&Collier-Macmillan Limited, New York 1970.

Miłosz Czesław, *Król Popiel i inne wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1962.

Miłosz Czesław, *Traktat poetycki*, Instytut Literacki, Paryż 1957.

Pachocki Dariusz, *Niewygodne słowa. Wydawniczy szlak Leopolda Tyrmanda*, Wydawnictwo IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2023.

Pachocki Dariusz, *Redagowany czy cenzurowany*? *Współpraca Marka Hłaski z „Kulturą" i „Wiadomościami"*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo" 2025, nr 15 (18).

Pachocki Dariusz, *Życzliwie spolaryzowani. Listy Leopolda Tyrmanda i Jerzego Giedroycia*, [w:] *Leopold Tyrmand. Pisarz – człowiek spektaklu – świadek epoki*, red. M. Woźniewska-Działak, Warszawa 2020.

Woźniak Marcel, *Tyrmand. Pisarz o białych oczach*, Marginesy, Warszawa 2020.

Jakub Osiński, dr, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej i Rosyjskiej Wydziału Literaturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Interesuje się historią literatury XX i XXI wieku, zwłaszcza wychodźstwa wojennego (1939–1945) i Drugiej Emigracji (1945–1989). Autor monografii *Miasta*, *ludzie*, *książki. Szkice o życiu i twórczości Kazimierza Wierzyńskiego* (Bydgoszcz 2025) oraz *Emigracyjna literatura wspomnieniowa* (*1945–1989*). *Zarys monograficzno-bibliograficzny* (Bydgoszcz 2025).

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.13

C O P E
Member since 2018
JM13711

Martyna Ścibisz*

https://orcid.org/0009-0002-9948-123X

Leopolda Tyrmanda mechanizmy reprodukowania „duszy miasta" w słowie

Streszczenie

W felietonie *Lesseps życzliwy Warszawie* Leopold Tyrmand zaproponował figurę „duszy miasta". Jak sam twierdził, kategoria ta może być reprodukowana w piosence, obrazie, a co szczególnie istotne w przypadku pisarza – w piśmie. Celem artykułu jest przyjrzenie się obecnym w jego tekstach – między innymi *Dzienniku 1954*, felietonach publikowanych na łamach „Tygodnika Powszechnego" i „Przekroju", a także powieściach *Zły* oraz *Życie towarzyskie i uczuciowe* – przedstawieniom przestrzeni istniejącej naprawdę i rozpoznanie, przynajmniej części, mechanizmów, dzięki którym niedoszły architekt ewokuje „duszę miasta" w słowie. Podejście badawcze inspirowane jest kategorią atmosfery afektywnej Bena Andersona i uzupełnione odwołaniami do geopoetyki Elżbiety Rybickiej, literaturoznawstwa architektonicznego Aleksandry Wójtowicz oraz badań z zakresu teorii architektury. Taka perspektywa pozwala zrozumieć, jak przeżywanie „bycia" w przestrzeni oraz wyobraźnia *homo architectonicusa* przeniknęły do języka Tyrmanda. Jednocześnie wpisuje się w najnowsze orientacje badawcze i poszerza je o, dotąd marginalnie rozpatrywaną w tym kontekście, twórczość pisarza.

Słowa kluczowe: Leopold Tyrmand, „dusza miasta", atmosfera afektywna, literaturoznawstwo architektoniczne, *homo architectonicus*

* Uniwersytet Warszawski, e-mail: m.scibisz3@student.uw.edu.pl

Received: 2025-10-29. Verified: 2026-02-11. Accepted: 2026-03-02
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: University of Warsaw. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

Leopold Tyrmand's mechanisms of literary reproduction of the "spirit of the city"

Summary

In his essay *Lesseps życzliwy Warszawie*, Leopold Tyrmand proposed the figure of the "spirit of the city". As he himself claimed, this category can be reproduced in song, painting, and, most importantly in the case of a writer, in writing. This invites a close examination of the representations of real urban space present in his texts – including *Dziennik 1954*, essays published in "Tygodnik Powszechny" and "Przekrój", as well as the novels *Zły* and *Życie towarzyskie i uczuciowe* – and an exploration, at least in part, of the mechanisms through which the would-be architect evokes the "spirit of the city". The study is informed by Ben Anderson's concept of affective atmosphere and supplemented by references to Elżbieta Rybicka's geopoetics, Aleksandra Wójtowicz's architectural literary studies, and research in architectural theory. This perspective allows to understand how the experience of "being" in space and the imagination of the *homo architectonicus* permeated Tyrmand's language. At the same time, it aligns with current scholarly approaches while extending them to include Tyrmand's work, which has so far been marginally considered in this context.

Keywords: Leopold Tyrmand, "spirit of the city", affective atmosphere, architectural literary studies, *homo architectonicus*

„W latach pięćdziesiątych w Warszawie wszyscy znali się choć trochę na architekturze, tak jak w swoim czasie na Alasce wszyscy znali się na poszukiwaniu złota"[1]. Znał się na niej również autor przywoływanych słów. W 1938 roku Leopold Tyrmand zdał maturę i wyjechał do Francji, by rozpocząć studia w zakresie architektury wnętrz na l'École des Beaux-Arts[2]. Kształcił się tam przez niespełna rok, jego dalszą edukację przerwał wybuch wojny[3].

1 L. Tyrmand, *Zły*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2022, s. 70.

2 Zob. M. Woźniak, *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka, jak moje życie*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016, s. 66–73.

3 Wielokrotnie powracał jednak do wątku przerwanej edukacji w diariuszu, listach (między innymi do Sławomira Mrożka i Jerzego Giedroycia), artykułach prasowych i esejach.

Zainteresowanie tą dziedziną twórczości towarzyszyło mu jednak przez całe życie. Wbrew temu, co pisał z ironią w prowadzonym od stycznia do kwietnia 1954 roku diariuszu – „Natomiast nigdy nie miałem już nic wspólnego z architekturą, poza umiłowaniem jej uroków i pretensjami do znawstwa"[4] – pozostawał aktywnie z nią związany. W „Tygodniku Powszechnym" opublikował cykl artykułów dotyczących odbudowującej się Warszawy. Zaprojektował budynek i wnętrza swojego domu na przedmieściach Rockford w Stanach Zjednoczonych[5]. Fascynacja sztuką kształtowania budowli pozostawiła także trwały ślad w jego prozie fabularnej.

Nie może więc dziwić, że podczas lektury tekstów Tyrmanda rodzi się u czytelnika nieodparte wrażenie, jakby zostały one podszyte architekturą tudzież zainspirowane doświadczeniami homo architectonicusa; człowieka, który swoją tożsamość i wyobraźnię kształtuje w relacji do architektury, patrzy na otoczenie z perspektywy projektowania przestrzeni, oraz, co szczególnie istotne, głęboko przeżywa własną w niej obecność[6].

Tyrmand, opisując przestrzeń, konsekwentnie odwoływał się do takich pojęć, jak atmosfera, nastrój, urok, klimat czy czar. Sprawiał tym samym wrażenie osoby wrażliwej na to, że przestrzeń można odczuwać i – zdaje się – świadomie w centrum swojego pisarstwa stawiał jej afektywny wymiar[7]. W liście do Jerzego Giedroycia z 17 maja 1967 roku, odsłaniając zamysł stojący u podstaw *Życia towarzyskiego i uczuciowego*, pisał: „Mnie chodzi o rysunek ogólnoliteracki całości, o pewne przenośnie ideowe i poznawcze, ale także (i to cholernie!) chodzi mi o pewien mikro-klimat, o atmosferkę tych miejsc i tych lat, który złapać można tylko w nawet odstających dygresjach"[8].

W przestrzeni interesowały go szczególnie aspekty wykraczające poza wymiar semantyczny – na tym tle wypracował własną figurę akcentującą auratywny wymiar miejsca. W programowym eseju *Lesseps życzliwy Warszawie* z 1950 roku jako trzeci, konieczny dla stworzenia metropolii o wszecheuropejskim znaczeniu,

---

4 L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2021, s. 362.

5 Zob. M. Woźniak, *W klinczu ze światem. O twórczości Leopolda Tyrmanda*, Instytut Literatury, Kraków 2022, s. 26.

6 Analogicznie do tego, jak Elżbieta Rybicka określiła Czesława Miłosza terminem *homo geographicus*. Zob. *HOMO GEOGRAPHICUS. Miłosza topografie i auto/bio/geo/grafie*, [w:] Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, TAiWPN Universitas, Kraków 2014, s. 408.

7 Afekt w niniejszym ujęciu przyjmowany jest zgodnie z tradycją spinozjańską, omawianą i rozwijaną przez współczesnych filozofów, między innymi Gilles'a Deluze'a, Félixa Guattariego i Briana Massumiego. Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, przeł. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia" 1999, nr 17, s. 10–26; B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie" 2013, nr 6, s. 112–135.

8 D. Pachocki, *Emisariusz „Kultury" in spe. Korespondencja Leopolda Tyrmanda i Jerzego Giedroycia*, „Sztuka Edycji" 2022, nr 1, s. 192.

element (obok „miłości do miasta" i „dostatecznego zasobu sił gospodarczych") wskazał „duszę miasta"[9]:

> Pozostaje element trzeci, najmniej uchwytny i najtrudniejszy do stworzenia, o ile go w ogóle nie ma lub przedtem nie było, element mglisty, „idealistyczny", relatywny i wieloznaczeniowy – czynnikiem tym jest ów zespół wartości kulturowo-obyczajowych, determinujących oblicze miasta, który nazwać można „duszą miasta"[10].

Element ten sytuował poza porządkiem infrastruktury. Oprócz czynników ekonomicznych również wartości, których nie da się w pełni zaprojektować ani stworzyć od zera – a zatem niebędących efektem postanowień urbanistów i administracji państwowej – decydują, zauważył pisarz, o *sui generis* charakterze miasta.

> Są miasta, które mają duszę, i takie, które jej nie mają. Co to jest „dusza miasta"?… Trudno odpowiedzieć. Może sposób bycia mieszkańców, może styl, może rodzaj reakcji na historię i jej wydarzenia lub prościej – na zwykłe radości i smutki, zaklęte w piosence. Może być i nie tak, i wcale się przy tych kilku refleksach do obrazu nie upieram. Wszyscy na świecie wiedzą, że Paryż ma duszę, nikt zaś nigdy nie słyszał o duszy Lyonu, Sztokholmu czy Detroit. Mówi się także, że Paryż jest pełen czaru, zaś Kopenhaga ładna, a Budapeszt piękny. Jest to ogromna różnica w określeniach tak na pozór zbliżonych, taka właśnie różnica, jak pomiędzy czarem, wdziękiem, urokiem – a pięknością. I ta różnica, wydaje mi się, stanowi o „duszy miasta"[11].

Jeśli Tyrmand oddzielał miasta mające „duszę" (Paryż) od tych, które są jej pozbawione (Lyon, Sztokholm, Detroit, Kopenhaga i Budapeszt), to w rzeczy samej, wskazywał, że jej istota tkwi w tym, czy człowiek dostrzega w otoczeniu coś więcej niż budynki, a mianowicie potencjał afektywny. „Dusza miasta" ujawnia się wówczas, gdy przestrzeń zostaje rozpoznana przez podmiot jako aktywny układ, w którym relacje między różnymi elementami generują to, co Ben Anderson – pod pojęciem atmosfery afektywnej – określał jako *singular affective quality*[12]. Atmo-

---

9 Tyrmand zaznaczał, że zaproponowana przez niego quasi-definicja nie ma charakteru ostatecznego ani zamkniętego, stanowi raczej punkt wyjścia do opisania dostrzeżonego przez autora zjawiska, została sformułowana na podstawie osobistych obserwacji i poparta przykładami z własnych doświadczeń, pełni więc funkcję eksperymentalną w rozumieniu badanego fenomenu. Istotę pojęcia – jak przyznawał sam pisarz – trudno uchwycić. Zob. L. Tyrmand, *Lesseps życzliwy Warszawie*, [w:] tegoż, *Tyrmand warszawski. Teksty niewydane*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016, s. 17–27.

10 Tamże, s. 20.

11 Tamże, s. 21.

12 Zob. B. Anderson, *Affective Atmospheres*, „Emotion, Space and Society" 2009, nr 2, s. 77–81; M. Krajewski, *Atmosfera afektywna. Poznawcza użyteczność pojęcia*, „Teksty Drugie" 2022, nr 3, s. 285–301.

sfera afektywna nie jest jednak, należy podkreślić, tożsama z kategorią „duszy miasta". Podczas gdy „dusza miasta" ma charakter względnie trwały, jednostka może ją rozpoznać również poza fizycznymi granicami stolicy, atmosfera afektywna pozostaje doświadczeniem wyłaniającym się z interakcji obecnych *hic et nunc* myśli, nastrojów, zjawisk, procesów, osób, obiektów, tonacji, faktur, świateł, dźwięków czy zapachów. Niemniej, obie figury łączy to, że pozwalają ująć w ramę zjawisko, które jest wyraźnie wyczuwalne, determinuje sposób doświadczania przestrzeni, jednocześnie wymyka się prostym definicjom.

Przywoływane przez Tyrmanda określenia „czar", „wdzięk", „urok", choć mieszczą się w polu semantycznym oceny i wartościowania, w przeciwieństwie do przymiotników „piękny" czy „ładny", nie mają w tym kontekście charakteru gradacyjnego bądź deskryptywnego. Funkcjonują jako abstrakty, kondensujące w pojedynczym terminie zespół doznań zmysłowych, uczuciowych oraz utrwalonych społecznie skojarzeń związanych z daną metropolią. Ich przywołanie służy wskazaniu na możliwość odczuwania atmosfery miasta. Atmosfery rozumianej jako emergentne zjawisko, wyłaniające się z historycznych i kulturowo-obyczajowych doświadczeń, specyficznych cech „ludzi, domów, zapachów, murów, wrażeń, powietrza, słońca i Bóg wie jeszcze czego…"[13]. Analogicznie, przywoływane przez Tyrmanda w szkicu pojęcia „paryskości" i „wiedeńskości" kojarzą się z wyobrażeniami o rozpoznawalnej, szeroko zakorzenionej w kulturze i świadomości zbiorowej aurze Paryża i Wiednia[14]. „Praca długich pokoleń artystów, pisarzy, poetów, muzyków, bohaterów i bohaterek najbardziej fascynujących, najgłośniejszych wydarzeń historyczno-obyczajowych złożyła się na trwałe wdrożenie tych pojęć do ogólnoludzkiej kultury"[15] – akcentował niedoszły architekt.

W tym ujęciu „dusza miasta" sytuuje się nader blisko problematyki podejmowanej przez fenomenologię. Nie stanowi inherentnej cechy układu przestrzennego, nie pozostaje w prostym związku z jego walorami estetycznymi. Istnieje zależnie od indywidualnej percepcji jednostki (również zachowanych w pamięci dziecięcych przeżyć, nazw, nazwisk, melodii, obrazów czy zapachów), nie zaś od formalnego piękna tkanki miejskiej. Jest potencjalnością, która ujawnia się w obecności podmiotu zdolnego ją odczuwać, co z kolei przesądza o jej subiektywnym charakterze. „»Dusza miasta« istnieć może przecież tylko w duszach ludzkich, może być tylko pojmowana psychicznie, stąd zasadniczy subiektywizm jej natury rzeczy"[16]. Powstaje jednak pytanie o to, w jaki sposób zjawisko o tak wyraźnie subiektywnym charakterze może zyskać wymiar ponadjednostkowy. Na tę kwestię Tyrmand odpowiadał następująco:

---

13 L. Tyrmand, *Lesseps życzliwy Warszawie*..., s. 27.

14 Tamże, s. 21.

15 Tamże.

16 Tamże, s. 22.

> Faktem obiektywnym może być w tym wypadku jedynie liczebność odbić „duszy miasta" w psychikach jednostek ludzkich: decyduje tu moment kwantytatywny, a więc ilość ludzi reagujących psychicznie na „duszę miasta". Jasne jest przy tym, że subiektywny stosunek właściwy jest każdemu człowiekowi do każdego miejsca na ziemi, w którym się urodził czy wychował; są jednak miasta, których „dusza" stwarza możliwości subiektywnego stosunku dla wszystkich, dla turystów i cudzoziemców, dla autochtonów i zasymilowanych napływowców[17].

Pisarz odwołał się do kryterium powszechności występowania: obiektywizacja tego, co pierwotnie subiektywne, dokonuje się, w przekonaniu autora *Złego*, przez kumulatywny charakter rozproszonych procesów apercepcyjnych. Katalizatorem społecznej cyrkulacji są zaś wyrazy artystycznej ekspresji. „»Dusza« ta, reprodukowana w słowie, pieśni, obrazie i piśmie, wędruje przez świat i znajduje odbicie w milionach dusz – spełniając tym samym warunek, dzięki któremu może stać się faktem obiektywnie istniejącym"[18]. W tym procesie tekst kultury, również literatura, pełni funkcję transmisyjnego pomostu: przekształca prywatne afekty w trwały, wspólny kod, dzięki któremu osobiste wrażenie zyskuje status intersubiektywnie rozpoznawalnego fenomenu kulturowego. Podczas lektury czytelnik zdolny jest odnaleźć w cudzej reprodukcji własne wspomnienia bądź wyobrażenia[19]. Wówczas odkryty „wspólny akcent" jawi się jako scalenie rozproszonych wyobrażeń o mieście w jedną substancję duchową. Akcent ten pozwala jednocześnie ukonstytuować się „duszy miasta" na styku trzech poziomów percepcji: subiektywnego (indywidualne przeżycie), intersubiektywnego (wspólny rezonans) oraz quasi-obiektywnego (zapis literacki).

W tak zarysowanej perspektywie refleksje Tyrmanda zbieżne są z myśleniem o mieście Waltera Benjamina[20]. Myśleniem nierozerwalnie związanym z „psychocielesnym

---

17 Tamże.

18 Tamże.

19 Uwaga drobnej natury dotyczy tego, że czytelnik może przyjmować różne historyczne i kulturowe postaci: od odbiorcy współczesnego autorowi, zanurzonego w realiach konkretnej epoki, przez czytelnika późniejszego, znającego je jedynie z przekazów historycznych, po odbiorcę spoza danego kontekstu kulturowego. W każdym z tych przypadków rezonans doświadczenia „duszy miasta" będzie kształtował się odmiennie. Niemniej pod warstwą różnic interpretacyjnych kryją się również pewne inwarianty percepcji i to one sprawiają, że „dusza miasta" przybiera u różnych odbiorców zasadniczo zbieżny kształt.

20 Mowa tutaj przede wszystkim o Benjaminie jako autorze *Berlińskiego dzieciństwa około roku tysiąc dziewięćsetnego*, nie *Pasaży*. Na podobieństwo rozważań Tyrmanda i autora drugiego z tych tekstów wskazywał już między innymi Maciej Wróblewski w pracy *Maszyna miasta Tyrmanda, czyli między uniwersalnością a lokalnością pisarskiego ujęcia urbanistycznych przestrzeni*, „Litteraria Copernicana" 2020, nr 4, s. 17–31.

poruszeniem"[21] i pracą pamięci. To „gama przeżyć dziecięcych" oraz „wyobraźnia rozbudzona najwcześniejszą lekturą" sprawiają, że mieszkaniec, przez całe już życie, reaguje „dziwnym wzruszeniem" na konkretne motywy muru czy opisy znanych mu ulic[22]. To obrazy znane narratorowi *Berlińskiego dzieciństwa około roku tysiąc dziewięćsetnego* z najmłodszych lat „prowadzą" go – jako dorosłego – przez Park Tiergarten, nabrzeże Lützowufer, mosty Bendlerbrücke czy Heraklesa i decydują o sposobie doświadczania miasta[23]. Aktywizują bowiem konkretne bodźce. Materialna tkanka europejskich stolic jest dla Tyrmanda i Benjamina nośnikiem percepcyjnych i mnemonicznych doświadczeń, które konkretyzują się w relacji z odczuwającym podmiotem.

Współdzielona przez obu pisarzy obserwacja znajduje odzwierciedlenie w ich praktykach literackich. Przez formy prozatorskie ewokowali oni swoje wyobrażenie o atmosferze, „ruchu", „woli życia" czy „zmasowanej energii kreatywnej" organizmów miejskich[24]. Niemniej, o ile benjaminowskie sposoby artykulacji doświadczenia krajobrazu doczekały się systematycznego opracowania w literaturze przedmiotu, o tyle mechanizmy ekspresji Tyrmanda pozostają niemalże nierozpoznane. Mogłoby się wydawać, że wątki architektoniczne odgrywają u autora *Filipa* jedynie poboczną rolę – w rzeczywistości zasługują na uważną i pogłębioną analizę.

Obliguje to do przyjrzenia się obecnym w pisarstwie Tyrmanda przedstawieniom przestrzeni i potraktowania ich nie jako elementy o referencyjnym charakterze, lecz jako nośniki tego, czego nie da się sprowadzić wyłącznie do znaczenia, celem rozpoznania, jakimi sposobami teksty pisarza stają się medium afektywnego doświadczania. Nie chodzi o odczytanie „duszy" wybranego miasta[25] czy też pełne, teoretyczne opracowanie samej figury, lecz o identyfikację – przynajmniej

---

21 Pojęciem „psychocielesne poruszenie" posługuje się Elżbieta Rybicka. Badaczka rozumie je jako psychosomatyczną reakcję człowieka na cechy krajobrazu afektywnego (jego światło, kolory, atmosferę etc.). Zamiast czystej obserwacji wzrokowej, „psychocielesne poruszenie" angażuje ciało i emocje, często na poziomie trudnym do uchwycenia słowami. Zob. taż, *Afektywne krajobrazy: dziwaczne i osobliwe*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2025, nr 26, s. 8.

22 L. Tyrmand, *Lesseps życzliwy Warszawie*..., s. 24.

23 Zob. W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie" 2001, nr 8/9, s. 65–131.

24 Benjamin pisał o Paryżu, że to „miasto w ciągłym ruchu"; podobnie Tyrmand przedstawiał Warszawę jako organizm miejski „naładowany wolą życia, zmasowaną energią kreatywną i umiłowaniem swego miejsca na ziemi". Zob. W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, red. R. Tiedmann, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 565; L. Tyrmand, *Lesseps życzliwy Warszawie*..., s. 20.

25 To poczyniła już Rybicka. Badaczka uchwyciła charakter utrwalonego w tekstach Tyrmanda ducha Warszawy w postaci: „niesfornego, nie zawsze rzewnego, dysonansowego, melancholijno-ekstatycznego, peryferyjno-wielkomiejskiego". Zob. E. Rybicka, *Atmosfera – mapy emocjonalne i sensualne w twórczości Leopolda Tyrmanda*, [w:] *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda*, red. A. Karpowicz i in., Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2015, s. 90.

części – mechanizmów, za pośrednictwem których Tyrmand pozwalał kategorii tej się wydarzyć. Przedmiotem zainteresowań pozostaje więc nie „dusza miasta" jako taka, lecz strategia literackiej artykulacji wchodzenia w relację z otoczeniem. Istota tej perspektywy polega na tym, że po pierwsze, pozwala zrozumieć, jak przeżywanie „bycia" w przestrzeni oraz wyobraźnia pisarza, jako „człowieka architektonicznego", przekładały się na jego język. Po drugie, ponieważ wpisuje się w tematykę zyskujących obecnie na znaczeniu orientacji badawczych (obejmujących teorię architektury, socjologię przestrzeni oraz literackie przedstawienia miejsc istniejących naprawdę), umożliwia poszerzenie ich zakresu o – dotąd marginalnie rozpatrywaną w tym kontekście – twórczość Tyrmanda.

Przyjęcie takiej orientacji wymaga jednak uprzedniego określenia pewnych założeń. Już sam temat relacji między literaturą a konkretną przestrzenią geograficzną skłania ku umiejscowieniu studium na styku geopoetyki Elżbiety Rybickiej[26] i literaturoznawstwa architektonicznego Aleksandry Wójtowicz[27]. Wyrastają one ze zwrotu przestrzennego, który podkreśla aktywny udział przestrzeni w procesach kulturowych, społecznych, politycznych i psychicznych oraz uznaje ją za niezbędne narzędzie do opisu i rozumienia zjawisk humanistycznych. Oba podejścia pozostają jednak inspiracją i kontekstem analitycznym, a nie główną osią prowadzonej analizy.

Geopoetyka, co podkreśla Rybicka, nie jest metodą w ścisłym tego słowa znaczeniu; służy wskazaniu nowych tropów interpretacyjnych; nowej konceptualizacji kluczowych problemów literaturoznawczych (takich jak język, podmiotowość czy recepcja) w perspektywie geograficznej; proponuje do tego osobnicze instrumentarium i słownik pojęć operacyjnych; oraz, istotnie, nie traktuje tekstu jako gotowego produktu (*ergon*), lecz pozwala zrozumieć, w jaki sposób autor „uświatowia" literaturę[28]. Jako soczewka interpretacyjna wyznacza w tym miejscu teoretyczne ramy, kierując uwagę ku założeniu o performatywnym wymiarze literatury. Akcentuje ono sprzężenie zwrotne między rzeczywistą przestrzenią a poetyką: miejsce „mówi o sobie", wpływa na sposób, w jaki jest opisywane i doświadczane, oraz – zwrotnie – samo „podlega przekształceniom" przez praktyki kulturowe, w tym twórczość literacką[29]. W tym ujęciu proza Tyrmanda kształtuje sposób postrzegania rzeczywistości przez wytwarzanie wyobrażeń przestrzennych i map mentalnych[30].

Literaturoznawstwo architektoniczne kieruje zaś uwagę ku perspektywie aplikacyjnej, w której analiza tekstu literackiego – traktowanego jako medium łączące

---

26 E. Rybicka, *Geopoetyka*...

27 Zob. A. Wójtowicz, *Literaturoznawstwo architektoniczne. Wstępne rozpoznania*, Wydawnictwo IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2019.

28 Tamże, s. 13.

29 Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*..., s. 92–93.

30 Tamże, s. 157.

bios (doświadczenie) oraz *logos* (słowo) – pozwala wyjść poza granice samego tekstu na rzecz interpretacji doświadczenia[31]. Podejście to wykorzystuje literackie zapisy do odtworzenia relacji człowieka z miejscem. Zależności tej nie da się satysfakcjonująco zgłębić wyłącznie przez analizę danych technicznych czy historycznych[32]. Literatura staje się więc narzędziem badania ludzkiego „bycia w świecie"[33].

Na tym tle istotne staje się wskazanie strategii literackich, które stosował Tyrmand, aby uruchomić w słowie przestrzeń istniejącą naprawdę i uczynić z tekstu „wydarzenie geograficzne"[34], oraz zbadanie tego, w jaki sposób czytelnik jest angażowany we współuczestniczenie w ewokowaniu „duszy miasta"[35].

Pierwsze tropy wyznaczyła już Rybicka. Celem uchwycenia utrwalonego w tekstach Tyrmanda „ducha Warszawy" badaczka przeprowadziła analizę twórczości pisarza w perspektywie „map emocjonalnych i sensualnych"[36]. W kręgu interesujących ją zagadnień znalazła się przede wszystkim zmysłowa percepcja stolicy. Kwestia, której Rybicka jednak nie rozwinęła, dotyczy przesunięcia akcentu z samej rejestracji doznań na ich rezonans w świadomości czytelnika. Uzupełnienie tej luki wydaje się kluczowe dla pełnego zrozumienia, dlaczego *modus operandi* Tyrmanda polegał na wytwarzaniu w tekście – jeśli trzymać się pojęć Rybickiej – „sensorium"[37].

W *Życiu towarzyskim i uczuciowym* namacalność urzędowego gmachu materializuje się bowiem w „cichym, czystym korytarzu, wyłożonym malinowym chodnikiem", „białym lakierze dwuskrzydłowych drzwi", zapachu „władzy administracyjnej Europy Środkowej" oraz „zakurzonych akt, kobiecych perfum, dobrego tytoniu, starych dywanów i nowej farby nieustających odnów"[38]. W *Złym* czytelnik błądzi z narratorem po jednej z warszawskich kamienic, której „schody skrzypiały niemiłosiernie"[39], a także wśród „nowych, pachnących świeżym drzewem i farbą baraków"[40]. Przykłady takie w utworach prozatorskich pisarza można

---

31 Zob. A. Wójtowicz, *Literaturoznawstwo architektoniczne*..., s. 36.

32 Tamże, s. 14.

33 Zarówno zastosowane tutaj pojęcie „bycia w świecie", jak i sposób ujmowania relacji człowieka z przestrzenią odsyłają do figury fenomenologicznego zamieszkiwania, stanowiącej dziedzictwo filozofii Martina Heideggera. Zob. tenże, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004; tenże, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1974, nr 6, s. 137–152.

34 Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*..., s. 102.

35 Zob. A. Wójtowicz, *Literaturoznawstwo architektoniczne*..., s. 71–72.

36 Zob. E. Rybicka, *Atmosfera*...

37 E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, TAiWPN Universitas, Kraków 2003, s. 108.

38 L. Tyrmand, *Życie towarzyskie i uczuciowe*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016, s. 12.

39 L. Tyrmand, *Zły*..., s. 653.

40 Tamże, s. 637.

mnożyć. Również w tekstach publicystycznych Tyrmand, w opisach wybranych budynków, przemycał odwołania do tego, co związane ze zdolnością zmysłowego odczuwania. Skarżył się na to, że w Państwowym Teatrze Polskim krzesełka „niemiłosiernie trzeszczą", a w Teatrze Małym „już niemal od piętnastego rzędu nic w tym teatrze nie widać i nie słychać"[41].

Takie eksponowanie wrażliwości człowieka na różne bodźce bliskie jest, obecnemu w dyskursie architektury fenomenologicznej, rozumieniu przestrzeni jako angażującej podmiot w jej polisensoryczny odbiór. Dopiero gdy dzieło zostaje „skonkretyzowane" – zaczyna istnieć w rzeczywistości, można je zobaczyć, wejść do niego i przeżyć ciałem – ujawnia się, jak uczył Ingarden, pełnia estetycznego doświadczenia[42]. Wielozmysłowe odczuwanie stanowi podstawę „jakości wyższego rzędu"[43]. W tym ujęciu przestrzeń architektoniczna nigdy nie pozostaje jedynie tłem. Jest ona również dynamicznym polem oddziaływania lub – słowami Przemysława Trzeciaka – „systemem bodźców wywołujących określone reakcje u odbiorcy"[44].

Uruchomienia analogicznych mechanizmów, takich, które nie sprowadzą architektury do scenografii zdarzeń, lecz wykorzystają ją do sensorycznej stymulacji, wymaga literatura. Pisarz staje się pośrednikiem, który przez słowo dynamizuje czynności poznawcze adresata. Również Tyrmand, przez angażowanie sfer doznań wizualnych, akustycznych, olfaktorycznych, taktylnych i smakowych czytelnika, twórczo przenosił środki architektoniczne na medium słowa. Dążył niejako do tego, aby opisywana przestrzeń oddziaływała na odbiorcę w sposób podobny do doświadczania realnej architektury. Projektował ją więc z taką samą precyzją, z jaką architekt planuje budynek: z myślą o synestezyjnym pobudzeniu odbiorcy oraz z intuicją, że atmosfery nie sposób w pełni zaplanować. Jasne wyrażenie tej myśli odnaleźć można w słowach narratora *Złego*:

> Nie urodził się jeszcze na tym świecie architekt czy dekorator, który – budując kawiarnię – mógł powiedzieć z góry: „W tym lokalu będzie taka a taka publiczność i taki a taki nastrój. Tak sobie to pomyśleliśmy i tak musi być…". – Kawiarnia zostaje urządzona, umeblowana, wchodzą do niej pierwsi goście, a po jakimś czasie okazuje się, że atmosfera jej nie ma nic wspólnego z tym, co zamierzyli jej twórcy: oddana do publicznego użytku rozpoczyna żywot własny i nieprzewidziany; jej losy nie dają się z góry wyznaczyć[45].

---

41 L. Tyrmand, *Warszawa 1948*, „Przekrój" 1948, nr 169, s. 6.

42 R. Ingarden, *O dziele architektury*, „Nauka i Sztuka" 1946, nr 1/2, s. 11–12.

43 Tamże, s. 12.

44 P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 183.

45 L. Tyrmand, *Zły…*, s. 86.

Podobnie jak w architekturze atmosfera afektywna wytwarzana bądź odtwarzana w tekście nie osiąga stabilnej formy; pozostaje zjawiskiem zmiennym, nieprzewidywalnym; żyje własnym rytmem od chwili, gdy lektura trafia do rąk czytelników. Nigdy nie poddaje się w pełni kontroli autora, ponieważ to, co osobiste, rozprasza się na rzecz emocji powstających we wspólnym doświadczeniu. Autor panuje przede wszystkim nad strukturą tekstu, precyzyjnie dobiera detale, ustawia perspektywę i określa zakres informacji, by wyznaczyć ramy, w jakich czytelnik może rekonstruować przestrzeń miejską. Jego władza kończy się jednak tam, gdzie zaczyna się afektywna recepcja: tekst pozostaje jedynie bodźcem, który odbiorca wypełnia własnym bagażem emocjonalnym. Choć organizacja narracji pozwala do pewnego stopnia modulować percepcję, nie jest w stanie całkowicie zdeterminować jej efektów. W tym napięciu, między stałością literackiej konstrukcji, utrwalonym zapisem a wynikającą z odmiennych doświadczeń lekturowych poszczególnych odbiorców zmiennością wrażeń, wykuwa się właśnie głęboko realistyczny wymiar przedstawionej przestrzeni.

Określenie realistyczny, należy zaznaczyć, zostało użyte tutaj – za Jolantą Pasterską – celowo[46]. Badaczka, zwracając uwagę na pisarskie zabiegi Tyrmanda oraz jego literackie odniesienia (między innymi do Pascala i Stendhala), wskazała, że tworzą one rodzaj pisarskiego *credo* i wyznaczają odpowiednie tropy interpretacyjne, obejmujące zagadnienia realizmu i powieści środowiskowej[47]. Zaznaczyła jednak, że niekiedy „[…] Tyrmand odchyla się od realistycznej konwencji i zwraca ku karykaturze"[48]. Jej uwagi dotyczyły jednak w głównej mierze portretowania społeczeństwa, środowiska inteligentów warszawskich; tymczasem wskazany przez nią mechanizm można dostrzec także w sposobie, w jaki Tyrmand konstruował opisy przestrzeni.

Tyrmandowski narrator niemal zawsze kieruje uwagę czytelnika na te obiekty, które w codziennej, pozaliterackiej percepcji otoczenia pozostałyby niezauważone. Ujawnia obecność na pozór marginalnych elementów, takich jak wbite w ścianę gwoździe[49] czy rury kolankowe wystające z żelaznych piecyków[50]. Stwarza literacką przestrzeń w sposób tak nasycony szczegółami – nierzadko piętrząc enumeracje – że ta jawi się jako rzeczywistość, nie tyle realistyczna, ile, w sensie częściowo zbliżonym do baudrillardowskiego, hiperrealistyczna: „[…] jest nieprawdopodobnym podobieństwem rzeczywistości do samej siebie"[51]. Multiplikacja znaków codzienności

---

46 Zob. J. Pasterska, *Świat według Tyrmanda. Przewodnik po utworach fabularnych*, Wydawnictwo Oświatowe FOSZE, Rzeszów 2000, s. 145.

47 Tamże.

48 Tamże, s. 147.

49 L. Tyrmand, *Życie towarzyskie*..., s. 170.

50 L. Tyrmand, *Zły*..., s. 385.

51 J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2007 s. 94.

– takich jak nazwy marek, reklamy, slogany czy produkty umieszczone między innymi w sklepie z konfekcją[52], kelnerskim *offisie*[53], czy w mansardzie Krystyny Dereckiej[54] – zacierają granicę między rzeczywistością a jej reprezentacją.

Choć odbiorca wie, że opisane przez Tyrmanda przestrzenie istnieją naprawdę, a inspiracją dla bohaterów literackich były osoby poznane przez autora osobiście, to nigdy nie będzie miał pewności, w jakim stopniu zapisane na kartach powieści informacje stanowią literacką rekonstrukcję autobiograficznych doświadczeń pisarza, a w jakim, mimo że ugruntowany w rzeczywistości, to istniejący w oderwaniu od niej, autonomiczny odrębny świat. Niepewność ta poddaje pod dyskusję kwestię, czy tyrmandowskie dążenie do przedstawienia z maksymalną precyzją miejsc istniejących poza tekstem ma charakter przede wszystkim odtwórczy – rejestruje rzeczywistość znaną pisarzowi, czy też twórczy – stwarza nową, *par excellence* fikcyjną przestrzeń.

Jeśli podążać za koncepcją Baudrillarda: „Symulacja nie jest już symulacją terytorium, przedmiotu odniesienia, substancji. Stanowi raczej sposób generowania – za pomocą modeli – rzeczywistości pozbawionej źródła i realności: hiperrzeczywistości"[55]. Francuski socjolog odrzuca istnienie dwóch porządków: rzeczywistości i jej odbicia. Zamiast tego proponuje rozumienie hiperrealizmu jako rozpadu rzeczywistości, jej „pochłonięcia" przez znaki, które nie odsyłają już do niczego poza sobą. Estetyka Tyrmanda zdaje się jednak z tego schematu wyłamywać. W jego ujęciu hiperrealizm nie jest oznaką zaniku realności, lecz metodą jej radykalnego wzmocnienia. Zestawienie pojawiających się w różnych gatunkowo tekstach opisów tego samego obiektu unaocznia pewne analogie świadczące o trwaniu w pisarstwie Tyrmanda jednego modelu rzeczywistości. Na kartach *Dziennika 1954* o Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej diarysta pisał:

> W ten sposób powstał MDM, kamienny tort, pokryty balkonami z głazów, obwieszony szesnastometrowymi słupami kolumn, pomiędzy monumentalnością kapiteli wietrząca się pościel i pomordowane na niedzielny obiad kury. MDM powitany został w prasie jako arcydzieło „lekkości i potęgi". Napisałem w „Tygodniku", że jest to architektura trzeciorzędnych banków i towarzystw asekuracyjnych w Berlinie i Londynie, tylko gorsza, bo o lichej tektonice ceglanej, dowodzącej ubóstwa poprzez pretensje do georgiańskiej wytworności, zupełnie nie w polskiej tradycji, która zawsze upatrywała prawdziwą elegancję w dobrych tynkach. Cenzura wycięła trzy czwarte artykułu, ale to, co zostało, wystarczyło, by liczni architekci klepali mnie porozumiewawczo po plecach[56].

---

52 L. Tyrmand, *Zły*..., s. 112.

53 L. Tyrmand, *Filip*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2023, s. 16.

54 L. Tyrmand, *Życie towarzyskie*..., s. 61.

55 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 6.

56 L. Tyrmand, *Dziennik 1954*..., s. 204.

Krytyczny komentarz Tyrmanda odnosi się między innymi do naruszenia klasycznej witruwiańskiej triady: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*. Autor dosadnie akcentował fakt, że w architekturze realizmu socjalistycznego szczególnie widoczna była marginalizacja funkcjonalności, na rzecz estetyki służącej celom propagandowym; że warunkiem *sine qua non* twórczości projektowej było podporządkowanie się ideologii związanej z doktryną stalinizmu. Wielokrotnie z gorzką ironią podkreślał ostentacyjną teatralność socrealizmu – „gigantomanię i patos do dziesiątej potęgi"[57].

W opublikowanym w listopadzie 1952 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego" artykule – do którego sam autor odsyłał – czytelnik na temat tego samego obiektu architektonicznego mógł przeczytać:

> Na przykład, jeśli chodzi o mnie, to od chwili wkroczenia na gotowy MDM przeżywam konflikt. Odczuwam jakiś antagonizm, jakieś niewyrównanie, jakąś nieadekwatność socjalno-ekonomicznego zjawiska z jego osiągnięciem estetycznym. W moim wyliczeniu jednostka społecznego wysiłku przewyższa jednostkę zysku artystycznego, zawartego w ostatecznym wyrazie budowy[58].

Krytyka, mimo że wyraźnie łagodniejsza w tonie – ze względu na obowiązującą wówczas cenzurę i kontrolę sprawowaną przez aparat ideologiczny – odnosiła się również do zachwiania równowagi między trwałością, użytecznością a pięknem. W wydanej w 1967 roku powieści Tyrmand pisał zaś:

> W Warszawie Polacy napawali się Marszałkowską Dzielnicą Mieszkaniową. Tłumy przewalały się przez szeroką arterię uliczną, cieszyły się nowymi przystankami tramwajowymi, lampami, kawiarniami, restauracjami, wypełniały nowe sklepy spożywcze, których nazwa miała się na długie lata stać symbolem dosytu: odtąd Polacy mieli otrzymać w nich to, co jest normalnie potrzebne do jedzenia, wraz z przeświadczeniem, że otrzymują coś lepszego[59].

Ponownie uszczegółowił opis, wyliczył kolejne elementy, by nie wprost, lecz z subtelną ironią zasugerować propagandowy wymiar Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej. Nasuwa to wniosek, że podczas gdy Baudrillard używał pojęcia hiperrzeczywistości, by pokazać zanik realności pod naporem symulacji, Tyrmand – przeciwnie – sięgał po hiperrealizm, aby rzeczywistość konstytuować[60].

---

57 Tamże.

58 L. Tyrmand, *MDM*, „Tygodnik Powszechny" 1952, nr 48, s. 5.

59 L. Tyrmand, *Życie towarzyskie*..., s. 239.

60 Tu należy przypomnieć, że celem napisania *Życia towarzyskiego i uczuciowego* było ukazanie i skomentowanie środowiska, którego autor był krytykiem. Zob. M. Urbanek, *Zły Tyrmand*, Iskry, Warszawa 1992, s. 157.

Ważnym głosem w tej sprawie pozostają także rozważania o literackich wizerunkach miasta, które wyszły spod pióra Rybickiej.

> Literackie wizerunki miasta nie powstają bowiem *ex nihilo*, w hermetycznej próżni, są zanurzone w empirii, ale też owo otoczenie nie ma charakteru sterylnie materialnego, jest kulturowo, zatem i tekstowo współtworzone, powstaje z krzyżowania różnych praktyk dyskursywnych. Tak więc relacja ta zakłada otwarcie na obustronną osmozę lub, by skorzystać z innej metafory, cyrkulację między tekstowym a pozatekstowym wymiarem miasta[61].

Tyrmand nie zastępował w tekście miejsc rzeczywiście istniejących ani nie konstruował ich *ex nihilo*. W tym sensie znaną mu rzeczywistość odtwarzał. Zagęszczał jednak jej ślady, aby z nią korespondować, nieraz wysuwając na pierwszy plan elementy o wyraźnym potencjale asocjacyjnym.

W mieszkaniu Olimpii Szuwar – której pierwowzorem była Adela Grochowska[62] – eksponowane są *explicite* przedmioty stereotypowo związane z kobiecością i intymnością: „ogromny, pokryty kolorowymi poduszkami tapczan, wielka czarna szafa, jakieś etażerki pełne bibelotów, drobiazgów, książek, czasopism, serwantka z porcelaną i szkłem"[63]. Wyliczenie to można odczytać jako zabieg inscenizujący pomieszczenie, potęgujący nastrój kontrolowanej zmysłowości. Zaistniała tu wszakże relacja zwrotna. „Nie tylko bowiem człowiek modeluje swoje środowisko, ono także modeluje człowieka"[64]. Pokój zaczyna dominować nad lokatorką, niejako ją tworzyć, co unaocznia scena z Halskim, kiedy narrator notuje: „Olimpia zgasiła górne światło i zapaliła lampę, której abażur oklejony był markami polskich i zagranicznych papierosów"[65]. Tak jakby katalogowanie przedmiotów oraz operowanie oświetleniem nie służyło neutralnemu zaprezentowaniu wnętrza, lecz ujawnieniu performatywnego charakteru bohaterki – dandyski i *femme fatale*. Analogicznie w salonie pani Stoll – wzorowanym na literackim salonie Ireny Krzywickiej[66] – narrator wymienia przedmioty, które *en bloc* generują atmosferę nieładu. Zdobiące ściany, jak przypadkowy zlepek, obiekty: „[…] zbity tłum obrazów: od symbolistycznych, ostrych w konturach szarad, poprzez portrety różnych szkół i zielonofioletowy gulasz polskiego postimpresjonizmu"[67], nie tylko ujawniają znajdujący się *implicite* w pomieszczeniu chaos, lecz także zdradzają niechęć

---

61 E. Rybicka, *Modernizowanie miasta*..., s. 12.

62 M. Urbanek, *Zły Tyrmand*..., s. 181.

63 L. Tyrmand, *Zły*..., s. 113.

64 P. Trzeciak, *Historia, psychika*..., s. 158.

65 Tamże, s. 113.

66 J. Pasterska, *Świat według Tyrmanda*..., s. 149.

67 L. Tyrmand, *Życie towarzyskie*..., s. 27.

narratora wobec lokatorki. Zarówno femino-fetyszyzujący charakter wnętrza Olimpii, jak i panujący u pani Stoll bezład stają się odczuwalne dzięki potęgowaniu przez narratora skojarzeniowego potencjału przedmiotów, które odsyłają do powszechnie rozpoznawalnych kodów kulturowych.

Tyrmand wykorzystywał „funkcjonalność" obiektu rozumianą – za Baudrillardem – jako możliwość włączenia go w sieć relacji znaczeniowych[68]. Stylizował przedmioty na nośniki atmosfery afektywnej oraz „duszy miasta" i osadzał je w rozpoznawalnych układach odniesień, ściśle powiązanych z konkretnymi praktykami społecznymi. „Dostrajał" czytelnika przez takie rozmieszczenie znaków w świecie przedstawionym, by mogły być intuicyjnie rozpoznane jako medium symbolicznej treści.

W rzeczy samej chodziło o pisanie w taki sposób, aby ujawnić to, czego nie można wprost (między innymi ze względu na cenzurę) tudzież nie sposób wyrazić. Architektura, jako tworzywo szczególnie podatne na literackie przekształcenia, umożliwiła Tyrmandowi obejście tych ograniczeń i przekroczenie barier dosłowności oraz niewyrażalności. Pozwoliła oddać strukturujące „duszę miasta" czynniki historyczne, napięcia polityczne i społeczne. Najbardziej wymownym tego przykładem pozostają uwagi pisarza na temat Pałacu Kultury i Nauki:

> Kolejny pokaz projektów na rozwiązanie urbanistyczne i architektoniczne placu Stalina, centrum przyszłej stolicy. Pośrodku wieżowiec, Pałac Kultury i Nauki – tak się wabi – dar Rosji dla Warszawy. Jedni widzą w nim ruską pięść, inni jąkają się z zachwytu. Lud ochrzcił go „Pekinem" – poza anagramem jest w tym podtekst: tak nazywano z uszczypliwym lekceważeniem wielką czynszówkę w przedwojennej Warszawie, na rogu Złotej i Żelaznej, siedlisko pokątnych domów rozpusty[69].

Choć Tyrmand odnotował niejedną istotną informację o obiekcie, nade wszystko uwagę zwraca wyeksponowanie funkcjonującej wśród mieszkańców nazwy – „Pekin". Architektura modernistyczna nieustannie prowokuje odbiorców do nadawania budynkom potocznych, często ironicznych określeń. Berlińska Hala Kongresowa bywa „ciężarną ostrygą", a rotterdamskie Muzeum Architektury „suszarką"[70]. Tego rodzaju miana świadczą o reakcjach społeczeństwa na zaburzenie harmonii architektonicznej. Również nadanie Pałacowi Kultury i Nauki miana „Pekin" stanowi nieformalny, lecz czytelny akt symbolicznego dystansu społeczeństwa wobec dominanty stołecznego pejzażu. Egzotycznie brzmiące

---

68 Zob. J. Baudrillard, *The System of Objects*, przeł. z fr. J. Benedict, Verso, London–New York 1996, s. 63.

69 L. Tyrmand, *Dziennik 1954*..., s. 200.

70 Zob. L. Krier, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, przeł. P. Choynowski, Arkady, Warszawa 2001, s. 33–34.

określenie wiernej kalki moskiewskich wysokościowców (tak zwanych siedmiu sióstr) sugeruje jej sztuczność i estetykę taniego blichtru. Forma architektoniczna budowli – zaczerpnięta z sowieckiego wzorca i nieprzystająca do warszawskiej tradycji urbanistycznej – budziła poczucie obcości nie tylko estetycznej, lecz również ideologicznej. Tyrmand, dostrzegłszy to, pisał o Pałacu Kultury i Nauki nie jako bryle, lecz przede wszystkim jako „modelu sytuacji człowieka"[71]: przestrzennym zapisie politycznego zniewolenia Warszawy, hegemonii i agresywnym kształtowaniu psychiki mieszkańców stolicy. Architektura jest bowiem także „językiem, sposobem komunikowania odbiorcy pewnych treści, nie tylko użytkowych"[72]. Może przekazywać określone wartości moralno-wychowawcze, ideę, prestiż, co *notabene* znajduje swoją najbardziej świadomą i programową realizację w nurcie francuskiej *architecture parlante*[73].

Niemniej odczytanie uwiecznionych w opisach obiektów architektonicznych fragmentów historii, panujących niegdyś nastrojów, napięć oraz charakteru społeczności miasta wymaga aktywnego zaangażowania odbiorcy w proces interpretacji. Tak też Tyrmand, stosując persyflaż bądź przywołując ironiczne nazwy, prowokował do aktywnej lektury i odszyfrowywania znaczeń. Niekiedy zaś, by zachęcić adresata tekstu do pogłębienia refleksji nad przedstawianymi zjawiskami, „wciągał" go w rolę *voyeura*.

Kiedy w *Życiu towarzyskim i uczuciowym* dyrektor Państwowego Domu Mody „Marzanna" otwiera niejako przed czytającym drzwi mieszkania znajdującego się na Ochocie, ten ma możliwość poznania jego wnętrza.

> W jednym pokoju stała brzydka amerykanka i tuzinkowe krzesła z podrzędnej kawiarni; w drugim tapczan pokryty narzutą w buro-zielone ciapki i wisiały trójkątne kinkiety z matowych szybek i karbowanych prętów żelaznych, pokrytych sztuczną patyną. Nad tapczanem wisiało portretowe zdjęcie pana domu, wykonane przez specjalistę od fotografii ślubnych i pamiątkowych, silnie powiększone, przedstawiające pachnącego z półprofilu, z baczkami i fajką, trzymaną gestem zadumy przy wyretuszowanych wargach[74].

Narrator wówczas „kusi" czytającego możliwością „podglądania" intymnych sfer życia. Nie jest to jednak neutralny wgląd, osoba mówiąca stara się, w miarę możliwości, pozycjonować odbiorcę tekstu, modulować jego reakcje i akcentować odczucia niesmaku czy obrzydzenia. Wnętrze składa się z elementów kojarzonych z tym, co budzi odrazę: „brzydkiej amerykanki", „tuzinkowych krzeseł

---

71 P. Trzeciak, *Historia, psychika*..., s. 29.

72 Tamże, s. 73.

73 Tamże, s. 88.

74 L. Tyrmand, *Życie towarzyskie*..., s. 312.

z podrzędnej kawiarni", w kuchni znajduje się „zagnojony śmietnik". Opis działa deprecjonująco, co więcej, zostaje wzmocniony przez kontrast z tym, co na zewnątrz. Obszerne, dwupokojowe mieszkanie pachnącego mieści się w bloku, którego „[…] elewacje nosiły ślady pretensjonalności: tympanony, attyki, kolumienki"[75]. Porównanie przemyca demaskacje rozdźwięku między fasadą (elegancka elewacja) a realnym życiem (zagnojony śmietnik w kuchni), tym samym obnaża ukrywane przez lokatora – przedstawiciela śmietanki towarzyskiej – pretensjonalność i brud.

Szczegółowość opisów pozwala zaspokoić voyeurystyczną potrzebę czytelnika: niczym przez wizjer przygląda się najbardziej skrywanej intymności „nieświadomie" pozostających pod obserwacją bohaterów. Co więcej, ponieważ pewne postacie inspirowane są prawdziwymi osobami, niekiedy proces ten przybiera wymiar autotematyczny, autor i jego otoczenie stają się przedmiotem własnego spojrzenia. Praktyka ta – już w perspektywie foucaultowskiego modelu panoptycznego – stawia czytelnika w pozycji wszechwidzącego strażnika[76]. Czytelnik staje się obserwatorem prywatnej przestrzeni, patrzy, interpretuje i „inwigiluje". Konstruowanie opisów przestrzennych w formie quasi-panoptykonu czyni adresata tekstu zaangażowanym współuczestnikiem opisywanej sytuacji i to zdaje się ujawnia jeden z bodaj najbardziej wartościowych elementów całej twórczości pisarza.

Tyrmand bowiem nie tyle opisywał miasto, ile uruchamiał je w doświadczeniu czytelnika. Pisarz, jak sam przyznawał, dążył do oddania „mikro-klimatu", „atmosferki" miejsc istniejących poza fikcją literacką i właściwymi sobie, komplementarnymi metodami – uwzględnieniem roli odbiorcy i angażowaniem go w proces sensorycznego doświadczania przestrzeni w tekście; sugestywnym językiem uwrażliwiającym na zmysłowy wymiar percepcji oraz wytwarzaniem „miejskiego sensorium"; potęgowaniem skojarzeniowego potencjału przedmiotów i kierowaniem uwagi czytelnika ku obiektom codziennego użytku; zaplanowaną kreacją bohaterów oraz sięganiem po hiperrealizm – cel ten niewątpliwie osiągnął. Strategie te, mimo że stanowią nikłą część pisarskiego warsztatu Tyrmanda, to świadczą o dwóch niebagatelnych wymiarach jego pisarstwa. Po pierwsze, dowodzą wypracowania idiosynkratycznej metody reprodukcji wyobrażenia o konkretnej przestrzeni miejskiej; pokazują, w jaki sposób indywidualna percepcja może zostać przekształcona w „fakt obiektywnie istniejący". Tyrmand włączył – za pomocą literatury – intymne doświadczenie w publiczny dyskurs o metropolii, dzięki czemu ulotne, jednostkowe poruszenie zyskało status trwałego, intersubiektywnego konstruktu kulturowego, rezonującego w zbiorowej świadomości czytelników. Po drugie, literackiej maestrii ujawniającej się w przewartościowaniu tego, co powszednie. Pisarz wykorzystywał wszak ontologiczną właściwość architektury,

---

75 Tamże.

76 M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1993.

moment, kiedy – by przywołać myśl Mieczysława Porębskiego – „rozwiązanie praktyczne staje się rozwiązaniem poetyckim”[77]. Wówczas sztafaż architektoniczny jako metonimia reprezentuje otaczający świat i łączy się z nim, a jako metafora strzeże własnych tajemnic, poucza i zwodzi[78]. Innymi słowy, kunszt literacki pisarza nie ograniczał się do zręcznego, nader szczegółowego i estetyzującego kreślenia miejskiego pejzażu; przejawiał się przede wszystkim w zdolności transformowania zapisów codzienności w ekstraordynaryjne doświadczenie lekturowe, aktywnie angażujące czytelnika. Niedoszły architekt nie tworzył całkowicie nowej wizji, lecz wydobył z – *prima facie* nieistotnych dla przechodnia – elementów stolicy ich afektywny naddatek. Skrupulatnie rejestrował detale, kody kulturowe, materialne znaki przestrzeni oraz społeczne napięcia, by uchwycić i „odbić” w tekście emocję krążącą w tkance miasta. W ten sposób, ze „zwyczajności” – rozpisanej na arteriach, elewacjach, kapitelach, ornamentach, amerykankach, serwantkach, bibelotach, kolorach ścian, skrzypiących schodach czy gwoździach – wyłoniło się wyjątkowe doświadczenie „duszy miasta”.

Bibliografia

Anderson Ben, *Affective Atmospheres*, „Emotion, Space and Society” 2009, nr 2.

Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005.

Baudrillard Jean, *The System of Objects*, przeł. z fr. J. Benedict, Verso, London–New York 1996.

Baudrillard Jean, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2007.

Benjamin Walter, *Berlińskie dzieciństwo około roku tysiąc dziewięćsetnego*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9.

Benjamin Walter, *Pasaże*, przeł. I. Kania, red. R. Tiedmann, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

Deleuze Gilles, Guattari Félix, *Percept, afekt i pojęcie*, przeł. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17.

Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Aletheia, Warszawa 1993.

Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć*, przeł. K. Michalski, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 6.

Heidegger Martin, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

77 M. Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 163–164.

78 Zob. tamże.

Ingarden Roman, *O dziele architektury*, „Nauka i Sztuka" 1946, nr 1/2.
Krajewski Marek, *Atmosfera afektywna. Poznawcza użyteczność pojęcia*, „Teksty Drugie" 2022.
Krier Léon, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, przeł. P. Choynowski, Arkady, Warszawa 2001.
Massumi Brian, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie" 2013, nr 6.
Pachocki Dariusz, *Emisariusz „Kultury" in spe. Korespondencja Leopolda Tyrmanda i Jerzego Giedroycia*, „Sztuka Edycji" 2022, nr 1.
Pasterska Jolanta, *Świat według Tyrmanda. Przewodnik po utworach fabularnych*, Wydawnictwo Oświatowe FOSZE, Rzeszów 2000.
Rybicka Elżbieta, *Afektywne krajobrazy: dziwaczne i osobliwe*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze" 2025, nr 26.
Rybicka Elżbieta, *Atmosfera – mapy emocjonalne i sensualne w twórczości Leopolda Tyrmanda*, [w:] *Ceglane ciało, gorący oddech. Warszawa Leopolda Tyrmanda*, red. A. Karpowicz i in., Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2015.
Rybicka Elżbieta, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, TAiWPN Universitas, Kraków 2014.
Rybicka Elżbieta, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, TAiWPN Universitas, Kraków 2003.
Trzeciak Przemysław, *Historia, psychika, architektura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
Tyrmand Leopold, *Dziennik 1954*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2021.
Tyrmand Leopold, *Filip*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2023.
Tyrmand Leopold, *Lesseps życzliwy Warszawie*, [w:] Leopold Tyrmand, *Tyrmand warszawski. Teksty niewydane*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016.
Tyrmand Leopold, *MDM*, „Tygodnik Powszechny" 1952, nr 48.
Tyrmand Leopold, *Warszawa 1948*, „Przekrój" 1948, nr 169.
Tyrmand Leopold, *Zły*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2022.
Tyrmand Leopold, *Życie towarzyskie i uczuciowe*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016.
Urbanek Mariusz, *Zły Tyrmand*, Iskry, Warszawa 1992.
Woźniak Marcel, *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka, jak moje życie*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2016.
Woźniak Marcel, *W klinczu ze światem. O twórczości Leopolda Tyrmanda*, Instytut Literatury, Kraków 2022.
Wójtowicz Aleksandra, *Literaturoznawstwo architektoniczne. Wstępne rozpoznania*, Wydawnictwo IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2019.
Wróblewski Maciej, *Maszyna miasta Tyrmanda, czyli między uniwersalnością a lokalnością pisarskiego ujęcia urbanistycznych przestrzeni*, „Litteraria Copernicana" 2020, nr 4.

Martyna Ścibisz, absolwentka studiów licencjackich na kierunkach filologia polska oraz historia sztuki. Naukowo interesuje się tożsamościotwórczymi aspektami dzieł kultury, doświadczeniem odbiorczym oraz teorią afektu.

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.14

C O P E
Member since 2018
JM13711

Krzysztof Prabucki*

https://orcid.org/0000-0002-0261-5688

Krzywda bez szkody (1726) Karola Piotra Sawickiego. Rekonesans

Streszczenie

Głównym przedmiotem refleksji niniejszego opracowania jest prezentacja twórczości mało znanego autora Karola Piotra Sawickiego SJ (1661–1733) oraz umieszczenie jego zbioru w kontekście późnobarokowej emblematyki. Jezuita jest autorem cyklu zatytułowanego *Krzywda bez szkody* (1726), napisanego na zamówienie hetmana Stanisława Mateusza Rzewuskiego (1662–1728). Istotą podjętego zagadnienia jest próba ukazania indywidualnych umiejętności artystycznych autora, analiza semantyki konstrukcji cyklu oraz osadzenie tego dzieła w kontekście badań genologicznych (emblematy, stemmaty, impresy), zwłaszcza w odniesieniu do refleksji nad granicą między słowem a obrazem. *Krzywda bez szkody* została – jak można przypuszczać – opracowana na podstawie już istniejącego wzoru graficznego. Wskazano postać typografa (Ignacego Herlachera), który prawdopodobnie przyczynił się do powstania zbioru. Autor, konstruując narrację panegiryczną, odnosi się niekiedy do uniwersalnego znaczenia obrazu podkowy poza kontekstem heraldycznym. Zwrócono również uwagę na obecność w cyklu emblematów mechanizmów konceptualnych.

Słowa kluczowe: emblematyka, jezuici, poezja heraldyczna, stemmatyka

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: krzysztof.prabucki@amu.edu.pl

Received: 2026-01-31. Verified: 2026-05-18. Accepted: 2026-05-18
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

Karol Piotr Sawicki's *Krzywda bez szkody* (1726): A preliminary survey

Summary

The main focus of this study is to present the work of a little-known author Karol Piotr Sawicki SJ (1661–1733) and to place his collection in the context of late Baroque emblematics. The Jesuit is the author of an emblematic cycle entitled *Krzywda bez szkody* (1726), which is an extensive series of emblems, written on commission for Hetman Stanisław Mateusz Rzewuski (1662–1728). The essence of the issue addressed is an attempt to show the author's individual artistic skills, an analysis of the semantics of the cycle's construction, and the placement of this work in the context of genological research (emblems, stemma, *impresa*), especially with regard to reflections on the boundary between word and image. *Krzywda bez szkody* was, as can be assumed, developed on the basis of an existing graphic model. The figure of the typographer (Ignacy Herlacher) who probably contributed to the creation of the collection has been identified. In constructing his panegyric narrative, the author sometimes refers to the universal meaning of the image of a horseshoe outside the heraldic context. Attention was also drawn to the presence of conceptual mechanisms in the Jesuit's cycle.

Keywords: emblematics, Jesuits, heraldic poetry, stemmatics

W syntezie *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian* Marek Prejs odnotowuje „przebudzenie" twórczości emblematycznej, dokonujące się w latach 20. i 30. XVIII wieku[1]. Prasy drukarskie opuszczają wówczas, między innymi, dzieła

1 M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 63. Zob. liczne wzmianki dotyczące tego autora w pracach obejmujących swym zakresem barokową emblematykę: P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 73–95; M. Górska, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji. Geneza i funkcja materiału symbolicznego w polskich kompendiach*, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 99–132; B. Czarski, *Lemmata w staropolskich konstrukcjach stemmatycznych jako przejaw hybrydyzacji gatunkowej*, „Terminus" 2012, z. 4, s. 157–178. Cenną pracę w zakresie badań nad barokową emblematyką wschodnioeuropejską przygotował Walter Kroll, *Heraldische*

Karola Piotra Sawickiego. Trzeba jednak przyznać, że w pracach poświęconych późnobarokowej emblematyce nazwisko tego autora często pojawia się jedynie na prawach wzmianki[2]. Niewątpliwie na niekorzyść recepcji dość skromnego dorobku Sawickiego wpłynął sam wizerunek epoki saskiej[3]. Informacji dotyczących życia Karola Piotra Sawickiego jest niewiele. Wiemy, że urodził się on 5 lutego 1661 roku, jako syn Melchiora Stanisława Sawickiego (1620–1668)[4] i Anny z Piekarskich Sawickiej(?), w jednym z majątków ziemskich w województwie brzeskolitewskim[5].

Dichtungbei den Slaven. Mit einer Bibliographie zur Rezeption der Heraldik und Emblematik bei den Slaven (16.–18. Jahrhundert), Wiesbaden 1986, s. 24, 141, 180, 215.

2 Ilustruje to krótki komentarz Barbary Milewskiej-Waźbińskiej w artykule poświęconym dziedzictwu jezuickiej twórczości literackiej w Rzeczypospolitej: „We should also mention here the Jesuit Karol Piotr Sawicki (1661–1733), the author of several works giving emblematic interpretations of coats of arms" (taż, *The Literary Heritage of Jesuits of the Polish-Lithuanian Commonwealth*, „Journal of Jesuit Studies" 2018, nr 5, s. 440).

3 Szczęśliwie, w procesie stopniowego uzupełniania luk badawczych okres ten zaczyna być postrzegany obecnie nie tylko w perspektywie kryzysu i zapaści intelektualnej oraz artystycznej, lecz także zmiany torującej drogę przyszłym działaniom reformatorskim, krystalizującym się silniej dopiero w drugiej połowie XVIII wieku. Kwestię „zmiany" w odniesieniu do literatury czasów saskich podjęła niedawno Barbara Judkowiak w pracy *Pytania o czasy saskie w kulturze i literaturze. Pojęcie, jego pozycja, obramowanie i perspektywy*, [w:] *Wiek osiemnasty jako zmiana. Perspektywa i problemy*, red. M. Parkitny i in., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2023, s. 189–220.

4 Ojciec Karola Sawickiego pobierał nauki w kolegium jezuickim w Krożach na Żmudzi, później w Akademii Wileńskiej, gdzie uzyskał magisterium sztuk wyzwolonych i filozofii. Maciej Józef Kwiatkowski, autor jego biogramu w *Polskim Słowniku Biograficznym*, sugeruje, że Melchiorowi przeznaczona była pierwotnie rola duchownego. Wskazuje na to podjęcie przezeń nauki w studium teologicznym, które ukończył w 1643 roku. Był on ponadto klientem Sapiehów, brał czynny udział w życiu politycznym ówczesnej Rzeczypospolitej (zwłaszcza Wielkiego Księstwa Litewskiego), a ponieważ zyskał zaufanie Jana Kazimierza, zajmował wiele stanowisk politycznych.

5 To przypuszczenie potwierdza także nota w *Herbarzu polskim* Kaspra Niesieckiego, której autor wspomina o uzyskaniu przez Melchiora Sawickiego doktoratu z teologii. Zob. tenże, *Herbarz polski*, t. 8, wyd. J.N. Bobrowicz, Lipsk 1841, s. 286–287. W *Bibliografii polskiej* wspomniano kilka jego wierszy niewielkiej wartości. Pomijając liczne mowy wygłaszane na sejmach, warto wspomnieć o wczesnej twórczości Melchiora. Jako niespełna osiemnastolatek wydał panegiryk pt. *Annuli ad lauream philosophiae coronam* [...] (Vilnae: typis Academicis Societatis Jesu, 1638). Później zaś opublikował utwory wpisujące się w nurt liryki epicedialnej: *Cienie żałobne po jasnych promieniach, które przy pogrzebowym akcie Januszowi Kiszce wojewodzie połockiemu* [...] (Wilno, Drukarnia Jezuitów, 1640) oraz *Żałoba białych lilii tryzniańskich po śmierci Jaśnie Wielmożnego Jego Mści księdza Marcjana Tryzny* (Wilno, Drukarnia Bazylianów, 1643). Zob. M.J. Kwiatkowski, *Sawicki Melchior (Malcher) Stanisław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 35 (*Sapieha Jan – Schroeder Eliasz*), red. W. Konopczyński, Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla Polskiej Akademii Nauk, Warszawa–Kraków 1994, s. 336–338. Po Melchiorze Sawickim pozostały także liczne archiwalia (listy, przemowy sejmowe, konstytucje). Znaczna ich część znajduje się w Archiwum Głównym Akt Dawnych w zespole Archiwum Radziwiłłów.

Karol Piotr Sawicki został wysłany do Krakowa do zakonu jezuitów – wstąpił do niego w połowie 1676 roku. W latach 1688–1689 przebywał w Rzymie, gdzie studiował teologię – był wówczas także prefektem bursy w Poznaniu. W czasie posługi piastował wiele stanowisk, związanych przede wszystkim z pracą nauczycielską[6]. Wykładał filozofię, teologię moralną. Bardzo możliwe, biorąc pod uwagę jego dorobek literacki, że opanował również znajomość gramatyki, syntaksy i retoryki[7]. Należy zatem stwierdzić, że odbył drogę typową dla przedstawicieli Towarzystwa Jezusowego w Rzeczypospolitej tego czasu. Sawicki znany jest także jako autor *Prawdziwego zwierciadła niewinności*, czyli utworu *sensu stricto* hagiograficznego[8]. Główną część tego dzieła stanowią sceny z życia św. Alojzego Gonzagi, przedstawione w formule obszernych partii wierszowanych oraz towarzyszących im rycin. Całkiem niedawno zbadał je Wiesław Pawlak, który w przekonujący sposób dowiódł, że jest ono swobodną adaptacją dzieła węgierskiego jezuity Gábora Hevenesiego[9].

Paulina Buchwald-Pelcowa zasugerowała także, iż Sawicki był autorem obszernego zbioru pod umownym tytułem *Symbola Immaculatam Virginem declarantia* (ok. 1725), w którym zastosowano podobny do *Krzywdy bez szkody* wzorzec graficzny. Książka, jak można przeczytać w katalogach, pierwotnie składała się z ponad 600 kart sztychowanych po jednej stronie. Zachowany egzemplarz, znajdujący się obecnie w Bibliotece Narodowej, pozbawiony jest niemalże połowy stron[10]. Album zawiera liczne wizerunki Maryi[11], lecz tematem głównym nie jest Matka

---

6 Biogram Karola Piotra Sawickiego znajduje się w katalogu opracowanym przez Sławomira Kościelniaka: „Ur. 1661 w Małopolsce, wst. 1676; zm. 1733. Studia teologiczne w Rzymie. Czynny między innymi w Poznaniu, Kaliszu, Lwowie, Sandomierzu, Lublinie, Krakowie. Sekretarz prowincjała i wizytatora prowincji, autor kazań panegirycznych. W Gdańsku: rektor, prefekt studiów i budowy, rozgrzeszający z herezji 1722/1725" (tenże, *Skład osobowy Kolegium Gdańskiego OO. Jezuitów (XVI–XVIII wiek)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005, s. 117.

7 Zob. M. Trąpczyński, *Catalogus personarum et officiorum Provinciae Polonae Societatis Jesu*, Posnaniae: typis Academicis Societatis Jesu, 1726, k. 18.

8 Zob. *Staropolskie piśmiennictwo hagiograficzne*, t. 1, oprac. A. Witkowska, J. Nastalska-Wiśnicka, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007, s. 220 (biogram ten zawiera jednak błędy – Sawicki urodził się w 1633 roku, a nie w 1733); A. Bielak, *Meditative Emblems in the Polish-Lithuanian Commonwealth (1570–1775)*, [w:] *Early Modern Catholicism and the Printed Book*, eds J. Kiliańczyk-Zięba, M. Komorowska, Brill, Leiden–Boston 2024, s. 328, 335.

9 W. Pawlak, *„Opus honestum, utile, delectabile". „Prawdziwe zwierciadło niewinności" Karola Piotra Sawickiego wobec „Speculum innocentiae" Gábora Hevenesiego (preliminaria)*, „Roczniki Humanistyczne" 2025, t. 73, z. 3, s. 167–187.

10 [K.P. Sawicki], [*Symbola Immaculatam Virginem declarantia*], [Leopoli, ok. 1725].

11 Podobny wizerunek do tego, który został przedstawiony w tomie *Symbola Immaculatam Virginem declarantia*, widnieje w popularnym modlitewniku Aleksandra Hilarego Połubińskiego, *Rosarium et officium B. Mariae Virginis* (Vilnae: typis Academicis Societatis Jesu, 1677).

Boża[12], a pojawiający się na każdej z rycin wąż[13]. W tym przypadku węża przedstawiono w kształcie koła – towarzyszy on bohaterom *ikonu*. Wizerunek ten przypomina starożytne wyobrażenia węża jako Uroborosa, gada oplatającego świat, a jednocześnie zjadającego własny ogon. Szczególnie egipskie hieroglify, cieszące się zainteresowaniem od czasów renesansu, stanowiły prefiguracje motywu węża. W traktacie *Hieroglyphica* Horapollona, stanowiącym źródło inspiracji prekursora szesnastowiecznej emblematyki Andrea Alciata, wizerunek węża w kształcie okręgu pojawia się niezwykle często[14]. Motyw okazał się na tyle atrakcyjny dla Sawickiego, że zdecydował się on skompletować katalog z podobiznami węża, gdzie każdy z utworów opatrzył zarówno polskim, jak i łacińskim wierszem[15]. Temat węża symbolizującego nieskończoność pojawia się w drukach o cechach dydaktyczno-moralizatorskich, licznych nabożnych lekturach. Wzorcowe przedstawienia tego rodzaju zawiera *Nucleus emblematum selectissimorum* (1611) Gabriela Rollenhagena (1583–1619)[16]. *Symbola Immaculatam* to, jak się wydaje, jeden z najobszerniejszych tego rodzaju zbiorów emblematycznych publikowanych w dawnej Rzeczypospolitej. Na prawach kontekstu należałoby wspomnieć, że w cyklu *Partheneia sacra* (1633) jezuity Henry'ego Hawkinsa, przedstawiającym symbole ogrodu Maryi, na

---

12 Na terenach Rzeczypospolitej piśmiennictwo typowo maryjne było popularnym rodzajem twórczości religijnej. Warto chociażby wspomnieć o niezwykle obszernym dziele Wespazjana Kochowskiego *Ogród Panieński*. Dzieło – jak pisał poeta – to „ogród kwiatami tytułów Matki Boskiej wysadzony", inkrustowany 1600 łacińskimi określeniami Najświętszej Maryi Panny. Zob. tenże, *Ogród Panieński*, oprac. R. Mazurkiewicz, W. Pawlak, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2019, s. 61. Zob. również: R. Mazurkiewicz, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011; A. Jakóbczyk-Gola, *Akt pamięci. Tradycja akatystowa w kontekście form pamięci*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 15–121.

13 W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 1257–1258.

14 Horapollon, [*Hieroglyphica*]. *De sacris notis, sculpturis libri duo*, Parisiis: sumptibus G. Morel, 1551, s. 86. Zob. A. Alciatus, *Emblematum libellus*, Parisiis: typis C. Wechelus, 1534. Zob. *Leksykon symboli*, red. M. Oesterreicher-Mollwo, ROK Corporation, Warszawa 1992, s. 170–172.

15 Zob. M. Ślusarska, *Literatura dewocyjna – problem definicji*, [w:] *Staropolska literatura dewocyjna. Gatunki, tematy, funkcje*, red. I. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2015, s. 14.

16 G. Rollenhagen, *Nucleus emblematum selectissimorum: quae Itali vulgo impresas vocant: priuata industria, studio singulari, undiq[ue] conquisitus, non paucis venustis inuentionibus auctus, additis carminib[us] illustratus*, Coloniae: typis C. Passaei, 1611, k. 46. Podobną realizację motywu węża-nieskończoności znaleźć można w dziele Otto van Veen'a (1556–1629), *Amorum emblemata figuris aeneisincisa studio Othonis Vaeni Batavo Lugdunensis*, Antverpiae: venalia apud Auctorem, 1608, k. 2.

jednej rycinie w podobny sposób wąż oplata lilię[17]. Warto też wspomnieć o szesnastowiecznym zbiorze impres i emblematów *Delle allusioni* (1588), których autor, Principio Fabricii da Teramo, zamierzał alegorycznie wyrazić prognozy związane z pontyfikatem papieża Grzegorza XIII (Ugo Boncompagniego)[18]. Tu jednak wąż konotuje pozytywne skojarzenia i miał przypominać smoka obecnego w herbie rodu[19].

Wzorem dla tego dzieła polskiego jezuity były z pewnością utwory realizujące podobny, „kolekcjonerski" pomysł, na przykład opatrzony licznymi rycinami zbiór kazań *Sacrum oratorium piarum imaginum Immaculatae Mariae et animae creatae ac baptismo, poenitentia, et eucharistiae* jezuity Pedro de Bivero (1572–1655). W odniesieniu do emblematów Sawickiego warto również wymienić zaopatrzone w ryciny medytacje Antona Ginthera (1655–1725) *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens* (1711)[20], zbiór anagramów Josepha Zollera (?) *Mira satis ac sine omni peccato Mariae sanctissima conceptio* (1712)[21], publikowane nieco wcześniej emblematy flamandzkiego augustianina Jana de Leenheera (1642–1691) *Virgo Maria Mystica sub solis imagine emblematice expressa* – są to dzieła powstające w podobnym czasie, w różny sposób podejmujące kwestię niepokalanego poczęcia Maryi Panny.

Głównym elementem dorobku autora są jednak dwa zbiory emblematyczne: *Krzywda bez szkody* (1726) oraz, bazująca na zestawie tych samych rycin, *Krzywda po wzgardzonym dla Boga świecie* (1730). Na karcie tytułowej *Krzywdy bez szkody* pojawia się informacja, że książka ta powstała znacznie wcześniej, niż wskazywałaby na to data wydania, czyli rok 1721 (okazją były imieniny hetmana Mateusza Rzewuskiego, 1662–1728). Fragment podejmujący tę kwestię brzmi: „z różnymi symbolami, konceptem poetyckim wyrażonymi, z aluzyją do prześwietnego herbu w gościnie i podróży oddana w Chełmie 1721, 21. Septembra, a potem do druku podana 1726"[22]. Więcej o okolicznościach skomponowania swej emblematycznej książki pisze Sawicki w przedmowie:

---

17 [H. Hawkins], *Partheneia sacra or The mysterious and delicious garden of the sacred Parthenes* […], Rotomagus: typis J. Cousturier, 1633, k. 28.

18 Zob. P.F. de Teramo, *Delle allusioni, imprese, et emblemi* […], Romae: typis I. Ruffinellum, 1588.

19 M. Ruffini, *Le imprese del drago. Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572–1585)*, Roma 2005, s. 1–22.

20 A. Ginther, *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legavit* […] *Nunc Explicata per Sacra Emblemata*, Augusta Vindelicorum: typis J.M. Labhart, 1711.

21 J. Zoller, *Mira satis ac sine omni peccato Mariae sanctissima conceptio* […], Augusta Vindelicorum: typis J.M. Labhart, 1712.

22 Trudno ocenić, co oddał Sawicki: czy wiersze, czy ryciny? Zastanawia także to, że w opracowanym przez Katarzynę Paduch księgozbiorze Wacława Rzewuskiego, syna hetmana Mateusza Stanisława, nie odnotowano obecności dzieł Sawickiego. Najwcześniejsze zapiski biblioteki

> Krzywdę bym wielką uczynił wielkiemu imieniu Twemu, Jaśnie Wielmożny wojewodo podlaski, hetmanie polny koronny, gdybym wiedząc o Krzywdzie, to jest o herbowej Podkowie Twojej, miał krzywdy Twojej zapomnieć przy Twoich imieninach, a kiedy Cię przyjaciele Twoi i życzliwe serca w dzień patrona Twego wiążą, nie miał się do związku miłości, krzywdę bym uczynił, gdybym mając przed oczema Podkowę, która mnie prosto prowadzi do należytej Tobie weneracyi, gnuśnym, opieszałym lenistwem, kiedy drudzy konkurenci o afekt Twój pański, czas upatrzywszy, to jest w dzień patrona Twego, ubiegają się do aplauzu wielkiego imienia[23].

Następnie Sawicki wspomina, że sam znajduje się w podróży, co potwierdzałaby biografia jezuity, który często zmieniał pełnione funkcje[24]:

> Dość tymczasem krótki abrys prześwietnego domu wydać i przezacnej Podkowy plantę, pod plantę Twoję rzucić, Jaśnie Wielmożny wojewodo, co kiedy czynię, **jak to gość w Jaśnie Wielmożnym Domu Twoim i jak podróżny ku granicom polskim, ku Gdańsku,** przy Podkowie stoję, abo się poprawię: z Podkową do nóg padam[25].

Sytuacja jest zatem czytelna. Sawicki nie był związany z dworem Rzewuskich, lecz przebywał przez jakiś czas w ich dobrach ziemskich w trakcie swojej podróży do Gdańska; później natomiast zamieszkał we Lwowie (tam zmarł 23 marca 1733 roku)[26]. W odniesieniu do prawdopodobnego miejsca wydania cyklu warto wspomnieć, że czas publikacji *Krzywdy bez szkody* przypada na moment znacznego

---

w Podhorcach datowane są na lata 50. XVIII wieku, lecz najwyraźniej rzecz opublikowana została w małym nakładzie i dlatego nie zachowała się o niej żadna wzmianka w katalogu. Zob. K. Paduch, *Biblioteka rodowa Rzewuskich h. Krzywda w Podhorcach od I połowy XVIII wieku do 1865 roku*, Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy, Warszawa 2018, s. 147.

23 K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody: to jest* […] *herbowna podkowa przy imieninach* […] *Mateuszowi Stanisławowi Rzewuskiemu wojewodzie podlaskiemu hetmanowi koronnemu polnemu z różnymi symbolami, konceptem poetyckim wyrażonymi z aluzyją do* […] *herbu* […] *oddana* […] *w Chełmie 1721. 21. septembra, a potym do druku podana 1726*, [Lwów: Drukarnia Jezuitów], 1726, k. 2–4.

24 Informacje podaję na podstawie biogramu *Staropolskie piśmiennictwo hagiograficzne*…, s. 220.

25 K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*…, k. 6r. Wyróżnienie – K.P.

26 Relacja z tym rodem mogła być zatem dosyć swobodna i najbardziej prawdopodobne jest to, że dzieło stworzono na zamówienie. Utwór o podobnym pochwalnym zabarwieniu – również poświęcony Stanisławowi Mateuszowi Rzewuskiemu – wyszedł spod pióra kapelana hetmańskiego, słynnego w Rzeczypospolitej twórcy nowołacińskiej epiki, Jana Damascena Kalińskiego (1664–1726). Nawiązujący do herbu Rzewuskich *Zodiacus coeli Sarmatici* zawiera atrakcyjny pod względem wizualnym stemmat, wygląda on jednak inaczej niż w utworze Sawickiego. Zob. tenże, *Zodiacus coeli Sarmatici in palmari solea soli eucharistico musarum officio exporrectus* […], Varsoviae: typis Scholarum Piarum, 1715. Zob. A. Barszczewski, *Walna i triumfalna do nieśmiertelnej chwały i sławy droga herbowa JW Jegomości. Pana Stanisława Mateusza* […] *Rzewuskiego* […], Lwów 1730.

ożywienia działalności wydawniczej jezuickiego kolegium we Lwowie oraz działającej tam drukarni zakonnej. Jak twierdzi Halina Rusińska-Giertych:

> Prasy jezuickie intensywnie zaczęły pracować w latach dwudziestych XVIII wieku, a w latach czterdziestych jeszcze bardziej przyspieszyły. Wynikało to z faktu, iż kolegium lwowskie wkroczyło na drogę reform. Stało się to w opinii Stanisława Bednarskiego – zasłużonego historyka jezuickiego – „zarówno pod wpływem wewnętrznych prądów reformistycznych, jak i zewnętrznej podniety"[27].

Nie ma wprawdzie pewności, że dzieło Sawickiego wydano we Lwowie. Informacje na karcie tytułowej *Krzywdy bez szkody* nie są w tej mierze wystarczające, chociaż wydanie cztery lata później w tym mieście prawie identycznego zbioru emblematów (czyli *Krzywdy po wzgardzonym dla Boga świecie*) prowadzi do wniosku, że mamy do czynienia z pracą tego samego drukarza. Nie ulega wątpliwości, że Sawicki oba cykle poświęcił Rzewuskim – napisana w panegirycznym stylu *Krzywda bez szkody* miała pozyskiwać względy hetmana koronnego Stanisława Mateusza Rzewuskiego[28], drugi z kolei cykl (nieznacznie zmodyfikowany przedruk poprzedniego) został skomponowany w darze dla jego córki[29], Anny Ludwiki Rzewuskiej, z okazji jej ingresu na ksienię klasztoru benedyktynek we Lwowie (którą była krótko, zmarła bowiem w roku wydania dzieła)[30].

---

27 H. Rusińska-Giertych, *Repertuar wydawniczy tłoczni zakonnych – na przykładzie Drukarni Jezuickiej we Lwowie*, [w:] *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, M. Kuran, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 132.

28 Aprobację napisał Marcin Trąpczyński, późniejszy rektor kolegium jezuitów w Jarosławiu.

29 W *Bibliografii polskiej* Karola Estreichera znajduje się wzmianka dotycząca najwyraźniej zaginionego utworu pt. *Komedyja*. Opis tej pozycji wskazuje, że dzieło było drukowane około 1716 roku i dedykowane „JW. Ludwice z Dąbskich Sierakowskiej kaszt. Bełzkiej i Urszuli z Kalińskich Zamojskiej wojewodziance Bełzkiej" (*Bibliografia polska*, cz. 3: *Stulecie XV–XVIII w układzie abecadłowym*, t. 27: *Lit. S–Sh*, oprac. K. Estreicher, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Warszawa 1977, s. 165).

30 Jak dowodzi Jolanta Gwioździk, Rzewuską zastąpiła w tej roli Gryzelda Wiktoria Ożdżanka, która pełniła funkcję ksieni w latach 1731–1737. Zob. taż, *Biblioteka panien benedyktynek łacińskich we Lwowie (XVI–XVIII wiek)*, Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy, Katowice 2001, s. 19. Autorka notuje także, iż książka została spisana z okazji konfirmacji Rzewuskiej: „Okazją stała się uroczystość jej konfirmacji 5 maja 1730 r. na ksienię benedyktynek lwowskich. [...] Dedykacja miała charakter okazjonalny: w inskrypcji autor przywołał adresatkę tylko jako ksienię konwentu lwowskiego, pominął zaś inne przysługujące jej tytuły" (taż, *Kultura pisma i książki w żeńskich klasztorach dawnej Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 307). Badaczka zrekonstruowała także przebieg działalności Sawickiego we Lwowie w 1730 roku: „Karol Piotr Sawicki jako prefekt budowy kolejny raz przebywał we Lwowie, a uroczysta konsekracja ksieni, na którą zwyczajowo przybywało wiele znamienitych gości, wydawała się odpowiednim powodem wznowienia

Celem niniejszego studium jest przede wszystkim zwrócenie uwagi na pierwsze z emblematycznych dzieł jezuity, czyli *Krzywdę bez szkody*. Postaram się uchwycić specyfikę tego cyklu oraz sprawdzić, czy poeta wypracował w nim indywidualny styl artystyczny. Analiza dzieła przysłuży się uzupełnieniu dotychczasowej wiedzy na temat osiemnastowiecznych książek emblematycznych.

Kompozycja – przynależność gatunkowa – tożsamość drukarza

W badaniach dotyczących późnobarokowej emblematyki ceniono Sawickiego za spójność i konsekwencję obranej przez tego autora koncepcji twórczej. Cechę tę dostrzegł na przykład Janusz Pelc:

> Przykładem bardzo interesującego zbioru emblematyczno-heraldycznego jest dzieło ks. Karola Piotra Sawickiego S.J. pod długim i kwiecistym tytułem zaczynającym się od słów *Krzywda bez szkody, to jest… herbowna Podkowa przy imieninach Patrona Świętego… z różnymi symbolami, konceptem poetyckim wyrażonymi z alluzyją do prześwietnego herbu*. […] Zawierał 54 miedzioryty, na których obok symbolicznych rycin wyryto też tekst lemmatów oraz wierszowanych subskrypcji po łacinie i po polsku. Były to różne wariacyjne refleksje na temat herbowej „Podkowy" („Krzywdy"), zaprawione sążnistym morałem, zalecającym przede wszystkim pobożny żywot[31].

Konwencja, którą Sawicki świadomie wybiera, sytuuje się na pograniczu twórczości emblematycznej tego czasu a popularnej w Rzeczypospolitej stemmatyki[32]. Świadczy o tym to, że w zbiorze jezuity dominuje służebna wobec heraldyki i topiki panegirycznej funkcja utworu – są to dzieła stworzone niejako „na herb". Paulina Buchwald-Pelcowa zwróciła uwagę, że „dochodziło u nas często do tak silnego splecenia symboliki emblematycznej i herbowej, że powstał jakby zupełnie odrębny typ tych druków"[33]. *Krzywda bez szkody* ujawnia też bliski związek z utworami znanymi jako impresy. Zagadnienie to rozpoznała Magdalena Górska:

---

pracy" (taż, *Lwowskie barokowe emblematy i książki emblematyczne*, „Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoi biblioteky Ukrainy imeni V. Stefanyka" 2009, nr 1, s. 522–535).

31 J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, TAiWPN Universitas, Kraków 2002, s. 333. Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów…*, s. 88–90, 92–93.

32 B. Czarski, *Stemmaty w staropolskich książkach, czyli rzecz o poezji heraldycznej*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2012.

33 P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 29.

> Z punktu widzenia dawnej teorii *impresa* nie była tym samym co *emblema*, choć przełom XVI i XVII wieku to okres, w którym pojęcia te nierzadko utożsamiano. Gatunki różniły się konstrukcją i przeznaczeniem (emblemat łączono często ze szkołą, tematyką moralną i religijną), włoscy teoretycy akcentowali zaś wyrafinowanie intelektualne dwuelementowej impresy wobec ukierunkowanego na instruktaż i objaśnienie emblematu[34].

Badaczka w innym miejscu wspomina:

> Odniesienia szczegółowe do heraldyki w teorii *impresy* były konsekwencją indywidualnych przekonań i wiedzy heraldycznej teoretyków, także kontekstem porównawczym. Rangę nowego gatunku eksponowano między innymi z pomocą przykładów herbów wywodzących się z *impresy* i symboli interpretujących dawne dewizy rodowe i orderowe. Nowożytna *impresa* nawiązywała do zasad funkcjonowania dotychczasowych realizacji heraldycznych – pozwalano umieszczać ją wszędzie tam, gdzie herb, eksponując walor motta, przypominano jednak, iż inskrypcja wokół herbu jest zakazana. Ograniczając rozbudowanie kompozycji o niepotrzebne ozdobniki, powoływano się na prostotę wzorca heraldycznego, we Francji pozwalano zaś władcom i książętom dekorować swe dewizy koronami czy trofeami[35].

Zanim zostanie rozstrzygnięta kwestia gatunku, należałoby najpierw scharakteryzować kompozycję tego zbioru. Na sześciu pierwszych kartach autor (lub drukarz) pomieścił przedmowę wraz z aprobacją. Czterdzieści pięć emblematów, poza początkowymi i końcowymi stemmatami, umieszczono na kartach prawych. Każdy utwór składa się z inskrypcji (*inscriptio*), obrazu (*pictura*) i subskrypcji (*subscriptio*) – ten ostatni element występuje w formule podwójnej: na górze utwór polski, na dole wiersz łaciński. Wiersz pisany po polsku nie jest tłumaczeniem łacińskiej wersji tekstu (nie licząc pojedynczych fraz i tytułów), lecz jego rozwinięciem. Niektóre wiersze wprost odwołują się do podkowy, chociaż większość z nich nawiązuje do niej jedynie pośrednio. Tematem najczęściej poruszanym w łacińskich epigramach są pojęcia o charakterze abstrakcyjnym, na przykład zagadnienie cnoty, honoru, szczęścia, a obecna w zbiorze podkowa ma te znaczenia symbolizować.

Kilka cech *Krzywdy bez szkody* sugerowałoby, że mamy do czynienia z unikatem. Jedyny znany mi egzemplarz, znajdujący się obecnie w Bibliotece Narodowej (sygn. SD XVIII.2.892) sprawia wrażenie, jakby subskrypcje zostały dopisane

---

34 M. Górska, *Impresa Daniela Naborowskiego – kontekst teoretyczny*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej" 2025, t. 31, s. 103.

35 M. Górska, *Symbolika heraldyczna a teoria impresy: przykład „Orbis Polonus" Szymona Okolskiego*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego. Seria nowa" 2014, t. 13, s. 46.

w miejsce apli ręcznie. Argumentem byłyby widoczne linie, umożliwiające utrzymanie duktu pisma (w poziomie), a także wykroczenia poza obszar przewidziany na tekst – widać, że niekiedy nawet narusza i pokrywa detale odbitki ryciny. Jak zatem Sawicki przygotował wydaną kilka lat później *Krzywdę po wzgardzonym dla Boga świecie*? Dostępne są dwa egzemplarze – jeden znajduje się w zbiorach Biblioteki im. Wasyla Stefanyka we Lwowie (CT-II 6633), drugi w zbiorach Biblioteki Narodowej (SD XVIII.2.2065). W każdym z tych przypadków znaki zapisano identycznie. *Krzywda bez szkody* (rycina i tekst) musiała być zatem odbita z jednej formy drukowej. Teksty były pisane i rytowane odręcznie przez fachowca o wielkich umiejętnościach, a pozostawione linie pomocnicze w podobnych przypadkach najczęściej są usuwane[36].

Warto powiedzieć o jeszcze jednej, ważnej z perspektywy literatury heraldycznej, kwestii. W herbie Krzywda Rzewuskich pojawia się krzyż, którego w *Krzywdzie bez szkody* – a przynajmniej w znacznej części tomu – zasadniczo nie ma. Obecne w zbiorze emblematy tylko pięciokrotnie przedstawiają krzyż nad podkową, z czego dwa stemmaty z tym elementem otwierają i zamykają zbiór. Brak tego istotnego, z punktu widzenia twórczości stemmatyczno-emblematycznej, elementu prowadzi do postawienia hipotezy: możliwe, że wzorzec, którym posłużył się rytownik, został zapożyczony z innego dzieła, zawierającego motyw podkowy, przy czym tam podkowa niekoniecznie wskazywać musiała na herb. Na obecnym etapie badań brakuje jednak dowodów potwierdzających te przypuszczenia. Faktem jest poza tym to, że wśród polskich twórców emblematycznych pojawiały się tendencje do projektowania znaków heraldycznych na wzór istniejących już emblematów. Sawicki nie byłby tu wyjątkiem[37].

Na końcu cyklu *Krzywda bez szkody* znajduje się, na co nie zwracano dotąd uwagi, stemmat poświęcony nie Rzewuskim, lecz Koniecpolskim: *Na ojczysty herb Jaśnie Wielmożnych Ich Mościów Panów Koniecpolskich*. Tu podkowa herbowa (Pobóg) pojawia się w innej już konfiguracji, z pełnym krzyżem[38]. Nad podkową widnieje natomiast napis: „Votorum meta meorum finis" („Koniec jest celem mych życzeń"), pełniący funkcję zwieńczenia życzeń imieninowych kierowanych do Stanisława Mateusza Rzewuskiego. Dlaczego zatem w tekście o charakterze

---

36 Szczególne podziękowania kieruję do wybitnych typografów, Pana Andrzeja Tomaszewskiego i Pana Roberta Sawy, za pomoc w zrozumieniu techniki wykonania dzieła Sawickiego.

37 O zjawisku tym pisze Walter Kroll w studium poświęconym Stefanowi Jaworskiemu. Zob. tenże, *Poeta laureatus Stefan Jaworski i emblematyka*, „Terminus" 2018, z. 2, s. 214.

38 Z jednej strony jest to chęć stworzenia pochwalnego wiersza dla Koniecpolskich, z drugiej zabawa ich imieniem rodowym, co zaświadcza treść stemmatu. Mówiąc krótko, wiersz dla Koniecpolskich – *nomen omen* – znalazł się na końcu książki! Jolanta Gwioździk błędnie odczytuje jednak, iż Lubicz (z którego powstał herb Krzywda) był szlacheckim herbem Koniecpolskich. W herbie Lubicz znajduje się krzyż, którego w herbie Pobóg nie ma (zob. taż, *Lwowskie barokowe emblematy*..., s. 526).

heraldycznym znajdujemy kartę dedykowaną innemu niż Rzewuscy rodowi? Powodem mogło być to, że Rzewuskich i Koniecpolskich łączyły więzy krwi – wynikało to z małżeństwa siostry hetmana Elżbiety Febronii i Jana Aleksandra Koniecpolskiego[39].

Wydaje się jednak, że obecność obu tych stemmatów tłumaczyć należy tym, że w roku opublikowania *Krzywdy bez szkody* (1726) Stanisław Mateusz Rzewuski uzyskał buławę hetmana wielkiego koronnego oraz zakupił zamek Podhorce[40], co przyczyniło się do podniesienia prestiżu całego rodu[41]. Wcześniej kompleks w Podhorcach został przekazany przez Stanisława Koniecpolskiego Jakubowi Sobieskiemu, a w rękach Sobieskich pozostawał do 1718 roku, kiedy to królewicz Konstanty zdecydował się sprzedać posiadłość Rzewuskim[42]. Pełną świetność Podhorce uzyskały dopiero w czasie intensywnej przebudowy rozpoczętej przez jego młodszego syna, Wacława Rzewuskiego (1706–1779), wybitnego poetę i dramaturga. Na frontonie bramy wjazdowej, prowadzącej na dziedziniec zamku, zawisły wówczas oba herby w podobnej, w stosunku do *Krzywdy bez szkody*, konfiguracji: „Krzywda" Rzewuskich oraz „Pobóg" Koniecpolskich. Emblematyczny zbiór Sawickiego, a zwłaszcza usytuowanie obu herbów na początku i na końcu książki, mógł formą nawiązywać do znajdujących się na zamku w Podhorcach dekoracji.

W kwestii wiedzy z zakresu heraldyki, którą mógł uzyskać jezuita, zanim stworzył swój cykl, należałoby wskazać cieszące się dużą popularnością dzieła, jakie publikowano w jego czasach. Niewykluczone, że Sawicki znał polskie kompendia heraldyczne, na przykład *Ogród królewski* (1599) Bartosza Paprockiego, słynny *Orbis Polonus* (1641) Szymona Okolskiego albo *Poczet herbów* Wacława Potockiego (1696). Naturalnym kontekstem dla *Krzywdy bez szkody* byłyby na pewno kompendia o podobnym do niej charakterze – mowa o utworach, w których motyw heraldyczny jest niejako „rozpracowywany" na kartach zbioru. W taki właśnie sposób

---

39 Potwierdza to karta tytułowa drukowanego kazania Stanisława Kałuskiego: *Kazanie na dzień B. Stanisława Kostki* […] *Jaśnie Wielmożnej* […] *Elżbiecie Febronii z Rzewuskich Koniecpolskiej*, Lublin: Drukarnia Jezuitów, 1698.

40 M. Wagner, *Stanisław Mateusz Rzewuski herbu Krzywda (1662–1728) hetman wielki*, [w:] *Poczet hetmanów Rzeczypospolitej: hetmani koronni*, red. M. Nagielski, Bellona, Warszawa 2005, s. 304–313.

41 Kwestię tę rekonstruuje dosyć dokładnie Katarzyna Paduch.

42 Zob. S. Brodowski, *Stanisław Rzewuski*, [w:] *Żywoty Hetmanów Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego z materyałów po Samuelu Brodowskim w Podhorcach znalezionych*, wyd. Ż. Pauli, Wydawnictwo Antyk, Lwów–Stanisławów–Tarnów 1850, s. 89–90; A. Link-Lenczowski, *Stanisław Mateusz Rzewuski (1662–1728)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 34 (*Rząśnicki Adolf – Sapieha Jan*), red. H. Markiewicz, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993, s. 152–159.

określony motyw heraldyczny przetwarza Stefan Jaworski[43], gdy w *Echu głosu wołającego na puszczy od serdecznej refleksyi pochodzącym* (1689) przedstawia, dodając do tego poetycki komentarz, herb Jana Mazepy (h. Kurcz)[44]. Warto zauważyć, że zarówno Sawicki, jak i Jaworski wyrastali z kultury jezuickiej i kształcenia w duchu *ratio studiorum*, w ramach której jednym z elementów wchodzących w zakres nauki o poetyce było nauczanie młodych adeptów tworzenia oraz objaśniania wizualnych przedstawień[45].

Wydaje się także, że Sawicki korzystał z ówcześnie dobrze znanych zachodnioeuropejskich zbiorów emblematycznych, na przykład publikowanych w Amsterdamie *Devises et emblèmes* (1693) Daniela de La Feuille'a. Dość wyraźnie widać

---

43 Zob. studia poświęcone temu twórcy: R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII–XVIII w.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1966; tenże, *Stefan Jaworski – poeta nieznany*, „Slavia Orientalis" 1967, nr 16, s. 363–376; tenże, *Twórczość Stefana Jaworskiego – poety ukraińsko-rosyjsko-polskiego, czyli raz jeszcze o baroku wschodniosłowiańskim*, [w:] *Języki i literatury wschodniosłowiańskie. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. Łódź 14–15 czerwca 1976 r.*, red. K. Bajor, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1976, s. 103–114.

44 Jaworski w *Echu głosu wołającego…*, które jest mową pogrzebową ułożoną według ściśle zaplanowanego schematu retorycznego, okrasił wierszem wizualne przedstawienie herbu Mazepy, czyli krzyża w kształcie litery Y. Zob. J. Niedźwiedź, *Stefan Jaworski (1658–1722) wobec poezji Jana Kochanowskiego*, [w:] *Źródła i sensy. Studia ofiarowane Profesorowi Januszowi S. Gruchale z okazji siedemdziesiątej rocznicy urodzin*, red. J. Kiliańczyk-Zięba, M. Komorowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2024, s. 153–178. Warto również zwrócić uwagę na niedawno publikowaną edycję panegiryków Jaworskiego, opracowaną przez wspomnianego badacza we współpracy z Bartoszem Awianowiczem: *Stefan Javors'kyj's Panegyrics*, oprac. J. Niedźwiedź, B. Awianowicz, Brill, Leiden–Boston 2025.

45 O komponowaniu emblematów w ramach ćwiczeń w kolegiach jezuickich wspomina Jakub Niedźwiedź: „In the Jesuit schools, students were supposed to compose their own original texts, both in prose and in verse. They started their literary education in the grammar classes, with short rhetorical exercises, the *Praeexercitamina*, such as fables, sentences, descriptions, narrations, and *chria*. The next step were letters and simple Latin verses: epigrams and epitaphs. In the class of the *Humaniora* they composed more sophisticated texts: odes, elegies, elogia, bucolics, panegyrics, heraldic poems (*stemmata*), emblems, and hieroglyphics" (tenże, *Jesuit Education in the Polish-Lithuanian Commonwealth (1565–1773)*, „Journal of Jesuit Studies" 2018, nr 5, s. 449). Zob. także wybrane studia literaturoznawcze: S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce: studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 1933, s. 112; L. Piechnik, *Powstanie i rozwój jezuickiej „Ratio studiorum" (1548–1599)*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003; K. Puchowski, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007; F. Wolański, *Ewolucja rozwiązań dydaktycznych w staropolskich podręcznikach i kompendiach geograficznych w przededniu powstania Komisji Edukacji Narodowej. Wybrane aspekty*, [w:] *Studia z dziejów edukacji w Rzeczypospolitej Obojga Narodów Korony i Litwy*, red. K. Puchowski, J. Orzeł, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2019, s. 59–71.

w zbiorze Sawickiego elementy zapożyczone, mowa tu o wzorcach graficznych, krążących w siedemnasto- i osiemnastowiecznych pracowniach rytowniczych[46]. Mógł także znać niezwykle popularną w Rzeczypospolitej księgę Diega de Saavedry Fajarda *Idea principis christiano-politici centum symbolis expressa*[47]. Tropem wskazującym na podobieństwa graficzne z tomem polskojęzycznym jest obecne na karcie 118 tego zbioru przedstawienie panoplium – w *Krzywdzie bez szkody* to wątek często powracający (na przykład na kartach: 3, 5, 6, 50, 51). Nie oznacza to jednak, że Sawicki bezpośrednio wzorował się na Saavedrze; chodzi raczej o wspólnotę doświadczeń emblematyki europejskiej i pewne zapożyczenia, które pojawiały się wówczas w Rzeczypospolitej. Podobieństwa odbitych techniką miedziorytu motywów w *Krzywdzie bez szkody* z innymi dziełami można mnożyć. Na przykład obecna na karcie 47 rycina, przedstawiająca znajdującą się w ogrodzie fontannę, przypomina emblemat w zbiorze *Stella ex Jacob orta Maria* (1680) Abrahama a Santa Clara[48].

Dodatkową kwestią wymagającą wyjaśnienia jest tożsamość rytownika oraz miejsce wydania *Krzywdy bez szkody*. W 1726 roku we Lwowie działali, jak odnotowuje *Słownik rytowników polskich*, czterej znaczący rytownicy: Jakub Labinger, Jakub Filip Maszycki, Jan Józef Filipowicz[49] i Kazimierz Andrzej Niedbałowicz[50]. Najbardziej prawdopodobnym wykonawcą emblematów jest Labinger – jak bowiem sugerują Andrzej Betlej oraz Anna Fertsch, czas jego aktywności rozpoczyna się w roku 1726, i to nie – jak dotąd zakładano – w Zamościu, lecz we Lwowie[51]. Same grafiki w *Krzywdzie*

---

46 Na kartach *Krzywdy bez szkody* znajdują się elementy graficzne, które można odnaleźć także w dziele Daniela de La Feuille'a. Mowa tu na przykład o wizerunkach zwierząt, zwłaszcza ptaków, ale przede wszystkim sylwetek ludzkich. Poza tym identyczne jak u Francuza (*Devises et emblèmes*, k. 7) przedstawienia zbroi, chorągwi i proporców znajdziemy na karcie 6 *Krzywdy bez szkody*. Zob. D. de La Feuille, *Devises et emblemès anciennes & modernes tirées des plus celebres auteurs* […], Amstelodamum: [brak wydawcy] 1693, k. 37r.

47 D. de Saavedra Fajardo, *Idea principis Christiano-politici, centum symbolis expressa* […], Bruxellae: Ioannes Mommartius 1649, k. 118.

48 A. a Santa Clara, *Stella ex Jacob orta Maria* […] *sacrae litaniae laureatanae* […], Viennae: typis L. Voigt, 1680, k. B4r. Zob. C. Sfondrati, *Innocentia vindicata: in qua gravissimis argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur* […], typis: Monasterii S. Galli, 1687, k. C_1r.

49 Autorka hasła w *Polskim Słowniku Biograficznym* wskazuje, iż prace Filipowicza przypadają raczej na lata 40. XVIII wieku. Zob. I. Dunikowska, *Filipowicz Jan Józef*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6 (*Dunin Rodryg – Firlej Henryk*), red. W. Konopczyński, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1948, s. 454. Zob. M. Opałek, *Filipowicz Jan Józef*, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej*, red. I. Treichel, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 221.

50 Zob. E. Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk Poznańskiego, Poznań 1886, s. 199.

51 A. Betlej, A. Fertsch, *Jakub Labinger – wstępne uwagi na temat jego* œuvre, „Roczniki Humanistyczne" 2021, z. 4, s. 199–228. Badacze ci piszą: „Rytownik miał rozpocząć pracę w Zamościu (1726), następnie był uchwytny w Częstochowie, Krakowie i w Warszawie (w latach 30. XVIII wieku), a od 1741 r. praktycznie wyłącznie we Lwowie".

bez szkody i innych dziełach, pod którymi podpisał się Karol Piotr Sawicki[52], różnią się wszelako techniką i jakością wykonania od prac Labingera[53].

Można przypuszczać, że osobą odpowiedzialną za opracowanie zbioru był ktoś zupełnie inny, a mianowicie jezuita Ignacy Herlacher, czego potwierdzeniem (choć kwestii tej nierozstrzygającym) byłyby lata jego działalności we lwowskiej drukarni i pełniona przez niego funkcja[54]. Katalog opracowany przez Grzegorza Łuszczaka wyraźnie wskazuje, że w czasie wydania *Krzywdy bez szkody* Herlacher był drukarzem („attendit Typographiae") w latach 1724–1729[55].

Emblematy o herbowej podkowie

Sprawą wymagającą osobnego namysłu jest artystyczna wartość emblematów zawartych w *Krzywdzie bez szkody*. Pod tym względem dzieło to zostało podporządkowane wymogom stawianym przez konwencję panegiryczną[56]. Wiersze zapisał Sawicki trzynastozgłoskowcem, rymami parzystymi (zwykle zewnętrznymi). Język użyty w epigramach jest dosadny i kolokwialny – niektóre frazy ocierają się o niski rejestr mowy, odzwierciedlając tym samym wpływ oratury na słowo

---

52 Istnieje także niewielkie prawdopodobieństwo, że ryciny mógł wykonać Niedbałowicz, który tworzył już wcześniej grafiki dla wydanego w Poznaniu (1725) *Prawdziwego zwierciadła niewinności*. Sawicki wielokrotnie bywał w Poznaniu (tam rytował Niedbałowicz), gdzie pełnił funkcję profesora teologii (polemicznej, scholastycznej i moralnej). Należy wszak pamiętać, że jezuici byli niezwykle mobilni, a Sawicki z racji pełnionych przez siebie funkcji (wykładowcy, ale także prowincjała i wizytatora prowincji) często podróżował. Zob. K.P. Sawicki, *Prawdziwe zwierciadło niewinności, to jest życie czyste, niewinne, anielskie błogosławionego Alojzego Gonzagi* […], Poznań: Drukarnia Jezuitów, 1725. Zob. też A. Mariani, *Aktywność jezuickich kapelanów nadwornych prowincji litewskiej. Między ustawodawstwem zakonnym a praktyką*, „Rocznik Lituanistyczny" 2015, t. 1, s. 37–82.

53 Serdeczne podziękowania kieruję do prof. Andrzeja Betleja za konsultacje dotyczące potencjalnych powiązań Sawickiego z Labingerem.

54 Według biogramu zawartego w pracy *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku* Ignacy Herlacher urodził się w roku 1682 w Ołomuńcu, a zmarł w 1741 roku w Lublinie. Jego aktywność katalog datuje na lata 1732–1734 i 1740–1741. Zob. *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku: praca zbiorowa*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XVII–XVIII*, vol. 1: *A–K*, oprac. J. Pirożyński, J. Bieniarzówna, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 2000, s. 98–108.

55 G. Łuszczak, *Nauczyciele i wychowawcy szkół jezuickich we Lwowie 1608–1773*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 244. Natomiast Sławomir Kościelniak, autor katalogu pt. *Skład osobowy Kolegium Gdańskiego OO. Jezuitów (XVI–XVIII wiek)*, odnotowuje obecność niejakiego Antoniego Herlachera, także urodzonego w Ołomuńcu w tym samym roku. Najpewniej jest to błędnie przepisane imię, a Ignacy Herlacher faktycznie pełnił funkcję socjusza w gdańskim kolegium w latach 1729–30 (*Skład osobowy…*, s. 53).

56 B. Czarski, *Stemmaty w staropolskich książkach…*, s. 59–62.

pisane[57]. W przypadku poezji panegirycznej mamy do czynienia z dość skonwencjonalizowanymi sposobami ekspresji, ujawniającymi się zazwyczaj w efekcie zastosowania stosowanie utartych zabiegów retorycznych. Charakterystycznym rysem licznych utworów poetyckich powstających w późnym baroku jest ich „realizm" i „naturalizm" – niegdyś poszczególne motywy czy zagadnienia prezentowano za pomocą mowy symbolicznej[58]. Przykładem omawianych tu cech stylu Sawickiego niech będą poniższe fragmenty z utworów *Chęć do roboty* oraz *Wolna rumowna droga*:

Niektórych ociężałych trzyma się przegniła
Gnuśność ludzi, co żywych trupów jest mogiła […][59]

Tak też niech nie zawadza na drodze poczwara.
Podkowy to jest hasło: wara z drogi, wara […][60]

Można też stwierdzić, że Sawicki nieraz korzystał z oksymoronów („żywych trupów jest mogiła"). W wierszach polskich niekiedy pojawiają się anafory:

Wolno, kto ma z honorem, kto ma swoję sprawę,
Wolno na nieśmiertelną zarabiać mu sławę.
Wolno biegać o wielkie imię bez zawady,
Jak uprzędzie, w tym wziąwszy cnotę od porady […][61]

W zestawie stosowanych w wierszach środków stylistycznych należy wymienić aliteracje:

Z lekką sobie po pańsku postępuje wszędzie.
Powiedz prawdę, sarmacka ziemio, mów, Stambule! […][62]

Sawicki miał wyraźną predylekcję do częstego powtarzania fraz lub konkretnych słów. Zwykle nie idzie o samą podkowę, która pojawia się w każdym bodaj wierszu polskim:

Kto do nieba pospieszał, naśladuj przykładu
Podkowy, trzymaj się jej, trzymaj mocno śladu […][63]

---

57 Zob. studia Marka Prejsa przedstawione w książce *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

58 M. Prejs, *Poezja późnego baroku*..., s. 148.

59 K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 27r.

60 Tamże, k. 38r.

61 Tamże, k. 16r.

62 Tamże, k. 14r.

63 Tamże, k. 53r.

Rzadziej Sawicki stosuje paraleizm składniowy:

Nie próżność, nie nadętość, nie wykrętne tumy
W górę, w niebo wynoszą, nie nikczemne dumy […][64]

Charakterystycznym rysem stylu Sawickiego jest amplifikacja, polegająca na stopniowym mnożeniu argumentów służących uwznioślenіu herbowej podkowy i rodu Rzewuskich – jest to mechanizm typowy dla poezji panegirycznej.

Aby pełniej ocenić poetyckie umiejętności Sawickiego, należałoby przyjrzeć się innym utworom – trzeba jednak pamiętać, że kompozycja emblematyczna stanowi spójną i przemyślaną całość; w związku z tym interpretacji podlegają wszystkie jej elementy. W zbiorze *Krzywda bez szkody* szczególną uwagę zwraca *Votum podróżne* (łac. *Votum peregrinum*):

Osowiała precz, sowo, precz z oczu, puchacze,
Na których ze zwyczaju smutne oko płacze.
Straszne sępy i na dół wąchające trupa,
Precz z oczu, techycznego ptactwa cała kupa.
Zlatujcie się, weseli, śpiewający ptacy,
Przyśpiewujcie Podkowie, a w kąt ladajacy[65].

Oprócz znajdującego się w epigramie opisu fauny można odnotować, że styl Sawickiego cechuje silna retoryzacja wypowiedzi, przejawiająca się częstym stosowaniem apostrof, wezwań i zwrotów do osób, miejsc oraz personifikowanych pojęć – w podanym tu utworze owe bezpośrednie zwroty widać niemal w każdym wersie. Sawicki bardzo często rozpoczyna w ten sposób kilka wierszy w *Krzywdzie bez szkody* (zazwyczaj kierując swą wypowiedź do Podkowy herbowej), na przykład „Morduj się, ręko ludzka"[66], „Nie masz się z czego chełpić, Tyranie w koronie"[67], „Widząc Cię, cna Podkowo, w pilnej jakiejś drodze"[68], „Tam stanęłaś, Podkowo Rzewuskich"[69].

---

64 Tamże, k. 54r.

65 Tamże, k. 6r. Cytaty pochodzące ze starego druku zostały poddane podstawowym zabiegom modernizacyjnym. W transkrypcji przyjęto współczesne reguły interpunkcyjne, a także obowiązujące dziś zasady dotyczące pisowni łącznej i rozłącznej oraz stosowania wielkich i małych liter. Zrezygnowano z zapisu niektórych słów wersalikami.

66 Tamże, k. 2r.

67 Tamże, k. 4r.

68 Tamże, k. 7r.

69 Tamże, k. 51r.

W wierszu łacińskim przymiotniki określające poszczególne ptaki zostały równie jak w wierszu polskim uwydatnione:

Noctua nocte minax, Bubo praenuntius aegris
Instantis fati, quaeque tonatis Aues:
Ite, volate procul, procul ite volate nefandi
Augurii testes, auspiciique mali.
Caucaseae Volucres procul hinc: Procede secundis
Alitibus Solea, et sit Tibi laeta via[70].

Po pierwszej lekturze tekstu można odnieść wrażenie, że autor zdaje sprawę z sytuacji przedstawionej w *ikonie* (Il. 1). O ile ptaki faktycznie pojawiają się w obu wierszach, o tyle warte weryfikacji są ich gatunki, zdecydowanie różniące się od tych, zaprezentowanych na rycinie, co można stwierdzić nawet bez fachowej wiedzy ornitologicznej. „Puchacze" i „sępy" ukazane w wierszu odpowiadają obecnym na rycinie żurawiom, gołębiowi oraz orłowi. Konotująca negatywne skojarzenia sowa, symbol nieszczęścia i zła („Na których ze zwyczaju smutne oko płacze")[71], została zastąpiona ptactwem, którego symboliczne wizerunki odsyłają raczej do znaczeń pozytywnych. Sens dodatkowy niesie określone usytuowanie zwierząt: u góry ukazano gołębia z gałązką oliwną, niosącego pokój, nieco niżej orła, a na dole dwa żurawie[72], przy czym jeden z nich (ten po prawej stronie) pożera węża, drugi trzyma kamień[73].

70 Tamże („Sowa nocą zagrażająca, puchacz zwiastun dla strwożonych / Nadciągającego losu, każdy z tych ptaków pohukujący: / Idźcie, ulatujcie dalej, idźcie dalej, ulatujcie, bezbożnej / Wróżby świadkowie i złego zwiastowania. / Kaukaskie ptaszydła daleko stąd. Postępuj za dobrowróżbnymi / Ptakami, podkowo, i niech droga będzie dla ciebie pomyślna"). Za tłumaczenie utworów łacińskich wdzięczny jestem doktorowi Michałowi Heintze.

71 Odsyłam tu przede wszystkim do tradycji starożytnej: Pliniusza (*Historia naturalis*) oraz Arystotelesa (*Historia animalium*), a poza tym do Pisma Świętego (3 i 5 Księga Mojżeszowa) oraz Ojców Kościoła, na przykład Izydora z Sewilli (*Etymologiae*). W dobie staropolskiej sowa zyskiwała różne konotacje, chociaż przeważały te negatywne. Zob. J. Zagożdżon-Łyszczarz, *Encyklopedyczna wizja świata fauny i flory w twórczości Mikołaja Reja i Marcina Bielskiego*, Opole 2022, s. 555–576.

72 Stojący na jednej nodze i trzymający kamień ptak jest wzorcem obecnym na przykład w *Mundus symbolicus* Filippa Picinelliego (tenże, *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus et tam sacris, quàm profanis eruditionibus acsententiis illustratus* […], Coloniae Agrippinae: sumptibus H. Demen 1687, s. 124). Niemalże tożsama z wizerunkiem ukazanym w *Krzywdzie bez szkody* jest grafika w *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii* Pieria Valeriana Bolzaniego, podpisana jako „custodia", czyli słowem oznaczającym nadzór, przezorność (tenże, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii* […], Basilea: typis M. Isengrin, 1556, s. 128). Zob. *Emblemata politica. In aula magna Curiae Noribergensis depicta* […], Nuremberg: sumptibus P. Iselburg, 1617, k. 38r.

73 Paulina Buchwald-Pelcowa w studium dotyczącym pogranicza stemmatyki i emblematyki rozróżnia te ptaki: po lewej żuraw, po prawej bocian (taż, *Na pograniczu emblematów i stemmatów…*,

Wszystkie te obecne na rycinie wizerunki ptactwa mają wskazywać na ideę triumfu (sugeruje to *lemma*: *Procede secundis Altibus*[74]), o czym świadczy usytuowanie podkowy (bez cech heraldycznych) pomiędzy czaplami, natomiast w prawym górnym rogu *ikonu*, znajduje się obóz wojskowy – to nad nim przelatuje orzeł trzymający błyskawicę (ptak ten symbolizował władzę i siłę Jowisza)[75]. Emblemat odsyła do triumfu chrześcijan (w domyśle Rzeczypospolitej) nad innowiercami, w znaczeniu alegorycznym zaś do zwycięstwa dobra nad złem. Dowodzi tego obecność półksiężyców na proporcach oraz umieszczonych w tle namiotów. Wydaje się, że intencją autora było połączenie idei „antemurale Christianitatis" z militarnymi dokonaniami adresata zbioru, czyli hetmana Rzewuskiego[76]. Magnat brał udział w kampanii przeciwko Tatarom w 1698 roku, następnie posłował (jako ablegat) w 1699 roku do Turcji w celu potwierdzenia ustaleń traktatu karłowickiego[77]. Po lewej stronie ryciny znajduje się panoplium. Zbiorowym bohaterem, reprezentowanym przez herbową podkowę, tego oraz innych utworów cyklu może być zatem ród Rzewuskich. Widać to w wierszu zatytułowanym *Meta honorów* (łac. *Meta honorum*) – sugeruje to także *lemma*[78]:

Darmo będę wyliczał wielkiej cnoty kroki,
Za którą chyży honor swe wyrabia skoki.
Wpierwej bym się zmordował, niż trafił do końca.
Toż by to było, gdybym chciał dogonić słońca.
Podkowa stoi z cnotą na wierzchołku sławy
Za przewodem hetmańskiej Rzewuskich Buławy[79].

---

s. 89). Oba ptaki przypominają także wizerunek przedstawiony w pracy Wolfa Helmhardta von Hohberga, *Lust- und Arzneygartendess Koniglischen Propheten Davids*, Ratisbonae: [brak wydawcy], 1675, k. 33r. Zob. S. Pietransanta, *De symbolis heroicis libri IX*, Antverpiae: typis Plantina, 1634, k. Mm_3r. Występujące na rycinach ptaki konotowały także znaczenia odsyłające do heraldyki. Zagadnienie to omawia Tomasz Panfil w rozprawie *Lingua symbolica. O pochodzeniu i znaczeniach najstarszych symboli heraldycznych w Polsce*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2002.

74 „Postępuj za dobrowróżbnymi ptakami" (K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 6r).

75 Orzeł w kulturze szlacheckiej Rzeczypospolitej traktowany jest najczęściej jako symbol wolności oraz synonim cnót królewskich. Na przykład w *Źwierzyńcu* Mikołaja Reja sens taki wyłania się z epigramatu *LXXX. Orzeł na ostrożność*.

76 J. Maciejewski, *Sarmatyzm jako formacja kulturowa. (Geneza i główne cechy wyodrębniające)*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1974, nr 4, s. 34.

77 A. Gliwa, *Poselstwo Stanisława Mateusza Rzewuskiego do Turcji w 1699 roku*, „Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia" 2003, s. 101–133. Zob. W. Konopczyński, *Polska a Turcja 1683–1792*, IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1936, s. 39–42.

78 *Lemma*: *Quo potuit populus civem perducere Liber Ascendi, supraque nihil nisi regna reliqui Lucam* („Dokąd mógł wolny lud doprowadzić obywatela, wstąpiłem, a wyżej nic poza królowaniem nie zostawiłem. Lukan"). Zob. K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 50r.

79 Tamże. W łacińskim utworze nazwa rodu nie została wspomniana.

W łacińskim odpowiedniku rzecz przedstawia się podobnie:

Enumerem frustra Passus virtutis, Honoris:
In summo a longe cuncta locata scies.
Quo potuit Populus Civem perducere Liber
Affectu semper concomitante bono:
Ascendi, supraque nihil nisi Regna reliqui:
Haec nostrae Soleae meta suprema datur[80].

Ryciny znajdujące się w *Krzywdzie bez szkody* w znacznej mierze ukazują raczej kulturę antyku aniżeli typowo polski koloryt – świadczą o tym liczne przedstawienia postaci ubranych w pancerz, wyposażonych w oręż stylizowany na czasy Imperium Rzymskiego i poruszających się rydwanami (k. 52). Na rycinach pojawiają się także charakterystyczne dla tej cywilizacji budynki (k. 4, 7, 22, 45), zwłaszcza bramy i łuki triumfalne (k. 3, 52). Paulina Buchwald-Pelcowa wspomniała wprawdzie o „holenderskich wiatrakach" widocznych na emblemacie znajdującym się na karcie 27, lecz jednocześnie na tej samej rycinie można odnotować krajobraz ściśle śródziemnomorski, ze wzgórzami, skąpą roślinnością (palmy, drzewa oliwne), raczej piaszczystym terenem. W *Krzywdzie bez szkody* pojawiają się natomiast w tym grecko-rzymskim sztafażu wzmianki o „sarmackiej ziemi" czy „Sarmacji". Przykładem może być wiersz *Łaskawość towarzyska* (*Clementia pedisequa*):

Powiem coś o Rzewuskich Podkowie nowego.
Tak rozumiem, że nikt mi nie pogoni tego.
Nie następuje ciężko, gdzie tylko więc będzie,
Z lekką sobie po pańsku postępuje wszędzie.
Powiedz prawdę, sarmacka ziemio, mów, Stambule!
Wszak tak jest – na pochlebstwa ja uszy zatulę[81].

Oraz odpowiadający mu wiersz łaciński (*lemma*: *Nulla gravem, Tellus mitem te cuncta probavit*[82]):

Quarerite de Solea Si vos tenet Alta sciendi
Ambitus & dictis complacuisse suis

---

80 Tamże („Na próżno bym wyliczał kroki cnoty, zaszczytu: / Dowiesz się, że są umieszczone na odległym szczycie. / Dokąd mógł wolny lud doprowadzić obywatela / Zawsze z towarzyszeniem dobrego afektu / Wstąpiłem, a wyżej nic poza królowaniem nie zostawiłem; / Taki najwyższy koniec dany jest naszej podkowie").

81 Tamże, k. 14r.

82 Tamże („Żadna ziemia nie uzna cię za twardą, każda za łagodną").

An gravis, an fuerit Levis, haec sit questio: dicam.
Quod toto vobis orbe probabo statim.
Nulla gravem, Tellus mitem te cuncta probavit,
Hoc est, quod Solea subdita terra stupet[83].

Wiersz polski w szczególności jest dobrym przykładem ukazującym retoryczny warsztat Sawickiego – poeta nie wychwala samodzielnie herbowej Podkowy, lecz nakazuje wzmiankowanym w epigramie krainom geograficznym (upersonifikowanym na potrzeby utworu), aby same przemówiły za wielkością Rzewuskich – jezuita ewidentnie dążył do obiektywizacji przekazu albo przynajmniej stworzenia pozorów logicznego dowodzenia.

Na innej rycinie (Il. 2) została przedstawiona, podobna do wcześniej opisanej, sytuacja. Po jednej stronie znajdują się namioty innowierców, po drugiej obóz typowo polski. Dowodzą tego leżące tym razem pod herbową podkową postaci, których wzrok skierowany jest wprost na czytelnika. Człowiek leżący po lewej ma na głowie turban, z kolei postacią po prawej jest prawdopodobnie Kozak zaporoski. Świadczy o tym jego charakterystyczna fryzura (tak zwany oseledec), ubiór (żupan) i oręż (szabla). Przedstawiona na rycinie scena wskazuje na moment po bitwie – po lewej stronie, nieco dalej od bohaterów pierwszego planu, leżą martwe postaci, z tyłu natomiast znajduje się wojsko. Spośród obu armii liczniejsze są zastępy chrześcijan, gdyż widocznych jest co najmniej pięciu uzbrojonych żołnierzy (przypominających raczej rzymskich centurionów), a po lewej, wśród pokonanych muzułmanów, stoi tylko dwóch wojowników. Ciekawym zabiegiem wydaje się antynomiczne zestawienie światła i ciemności, które w metaforyczny sposób odsyła do idei „antemurale Christianitatis". Lewa strona zdominowana jest przez mroki i widniejący na nieboskłonie półksiężyc, z kolei prawą rozświetla blask słońca. W środku znajduje się ukoronowany orzeł symbolizujący Rzeczpospolitą, celujący błyskawicą w wielbłąda.

Utwór napisany w języku polskim, obecny na karcie 2, nie ma tytułu. Wiersz łaciński nazwano *Arcus triumphalis*, co należałoby przetłumaczyć jako „łuk triumfalny". Na rycinie, oprócz opisanej sceny przedstawiającej bitewne pogorzelisko, herbowa podkowa pełni funkcję bramy, o której wspomina w utworze Sawicki:

Morduj się ręko ludzka, morduj do humoru,
Triumfatorów zacnych morduj dla honoru.
Wystawiaj triumfalne Arcus, stawiaj bramy

---

83 Tamże („Pytajcie o podkowę, jeśli was trzyma żądza dowiadywania się rzeczy wzniosłych, / i dopasowania się do swoich powiedzeń. / Czy ciężka była, czy lekka, takie jest, rzekłbym, pytanie. / Czego zaraz dowiodę wam na całym świecie. / Żadna ziemia nie uzna cię za twardą, każda za łagodną. / To dlatego ziemia poddana podkowie nią się zdumiewa").

Zwycięskie, małym kosztem my to wszystko mamy.
Tylko się żywo ruszy Rzewuskich Podkowa,
Zwycięska widzi się być już brama gotowa[84].

Autor w tym wierszu „wystawia" zatem łuk triumfalny dla rodu Rzewuskich – rycina natomiast podpowiada, że owymi pokonanymi są innowiercy. Warto zaznaczyć, że nieobce są Sawickiemu, a także odpowiedzialnemu za wykonanie grafik rytownikowi, konstrukcje konceptystyczne. Widoczne są one zwłaszcza w tej grupie emblematów, w których pojawia się gra ze znaczeniem łacińskich słów *sol* („Słońce") i *solea* (tu: „podkowa")[85] – gra sugerowana jest również w lemmie (*Triumphalem Sinuatur in Arcum*)[86]. Zacytujmy wzmiankowany wiersz pt. *Arcus triumphalis*, znajdujący się w tym samym emblemacie:

Ite procul turres Phariae, proculi te superbae
Pyramidum moles, nec Babilona volo
Claude triumphales portas effecta vetustas
Nobilius maior gloria pandit iter
Ecce triumphalem Solea haec sinuatur inarcum
Sola sibi solea haec, sola triumphus erit[87].

Ponownie zestawienie tych słów pojawia się w emblemacie, którego *lemma* brzmi: *Solea[e] sol nostrae affinis habetur* („Naszą Podkowę uważa się za spokrewnioną ze Słońcem"). Sytuacja przedstawiona na wchodzącej w jego skład rycinie przybrała tym razem układ horyzontalny (Il. 3). Na nieboskłonie widać słońce,

---

84 Tamże, k. 2r. Sawicki wspomina o mordującej ręce ludzkiej. Wydźwięk dwóch pierwszych wersów utworu przypomina przestrogi zawarte w *Kirysie hartownym starożytnego żołnierza* (między 1661 a 1663), który przypisuje się Adamowi Nieradzkiemu.

85 Słowo *solea* było wdzięcznym materiałem do tworzenia konceptystycznych konstrukcji. Na przykład w *Acroamata epigrammatica* Alberta Inesa napotykamy panegiryk pt. *Najjaśniejszemu i Przewielebnemu Panu, Panu Janowi z Lipia Lipskiemu, który z Rzymu powrócił, oklaski improwizowane, z jego rodowego herbu, potocznie Ładą zwanego, którym jest podkowa między dwiema strzałami położona*, w którym pojawia się następująca gra słów: „I, modo Lipsciadum solio, solea apta, Latino! / Iam nil, quod calces, celsius esse potest" („Zdatna na tron latyński, idź, Lipskich podkowo! / Niczego do deptania już nie ma wyższego"). Zob. tenże, *Acroamata epigrammatica. Epigramaty miłe dla ucha*, przeł., oprac. D. Sutkowska, M. Piskała, Warszawa 2019, s. 178.

86 „Niech się wygnie w łuk triumfalny" (K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 2r.).

87 Tamże. „Idźcie precz wieże Faros, idźcie precz dumne / Bryły piramid, nie chcę również Babilonu... / Zamknij wyczerpany Wieku Dawny bramy triumfalne / znakomitsza Chwała otwiera szlachetniejszą drogę / Oto ta Podkowa wygina się w łuk triumfalny, / Sama dla siebie ta podkowa jedynym będzie triumfem".

którego promienie padają na dwa duże lustra, podpisane: „sol" i „solea"[88]. Pod nimi stoją dwie postaci z wyciągniętymi w stronę luster dłońmi – tak jakby próbowały dociec pochodzenia owych słów. Łacińska subskrypcja sugeruje, że mamy do czynienia ze wskazaniem brzmieniowego podobieństwa obu tych łacińskich wyrazów. Sawickiego jednak geneza tych dwóch słów nie interesuje, czego dowodzą dwa pierwsze wersy uworu *Kointeligencja z Niebem*:

Skąd się wzięła prześwietna Podkowa, nie będę
Pytał, lecz wszytkich dwornych tym konceptem zbędę.
Mniejsza o to na ziemi, że jej wielka liga
Z wielkiemi domy wszytkich pochwałą wyściga.
Z całym niebem Podkowa przyjęła uniją,
Z łacińska z samym Słońcem ma koligacyją[89].

Utwór napisany w języku polskim zawiera pochwałę rodu Rzewuskich, która opiera się na ukazaniu związku podkowy ze wspomnianym w utworze „całym niebem". Ostatni wers wyraźnie wskazuje, że owa koligacja słowa podkowa dotyczy przede wszystkim łacińskiej nazwy określającej słońce. Podobieństwo tych wyrazów możemy ponadto dostrzec w utworze *Affinitas Solea cum Sole*:

Si quaeram cunas, et prima cubilia Patrum
Quo possim soleam, quo reperire loco.
Inveniam: sed quid sunt haec solatia nobis
Si e terris tantum nobile stemma datur
Plura loquar: Soleae Sol nostrae affinis habetur.
Ducitur e Latio nobilitatis honor[90].

W przypadku tego emblematu (i wielu innych w zbiorze) mamy do czynienia z wyraźnym związkiem łacińskiej wersji wiersza i jego polskiego odpowiednika. Można odnieść wrażenie, że utwór napisany po polsku stanowi pewnego rodzaju komentarz do wiersza napisanego po łacinie. Sugeruje to fragment utworu na karcie 33 pt. *Korespondencja z Słońcem* (*Respectus solis*), gdzie poeta wprost pisze:

---

88 Zob. *Epithalamium symbolicum conjugibus porphyrogenitis* [...], typis E. Widmanstetter, 1631 [brak paginacji].

89 K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 31r.

90 Tamże („Jeśli szukałbym kołyski, i rodowego gniazda / W którym to miejscu mógłbym znaleźć Podkowę / To znalazłbym, ale czym są te pociechy dla nas / Jeżeli tylko z ziemi szlachetny rodowód jest dany. / Powiedziałbym więcej: Słońce brane jest za krewną naszej podkowy, / oznakę szlachectwa wywodzi z łaciny").

„[…] jasność Słońca na Podkowie, Po łacinie bez Słońca i ja jej nie wymówię”[91]. Podpowiada on, że podobieństwo słów zauważalne jest dopiero w wersji łacińskiej[92].

Na kilku rycinach, na których podkowa oraz widniejące na firmamencie słońce stanowią centralny element emblematu, można zauważyć także wiele innych postaci. Ich atrybuty (cyrkle, globusy, busole, lustra) sugerują, że zajmują się nauką. Na emblemacie podpisanym słowami: „Par tibi Phaebus erit” („Febus będzie ci równym”) (Il. 4) tablice z napisem „sol” i „solea” ustawione są względem siebie symetrycznie, a pochylające się nad nimi, podobnie jak na wcześniejszych emblematach, osoby uczone wyraźnie stylizowane na greckich filozofów. Tymczasem jednak autor w wierszu pisanym po polsku *Coequacia Honorów* (*Coequatio honorum*) wskazuje na podobieństwo tych dwóch słów, sugerując jednocześnie, że „imię Słońca” jest krótsze od podkowy. Z jednej strony jest to próba wykazania wyższości podkowy nad słońcem, z drugiej żart poetycki, który dotyczy długości tych wyrazów w języku łacińskim:

Słońce całego nieba, najjaśniejszy Panie,
Nie ujmując honoru, przecież moje zdanie
To jest bez Twej urazy, że jest imię Twoje
Mniejsze niźli podkowy, lecz zgodzą się oboje:
Więcej ma podkowa niż słońce po łacinie.
Wstąpieć trochę, niechaj jednakowo słynie[93].

W łacińskim odpowiedniku pt. *Coequatio honorum*, prócz samego zestawienia tych dwóch słów: „Sol minor est Solea” („Słońce mniejsze jest od podkowy”), ukazano także kontrast pomiędzy wielkim Słońcem i małą podkową:

Antiquos si quis proavos, numeretque nepotes
Antiquos, quorum proxima turba sumus
Nulli diminuo laudes: in sole sereno
Quas video maculas, me sine Phoebe loqui
Sol minor est Solea: sed conveniamus in unum
Detrahe de Solea: par tibi Phoebus erit[94].

---

91 Tamże, k. 33r.

92 *Lemma* wyraźnie wskazuje: *De terris aliquid, cetera solis habet* („Z ziemi pochodzi, resztę ma od słońca”).

93 Tamże, k. 34r. Wyróżnienie – K.P.

94 Tamże („Jeśli ktoś zliczyłby dawnych przodków, a także wnuków / Dawnych, których pokrewnym tłumem jesteśmy / To nikomu pochwał nie umniejszę, na Słońcu jasnym, / jakie dostrzegam skazy, pozwól, Febie, żebym przemówił / Słońce krótszy jest od Podkowy, ale zgódźmy się w jednym: / Zabierz z podkowy, a równy Tobie Feb [= Słońce – K.P.] będzie”).

W innym z kolei utworze, zatytułowanym *Prześwietne urodzenie* (*Illustres natales*), znajdującym się na karcie 30 zbioru, autor snuje rozważania na temat etymologii słowa „podkowa":

Nie wiem, czy pycha, czy li głupstwo? Arkadowie,
Gdy mówią, przed księżycem ich byli przodkowie.
Kto się wpierwej narodził niż na niebie łuna,
Za lunatyka mam ja takiego bieguna.
To pewniejsza, że świetna z łacińska podkowa
Ma początek od Słońca, z nim się wespół chowa[95].

Zacytujmy jeszcze jego łaciński odpowiednik:

Ante suam Lunam geniti sunt Arcades, illis
Illustrem sortem gratulor ante diem.
Ampullata tamen scio dicta exordiis fictos
Natales tenebris deputo, damno suis
Certius hoc Solea Natales Phaebus inaurat.
Incipit a Sole & Solis origo sua est[96].

Jaki sens wynika z takiej gry słowem? Czy Sawicki dążył do uzyskania jakiegoś dodatkowego znaczenia, ukrywającego się pod wzmiankowanym tu zestawieniem? Wydaje się, że jego celem było tak zaskakujące ułożenie słów zwłaszcza w łacińskim utworze, aby sprawiały wrażenie wyszukanego pomysłu na utwór literacki. Z kolei w wierszu pisanym po polsku pojawia się jedynie komentarz dotyczący owego podobieństwa. Konceptyzm jest zatem dominantą stylu Sawickiego. W całym zbiorze porównuje, oprócz podobieństwa wzmiankowanych słów „sol" i „solea", podkowę do bramy, drogi, łuku triumfalnego – wszystkie te koncepty „zasilają" konwencję panegiryczną.

Choć w subskrypcjach, szczególnie łacińskich, zastosowano koncept, to w odniesieniu do dzieł z pogranicza słowa i obrazu należy tego terminu używać ostrożnie, ponieważ trudno niekiedy rozstrzygnąć, kto faktycznie jest autorem rycin, a kto napisał wiersze[97]. Warto jednak zauważyć, że rycina przedstawia kołyskę

---

95 Tamże, k. 30r.

96 Tamże („Przed własnym Księżycem zrodzili się Arkadowie, / im winszuję świetnego losu przed wiekami. / Wiem jednak, że górnolotne słowa o początkach są zmyślone / narodziny w ciemności przypisuję i potępiam je jako ich własne. / Pewniejsze to – podkowa ozdobi narodziny blaskiem Feba. / Od Słońca się zaczyna i w Słońcu jest źródło jego").

97 Zwracam uwagę przede wszystkim na badania Marka Prejsa, który poczynił liczne obserwacje dotyczące tego zjawiska w pracy *Konceptyzm czasów saskich – próba oglądu kierunku przemian*,

i znajdujące się w niej dziecko (zawieszoną niejako na chmurze, wokół niej gromadzą się cherubiny) – padają na nie promienie słoneczne (*lemma*: *Incipit a Sole & Solis origo sua est*[98]). Podobną rycinę można znaleźć w *Theatrum gloriae sanctorum* Casimira Füesslina[99]. Tam rzecz dotyczy zapowiedzi narodzin Jezusa (emblemat poświęcony Objawieniu Pańskiemu), o czym świadczy ekscerpt z Ewangelii według św. Łukasza (*lemma*: *Prognosticon sacrum* / *Quis putas puer iste erit*)[100].

W *Krzywdzie bez szkody* często pojawiają się – typowe dla tego rodzaju literatury – elementy symboliki chrześcijańskiej łączone z wątkami i motywami antycznymi. Naturalnym zjawiskiem dla ery wczesnonowożytnej była tak zwana *theologia fabulosa* oraz interpretacja mitologii na użytek chrześcijańskiej doktryny wiary – w dziele Sawickiego znajdziemy tego rodzaju zabiegi. W wieku XVI i XVII szczególną popularnością cieszyły się podręczniki objaśniające pogańską mitologię. W polskiej tradycji intelektualnej próby wyrażenia prawd wiary za pomocą wyobrażeń starożytnych podjął się Maciej Kazimierz Sarbiewski w *Dii gentium* (1627), a ślady myślenia w takich kategoriach przetrwały aż do XVIII wieku[101].

Przykładem takiego umiejętnego posługiwania się przez Sawickiego sztafażem mitologicznym jest utwór *Nominis Magnitudo* (*Wielkość imienia*):

> Hercule quid maius? Quid dignius Hercule Magno?
> Ille tamen cursu constitit ille suo.
> Inscripsit non plus ultra, finemque columnis.
> Ausa haec Fama loquax ultima verba loqui.
> Cede via: nullam patitur tua gloria metam
> Cede via: Soleae longius ire libet[102].

Można zauważyć (Il. 5), że treść pisanego po łacinie wiersza ma charakter uniwersalny i nie odnosi się wprost do rodu Rzewuskich lub do ich podkowy herbowej (podobnie *lemma*: *Nullam paritur Tua, Gloria metam*)[103]. Centralną częścią

[w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2005, s. 185–196.

98 „Zaczyna się od Słońca i od niego pochodzi".

99 C. Füesslin, *Theatrum gloriae Sanctorum* [...], Sulzbaci: typis J.C. Lochner, 1699, k. 11.

100 „Święty prognostyk" / „Kimże będzie to dziecię?".

101 Zob. P. Urbański, *Theologia fabulosa. Commentationes Sarbievianae*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2000, s. 15–38.

102 K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 17r. („Cóż większego nad Herkulesa? Cóż bardziej godnego nad wielkiego Herakla? / A on mimo to zatrzymał się w biegu / Zaznaczył kres na kolumnach pisząc »nic ponadto«, a / wielomówna Sława ośmieliła się powiedzieć na koniec te słowa: / Ustąp z drogi, twoja chwała nie będzie mieć żadnego kresu / Ustąp z drogi: Podkowie wolno iść jeszcze dalej").

103 „Żadnego nie znosi twoja sława kresu".

ikonu oraz utworu pisanego po łacinie jest sylwetka Herkulesa. W tym przypadku podkowa miała sugerować „dzielność" lub „męstwo" herosa walczącego z Hydrą. Dodatkowym elementem *ikonu* jest obecność lwa (po lewej stronie) oraz wołu (po prawej). Autor odnosił się zapewne do konkretnych prac Herkulesa, jego walki z lwem nemejskim oraz do wykradzenia trzody Geriona. Obecne są tu także dwie kolumny, odsyłające do tak zwanych słupów Heraklesa, motywu zresztą często wykorzystywanego w emblematyce zachodnioeuropejskiej[104]. W tekście polskim postać ta odgrywa rolę służebną wobec nadrzędnego celu, jakim jest ukazanie wielkości sławy rodu Rzewuskich:

> Zabiegła Herkulesa dzielność i ochota,
> Miała swój niegdy termin, gdzie stanęła Cnota.
> Terminalne kolumny dały mu po nodze,
> Postąpić dalej nie mógł, zastąpiły w drodze.
> Rzewuskich w swoim biegu nigdy nie ustawa
> Podkowa, żadnej mety nie ucierpi ich sława[105].

Słupy Herkulesa wyznaczały geograficzny kres znanego świata – Sawicki sugeruje, że choć heros napotykał przeszkody, wynikające z granic ludzkich możliwości, to Rzewuscy są ich pozbawieni. Ta wyraźna hiperbola, typowa dla panegirycznej przesady, prowadzi do symbolicznej deifikacji rodu, ponieważ poeta stawia go ponad mitologicznym herosem. To także jeden z wielu przykładów, w których sprawdza się charakterystyczny dla poezji tego jezuity mechanizm porównania podkowy do powszechnie rozpoznawalnego symbolu wielkości, utożsamianego najczęściej przez sylwetki herosów – w każdym z tych przypadków ów wzorzec doskonałości musi zostać zanegowany w celu uwznioślenia herbu Rzewuskich.

Innym egzemplum synkretycznego użycia symboliki chrześcijańskiej z grecko-rzymską mitologią jest emblemat zatytułowany *Laudum comitatus* (*Sequito pochwał*)[106]. Na rycinie znajdują się przekazujący dobrą nowinę archanioł z trąbą (bądź personifikacja Sławy), posłaniec Merkury oraz Pegaz, a obraz uzupełnia prasa drukarska i stojący przy niej człowiek. *Ikon* i wiersze w obu wersjach językowych sugerują, że prawdziwa sława uzyska rozgłos za sprawą wzmiankowanych postaci, a człowiek (może nawet symbolizujący autora *Krzywdy bez szkody*) nie ma dostatecznych umiejętności, aby swą mową wyrazić wielkość opisywanej podkowy.

W innych miejscach, na przykład w emblemacie zatytułowanym *Ducatus pretiosus* (*Przewód kosztowny*), pojawiają się wizerunki zwierząt, które w przypadku

---

104 Taki wizerunek pojawia się na przykład w pracy Salomona Neugebauera *Selectorum symbolorum heroicorum centuria gemina: enotat atque*, Francofurti: typis J. de Zetter, 1619, k. D_5r.

105 K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 36r.

106 Tamże.

sztuki emblematycznej mają zwykle charakter symboliczny. W *Krzywdzie bez szkody* trudno jednak ustalić ich funkcję. Bez względu na to, jaką rolę odgrywały, należy zauważyć, że Sawicki czerpał z niezwykle obszernego repertuaru szeroko rozumianej fauny. Na wykorzystanych przez niego rycinach pojawiają się smoki, bazyliszki, pegazy, węże, lwy, borsuki, lisy, psy, woły, aligatory, kozły, wielbłądy oraz liczne gatunki ptaków (pawie, puchacze, żurawie, orły). Jest też sporo różnych sylwetek ludzkich, a także obrazy istot mitycznych, co pozwala pozytywnie ocenić sprawność konstruowania tego rodzaju sztafażu.

Najciekawsze wydają się miejsca, w których można odnotować podobieństwo treści wierszy łacińskich i polskich. Interesującym przykładem jest utwór *Celeritas in agendo* (*Biegłość w rzeczach*). Rycina na karcie 24 (Il. 6) ukazuje stojącą pośrodku podkowę, na drugim zaś planie człowieka polującego na ptaki oraz biegnącą w przeciwnym kierunku postać ze sforą psów. Zacytujmy najpierw wiersz zapisany w języku polskim[107]:

Stoi, kto ustał biegłości nóg twych, stoi w szeregu;
Nie uprzedzisz Podkowy Rzewuskich w swym biegu.
Choćbyś krokiem olbrzymskim biegał na wyścigi,
Radziłbym nie wdawać się z podkową w intrygi.
Choćby tu Atalanta biec chciała w zawody,
Ustałaby – radziłbym z Podkową do zgody[108].

Sawicki w tym utworze wychwala „biegłość" podkowy, symbolizującą ród Rzewuskich, pokazując zarazem, że nic z ową prędkością nie może się równać. Na potwierdzenie swych słów przywołuje postać „niedoścignionej" Atalanty (to ona jest zapewne przedstawioną na ikonie łowczynią) i zaznacza, że nikt podkowy „nie uprzedzi w biegu", nawet gdyby ktoś próbował („krokiem olbrzymskim biegał na wyścigi"):

Nemo mihi Enceladum, Brontem mihi nemo reducat
In mentem cursu qui velit esse Gigas.
Ite Gigantei passus, velocior una
Est Solea: illius panditur ecce via
Deficiunt alii magnis tibi passibus itur
Nolo currenti nectere nolo moras[109].

---

107 *Lemma*: *Magnis Tibi passibus itur* („Idzie się do ciebie wielkim krokami").

108 Tamże, k. 24r.

109 Tamże („Ani Enkeladosa, ani Brontesa niech nikt mi nie przywodzi / Na myśl, Kto w biegu chciałby być olbrzymem. / Stawiajcie kroki olbrzymów, szybsza tylko jedna / Jest Podkowa; oto jej rozpościera się droga / Zawodzą inni, Ty posuwasz się wielkimi krokami, / Dla pędzącego nie chcę powodować opóźnień").

Podobny sens wynika z wiersza napisanego w języku łacińskim. Tu natomiast jezuita wspomina wprost giganta Enkeladosa i cyklopa Brontesa. Warto jeszcze zwrócić uwagę, że Sawicki w ostatnim wersie zacytowanego utworu nawiązuje do mitu o zaślubinach Atalanty i Hippomenesa. Aby ją poślubić, heros musiał zwyciężyć ją w biegu – to udało mu się zrobić podstępem, dzięki rzuconym na trasie biegu złotym jabłkom z ogrodu Hesperyd, które podarowała mu Afrodyta. Sawicki pisze, że „nie chce spowalniać biegnącego", czyli sugeruje, że prawdziwą cnotą jest prędkość samego biegu, którą – w jego przekonaniu – posiadła symbolizująca ród Rzewuskich podkowa.

W przypadku tego epigramu należy uwypuklić pewną cechę charakterystyczną dla poezji Sawickiego – jest nią, parafrazując uwagi Jana Błońskiego o Mikołaju Sępie-Szarzyńskim – „obsesja ruchu"[110]. Bohaterowie emblematów pozostają niejako w ciągłym biegu – „porusza się" herbowa Podkowa, przebywając w podróży, zmierzając do nieba, przechodząc przez bramę. Poruszają się często ukazane w centrum ryciny postaci, co widać na przykład w emblemacie *Zawody sławy* (*Olympia Famae*)[111], gdzie w stronę podkowy zmierzają rozpędzone rydwany. Niektórym epigramom, zwłaszcza pisanym w języku polskim, nadano dynamiczny charakter: *Bieg chwalebny* (*Splendidius Cursus*)[112], *Peregrynacja chwalebna* (*Peregrinatio Laudabilis*)[113], *Wolna rumowna droga* (*Via libera*)[114], *Droga w górę ku niebu* (*Via coelestis*)[115]. Można jedynie przypuszczać, że z punktu widzenia dawnego odbiorcy próba zdynamizowania przedstawionych na rycinach scen mogła wpływać na atrakcyjność odbioru całego dzieła.

Sawickiemu zdarza się jednak wspomnieć o heraldyce (mimo że większość przedstawień wprost do niej nie odsyła) – czyni to w emblemacie *Rycerzów powinowactwo* (*Equitum Prosapia*), w którym podkreśla, że stan rycerski (szlachecki) wspiera się na cnotach rodu Rzewuskich (sugeruje to także *lemma*: *Tu omnes nobilitas Equites, insistit Honori quilque Tuo*)[116]. Myśl tę kontynuuje również w wierszu polskim zatytułowanym *Przezacna parantela* (*Illustrisima parantela*):

Szukaj, nie znajdziesz w **świecie herbu takowego,**
By tylo koligatów zeszło się do niego.
Jak jest jedna Podkowa: nie masz kawalera,

---

110 J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 82–108.

111 Tamże, k. 49r.

112 Tamże, k. 28r.

113 Tamże, k. 35r.

114 Tamże, k. 38r.

115 Tamże, k. 52r.

116 Tamże („Tu uszlachetniasz wszystkich rycerzy, i do twojego zaszczytu każdy z nich przystępuje").

By się nie referował do niej, wszytkich wspiera.
Co szlachcic, co kawaler ma się do podkowy,
Z nią grudy, lody, góry przesadzi parowy[117].

W wierszu łacińskim:

Ut Soleam video, tam vastum Stemma videbis
Nullum, quippe omnes colligat illa Sibi.
Dic, quis Eques Soleam nescit? Quis ferre recusat!
Haec Equites fulcit, sternit & illa viam.
Tu omnes nobilitas Equites, insistit Honori
Quisque Tuo: sine Te lubrica restat hiems[118].

Widać zatem, że tematyka *Krzywdy bez szkody* ciąży ku problematyce powinowactwa i historii podkowy herbowej – ma ona własną genezę i jest ukazywana nie tylko jako znak przeszłości rodu, ale również jako zapowiedź jego przyszłej chwały.

Inną cechą utworu Sawickiego jest obecność w nim różnych form ekspresji religijnej. Emblematyka typowo jezuicka najczęściej miała pozyskiwać wiernych oraz pogłębiać przeżycia duchowe katolików. Przeglądając *Krzywdę bez szkody*, czytelnik z łatwością natrafia na przykłady symboliki chrześcijańskiej, lecz – co warto podkreślić – w całym zbiorze nie ma ich wiele. Na karcie 10 znajduje się *ikon* przedstawiający sześć bogiń rzymskich: Letycję, Juwentas, Salus, Justycję, Felicytas i Westę. Wydaje się, że w centrum zaś rytownik umieścił podkowę oraz stojącą na niej Matkę Bożą z krzyżem i hostią[119]. W jeszcze innym emblemacie, wydrukowanym na karcie 51, Sawicki poruszył temat religijny. Chodzi o znajdujący się tam utwór *Koniec ostatni* (*Finis ultimus*):

Tam stanęłaś, Podkowo Rzewuskich, gdzie trudno
W górę dalej, na jednym stać też miejscu nudno.
Odprawiłaś bieg Sławy i bieg wielkiej Cnoty.
Dość też już tej na ziemi, dość też tej roboty.
Po długiej a szczęśliwej na ziemi podroży
Prostać droga do nieba – tak me serce wróży[120].

---

117 Tamże, k. 45r. Wyróżnienie – K.P.

118 Tamże („Jak widzę podkowę, tak żadnego pustego herbu nie zobaczysz, / Ponieważ ona wszystkie do siebie dołącza. / Powiedz, jak rycerz nie zna podkowy? Kto odmówi ją nosić! / Ona wsparła rycerzy, i ona ściele drogę. / Tu uszlachetniasz wszystkich rycerzy, i do twojego zaszczytu / Każdy z nich przystępuje: bez ciebie pozostaje śliska zima").

119 Możliwe też, że autor rycin miał na myśli św. Barbarę, której atrybutami są kielich z hostią oraz miecz.

120 Tamże, k. 51r.

Odpowiadający mu wiersz łaciński zdradza podobny sens (*lemma*: *Decurristi Spatium Virtutis in Orbe: ad superos Tibi restat iter*)[121]:

Jam Spes est nostrae Soleae: quid in orbe vagaris?
Non est, quod quaeras, continuesque Viam.
Dum Decurristi Spatium Virtutis in orbe,
Illaeso semper, nec titubante gradu.
Ad Superos Tibi restat iter: post plena dierum
Fata, vola, propera: semita recta Tibi[122].

Można by odnieść wrażenie, że dotyczy on „życia po życiu" Stanisława Mateusza Rzewuskiego, choć hetman zmarł dopiero dwa lata po wydaniu *Krzywdy bez szkody*. Najpierw bowiem pojawia się zacytowany *Koniec ostatni*, na kolejnej karcie *Droga w górę ku niebu*, ostatnim zaś utworem jest *Droga do Boga* (Il. 7). W przypadku wszystkich wymienionych tu emblematów wyraźnie dominuje topika panegiryczna, ukazująca niezwyczajność herbowej podkowy Rzewuskich (*Droga w górę ku niebu*: „Cna Rzewuskich podkowa, nie zwyczajnej kuźni / Do nieba taką idą, ziemi nie są dłużni"[123]), głównego zaś przedstawiciela rodu prezentując jako godny naśladowania przykład (*Droga do Boga*: „Podkowy uniżonej trzeba tu: do góry, / Kto chce iść, trzeba pańskiej, trzeba mu pokory"[124]).

Zakończenie

Dorobek Karola Piotra Sawickiego przedstawia się dosyć interesująco, choćby ze względu na atrakcyjny – z punktu widzenia oczekiwań czytelniczych – wizualny aspekt jego książki. Trudno bowiem znaleźć w tym czasie w Rzeczypospolitej podobną, wykonaną z równym rozmachem książkę emblematyczną. Wypada także zauważyć, że Sawicki nie skomponował dzieła, które byłoby w jakimś stopniu innowacyjne w stosunku do rozwiązań barokowej emblematyki. Należałoby raczej uznać jego dzieło za najbardziej zaawansowany w osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej przykład tego rodzaju twórczości, spełniającej zarazem cele panegiryczne. Krąg odbiorców znających dorobek jezuity nie musiał być wcale ograniczony,

---

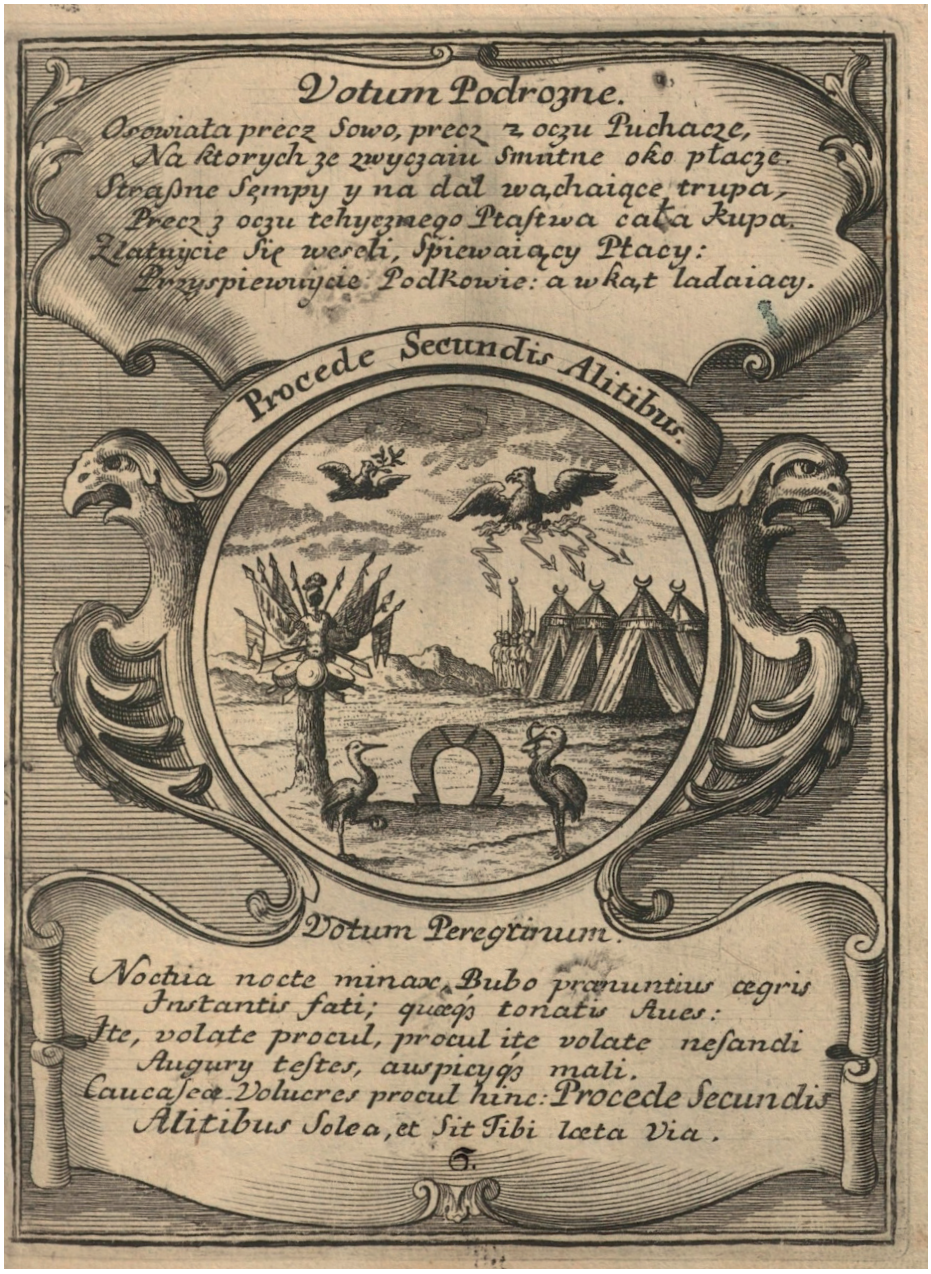
121 Tamże („Przebiegłaś zakres cnoty na świecie: pozostaje tobie droga do niebian").

122 Tamże („Już nadzieja jest dla naszej podkowy: na cóż po świecie się błąkasz? / Nie masz czego szukać, i kontynuuj drogę. / Gdy przebiegłaś za kres cnoty na świecie / Krokiem zawsze nienaruszonym, i nie niepewnym. / Pozostaje tobie droga do niebian: po wypełnieniu, ile przeznaczono, / Dni, ulatuj, pośpieszaj: prosta ścieżka dla ciebie").

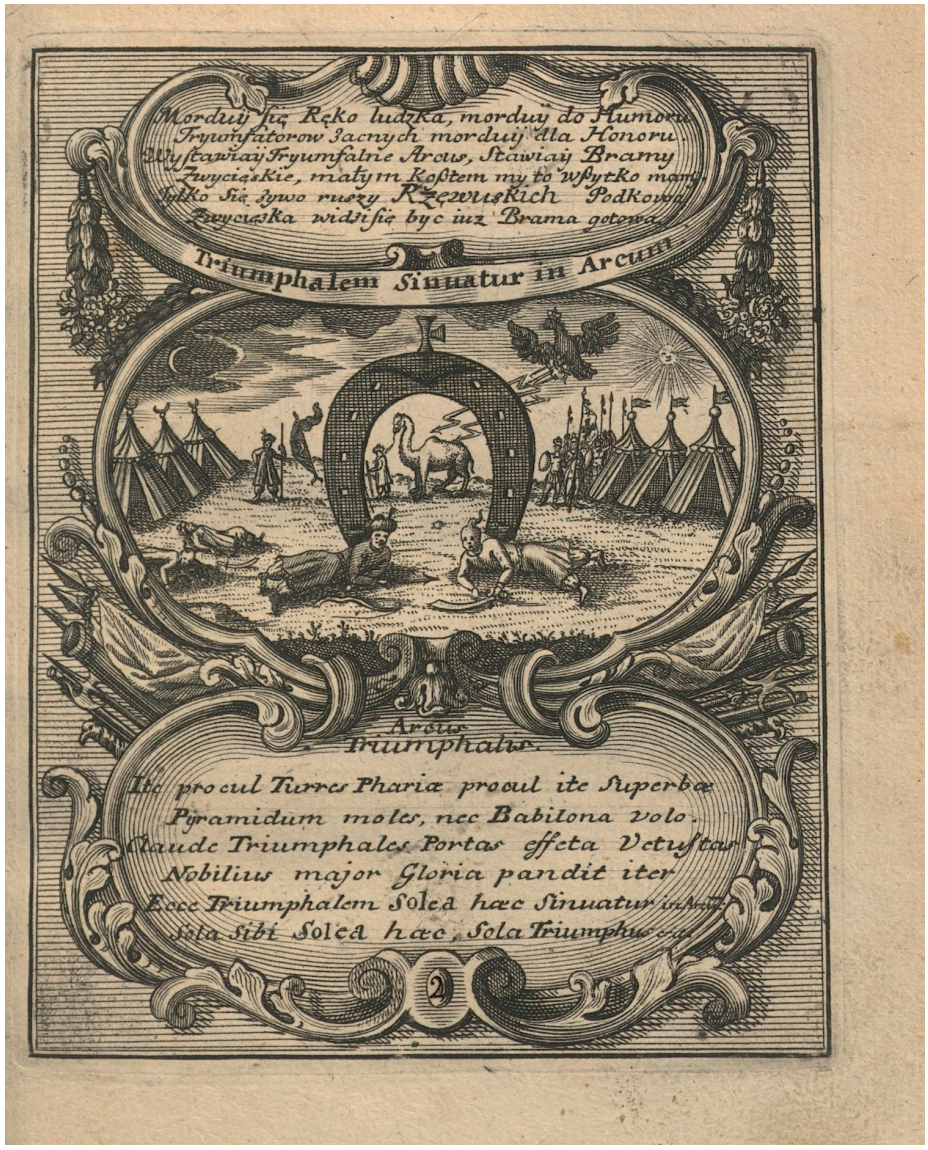
123 Tamże, k. 52r.

124 Tamże, k. 53r.

bo – jak wspomniano – rzecz została przedrukowana ponownie kilka lat później w nieco zmienionym kształcie. Wydaje się jednak, że badania dotyczące jego dzieł wymagają jeszcze głębszego namysłu, osadzającego działalność Sawickiego na tle środowiska klientelnego oraz jezuickiej kultury wizualnej, a także pełniejszego rozpoznania dziejów wydawniczych zbiorów, których autorstwo przypisuje się temu twórcy. Jest to perspektywa pogłębionych prac źródłoznawczych i rozpoznań archiwalnych. Warto ten wysiłek podjąć.



Il. 1. K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 6r.



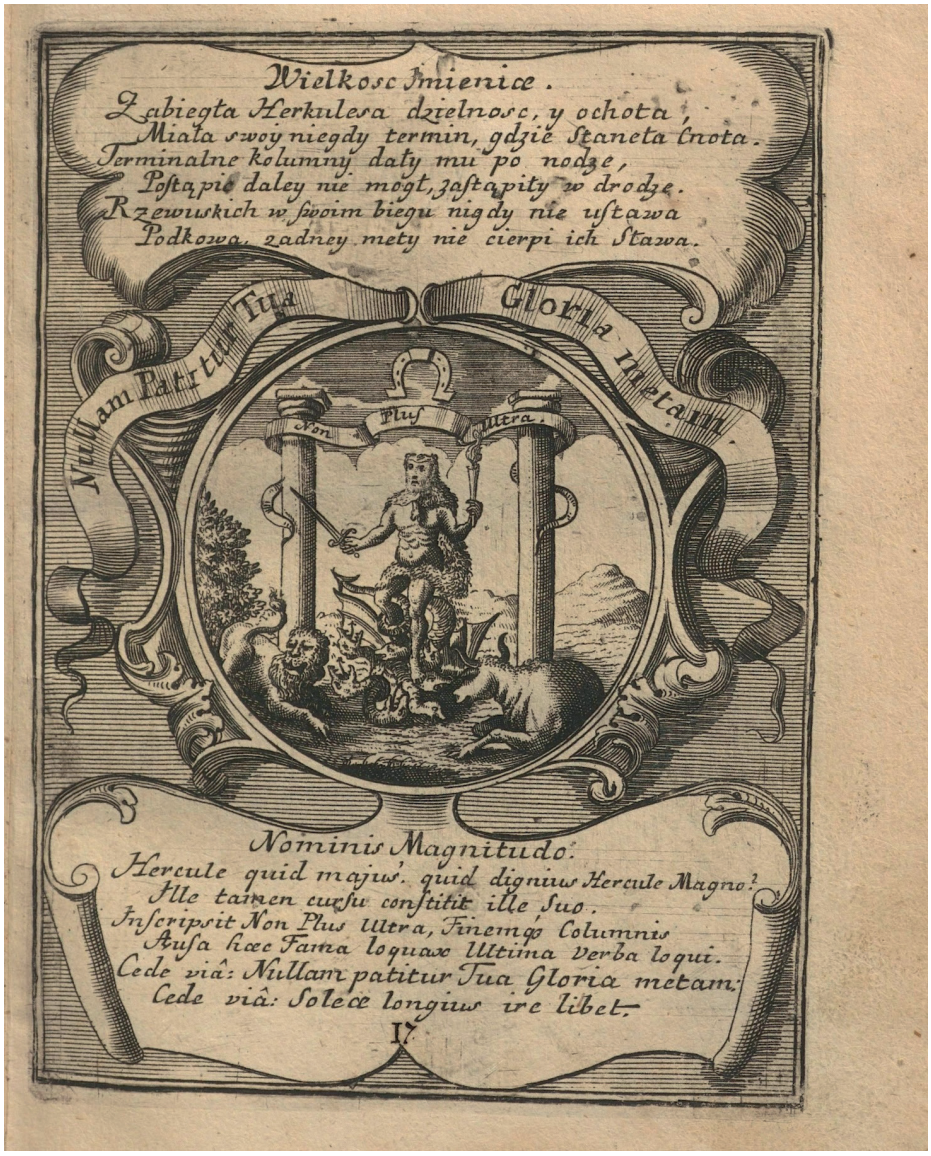
Il. 2. K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody…*, k. 2r.



Il. 3. K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 31r.



Il. 4. K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody…*, k. 34r.



Il. 5. K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 17r.



II. 6. K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody…*, k. 24r.



II. 7. K.P. Sawicki, *Krzywda bez szkody*..., k. 53r.

Bibliografia

Alciatus Andrea, *Emblematum libellus*, Parisiis: typis C. Wechelus, 1534.

Bednarski Stanisław, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce: studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Wydawnictwo WAM, Kraków 1933.

Betlej Andrzej, Fertsch Anna, *Jakub Labinger – wstępne uwagi na temat jego* œuvre, „Roczniki Humanistyczne" 2021, z. 4.

Bibliografia polska, cz. 3: *Stulecie XV–XVIII w układzie abecadłowym*, t. 27 (*Lit. S–Sh*), oprac. K. Estreicher, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Warszawa 1977.

Bielak Alicja, *Meditative Emblems in the Polish-Lithuanian Commonwealth (1570–1775)*, [w:] *Early Modern Catholicism and the Printed Book*, eds J. Kiliańczyk-Zięba, M. Komorowska, Brill, Leiden–Boston 2021.

Błoński Jan, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967.

Bolzani Giovanni Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii* […], Basilea: typis M. Isengrin, 1556.

Brodowski Samuel, *Stanisław Rzewuski*, [w:] *Żywoty Hetmanów Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego z materyałów po Samuelu Brodowskim w Podhorcach znalezionych*, oprac. Ż. Pauli, Wydawnictwo Antyk, Lwów–Stanisławów–Tarnów 1850.

Buchwald-Pelcowa Paulina, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981.

Buchwald-Pelcowa Paulina, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

Czarski Bartłomiej, *Lemmata w staropolskich konstrukcjach stemmatycznych jako przejaw hybrydyzacji gatunkowej*, „Terminus" 2012, z. 4.

Czarski Bartłomiej, *Stemmaty w staropolskich książkach, czyli rzecz o poezji heraldycznej*, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2012.

Dryjacki Fulgenty, *Thesaurus sacratissimae vitae passionis pretiosissimi sanguinis D. n. Iesu Christi*, Vilanae: typis Academicis Societatis Jesu, 1682.

Dunikowska Irena, *Filipowicz Jan Józef*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6 (*Dunin Rodryg – Firlej Henryk*), red. W. Konopczyński, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1948.

Epithalamium symbolicum conjugibus porphyrogenitis […], typis E. Widmanstetter, 1631.

de la Feuille Daniel, *Devises et emblemes anciennes & modernes tirées des plus celebres auteurs* […], Amstelodamum: [brak wydawcy], 1693.

Franciszek od św. Kazimierza, *Lucina orti sub sole Lechico ordinis angelici* […], Leopoli: typis Ordinis SSS. Trinitatis, 1736.

Ginther Anton, *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legavit* […] *Nunc Explicata per Sacra Emblemata*, Augusta Vindelicorum: typis J.M. Labhart, 1711.

Gliwa Andrzej, *Poselstwo Stanisława Mateusza Rzewuskiego do Turcji w 1699 roku*, „Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia" 2003.

Górska Magdalena, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji. Geneza i funkcja materiału symbolicznego w polskich kompendiach*, [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009.

Górska Magdalena, *Impresa Daniela Naborowskiego – kontekst teoretyczny*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej" 2025, t. 31.

Górska Magdalena, *Symbolika heraldyczna a teoria impresy: przykład „Orbis Polonus" Szymona Okolskiego*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego. Seria nowa" 2014, t. 13.

Górska Magdalena, *„Ut pictura emblema?" Teoria i praktyka*, [w:] *Ut pictura poesis / Ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, opieka nauk. P. Stępień, Wydział „Artes Liberales" UW, Warszawa 2013.

Gwioździk Jolanta, *Biblioteka panien benedyktynek łacińskich we Lwowie (XVI–XVIII wiek)*, Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy, Katowice 2001.

Gwioździk Jolanta, *Kultura pisma i książki w żeńskich klasztorach dawnej Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.

Gwioździk Jolanta, *Lwowskie barokowe emblematy i książki emblematyczne*, „Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoi biblioteky Ukrainy imeni V. Stefanyka" 2009, nr 1.

[Hawkins Henry], *Partheneia sacra or The mysterious and delicious garden of the sacred Parthenes* […], Rotomagus: typis J. Cousturier, 1633.

Herlacher Ignacy, [w:] *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku: praca zbiorowa*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XVII–XVIII*, vol. 1 (*A–K*), oprac. J. Pirożyński, J. Bieniarzówna, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 2000.

von Hohberg Wolf Helmhardt, *Lust- und Arzneygartendess Koniglischen Propheten Davids*, Ratisbonae: [brak wydawcy], 1675.

Horapollon, [*Hieroglyphica*]. *De sacris notis, sculpturis libri duo*, Parisiis: sumptibus G. Morel, 1551.

Ines Albert, *Acroamata epigrammatica: epigramaty miłe dla ucha*, oprac., przeł. D. Sutkowska, M. Piskała, Warszawa 2019.

Isselburg Peter, *Emblemata politica. In aula magna Curiae Noribergensis depicta* […], Nuremberg: sumptibus P. Iselburg, 1617.

Jakóbczyk-Gola Aleksandra, *Akt pamięci. Tradycja akatystowa w kontekście form pamięci*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Judkowiak Barbara, *Pytania o czasy saskie w kulturze i literaturze. Pojęcie, jego pozycja, obramowanie i perspektywy*, [w:] *Wiek osiemnasty jako zmiana. Perspektywa i problemy*, red. M. Parkitny i in., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2023.

Kaliński Jan Damascen, *Zodiacus coeæli Sarmatici in palmari solea soli eucharistico musarum officio exporrectus* […], Varsoviae: typis Scholarum Piarum, 1715.

Kałuski Stanisław, *Kazanie na dzień B. Stanisława Kostki* […] *Jaśnie Wielmożnej* […] *Elżbiecie Febronii z Rzewuskich Koniecpolskiej*, Lublin: Drukarnia Jezuitów, 1698.

Kochowski Wespazjan, *Ogród Panieński*, oprac. R. Mazurkiewicz, W. Pawlak, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2019.

Konopczyński Władysław, *Polska a Turcja 1683–1792*, IBL Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1936.

Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

Kościelniak Sławomir, *Skład osobowy Kolegium Gdańskiego OO. Jezuitów (XVI–XVIII wiek)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2005.

Kowzan Jacek, *Pobożność serdeczna i rzeczy ostateczne. Wokół emblematyki kordialnej i eschatologii*, [w:] *Staropolska literatura dewocyjna. Gatunki, tematy, funkcje*, red. J. Partyka, I. Dacka-Górzyńska, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2015.

Kroll Walter, *Heraldische Dichtung bei den Slaven. Mit einer Bibliographie zur Rezeption der Heraldik und Emblematik bei den Slaven (16.–18. Jahrhundert)*, Wiesbaden 1986.

Kroll Walter, *Poeta laureatus Stefan Jaworski i emblematyka*, „Terminus" 2018, z. 2.

Kwiatkowski Maciej Józef, *Sawicki Melchior (Malcher) Stanisław*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 35 (*Sapieha Jan – Schroeder Eliasz*), red. W. Konopczyński, Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla Polskiej Akademii Nauk, Warszawa–Kraków 1994.

Leksykon symboli, red. M. Oesterreicher-Mollwo, ROK Corporation, Warszawa 1992.

Link-Lenczowski Andrzej, *Stanisław Mateusz Rzewuski (1662–1728)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 34 (*Rząśnicki Adolf – Sapieha Jan*), red. H. Markiewicz, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993.

Łuszczak Grzegorz, *Nauczyciele i wychowawcy szkół jezuickich we Lwowie 1608–1773*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010.

Łużny Ryszard, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich w XVII–XVIII w.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1966.

Łużny Ryszard, *Stefan Jaworski – poeta nieznany*, „Slavia Orientalis" 1967, nr 16.

Łużny Ryszard, *Twórczość Stefana Jaworskiego – poety ukraińsko-rosyjsko-polskiego, czyli raz jeszcze o baroku wschodniosłowiańskim*, [w:] *Języki i literatury wschodniosłowiańskie. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. Łódź 14–15 czerwca 1976 r.*, red. K. Bajor, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1976.

Maciejewski Janusz, *Sarmatyzm jako formacja kulturowa. (Geneza i główne cechy wyodrębniające)*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1974, nr 4.

Mariani Andrea, *Aktywność jezuickich kapelanów nadwornych prowincji litewskiej. Między ustawodawstwem zakonnym a praktyką*, „Rocznik Lituanistyczny" 2015, t. 1.

Mazurkiewicz Roman, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011.

Milewska-Waźbińska Barbara, *The Literary Heritage of Jesuits of the Polish-Lithuanian Commonwealth*, „Journal of Jesuit Studies" 2018, nr 5.

Niedźwiedź Jakub, *Jesuit Education in the Polish-Lithuanian Commonwealth (1565–1773)*, „Journal of Jesuit Studies" 2018, nr 5.

Niedźwiedź Jakub, *Stefan Jaworski (1658–1722) wobec poezji Jana Kochanowskiego*, [w:] *Źródła i sensy. Studia ofiarowane Profesorowi Januszowi S. Gruchale z okazji siedemdziesiątej rocznicy urodzin*, red. J. Kiliańczyk-Zięba, M. Komorowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2024.

Niesiecki Kasper, *Herbarz polski*, t. 8, wyd. J.N. Bobrowicz, Breitkopf i Haertel, Lipsk 1841.

Opałek Marian, *Filipowicz Jan Józef*, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej*, red. I. Treichel, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

Paduch Katarzyna, *Biblioteka rodowa Rzewuskich h. Krzywda w Podhorcach od I połowy XVIII wieku do 1865 roku*, Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy, Warszawa 2018.

Panfil Tomasz, *Lingua symbolica. O pochodzeniu i znaczeniach najstarszych symboli heraldycznych w Polsce*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2002.

Pawlak Wiesław, *„Opus honestum, utile, delectabile". „Prawdziwe zwierciadło niewinności" Karola Piotra Sawickiego wobec „Speculum innocentiae" Gábora Hevenesiego (preliminaria)*, „Roczniki Humanistyczne" 2025, t. 73, z. 3.

Pelc Janusz, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, TAiWPN Universitas, Kraków 2002.

Picinelli Filippo, *Mundus symbolicus, in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quàm profanis eruditionibus ac sententiis illustratus* […], Coloniae Agrippinae: sumptibus H. Demen, 1687.

Piechnik Ludwik, *Powstanie i rozwój jezuickiej „Ratio studiorum" (1548–1599)*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.

Pietransanta Silvestro, *De symbolis heroicis libri IX*, Antverpiae: typis Plantina, 1634.

Pilarczyk Franciszek, *Stemmata w drukach polskich XVI wieku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Zielona Góra 1982.

Połubiński Aleksander Hilary, *Rosarium et officium B. Mariae Virginis*, Vilnae: typis Academicis Societatis Jesu, 1677.

Popiołek Bożena, Kicińska Urszula, *Panie Zamoyskie: Anna Franciszka z Gnińskich, Teresa z Potockich i Urszula z Kalińskich – okruchy biografii w świetle korespondencji i aktów ostatniej woli*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej" 2017, nr 65.

Prejs Marek, *Konceptyzm czasów saskich – próba oglądu kierunku przemian*, [w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2005.

Prejs Marek, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Prejs Marek, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989.

Puchowski Kazimierz, *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.

Rastawiecki Edward, *Słownik rytowników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujacych*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk Poznańskiego, Poznań 1886.

Rollenhagen Gabriel, *Nucleus emblematum selectissimorum: quae Itali vulgo impresas vocant: privuata industria, studio singulari, undiq*[*ue*] *conquisitus, non paucis venustis inuentionibus auctus, additis carminib*[*us*] *illustratus*, Coloniae: typis C. Passaei, 1611.

Rudnicka Jadwiga, *Bibliografia powieści polskiej 1601–1800*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.

Ruffini Marco, *Le imprese del drago. Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572–1585)*, Roma 2005.

Rusińska-Giertych Halina, *Repertuar wydawniczy tłoczni zakonnych – na przykładzie Drukarni Jezuickiej we Lwowie*, [w:] *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, M. Kuran, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

a Santa Clara Abraham, *Stella ex Jacob orta Maria* […] *sacrae litaniae laureatanae* […], Viennae: typis L. Voigt, 1680.

Sawicki Karol Piotr, *Krzywda bez szkody: to jest* […] *herbowna podkowa przy imieninach* […] *Mateuszowi Stanisławowi Rzewuskiemu wojewodzie podlaskiemu hetmanowi koronnemu polnemu z różnymi symbolami, konceptem poetyckim wyrażonymi z aluzyją do* […] *herbu* […] *oddana* […] *w Chełmie 1721. 21. septembra, a potym do druku podana 1726*, [Lwów: Drukarnia Jezuitów], 1726.

Sawicki Karol Piotr, *Krzywda po wzgardzonym dla Boga świecie i zdeptanej herbowej podkowie Annie Ludowice Rzewuskiej ksieni konwentu lwowskiego reguły Benedykta świętego przy solennej na tenże urząd konsekracyi w symbolach herbowną*

podkowę dla Boga uniżoną w górę wynoszących inszą drogą z powinnym honorem wet za wet oddana, [Lwów: Drukarnia Jezuitów], 1730.

Sawicki Karol Piotr, *Prawdziwe zwierciadło niewinności, to jest życie czyste, niewinne, anielskie błogosławionego Alojzego Gonzagi* […], Poznań: Drukarnia Jezuitów, 1725.

[Sawicki Karol Piotr], [*Symbola Immaculatam Virginem declarantia*], [Leopoli: brak wydawcy, ok. 1725].

Sawicki Melchior, *Annuli ad lauream philosophiae coronam* […], Vilanae: typis Academicis Societatis Jesu, 1638.

Sawicki Melchior, *Cienie żałobne po jasnych promieniach, które przy pogrzebowym akcie Januszowi Kiszce wojewodzie połockiemu* […], Wilno: [Drukarnia Jezuitów] 1640.

Sawicki Melchior, *Żałoba białych lilii tryzniańskich po śmierci Jaśnie Wielmożnego Jego Mści Księdza Marcjana Tryzny*, Wilno: Drukarnia Bazylianów, 1643.

Sfondrati Celestino, *Innocentia vindicata: in qua gravissimis argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur* […], typis: Monasterii S. Galli, 1687.

Sokolski Jacek, *Barokowa księga natury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992.

Staropolskie piśmiennictwo hagiograficzne, t. 1, oprac. A. Witkowska, J. Nastalska-Wiśnicka, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.

Stefan Javors'kyj's Panegyrics, oprac. J. Niedźwiedź, B. Awianowicz, Brill, Leiden–Boston 2025.

Ślusarska Magdalena, *Literatura dewocyjna – problem definicji*, [w:] *Staropolska literatura dewocyjna. Gatunki, tematy, funkcje*, red. I. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2015.

da Teramo Principio Fabricii, *Delle allusioni, imprese, et emblemi* […], Romae: typis I. Ruffinellum, 1588.

Trąpczyński Marcin, *Catalogus personarum et officiorum Provinciae Polonae Societatis Jesu*, Posnaniae: typis Academicis Societatis Jesu, 1726.

Ulewicz Tadeusz, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w. Zagadnienie sarmatyzmu w kulturze i literaturze polskiej: (problematyka ogólna i zarys historyczny)*, Collegium Columbinum, Kraków 2006.

Urbański Piotr, *Theologia fabulosa. Commentationes Sarbievianae*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2000.

Veen Otto, *Amorum emblemata figuris aeneis incisa studio Othonis Vaeni Batavo Lugdunensis*, Antverpiae: venalia apud Auctorem, 1608.

Wagner Marek, *Stanisław Mateusz Rzewuski herbu Krzywda (1662–1728) hetman wielki*, [w:] *Poczet hetmanów Rzeczypospolitej: hetmani koronni*, red. M. Nagielski, Bellona, Warszawa 2005.

Wolański Filip, *Ewolucja rozwiązań dydaktycznych w staropolskich podręcznikach i kompendiach geograficznych w przededniu powstania Komisji Edukacji*

Narodowej. Wybrane aspekty, [w:] *Studia z dziejów edukacji w Rzeczypospolitej Obojga Narodów Korony i Litwy*, red. K. Puchowski, J. Orzeł, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2019.

Zoller Joseph, *Mira satis ac sine omni peccato Mariae sanctissima conceptio* […], Augusta Vindelicorum: typis J.M. Labhart, 1712.

Krzysztof Prabucki, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, zajmuje się badaniem poezji późnego baroku. Autor rozprawy doktorskiej *Poezja przełomu XVII i XVIII wieku. Perspektywa estetyczno-literacka* (2025). Redaktor tomów zbiorowych, członek redakcji czasopisma „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza". Publikuje między innymi w periodykach: „Pamiętnik Literacki", „Napis", „Litteraria Copernicana", „Terminus", „Przegląd Humanistyczny", „Zagadnienia Rodzajów Literackich", „Tematy i Konteksty", „Poznańskie Studia Polonistyczne".

ACTA UNIVERSITATIS LODZIENSIS
Folia Litteraria Polonica 1(72) 2026
https://doi.org/10.18778/1505-9057.72.15

C O P E
Member since 2018
JM13711

Rafał Skowroński*

https://orcid.org/0000-0002-9215-6453

Samotności Autora, czyli samotność jako warunek zaistnienia procesu twórczego

Streszczenie

Artykuł zawiera rozważania o znaczeniu zjawiska samotności dla procesu twórczego oraz przegląd utworów literackich i biografii artystycznych pod kątem obecności doświadczenia samotności. Punkt wyjścia stanowią refleksje nad językoznawczymi definicjami zjawiska i próbami kategoryzacji wariantów samotności i interdyscyplinarności zjawiska w monoseologii (nauce o samotności). W drugiej połowie artykułu podjęta została próba stworzenia modelu obecności samotności w procesie twórczym w odniesieniu do logicznego modelu samotności Mikołaja Bierdiajewa i wcześniej skategoryzowanych typów samotności. Pierwszym celem artykułu jest wyróżnienie różnych rodzajów samotności dotykających artystów i roli tego fenomenu w procesie twórczym; celem drugim – zarysowanie tła istoty doświadczenia samotności; trzecim celem – wskazanie powiązania uświadomionego doświadczenia samotności i zabiegów autotematycznych.

Słowa kluczowe: samotność, osamotnienie, monoseologia, proces kreatywny, autotematyzm

* Uniwersytet Gdański, e-mail: rafal.skowronski@phdstud.ug.edu.pl

Received: 2024-06-27. Verified: 2026-03-09. Accepted: 2026-03-31
© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding information: University of Gdańsk. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

The solitudes of the author, or solitude as a condition for the creative process

Summary

The article reflects on the importance of the phenomenon of solitude for the creative process and reviews literary works and artistic biographies in search for the the experience of loneliness. The starting point is a reflection on linguistic definitions of the phenomenon and attempts to categorize variants of loneliness and the interdisciplinary nature of the phenomenon in monoseology (the science of loneliness). In the second half of the article an attempt is made to create a model of the presence of solitude in the creative process in relation to Nikolai Berdyaev's logical model of loneliness and previously categorized types of loneliness. The first goal of the article is to distinguish different types of loneliness affecting artists and the role of this phenomenon in the creative process; the second goal is to outline the background of the essence of the experience of loneliness; the third goal is to point out the connection between the conscious experience of loneliness and autothematism.

Keywords: solitude, loneliness, monoseology, creative proces, autothematism

Gdy Zaratustra trzydziestu lat dożył, opuścił kraj swój
i jezioro ojczyste i poszedł w góry. Tu radował się
duchowi swemu i samotności swej, a dziesięć lat tak żyjąc,
nie umęczył się niemi. Wreszcie przemieniło się serce jego
i pewnego zaranku, wstawszy wraz z jutrznią,
wystąpił przed słońce i tak rzekł do niego:
– Światłości ty olbrzymia! czymżeby było twe szczęście,
gdybyś nie miała tych, komu jaśniejesz?[1]

(F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*)

1 F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2017, s. 7.

1

Tworzenie jako proces domaga się odosobnienia. To nie do końca truizm, nie jest to też prawda uniwersalna; zalążki utworów mogą powstawać na fiszkach zapisywanych gdziekolwiek – pisać można w kawiarniach, w poczekalniach czy w tramwajach, a w przypadku slamów poetyckich całe wiersze tworzone są na poczekaniu pod mniej lub bardziej bacznym spojrzeniem widowni. Nie da się jednak zaprzeczyć, że odosobnienie sprzyja dopracowywaniu formy czy treści, że sam proces odbywa się zawsze we wnętrzu tworzącego, chociaż może on być otoczony tłumem. Samotność Autora jest czasem walką, a czasem spokojnym dialogiem z samym sobą, chociaż cel jest zawsze jeden – kreacja.

Miejsce, w którym się tworzy ma jednak znaczenie. Stephen King, jeden z najbardziej płodnych i najbardziej popularnych amerykańskich pisarzy, w podręczniku pisarskim i autobiografii *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika* stwierdza, że pokój pisarza wymaga tylko jednej rzeczy: „drzwi, które zdecydujecie się zamknąć"[2]. Na podobny pomysł stworzenia podręcznika-autobiografii wpadł Haruki Murakami – pisząc o procesie twórczym, skorzystał z utartych formuł zapisu wspomnień. Oprócz zastosowania podobnych rozwiązań formalnych jak King, Murakami w książce *Zawód: powieściopisarz* odnosi się również do kwestii zamykania drzwi na czas pracy: „Pisanie powieści to niezwykle prywatne zajęcie, któremu oddajemy się w zamkniętym pokoju. Zamyka się człowiek w gabinecie, siada przy biurku, (w większości przypadków) tworzy z niczego zmyśloną opowieść i nadaje jej kształt tekstu"[3].

Nawet dla twórców, którzy takiego miejsca nie mają, istnieją alternatywy – przykładem są funkcjonujące na całym świecie specjalne instytucje ułatwiające autorom odosobnienie na czas tworzenia, a jednocześnie umożliwiające kontakt z innymi artystami, w Polsce nazwane Domami Pracy Twórczej. Dla Stanisława Lema takim miejscem była Willa Astoria, w której napisał między innymi słynne (także z rozważań nad samotnością w kosmosie) *Solaris*, a bywali i tworzyli w tym zakopiańskim hotelu również Julian Przyboś, Sławomir Mrożek, Wiesław Myśliwski, Wisława Szymborska i wielu innych członków Związku Literatów Polskich.

Murakami w swojej refleksji idzie o krok dalej od Kinga i zaznacza, że „wszystkie miejsca, w których próbuje się napisać powieść, stają się zamkniętymi pokojami, przenośnymi gabinetami"[4]. Zamknięty gabinet nie musi być rzeczywistą przestrzenią – może być metaforą procesu twórczego, metaforą wyobraźni. Metafora „wewnętrznego gabinetu" sugeruje konieczność połączenia procesu twórczego

---

2 S. King, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, przeł. P. Braiter-Ziemkiewicz, T. Wilusz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2021, s. 148.

3 H. Murakami, *Zawód: powieściopisarz*, przeł. A. Zielińska-Eliott, Muza, Warszawa 2017, s. 153.

4 Tamże, s. 155.

z samotnością z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze, wszyscy artyści mają w takim gabinecie prywatne podręczniki i narzędzia pisarskie, przy pomocy których zawsze oryginalnie rozwiązują problemy artystyczne[5]. Nie ma dwóch takich samych utworów, co oznacza, że każdy proces twórczy trochę się różni. Skutkuje to niemalże pełnym odizolowaniem procesu twórczego: nie tylko nie mają do niego dostępu odbiorcy, ale również inni artyści. Po drugie, jeżeli za wewnętrzny gabinet artysty uznamy wyobraźnię, trzeba pamiętać, że jest ona zawsze skierowana w przyszłość[6] i tym samym twórca jest zdany na siebie. Artysta musi wyprzedzać oczekiwania czytelnicze, żeby pozostać oryginalnym. Jest też oddzielony od skończonych utworów – zasiadając do pracy musi przecież stworzyć coś oryginalnego, odróżniającego nowe dzieło od dotychczasowych dokonań.

Stefan Konstańczak twierdzi, że w przypadku procesu twórczego artysta mierzy się tylko z samotnością fizyczną, a nie z osamotnieniem, ponieważ obcowanie ze swoją ciągle aktualizującą się sztuką sprawia, że niemożliwym staje się doznanie uczucia osamotnienia[7] – czy można jednak uznać sztukę za towarzysza artysty (także w sensie konieczności nieustannego konfrontowania się podczas pracy twórczej z dziedzictwem kulturowym), czy też jest to teza zbyt odważna, antropomorfizująca i upraszczająca? Nie ma w końcu wątpliwości co do tego, że twórca w czasie pracy wchodzi w stan samotności fizycznej i doświadcza uczucia osamotnienia w odniesieniu do innych ludzi. Są to przecież naturalne warunki podczas tworzenia jakichkolwiek komunikatów językowych czy niejęzykowych. „Poza tym – twierdzi Murakami – bez względu na to, jak do tego doszło, kiedy pisarz zacznie pracę, staje się samotny. Nikt mu nie pomoże. Niektórzy mają być może researcherów, ale zazwyczaj rolą takiej osoby jest tylko zebranie materiałów. Nikt pisarzowi nie zrobi porządku w głowie, nikt nie odnajdzie właściwych słów. To, co się samemu zaczęło, trzeba samemu popychać i samemu zakończyć"[8].

Można – w odniesieniu do tej myśli, ale nie tylko – stwierdzić, że artysta tworzy zawsze ze środka – z jądra samotności. Nawet jeżeli dyktowałby swój tekst stenotypiście (przypadek *Gracza* Fiodora Dostojewskiego) albo nagrywał go na taśmę (przypadek *Mojego wieku* Aleksandra Wata), to słowa wychodzą zawsze z niedostępnej drugiemu człowiekowi wyobraźni pisarza[9].

---

5 K. Kaśkiewicz, *Samotność geniusza*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Wydawnictwo UMK, Toruń 2006, s. 413.

6 S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?*, [w:] *Zrozumieć samotność*..., s. 432.

7 Tamże, s. 442.

8 H. Murakami, *Zawód: powieściopisarz*..., s. 156.

9 Przedmiotem rozważań jest przede wszystkim pytanie o relację doświadczenia samotności i procesu twórczego w okresie, w którym autor nie ujawnił jeszcze swojego pomysłu i nie rozpoczął się proces redakcji. Za ostateczny kształt dzieła odpowiada w mniejszym lub większym stopniu wiele osób – Nicolas Donin i Daniel Ferrer zwracają uwagę na znaczenie, między innymi,

Przekonanie o możliwości spojrzenia przez sztukę i wyobraźnię w przyszłość ma swoje antyczne źródła – według Sokratesa był to szczególny dar twórczy pochodzący od bogów. Mógł się objawiać w różnych postaciach natchnienia zsyłanego przez konkretne bóstwo: wieszczbiarskiego (od Apollina), oczyszczającego (od Dionizosa), szału improwizacyjnego (od Muz), szału miłosnego (od Erosa)[10]. Nie inaczej jest w przypadku Biblii, której autorstwo nie jest przypisywane jej wielu autorom, ale boskiemu natchnieniu. Istnieje więc pewne duchowe pokrewieństwo proroków, wieszczów i niektórych twórców – to uświadomienie sobie znaczenia samotności w procesie twórczym. Kwestionować można jednak znaczenie objawienia na rzecz innych czynników[11], właściwe prognozowanie przyszłości wymaga wyciszenia i – przede wszystkim – wysokiej samoświadomości.

2

Tworzenie moglibyśmy nazwać doświadczeniem paradoksalnym: wykonana w samotności praca ostatecznie skierowana jest do innego człowieka (odbiorcy). Tam dopiero przecież – jak twierdził Roman Ingarden – na styku dzieła i wyobraźni czytelnika, powstaje utwór[12]. Jeszcze mocniej wybrzmiewa ten paradoks w utworach zawierających zwerbalizowany wewnętrzny konflikt twórcy, gloryfikujących samotność i krytykujących społeczeństwo.

Niektórzy pisarze zwracają uwagę na tę wewnętrzną sprzeczność i podejmują się krytyki procesu utrwalania myśli albo przynajmniej jego sensu. Młody literat Tonio Kröger z opowiadania Tomasza Manna stwierdza: „tylko partacz myśli, że twórcy wolno czuć"[13]. Cóż chce przekazać Mann ustami postaci? Czy warunkiem stworzenia dobrego dzieła jest odcięcie twórcy nie tylko od powszechnych wyobrażeń o opisywanym przedmiocie, ale też od własnych emocji? Według Krögera tylko ludzie przeciętni mogą zachwycać się zamkniętą w utworze opowieścią, autor skazany jest na samotność i niezrozumienie – jednocześnie to osiągana w alienacji samoświadomość jest jedyną nagrodą twórcy. Końcowa konkluzja brzmi

komentarzy czytelników rękopisów w redakcji tekstu i podają przykład wpływu Vivienne Eliot i Ezry Pounda na formę i treść *Ziemi jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota (N. Donin, D. Ferrer, *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, przeł. D. Jarząbek-Wasyl, „Wielogłos" 2019, nr 1 (39), s. 38).

10 S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty…*, s. 436–467.

11 Wspomnieć należy chociażby słynny esej *Śmierć autora* Rolanda Barthesa i koncepcję „skryptora", która nie tyle podważa sens rozważania źródeł procesu twórczego, co zwraca uwagę na znaczenie intertekstualności w dziele literackim i uwikłanie Autora w język. Zob. tenże, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2 (54/55).

12 L. Brogowski, *Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena*, „Teksty Drugie" 1993, nr 3, s. 77.

13 T. Mann, *Tonio Kröger*, [w:] tegoż, *Nowele*, przeł. L. Staff, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 147.

przygnębiająco: „Literatura nie jest w ogóle powołaniem, tylko przekleństwem”[14]. Dlaczego? Ze względu na napiętnowanie społeczne artysty; nieustające wewnętrzne sprzeczności i trwałe uczucie osamotnienia uniemożliwiają porozumienie się z odbiorcą.

Dlaczego więc twórcy, szczególnie ci antyspołeczni, piszą i publikują? Dlaczego utrwalali swoje myśli filozofowie sceptycznie nastawieni do społeczeństwa, tacy jak Jean-Jacques Rousseau albo Fryderyk Nietzsche? Dlaczego Zaratustra ocenia swoją samotność pozytywnie, ale w końcu postanawia zejść do ludzi, żeby przemawiać i nauczać?

3

Dziedzictwo kulturowe tworzone i przekazywane jest w dużej mierze[15] przez język, czyli kod (dwuklasowy i semantyczny), którego problematycznymi cechami (dla przeprowadzenia całościowej syntezy) są autonomiczność i kreacyjność. Problematyczne, ponieważ ich efektem jest niestabilność i zmienność znaczeń, co też w przypadku interesującego nas pojęcia jest widoczne w przypadku badania historycznego znaczenia i klasyfikowania jednostkowego doświadczenia samotności. Na przestrzeni epok zmieniała się ocena samotności i osób samotnych w społeczeństwie (także autorów), zmieniała się również recepcja samotności i postaci samotnych w literaturze. Pewne jest, że osoby samotne należały i należą do Innych[16], postrzeganie Inności zaś uległo zmianie dopiero w ostatnim stuleciu za sprawą psychologii i nowych zwrotów badawczych w humanistyce.

Nad samotnością rozważania snują nie tylko akademicy i filozofowie, jest przecież doświadczeniem powszechnym, obecnym w kulturze niskiej i wysokiej, w każdym języku. I może od tego należałoby rozpocząć – od definicji językowej samotności, od rozważenia pojęcia „samotność” i jego licznych kontekstów. I od ważnego pytania: czym różni się „samotność” od „osamotnienia” i czy jest to różnica znacząca? Zacznijmy od podstawowej analizy strukturalnej Bożeny Sieradzkiej-Baziur:

---

14 Tamże, s. 149.

15 Odstępstwem od takiej tezy są wnioski badaczy zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych, którzy określają afekty jako niejęzykowe, a związane z ciałem sposoby przekazywania komunikatów kulturowych. Zob. B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N, Educatio Nova” 2017, nr 2.

16 Zob. J. Bukowski, *Problem Innego u Sartre'a*, „Teksty” 1981, nr 57. Jerzy Bukowski za Sartre'em tłumaczy pojęcie Inności i rozpoczyna od jego prawdopodobnie najważniejszego twierdzenia: „Inny nie jest mi bezpośrednio dostępny, jego istnienie nie jest tak oczywiste jak moje” (tamże, s. 143).

> Rdzeniem pola semantycznego odpowiadającego pojęciu SAMOTNOŚĆ jest wyraz sam. Wywodzi się on z języka prasłowiańskiego **samъ*, w którym oznaczał 'nie mający towarzystwa, taki, któremu nie towarzyszą inne przedmioty, samotny, osamotniony'[17].

Wydaje się, że wyraz ten w polszczyźnie zachował do dziś zarówno pierwotną formę, jak i znaczenie, ale też w ciągu wieków jego pole semantyczne uległo poszerzeniu. Efektem są liczne derywaty zawierające pierwotne słowo *samъ* (takie jak *samotny*, *samotnik*, *samotnie*). W poniższych rozważaniach najważniejsze będą szczególnie dwa z nich:

1. *Samotność* – stan fizyczny lub społeczny; ścisłe centrum pojęcia „samotność", może być narzucona lub dobrowolna; domyślnie sytuacja, w której człowiek nie ma kontaktu z innymi ludźmi, pojęcie realizuje się najpełniej w formule: „[brak innego człowieka]"[18].
2. *Osamotnienie* – stan psychiczny, odczuwanie braku psychicznego kontaktu z konkretnym człowiekiem, wynika z niezaspokojenia potrzeby przynależności, odrzucenia przez otoczenie, napiętnowanie społeczne; najzwięźlej określone przez Sieradzką-Baziur jako „[negatywne uczucia z powodu braku innego człowieka]"[19].

Zasadniczo można stwierdzić, że pierwsza z tych precyzacji kieruje w stronę pojęcia, druga – w stronę uczucia. Już na poziomie definicji językowych, niedążących do stworzenia żadnego wyraźnego modelu badawczego, możemy wskazać, że te dwa różne pojęcia odnoszą się do dwóch różnych stanów, które pozwalają stworzyć cztery możliwe kombinacje typów przeżywania samotności (samotny i osamotniony, niesamotny i nieosamotniony, niesamotny i osamotniony, samotny i nieosamotniony). Sieradzka-Baziur w swoim szkicu dodaje jednak kolejne, mniej dookreślone, poboczne rodzaje samotności: moralną, egzystencjalną, duchową, intelektualną[20]. Te różne typy mogą wchodzić w relacje, łączyć się lub przeczyć sobie nawzajem. W wyniku tego trudno jest ustalić jakąkolwiek prawidłowość metodologiczną, istotna jest raczej sama obserwacja zróżnicowania zjawiska i podkreślenie kontrastu pomiędzy „samotnością" a „osamotnieniem".

Inną ważną obserwacją językoznawczą jest częste kojarzenie samotności w językowych zwyczajach z doświadczeniami negatywnymi. Samotność jest więc *dojmująca*, *dokucza*, *męczy*, doświadcza się *bólu samotności*, jest ona czymś wrogim,

---

17 B. Sieradzka-Baziur, *O strukturze semantycznej języka. Pojęcie SAMOTNOŚĆ*, „Horyzonty Wychowania" 2013, nr 23, s. 122.

18 Tamże, s. 131.

19 Tamże.

20 Tamże, s. 125.

dlatego *walczymy* z nią albo ją *przezwyciężamy*[21]. (Istnieją jednakowoż utarte zwroty, takie jak *potrzeba* czy *pragnienie samotności*, dotyczące świadomej potrzeby izolacji). To prowadzi do wniosku, że samotność narzucona przez świat i osamotnienie odczuwane wbrew naszej woli są czymś jednoznacznie złym. Dlatego zwroty i frazeologizmy związane z tymi stanami będą zwykle nacechowane negatywnie emocjonalnie. Będzie to też miało wyraźny wpływ na wartościowanie samotności w procesie twórczym i interpretacjach literackich.

4

Nazwa monoseologia jest, jak w przypadku wielu nazw dyscyplin naukowych, złożeniem dwóch greckich słów: *monosé*, czyli samotność, i *logia*, czyli nauka[22]. Przyjrzymy się słowu *monosé* (łączone przez Piotra Domeracki również ze słowem *sophia* – monoseozofia jest nazwą filozofii samotności[23]), by zwrócić uwagę na jeszcze mniejszy człon *mono*, oznaczający coś pojedynczego, co od razu budzi skojarzenie ze znaczeniem słowa *samъ*. Chodzi oczywiście o jednostkę – odizolowaną od społeczeństwa lub czującą osamotnienie. W przestrzeni badań monoseologii znajduje się wiele różnych dyscyplin humanistycznych, których współpraca jest konieczna do właściwego rozpatrzenia pojedynczego fenomenu. Zaangażowane są, między innymi, filozofia, teologia, psychologia, socjologia, antropologia kulturowa i społeczna, literaturoznawstwo czy pedagogika.

Rozważania nad samotnością w kulturze i filozofii można znaleźć już w antyku, stąd – pomimo niedawnego uznania autonomiczności monoseologii – wiekowość samej refleksji nad pojęciem. U Arystotelesa pojawia się jej dość jednoznaczna krytyka – miała ona być źródłem upadku moralnego człowieka[24]. Pośrednią refleksją nad samotnością jest już samo oddawanie się myśleniu na osobności – jak zauważa Domeracki: „samotność stanowi treść kontemplacji, a kontemplacja samotności"[25], kontemplowanie zaś jest tak stare jak myśl ludzka i stanowi immanentną cechę

---

21 Tamże, s. 127.

22 Termin wymyślił polski badacz fenomenu samotności Piotr Domeracki (tenże, *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Filozoficzne studium samotności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2018, s. 86). Pojęcie „monoseologia" pojawia się również we wcześniejszej pracy Domeracki pt. *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, w tej pierwszej rozprawie jest wykorzystane już w tytule całej monografii.

23 P. Domeracki, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 2016, s. 45.

24 Tamże, s. 26. Ben Lazare Mijuskovic stwierdza: „Jak oświadczył Arystoteles, człowiek, który nie potrzebuje innego człowieka, jest albo bestią, albo bogiem" (tenże, *Przedmowa Profesora Bena Lazare Mijuskovica*, [w:] P. Domeracki, *Horyzonty i perspektywy…*, s. 20).

25 Tamże, s. 132.

nurtu kontemplatywnego filozofii[26]. Taka autorefleksja nad samotnością jeszcze bardziej widoczna jest w średniowiecznej ascezie religijnej – samotność jest jednym z jej warunków, a osiągnięcie ascezy miało być przecież świadome i dobrowolne. Później – od renesansu – rozwój racjonalizmu i empiryzmu przyczynił się do większego uświadomienia sobie problemu osamotnienia, nieodłącznej części istnienia. Tylko na marginesie wspomnę postulat Rousseau powrotu do natury – jednoznacznie antyspołeczny zwrot ku samotności. Dopiero jednak przedstawiciele egzystencjalizmu, szczególnie ci późniejsi, związani również z fenomenologią, wyodrębnili coś, co dzisiaj (również dzięki terminom *noumen* i *fenomen* Immanuela Kanta) nazywamy fenomenem samotności.

W egzystencjalizmie fenomen samotności rozpatrywany jest ze względu na kategorię Inności. Może być węzłowym tematem rozważań filozoficznych, chociaż występuje raczej jako ich pomniejszy aspekt – tak jest w przypadku refleksji Emmanuela Levinasa w rozprawie *Czas i to, co inne*. Samotność stanowi punkt odniesienia podczas rozważania zagadnienia „ja", problemu „Innego", fenomenów czasu i śmierci[27]. Jeżeli, według Levinasa, samotność jest immanentna istnieniu i nie możemy dokonać jej redukcji, jedynym sposobem na poznanie czystej istoty samotności bez istnienia (lub odwrotnie) jest doznanie śmierci. W takiej sytuacji poznanie jest niemożliwe. Dla Levinasa próg śmierci jest ważny, ale uciekając od zarzutu, iż uatrakcyjnia w ten sposób wywód, pisze:

> […] w fenomenie śmierci samotność znajduje się na progu tajemnicy. Tajemnicy, której nie należy rozumieć negatywnie jako czegoś nieznanego, czego pozytywne znaczenie będziemy mieli za zadanie ustalić. Pojęcie to pozwoli nam dostrzec w podmiocie odniesienie, które będzie się sprowadzało do prostego i czystego powrotu jego samotności[28].

Literaturoznawcę zainteresować może szczególne powiązanie samotności i śmierci, problem samotności w obliczu śmierci. W końcu to wyjątkowy i tajemniczy typ samotności, fascynujący twórców wszystkich epok. Szczególnie kiedy artyści idą o krok dalej, podejmując próby przedstawienia świata zagrobowego,

---

26 Tamże, s. 126–127. Domeracki, za narratywistami i Charlesem Taylorem, wyróżnia dwie „wielkie narracje" w historii myśli ludzkiej: metanarrację indywidualistyczną i metanarrację komunitarystyczną. Nurt kontemplatywny jest podrzędny wobec metanarracji indywidualistycznej i to przedstawiciele tego nurtu mieli być pierwszymi, którzy samotność pośrednio gloryfikowali. Można tu wymienić takich myślicieli, jak Sokrates, Platon, Augustyn z Hippony, Mistrz Eckhart, Pascal, Rousseau, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Husserl, Heidegger. Szeroko Domeracki zajmuje się analizą stosunku różnych nurtów obu metanarracji do samotności w *Rozstajach samotności*.

27 E. Levinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 19.

28 Tamże, s. 22–23.

korzystając z wzorców mitologicznych (grecki Hades, egipskie Pola Jaru, nordycka Valhalla, chrześcijańskie Niebo, Czyściec i Piekło i tak dalej) i ich reinterpretacji w literaturze. Dodatkowo, od czasów romantyzmu pisarze i poeci coraz częściej szukają w tej przestrzeni własnego języka opisu – jak w przypadku wyjątkowej filozofii śmierci i umierania, która rozciąga się na prawie całą poezję Bolesława Leśmiana[29]. Dla tych autorów samotność jest nie tylko warunkiem twórczym: staje się głównym tematem, problemem intrygującym i niemożliwym do rozwiązania.

Inny filozof egzystencjalista, Mikołaj Bierdiajew, dokonuje zwrotu myślowego ku romantyzmowi jako epoce, która zreformowała myślenie o samotności, za czym stać ma rozwój koncepcji indywidualizmu. Filozof buduje przy tym pewien związek przyczynowo-skutkowy: wskazuje stopniowe przemiany w kulturze i odkrycia nauki (teoria heliocentryczna Kopernika), przemiany religijne (Luter, Kalwin) i nowe koncepcje filozoficzne (racjonalizm Kartezjusza, angielski empiryzm) jako punkty węzłowe historii przemian. Domyślnym efektem zmian kulturowych miał być wzrost znaczenia jednostki w romantyzmie. Uświadomienie znaczenia „ja" wyzwoliło potrzebę wyjścia z samotności, poszukiwania bliskości. Ostatecznym skutkiem był rozwój życia emocjonalnego – jednego z głównych tematów literackich epoki. Romantyczne „ja" przeżywało samotność i romantyczne „ja" zlało się z kosmosem[30] w literaturze.

5

Wyodrębnienie „samotności kontemplacyjnej" jako oddzielnego rodzaju samotności, choć słuszne, jest co najmniej sztuczne. Jeżeli samotność jest wielowymiarowa i wieloaspektowa, to możliwość kontemplacji wypada nazwać raczej jej aspektem. W tym przypadku mamy do czynienia z minimalizowaniem znaczenia tego, czy jest to samotność dobrowolna, czy też narzucona – ostatecznie zawsze można znaleźć w samotności aspekt kontemplacyjny. Domeracki twierdzi częściowo inaczej i mówi, że dobrowolność jest konieczna dla zaistnienia samotności kontemplacyjnej – konieczna jest samodzielna decyzja i konsekwentność. Częściowo, ponieważ sam sobie na koniec rozdziału przeczy, gdy stwierdza, że „wystarczy przekuć samotność w okazję do pogłębionej i twórczej autorefleksji"[31]. Pomijając spór o terminologię, trzeba podkreślić optymistyczne w tej myśli przekonanie, że nawet najbardziej dojmujące doświadczenie osamotnienia może stać u podstaw wewnętrznej przemiany.

---

29 M. Głowiński, *Leśmian: poezja śmierci*, „Teksty" 1977, nr 34–36, s. 115. Michał Głowiński stwierdza: „w poezji Leśmiana śmierć jest wszechobecna, występuje w najróżniejszych, czasem nieoczekiwanych uwikłaniach: mówiąc o czymkolwiek, można mówić o śmierci" (tamże).

30 M. Bierdiajew, *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*, przeł. H. Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2002, s. 57.

31 Tamże, s. 154.

Negatywne i pozytywne aspekty samotności – jej dobro i zło – są często przemieszane i każda próba stworzenia modelu badawczego musi się liczyć z niejednoznacznością zjawiska, które raz bywa pojęciem, raz uczuciem, ale też objawem Inności i jednocześnie stanem immanentnym dla istnienia każdej istoty. Ostatecznie częściej będziemy trafiać na negatywny obraz doświadczenia samotności. Czesław Miłosz w rozmowie z Anną Frajlich stwierdził:

> Wie Pani, samotności nikt nie wybiera. Samotność to jest coś, co się odczuwa jako klęskę, jako klątwę, jako nieszczęście. Ale kiedy się to zaakceptuje, dopiero z perspektywy widać, jak to jest potrzebne i jakie zbawienne. Myślę, że gdybym nie miał tej samotności, to prawdopodobnie o wiele bym mniej mógł zrobić[32].

Osoba o dużej samoświadomości – światowej sławy artysta mówiący o dotykającym go problemie – w próbie werbalizacji jest skazana na paradoks. Na początku odwołuje się do utartych schematów językowych i mówi o „klęsce samotności", na końcu wartościuje pozytywnie doświadczenie osamotnienia – jako kluczowe dla kontemplacji i tworzenia. To naturalne ze względu na wieloaspektowość zjawiska, przy czym zdaje się, że nawet podczas wychwalania samotności mimowolnie podkreślane są jej negatywne cechy.

Malizacja (od łacińskiego *malum* – 'zło') samotności ma wiele źródeł. To długi proces, którego efektem są, wspomniane już, zakodowane w języku stereotypy, frazy i skojarzenia samotności ze złem. Nie są one bezzasadne – przecież to często świadectwa, próby wyrażenia i ujęcia pewnego indywidualnego doświadczenia i przełamania aktualnego stanu. Obok jednostkowych opisów, stanowiących zwykle niezauważalną w morzu głosów krytykę, bogata jest historia malizacji samotności przez autorytety. Przegląd zacząć można od Biblii i jednego z początkowych wersetów: „Potem Pan Bóg rzekł: »Nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam, uczynię mu zatem odpowiednią dla niego pomoc«"[33]. Wspomniane stanowisko Arystotelesa miało ogromny oddźwięk w antyku i odbiło się echem w filozofii średniowiecznej. Pojęcie samotności w antycznej Grecji zostało jednoznacznie skojarzone z dzikością, a jej gloryfikowanie z występkiem przeciwko idei *polis*, wspólnocie oraz cywilizacji. Życie poza miastem zostało uznane za niegodne człowieka i niezgodne z jego społeczną naturą, a samotność często była kojarzona z barbarzyństwem ludzi „żyjących w lesie"[34] – nie oznacza to jednak, że samotność w kulturze była zjawiskiem zupełnie jednoznacznym[35].

---

32 C. Miłosz, A. Frajlich, *Samotności nikt nie wybiera*..., „Archiwum Emigracji" 2000, nr 3, s. 203–204.

33 Rdz 2, 18 (Biblia Tysiąclecia).

34 P. Domeracki, *Horyzonty i perspektywy*..., s. 181.

35 Samotność jako temat literacki pojawia się w wielu utworach i mitach antyku: czasem jest karą (jak w przypadku Antygony, Prometeusza, Atlasa), czasem trudnością do przezwyciężenia (próba Penelopy w *Odysei*, warunek daru wróżbitów i wyroczni, na przykład Tejrezjasza, Pytii, Sybilli, źródło natchnienia proroków w Biblii).

6

Czy samotność może być wyborem, czy zawsze jest narzucona? Czy można uporządkować ją inaczej niż przez zbiór mniej lub bardziej pokrewnych typów samotności? Niektórzy autorzy uświadamiają sobie rolę osamotnienia w procesie twórczym i odnoszą się do tego w swoich dziełach, inni „poświęcają się" nieświadomie – nie musi to być jednak dążenie do autodestrukcji, jak w przypadku kaskaderów literatury, takich jak Marek Hłasko, Andrzej Bursa czy Rafał Wojaczek.

Wróćmy na chwilę do filozofii i językoznawstwa. Mikołaj Bierdiajew nie tylko spojrzał na problem samotności przez pryzmat myśli egzystencjalnej i fenomenologii, ale spróbował także skategoryzować jej odmiany metodami logiki. Efektem tego jest klasyfikacja, która stara się uporządkować relacje pomiędzy jednostką a społeczeństwem z uwzględnieniem osamotnienia.

Bierdiajew – przyglądając się odczuwaniu fizycznego stanu samotności (kontakt ze społeczeństwem) i psychicznego stanu osamotnienia (samotność „ja") – wyróżnia cztery modelowe relacje człowieka ze społeczeństwem:

1. Człowiek nie jest samotny [brak fizycznej samotności], jest społeczny [nie odczuwa osamotnienia]. […]
2. Człowiek nie jest samotny [brak fizycznej samotności], nie jest społeczny [odczuwa osamotnienie]. […]
3. Człowiek jest samotny [jest fizyczna samotność], nie jest społeczny [odczuwa osamotnienie]. […]
4. […] człowiek może być samotny [może być fizyczna samotność] i społeczny [może nie odczuwać osamotnienia][36].

Odnosząc się do schematu Bierdiajewa, mnogich prób zdefiniowania doświadczenia samotności i czterech głównych, według analizy językoznawczej, możliwych wariantów doświadczenia samotności i osamotnienia, wyróżniam wstępnie cztery rodzaje samotności Autora, odczuwane przez artystów. Są to:

1. Samotność utajona – próba odnalezienia swojego miejsca w społeczeństwie przez wiernopoddaństwo lub naśladownictwo (poszukiwanie afirmacji i poczucia przynależności).
2. Samotność dystansująca – życie w społeczeństwie z jednoczesnym poczuciem własnej odrębności.
3. Samotność antagonistyczna – nieuświadomione przyjęcie brzemienia samotności w postaci natchnienia.
4. Samotność uświadomiona – uwolnienie potencjału procesu twórczego, uświadomienie sobie kreacyjnych możliwości wyobraźni.

---

36 M. Bierdiajew, *Rozważania o egzystencji*..., s. 58–59.

Jak zawsze w przypadku schematów nie jest to próba całościowego uporządkowania zagadnienia, a raczej pewna propozycja otwierająca dyskusję nad wyraźnie odrębnymi sposobami oddziaływania samotności na proces twórczy. Jest w tym podziale pewna zdradliwa sugestia hierarchizacji – przechodzenia od pierwszego typu do czwartego, stopniowego wtajemniczania. Tymczasem doświadczyć może wszystkich (lub tylko części) rodzajów samotności jedna osoba na różnych etapach życia. Możliwe jest, na przykład, przejście od typu trzeciego do pierwszego. Jeżeli jest jakieś przejście „w górę", to raczej pomiędzy każdym z trzech pierwszych typów a ostatnim – to wybór samotności jako wolności, przejście od nieświadomego jej doświadczania do uświadomionego, otwierającego przy tym nowe możliwości artystyczne. W pierwszej kolejności zobaczmy, jak samotność może warunkować proces twórczy w trzech pierwszych typach samotności Autora.

Samotność utajona odpowiada swoim charakterem artystom, którzy w twórczości realizują formułę wiernopoddaństwa lub naśladownictwa, czyli polegają bądź wzorują się na „siłach wyższych". Nie odczuwają świadomie osamotnienia i nie są samotni – ich samotność pozostaje ukryta pod ich codziennymi aktywnościami, pracą twórczą, której celem jest naśladowanie i odtwarzanie innych. Główną cechą ich twórczości jest wtórność. Postawa wiernopoddańcza dotyczyła na przykład twórców z okresu socrealizmu – tych, którzy zastosowali się do odgórnie określonych norm realizmu socjalistycznego. Twórca odrzuca niezależność ideologiczną i w zamian za uznanie i środki do życia reprezentuje nurt zaaprobowany przez władzę. Artysta w socrealizmie ma wszystko – dom, jedzenie, opłacone wakacje, gwarantowane nakłady, przychylnych recenzentów – musi zapłacić tylko jedną cenę: powinien przestać myśleć. Czesław Miłosz w eseju *Nie* rekonstruuje w zbliżeniu – już na emigracji – transformację ułożonego artystycznie pisarza w narzędzie propagandowe partii i porównuje ten proces do oswajania, a w końcu ochrzczenia „dobrego poganina" – osoby posiadającej ideologiczny potencjał do „zwerbowania" w szeregi partii[37]. Autor *Zniewolonego umysłu* odrzucił taką propozycję, charakteryzuje inne sylwetki pisarzy „Nowej Wiary". Najważniejszą kwestią w jego wywodzie jest problem wyrzeczenia się autonomii i prawdy w ogóle[38]. Zacząć myśleć według innych – to jest właśnie wiernopoddaństwo.

Formuła naśladownictwa realizowana jest przez kultywowanie wzorców pozostawionych przez innych twórców, ukonstytuowanych zwykle w schematy

---

37 C. Miłosz, *Nie*, „Kultura" 1951, nr 5 (43), s. 3–5.

38 Erich Fromm w *Ucieczce od wolności* rezygnację z indywidualnego „ja" na rzecz kogoś lub czegoś znajdującego się na zewnątrz klasyfikował jako pierwszy z mechanizmów ucieczki od wolności i – wiążąc to zachowanie ze zjawiskiem sadomasochizmu – pisał: „[...] obie skłonności, masochistyczna i sadystyczna, mają pomóc jednostce w ucieczce przed nieznośnym uczuciem samotności i bezsiły" (tenże, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Warszawa 1978, s. 150).

z wyróżnionymi cechami. W zawężeniu można stwierdzić, że realizuje się przez zjawisko epigonizmu, ale w szerszej perspektywie, to też na przykład przekonanie o wyczerpywaniu się form artystycznych. W tym przypadku warto rozważyć miejsce odmian gatunkowych powieści (kryminał, romans, powieść psychologiczna, powieść historyczna), w których autorzy nie podejmują żadnych eksperymentów formalnych i tworzą schematyczne fabuły. Nie jest to zjawisko jednoznacznie negatywne i epigońskie – Kazimierz Bartoszyński zauważa, że pojęcie gatunku literackiego ułatwia rozpoznanie i zakwalifikowanie tekstu do literatury, ułatwia komunikowanie się autora z odbiorcą[39]. Zawęża jednak znacznie możliwości pisarskie i sugeruje podążanie za autorytetami danego gatunku.

Można więc się zastanawiać, czy również szeroko rozumiany epigonizm ma charakter negatywny. Według Teresy Kostkiewiczowej to „bierne naśladowanie i kontynuacja przestarzałych koncepcji artystycznych czy myślowych"[40]. Epigoni tworzą jednak często w tej samej epoce, co ich mistrzowie, więc nie są jak widma – posiadają odbiorców i podtrzymują teoretycznie nowe normy z przekonaniem, że bronią właściwego porządku rzeczy – to przypadek polskich romantyków. Marta Zielińska w studium poświęconym epigonizmowi w literaturze romantyzmu zauważa, że pierwsi naśladowcy Mickiewicza pojawili się jeszcze przed 1830 rokiem[41], a zjawisko naśladownictwa rozwinęło się jak nigdy dotąd[42]. Był to efekt przesunięcia uwagi twórczej z gatunku na język poetycki, w którym powtarzalność jest o wiele bardziej czytelna (na przykład zastosowanie metaforyki, zdrobnień czy formy pytającej). Pragnienie wyrażenia indywidualizmu szybko wpadło w pułapkę konwencjonalizacji – wiara w skuteczność wybranych środków stylistycznych czy autentyczność wyrażeń doprowadziła do schematyzacji. Epigonizm może się więc realizować przez zbyt silne przekonanie o idealności metod autorytetów, przez fałszywe poczucie przynależności do wspólnoty literackiej – bez względu na to, czy się jest poprzednikiem, czy rówieśnikiem.

Drugi rodzaj samotności Autora, czyli samotność dystansująca, dotyczy przypadków dobrowolnego udziału jednostki w życiu społeczeństwa przy jednoczesnym wewnętrznym poczuciu odcięcia od świata. To stan odczuwania osamotnienia przy równoległym udziale w życiu społeczeństwa (braku samotności fizycznej). Skutkiem jest poczucie bezradności w stosunku do ponadjednostkowych mechanizmów gwarantujących funkcjonowanie społeczności. Potrzeba znalezienia

---

39 K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 75, s. 4.

40 *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 133.

41 M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 49.

42 Tamże, s. 51.

autentyku i chłód perspektywy kojarzyć można z narracjami behawiorystów, naturalistów czy reportażystów. Jednoznaczne przypisanie przedstawicielom tych nurtów i gatunków tego typu samotności Autora nie jest takie oczywiste – mówimy w końcu o sytuacji autorów, a nie o ich narracjach.

W przypadku naturalizmu powiązanie z drugim typem samotności Autora mogłoby znaleźć uzasadnienie w autorskich pragnieniach częstszego używania techniki showingu w ramach narracji kosztem dialogów czy zawiłej fabuły. To narastające pragnienie maksymalnie mimetycznego przedstawienia rzeczywistości, rezygnacja z artyzmu na rzecz autentyku, które w pierwszej połowie XX wieku przyczyniło się do rozwoju literatury faktu[43]. Krystyna Jakowska, dokonując przeglądu prozy dwudziestolecia międzywojennego w poszukiwaniu obecności naturalizmu jako wciąż żywej koncepcji artystycznej (w Polsce największa fascynacja tym nurtem przypada na okres Młodej Polski), zauważa za Yves'em Chevrelem, że źródłem neonaturalizmu lat 30. może być sytuacja socjohistoryczna, nie zaś potrzeba nawiązania estetycznego do starej już koncepcji[44]. To potrzeba autora, który uznaje wnikliwą obserwację otoczenia za warunek konieczny pisania, rodzi utwór naturalistyczny, bez względu na epokę: chce odwzorować rzeczywistość i sytuacje społeczne, chociaż czuje się osamotniony.

Behawioryzm jest tendencją węższą, wywodzącą się z naturalizmu, która zakłada minimalizację komentarza narratora i brak analizy psychologicznej bohatera w narracji[45]. W literaturze lagrowej – na przykład w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego – dobrze widoczna jest rola samotności, doświadczanej przez autora w obozie – z jednej strony jest to sytuacja wyjątkowo właściwa dla drugiego typu samotności (więzień nie chce być w obozie, ale jakoś musi w nim przetrwać), a z drugiej strony obecna jest atmosfera samotności w obliczu śmierci (więzień może zginąć każdego dnia), izolująca od współwięźniów. To skrajne doświadczenie osamotnienia podczas zawieszenia jakiejkolwiek prywatności (życie w baraku, gdzie wszystkie czynności życiowe, także umieranie, są publiczne). Aleksandra Palusińska wskazuje, że w opowiadaniach obozowych Borowski wybrał znaną metodę twórczą (czytał na pewno opowiadania Hemingwaya), ale jego motywacją było doświadczenie lagrowe i próba zmierzenia się z wyzwaniem, jakie stanowi reprezentacja Zagłady[46]. Autor *Pożegnania z Marią* zrezygnował z oceny moralnej sytuacji, ale jednocześnie starał się zarysować odbiorcy zawiłość sytuacji. Opis

---

43 K. Jakowska, *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 83, s. 61. Zob. też: D. Kozicka, *Dwudziestowieczne „podróże intelektualne". (Między esejem a autobiografią)*, „Teksty Drugie" 2003, nr 2–3.

44 Tamże, s. 63.

45 *Słownik terminów literackich*..., s. 62.

46 A. Palusińska, *O opowiadaniach obozowych Tadeusza Borowskiego*, „Prace Polonistyczne" 1965, nr 21, s. 143–144.

behawiorystyczny nie jest tylko formą pomysłu artystycznego, ale czymś głęboko zakorzenionym w przeżyciach autora – to szczególne odczytanie rzeczywistości i zawiłości wyzwania etycznego, w obliczu którego stanął.

Samotność antagonistyczna – doświadczenie jednocześnie osamotnienia i samotności – najszerzej dotyczy osób tworzących i najłatwiej jest ją uznać za warunek twórczości artystycznej. Daje ona szerokie podstawy dla zaistnienia metaforycznego „gabinetu" pisarskiego. Nie jest to sytuacja kompromisu i konformizmu typu pierwszego, nie jest to też wycofanie i potrzeba mimetyzmu pozbawionego komentarza typu drugiego. W tym rodzaju samotność jest źródłem natchnienia, ale też cierpienia – stąd wrogi do niej stosunek. Cechą szczególną twórczości jest artyzm.

Samotność może się pojawiać jako samodzielny temat w literaturze autorów tej kategorii, ale zwykle będzie ona marginalizowana, malizowana lub zrównywana z mitycznym darem natchnienia albo tajemniczą potęgą wyobraźni. Istnieje w końcu wciąż romantyczne przeświadczenie o nierozłączności artysty i samotności, według którego twórca jest zawsze *homme fatale* i przynosi sobie oraz bliskim tylko szkodę. Taki artysta albo cierpi na kompleks Aspazji (z *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej), w którym źródło inspiracji pozbawia go energii witalnej, albo to on jest wampirem czerpiącym energię z otoczenia (przykład wszelkich cyganerii artystycznych)[47]. W takich przypadkach cierpienie staje się głównym tematem, a wątek samotności najwyżej pretekstem do pełnych emfazy refleksji.

Brak jest w opisanych dotąd rodzajach samotności Autora dążenia do szerokiego zrozumienia procesu twórczego i jego relacji z odosobnieniem (jest ono traktowane najwyżej jako konieczność narzucona przez los). Tymczasem możliwe jest jeszcze inne odczytanie samotności – bardziej świadome i afirmacyjne. W tej sytuacji wybór odosobnienia równa się wyborowi wolności i uświadomieniu wartości samotności jako katalizatora procesu twórczego. Ale to nie wszystko. Ostatecznie samotność może być wolnością twórcy nawet wtedy, kiedy identyczne doświadczenie będzie dla innego człowieka cierpieniem. Obrazowo to przejście od cierpienia z powodu izolacji do odkrycia potencjału twórczego samotności przedstawia Albert Camus na przykładzie doświadczenia więziennego głównego bohatera *Obcego*, Mersaulta:

> Nudzić się przestałem wreszcie od chwili, gdy nauczyłem się wspominać. Od czasu do czasu zaczynałem myśleć o moim pokoju i w wyobraźni wyruszałem z jednego kąta i powracałem do niego, wyliczając w głowie wszystko, co napotkałem po drodze. Na początku szybko było po wszystkim. Ale za każdym razem, gdy zaczynałem na nowo, trwało to coraz dłużej. Bo przypominałem sobie każdy mebel, a na meblu każdy przedmiot, który się tam znajdował, a z każdego przedmiotu tysiące szczegółów, a wśród szczegółów inkrustację, pęknięcie czy wyszczerbiony brzeg, zabarwienie i fakturę. Jednocześnie starałem się nie zagubić w moim inwentarzu, dokonać

47 S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty*..., s. 432.

> pełnego wyliczenia. Tak że po kilku tygodniach mogłem spędzać długie godziny wyłącznie na wyszczególnianiu tego, co mieściło się w pokoju. A im bardziej się skupiałem, tym więcej wyciągałem z pamięci pominiętych i zapomnianych rzeczy. Zrozumiałem wówczas, że człowiek, który przeżył choćby jeden dzień, mógłby bez trudu przeżyć w więzieniu sto lat. Miałby dość wspomnień, aby się nie nudzić. W pewnym sensie była to jakaś korzyść[48].

Obcy, jak zauważa Henryk Bereza, powstał w okresie „absolutnej negacji porządku świata"[49], kiedy autor *Dżumy* podważał wszelkie normy poza przykazaniem „nie zabijaj". Nic dziwnego, że główny bohater powieści odkrywa w często negatywnie portretowanej samotności pozytywny aspekt i czerpie z niej siłę. Potencjał wyobraźni polegający na prognozowaniu przyszłości i kreowaniu alternatywnych rzeczywistości literackich aktywowany jest dzięki introspekcji, ale wydaje się, że najważniejszym warunkiem jej zaistnienia jest doświadczenie odosobnienia.

7

Czwarty rodzaj samotności Autora jest w odniesieniu do pozostałych szczególny. Bierdiajew pisze o doświadczeniu samotności profetycznym i umieszcza w tej kategorii proroków, ale podkreśla, że dotyczy to nie tylko religii i wymienia jeszcze twórczych inicjatorów, nowatorów, reformatorów czy rewolucjonistów ducha[50]. Samotność uświadomiona pojawia się w sytuacji, w której człowiek może odczuwać osamotnienie i może doświadczać fizycznej samotności. Paradoksalnie potrzebuje izolacji od społeczeństwa, ale jednocześnie chce z nim nawiązać dialog. To właśnie osoby potrafiące dzięki swojej szczególnej postawie spojrzeć w przyszłość, osoby, które przyjmują alienację wynikającą z intelektualnego poruszania się w przestrzeni obcej i pustej. Kinga Kaśkiewicz, podsumowując rozważania o samotności geniusza, stwierdza:

> Samotność wielkiego artysty jest samotnością pierwszego człowieka, który wypowiada pierwsze słowo i nie wie, czy jego krzyk będzie tylko nieartykułowanym dźwiękiem, pustym wyrazem emocji, czy celowo wytworzonym wyrazem, znakiem, symbolem zrozumiałym dla innych ludzi[51].

---

48 A. Camus, *Obcy*, przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 106–107.

49 H. Bereza, *Albert Camus*, [w:] tegoż, *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 211.

50 M. Bierdiajew, *Rozważania o egzystencji*..., s. 59.

51 K. Kaśkiewicz, *Samotność geniusza*..., s. 430.

Samotność uświadomiona jako odrębna kategoria jest stanem, w którym artysta zaczyna racjonalizować i rozbierać na czynniki pierwsze cały proces twórczy. Może następnie umieścić te wnioski w tekście z odgórnie założonym celem. Cechą tego rodzaju jest samoświadomość. Jest to katalizator zjawisk autotematycznych – po wyborze samotności jako wolności, kolejnym krokiem jest uświadomienie sobie jej znaczenia dla pisania, następnie dopiero zaczynają się rozmyślania o samej istocie pisania.

Artur Sandauer przez autotematyzm rozumiał renesans romantycznego chwytu ujawniania w tekście zamiaru pisarskiego w nowych formach literatury awangardowej początku XX wieku[52]. Ten zabieg miał na przełomie XIX i XX wieku urosnąć do rangi najważniejszego elementu w budowie powieści, co – według Sandauera – stworzyło absurdalną literaturę o niczym (bo o samym sobie). Często wskazywanym tekstem założycielskim tej formy literackiej w prozie polskiej jest eksperymentalna powieść Karola Irzykowskiego pod tytułem *Pałuba*. Celem utworu nie była jednak, jak sugerował Sandauer, pusta gra artystyczna, a zakwestionowanie realizmu jako kierunku artystycznego i demitologizacja pozycji autora jako panującego nad fikcyjnym światem. Według Jerzego Franczaka była to część „antymłodopolskiej" strategii myślowej Irzykowskiego, na którą składała się podejrzliwość wynikająca ze świadomości działania mechanizmów pisarskich, próba wzmocnienia relacji z czytelnikiem i przekonanie o niedoskonałości form artystycznych[53].

Wątki autotematyczne (i towarzyszące refleksji nad samotnością) w literaturze pojawiają się już od antyku – zwykle w postaci metafory utworu-pomnika lub pochwały bóstw zsyłających natchnienie. Wystarczy wspomnieć owidiuszową Elegię IV 10 ze zbioru *Tristia*, znaną pochwałę pisania oraz refleksję o samotności i ostatecznym celu życia[54], czy jeszcze bardziej popularną metaforę pomnika artystycznego, czyli *Exegi monumentum* Horacego[55]. To szeroko rozpoznane wzorce przyswojone także w literaturze polskiej od renesansu: wspomniany utwór Owidiusza naśladował w swoich elegiach Klemens Janicjusz[56], również u Jana Kochanowskiego nie jest to motyw obcy, wystarczy wspomnieć poemat *Muza*, uznający źródło twórczości w natchnieniu zesłanym przez Muzy[57]. Szczególnie forma utworu-pomnika sugeruje poczucie uświadomionego osamotnienia dawnych autorów w obliczu śmierci, potrzebę artykulacji swojej świadomości i przekonanie

52 J. Grądziel-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki" 2015, nr 2, s. 109.

53 J. Franczak, *U źródeł nowoczesnej metafikcji. Rzecz o* Pałubie *Karola Irzykowskiego*, „Tekstualia" 2006, nr 4 (7), s. 32.

54 R. Krzywy, *Pochwały ludzi, zjawisk i rzeczy*, [w:] tegoż, *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 61.

55 Zob. S. Megala, *Exegi monumentum*, „Teksty" 1976, nr 4–5 (28–29).

56 R. Krzywy, *Poezja staropolska*..., s. 59.

57 S. Łempicki, *„Marszałek" i „Muzy" J. Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1930, z. 27, s. 294.

o trwałości przekazu literackiego, co jak najbardziej odpowiada doświadczeniu samotności uświadomionej.

Polska literatura autotematyczna najszerzej rozwinęła się po II wojnie światowej, równolegle do powstania awangardowej „nowej powieści" (*nouveau roman*) we Francji w latach 50. To najczęściej powieści ze znamionami autobiograficznymi, których bohaterami są pisarze, a utwory – tak jest w przypadku *Gór nad czarnym morzem* Wilhelma Macha (1961), *Małej apokalipsy* Tadeusza Konwickiego (1979) czy *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego (1979) – albo są pełne autotematycznych refleksji warsztatowo-psychologicznych, albo są próbą przeprowadzenia wewnętrznej metodologii[58]. Znamienne jest, że bohaterowie wymienionych powieści mierzą się na rozmaite sposoby z problemem samotności i odpowiedzialności społecznej. Narrator *Małej apokalipsy*, wspominając swoje ulubione zajęcie – pisanie, nie jest w stanie uciec od wybiegania myślami w przyszłość: „Obok, w szafce, leży czysty papier. […] Można zanurzyć się w płytką, białą czeluść stronicy, schować się przed sobą i przed prywatnym wszechświatem, który już niedługo eksploduje i scześnie"[59].

Autotematyzm występuje także często w powojennej literaturze niefikcjonalnej i autobiograficznej (na przykład w *Wysokim Zamku* Stanisława Lema, *Kalendarzu i klepsydrze* Konwickiego, *Dzienniku* Witolda Gombrowicz, *Wieczorze autorskim* Tadeusza Różewicza czy *Roku myśliwego* Czesława Miłosza), w której ujawnia się w ramach wyznań pisarskich lub wyzwania artystycznego rzucanego czytelnikom. I w tych utworach temat samotności w dziennikach i pamiętnikach zajmuje sporą część refleksji autorów.

Doskonały przykład doświadczenia samotności uświadomionej, związanej ze zjawiskami autotematycznymi znaleźć można w historii literatury o wiele wcześniej – w cyklu poetyckim, który powstał czterdzieści lat przed *Pałubą*, choć opublikowany został pierwszy raz w całości dopiero w roku 1947[60]. *Vade-mecum* Cypriana Norwida wyprzedzało swoją epokę, nie mogło jednak wypełnić zamierzonych planów autora. Dlaczego więc nie zostać przy *Pałubie* jako wzorcowym wczesnym przykładzie pogłębionego wykorzystania autotematyzmu? Zaawansowanie wątków autotematycznych zdaje się w przypadku *Vade-mecum* przekraczać możliwości wspomnianego już romantycznego „chwytu autotematycznego", stanowi więc interesującą propozycję prekursorskiego tekstu literackiego (do miana którego zresztą aspirowało) poprzedzającego utwór Irzykowskiego[61]. Dlaczego

---

58 M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie: szkice o powieści współczesnej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 92.

59 T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, Alfa, Warszawa 1988, s. 5.

60 J. Fert, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. LII.

61 Zob. także E. Kącka, *Pierwiastek norwidyczny, czyli Norwid Irzykowskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 2017, nr 4.

Norwid jako reprezentant romantyzmu, a nie Mickiewicz, Słowacki lub Krasiński? Częściowo z powodu wspomnianych rozbudowanych wątków autotematycznych; należy też dodać, że ważny jest też kontekst samotności. Była ona przecież w kręgu romantyków rzeczą normalną. W czasach zaborów przypisywano to doświadczenie polskim artystom nagminnie, w ich twórczości powracało zwykle ze względu na wątek narodowo-wyzwoleńczy, było negatywnym aspektem doświadczenia porozbiorowego[62], ograniczanym nieraz do jednego – negatywnego – wymiaru.

Norwid często doświadczał i opisywał samotność od momentu wybrania losu emigracyjnego. Nie odczuwał jednak tylko tęsknoty za ojczyzną – jego literatura, w przeciwieństwie do dzieł narodowych wieszczów, była powszechnie nierozumiana (wystarczy wspomnieć nieprzychylną krytykę po wydaniu *Promethidiona* i *Zwolona*, w której twórczość poety nazywano „hieroglifami" i „runami"[63]), dodatkowo – przeżył on śmierć innych romantyków, przyjaciół i całej swojej rodziny, zanim zmierzył się ze swoją samotną śmiercią – śmiercią „ostatniego" romantyka.

Włodzimierz Toruń, analizując różne wymiary samotności w życiu i twórczości autora *Promethidiona*, dociera do następującej deklaracji Norwida w liście do Jana Skrzynieckiego: „Samotność, której potrzebuję tak, jak powietrza i napoju, daje obszerne miejsce sztuce, a sztuka tak jest nieskończoną! – ciągle można się uczyć"[64]. Badacz nazywa ten aspekt samotności „twórczym", wskazuje jednak, że autor *Zwolona* waloryzował to doświadczenie różnie: czasami nazywał je łaską, czasami dramatem[65]. Toruń wskazuje również na odmienny charakter doświadczenia samotności u Norwida niż w przypadku innych romantyków: chociaż odczuwał on tęsknotę za Polską, a jego konflikt ze społeczeństwem mieścił się w zakresie romantycznej opozycji jednostki i świata, to jednak o wiele częściej pojawia się w twórczości autora *Promethidiona* afirmacja osamotnienia i pragnienie samotności, w których dostrzega on źródło wolności artystycznej[66]. W *Vade-mecum* temat samotności powraca regularnie i często jest związany z artystą i procesem twórczym.

Cykl już tytułem sugeruje wysoką samoświadomość poetycką autora. Łacińskie *vade mecum* oznacza dosłownie „chodź ze mną"; według *Słownika Języka Polskiego* PWN „wademekum" to „wydawnictwo o charakterze informacyjno-praktycznym; zawierające podstawowe, niezbędne wiadomości z zakresu jednej dziedziny; […]

---

62 S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty…*, s. 435.

63 J. Fert, *Wstęp…*, s. XXVI.

64 C. Norwid, *Listy 1839–1861*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 65.

65 W. Toruń, *„Samotność moja wielka jest zaprawdę". Cyprian Norwid i samotność*, [w:] *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*, t. 2, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Patocka-Sigłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016, s. 12.

66 Tamże, s. 14.

przewodnik, informator"[67]. Formuła „pójdź za mną" wywodzi się z ewangelicznego zwrotu Jezusa do rybaków[68], dla Norwida zaś ważna była dantejska odmiana tego zwrotu, oznaczająca literacki przewodnik po świecie, motyw powracający często w twórczości poety. Na tyle ważny, by uczynić go głównym tematem większego dzieła – autor *Czarnych kwiatów* w liście do Henryka Merzbacha twierdził, że jego nowe utwory mają wyznaczyć nowy kierunek polskiej poezji[69]. Z jednej strony tytuł jest więc sugestią, że zbiór jest przewodnikiem po współczesnej autorowi rzeczywistości, z drugiej, że poeta będzie skupiał się na tym, jaki jest stan literatury narodowej, jak powinna się ona według niego zmienić.

Autotematyzm powraca w kolejnych utworach zbioru, a perspektywa zarysowana jest już w ogniwach otwierających (motto, *Za wstęp* i tytułowe *I. Vade-mecum*). *Za wstęp* rozpoczyna się od określenia krytyki zawężania perspektywy artysty i potrzeby ciągłego poszukiwania nowych form, żeby „Odpowiednie rzeczy dać słowo"[70]. *I. Vade-mecum* zaczyna się znanym dwuwierszem: „Klaskaniem mając obrzękłe prawice, / Znudzony pieśnią, lud wołał o czyny"[71] i stanowi zapowiedź wielu powracających w tomie wątków. Pojawia się już w tym początkowym utworze dowód na to, że autor zdaje sobie sprawę z roli samotności w procesie twórczym: podmiot liryczny mówi o odrzuceniu laurów i celowym wyborze odosobnienia: „Samotny wszedłem i sam błądzę dalej"[72]. Pojawia się zestawienie losu artysty-geniusza z losem proroka, dla którego samotność jest nie tyle wyrokiem, co aspektem umożliwiającym rozwój duchowy. Ten motyw powraca w utworze *XI. Pielgrzym*, gdzie żywot artysty na emigracji zostaje zestawiony z żywotem samotnego pielgrzyma.

Wątki autotematyczne powracają w kolejnych utworach: w *IX. Ciemność* pojawia się problem niezrozumienia dzieł artysty przez krótkowzrocznych krytyków; utwór *XXVI. Czemu nie w chórze?* podejmuje temat niesprawiedliwego wyznaczania autorytetów (również artystycznych); *XXX. Fatum* zawiera krytykę naśladownictwa; *XXXII. Wierny portret* podejmuje temat wartościowania w sztuce; *XXXVI. Powieść* zawiera ironiczną niby-narrację o prowadzeniu narracji powieściowej i krytykę ówczesnych norm pisarskich i oczekiwań czytelniczych. Najbardziej rozbudowane refleksje autotematyczne pozostawia jednak Norwid na koniec. W przedostatnim utworze tomu, poemacie *XCIX. Fortepian Szopena*, rozważenia nad tworzeniem wykraczają poza przestrzeń literatury – podmiot liryczny rozważa

---

67 *Wademekum*, https://sjp.pl/wademekum (dostęp: 10.02.2024).

68 J. Fert, *Wstęp*..., s. LXXV.

69 Tamże, s. LXXVI.

70 C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 15.

71 Tamże.

72 Tamże, s. 17.

procesy twórcze w sztuce ogólnie. Podejmuje temat odosobnienia artysty podczas tworzenia, ale też przedstawia dwa wymiary samotności w obliczu śmierci: perspektywę przyjaciela obserwującego ostatnie chwile Chopina i obraz umierającego kompozytora:

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,
Gdy podobniałeś… co chwila – co chwila –
Do upuszczonej przez Orfeja liry,
W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,
I rozmawiają z sobą struny cztery,
Trącając się,
Po dwie – po dwie –[73]

Podkreślony jest w tym wierszu potencjał twórczy artysty – to on jest źródłem sztuki, on odpowiada za jej reformowanie i aktualność. Instrumenty podlegają woli kompozytora i pianisty – tak jak materia literacka słucha poety posługującego się świadomie swoim warsztatem.

Na koniec potrzebna jest jeszcze jedna uwaga – to, że dany artysta racjonalizuje swoją samotność, nie musi oznaczać, że przestaje odczuwać cierpienie lub niepewność. Przypadek Norwida jest znamienny – poeta nie doczekał się za życia publikacji dzieła mającego – według niego – zapoczątkować zwrot w liryce polskiej, a w kolejnych latach stawał się tylko coraz bardziej samotny, aż w końcu zmarł opuszczony zupełnie przez świat w Domu św. Kazimierza w Ivry pod Paryżem – nie oznacza to jednak, że jego dzieło nie odcisnęło piętna na polskiej literaturze XX wieku. Samotność można wybrać, można się z nią pogodzić bądź ją odrzucić, ale ostatecznie trzeba ją przeżyć – szczególnie jeżeli chce się tworzyć.

Bibliografia

Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie" 1999, nr 1/2 (54/55).

Bartoszyński Kazimierz, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 75.

Bereza Henryk, *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

Bierdiajew Mikołaj, *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*, przeł. H. Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2002.

[73] Tamże, s. 178.

Bukowski Jerzy, *Problem Innego u Sartre'a*, „Teksty" 1981, nr 57.
Camus Albert, *Obcy*, przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.
Domeracki Piotr, *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Filozoficzne studium samotności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2018.
Domeracki Piotr, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 2016.
Donin Nicolas, Ferrer Daniel, *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, przeł. D. Jarząbek-Wasyl, „Wielogłos" 2019, nr 1 (39).
Franczak Jerzy, *U źródeł nowoczesnej metafikcji. Rzecz o* Pałubie *Karola Irzykowskiego*, „Tekstualia" 2006, nr 4 (7).
Fromm Erich, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Warszawa 1978.
Głowiński Michał, *Leśmian: poezja śmierci*, „Teksty" 1977, nr 34–36.
Głowiński Michał, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] Michał Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie: szkice o powieści współczesnej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
Grądziel-Wójcik Joanna, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki" 2015, nr 2.
Jakowska Krystyna, *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki" 1992, z. 83/3.
Kącka Eliza, *Pierwiastek norwidyczny, czyli Norwid Irzykowskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 2017, nr 4.
King Stephen, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, Prószyński i S-ka, przeł. P. Braiter-Ziemkiewicz, T. Wilusz, Warszawa 2021.
Konwicki Tadeusz, *Mała apokalipsa*, Alfa, Warszawa 1988.
Krzywy Roman, *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
Levinas Emmanuel, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
Łempicki Stanisław, *„Marszałek" i „Muzy" J. Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1930, z. 27.
Mann Tomasz, *Nowele*, przeł. L. Staff, Czytelnik, Warszawa 1956.
Megala Stanisław, *Exegi monumentum*, „Teksty" 1976, nr 4–5 (28–29).
Mijuskovic Ben Lazare, *Przedmowa Profesora Bena Lazare Mijuskovica*, [w:] Piotr Domeracki, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Zakład Wydawniczy „Nomos", Kraków 2016.
Miłosz Czesław, *Nie*, „Kultura" 1951, nr 5 (43).
Miłosz Czesław, Frajlich Anna, *Samotności nikt nie wybiera…*, „Archiwum Emigracji" 2000, nr 3.

Myrdzik Barbara, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N, Educatio Nova" 2017, nr 2.

Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2017.

Norwid Cyprian, *Listy 1839–1861*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.

Norwid Cyprian, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Palusińska Aleksandra, *O opowiadaniach obozowych Tadeusza Borowskiego*, „Prace Polonistyczne" 1965, nr 21.

Sieradzka-Baziur Bożena, *O strukturze semantycznej języka. Pojęcie SAMOTNOŚĆ*, „Horyzonty Wychowania" 2013, nr 23.

Słownik terminów literackich, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Toruń Włodzimierz, *„Samotność moja wielka jest zaprawdę"*, [w:] *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*, t. 2, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Patocka-Sigłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016.

Zielińska Marta, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.

Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Wydawnictwo UMK, Toruń 2006.

Rafał Jakub Skowroński, doktorant Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych UG w dyscyplinie literaturoznawstwo. Publikował w łódzkim „Literaturoznawstwie" i krakowskim „Ruchu Literackim". Stypendysta fundacji imienia Stanisławy Fleszarowej-Muskat. Interesuje się kulturą Dalekiego Wschodu.