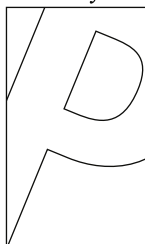


**Poznańskie
Studia
Polonistyczne**



Seria Literacka

Poznańskie Studia Polonistyczne

Seria Literacka 47 (67)

Lektura nieprzeczytanych. Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”

Poznań 2024

INSTYTUT FILOLOGII POLSKIEJ UAM

Rada naukowa:

*Stanley Bill (Anglia), Andrea Ceccherelli (Włochy), Andrea De Carlo (Włochy),
Michael Duering (Niemcy), Rolf Fieguth (Szwajcaria), Bogumiła Kaniewska,
Michał Kuziak, Katarzyna Meller, Arent van Nieukerken (Holandia),
Gisèle Séginger (Francja), Jörg Schulte (Niemcy), Krzysztof Trybuś,
Marek Wilczyński, Wiesław Wydra, Marek Zaleski*

Zespół redakcyjny

*Marcin Jaworski, Wiesław Ratajczak, Grzegorz Raubo,
Piotr Śniedziwski (redaktor naczelny), Elżbieta Winiecka*

Redakcja tematyczna

Rozalia Wojkiewicz

Czasopismo recenzowane

Szczegółowe informacje o procesie recenzowania oraz lista recenzentów
współpracujących z czasopismem znajdują się na stronie internetowej
<https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pspsl>

Wydano ze środków Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM

Projekt graficzny okładki

Marcin Matuszak (Bękart)

Redakcja językowa i korekta

Rozalia Wojkiewicz, Marta Puzio, Barbara Łukaszewska

Projekt typograficzny wnętrza

Mateusz Czekala

Łamanie

Leszek Kwiatkowski

© Copyright by Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”,
Poznań 2024

ISSN 1233-8680

e-ISSN 2450-4947

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wersja elektroniczna

Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”

ul. Fredry 10, 61-701 Poznań

tel. (61) 829 45 90

psp@amu.edu.pl, <http://psp.amu.edu.pl>

Spis treści

Wstęp • 9

LEKTURA NIEPRZECZYTANYCH.

ODKRYWANIE POZYTYWIZMU I MŁODEJ POLSKI

Magdalena Kreft

Pierwsza powieść – ostatnia szczerość? O debiutanckiej powieści Elizy Orzeszkowej *Ostatnia miłość* • 15

Katarzyna Kościewicz

Epistolaria grodzieńsko-wileńskie. Nieznane listy Elizy Orzeszkowej do Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej • 33

Joanna Zajkowska

Nie(do)czytany Gomulicki – nowelistyka poety. Prolegomena • 51

Marlena Sęczek

Pisma Józefa Goldszmita w kontekście wyborów życiowych Janusza Korczaka • 73

Anastazja Żak-Świerczek

Requiem, czyli testament Stanisława Wyspiańskiego • 87

Dorota Samborska-Kukuć

Zofia Filipowiczówna (1876–1900) – siostra „Joaś” i „Siłaczek” • 99

Renata Stachura-Lupa

„Dziecko nieszczęścia”. Życie i twórczość Ludwiki Leśniowskiej • 121

Damian Włodzimierz Makuch

Józef Wojciechowski (pseud. Józef z Mazowsza).

Zalążki opowieści historycznoliterackich • 145

Rozalia Wojkiewicz

Młodopolskie *Kontrasty* Loli Szereszewskiej • 165

Iwona Przybysz

Homo novus między młotem reklamy a kowadłem krytyki.

Przypadek *Alberta*, *wójta krakowskiego* • 193

Joanna Warchoł

„Tak, nie zna mnie nikt!”. Dziennik intymny Marceliny Kulikowskiej • 213

Marek Kochanowski

Sport i wyścigi konne w mniej znanych i zapomnianych tekstach

z 2. połowy XIX i początków XX wieku. Wstępne

rozpoznania • 233

Klaudia Ataman

O języku dekadentów. Wokół wypowiedzi Józefa Weyssenhoffa

z 1891 roku • 249

Krzysztof Prabucki

„Samotny idę po mizernym stepie”. Wokół poezji Jana

Huskowskiego • 261

Dominika Pękalska

Maria Seweryna z Trojackich Pawlikowska jako „Maciuś” na kartach

dziennika Maryli Wolskiej z I wojny światowej • 285

Małgorzata Nowak

Przekład kanoniczny i przekład zapomniany – o dwóch młodopolskich

tłumaczeniach *Wędrówek Childe Harolda* George’a Gordona

Byrona • 305

Piotr Pławuszewski

Napięcie kosztem pretekstu. O adaptacji filmowej *Przygody Stasia*
Bolesława Prusa • 325

LEKTURY**Matylda Paszkiewicz**

„Nie myśl wiele, ciskaj śmieie”. Kultura zabawy i przepowiadanie
przyszłości na szlacheckim dworze w świetle sortilegium
Seweryna Bączalskiego *Fortuna albo Szczęście* • 347

Natalia Teklik

Pani Bovary na Polesiu. *Pani Bovary* Gustave’a Flauberta
a *Ułana* Józefa Ignacego Kraszewskiego (paralela) • 375

ODKRYCIA**Mateusz Bourkane**

Dwa listy Kazimierza Przerwy Tetmajera do Józefa
Jankowskiego • 393

Wstęp

„Po co przypominać zapomnianych i drugorzędnych?” – zapytał Krzysztof Fiolek we wstępie do znakomitego tomu zatytułowanego *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914* – i odpowiedział:

Chociażby dlatego, że czasem warto... doczytać niedoczytane [...]. Pisarze odpoczywający na marginesach lub przywoływani jedynie w przypisach często okazują się bystrzymi komentatorami głównego nurtu przemian cywilizacyjnych czy też eksperymentów artystycznych. [Fiolek 2014: 10]

Cykl konferencji naukowych *Lektura nieprzeczytanych. Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski* (23–24 maja 2022 i 29–30 maja 2023) – zorganizowany przez członków Zakładu Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski (Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) oraz koła naukowego Cykliści & Findesieści (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) – zainteresował badaczki i badaczy z całej Polski. W efekcie inspirujących rozmów i odkryć powstał niniejszy numer „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej”.

Ponadto 10–11 czerwca 2025 roku odbędzie się konferencja za-tytułowana *Lektura nieznanych*, wieńcząca to ważne przedsię-wzięcie.

Prowadzone na gruncie historycznoliterackim próby dookreś-lenia niezbadanych dotąd obszarów twórczości okresu pozytywizmu i Młodej Polski siłą rzeczy nie uwzględniają wszystkich wartych refleksji kwestii. Autorzy i Autorki artykułów zebranych w tym numerze: Magdalena Kreft, Katarzyna Kościwicz, Joana Zajkowska, Marlena Sęczek, Anastazja Żak-Świerczek, Dorota Samborska-Kukuć, Renata Stachura-Lupa, Damian Włodzimierz Makuch, Rozalia Wojkiewicz, Iwona Przybysz, Joanna Warchoń, Marek Kochanowski, Klaudia Ataman, Krzysztof Prabucki, Dominika Pękalska, Małgorzata Nowak, Piotr Pławuszewski – z pasją odkrywcy zasygnalizowaną już w tytule – poświęcili uwagę przede wszystkim twórcom, których zwykło się uważać, niekoniecznie słusznie, za autorów *minorum gentium*. Namysłowi poddano nowe konteksty znanych, choć – jak się okazuje – „nie(do)czytanych” dzieł, przekłady, pisarstwo intymne; ocalono od zapomnienia tematy i figury wyobraźni sytuujące się na marginesie historii literatury oraz niepublikowane dotąd, arcyciekawe znaleziska archiwalne, zrekonstruowano odnalezione biografie, zaprezentowano efekty szeroko zakrojonych kwerend. Lektura tomu nie tylko potwierdza trafną hipotezę Józefa Bachórze – uczony zauważył niegdyś że „w twórczości drugorzędnej winny się lepiej niż w arcydziełach odzwierciedlać upodobania i nastroje opinii oraz bezpośrednio w życiu kulturalnym istniejące zapotrzebowania estetyczne i ideologiczne” [Bachórz 1972: 21] – ale również inspiruje do kolejnych poszukiwań badawczych.

Rozalia Wojkiewicz

Bibliografia

Bachórz Józef (1972), *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk.

Fiolek Krzysztof (2014), *Słowo od redaktora*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. Krzysztof Fiolek, Universitas, Kraków.

Lektura nieprzeczytanych.
Odkrywanie pozytywizmu
i Młodej Polski

Magdalena Kreft

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0003-2226-1255

Pierwsza powieść – ostatnia szczerość? O debiutanckiej powieści Elizy Orzeszkowej *Ostatnia miłość**

Debiutancka powieść Elizy Orzeszkowej *Ostatnia miłość* to utwór niemal zapomniany. Od dawna w Polsce niewznawiany¹, nie przyciąga uwagi badaczy ani czytelników; w analizach historyczno-literackich pojawia się głównie w związku z programem powieści tendencyjnej². A przecież to ta powieść nieodwołalnie uczyniła z Orzeszkowej pisarkę. W niniejszym artykule nakreślono tło powstania utworu oraz rozważono hipotezę pewnej literackiej niedojrzałości, czy też braku doświadczenia, jego autorki. W powieści jest bowiem obecna, choć ukryta, zadziwiająca szczerość przekonań

* Autorka artykułu przygotowuje edycję krytyczną *Ostatniej miłości* w ramach projektu badawczego „Dzieła zebrane” (cz. 1) i „Listy zebrane” Elizy Orzeszkowej. Edycja krytyczna, finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki (umowa nr 0012/NPRH8/H11/87/2019). Podstawą nowej edycji jest drugie wydanie książkowe [Orzeszkowa 1884]. Pierwodruk powieści został opublikowany w odcinkach w „Gazecie Polskiej” [Orzeszkowa 1867a]. Pierwsze wydanie książkowe ukazało się w Warszawie w 1868 roku [Orzeszkowa 1868].

- 1 Ostatnia polska edycja powieści pochodzi aż sprzed sześćdziesięciu lat (1963); w ciągu tego czasu ukazała się sześciokrotnie w tłumaczeniach na języki: litewski (1995), rosyjski (1975, 1991, 1993), łotewski (1981) i macedoński (2018).
- 2 Z zapomnienia wydobyła ją niedawno Ewa Skorupa, sięgając po przykłady z *Ostatniej miłości* w swojej monografii [Skorupa 2019].

i uczuć; autentyzm, który potem już na długie lata stłumiony zostanie u Orzeszkowej przez służbę idei oraz wierność obowiązkom – narodowym, ale też małżeńskim i rodzinnym. To szczere spojrzenie na losy młodej kobiety poddanej trudnym wyzwaniom i próbie charakteru (bo o tym jest ta debiutancka powieść) może budzić zdziwienie znawcy twórczości Orzeszkowej, jeśli pamięta się, jaki miała ona stosunek do własnych powinności oraz jakie postawy zyskiwały potem jej moralną aprobatę, a jakie budziły wyraźny sprzeciw.

Wiosną 1867 roku Józef Sikorski, redaktor warszawskiej „Gazety Polskiej”, zdecydował się otworzyć jej łamy dla młodej debiutantki powieściowej, jaką była wówczas Orzeszkowa. Kierowała nim widocznie literacka intuicja, gdyż miejsce przeznaczone na prozę w odcinkach oddawał zazwyczaj autorom znanym w kraju i popularnym w Europie. Owszem, debiutantka miała już za sobą pierwsze publikacje, ale ani nie dowodziły one jeszcze umiejętności pisarskich, ani nie gwarantowały sukcesu. Świadczyły jednak na pewno o aspiracjach i wielostronnie rozbudowanym intelekcie, o sprawności językowej i – co było atutem – o wrażliwości społecznej, zdolności do obserwacji oraz wolnym od uprzedzeń stosunku do przyszłości, nadchodzącej wszakże w dramatycznych warunkach powojennych.

Na rynku literackim i światopoglądowym Orzeszkowa zaistniała zaledwie rok wcześniej. Po pierwsze jako autorka wstrząsającego *Obrazka z lat głodowych* [Orzeszkowa 1866b]. Ukazana w nim tragiczna historia dwojga młodych ludzi z nizin musiała zwrócić uwagę czytelników otwartych na nowe programy społeczne. Podobnie było w przypadku drugiej publikacji, choć tym razem autorka zaznaczyła swą obecność jako krytyk literacki. Studium o nowej postulowanej literaturze pt. *Kilka uwag nad powieścią* [Orzeszkowa 1866a; przedruk: Orzeszkowa 1959a: 21–43] powinni zauważyć zwolennicy przełamywania tradycji oraz rzecznicy nowej strategii pisania. Trzecie wystąpienie Orzeszkowej, w 1866 roku, to omówienie dzieła Henry’ego Thomasa Buckle’a *Historia cywilizacji w Anglii* [Li...ka 1866], pracy wówczas elektryzującej, której przeczytanie, przemyslenie, a potem omówienie musiało postawić młodą i mieszkającą na dalekiej prowincji kobietę w szeregu pokolenia pozytywistów.

Rok 1866 upływał zatem początkującej pisarce intensywnie, a pierwszymi publikacjami potwierdziła swój wizerunek jako osoby ambitnej i skorej do aktywności intelektualnej. Plany miała śmiało. Przeprowadzka do Warszawy, samokształcenie i podjęcie pracy, działalność charytatywno-opiekuńcza – to wszystko (co ważne w kontekście omawianej powieści) łączyło się z marzeniami o pokonaniu samotności, o miłości, małżeństwie i rodzinie. W tym wypełnionym pracą roku Orzeszkowa napisała jeszcze kilka innych utworów. Były to krótkie powiastki: *Początek powieści* [Orzeszkowa 1866c], *Rozstajne drogi*³, dwa wiersze: *Tęsknota*, *Kwiat i kobieta* [Orzeszkowa 1866d] oraz opowiadanie: *Wspomnienia z powiatu pińskiego*⁴. Obserwacja jej energicznej działalności prowadzi do kilku wniosków. Orzeszkowa była ambitna i chciała realizować powzięte plany, przekonana o swych możliwościach i talencie; jako czytana autorka miała zmysł obserwacji, potrzebę poetyckiego nazywania, stylizowania i snucia opowieści oraz wiele wolnego czasu. Ponadto pisarce pomagał wówczas pierwszy w jej karierze doradca i mecenas wydawniczy, którym stał się wspomniany redaktor Józef Sikorski. To nie przypadek, że właśnie w prowadzonej przez niego „Gazecie Polskiej” opublikowała kilka wczesnych prac. Może Sikorski przeczuwał, że Orzeszkowa ma talent, a może potrzebował nowego pióra do gazety, której redakcję otrzymał (wśród nieprzychylnych głosów) po Józefie Ignacym Kraszewskim. Nie wiemy, czy znajomość młodej pisarki z Sikorskim nie nawiązała się właśnie dzięki pośrednictwu nestora pisarstwa, któremu w liście z listopada 1865 roku Orzeszkowa schlebiała, wychwalając „Gazetę Polską” z czasów jego pracy jako redaktora⁵.

3 Powiastka powstała w 1866 roku, a wydrukowana została na początku stycznia 1867 roku [Orzeszkowa 1867b].

4 Opowiadanie również powstało pod koniec 1866 roku, a wydrukowane zostało w styczniu 1867 roku [Orzeszkowa 1867c].

5 „[...] przypomniałam sobie, z jak miłym wrażeniem umysłowego zadowolenia i sympatii dla redaktora brałam niegdyś do ręki «Gazetę Polską» [...]” – list do J.I. Kraszewskiego z 5 listopada 1865 roku [Lz 6: 7]. W dalszej części podpisanego pseudonimem listu Orzeszkowa zwierzała się Kraszewskiemu: „W różnych przeżyciach życia praca umysłowa była mi pociechą, portem, zbawieniem” [Lz 6: 7]; „[...] wśród trosk materialnych, tęsknoty i obaw o przyszłość mieszkam samotna jak zaklęta księżniczka [z – M.K.] bajki. I znowu pociechą moją, wsparciem praca

Nie wiemy też, kiedy Orzeszkowa zaczęła pisać swą pierwszą powieść. Może był to przełom 1866 i 1867 roku (już po ukazaniu się *Kilku uwag...* i wymienionych wyżej krótkich opowieści)⁶. Nie umiała długo wytrzymać w bezczynności, a zatem pewnie po krótkiej noworocznej przerwie przystąpiła do dzieła. W marcu 1867 roku prace musiały być już zaawansowane, o czym zawiadomiła redaktora Sikorskiego. Tworzyła w zgodzie z własnym programem powieści, sformułowanym rok wcześniej („będzie niezmiernie naturalną i prawdopodobną, bo wszystkie prawie jej postacie szkicuję z natury”⁷). Wiązała z nią duże nadzieje i niecierpliwie wyglądała druku pierwszego odcinka⁸.

Ukazał się on w piątkowym wydaniu „Gazety Polskiej”, w numerze 143 z 28 czerwca 1867 roku⁹. Orzeszkowa skończyła dopiero dwadzieścia sześć lat. W liście do Sikorskiego pisany 30 czerwca nie kryła radości – nie tylko z faktu druku, ale też z tego, że cenzura potraktowała ją nadspodziewanie łagodnie¹⁰. Druk powieści,

i nauka. Próbuje pisać, często myśli cisną się pod pióro niepowstrzymanym potokiem, w głowie roją się obrazy, rodzą i kształtują postacie – a w piersi tak jakoś dziwnie i dobrze, i smutno razem, że poza źródłem tych myśli i poczuć świat otaczający znika, kona” [Lz 6: 8]; „Myśleć, uczyć się – pracować będę – coraz dalej – coraz wyżej na szczyty wiedzy, ku źródłom światła, choćby serce bolało, choćby ludzie kamieniami potępienia rzucili – dalej, dalej, dalej” [Lz 6: 8–9].

6 O tym, jak przełomowy był to moment w historii Polski i Europy, pisała Ewa Paczoska w pracy *Co się zdarzyło w roku 1867?* [Paczoska 2019: 56–69].

7 List do Józefa Sikorskiego z 7 (19) marca 1867 roku [Lz 1: 5].

8 Zob. list do Sikorskiego z maja lub czerwca 1867 roku [Lz 1: 9–10].

9 Zbieg okoliczności sprawił, że od 2 stycznia do 22 maja tegoż roku w „Kłosach” drukowano już w odcinkach nową powieść George Sand *Ostatnia miłość* w tłumaczeniu Józefa Prackiego [Sand 1866, 1867]. Prócz powieści Sand i Orzeszkowej miłosnych historii wydanych pod takim samym tytułem powstało w tym czasie jeszcze więcej. W 1884 roku w Krakowie ukazało się opowiadanie historyczne Michała Jezierskiego *Ostatnia miłość ostatniego króla* [Jezierski 1884], w 1889 roku wydano we Lwowie kolejną *Ostatnią miłość*, dramat w pięciu aktach pióra Ludwika Doczkiego [1889], a popularny francuski pisarz, dramaturg i dziennikarz Georges Ohnet w 1889 roku napisał kolejną *Ostatnią miłość* [Ohnet G. 1889], która od razu została wydana po polsku [Ohnet J. 1889ab]. Nadmiar miłosnych historii pod tym samym tytułem mógł być jednym z kilku powodów, dla których Orzeszkowa straciła później zainteresowanie swoim powieściowym debiutem.

10 Orzeszkowa pisała: „Spodziewałam się nierównie więcej raważów – jest Ukraina, jest Polesie, jest prawie... wszystko” [Lz 1: 10–11]. Szerzej o cenzuralnych perypetiach debiutanckiej powieści oraz o ingerencjach redaktora Sikorskiego

podzielonej na dwadzieścia dziewięć odcinków, ukończono w numerze 182 gazety z 17 sierpnia 1867 roku. Debiut dał młodej autorce upragnioną satysfakcję i rozgłos w otoczeniu, ale lektura pierwszych ocen musiała jej przynieść wkrótce gorzkie rozczarowanie – recenzenci przyjęli bowiem powieść chłodno [zob. np. rec. F.H.L. 1867; Pracki 1868].

Przypominając okoliczności powstania powieści *Ostatnia miłość*, omówić trzeba najważniejszy kontekst tego utworu (a także wielu następnych). Jak zapowiadała Orzeszkowa w swym programowym wystąpieniu *Kilka uwag nad powieścią*, tworzywem nowego dzieła miał być materiał czerpany z doświadczeń życia, choć w przypadku młodej pisarki było ich z pozoru niewiele. Pięć lat życia pod kloszem klasztornej pensji w Warszawie, a zaraz potem ślub z człowiekiem, którego jej wybrano, bez cienia refleksji i bez szansy na zdobycie wiedzy o mężczyznach i małżeństwie. Kilka lat spędzonych na dalekim Polesiu, pod kolejnym kloszem, na rozczarowujących próbach stania się dobrą żoną i panią ze dworu; lat zakończonych katastrofą rozstania, a jeszcze później rozwodu. Dalej strach przed zubożeniem, niedomagania zdrowotne, małe problemy ekonomiczne i wielkie kłopoty finansowe ze zrujnowanym pojcowskim majątkiem. I potężna samotność¹¹. Pojawił się jednak czynnik najważniejszy, który – jak sama po latach twierdziła – sprawił, że stała się pisarką. To „młot i dłuto” powstania 1863 roku¹². Gdyby nie przeżycie lat przedpowstaniowego wrzenia, a potem samego powstania i jego klęski, w osobistym wymiarze traumatyczne i destrukcyjne wobec całego dotychczasowego życia, nie byłoby Orzeszkowej-pisarki.

O tych wszystkich wydarzeniach, które przygotowywały Orzeszkową do nowej roli życiowej, trzeba pamiętać przy lekturze

w jej treść – w przygotowywanej edycji krytycznej. Sikorski pozwalał sobie na samodzielne (jeśli nie wręcz samowolne) poprawki i ingerencje, które dotyczyły ambitną młodą autorkę, kto wie, czy nie bardziej niż ingerencje cenzora.

- 11 Kontekst biograficzny i inne uwarunkowania kolejnych dzieł Orzeszkowej warto prześledzić, sięgając po odpowiednie roczniki kalendarium jej życia [zob. Wiśniewska 2014].
- 12 Tak sama o tym napisała w liście do Mariana Dubieckiego z 4 marca 1907 roku [Lz 4: 244–245].

powieściowego debiutu pisarki. To właśnie *Ostatnia miłość* okaże się pierwszą, najbardziej autentyczną i spontaniczną (bo niewykalkulowaną) odpowiedzią młodej kobiety na wszystko, co ją do tej pory spotkało.

Pod wizerunkiem młodej rozwódki Reginy Różyńskiej kryje się bowiem w dużej mierze autoportret Elizy Orzeszkowej, a w losie głównej bohaterki znajdziemy odbicie wielu aspektów życia pisarki. Niektóre podobieństwa można było zauważyć już w chwili ukazania się powieści. Z czasem, gdy sama autorka w wyznaniach pisanych do różnych adresatów ujawniała pewne fakty ze swego życia, a potem jej biografowie konfrontowali je ze źródłami, dostrzegano w *Ostatniej miłości* jeszcze więcej elementów biograficznej rekonstrukcji [zob. Orzeszkowa 1974; por. Wiśniewska 2014, t. 1: 56–155¹³]. Składają się na nią: imiona i charaktery, miejsca i atmosfera, wydarzenia i okoliczności ukazane w debiutanckiej powieści. Jest to historia dwu miłości Reginy Różyńskiej – pierwszej do Alfreda Różyńskiego i ostatniej do Stefana Rawickiego, ukazana na tle scenerii prowincjonalnego uzdrowiska D*** (narracja trzecioosobowa) oraz majątku Różanna na Wołyniu (tu narracja pierwszoosobowa w pamiętniku bohaterki), wśród konwencjonalnych rozmów, w otoczeniu niemądrych i próżnych bywalców salonów¹⁴. Pierwsza miłość zakończyła się rozwodem z woli samej Reginy. Miłość ostatnia dosięga ją jak nieoczekiwana szansa na udane życie małżeńskie i macierzyństwo. Jej wybrankiem zostanie (jak na powieść tendencyjną przystało) – niczym uosobienie cywilizacji technicznej i męskiej energii – przystojny i mądry inżynier-erudyta. Już czytając pierwsze strony, można zauważyć, że *Ostatnia miłość* to utwór napisany przez wyznawczynię nowego modelu życia oraz entuzjastkę przyszłości i wynalazków technicznych (np. rozwoju kolei). Cięży przy tym na utworze brzemień grzechów wczesnych powieści tendencyjnych – rażą niekiedy brak autentyzmu, przesada i patos, przegadanie i uproszczone wnioski moralizatorskie. Dlatego więc to właśnie tę pierwszą powieść uważam za „ostatnią

13 Od przygotowań ślubnych do końca 1867 roku.

14 Pod kryptonimem D*** krył się modny wówczas kurort Druskieniki, znany Orzeszkowej już od dzieciństwa.

szczerłość”, skoro w wielu kolejnych dziełach grodzieńskiej pisarki też znaleźć można liczne elementy autobiograficznej układanki?

Otóż nie chodzi tu tylko o autobiografizm, który sam w sobie nie musi świadczyć o wiarygodności¹⁵. Autobiografię można przecież mocno cenzurować i stylizować, wybierać pewne elementy, by inne przemilczeć czy nadać im fikcyjny charakter. Jednak w *Ostatniej miłości* nieudawana szczerłość ukryta jest głęboko pod powierzchnią, i to ukryta przez pisarkę raczej nieświadomie. Elementy „biograficznej układanki” pasują – rzecz jasna – do oficjalnego portretu Orzeszkowej, ale o wiele ciekawsze jest to, co jej się wymknęło spod kontroli. Nie zamierzała przecież ukryć, że ułożyła na potrzeby powieści „dramat z własnego życia”, wplotła do niej toksyczne emocje i tęsknoty, resentymenty i rozliczenia. Dokonała rozrachunku z tymi, którzy uwikłali ją w nieszczęśliwy i niedobry związek. Jednak pod wizerunkiem bohaterki ujrzymy ukryty, choć nieświadomie wyjawiony, „projekt lepszej siebie”. Owszem, portret Reginy stanowi odbicie losów pisarki, ale ważniejsze jest to, co z tego portretu możemy wywnioskować o jej „biografii wymarzonej”, o jej udoskonalonym autoportrecie. I tak obdarzyła ona Reginę uderzającą, wręcz posagową urodą – doskonałą w każdym wymiarze¹⁶. Postawiła u jej boku Henryka – spełnienie marzeń o bracie, o nieistniejącym, a upragnionym w życiu Orzeszkowej rodzeństwie¹⁷. Henryk jest zarazem bratem i ojcem, towarzyszem i opiekunem, przyjacielem i mentorem. Wreszcie: uczyniła z Reginy obiekt miłości mężczyzny idealnego,

15 Orzeszkowa pisywała zresztą autobiografie nawet na zamówienie. Interesujące w nich jest nie tyle to, co mówiła o sobie, ile **to, czego nie mówiła**, oraz **to, w jaki sposób o sobie opowiedziała**. Zob. Pamiętnik napisany na prośbę Leopolda Méyeta, *Wspomnienia* napisane dla Aurelego Drogoszewskiego, *Autobiografię w listach* do Antoniego Wodzińskiego, *Zwierzenia* opublikowane na łamach „Kraju” [Orzeszkowa 1974].

16 Skrytym kompleksem Orzeszkowej był niedostatek urody i zauważana przez niektórych pewna męskość jej rysów. Opinie na temat swego wyglądu (nawet od przychylnych jej obserwatorów) przyjmowała z urazą [zob. Gomulicki 1883; Duninówna 1957; Jankowski 1964: 235–236].

17 Mała Eliza Pawłowska mocno przeżyła śmierć swego rodzeństwa: jej dwunastoletnia siostra Klementyna Pawłowska zmarła, gdy przyszła pisarka miała niespełna dziesięć lat, a sześciolatek brat Janek Widacki, gdy miała lat piętnaście.

stworzonego, jak archetypiczny *animus*, z fantazji i marzeń jego autorki. I to z nim związała nadzieję na tak wyczekiwane macierzyństwo. Tęsknota do doskonałego mężczyzny, który daje kobiecie dziecko, jest w powieści manifestowana jednoznacznie.

Właśnie zmysłowość (wręcz seksualność) i cielesna doskonałość bohaterów pozytywnych powieści – Reginy, Stefana i Henryka – to kolejna ukryta w powieści zagadka, a zarazem dziwnie niedopilnowana przez autorkę niekonsekwencja.

Powieść została bowiem poprzedzona mottem z *Nędzników* Wiktora Hugo, wielokrotnie i na różne sposoby powtarzanym później jak dogmat przez bohaterów: aby przestroga przed ludźmi, którzy „kochają tylko ciała, kształty i pozory”, a „nie kochają duszy”, skuteczniej oddziaływała na czytelnika. Ciągłe przypominanie, że ciało (forma, twarz, głos, namiętność, piękność, pociąg, rozkosz) jest mało ważne albo zupełnie nic nie znaczy wobec prymatu duszy (treści, duchowości, wspólnoty pracy, myśli i dążeń), staje się w końcu natrętne, ale ostatecznie budzi w czytelniku wrażenie zaskakującej niekonsekwencji. Owszem, Orzeszkowa każe bohaterce poskramiać ciało po klęsce „pierwszej miłości”: Regina nie tańczy, nosi czarne suknie, pozbawia się przyjemności, wciąż deklaruje obojętność dla cielesności. Fizyczna doskonałość bohaterów pozytywnych (ich uroda, siła, magnetyzm, męskość i kobiecość) wciąż jednak jest przypominana i nobilitowana: w swym niedobranym związku z mężem Regina ciągle tęskni za bliskością (i macierzyństwem), nawet wzorowe małżeństwo państwa Mileckich pełne jest zmysłowego napięcia i cielesnego spełnienia, a wreszcie – Regina po krótkiej przecież znajomości ze Stefanem aż emanuje tęsknotą za nim (a on – za nią) i tuż po oświadczeniach pada mu w objęcia, oddając pełen pożądania pocałunek¹⁸. Idea zaczerpnięta z *Nędzników*, mająca być przestrogą wobec ludzkich pragnień i cielesności, okazała się krępującym gorsetem i maską. Powracający ciągle w powieści refren o tym, że „ciało i kształt” nie są ważne, bo istotna

18 Chociaż narrator, niczym stróż moralności, tłumaczy czytelnikowi, że pocałunek ten nie oznacza wcale fizycznej rozkoszy, ale przede wszystkim łączność duchową: jeden duch łączy się z innym bratnim duchem. Przyznać trzeba, że brzmi to i fałszywie, i naiwnie, gdy motto z *Nędzników* staje się dla powieści wędzidłem.

jest „dusza”, wbrew intencji Orzeszkowej (ukryta szczerość!) okazuje się nieprawdą. Zwłaszcza w pamiętniku Reginy, wyrażającym tęsknotę za byciem kochaną, pożądaną, a zarazem oskarżycielskim wobec męża – zimnego, oddalonego, stroniącego od kontaktu. Ich małżeństwo, pozbawione bliskości, erotyki – obumiera. Na przekór Orzeszkowej powieść dowodzi, że sam duch nie wystarcza, że duch „bez ciała” marnieje. Świadectwem tego jest małżeństwo Mileckich, których i duchowy, i fizyczny związek pani Różyńska obserwuje z rosnącą goryczą i zazdrością. Mileccy mają bowiem potomstwo. Regina zaś całą mocą pragnie własnego dziecka. Jej pamiętnik pełen jest marzeń o macierzyństwie, a bezdzietność związku z Alfredem staje się przyczyną rosnącej rozpacz, i to nawet cztery lata po rozwodzie.

Ona sama z każdym dniem bardziej brzydzi się własnego męża: jego widoku i dotyku; czuje doń nieskrywany wstręt. Kolejny raz przekonujemy się, że refren o przewadze ducha nad ciałem jest pustą deklaracją. Ciało bowiem **jest** ważne. Przyciąga bądź wywołuje obrzydzenie. Bywa pożądane lub odpychające. Jak Alfred budzi wstręt (jest jak „trup”) w oczach Reginy, tak Stefan okazuje się niezwykle pociągający. Jego męska uroda, energia, otaczająca go aura sukcesu i przywództwa – czynią go obiektem niemal uwielbienia. Fascynacja męskością to kolejna dobrze ukryta w powieści „szczerość”¹⁹.

Ta niewykalkulowana szczerość bije zwłaszcza z obszernej i bodaj najlepszej partii *Ostatniej miłości*: szkatułkowo zamkniętego w niej pamiętnika Reginy zatytułowanego *Moje wspomnienia*. Autobiografia bohaterki poświęcona jest głównie okresowi poznania Alfreda i latom małżeństwa z nim. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że to studium depresji, jej kolejnych etapów i towarzyszących im stanów psychofizycznych. Regina opisuje powolny proces pograżania się w niszczącym ją cierpieniu. Doskwiera jej samotność, trapi ją poczucie nudy oraz przeświadczenie o własnej bezużyteczności i małej wartości, potem wyłania się strach przed życiem

19 O fascynacji męskością więcej w przygotowanym wstępie do edycji krytycznej *Ostatniej miłości*. Jest to zagadnienie wcale niebłahe w analizowanej tu powieści i stanowi kolejne zaprzeczenie zasady, że duch jest ważniejszy niż ciało.

przypominającym wegetację. Pogarsza się zdrowie fizyczne. Pojawiają się stany odrętwienia na zmianę z okresami namiastek działania. Gaśnie chęć życia, a rodzi się pokusa samobójstwa. Apatyczna, wciąż zrozpaczona Regina ma budzić w czytelniku współczucie i przekonanie, że jest skrzywdzona i nieszczęśliwa. Tymczasem – mimo usilnych starań Orzeszkowej – trudno przyznać bohaterce rację i potwierdzić, że jej mąż „jest niedobry”. Jakie są jego winy – poza tą, że nie okazał się spełnieniem ideału z marzeń? Lubi konie i polowania, grę w karty, cygara i obiady, nudzą go lektury i rozmowy o poezji, nie lubi spacerów ani rozmów z chłopami, woli spać, ale nie jest to powód, żeby robić z niego barbarzyńcę, nie został bowiem pozbawiony przynajmniej kilku zalet²⁰. Gdyby narrator dopuścił go kiedykolwiek do głosu, Alfred mógłby się poskarżyć, że żona izoluje się w pokoju, gra, czyta, marzy, tęskni i niczego nie robi; że on nie rozumie jej stanów nerwowych i egzaltacji, za to odczuwa jej wstręt do siebie.

Taką relację między mężem i żoną powtórzy Orzeszkowa w napisanej dwadzieścia lat później powieści *Nad Niemnem*. Jej bohaterka, Emilia Korczyńska, przypomina w wielu rysach młodą Reginę, z kolei Benedykt Korczyński ma pewne cechy wspólne z Alfredem. Emilia została jednak przez pisarkę skazana na czytelniczą dezaprobatę i nie jest traktowana poważnie²¹. Słowa krytyki i irytacji, które kieruje do niej Benedykt, równie dobrze mogłaby usłyszeć Regina. Co się zatem stało z Orzeszkową między *Ostatnią miłością* a *Nad Niemnem*?

Uderzająca różnica w potraktowaniu przez nią dwóch kobiet w podobnej sytuacji życiowej wynika z nie dość dobrze jeszcze wypracowanego przez Orzeszkową w 1867 roku **systemu autokontroli szczerości**. W 1867 roku pisarka nie mogła potępić Reginy, bo zbyt mocno przypominała ją samą; ale już w 1887 roku nie mogła

20 Pięknie śpiewa, czym kiedyś podbił serce Reginy, jest zamożny, hojny i grzeczny dla żony, utrzymuje porządek w gospodarstwie.

21 Obie, Regina i Emilia, czytały romanse i na ich podstawie zbudowały sobie wyidealizowany świat. Nie znosiły swych mężów, uważając ich za prostaków i „przeszkodę” w realizacji marzeń. Obaj mężowie nie chcieli spędzać czasu w buduarze na czczych rozmowach, lektury ich nudziły, woleli zaś konno objeżdżać okolicę lub polować.

zaaprobować Emilii, bo przez dwadzieścia lat od napisania *Ostatniej miłości* nauczyła się kryć szczerość tęsknot i bunt indywidualizmu za bezpieczną zasłoną ideologii i moralistyki. Gdy Regina jest tragiczna i wzniosła, Emilia już tylko irytująca i śmieszna, chociaż obie uciekają od życia, od mężów i odpowiedzialności w krainę książek i marzeń. Regina w pamiętniku szczerze opisuje swoją dziewczęcą bezmyślność i bezkrytyczną idealizację ufundowaną na lekturach.

Regina Różyńska i Emilia Korczyńska – ofiary naiwnej i karmionej romansami wyobraźni oraz egzaltacji, czujące wstręt do własnych mężów – to kolejne wcielenia Flaubertowskiej Emmy Bovary, ale tylko Regina nie została z tego powodu bohaterką negatywną²². Orzeszkowa nie przyzna, że klęska małżeństwa z Alfredem wynika nie tylko z winy mężczyzny, ale także z winy Reginy – z jej egotyzmu, idiolatrii, z próby narzucenia mężowi infantylno-egzaltowanego stylu myślenia oraz odrzucenia jego charakteru wiejskiego szlagona. Kiedy zrozpaczona Regina galopuje na swojej arabce Strzale (tak jak mknęła konno Madame Bovary) – byle dalej od męża, domu i nudy, kiedy patrzy z zazdrością na cudze małżeństwo (Mileckich), to w zamyśle Orzeszkowej ma być szlachetna i tragiczna. W *Ostatniej miłości* nie ma miejsca na potępienie Reginy, tak jak w *Nad Niemnem* nie pojawi się usprawiedliwienie ani obrona Emilii. Bohaterka pierwszej powieści Orzeszkowej jest pierwszą kobietą z galerii jej neurotyczek, ale jedyną odmienną od innych. Tylko ona jest bowiem neurotyczką pozytywną, bo tylko ona powstała jako *alter ego* pisarki. Pierwsza powieść to (przynajmniej na długie lata) jej ostatni przypływ szczerości²³.

22 Powieść *Pani Bovary* powstała w tym samym roku, w którym może toczyć się akcja *Ostatniej miłości* (1856). Wyrazny związek innej powieści Orzeszkowej, *Chama*, z powieścią Flauberta, omówił Michał Głowiński [1992; zob. też Mazan 2010; Graczyk 2011; Mazan, Mazur 2018].

23 Kiedy piszę, że „przynajmniej na długie lata”, mam na myśli odnotowane przez Grażynę Borkowską pojawienie się postawy szczerości w późnych tekstach Orzeszkowej. Wcześniej bowiem, zdaniem badaczki, narzucała sobie ona „pisarskie tabu”, np. deprecjonowała bohaterów żyjących zgodnie z własną naturą, swoimi popędami i pragnieniami, realizujących osobiste szczęście, tłumila w nich pragnienie buntu i wolności, namiętność i witalność – kosztem zwycięstwa obowiązku, ofiary i etyki. Dopiero na przełomie wieków Orzeszkowa pozwoliła bohaterom

Debiut Orzeszkowej sytuuje się ryzykownie blisko jej życia – nie w warstwie oficjalnie widocznej, ale w warstwie głębszej²⁴. Można by go nazwać swego rodzaju autoterapią pisarki. Przetworzenie wybranych epizodów biografii własnej w fabułę, przeprojektowanie tej biografii w kierunku biografii wymarzonej – to działania, które mogły pomóc młodej, ale tak już doświadczonej dramatami kobiecie w przemyśleniu osobistego kryzysu małżeńskiego i życiowego. Wydaje się, że powieść mogła być dla niej rodzajem przygotowania do podjęcia starań o unieważnienie małżeństwa, co było wówczas trudnym zadaniem. Niewykluczone, że Orzeszkowa chciała wcześniej zaprogramować i przepracować to, co inni będą mówić na jej temat, i to, co sama mogłaby im odpowiedzieć, jak gdyby zamierzała wcześniej przygotować się na nową sytuację i zmieniony wizerunek społeczny oraz oswoić się z nieprzychylnością otoczenia²⁵.

Powieść może być odczytana jako rodzaj poradnika autoterapii także w innym wymiarze – jako odkrycie w sobie samym siły do przetrwania ciężkich doświadczeń. I znowu: na poziomie oficjalnym znajdziemy w *Ostatniej miłości* konwencjonalne środki zaradcze na egzystencjalne niepokoje. Gdy na bóle ducha nie pomagają tradycyjne metody przyrodolecznicze – jesteśmy przecież w uzdrowisku D*** – w sukurs mają przyjść nieskażona natura i sztuka. O teorii piękna dyskutują szlachetni, chociaż doświadczeni przez

niektórych nowel wybrać „życie” (bunt, marzenia, namiętność), a nie „śmierć” (obowiązek, służbę, wyrzeczenie) [Borkowska 1992]. Uzupełniając analizę przeprowadzoną przez badaczkę, można dodać, że o ile szczerłość Orzeszkowej wraca w tekstach, które pisała pod koniec życia, o tyle na początku jej drogi pisarskiej niewykształcony jeszcze mechanizm autokontroli pozwolił na ujawnienie szczerości emocji i pragnienia samorealizacji właśnie w debiutanckiej powieści.

24 Orzeszkowa miała szczególną tendencję do przetwarzania w fabułę własnej biografii. Pisała o tym Iwona Wiśniewska [2001].

25 Powieściowa Regina była już rozwódką od czterech lat, podczas gdy pisarka unieważnienie małżeństwa dopiero planowała, o czym nikt nie wiedział. W okresie publikacji pierwodruku prasowego *Ostatniej miłości* Orzeszkowa jeszcze oficjalnie nie wystąpiła o rozwód (mąż wciąż przebywał na zesłaniu). Starania podjęła jesienią 1867 roku, a w październiku tegoż roku zaskoczona została powrotem męża ze zsyłki.

los bohaterowie, którzy sztukę nie tylko kontemplują, ale także sami amatorsko tworzą (muzyka, malarstwo).

Wszelako na drugim poziomie ukryta została w powieści inna instrukcja – właśnie autoterapii, według której trzeba w życiu polegać wyłącznie na sobie samym, liczyć na samego siebie i iść dalej swoją drogą. Autorem słów o samopomocy i samorealizacji jest kilkakrotnie przywoływany w powieści Ralph Waldo Emerson – amerykański poeta romantyczny i filozof, którego zalecenia praktykują zarówno szlachetny inżynier Stefan, jak i Regina²⁶.

Tak, myśl Emersona – „Licz na samego siebie i wspinaj się coraz wyżej”, „Polegaj na sobie, nie naśladuj (bądź sobą)” – w istocie każe ufać jedynie sobie i skupiać się na rozwoju osobistym, zgodnym z własnymi marzeniami. Mogła wywrzeć wpływ na pierwszą powieść Orzeszkowej tylko dlatego, że omówiony tu system auto-kontroli szczerości jeszcze wówczas nie działał, a wolność w realizowaniu marzeń i swoboda poddawania się uczuciom nie zostały stłumione przez świadomość obowiązku i nakaz ponoszenia ofiar.

26 W powieści myśl Emersona powraca w trzech wariantach językowych: angielskim, francuskim i polskim: „Insist on yourself, never imitate”; „Compte sur toi-même”; „Licz na samego siebie i wspinaj się coraz wyżej!...”. Bohaterowie czytają prawdopodobnie francuskie tłumaczenie najbardziej znanego eseju Emersona *Self-Reliance* i cytują pochodzący z niego następujący fragment: „Insist on yourself; never imitate. Your own gift you can present every moment with the cumulative force of a whole life’s cultivation; but of the adopted talent of another, you have only an extemporaneous, half possession. That which each can do best, none but his Maker can teach him. No man yet knows what it is, nor can, till that person has exhibited it.” [Emerson 1841: 68]. „Opieraj się na sobie; nie naśladuj nigdy. Twój własny talent możesz każdej chwili wykazać, wzbogacony w całą nagromadzoną siłę, nabytą przez uprawianie go przez całe życie; ale co do przejętego czyjegoś talentu, posiadasz go tylko przypadkowo, połowicznie. Tego, co każdy może zrobić najlepiej, może go tylko sam Twórca nauczyć. Nikt nie wie, co to jest, ani nikt nie jest zdolny to zrobić, aż osoba dana okazała to przed światem” [Emerson 1933: 241].

Bibliografia

- Borkowska Grażyna (1992), *O „centrum” powieściowego świata w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*, w: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. Andrzej Z. Makowiecki, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- Doczi Ludwik (1889), *Ostatnia miłość. Dramat w pięciu aktach (wierszem)*, przeł. Franciszek Konarski, nakładem „Gazety Narodowej”, Lwów.
- Duninówna Helena (1957), *Ci, których znałam*, Czytelnik, Warszawa.
- Emerson Ralph Waldo (1841), *Essays*, James Munroe and Co., Boston.
- Emerson Ralph Waldo (1933), *Poleganie na sobie*, w: tegoż, *Szkice*, przekł., koment. Andrzej Tretiak, przedm. Artur Górski, Instytut Literacki, Warszawa.
- F.H.L. [właśc. Fryderyk Henryk Lewestam] (1867), *Literatura krajowa przez... Piśmiennictwo periodyczne. II. Pisma codzienne*, „Kłosy”, nr 113.
- Głowiński Michał (1992), „Cham”, czyli *pani Bovary nad brzegami Niemna*, w: „Lalka” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. Józef Bachórz, Michał Głowiński, IBL PAN, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1883), *Współcześni. III. Eliza Orzeszkowa*, „Kurier Codzienny”, nr 279.
- Graczyk Ewa (2011), *O postaciach bowarycznych w powieściach Elizy Orzeszkowej*, w: *Tworczestwo Elizy Ożeszko w estetycznym prostranstwie sowriemiennosti*, red. Swietłana F. Musijenko, Grodnieński Gosudarstwiennyj Uniwersitet im. Janki Kupały, Grodno.
- Hugo Victor (1881), *Les Misérables*, t. 4: *L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis*, Librairie Hachette et Cie, Paris.
- Hugo Wiktor (1900), *Nędznicy*, cz. 4: *Sielanka przy ulicy Plumet i epos św. Dionizego*, [przeł. b.a.], Księgarnia S. Bukowieckiego, Warszawa.
- Jankowski Edmund (1964), *Eliza Orzeszkowa*, PIW, Warszawa.
- Jezierski Michał (1884), *Ostatnia miłość ostatniego króla. Opowiadanie historyczne*, W.L. Anczyc i Spółka, Kraków.
- Li...ka [właśc. Eliza Orzeszkowa] (1866), *O historii cywilizacji angielskiej przez Henryka Tomasza Buckl[e]’a*, „Gazeta Polska”, nry 157–158.
- Lz – Eliza Orzeszkowa (1954–1981), *Listy zebrane*, t. 1–9, oprac. Edmund Jankowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław²⁷.
- Mazan Bogdan (1995), *Literackie transpozycje doświadczenia bowarystowskiego w miłości*, w: *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994*, red. Teresa Hrankowska, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa.

27 W tekście numer tomu oznaczany jest cyfrą arabską umieszczoną bezpośrednio po skrócie.

- Mazan Bogdan (2010), *Maria Konopnicka, „Morze odeszło” – bowaryzm, mistycyzm, tajemnica*, w: *Male prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, red. Iwona Wiśniewska, Beata K. Obsulewicz, TN KUL, Lublin.
- Mazan Bogdan, Mazur Aneta (2018), *Dlaczego bowaryzm?*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 49, nr 3, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.49.01>.
- Ohnet Georges (1889), *Dernier amour*, Paul Ollendorff, Paris.
- Ohnet Jerzy (1889a), *Ostatnia miłość*, Wydawnictwo „Dziennika Polskiego”, Lwów.
- Ohnet Jerzy (1889b), *Ostatnia miłość*, [b.d.], Warszawa.
- Orzeszkowa Eliza (1866a), *Kilka uwag nad powieścią*, „Gazeta Polska”, nry 285, 286, 288.
- Orzeszkowa Eliza (1866b), *Obrazek z lat głodowych*, „Tygodnik Ilustrowany”, nry 352–353.
- Orzeszkowa Eliza (1866c), *Początek powieści*, dodatek nadzwyczajny do „Tygodnika Ilustrowanego”, Warszawa.
- Orzeszkowa Eliza (1866d), *Tęsknota, Kwiat i kobieta* [wiersze], „Tygodnik Ilustrowany”, nr 362.
- Orzeszkowa Eliza (1867a), *Ostatnia miłość*, „Gazeta Polska”, nry 143–149, 152–157, 164–173, 177–182.
- Orzeszkowa Eliza (1867b), *Rozstajne drogi*, „Gazeta Polska”, nry 5–10.
- Orzeszkowa Eliza (1867c), *Wspomnienia z powiatu pińskiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, nry 380–381.
- Orzeszkowa Eliza (1868), *Ostatnia miłość*, Księgarnia J.J. Okońskiego, Warszawa.
- Orzeszkowa Eliza (1884), *Tanie zbiorowe wydanie powieści*, t. 1: *Ostatnia miłość. Powieść*, Wydawnictwo Samuela Lewentala, Warszawa.
- Orzeszkowa Eliza (1959a), *Kilka uwag nad powieścią* [przedruk], w: *też*, *Pisma krytycznoliterackie*, zebra., oprac. Edmund Jankowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Orzeszkowa Eliza (1959b), *Pisma krytycznoliterackie*, zebra., oprac. Edmund Jankowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Orzeszkowa Eliza (1963), *Ostatnia miłość*, Czytelnik, Warszawa.
- Orzeszkowa Eliza (1974), *O sobie...*, wstęp Julian Krzyżanowski, Czytelnik, Warszawa.
- Paczoska Ewa (2019), *Co się zdarzyło w roku 1867?*, w: *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością. Dyslokacje*, red. Urszula Kowalczyk, Damian Włodzimierz Makuch, Dawid Maria Osiński, Wydawnictwa UW, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323539353.pp.56-69>.
- Pracki Józef (1868), *„Ostatnia miłość”. Powieść. Przegląd*, „Tygodnik Mód”, nr 14.

- Sand George (1866), *Le Dernier Amour*, „Revue des Deux Mondes”, ser. 2, t. 64.
- Sand George (1867), *Ostatnia miłość*, przeł. Józef Pracki, „Kłosy”, nry 79–84, 87–99.
- Skorupa Ewa (2019), *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Wiśniewska Iwona (2001), *Biografia jako język. Eliza Orzeszkowa*, w: *Pozytywizm – języki epoki*, red. Grażyna Borkowska, Janusz Maciejewski, IBL PAN, Warszawa.
- Wiśniewska Iwona (2014), *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej*, t. 1–2, IBL PAN, Warszawa.

Magdalena Kreft

The First Novel – The Last Honesty? About Eliza Orzeszkowa’s Debut Novel *Ostatnia Miłość*

Eliza Orzeszkowa’s first novel *Ostatnia Miłość* (Last Love) from 1867 is a piece now almost forgotten. The article presents the circumstances in which the work was born and its biographical background. As an example of committed literature, this seemingly banal romance hides an interesting subtext. The analysis of the novel’s motifs leads to a conclusion about its deeper-than-expected ties to Orzeszkowa’s biography. Behind the mask of widely-known facts from her life, the young writer unconsciously exposes her genuine feelings and beliefs which would soon become suppressed for many years to come by her officially-proclaimed dedication to the cause, the necessity to make sacrifices, and commitment to her responsibilities. The work was written before Orzeszkowa developed a system of self-controlled sincerity, which is why the title of the article asks whether the first novel was her last burst of genuineness and confession of the truth about her dreams for many years.

Keywords: literature of the 19th century; positivism; Polish novel; the work of Eliza Orzeszkowa; autobiographism; literary debut.

Magdalena Kreft – dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się literaturą pozytywizmu, szczególnie twórczością Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa, a także edytorstwem dzieł XIX wieku. Autorka monografii *Śmierć białych motyli. Eliza Orzeszkowa: biografia, wyobraźnia, idee* (2019). Współautorka

(z Anną Martuszeuską) pierwodruku z autografów trzech tomów notatek twórczych Bolesława Prusa: *Notatki „lubelskie”* (2014), *Notatki o kompozycji 1886–1889* (2016), *Kompozycja. Zeszyty I–III. 1896–1898* (2017). Obecnie pracuje nad edycją krytyczną pierwszej powieści Elizy Orzeszkowej *Ostatnia miłość*. Adres e-mail: magdalena.kreft-swietlik@ug.edu.pl.

Katarzyna Kościewicz

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0003-0665-7604

Epistolaria grodzieńsko-wileńskie. Nieznane listy Elizy Orzeszkowej do Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej*

1. Wstęp

Przedmiotem analizy i edycji są w niniejszym artykule dwa odkryte listy Elizy Orzeszkowej do Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej datowane na rok 1906. Uzupełniają one znany dotychczas korpus korespondencji pisarek. Składa się na niego piętnaście listów Orzeszkowej do autorki *Panienki* z lat 1901–1908, opublikowanych w *Listach zebranych* w opracowaniu Edmunda Jankowskiego [Orzeszkowa 1976: 314–325]¹. W omawianej edycji przedrukowano także we fragmentach listy pisane przez Jeleńską-Dmochowską do grodzieńskiej pisarki. Ich oryginały przechowywane są obecnie w Archiwum Elizy Orzeszkowej (skrót: AEO) w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie².

Trudno przecenić wartość odnalezionych listów. Przemawia za nią przede wszystkim nazwisko ich nadawczyni. Istotnym

* Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2020–2025, nr projektu 11H 18 0012 87, kwota finansowania 1 662 517 zł.

1 Warto podkreślić, że w tym wydaniu zamieszczono zaledwie trzy tysiące listów, choć Orzeszkowa – w ciągu całego swojego życia – miała ich napisać piętnaście tysięcy [Orzeszkowa 1954: v–vi].

2 Za możliwość wglądu do tych listów dziękuję dr Iwonie Wiśniewskiej z Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.

argumentem jest również data, czyli rok 1906, który na dawnych ziemiach I Rzeczypospolitej, inkorporowanych przez Cesarstwo Rosyjskie, przyniósł chwilowy powiew wolności po dekadach represji i braku podstawowych swobód obywatelskich. Nieznane dotąd listy oświetlają ten ciekawy pod względem społecznym i politycznym okres także w biografii dwóch najważniejszych na przełomie XIX i XX wieku polskich pisarek zamieszkałych na terenie dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Warto wskazać również na inny walor odnalezionej korespondencji. Zachęca ona do tego, by z należytą uwagą przyjrzeć się spuściźnie epistolarnej Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej, wybitnej osobistości życia literackiego i społecznego modernistycznego Wilna, twórczyni nielegalnej polskiej oświaty na Wileńszczyźnie, literatki i redaktorki nawiązującej liczne kontakty z przedstawicielami polskiej elity intelektualnej z trzech zaborów. O zasadności takich badań przekonuje chociażby aktualny stan wiedzy o życiu i dorobku literackim autorki *Panienki*. Jest on bowiem niewielki, głównie z powodu wprowadzenia cenzorskiego zapisu na nazwisko pisarki po 1945 roku i usunięcia jej książek z bibliotek w okresie stalinowskim³. Zatrzymało to, żywą jeszcze wśród czytelników okresu międzywojennego, recepcję twórczości wileńskiej autorki, a ją samą skazało na zapomnienie. Obecnie została przypomniana historykom literatury za sprawą artykułów, m.in. Ireny Fedorowicz [2005], Inesy Szulskiej [2006] czy Elwiry Kamoli [2016a].

Rok 1906 nie wyznacza początku znajomości Orzeszkowej z Jeleńską-Dmochowską. Pierwszy notowany list grodzieńskiej pisarki do autorki *Panienki* pochodzi z marca 1901 roku. Nie знаła ona wówczas osobiście Jeleńskiej-Dmochowskiej. Ta jednak zwróciła się korespondencyjnie do koleżanki po piórze – już utytułowanej i starszej o ponad dwadzieścia lat – z prośbą o recenzję swojej debiutanckiej powieści. Życzliwy komentarz Orzeszkowej na temat utworu i zapewnienie o chęci spotkania w Wilnie wróżyły tej znajomości ciąg dalszy. Zachowane źródła taki obrót wydarzeń

3 Inesa Szulska zauważa, że nie posiadamy pełnego korpusu utworów napisanych przez Jeleńską-Dmochowską, a wiele faktów z jej biografii wymaga dookreślenia czy sprostowania [Szulska 2006].

potwierdziły. Już dwa miesiące później, w kolejnym liście, Orzeszkowa dziękowała Jeleńskiej-Dmochowskiej za miłe chwile spędzone w jej wileńskim domu. Wzmianki poczynione w liście z końca 1904 roku wskazują, że pisarki widziały się latem w Druskienikach:

Często, często w szarzyźnie i ciszy jesiennej wspominam trochę naszych wspólnych niedawnych chwil druskienickich, żałując, że nie były liczniejsze i dłuższe. Prawdopodobnym jest, że jeżeli Pani na to pozwoli, powtórzą się one w przyszłym lecie, bo szczerze chcę powrócić do tego pięknego miejsca, z którego wywiozłam wspomnienia bardzo miłe. [Orzeszkowa 1976: 316]

W druskienickiej scenerii Orzeszkowa z Jeleńską-Dmochowską miała spotkać się po raz kolejny już następnego lata. Szukała tam ratunku dla podupadającego zdrowia. Czas spędzony w uzdrowisku umilały jej spotkania towarzyskie m.in. z autorką *Dworu w Haliniszkach*, która odwiedzała swoją matkę Amelię Jeleńską mieszkającą tam w należącym do rodziny domu. Z nią także Orzeszkowa nawiązała bliską relację. Pogłębieniu znajomości i zbudowaniu serdecznych stosunków sprzyjało wspólne zaangażowanie pisarek w wydarzenie o podwójnym, bo patriotyczno-charytatywnym charakterze. Było nim *journal parlé*, czyli odczytanie na głos ze sceny treści gazety poświęconej sprawom i osobom powiązanim z Druskienikami. Wraz z Orzeszkową nad stworzeniem artykułów do tego okolicznościowego wydania pracowała Jeleńska-Dmochowska. Wspomagał je Kazimierz Laskowski, warszawski poeta, a przy tym miłośnik nadniemeńskich krajobrazów i częsty gość uzdrowiska [Laskowski 1908: 357; Krogulska-Krysiak 2009: 119]. Dochód z występu literatów wzbogaconego śpiewem z akompaniamentem fortepianu przeznaczono na cel ważny dla autorki *Dobrej pani*, a mianowicie wsparcie dzieci pozostających pod opieką grodzieńskiej Kasy Ubogich. Orzeszkowa z entuzjazmem odniosła się również do patriotycznego wymiaru wydarzenia. Taki charakter nadała mu obecność języka polskiego rozbrzmiewającego na estradzie druskienickiego domu zdrojowego po kilkudziesięcioletniej przerwie [Wiśniewska 2014: 592]. Trwające blisko miesiąc przygotowania do występu sprawiły, że nic przyjaźni między pisarkami mogła zawiązać się

znacznie mocniej. Duża była w tym zasługa Amelii Jeleńskiej, która miała okazję wielokrotnie gościć w swoim domu Orzeszkową⁴.

Do ponownego spotkania doszło na początku lutego 1906 roku w Grodnie, dokąd Jeleńska-Dmochowska przyjechała z wizytą [Wiśniewska 2014: 633]. Latem tego samego roku Orzeszkowa odpoczywała także w Druskienikach. Pisarki widziały się tam przynajmniej dwukrotnie w sierpniu, w uzdrowskim mieszkaniu autorki *Chama*, co potwierdza jej korespondencja do innych adresatów [Wiśniewska 2014: 663, 665].

Pomiędzy styczniem a lipcem 1907 roku Orzeszkowa planowała odwiedzić Wilno i przy tej okazji zobaczyć się z Jeleńską-Dmochowską. Zachowane listy nie dokumentują tej wizyty. Wakacyjne miesiące 1907 roku autorka *Pana Graby* spędziła w Niemczech. W kolejnym roku przebywała w tym okresie we Florianowie. Przekreśliło to – realizowaną we wcześniejszych latach – możliwość osobistego spotkania pisarek w Druskienikach. Pisząc z Florianowa, Orzeszkowa ubolewała nad tym, że nie zobaczy się z młodszą koleżanką w nadniemeńskim uzdrowisku:

Więc Pani Droga nie w Druskienik[ach] lato spędza! Mniej smutno mi teraz, że tam nie jestem. Jestem w pensjonacie letnim, na ratunek bezdomnych założonym, przyjemnym, wygodnym i ładnym. Z całego serca ściskam obie ręce Pani. [Orzeszkowa 1976: 324]

Prawdopodobnie pisarki zobaczyły się parę tygodni później, w sierpniu 1908 roku, przy okazji przejazdu Orzeszkowej przez Wilno w drodze do Grodna. Sugeruje to list, w którym autorka *Nad Niemnem* zaprasza Emmę, by odwiedziła ją w mieszkaniu specjalnie przygotowanym na zaledwie kilkugodzinny pobyt w Wilnie. Rok ten, jak można wnioskować na podstawie zachowanej korespondencji, zamknął listowne kontakty pisarek.

Odnalezione listy Orzeszkowej do Jeleńskiej-Dmochowskiej przynoszą informacje dotyczące społecznych i politycznych

4 Czas ten i samo zajęcie Orzeszkowa wspominała miło w liście do Jeleńskiej-Dmochowskiej z 16 (29) marca 1906 roku [Orzeszkowa 1976: 317].

przedsięwzięć, w których brały udział. Warto podkreślić, że od 1905 roku było ich znacząco więcej. Orzeszkowa bardzo głęboko przeżywała wówczas wydarzenia rewolucji, a później kontrrewolucji i pogromów dokonywanych przez czarną sotnię. Zakłóciły one także radość ze zbliżającego się jubileuszu pisarki. Polityczne zawirowania w Imperium sprawiły jednak, że cenzura rosyjska osłabła, a tym samym otworzyły się możliwości bardziej swobodnego działania i wypowiadania się na tematy społeczne i narodowe. Skorzystała z tego także Orzeszkowa, angażując się – już w 1. połowie 1905 roku – w sprawę polską dotyczącą prowadzenia oświaty w językach narodowych na terenie guberni grodzieńskiej [Wiśniewska 2014: 567–569], a także w kwestie gospodarki i możliwości swobodnego obrotu ziemią przez Polaków, tworzenia instytucji ziemskich [Wiśniewska 2014: 572], polityki, w tym wykazania szkodliwości systemu rusyfikacyjnego zarówno dla Polaków, jak i samych Rosjan [Wiśniewska 2014: 575–577, 579–580].

Na horyzoncie pojawiła się również sprawa litewska. W dotyczącym zakładania prywatnych szkół narodowych projekcie petycji ułożonej w domu Orzeszkowej dopominano się honorowania praw innych nacji zamieszkujących Grodzieńszczyznę [Wiśniewska 2014: 567–568]. Co istotne, nie wymieniono wprost, tak jak we wcześniejszej wersji wileńskiego memoriału, nacji litewskiej, argumentując to małą reprezentacją tego narodu na terenie Grodna i w jego okolicach. Zabiegi Orzeszkowej o przyznanie Polakom praw do używania języka ojczystego w przestrzeni publicznej wywołały negatywną reakcję przedstawicieli środowiska litewskiego. Odpowiedzieli oni na artykuł pisarki opublikowany w tłumaczeniu rosyjskim na łamach gazety „Ruś”. Miał on charakter interwencyjny. Orzeszkowa starała się w nim wyjaśnić, czy możliwy jest obieg depesz pisanych po polsku w alfabecie łacińskim między Królestwem Polskim i Krajem Północno-Zachodnim. Na szpaltach „Vilniaus žinios”, pierwszego codziennego pisma wydawanego w języku litewskim w Wilnie od 1904 roku, zarzucano Orzeszkowej jedynie pozorną tolerancję wobec Litwinów, o której świadczyć miałyby chęć wywyższenia języka polskiego nad inne obecne na Wileńszczyźnie [Wiśniewska 2014: 583]. Pisarka zdecydowanie odparła te zarzuty. Warto jednak podkreślić, że nawet w tak drażliwej sytuacji

nawoływała do porozumienia i wzajemnego wsparcia [Wiśniewska 2014: 584]. W „Vilniaus žinios” umieszczono przeprosiny i odpowiedź Orzeszkowej. Polemika jednak nie ustała – w kolejnym numerze litewskiego dziennika ogłoszono artykuł, w którym słowa pisarki zinterpretowano w duchu kolonializmu [Wiśniewska 2014: 586–587]. Zarzut ten był wysuwany na łamach gazety nie tylko w stosunku do autorki *Nad Niemnem*. Jak zauważa Roman Jurkowski, temat stosunków polsko-litewskich i krytycznego ich naświetlenia pojawiał się w publikowanych w czasopiśmie artykułach aż do momentu jego zamknięcia w 1909 roku [Jurkowski 1983: 96–98].

Porozumienie obu narodowości, polskiej i litewskiej, postulowane wielokrotnie przez Orzeszkową, stało się faktem podczas walki o prawa wyborcze kobiet w związku z pierwszymi wyborami parlamentarnymi w Rosji w 1906 roku. Zaświadcza o tym odnaleziona korespondencja do Jeleńskiej-Dmochowskiej. Odsłania ona bowiem – podobnie jak listy adresowane do autorki *Marty* przez Konstancję Skirmuntt – kulisy pracy nad treścią i publikacją odezwy *Do wyborców i wybrańców naszych Ziem i Miast*. Upominano się w niej o przyznanie kobietom prawa do głosowania w pierwszych wyborach do Dumy Państwowej.

Odnalezione listy Orzeszkowej nie zmieniają naszej wiedzy na temat biografii pisarki. W jakimś stopniu jednak ją niuansują, szczególnie w odniesieniu do życia osobistego i zaangażowania autorki *Chama* w sprawy społeczne. Rzucają również nowe światło na kwestię emancypacji i walki o nią na terenach przynależnych do dawnej Rzeczypospolitej. Pokazują bowiem uwikłanie starań o prawa kobiet w sprawę narodową, co jeszcze bardziej komplikowało jej społeczny odbiór⁵.

Wartością omawianej korespondencji jest również możliwość bliższego przyjrzenia się jej adresatce, czyli Emmie Jeleńskiej-Dmochowskiej. Orzeszkowa uczyniła ją jedną z trzech najważniejszych sygnatariuszek odezwy nie bez powodu. Wpływ na to

5 Anna Janicka, analizując dyskurs emancypacyjny w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, wskazuje, że w momentach zagrożenia wolności narodowej przenika się on z narodowo-politycznym [zob. Janicka 2017: 107–122].

miały zarówno wspomnienia miło spędzonego czasu w Druskiennikach, rodzaj zawodowej więzi łączącej obie pisarki, jak i praca społeczna wykonywana przez autorkę *Panienki*. W liście do Jana Brzezińskiego, ze stycznia 1905 roku, Orzeszkowa polecała Jeleńską redaktorowi „Kuriera Warszawskiego” jako jedną z czterech osób, które, jej zdaniem, sprawdziłyby się w roli stałych korespondentów z Litwy [Orzeszkowa 1976: 393–394, 753]. Wspominała też o działaniach tajemniczych, podziemnych, nienadających się do ujawnienia w druku czy nawet w listach. Być może miała na myśli nielegalną działalność Jeleńskiej-Dmochowskiej związanej z organizacją polskiego szkolnictwa na Wileńszczyźnie [Kamola 2016a: 66–68]. Zacieśnianiu relacji sprzyjała także współpraca obu pisarek w „Kurierze Litewskim” prowadzonym przez Czesława Janowskiego [Jurkowski 1983: 87].

2. Nota edytorska

Autografy odnalezionych listów do Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej znajdują się w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym w Wilnie (Lietuvos valstybės istorijos archyvas, skrót: LVIA), sygn. F 1135, ap. 3, nr 80, k. 49–54v [zob. LVIA]. Karty zapisano niestarannie czarnym, przebijającym, w niektórych miejscach rozlanym atramentem. Widoczna jest tendencja do łączenia wyrazów i ich ścieśniania na końcach wersów. Występują nieliczne skreślenia i dopiski. Brak autorskiej paginacji.

Listy poprzedzone są nagłówkami z datami i nazwami miejscowości, a zakończone podpisami autorek. Zachowały się w dobrym stanie, choć karty pożółkły. Pierwszy list, z 8 (21) lutego 1906 roku, ma wymiary 228 × 176 mm. Jest złożony z czterech kart zapisanych dwustronnie. Drugi list, z 14 (27) kwietnia 1906 roku, ma wymiary 201 × 149 mm. Zapisany został dwustronnie na jednej karcie. Zachowała się również koperta z adresem i dwiema pieczęciami (jedna opatrzona jest datą „14[–].4.06”, druga porwana i przez to nieczytelna). Na rewersie widnieje pieczęć z napisem „Grodno”. Wymiary koperty to 78 × 114 mm.

Dużą starannością pisma wyróżnia się tylko autograf odezwy *Do wyborców i wybrańców naszych Ziem i Miast*. Tekst został

napisany czarnym, przebijającym, w niektórych miejscach rozlanym atramentem. Pismo jest pochyle, staranne, a strony numerowane. W przeciwieństwie do autografów listów do Jeleńskiej-Dmochowskiej zastosowano tu przeniesienia zbyt długich wyrazów na końcach wersów do następnych linijek. Pojawia się jedno skreślenie, wyrażenia łacińskie są podkreślone, brak podpisu. Autograf zachował się w dobrym stanie – drobne zagięcia występują jedynie w środkowej części karty oraz w jej rogach. Publikowany tekst odezwy skolacjonowano z pierwodrukiem zamieszczonym w „Kurierze Litewskim” [Orzeszkowa, Wilejszysowa, Jeleńska-Dmochowska i in. 1906a: 1] oraz porównano z opisem autografu dołączonego do listu do Czesława Jankowskiego. Odnaleziony wariant odezwy jest najbardziej zbliżony do tego ostatniego i wykazuje jedynie niewielkie redakcyjne różnice w stosunku do wersji opublikowanej na łamach „Kuriera Litewskiego”.

Pisownia Orzeszkowej została zmodernizowana w zakresie interpunkcji i ortografii zgodnie z obowiązującymi współcześnie zasadami (przede wszystkim pisownia łączna i rozłączna, tytuły polskich i litewskich czasopism, nazwy członków narodów). Ujednolicono zapis wielką literą form grzecznościowych i zaimków osobowych. Zmodernizowano pisownię *j – i – y*, ale zachowano charakterystyczne dla dawnej polszczyzny formy typu *posełam*. W nawiasach kwadratowych rozwinięto także niektóre skróty, przede wszystkim imion, nazwisk i nazw miejscowości. Wyrazy obcojęzyczne zapisano kursywą. Podkreślenia w tekście zastąpiono drukiem rozstrzelonym. Układ graficzny listu ujednolicono w zakresie rozmieszczenia w wersji nagłówka i podpisu. Skreślenia umieszczono w nawiasach ostrokątnych: { }, nieodczytane skreślenia oznaczono myślnikiem w nawiasach ostrokątnych: {–}. Lekcje wątpliwe oznaczono znakiem zapytania umieszczonym w nawiasie kwadratowym: [?], a początek nowej strony znakiem akapitu w nawiasie kwadratowym: [¶]. Orzeszkowa datowała listy do Jeleńskiej według starego stylu. Daty nowego stylu podano w artykule w nawiasach okrągłych.

3. Nieznane listy Elizy Orzeszkowej do Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej – edycja

List I

[8 lutego (21 lutego) 1906, Grodno]

8 II 1906
G r o d n o

Szanowna i Droga Pani,

pośłam odezwę z zapytaniem za p. Skirmunttówną⁶ powtórzonym: czy Pani podpisać ją zechce? „Kurier Litewski” szpalty swe dla niej i dla całej następnej akcji otwiera. Jeżeli panie Litewskie zgodzą się na wspólną akcję, wydrukowaną zostanie jeszcze w „Wilniaus žinios”⁷. Tuż obok umieścimy wezwanie o nadsyłanie do obu gazet podpisów adherujących⁸. A tymczasem wystarczy kilka naszych. Ta droga zbierania podpisów wydała mi się najłatwiejszą i nade wszystko najprędszą. Czasu zaś mamy już bardzo niewiele. Co do (wzewania[?]) pociągania do wspólnej akcji kobiet narodowości innych (niż te dwie), wydaje mi się to rzeczą nieco niebezpieczną ze względu na nieuniknione prawie w takim razie starcia, nietaktowności i przerosty słowa i głosu. Jeżeli Rosjanki i Żydówki zechcą iść za nami, owszem, niech się podpisują, niech zdania swe wypowiadają, ale my powinniśmy zapoczątkować i odpowiedzialności za to, jak one postąpią, na siebie nie brać. W razie gdyby Litwinki na wspólność z nami nie przystały, wykreślą się z odezwy słowa: Polki i Litwinki, i u dołu znajdą [¶] podpisy tylko Polek. Dotąd miałyśmy ze [?] p. Skirm.[unttówną] na myśli trzy: jej, Szanownej Pani i mój. Jeżeliby Szan.[owna] Pani chciała

6 Używana przez Orzeszkową odojcowska forma nazwiska Konstancji Skirmuntt (1851–1934) – publicystki i działaczki społecznej związanej głównie z Pińskiem. Pochodziła z rodziny ziemiańskiej o silnych tradycjach patriotycznych. Była orędowniczką emancypacji kobiet. Propagowała ideę „krajowości, czyli zjednoczenia w jednym bycie państwowym Wielkiego Księstwa Litewskiego mieszkających w jego granicach Polaków, Litwinów i Białorusinów”. Wspierała litewski ruch narodowy [zob. Szpopier 2006: 143–155].

7 „Wilniaus žinios” („Wiadomości wileńskie”) – pierwsza litewskojęzyczna gazeta w Cesarstwie Rosyjskim założona w 1904 roku przez Piotra Wilejszysa (Petrasa Vileišisa, 1851–1926). Ukazywała się do wiosny 1909 roku. W rękopisie Orzeszkowa zapisuje oba człony tytułu gazety wielką literą.

8 Tu w znaczeniu ‘popierających’.

czy uważała za potrzebne przyłączyć do nich pewną ilość nazwisk pań wileńskich, i owszem, prosić będę tylko, aby mi o swej woli zakomunikowały dla umieszczenia ich nazwisk⁹ na odezwie przy wysyłaniu do „Kuriera”¹⁰.

Jeżeliby Szan.[owna] Pani znalazła potrzebę jakich zmian czy poprawek w odezwie, proszę o uczynienie ich na rękopisie, który załączam.

Nie znalazłszy w liście szczegółowego adresu Pani, poselał ten swój¹¹ za pośrednictwem p. Makowskiego¹², martwiąc się trochę, że to dojdzie jego opóźni.

Najserdeczniej dziękuję Drogiej Pani za dobre, łaskawe słowa, które w liście dzisiejszym dla siebie znalazłam. Szczerze i zawsze żałuję, że nie mogę często widywać się i rozmawiać z Panią, i będzie to dla mnie radością, jeżeli kiedykolwiek spotkać będę mogła Panią w progach domu swego.

Szanownej i miłej matce¹³ Pani ukłon głęboki i pozdrowienie serdeczne przesyłam. Marynia Obr.[ębska]¹⁴, za pamięć o niej wdzięczna, łączy się ze mną w wyrażeniu Drogiej Pani uczuć pełnych szacunku i przyjaźni. O rozstrzygnięcie sprawy odezwy i adres szczegółowy proszę.

El.[iza] Orzeszkowa[¶]

9 Wyraz nadpisany.

10 Odezwę podpisały ostatecznie ze strony polskiej Eliza Orzeszkowa i Emma Jeleńska-Dmochowska, a ze strony litewskiej Alina Wilejszys (Vileišis, ok. 1866–1930) i Konstancja Skirmuntt.

11 Wyraz nadpisany.

12 Chodzi prawdopodobnie o Wacława Leona Makowskiego (1854–1929), radnego miasta Wilna, działacza społecznego, wydawcę i księgarza. W latach 1879–1882 kierował księgarnią Elizy Orzeszkowej w Wilnie. W 1905 roku podjął próbę powołania polskiego periodyku o tytule „Gazeta Wileńska”, niestety nieudaną z powodu odmowy władz.

13 Chodzi o Amelię Jeleńską z Oskierków (1840–ok. 1916), matkę Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej. Z listów Orzeszkowej do Jeleńskiej wynika, że łączyła je serdeczna relacja, umacniana głównie podczas pobytu autorki *Chama* w Druskienikach w 1906 roku. Jeleńska miała tam dom [Kościewicz 2023b: 82].

14 Maria Obrębska z Siemaszków (1853–1916) – sekretarka i najwierniejsza przyjaciółka Elizy Orzeszkowej [Wiśniewska 2000: 181].

Do wyborców i wybrańców naszych Ziem i Miast¹⁵

Zbliża się i już przybywa ku nam chwila wielka, mająca kolumną graniczną wzniesć się pomiędzy dwoma epokami czasu.

Rozpocząć ma ta chwila pracę zbiorową rozważania praw i losów wielu milionów ludzi, torowania dróg szerokich dla ich przyszłości. Praca ta spocznie w ręku ludzi wybranych przez wolę publiczną spośród wszystkich narodowości, stanów i grup społecznych zamieszkujących jedno ogromne państwo. W tym kole wybrańczym znaleźć się macie Wy, Panowie posłowie ziemi noszącej historyczne imię Litwy.

My, kobiety-obywatelki tej ziemi, Polki i Litwinki, stoimy przed obliczem tej chwili z pełnym rozumieniem jej wagi i powagi, z pełnym poczuciem przynależenia swego do ludzkości i do tych jej odłamów, którymi są nasze narody – z duchem skupionym w zapytaniu: [¶]

Czyliż same jedne usunięte być mamy od (po)podjęcia¹⁶ pracy ludzkiej i obywatelskiej, która z naszymi uczuciami, przekonaniaми i interesami zostaje w związku nie mniej bezpośrednim i wielostronnym jak z uczuciami, przekonaniami i interesami innych grup społecznych?

Liczebnie stanowimy grupę bardzo znaczną, bo zawierającą w sobie więcej nieco niż połowę całej ludności kraju.

A czyliż umysłowo i etycznie mniej do rozumienia i rozwiązywania przedstawiających się zadań przysposobione jesteśmy od grupy robotników fabrycznych i drobnych rolników?

Czy przez ostatnie dziesiątki lat nie korzystałyśmy skwapliwie z otwierających się przed nami źródeł nauki i dróg pracy?

Czyśmy nigdy nie dokonywały żadnych zadań obywatelskich, nie zdobyły sobie żadnej zasługi historycznej, nie były z uczuć, usiłowań i czynów obywatelkami kraju naszego *de facto*, chociaż wiele urządzeń i wyłączeń nie pozwalało nam stawać się nimi *de jure*?

15 Odezwa *Do wyborców i wybrańców naszych Ziem i Miast* ukazała się 10 marca 1906 roku na łamach dwóch wileńskich gazet: „Kuriera Wileńskiego” i „Vilniaus žinios” [Orzeszkowa 2020: 947].

16 Nadpisana pierwsza sylaba wyrazu.

Na zapytania te nikt z Was, Panowie, z ręką na sumieniu, odpowiadzi przeczącej udzielić nie może; jesteśmy tego pewne. A skoro[¶] tak jest, więc usuwanie nas jednych tylko od życia politycznego, gdy wszyscy ziomkowie nasi, bez różnicy stanów, pochodzeń i szczebli wykształcenia umysłowego, wolny do niego dostęp otrzymują – nazwanym być musi niesprawiedliwością.

Nikt więcej nad nas cieszyć się nie może aktem sprawiedliwości dokonany względem ludzi, których Biblia nazywa „tymi, którzy drzewo rąbia, i tymi, którzy wodę noszą”; lecz usuwanie spod aktu tegoż nas, które nosimy w sercach wszystkie lzy i ideały narodów naszych, a w ręku swym pielęgnujemy, jako matki i wychowawczynie, drzewo przyszłości narodowej – nazwanym być musi niesprawiedliwością.

Matkami jesteśmy i w znacznej mierze wychowawczyniami młodych pokoleń, pracownikami jesteśmy na kęs chleba zarabiającymi, posiadaczkami zapracowanego lub odziedziczzonego mienia, obywatelkami kraju, do dna serc i myśli troszczącymi się o złe lub dobre jego losy. Jakżeby więc prawa, stanowione dla stosunków rodzinnych, dla wychowywania młodzieży, dla pracy zarobkowej i dla posiadania, dla zapewnienia krajowi losów dobrych, mogły nie dotyczyć nas z bliska i wielostronnie?[¶]

A skoro dotyczy nas z bliska i ze stron wielu, to usuwanie nas od głosu w nim i o nim nazwanym być musi niesprawiedliwością.

Niesprawiedliwość, Panowie, przynosi szkodę nie tylko ofiarom swoim, lecz także i sprawcom; kto wie, czy sprawcom nie przynosi cięższych jeszcze niżeli ofiarom.

Sprawa przyjmowania przez kobiety udziału w politycznym życiu ich narodów nie jest sprawą kobiet tylko, lecz także ludzkości. Jest ona może więcej jeszcze sprawą ludzkości aniżeli kobiet.

Ileokroć siła jakaś, w łonie ogółu żyjąca, nieobecna bywała przy robocie ogólnej, tyleokroć samą nieobecnością swą mściła się na tej robocie. Czyliż w historii krajów i narodów nieobecność pewnych klas ludności przy tworzeniu się historii nie zemściła się srodze na historycznych losach tych krajów i narodów?

Nieobliczonymi są straty i nieszczęścia, które dotknęły ludzkość wskutek odtrącenia niektórych spomiędzy sił jej od robót ogólnych. Bo wszelka siła, z żołysek szerokich wypierana, z koniecz-

ności zbiega się w łożyska wąskie i potokiem czystym płynąć nie mogąc, nabiera w siebie mętów. I nie ma na świecie takiej miary, która by zmieściła w sobie wszystkie[¶] słodczyce dla ludzkości utracone i wszystkie męty przez nią wypite wskutek krzywd zadawanych różnym jej siłom.

Pomimo braku odpowiednich praw i wytwarzanych przez brak ten przeciwności kobiety wielu krajów dziś już żarliwie i nie bez pomyślnych wyników walczą z alkoholizmem, z militarystką, z wyzyskiem słabych, z ciemnotą mas szerokich, z mnóstwem klęsk i zgnilizn dręczących i zawstydzających ludzkość. Utrudnianie tej walki, przez wytrącenie im z rąk oręża tak potężnego, jakim są prawa polityczne, musi wychodzić na niekorzyść narodów, których są one członkami, a zatem na niekorzyść całej ludzkości.

Pobudką, która skłania nas do upominania się o te prawa, nie jest płonna ambicja i maluczkie moralnie pożądanie wyniesienia się w hierarchii społecznych godności i zaszczytów.

Jest nią:

chęć szczerego ze sił wszystkich pracowania na rzecz postępu ojczyzny naszej w kierunku dobra i prawdy;

chęć żywa umieszczenia przed wzrokiem i uwagą świata, obok srogości i egoizmu, które rządziły nim dotąd, dobroci i miłości, w których upatrujemy najwyższą nadzieję poprawy jego losów;[¶]

chęć gorąca przyobleczenia w rzeczywisty byt ustaw i publicznego obyczaju jednoczącego nas wszystkie hasła:

Homo homini res sacra!

Przeto, Panowie wyborcy i przyszli wybrańcy ziemi naszej do Sejmu Państwowego, zwracamy się ku Wam z wezwaniem, abyście sprawy przyznania kobietom praw politycznych, gdy roztrząsać ją Wam wypadnie, ani spod uwagi swej jako przedmiotu dalekorzédnego nie usuwali, ani rozstrzygnięcia jej nie odkładali do czasów dalekich i nieokreślonych; abyście wzrokiem spotkawszy się z tą sprawą, wzrok ten przenieśli w głąb sumień i rozumów swoich, tam, nie zaś w nagromadzonych przez czas uprzedzeniach, sądu o niej i rozstrzygnięcia dla niej szukając.

Wzywamy Was, Panowie, abyście sprawę tę rozstrzygali z pilnym względem na to najwyższe dobro ludzkości, którym jest

sprawiedliwość, i na to ulepszenie się życia ludzkiego na ziemi, do pracy nad którym zostaliście przez ogół swój powołanymi.

List II

[14 (27) kwietnia 1906, Grodno]

14 IV 1906

G r o d n o

Szanowna Pani,

zawsze miło mi jest otrzymać dowód pamięci Pani o mnie, więc za list wczoraj przybyły serdecznie dziękuję. Co do porozumiewania się w sprawie kobiet z panią Kapnist¹⁷, niepodobna mi ważyć się na branie na siebie odpowiedzialności za krok podobny. Jeszcze się nasze polsko-rosyjskie sprawy nie wyjaśniły dostatecznie, jeszcze więc, tak jak i dawniej, jednostki polskie z wielką tylko oględnością czynić mogą pierwsze kroki do rosyjskich. Ja nie czyniałam ich nigdy, nie przez nienawiść, ani przez szowinizm narodowy, lecz z przekonania, że dopóki sprawiedliwość się nie stanie, ciemieńzeni nie mają prawa w wypadku żadnym łączyć rąk swych z rękoma ciemnizy. Sprawiedliwość jeszcze się nie stała – i ja do hr. Kapnist pierwszego kroku nie uczynię.

Tak zresztą rozpoczęta przez nas akcja w tej sprawie tak mało w kraju obudziła echa[,] i w samym kobiecym społeczeństwie tak mało wywołała współczucia i współdziałania, że trzeba ją chyba uważać za rozpoczętą nie w czas albo nie w ten sposób, jak należało¹⁸. Złego nie stało się nic wcale, owszem, to mamy w korzyści, żeśmy deklarację zasad naszych złożyły i że nikt nie będzie mieć

17 W jednym z kwietniowych numerów „Kuriera Litewskiego” z 1906 roku pojawia się wzmianka, że w Petersburgu z inicjatywy hrabiny Kapnist petycję do Dumy Państwowej w sprawie przyznania kobietom praw wyborczych podpisało już tysiąc osób [zob. *Prawa kobiet* 1906: 3; nie udało mi się dotrzeć do innych informacji o hrabinie Kapnist]. O tej rosyjskiej działaczce na rzecz praw kobiet wspomina również Jeleńska-Dmochowska w listach do Orzeszkowej [zob. AEO IBL PAN].

18 Zaangażowanie Elizy Orzeszkowej, Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej i Konstancji Skirmuntt w walkę o prawa wyborcze kobiet opisałam w oddzielnym artykule [zob. Kościwicz 2023b: 129–145].

prawa zarzucać nam bierności i zacoiania. Ale dalsze prowadzenie akcji tej, na teraz przynajmniej, wydaje[?] ¹⁹ mi się niemożliwym.

Czyżbym myliła się, przypominając sobie, że w odpowiedzi na jeden z listów Szanownej Pani pisałam o tych odezwach litewsko-polskich, że ich wcale od nikogo nie żądałam i żądać nawet nie myślałam ²⁰, że jednak, ponieważ już są, może by należało przesłać je p. Wilejsziszowej? Teraz, gdy z powodu wyborów panuje podobno wśród nas żywe i poniekąd słuszne rozjątrzenie przeciw Litwinom ²¹, najlepszą [–] rzeczą, którą uczynić możemy z tą pliką papierów, którą nas p. Jankowski nie wiedzieć dlaczego obdarzył, jest to – ją spalić ²². W połączeniu jednak z tą częścią i z całością tych odezów pozostaje kwestia kosztu ich wydrukowania. Byłabym już od dawna przesała Szanownej Pani to, co się ode mnie należy, gdybym wiedziała, jaką jest cyfra należności. Niech mi ją Szan.[owna] Pani zechce łaskawie zakomunikować, a dług mój natychmiast oddam na pocztę pod adresem, o którego wskazanie (do Wilna czy do Druskienik?) również proszę. O tę wiadomość o cyfrze upominała się też p. Konst.[ancja] Skirmuntówna, ale nie wiedziałam, co mam jej odpowiedzieć. Kończę wyrazami wysokiego szacunku i uczuć najżyyczliwszych.

El.[iza] Orzeszkowa

19 Pierwsza sylaba wyrazu przepawiona.

20 Ulotki wydrukował omyłkowo Czesław Jankowski, redaktor „Kuriera Litewskiego”. W liście z marca 1906 roku Orzeszkowa poprosiła go o druk dwóch typów ulotek: z tekstem odezwy oraz z zachętą do składania pod nią podpisów na łamach prasy wileńskiej. Jankowski prośbę Orzeszkowej zrozumiał inaczej: jako zlecenie na druk ulotki z odezwą jednocześnie w językach polskim i litewskim. Z późniejszego listu Jeleńskiej-Dmochowskiej do Orzeszkowej z wynika, że z powodów technicznych zlecenie nie mogło zostać zrealizowane. Jankowski wydrukował zatem odezwę oddzielnie w językach polskim i litewskim [Orzeszkowa 1976: 186].

21 Wspomniane przez Orzeszkową „rozjątrzenie przeciw Litwinom” nadaje przywołanym listom specyficzny, emocjonalny charakter. Wyczuwa się w nich narastające zniecierpliwienie i złość, których źródłem są spory narodowościowe zastrzone w wyniku kampanii wyborczej do Dumy, przegranej Polaków w wyborach i tym samym dosadne uświadomienie sobie, że Litwini mają odmienne od Polaków dążenia narodowe i polityczne [Miknys 2016: 238].

22 Ostatecznie, jak wynika z korespondencji, ulotki w języku polskim i litewskim zostały przesłane Orzeszkowej i Skirmuntt.

Bibliografia

Źródła wraz ze stosowanymi skrótami

- AEO IBL PAN – Archiwum Elizy Orzeszkowej IBL PAN, [Listy Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej do Elizy Orzeszkowej], sygn. 800.
 LVIA – Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie (Lietuvos valstybės istorijos archyvas), [Listy Elizy Orzeszkowej do Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej], rkps, sygn. F 1135, ap. 3, nr 80, k. 49–54v.

Literatura

- Fedorowicz Irena (2005), *Emma Jeleńska-Dmochowska – „patriotka bez lęku i skazy”*, „Wileńskie Rozmaitości”, nr 2.
 Janicka Anna (2017), *Emancypacja kobiet w badaniach literackich w Europie Środkowo-Wschodniej*, „Bibliotekarz Podlaski”, nr 3.
 Jurkowski Roman (1983), „Kurier Litewski” w latach 1905–1907, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, nr 1.
 Kamola Elwira (2016a), *Dlaczego warto pamiętać o dokonaniach Emmy Dmochowskiej?*, w: *Literatura, kanon, gender. Trudne pytania, ciekawe odpowiedzi*, red. Ewa Graczyk, Magdalena Bulińska, Elwira Kamola, Wydawnictwo UG, Gdańsk.
 Kamola Elwira (2016b), *Działalność oświatowa Emmy Dmochowskiej z Jeleńskich – przedstawienie wybranych aspektów*, w: *Młoda Polska w najnowszych badaniach*, red. Edward Jakiel, Tadeusz Linkner, Wydawnictwo UG, Gdańsk.
 Kościwicz Katarzyna (2023a), „Odezwa nasza [...] spaliła na panewce”. *Walka o prawa wyborcze kobiet w świetle korespondencji Elizy Orzeszkowej, Konstancji Skirmuntt i Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej*, „Bibliotekarz Podlaski”, t. 60, nr 3, <https://doi.org/10.36770/bp.825>.
 Kościwicz Katarzyna (2023b), *W dowód pamięci. Nieznane listy Elizy Orzeszkowej do Amelii Jeleńskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, t. 67, nr 2, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.67.04>.
 Krogulska-Krysiak Monika (2009), *Litwa na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1905–1914*, „Meritum”, t. 1.
 Laskowski Kazimierz (1908), „Za Niemen het precz!”, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 18.
 Miknys Rimantas (2016), *Szlachta litewska w obliczu nacjonalizmów pod koniec XIX i na początku XX wieku. Próba charakterystyki*, w: *Szlachta i ziemiaństwo na pograniczach kulturowych dawnej Rzeczypospolitej od XVI do początku XX wieku*, red. Dorota Michaluk, Krzysztof Mikulski, DiG, Warszawa.

- Orzeszkowa Eliza (1954), *Listy zebrane*, red. Jan Baculewski, t. 1: *Do redaktorów i wydawców Józefa Sikorskiego, Gebethnera i Wolffa, Franciszka Salezego Lewentala, Wacława Makowskiego, Erazma Piltza, Stanisława Posnera*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył Edmund Jankowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Orzeszkowa Eliza (1976), *Listy zebrane*, red. Jan Baculewski, t. 8: *Do literatów i ludzi nauki Ludwika Jenikego, Jana Baudouina de Courtenay, Piotra Chmielowskiego, Adama Wiślickiego, Stanisława Krzemińskiego, Lucjana Rydla, Antoniego Wodzińskiego, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza i innych*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył Edmund Jankowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Orzeszkowa Eliza (1981), *Listy zebrane*, red. Jan Baculewski, t. 9: *Do znajomych i przyjaciół*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył Edmund Jankowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Orzeszkowa Eliza (2020), *Publicystyka społeczna*, t. 1: *Myślenie obywatelskie. Żydzi, kwestia kobieca*, wybór i wprowadzenie Grażyna Borkowska, opracowanie edytorskie Iwona Wiśniewska, PIW, Warszawa.
- Orzeszkowa Eliza, Wilejsziszowa Alina, Jeleńska-Dmochowska Emma i in. (1906), *Do wyborców i wybrańców naszych Ziem i Miast*, „Kurier Litewski”, nr 46.
- Prawa kobiet (1906), „Kurier Litewski”, nr 78.
- Szpoper Dariusz (2006), *Konstancja Skirmuntówna wobec kwestii praw politycznych kobiet w świetle publicystyki i korespondencji z Elizą Orzeszkową*, w: *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Szulska Inesa (2006), *Przykładem i piórem. Codziennosc Emmy Jeleńskiej-Dmochowskiej (1864–1919) w świetle twórczości i dokumentów epoki*, w: *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Wiśniewska Iwona (2000), *Dnie (fragmenty)*, „Napis”, ser. 6.
- Wiśniewska Iwona (2014), *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej*, t. 2: 1897–1910, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Wołkanowski Waldemar (2015), *Michał Węslawski. Biografia prezydenta Wilna w latach 1905–1916*, Nowik, Opole.

Katarzyna Kościewicz

Grodno–Vilnius Correspondence. Eliza Orzeszkowa's Unknown Letters to Emma Jeleńska-Dmochowska

The article presents an analysis of and editorial work on Eliza Orzeszkowa's two unknown letters dated 1906, addressed to Emma Jeleńska-Dmochowska, discovered at the Lithuanian State Historical Archive in Vilnius (LVIA). What makes this correspondence so valuable is their author and their date of origin. In the former territories of the First Polish Republic incorporated by the Russian Empire, 1906 brought a temporary breath of freedom after decades of repression and lack of basic civil liberties. Hitherto unknown letters illuminate this socially- and politically-interesting period also in the biographies of the two key Polish writers living in the former Grand Duchy of Lithuania at the turn of the twentieth century. The letters are valuable for one more reason: they encourage us to take a closer look at the epistolary legacy of Emma Jeleńska-Dmochowska who was an outstanding personality in the literary and social life of modernist Vilnius, the creator of illegal Polish education in the Vilnius region and, finally, a writer and editor establishing numerous contacts with representatives of the Polish intellectual elite from the three partitions of Poland.

Keywords: Eliza Orzeszkowa; Emma Jeleńska-Dmochowska; letters; emancipation; Lithuania.

Katarzyna Kościewicz – dr hab., adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania naukowe: cenzurowanie twórczości pisarzy XIX-wiecznych w okresie zaborów i w Polsce Ludowej, poezja polska 2. połowy XIX wieku, społeczna historia literatury, geopoetyka, edytorstwo. Autorka książek *Miejskie strofy. Polska poezja urbanistyczna doby postyczeniowej* (2015) i *Preparowanie dziedzictwa. Pisma Krasińskiego, Sienkiewicza, Żeromskiego i innych autorów pod cenzorskim nadzorem* (1945–1955) (2019) oraz licznych artykułów. Współredaktorka monograficznych numerów czasopism, tomów pokonferencyjnych, materiałów źródłowych oraz antologii (wraz z Radosławem Okulicz-Kozarynem i Dawidem M. Osińskim) *Czasy wytrwale poetyckie. Wiersze z prasy lat 1864–1894* (<https://pnamc.ehum.psnec.pl/pnamc/p/antologia.html>). Adres e-mail: kkosciewicz@gmail.com.

Joanna Zajkowska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0002-9567-4598

Nie(do)czytany Gomulicki – nowelistyka poety. Prolegomena

1. Statystyczne nieoczywistości

Statystyka jest nauką bardzo użyteczną, jednak nie zawsze przynosi rozstrzygające wnioski. Jak bowiem ocenić fakt, że z odnotowanych w *Nowym Korbucie* w dziale *Twórczość* 73 pozycji obejmujących dorobek Wiktora Gomulickiego 19 dotyczy nowelistyki – przede wszystkim zbiorów, ale i pojedynczych tekstów wydanych za życia autora? Pytanie, czy to dużo, czy mało – pozostaje otwarte [zob. Gomulicki 1868, 1870, 1884 (1885), 1888ab, 1890, 1895 (1894), 1896ab, 1898, 1899, 1900: 790–818, 1906, 1908, 1910, 1913 (1912), 1915, 1921].

Do powyższego zestawienia nie wliczam jedynej pozycji *xx-wiecznej* – zbiorowej edycji nowel wybranych pisarza *Pod parasolem* w opracowaniu Romana Taborskiego [Gomulicki 1961]. Ten tom z 1961 roku ugruntował wiedzę o nowelistycznych umiejętnościach Fantazego na całe dekady i aż po dzień dzisiejszy żaden inny badacz nie podjął się jej weryfikacji. Przyczyny takich decyzji edytorskich są oczywiste – chodzi o przekrojowe ukazanie różnych trendów w pisarstwie nowelisty, zaprezentowanie utworów z różnych lat, poszczególnych etapów życia. Dlatego na tomik składają się zarówno humoreski (m.in. *Grzech śmiertelny*), nowele realistyczne (m.in. *Chałat*, *Soldat*), paraboliczne (np. *Oracz*) czy

historyczne (np. *Czarownica*). W tej małej antologii tylko parę tekstów postrzegam jako udane, a nawet – wybitne: *Oracz*, *Nieprzespany sen pani Maciejowej*, *Filemon i Baucis*, *Chalat czy Soldat*. Ktoś może zarzucić mi subiektywizm oceny, ale badając twórczość Gomulickiego, zawsze zadawałam sobie pytanie, dlaczego w zbiorze z 1961 roku nie pojawiły się utwory z *Obrazków prawdziwych* czy *Zielonego kajetu*. Nie rozumiem też decyzji o niewznawianiu w XX wieku kapitałnych – tematycznie i formalnie – *Obrazków weneckich* [Gomulicki 1896a]. Wybory Taborskiego utrwaliły wizerunek Gomulickiego nowelisty jako pisarza średniej klasy, mało interesującego twórcy, niewychodzącego poza trendy epoki, a to nie do końca prawda. Już kilka publikacji¹ poświęciłam krótkim formom tego autora, starając się zawsze odkrywać ich niezaprzeczalne wartości, nowatorstwo i urodę.

Nowelistyka Gomulickiego bowiem, choć nie przytłacza statystycznym, ilościowym nadmiarem, stanowi moim zdaniem ważną dziedzinę jego literackiej działalności. Warto zauważyć, że to *Kolorowe obrazki* z 1868 roku są właściwym debiutem książkowym młodego twórcy. Podkreślam „książkowym” – bo rozproszone poezje ukazywały się już wcześniej na łamach warszawskich pism. Pierwszy tomik poezji uznany za debiutancki datuje się na 1873 rok.

Niniejsze studium ma charakter wybitnie rekonesansowy. W jego pierwszej części chciałabym się przyjrzeć dwóm nowelistycznym debiutom Gomulickiego – będzie to częściowo karkołomna próba rekonstrukcji, gdyż młody autor z piromańską pasją niszczył swoje pierwociny artystyczne. Na podstawie tej rekonstrukcji wykażę, jak po bezsprzecznie nieudanym debiucie Gomulicki przeprofilował kolejne tomy nowelistyczne i jaką ewolucję formalną, tematyczną przeszedł.

- 1 Nowelistyki Wiktora Gomulickiego dotyczą następujące publikacje: *Albumy „małych ludzi” w twórczości Michała Bałuckiego i Wiktora Gomulickiego a rosyjski szkic fizjologiczny* [Zajkowska 2002: 471–490], *Wybory estetyczne a kwestie etyczne – casus Gomulickiego. Kobieta – anioł w literackim atrybutorium poety* [Zajkowska 2006: 276–290], *Między podróżą a poematem – Wiktor Gomulicki w Wenecji* [Zajkowska 2008: 449–463], *Między „brulionem”, raptularzem, a dziełem literackim – czyli co Wiktor Gomulicki napisał w Wenecji. Wstępne rozpoznania i sugestie badawcze* [Zajkowska 2020: 55–74].

Druga część będzie wstępną analizą zupełnie zapoznanego tomiku nowelistycznego *Przy słońcu i przy gazie*; w ramach tej lektury chciałabym zaproponować pewne tropy badawcze.

Tak jak zaznaczyłam – studium jest jedynie prolegomeną, która może w przyszłości okazać się dobrą bazą do metodycznego, pełnego oglądu małych próz autora *Oracza*, na co twórczość ta w pełni zasługuje.

2. Rzecz o debiutach Fantazego

Wydaje się, że stałą formułą debiutów Gomulickiego był zwrot: „Nakład zniszczony na życzenie autora”. Wprowadzenie rzeczownika „debiut” w liczbie mnogiej nie jest w tym wypadku błędem logicznym – Gomulicki był bowiem debiutanckim rekordzistą. Dowolnie licząc, miał na koncie od czterech do sześciu debiutów. Wszystkiemu winna była zapewne nadzwyczajna wrażliwość na krytykę młodego, zaledwie dwudziestoletniego twórcy. Co ważne – z piromańską zaciekłością Fantazy spalił trzy kolejne publikacje książkowe: *Kolorowe obrazki. Kilka powiastek i szkiców* [Gomulicki 1868]², nowelę *Z otchłani* [*Przegląd piśmiennictwa...* 1870: 523] wydaną w serii Biblioteczka Kieszonkowa Romansów i Powieści „Opiekuna Domowego”³ oraz pierwszy zbiór wierszy: *Poezje z 1873 roku*. Oczywiście nie wszystkie „debiuty” spłonęły z kretesem: *Poezje* – jeden z zeszytów Mironowskiej *Księgi pieśni. Zbioru poezji* – są dostępne online⁴, podobnie zresztą jak *Kolorowe obrazki*. Niestety noweli *Z otchłani* nie udało mi się odnaleźć.

- 2 Zawartość: Dwie. Obrazek powieściowy, Z dramatu życia, Na scenie i za sceną. Nakład zniszczony na życzenie autora. Zachowany egzemplarz w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego.
- 3 Wydanie: Warszawa 1870. Nakład zniszczony na życzenie autora.
- 4 Informacje podane na obwolutie książki [zob. Miron 1873: 1]. Z tego wydania dostępnego online pochodzą wszystkie cytaty. Syn poety utrzymywał, że Miron planował 7 zeszyt, który również miał zawierać wiersze Gomulickiego z lat 1871–1873 [zob. Gomulicki 1997: 286].

3. Palenie szkodzi i znacząco utrudnia rekonstrukcję

Złośliwie można by stwierdzić, że zniszczenie wyżej wspomnianych dzieł nie zubożyło literatury światowej ani nawet polskiej: juvenilne poezje Gomułckiego grzeszą wielosłowiem i patetyzmem, a tematyczna całość orbituje wokół szeroko opiewanych cierpień miłości [zob. Zajkowska 2021: 31–40]. Oczywiście da się gdzieś w tym „galimatiasie ogrodów”, słowików, pełnych marzeń nocy i zakochanych odnaleźć jakieś nuty zapowiadające przyszłego, naprawdę dobrego poetę. Na podobną ocenę zasługują niestety *Kolorowe obrazki* – tomik zawierający trzy utwory: *Dwie. Obrazek powieściowy*, *Z dramatu życia* oraz *Na scenie i za sceną*. Wszystkie one pokazują melodramatyczne losy współczesnych kobiet podejmujących niewłaściwe wybory moralne.

Obrazek powieściowy *Dwie* – to paralelne historie wiejskiej dziewczyny i bogatej panny, którym spotkana na drodze stara cyganka Semenka przepowiada przyszłość. Marysia wyjdzie za mąż za ukochanego Janka i będzie wieść dobre, skromne i pracowite życie, ciesząc się rozrastającą się rodziną. Hrabianka, wydana przez rodzinę za przystojnego utracjusza, rok później rozejdzie się z nim; kobieta obwinia matkę za nakłonienie jej do nieszczęśliwego małżeństwa i popada w chorobę.

Otwierające utwór *Z dramatu życia* motto z Hansa Christiana Andersena („I życie powszednie ma swoją tragedię”) zapowiada jakąś smutną historię z życia prostych ludzi. Jest jednak opowieścią o upadłej kobiecie. W otwierającej utwór bukolicznej scenerii widzimy uroczą jak u Jeana-Baptiste’a Greuze’a Zosię i zakochanego w niej Karolka. W kolejnej odsłonie ta sama Zosia, przemianowana na Zonię, bryluje w grupie wesołych biesiadników, ubrana w

atlasową, bogato koronkami obszytą suknię, koloru płomiennej purpury. Włosy fantastycznie w duży kok wczesane, przystraja wieniec bachantki, w ręku zamiast stokrotki tkwi długi kieliszek pełen pianistego szampana. [Gomułcki 1868: 16]

Dowiadujemy się, że dziewczyna porzuciła narzeczonego i rodzinę, by oddać się hulankom. Ostatni fragment to pogrzeb kobiety, w czasie którego na poły obłąkany Karol chce się rzucić razem

z nią do grobu. Zdawkowa i do bólu patetyczna jest pointa utworu: „Świat cisnął kamieniem na Zosię – kamień trafił ją w serce, i zabił” [Gomulicki 1868: 19]. W całej tej historii brak jakiegokolwiek racjonalnego wytłumaczenia, co spowodowało, że ukochana jedynaczka rodziców, szczęśliwie zakochana w ubóstwiającym ją chłopcu – decyduje się na życie rozpustnej bachantki. Jedynym wyjaśnieniem jest (?) wprowadzony w narrację wtręt odwołujący się do zamku Franciszka I w Chambord – gdzie na witrażu zapisano odwieczną mądrość: „Kto wierzy kobiecie, jest głupcem” (*Une femme sovent / N'est qu'une plume au vent!*) – może ten *bon mot* dowodzi dobrej znajomości cytatów z Victora Hugo, na pewno jednak nie wyjaśnia mechanizmu upadku Zosi.

Ostatni utwór – *Na scenie i za sceną* – to kolejna wariacja na podobny temat: matce pęka serce po tym, jak jej córka ucieka z domu (z sielskiej górskiej wioseczki), by zostać aktorką. Na wieść o tym piękna i dumna Nina odwiedza grób rodzicielki, a tam, pod wpływem głębokich przeżyć (spotęgowanych obrazem groźnej burzy) – rezygnuje z aktorstwa i chroni się w klasztorze.

Utwory te są nachalnie moralizatorskie – upadłe bohaterki umierają z bliżej niewyjaśnionych powodów, brak wiarygodnych portretów i motywacji psychologicznych postaci. Wydaje się również, że tytuł *Kolorowe obrazki* jest zupełnie nieadekwatny do tematyki i fabuły utworów – w „obrazkach” nie ma bowiem nic... rzecz można: kolorowego.

Jedynym plusem tomu, jeśli doszukiwać się ich usilnie, są udane opisy przyrody w pierwszym, względnie najlepszym utworze – *Dwie*.

Te krótkie przywołania nie byłyby jednak możliwe, gdyby pisarz nie wyjął ze stosu przynajmniej jednego egzemplarza, który dzięki digitalizacji po 154 latach jest dostępny dla czytelników w XXI wieku – jak w roku 1868. Pobieżne streszczenia służą jedynie temu, aby pokazać, jak znacząco zmienił się warsztat pisarza i jak kolejne małe prozy Gomulickiego osiągają wysoki poziom artystyczny.

Usilnie niszcząc zarówno poetyckie, jak i prozatorskie pierwociny, Gomulicki przyjął podobną taktykę. W przypadku poezji – dopiero po dziesięciu latach – w 1882 roku ponownie pokazuje światu

Poezje w drugim tomie *Liry polskiej* [Gomulicki 1882], z bezsprzecznymi perłami, jak *Gdzie piękno?*, *Na Kanonii*, a przede wszystkim „*El mole rachmim*”. Kolejne, coraz dojrzalsze zbiorki poetyckie tylko potwierdzą wysoką formę artystyczną liryki Gomulickiego.

Dużo później (w prasie w latach 1883–1885, w pierwodruku książkowym – w 1888 roku), a więc niemal po 20 latach – wychodzi znakomity, choć zupełnie niedoceniony zbiór *Przy słońcu i przy gazie. Szkice z miasta*.

Podobieństwo taktyki pojawia się w jeszcze jednym aspekcie, który zauważył już współczesny Fantazemu krytyk. Otóż w *Poetycznym bukietku*, opublikowanym w „Prawdzie” w 1882 roku, Józef Kotarbiński zawarł metaforyczną refleksję: „Muza jego dotykając ziemi odzyskuje siłę i krasę życiową” [Kotarbiński 1882: 2]. Wydaje się, że ta formuła pasuje także do opisu twórczości prozatorskiej Fantazego: „szkice z miasta” wydawane w „Kurierze Warszawskim” (1883–1885) oraz *Obrazki prawdziwe* (1884) są dowodem recenzenckiej intuicji Kotarbińskiego. Realistyczne, wykorzystujące wnikliwą obserwację, pełne humoru, czasem ironii, a także współczującej wrażliwości pokazują, że pisarz kategorycznie rozstał się z melodramatycznymi fabułami, co jego prozatorskiej muzie wyszło na dobre.

4. Co pisarz wypatrzył przy słońcu i przy gazie?

Szkice z miasta, w formie elegancko wydanej książeczki z pięknymi ilustracjami Włodzimierza Zamarajewa i Ludomira Ilinicza-Zajdla, pojawiły się na półkach księgarskich w 1888 roku, jednak pojedyncze utwory ukazywały się nieregularnie w latach 1883–1885 w „Kurierze Warszawskim” (pt. *Warszawa przy słońcu i przy gazie*) i „Kurierze Codziennym”. W ostatecznym kształcie na wspólny tytuł *Przy słońcu i przy gazie. Szkice z miasta* składa się 30 niewielkich próz, dla których tytułowe określenie „szkice” wydaje się nie w pełni definiujące⁵.

⁵ Zawartość zbioru: *Wosk, guma i porcelana, Stare mury, Godzina szwaczek, Psy, Wystawa przez szparę, Pierwsze drgnięcia, Kataryniarz, Brzytwa, Woda nie przyszła... , Muza w negliżu, Stróż, Podwórza, My, warszawiacy, Szyldy, Skwery, Czy warszawianki się...?, Płatne wrogi, Karta z marmurowej kroniki, „Mały”, Szynek na Starym Mieście, Bohaterka, Moje album, Człowiek ptak, Minutka, Pierwszy śnieg, Do*

Zasadniczą ramą kompozycyjną zbioru, „elementem spoistości” jest miasto, ale nie w szerszej perspektywie mentalno-przestrzennej, tak lubianej przez młodą nowoczesność, ale konkretnie – Warszawa, z jej ulicami, zaułkami, placami, parkami i zabytkami. Dlatego zrozumiałe były stwierdzenia współczesnych Gomulickiemu krytyków, którzy niemal jednym głosem przyznawali:

Za takie „szkice z miasta” jak *Przy słońcu i przy gazie*, warto p. Gomulickiemu przyznać tytuł warszawskiego etnografa. [A.N. 1888: 387]

Znać w każdym calu tych szkiców – *passes le mot* – mieszczucha, który swoje miasto zna i ukochał i w jego brudnych zaułkach potrafił znaleźć całe skarby... poezji. [*Z wędrówki naukowo-literackiej*... 1888: 260]

Tworzą one liryczną epopeję miasta, tak przypadająca do serca nam, mieszcuchom. [*Z wędrówki naukowo-literackiej*... 1888: 261]

[...] ukazuje nam p. Gomulicki różne szczegóły życia warszawskiego. [*Wrażenia literackie* 1889: 174]

Ton takim wypowiedziom nadał zapewne pierwszy z recenzentów – Kazimierz Kaszewski. Doceniając wymiar „szkiców” Gomulickiego, głosił w „Kłosach”: „[...] kto żyje się z jakimś miastem, jak z domem własnym, ten je i pokocha, i pozna” [Kaszewski 1888: 244].

Głosy recenzentów wydają się w pełni uprawnione, bo narratora szkiców z miasta dość łatwo utożsamić z samym autorem, który, choć nie urodził się w stolicy, szybko wyrósł na jej piewce i pierwszego varsavianistę. Niemal symboliczne wybrzmiewa w tych okolicznościach fakt – zwłaszcza w kontekście opisywanych wcześniej przypadków palenia prozatorskich i poetyckich

poduszki, Pan Ambaras, „Sprzedaję – kupuję – zamieniam”, Zamawiam po przeczytaniu, Łazienki pod śniegiem.

pierwocin – że pomiędzy juvenilnymi produkcjami a ponownym, dojrzałym pojawieniem się na scenie literackiej Gomulicki wydaje w 1880 roku... *Ilustrowany przewodnik po Warszawie* [Gomulicki, Szmideberg 1880]⁶.

Tylko ktoś znający miasto, przemierzający je wszędy i wzdłuż na wzór flâneura mógł wyznać:

Nie ma prawie dnia, żeby oskard mularski nie uderzył u nas w jakiś stary mur – a jednocześnie i w moje serce. **Jakaś wspólność duchowa – rzekłbym nieledwie: nerwowa** – łączy mnie z tą architektoniczną starzyzną, na której pleśń i słota fantastyczne malują alfreski. **Cierpię jej cierpieniem i kruszę się sam, widząc ją sypiącą się w gruzy** [wyróż. – J.Z.]. [*Stare mury*: 13]⁷

Nie jest to wyznanie zwykłego obywatela, który w codziennym pośpiechu do swoich zawodowych obowiązków obserwuje przemiany architektoniczne dokonujące się na jego oczach. To raczej refleksja kogoś, kto czuje się organicznie związany z tkanką miasta, a jego perspektywa zaskakująco zbieżna jest z dzisiejszymi rozpoznaniem proponowanymi przez posthumanizm. Dochodząc dalej, do starej poczty, z równym smutkiem dopowie:

Co poradzę na to, że mi owych kariatyd, które wspierały balkon frontowy i sklepienie pocztowej sieni (czy je pamiętacie jeszcze?), tak żal, tak żal, jak druhów wypróbowanych a serdecznych...

Co prawda, **byłem z nimi zaprzyjaźniony od dzieciństwa** [wyróż. – J.Z.]. [*Stare mury*: 14]

Dlatego trudno zgodzić się ze wspomnianym pierwszym recenzentem książki – Kaszewskim, który analizując szkice, wskazał

6 To bardzo ciekawy bedeker, który domaga się analizy w świetle „miejskich” utworów Fantazego – zarówno poetyckich, jak i prozatorskich.

7 Wszystkie cytaty oznaczone tytułem konkretnego szkicu i numerem strony pochodzą z tomu *Przy słońcu i przy gazie. Szkice z miasta* [Gomulicki 1888a].

rzekomego poprzednika i jego pierwowzór opisów Warszawy – a mianowicie Wacława Szymanowskiego *Szkice i obrazki* z ilustracjami Franciszka Kostrzewskiego⁸. Anonimowy recenzent z „Ateneum” dorzuci i innych protoplastów: Józefa Ignacego Kraśzewskiego i Szymona Boguckiego. Jednak te bliskie czasowo i przestrzennie dopasowania nie okazują się trafne. Utwory Gomulickiego, choć zbliżają się niekiedy do portretu lub szkicu fizjologicznego (np. *Bohaterka*, *Człowiek ptak*, *Minutka*, *Kataryniarz*, *Stróż*, „*Mały*”), zupełnie nie oddają ani dokładności ujęć, ani typologizujących dążeń właściwych tym gatunkom. Potwierdzali to zresztą sami recenzenci, intuicyjnie stwierdzając, jak Kaszewski:

Charakteryzacja ta nie stanowi u niego widocznego założenia, przychodzi jakby niechcący, sama z siebie, a właściwie z okoliczności, wyrabiających się w moc miejscowych warunków życia. [...] W kreśleniu wrażeń nie przybiera on miny poważnego socjologa ani statysty, **podśluhuje raczej tętna życia, jako rozigrany i niedbały sylf, ale również jako sylf**, stara się o koloryt odpowiedni do przybranego charakteru [wyróż. – J.Z.]. [Kaszewski 1888: 244]

Anonimowy krytyk z „Ateneum” doda:

Zdawałoby się, że tu obserwacja powinna była odgrywać pierwszorzędną rolę; tymczasem u autora gra ona dość niewielką, a fantazja i dowcip, wykształcone lekturą francuską, występują tu głównie. [*Wrażenia literackie* 1889: 174]

Jak podkreślam w pierwszym przywołanym cytacie, Kaszewski, odmawiając (słusznie!) Gomulickiemu socjologicznych ujęć, próbuje jego szkice definiować za pomocą wielce nieprecyzyjnych określeń: „bardzo luźne, powszechnie ulotnymi zwane”, „posiadają lotność, która stanowi ich wdzięk”. Dostrzega w tym dziele humor,

8 Kaszewski miał zapewne na myśli dzieło *Szkice i obrazki. Dzieło ilustrowane 48 rycinami wykonanemi przez F. Kostrzewskiego. Artykuły Wacł. Szymanowskiego, A. Wieniarskiego, Wilczyńskiego i Kazim. Wład. Wojcickiego* [1858].

ale nie prostacki, tylko taki, który „szkli się w słowach, wypływających z umysłu poety, nastrojonego satyrycznie”, by wreszcie – na kolejnej stronie recenzji – nazwać szkice „drobnymi pyłkami” [Kaszewski 1888: 246].

O podobnej lekkości pisać będzie z przekonaniem także anonimowy recenzent „Wędrowca”:

Proza ta zresztą jest bliską sąsiadką poezji. Nie mówiąc już o artystycznej formie, do jakiej p. Gomulicki przywykł, w głębi tych ulotnych szkiców znajdziemy nieraz tyle uczucia i poezji, że niejednemu z tak zwanych „poetów” mogłoby to wystarczyć... na całe życie. Czasem dla refleksu taki obrazek opromieniony jest humorem, niekiedy trochę po heinowsku szczypiący, częściej pogodnym i jasnym... [Z *wędrówki naukowo-literackiej*... 1888: 260]

Zgadzając się co do ulotności i lekkości, a także humoru przy niemal zupełnym braku obserwacji socjologicznych, krytycy nie potrafili znaleźć sensownego klucza interpretacyjnego. Ograniczali się więc do pochwały lub zdeprecjonowania konkretnego szkicu, bez podania rzeczowych powodów.

5. O fantazyjnie „skręconych ogonkach” XIX-wiecznej literatury i innych paradygmatach nowoczesności

W melancholijnym czy nieco elegijnym szkicu *Karta z marmurowej kroniki* – będącym zapisem odwiedzin „naszego” flâneura na zapuszczonym podmiejskim cmentarzu – czytamy:

Dalej, po raz pierwszy od opuszczenia asfaltów Krakowskiego Przedmieścia, ujrzałem *in natura* pewne zwierzę szczecinowate, z pyskiem wydłużonym, a ogonkiem skręconym fantazyjnie – na kształt modnej dziś w literaturze „arabeski” – zwierzę, które wielkie miasta tolerują u siebie jedynie w cywilizowanej przeróbce, to jest pod postacią schabu z kapustą, wędzonej szynki lub kielbas wielkanocnych [wyróż. – J.Z.]. [*Karta z marmurowej kroniki*: 138]

Wzięte przez Gomulickiego w cudzysłów, a przeze mnie pogrubione słowo „arabeska” jest autotematyczną grą pisarza z ówczesnymi recenzentami, a może i z czytelnikiem – także tym współczesnym. Nazwa wschodniego ornamentu architektonicznego opartego na stylizowanym motywie roślinnym (wijąca się lodyga z liśćmi, kwiatami i owocami)⁹ w 1798 roku zostaje wprowadzona jako termin literacki przez Friedricha Schlegla [zob. Schlegel 2000, 2009]. Jak odnotowuje Janusz Sławiński:

W jego ujęciu oznaczała ona [arabeska – J.Z.] nowy gatunek prozy artystycznej: niewielki rozmiarami utwór nasycony elementami baśniowej fantastyki, o kapryśnej kompozycji i ironiczno-humorystycznym stylu, kojarzący efekty poetyckie z komicznymi. [Sławiński 2000: 41]

Forma ta była charakterystyczna dla pisarzy niemieckich (np. Ludwiga Tiecka), ale tym mianem określali swoje utwory także pisarze z innych obszarów, by wymienić dwa najbardziej reprezentatywne przykłady: Mikołaja Gogola¹⁰ oraz Edgara Allana Poe¹¹. Jednak ujęcia zarówno rosyjskiego, jak i – jeszcze bardziej – amerykańskiego nowelisty są przesycane elementami silnie groteskowymi, fantastycznymi, a nawet gotyckimi, które Gomulickiemu są zupełnie obce. Odwołując się do „arabeskowej mody”, Fantazy nie mógł mieć też na myśli dokonań swojego kolegi po piórze – Czesława Jankowskiego – który tworzył wprawdzie arabeski prozą i wierszem¹², ale formuła tych utworów odbiegała znacząco od przyjętej przez autora *Kolorowych obrazków*.

- 9 Rzecz bardzo ciekawie opisała Joanna Dembińska-Pawelec w monografii *Arabeska. Szkice o poezji*, zwłaszcza w rozdziale wstępnym pt. *Arabeska i lektura splotu* [Dembińska-Pawelec 2013: 9–33].
- 10 Mikołaj Gogol w 1835 roku wydał zbiór zatytułowany *Arabeski*, w którym znajdowały się takie utwory, jak *Newski Prospekt*, *Portret* czy *Pamiętnik szaleńca*.
- 11 Dzieło Edgara Allana Poe¹¹ *Opowieści Groteskowe i Arabeskowe* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*) z 1840 roku zdaje się w tej materii najbardziej reprezentatywne. Polski przekład Stanisława Wyrzykowskiego pt. *Arabeski* pochodzi dopiero z 1922 roku.
- 12 Czesław Jankowski jest autorem prozatorskich *Arabesek* (1883) o tematyce miłosnej, melodramatycznej oraz poetyckich *Capriccio*. *Cyklus arabesek* (1889).

Wydaje się, że zbiorowi *Przy słońcu i przy gazie* bliżej do metody, jaką swoim utworom nadał czeski prozaik Jan Neruda, który w 1864 roku opublikował książkę pt. *Arabeski*, będącą zbiorem opowieści-scenek z życia ówczesnej Pragi. Krystyna Kardyni-Pelikánová, autorka hasła *Arabeska* w nowej edycji *Słownika rodzajów i gatunków literackich*, stwierdza, że od wydania dziełka Nerudy datuje się rozwój nowoczesnej prozy czeskiej [Kardyni-Pelikánová 2012: 55–56]. Zdaniem badaczki ówczesna arabeska charakteryzowała się (Neruda wpłynął na Jakuba Arbesa, Svatopluka Čecha i wielu innych) zwięzłą i prostą fabułą oraz – nade wszystko – ironicznym spojrzeniem na rzeczywistość. Często stawiała się pełnym humoru szkicem o niezwykłych, zdziwaczalych ludziach, zbliżając się do portretu lub szkicu fizjologicznego.

Opisy arabeskowych struktur podawane przez Kardyni-Pelikánová z dużą trafnością odnieść można do zbioru Gomulickiego: forma arabeski oraz przypadkowego (czyżby?) ułożenia elementów w tomie *Przy słońcu i przy gazie* umożliwia ukazanie świata miejskiego jako amalgamatu różnorodnych szczegółów, często niespójnych, kontrastowych, w którym śmieszność miesza się z powagą, a lekki ton przeradza w dramat – jak w *Godzinie szwaczek*. Czytelnik Gomulickiego patrzy na scenki rodzajowe odbywające się na warszawskich skwerach w różnych porach dnia (*Skwery*), towarzyszy znudzonym mężatom w próżniaczych przechadzkach, które w duchu flaneryzmu z XXI wieku nazwalibyśmy window shoppingiem (*Minutka*), czy zastanawia się nad fluktuacjami warszawskich wodociągów (*Woda nie przyszła...*). „Spoiwem” szkiców Gomulickiego jest bowiem – o czym wspominało – właśnie warszawski *flâneur*, w którym bez trudu odkrywamy poetę. Świat pod jego czujnym (i czułym) spojrzeniem nabiera sensów, do których przekonuje się i czytelnik; narratora tych dziwnych „arabesk” zachwycają (i zmuszają do refleksji) zarówno zdawkowe inskrypcje na zniszczonych nagrobkach, jak i zgrzytliwa muzyka katarynki. Ta swoista „nowa estetyka”, która refleksje o wieczności wplata do rozważań o wielkanocnych kielbasach, w jakiś sposób była wyczuwalna już dla współczesnych. Przeblyskiem geniuszu interpretacyjnego pobrzmiwia dla mnie drobniutkie zdanie z pochlebnej recenzji opublikowanej

w „Wędrowcu”. Autor tego tekstu wyznaje, że poeta kochający miasto potrafił w jego brudnych zaułkach znaleźć skarby poezji. W podsumowaniu recenzent stwierdził: „Jest to, mówiąc nawiasem, wcale **nowy sposób wyszukiwania piękna!** [wyróż. – J.Z.]” [*Z wędrówki naukowo-literackiej*... 1888: 260–261]. Nie ma możliwości ustalenia, na ile świadomie, a na ile intuicyjnie słyhać tu echa Baudelaire’owskiej nowej estetyki [zob. Baudelaire 2000]¹³, o którą starać się trzeba w natłoku chwilowych wrażeń, wypełniających życie w nowoczesnym (i ponowoczesnym) mieście.

Nie chcę tu przytaczać ustaleń na temat zależności między francuskim poetą a Gomulickim – obszernie omówiłam je bowiem w mojej monografii [zob. Zajkowska 2010]¹⁴. Dla mnie niewątpliwa okazuje się estetyczna, tematyczna i gatunkowa zbieżność zbioru *Przy słońcu i przy gazie* z Baudelaire’owskim *Paryskim spleenem*, choć oczywiście *toutes proportions gardées*.

Nie wiem, czy to przypadek, ale większość recenzentów polskiego zbiorku z 1888 roku jednoznacznie wskazywała na „sfrancuziały” i nie-polski charakter szkiców Fantazego oraz ich specyfikę:

Ten też ich lekki a malowniczy charakter wybornie nadał się do rysunkowych ilustracji, gęsto rozrzuconych po książce przez różne ołówki. **Rzadko napotkać można u nas tego rodzaju publikację krajową**, w której by panowała taka harmonia tekstu z komentarzem rysunkowym. [Kaszewski 1888: 246]

Dowcip i umiejętna obserwacja, lekkość i wytworność formy literackiej, bardzo zręczne ilustracje Zajdla i Zamarajewa, piękne wydanie – wszystko tworzy książeczkę, której **byśmy się nie powstydzili przed Francuzami**, celującymi, jak wiadomo, właśnie w tego rodzaju produkcjach. [Gomulicki 1888a: 16]

[...] chociaż tu i ówdzie napotka się jakiś wyraz lub **frazes z francuska przykrojony**. Wynika to z ogólnego **wzorowania się tego pisarza na literaturze francuskiej** i jego sposób

13 Tu zwłaszcza tekst pt. *Malarz życia nowoczesnego*.

14 Tu zwłaszcza rozdział 2.

wypowiadania swych spostrzeżeń, jego dowcip, sam nawet tryb myślenia ma cechę francuską. [Wrażenia literackie 1889: 174–175]

Również nieprzypadkowe jest to, że w tym samym czasie Gomułicki musiał czytać *Paryski spleen*, ponieważ przetłumaczył z tego zbioru sześć utworów, które ukażą się, anonimowo, w 3 i 6 numerze „Tygodnika Powszechnego” z 1889 roku¹⁵.

Poszukiwanie tematycznych zbieżności między zbiorami jest na pewno działaniem zasadnym, ale wykraczający poza ramy niniejszego studium – wymienię więc tylko najważniejsze wspólne motywy: architektura, ulice, biedacy, psy¹⁶, podpatrywanie/śledzenie samotnych i skrzywdzonych, nędza i jej przejawy.

Wszystko oczywiście prezentuje nam flâneur – przemierzający miejskie labirynty i podmiejskie przestrzenie, gapiący się na sklepowe wystawy bywalec kawiarni i ogródków (*Muza w negliżu*, *Zmawiam po przeczytaniu*). Oba dziełka – *Paryski spleen* oraz *Przy słońcu i przy gazie* – wyrastają z konieczności zmierzenia się ich twórców z ruchliwą rzeczywistością, której przejmujący wyraz dał Baudelaire w *Malarzu życia nowoczesnego*:

Niewielu jest ludzi obdarzonych **zdolnością widzenia**, mniej jeszcze tych, którzy otrzymali dar wyrazu [wyróż. – J.Z.]. Teraz, w godzinie, gdy inni śpią, on pochyla się nad stołem, przyszykując kartkę papieru tym samym spojrzeniem, którym

15 Chodzi o następujące utwory Baudelaire’a: *Cudzoziemiec*, *Rozpacz staruchy*, *Blazen i Wenera*, *O pierwszej po północy*, *Oczy nędzarzów*, *Fałszywy pieniądz*. Dopowiedzeniem jest tu głos samego pisarza. W szkicu zatytułowanym *Szynk na Starym Mieście (według obrazu Henryka Pillatiego)*, który jest kapitalną ekfrazą, znajdujemy następujące spostrzeżenie dotyczące pierwszoplanowej postaci obrazu – młodzieńca (marzyciela) „z rękoma w kieszeni, wzrokiem utkwionym w przestrzeń, który siedzi przy butelce, na prawo od wejścia. [...] Edgar Poe i Baudelaire byli mu ojcami chrzestnymi, a chrzestna matką... gorzalka. Siedzi spokojny, tłumowi szynkowanemu obcy, i roi rzeczy niebywałe. Gdyby je opisać, nikt by im nie uwierzył; gdyby je wymalować, zachwyciliby się niemi wszyscy...” [Gomułicki 1888a: 157–158]. Jest to nie tylko potwierdzenie lekturowych doświadczeń pisarza, ale także bardzo ciekawa wizja połączenia fantazmatyczności z realizmem – rzeczywiście bliska poetyce dwóch przywołanych „patronów”.

16 Psom Gomułicki poświęca jeden ze swych szkiców, a Baudelaire – aż dwa. Myślę, że ich komplementarna lektura mogłaby przynieść ciekawe wnioski.

ogarniał przed chwilą rzeczy, walcząc z ołówkiem, piórem, pędzlem [...], wycierając pióro o koszulę, szybki, gwałtowny, ruchliwy, jak gdyby obawiał się, że obrazy mu uciekną, kłócąc się, choć w pokoju nie ma nikogo [...]. I rzeczy odradzają się na papierze, naturalne i bardziej niż naturalne, piękne i bardziej niż piękne [...]. Z realności narodziła się fantasmagoria. [Baudelaire 2000: 319]

Wyzwaniem nowoczesnej sztuki, dla Baudelaire'a i kolejnych pokoleń artystów, staje się konfrontacja z ruchem, nieuchwytnością, płynnością, zmiennością przepływającą przez podmiot – kalejdoskop wrażeń musi zmierzyć się z materią formy: malarskiego, słownego, muzycznego zapisu. Nie przywołując już znanych koncepcji Georga Simmela, Waltera Benjamina czy Zygmunta Baumana, można – za Ryszardem Nyczem – stwierdzić, że rozedrganie i fragmentaryczność rzeczywistości sztuka nowoczesna zaczyna pokazywać w formie rozczłonkowanej i chybotałej. Utrwała w ten sposób to, co przemijające, „odzwierciedla świat w ruchu, [...] sama staje się ruchomym zwierciadłem”, a „swoją wartość prawdziwości czerpie nie z iluzyjnej poprawności kopiowania świata, lecz z [...] rzeczywistego związku swej formy ze światem [...]” [Nycz 1998: 82].

Te rozpoznania ciekawie nakładają się na spostrzeżenia Kadriny-Pelikánovej o języku arabesek, który przyjmuje konstrukcję parentezy:

Zdanie ulega rozbiciu, dzieje się to wszak nie dzięki tworzeniu skomplikowanych związków hieratycznych, jak w okresie klasycznym, ale przez wprowadzenie powodzi zdań wtrąconych, nawiasów, wstawek, przynoszących coraz to nowe szczegóły [...]. [Kadriny-Pelikánová 2012: 56]

Pozwolę sobie w tym miejscu na drobny przykład:

Woda warszawska, w zwykłym stanie rzeczy, odznacza się wielką uprzejmością... przychodzi ona sama, bez oddzielnej inwytacji, do każdego obywatela, któremu tak zwane „środki” (!!) pozwalają na wynajmowanie lokalu „z wodociągiem i zlewem”.

Przychodzi sama – i anonsuje się syczeniem, które w puszczy przejmowałoby trwogą, jako hasło jadowitego węża, w mieście zaś rozwesela, jako zwiastun dobrej i pożądanej nowiny...
[*Woda nie przyszła*: 65]

Takich konstrukcji jest więcej – zarówno w prozach poetyckich *Paryskiego spleenu*, jak i szkicach polskiego poety.

Językowe działania Gomulickiego wpisują się w jeszcze jedno rozpoznanie, choć może jest one za daleko idące. W sukurs przychodzi mi fakt, że był przecież Fantazy dziennikarzem, a nawet – mianowanym przez Szymanowskiego, jeszcze przed Prusem – kronikarzem i felietonistą. W 1999 roku w 6 numerze „Tekstów Drugich” zatytułowanym *Gatunki i potwory*¹⁷ przetoczył się dyskurs o gatunkach i/lub ich zagładzie w nowoczesnej sztuce i kulturze. Chociaż debata dotyczyła stanu świata u progu XXI wieku, ponowoczesności, to pewne kwestie da się odnieść do młodej, XIX-wiecznej nowoczesności. Zgadzam się bowiem z opinią Włodzimierza Boleckiego zamieszczoną w słowie wstępnym:

[w] literackich teoriach genologicznych przekonanie, że egzemplarz jest (i powinien być) wypełnieniem i powtórzeniem wzorca, rozpadł się ostatecznie w romantyzmie. Mogłoby się wydawać, że romantyczna świadomość genologiczna czyniąca z hybrydyzacji i niestosowności wobec kanonów normę estetyczną, patronuje genologicznemu permissywiizmowi ponowoczesności. [Bolecki 1999: 4]

Odpowiedzią na postulaty „unieważnienia” gatunków, a może rozluźnienia ich ram kompetencyjnych, staje się poniekąd propozycja Edwarda Balcerzana o multimedialnej teorii rodzajów (czyli paradygmatów), przynosząca trzy typy intencji: reporterską, esejistyczną i felietonową. Tę ostatnią, najbardziej adekwatną do moich rozważań o szkicach Gomulickiego, badacz opisuje następująco:

17 W dyskusji wypowiedzieli się kolejno: Edward Balcerzan, Stanisław Balbus, Inga Iwasiów, Leonard Neuger.

Żywiołem gatunku zwanego felietonem jest język jako magazyn stereotypów; zadaniem – ich przegląd krytyczny i zdroworozsądkowy, a **jednocześnie zabawowy, z uwrażliwieniem na czas teraźniejszy** oraz jego zmienne koniunktury. Tworzywem tekstów, które nie zawsze są felietonami *par excellence*, lecz należą do paradygmatu felietonowego, są **obyczaje kultury i ukryte w nich wierzenia ogółu. Chodzi o to, by je wydobyć, oświetlić, ocenić, a przy okazji zabawowo pomajsterkować w składnicach form niczych i odwyraźnionych wskutek nadużywania**. Postacią najprostszą jest tu dowcip językowy, zwłaszcza – ironiczny, operujący cudzysłowem. Także inne przejawy humoru: dowcip graficzny, karykatura (Duda-Gracz), gag filmowy, burleska, wszelkie odmiany parodii – plastycznej, teatralnej, filmowej, muzycznej [wyróż. – J.Z.]. [Balcerzan 1999: 24]

Wydaje się, że koncepcja „intencji felietonowej”, upraszczająca precyzyjne teorie gatunkowe poprzez wprowadzenie pewnej nadrzędnej, uspołniającej kategorii porządkującej, może stać się ciekawą propozycją odczytań także XIX-wiecznej twórczości szkicowej, obrazkowej, felietonistycznej czy arabeskowej.

6. Lekturowe otwarcie, nowe perspektywy

W niniejszym studium z jednej strony starałam się wykazać zwrot tematyczno-formalny, który dokonał się w małych prozach Gomulickiego na początku lat 80. XIX wieku, z drugiej – zaprezentować nowe spojrzenie na tę nowelistykę. Wciąż wydaje mi się, że lekturowych kluczy do prozy Gomulickiego można zaproponować całkiem sporo, a wszystkie mogą przynieść ciekawe rozpoznania. W moim przekonaniu pogłębione studia nad krótkimi formami Fantazego dowiodłyby, że Gomulicki był ciekawym stylistą – podążającym za duchem epoki, choć czasami zbaczającym też z utartego kursu. Są w jego twórczości szkice o „małych ludziach” (*Nieprzespany sen pani Maciejowej*, *Staruszek z Tamki*, *Filemon i Baucis*), są i szkice miejskie, odbijające dalekim (a może nie) refleksem *Paryski spleen* Baudelaire’a, są teksty humorystyczne, kryptopatriotyczne

(*Zakazane*) i paraboliczne (*Oracz*), a zupełnie zapoznany *Zielony kajet* – dziś pewnie domagałby się analiz w duchu ekokrytycznym.

Osobnym wyzwaniem byłaby tu strona ilustracyjna nowel i opowiadań pisarza – zarówno tych wydawanych osobno, w pierwodrukach książkowych, jak i tych publikowanych w tygodnikach; przyjacielem Gomulickiego i regularnym rysownikiem-ilustratorem jego próz był Ilicz-Zajdler (*Niedziele Romcia*, poezje drukowane m.in. w „Tygodniku Ilustrowanym”, a także, najprawdopodobniej – szkice w itinerarium Fantazego tworzonemu przez pisarza podczas pobytu w Wenecji). Do opowiadania *Malaria* bardzo ciekawe ilustracje stworzył Henryk Pillati, do *Sądu ostatecznego* („Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 262–273) – Władysław Podkowiński, a do opowiadania *Malaria* – Józef Rapacki. Wszystko to unaoczniają zbiory pisarza udostępniane na stronach internetowych warszawskiego oddziału Muzeum Narodowego. Wśród nich znajduje się spora grupa zdjęć ze Starego Miasta, które świetnie rezonują z varsavianistyczną twórczością autora *Ciurów*.

Bibliografia

Źródła

- Baudelaire Charles (2000), *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład Joanna Guze, komentarze i przypisy Claude Pichois, przekład [komentarzy i przypisów] Jan Maria Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Gomulicki [Wiktor], Szmideberg [Ignacy] (1880), *Ilustrowany przewodnik po Warszawie ozdobiony planem miasta, widokami piękniejszych gmachów i miejscowości, galerią typów warszawskich i szkicami charakterystycznymi. Rok pierwszy*, Jan Noskowski, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1868), *Kolorowe obrazki. Kilka powiastek i szkiców*, Redakcja „Przeglądu Tygodniowego”, Warszawa, <https://tinyurl.com/mrx7dsdy> [dostęp: 22.01.2025].
- Gomulicki Wiktor (1870), *Z otchłani. Nowela*, [b.d.], Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1882), *Poezje*, w: *Lira polska*, t. 2, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1884 [1885]), *Obrazki prawdziwe*, Księgarnia Teodora Paprockiego i S-ki, Warszawa.

- Gomulicki Wiktor (1888a), *Przy słońcu i przy gazie. Szkice z miasta*, S. Lewental, Warszawa, <https://tinyurl.com/35u95e3r> [dostęp: 22.01.2025].
- Gomulicki Wiktor (1888b), *Róże i osty. Nowele, obrazki, szkice*, ser. 1, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1890), *Nowele*, [b.d.], Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1895 [1894]), *Jeden z nowych. Nowele, studia, obrazki*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1896a), *Obrazki weneckie*, Księgarnia Teodora Paprockiego i S-ki, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1896b), *Zielony kajet. Szkice z ustronia*, Księgarnia Teodora Paprockiego i S-ki, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1898), *Soldat*, „Czas”, nr 161–171.
- Gomulicki Wiktor (1899), *Wybór nowel*, t. 1–3, Redakcja „Gazety Polskiej”, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1900), *Chałat. Wspomnienie*, „Miesięczny Kurier Polski”, t. 2.
- Gomulicki Wiktor (1905a), *Brylantowa strzała i inne nowele*, dr. Józef Sikorski, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1905b), *Chałat. Wspomnienie* [przedruk], w: *Z jednego strumienia. Szesnaście nowel przez dziesięciu autorów*, przedm. Eliza Orzeszkowa, Księgarnia E. Wende i Spółka, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1906), *Zakazane*, Księgarnia św. Wojciecha, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1908), *Oracz; Nieprzespany sen pani Maciejowej; Filemon i Baucis*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1910), *Szabla Teosia. Opowiadanie*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1913 [1912]), *Pokłosie. Wybór nowel, opowiadań, szkiców*, Księgarnia E. Wende i Spółka, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1915), *Trójliść; Walc nocnych mgieł; Czarownica; Kama, dziewczka babilońska*, Księgarnia Leona Idzikowskiego, Kijów–Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1921), *Soldat*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań.
- Gomulicki Wiktor (1961), *Pod parasolem. Wybór opowiadań*, oprac. Roman Taborski, PIW, Warszawa.
- Gomulicki Wiktor (1888), „Przy słońcu...”, „Przegląd Literacki” [dod. do „Kraju”], nr 13.
- Gomulicki Juliusz Wiktor (1997), *Warszawa mojego ojca*, „Rocznik Warszawski”, t. 27.

Literatura

- A.N. [właśc. Adam Nowicki] (1888), *Przegląd piśmiennictwa. Nowości wydawnicze polskie*, „Życie”, nr 28.
- Balcerzan Edward (1999), *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Baudelaire Charles (2000), *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład Joanna Guze, komentarze i przypisy Claude Pichois, przekład [komentarzy i przypisów] Jan Maria Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Bolecki Włodzimierz (1999), *O gatunkach to i owo*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Demińska-Pawelec Joanna (2013), *Arabeska. Szkice o poezji*, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, Katowice.
- Kardyni-Pelikánová Krystyna (2012), *Arabeska* [hasło], w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*, red. Grzegorz Gazda, PWN, Warszawa.
- Kaszewski Kazimierz (1888), *Przegląd literacki: Wiktor Gomulicki, „Przy słońcu i przy gaziu. Szkice z miasta (z ilustracjami)”*. Warszawa 1888 [rec.], „Kłosy”, nr 1190.
- Kotarbiński Józef (1882), *Poetyczny bukiet*, „Prawda”, nr 35.
- Miron [właśc. Aleksander Michaux] (1873), *Księga pieśni. Zbiór poezji*, z. 1–6, nakł. Józef Kaufman, Warszawa, <https://tinyurl.com/4z7mv87x> [dostęp: 03.02.2023].
- Nycz Ryszard (1998), *„Wyrażanie niewyrażalnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego. Praca zbiorowa*, red. Włodzimierz Bolecki, Erazm Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Przegląd piśmiennictwa. Z otchłani. Nowela* (1870), „Opiekun Domowy”, nr 50.
- Schlegel Friedrich (2000), *Rozmowa o poezji*, przeł. Jakub Ekiel, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. Tadeusz Namowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Schlegel Friedrich (2009), *Fragmenty*, przeł. Carmen Bartl, oprac. i komentarz Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Sławiński Janusz (2000), *Arabeska* [hasło], w: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska i in., *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Szkice i obrazki. Dzieło ilustrowane 48 rycinami wykonanymi przez F. Kostrzewskiego. Artykuły Wacł. Szymanowskiego, A. Wieniarskiego, Wilczyńskiego i Kazim. Wład. Wojcickiego* (1858), [litografia A. Pecq], ser. 1, J. Unger, Warszawa.

- Wrażenia literackie (1889), „Ateneum”, t. 1, z. 1.
- Z wędrówki naukowo-literackiej. „Przy słońcu i przy gazie. Szkice z miasta” przez Wiktora Gomulickiego (1888), „Wędrowiec”, nr 22.
- Zajkowska Joanna (2002), *Albumy „małych ludzi” w twórczości Michała Bałuckiego i Wiktora Gomulickiego a rosyjski szkic fizjologiczny*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. Tadeusz Budrewicz, Collegium Colmbinum, Kraków.
- Zajkowska Joanna (2006), *Wybory estetyczne a kwestie etyczne – casus Gomulickiego. Kobieta – anioł w literackim atrybutorium poety*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. Ewa Paczoska, Ewa Ihnatowicz, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Zajkowska Joanna (2008), *Między podróżą a poematem – Wiktor Gomulicki w Wenecji*, w: *Podróż i literatura 1864–1914*, red. Ewa Ihnatowicz, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Zajkowska Joanna (2010), *Twórczość poetycka Wiktora Gomulickiego wobec literackiej tradycji i współczesności*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa.
- Zajkowska Joanna (2020), *Między „brulionem”, raptularzem, a dziełem literackim – czyli co Wiktor Gomulicki napisał w Wenecji. Wstępne rozpoznania i sugestie badawcze*, „Bibliotekarz Podlaski”, R. 21, <https://doi.org/10.36770/bp.419>.
- Zajkowska Joanna (2021), *Niepalne rękopisy – o „niefortunnym” debiucie poetyckim Wiktora Gomulickiego*, „Sztuka Edycji”, nr 2, <https://doi.org/10.12775/SE.2021.0017>.

Joanna Zajkowska

Gomulicki (Un)Read Through – on the Poet’s Novellas. Prolegomena

The paper discusses three volumes of Wiktor Gomulicki’s short stories: *Kolorowe obrazki* (Colourful pictures), *Z otchłani* (From the abyss) and *Przy słońcu i przy gazie* (By the sunlight and gaslight). The author proves how the style and theme of short stories changes in time. The article proposes a new interpretation of *Przy słońcu i przy gazie* using the category of arabesque which was one of the genres popular in nineteenth-century European and Polish literature.

Keywords: short story; arabesque; Wiktor Gomulicki; city; flâneur.

Joanna Zajkowska – dr hab., profesor uczelni. Zainteresowania: polska i europejska literatura 2. połowy XIX wieku, prasa i publicystyka XIX wieku, literatura dziecięca i młodzieżowa oraz literatura popularna. Autorka dwóch monografii: *Twórczość poetycka Wiktora Gomułickiego wobec tradycji literackiej i współczesności* (2010) oraz *Na obrzeżach nowoczesności. O powieściopisarstwie Artura Gruszeckiego* (2016), a także wielu artykułów w czasopismach i publikacjach zbiorowych. Adres e-mail: j.zajkowska@uksw.edu.pl.

Marlena Sęczek

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

ORCID: 0000-0003-1203-7110

Pisma Józefa Goldszmita w kontekście wyborów życiowych Janusza Korczaka

Janusza Korczaka nie trzeba nikomu przedstawiać. Autor *Kajtusia Czarodzieja* pozostawił po sobie ogromny zbiór tekstów (w *Dzieliach zebranych* jego dorobek mieści się w 15 tomach opublikowanych w 20 woluminach). Już pierwsze młodopolskie powieści jego autorstwa zyskały uznanie krytyki¹, jednak rozgłos zdobyły późniejsze książki dla dzieci². Artystą słowa był jednak Korczak niejako pobocznie, dodatkowo. Nie w literaturze widział swoje życiowe powołanie. Nie rozwijał także zbyt długo, dającej prestiż i stabilizację finansową, kariery lekarza. Skończył przecież studia medyczne (tak jak dziadek i pradziadek), dokształcał się w ośrodkach za

- 1 O drugiej powieści, zatytułowanej *Dziecko salonu*, drukowanej w odcinkach w „Głosie” w 1904 roku, Stanisław Brzozowski pisał: „Talent jego pisarski wyłonił się z gorzkiego przeświadczenia, że myśli i uczucia nie tkwiące korzeniami w glebie szczerzego bezpośredniego życia, skazane są niezawodnie na zwiędnięcie. Doświadczenie wewnętrzne upamiętnione przez Korczaka [...], są po trosze historią nas wszystkich, których młodość upływała w Warszawie w ciągu ostatniego piętnastolecia. [...] Działalność pisarska jego [...] jest społecznie i kulturalnie jednym z najbardziej interesujących zjawisk literackich” [Brzozowski 1906a: 79–80; przedruk: Brzozowski 1906b: 190].
- 2 Najważniejsze z nich to: *Król Maciuś Pierwszy* (1922), *Król Maciuś na wyspie bezludnej* (1923), *Bankructwo małego Dżeka* (1924), *Kajtuś Czarodziej* (1933).

granicą, praktykował w szpitalu. Mając już na koncie pierwsze sukcesy na polu literackim jako szanowany, świetnie zapowiadający się pediatra, za drogę życiową obrał ścieżkę najmniej oczywistą, najtrudniejszą i mało atrakcyjną – społecznikostwo.

O tym, kto miał wpływ na jego decyzję, napisze wprost w swoim *curriculum vitae* w lutym 1942 roku w getcie warszawskim: „Wychowawcy moi w pracy społecznej: Nałkowski, Straszewicz, Dawid. – Dygasiński, Prus, Asnyk, Konopnicka – Józef Piłsudski” [Korczak 2012: 156]. Katalog tych nazwisk zasługuje na uwagę.

Wacław Nałkowski, „wielki uczony – ofiarny społecznik – nieustraszonego bojownika – wytrwały i uparty” [Korczak 2012: 214] oraz Jan Władysław Dawid, pedagog i psycholog, redaktor czasopism: „Głosu”, „Przeglądu Społecznego” i „Społeczeństwa”, na łamach których Korczak stawiał pierwsze kroki jako publicysta – to niewątpliwie główni mentorzy młodości pisarza. Oba poznał jako słuchacz na Uniwersytecie Łatającym, następnie zaprzyjaźniony z rodzinami Nałkowskich i Dawidów bywał często ich gościem. Obaj mistrzowie reprezentowali poglądy radykalnie lewicowe. Inaczej niż wspomniany w tym gronie Ludwik Straszewicz (pseud. Lach) – publicysta, dziennikarz i zwolennik frakcji liberalno-konserwatywnej [Korczak 2021: 474–477]. W redagowanym przez siebie „Kurierze Polskim” Straszewicz zachęcał Romana Dmowskiego do porzucenia polityki i zajęcia się pracą społeczną: „Polityka jątrzy, praca społeczna godzi i jednoczy” [(Straszewicz) 1919: 8]. Korczak przywołuje Straszewicza na kartach swoich tekstów niejednokrotnie, np. „Miał w sobie niezgaszony nigdy żar bojownika prawdy i sprawiedliwości” [Korczak 2021: 476].

Adolf Dygasiński, Bolesław Prus, Adam Asnyk, Maria Konopnicka. Wszystkie te postaci powtarzają się we wcześniejszym wspomnieniu dotyczącym spotkania z autorem *Lalki* jako ważne w życiu młodego Korczaka: „Kraszewski – Sienkiewicz – Dygasiński – Asnyk – Brodziński – Konopnicka. – Wcześniej, później, stale – Prus” [Korczak 1932: 4]. Charakterystyczne, że wybitni twórcy literatury doby pozytywizmu są dla Korczaka przede wszystkim „wychowawcami w pracy społecznej”. Dopiero w dalszych partiach cytowanego wyżej fragmentu osobno przywoła swojego mistrza pióra: „Z pisarzy najwięcej zawdzięczam

Czechowowi – genialnemu diagnoście i klinicyście społecznemu” [Korczak 2012: 156].

Na koniec, w rzędzie autorytetów pracy społecznej Korczak wymienia Józefa Piłsudskiego. Nie znał Marszałka osobiście, ale blisko współpracował z jego drugą żoną Aleksandrą, działaczką zaangażowaną m.in. w prace Towarzystwa „Nasz Dom”³. Niewątpliwie wysoko cenił osobę Naczelnika. W *Pamiętniku* jego nazwisko pojawia się najpierw obok Johanna Heinricha Pestalozziego i Leonarda da Vinci, a później w innym szeregu wielkich Polaków: „Wojciechowski – Piłsudski – Norwid – Mickiewicz – Kościuszko – Zajączek” [Korczak 2012: 16, 21]. Korczak wielokrotnie pisał o Piłsudskim w tekstach publicystycznych adresowanych do dzieci, po śmierci Marszałka wygłosił w radiu „gadaninę” o jego życiu. W Domu Sierot wisiał portret Piłsudskiego z podpisem:

Przed wojną w Polsce rządzący Niemcy i Rosjanie. Piłsudski namówił robotników do powstania. Za to długo siedział w więzieniu. Uciekł z więzienia, stworzył wojsko polskie, zwyciężył jako wódz, i był Naczelnikiem Państwa. [Korczak 2021: 480–481]

Do tego grona osób ważnych dla formacji ideowej przyszłego wielkiego reformatora wychowania i pedagoga należy dołączyć kogoś jeszcze. W jednej z ostatnich notatek w *Pamiętniku*, kilkanaście dni przed śmiercią, Korczak napisał: „Winienem wiele miejsca poświęcić ojcu: realizuję w życiu to, do czego on dążył [...]” [Korczak 2012: 122].

Myśli tej nie zdołał rozwinąć. Wspomnieniom o ojcu poświęcił zaledwie kilka passusów w swoim *Pamiętniku*. Tymczasem kontekst rodzinny znacznie poszerza pole rozważań nad wyborem drogi życiowej Henryka Goldszmita, znanego jako Janusz Korczak [Sęczek 2018: 97–117]. Namysł nad tym, jaki wpływ na kształtowanie się postawy przyszłego dyrektora Domu Sierot miał jego ojciec, wydaje się niezwykle istotny dla zrozumienia fenomenu

3 „Nie jestem ambitny: proponowano mi spisanie wspomnień z lat dziecięcych Marszałka – odrzuciłem; nie widziałem go ani razu żywego, jakkolwiek współpracowałem z Panią Olą” [Korczak 2012: 158].

tej postaci, a w biografiach „Starego Doktora” wątek ten jest albo pomijany, albo wręcz zniekształcany [Sęczek 2020].

Nie jesteśmy jednak bezradni. Ojciec Korczaka, Józef Goldszmit, a także brat ojca, Jakub, pozostawili po sobie pokaźną liczbę tekstów prasowych i broszur, ostatnio zebranych w tomie *O prawo do szacunku. Wybór pism* [Goldszmit, Goldszmit 2017]. Tom ma ponad 600 stron i zdecydowaną większość stanowią publikacje stryja Jakuba Goldszmita. Józef w młodości ogłosił kilkanaście artykułów prasowych oraz cztery broszury. Ten materiał wyraźnie unaczynia aspiracje i dążenia, które – jak sądzę – były mu bliskie także później. Szczególnie interesująca wydaje się lektura szkiców biograficznych autorstwa Józefa Goldszmita. Życiorysy jako gatunek parenetyczny mają oczywiście długą tradycję i wybitne reprezentacje także w wieku XIX. W tym przypadku jednak ważniejsza niż kontekst historycznoliteracki będzie dla mnie próba rekonstrukcji poglądów i dążeń ojca Henryka Goldszmita, które ukształtowały przyszłego społecznika – Janusza Korczaka.

Józef Goldszmit urodził się w 1844 roku w Hrubieszowie. Tam zapewne uczęszczał do szkoły elementarnej. W latach 1857–1863 był uczniem lubelskiej szkoły średniej⁴. Do jego młodszych kolegów szkolnych należeli m.in.: Aleksander Głowacki (ur. 1847), Aleksander Świętochowski (ur. 1849) i Julian Ochorowicz (ur. 1850). Ojciec Józefa – Hersz Goldszmit – posłał synów do polskiej szkoły, ponieważ był zwolennikiem tzw. *haskali* (żydowskiego oświecenia). Projekt ten – zapoczątkowany w Europie pod koniec XVIII wieku – zakładał wewnętrzną reformę judaizmu i szkolnictwa żydowskiego, otwarcie społeczności żydowskiej na środowisko kraju osiedlenia, zaangażowanie się w życie kulturalne ojczyzny przy jednoczesnym zabieganiu o docenienie i równouprawnienie Żydów. Obaj bracia Goldszmitowie propagowali te idee czynem i piórem.

Pierwszy tekst Józefa, opublikowany w „Jutrzence. Tygodniku dla Izraelitów Polskich” (organ integracjonistów) w 1862 roku był listem do redakcji, w którym młody autor, „[u]czeń klasy VI

4 Początkowo było to gimnazjum, ale na mocy ustawy o wychowaniu publicznym w Królestwie Polskim (tzw. reforma szkolna Aleksandra Wielopolskiego) w styczniu 1862 roku przekształcone zostało w liceum.

Liceum Lubelskiego”, w imieniu swoich współwyznawców składał „wyrazy wdzięczności i uwielbienia dla [...] współrodaków chrześcijan, którzy z narażeniem własnego życia ratowali pogorzelców wyznania mojżeszowego” [Goldszmit, Goldszmit 2017: 47] podczas pożaru w Lublinie. Ten gest pomocy sąsiedzkiej nazywa autor aktem „prawdziwej miłości bliźniego [Goldszmit, Goldszmit 2017: 47]. W tym debiutanckim artykule ujawnia się cel, który będzie przyświecać pisarstwu braci, a który później Jakub Goldszmit opisał jako „[c]hęć służenia pocziwej sprawie wzajemnego zbliżenia oraz bliższego poznania się jednej ziemi mieszkańców” [Goldszmit, Goldszmit 2017: 501].

Kolejnym listem nadesłanym do „Jutrzenki” z Lublina, datowanym na 10 czerwca 1863 roku, młody autor włączył się w dyskusję na temat kwestii oświaty i religii w wychowaniu młodzieży żydowskiej⁵. Żywiłowo poparł lansowaną na łamach pisma tezę głoszącą, że świecka edukacja i nauka religii nie wykluczają się wzajemnie. A żeby przekonać o tym „ortodoksyjnych braci”, „postępowcy” powinni zachowywać przynajmniej kardynalne przepisy religijne, dzięki czemu zdobędą zaufanie ludu. W konsekwencji umożliwią „postęp i szerzenie nauki, a wtedy przed oświatą ustąpi nietolerancja i nienawiść religijna jak twarde kry przed promieniami wiosennego słońca” [Goldszmit, Goldszmit 2017: 129–130]. Na koniec autor wyraził przekonanie o obowiązkach inteligencji żydowskiej nałożonych „przez kraj i cywilizację” względem nieoświeconych współwyznawców [Goldszmit, Goldszmit 2017: 130].

Podobnych wypowiedzi znajdziemy w „Izraelicie” – tygodniku kontynuującym program zamkniętej w 1863 roku „Jutrzenki” – więcej. Jako student prawa Szkoły Głównej Warszawskiej (przekształconej w 1870 roku w Cesarski Uniwersytet Warszawski) Goldszmit opublikował na łamach tego czasopisma kilkanaście artykułów i listów podporządkowanych w zasadzie wskazanemu wyżej celowi.

„Izraelita”, wychodzący w latach 1866–1915, to najważniejszy organ prasowy integracjonistów żydowskich. Jego pierwszym

5 Na uwagę w tym kontekście zasługują szczególnie dwa cykle autorstwa Daniela Neufelda: *Obraz wychowania młodzieży izraelskiej* [Neufeld 1861–1862] oraz *Projekt wychowania młodzieży Izraelskiej* [Naufeld 1862].

redaktorem i wydawcą był Samuel Peltyn (do 1896 roku)⁶, wcześniej publicysta „Jutrzenki”. Naczelną potrzebą głoszoną na łamach tygodnika była modernizacja życia Żydów mieszkających w Polsce i popularyzacja wiedzy. W czasopiśmie publikowano teksty wyłącznie w języku polskim. Stałymi współpracownikami „Izraelity” byli przedstawiciele inteligencji żydowskiej (głównie prawnicy, lekarze, ale też nauczyciele i rabini), którzy nie pisali zawodowo, lecz swoją aktywność na szpaltach tygodnika pojmowali jako obowiązek obywatelski. Rubryka *Korespondencje*, którą zasilali m.in. bracia Józef i Jakub Goldszmitowie, zanim obaj przenieśli się na stałe do Warszawy, odgrywała ważną rolę popularyzatorską, stanowiąc jednocześnie forum wymiany myśli między centrum a prowincją⁷. Warto przywołać jeszcze początek listu Józefa Goldszmita do redakcji z 6 września 1866 roku dotyczący ochronki dla dziewcząt izraelskich w Lublinie:

Ekonomia polityczna dowiodła, że do najpotężniejszych czynników dobrobytu należy podniesienie moralności i krzewienie nauki, a jako środki pomocnicze do tych celów wiodące wskazała zakłady opiekuńcze dla dzieci i naukowo-elementarne.

Przyczynianie się więc do rozwoju takich zakładów jest obowiązkiem obywatelskim ciężącym zarówno na wszystkich w miarę sił i możliwości każdego. [Goldszmit, Goldszmit 2017: 133]

Wybitnym realizatorem wyrażonego wyżej obowiązku będzie wiele lat później syn autora niniejszych słów. Wypełni on wiele postulatów zawartych pośrednio w publikacjach ojca na temat Żydów⁸, którzy działalnością dobroczynną przyczynili się do poprawy

6 Kolejni to: Nahum Sokołow, Izrael Grossglik, Adolf J. Cohn, Henryk i Leon Lichtenbaumowie, Józef Wasercug [zob. Goldszmit, Goldszmit 2017: 587].

7 Więcej na temat pisma można znaleźć w publikacji Zuzanny Kołodziejkiej pt. „Izraelita” (1866–1915). *Znaczenie literackie i kulturowe czasopisma* [zob. Kołodziejka 2014].

8 O popularności tego gatunku w XIX wieku, także w piśmiennictwie posthaskalowym, pisze m.in. Bożena Wojnowska we wstępie do rozdziału *Życiorysy i wspomnienia* [zob. Goldszmit, Goldszmit 2017: 339–342].

warunków życia swoich współwyznawców, jednocześnie prezentując postawy obywatelskie wobec krajów, w których przyszło im żyć.

Pierwszy taki szkic biograficzny pióra Józefa Goldszmita ukazał się w „Izraelicie” w 1866 roku z dziale *Życiorysy*⁹. Autor przedstawił portret Alberta Cohna, doktora filozofii, orientalisty i filantropa pochodzącego z Węgier, jednego „ze znakomitych mężów przodkujących na drodze oświaty w Izraelu” [Goldszmit, Goldszmit 2017: 360]. Cohn był postacią ważną w środowisku żydowskich działaczy w Paryżu. Wsławił się jednak głównie działalnością dobroczynną dla swoich współwyznawców z Algierii, Maroka i Palestyny, gdzie zakładał szpitale, szkoły, biblioteki i zakłady dobroczynne. „Z niezmordowanym zapalem i nadludzkim poświęceniem” rozwijał erygowane przez siebie instytucje użyteczności publicznej. Za swoją działalność otrzymał obywatelstwo francuskie od cesarza Napoleona III (1862). W końcowej części artykułu autor ubolewa:

Czemuż tak niewielu jest ludzi, do których byśmy mogli jak do Cohna zastosować [...] te piękne słowa niemieckiego wieszczka:

Die Statte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine That dem Enkel wieder¹⁰. [Goldszmit,
Goldszmit 2017: 364]

W następnym roku chęć propagowania wzorców osobowych nabiera kształtów szeroko zakrojonego projektu. Spod pióra Józefa Goldszmita wychodzi osobna broszura pt. *Wizerunki wsławionych*

- 9 Dwa lata później redaktor Peltyn takimi słowami zachęcał współpracowników do pisania życiorysów: „Żywoty wielkich mężów w Izraelu, co rzadkimi darami ducha i serca uwiecznili swe imiona w dziejach ludu swego lub ludzkości całej, powinny dla wzoru być ciągle stawiane przed oczyma potomności” [Do czytelników... 1868: 1].
- 10 „Wszak miejsce, gdzie przebywał człowiek wielki / Jest poświęconym; jego czyn i słowo / W sto lat oddźwięknie jeszcze w piersi wnuka” [Goethe 1861]. Cytat z dramatu *Torquato Tasso* (akt I, scena 1, kwastia Eleonory) Johanna Wolfganga Goethego – tu na podstawie pierwszego polskiego wydania w tłumaczeniu Ludwika Jenikego.

Żydów XIX wieku. Dążeniem autora wyrażonym w *Prospekcie na dzieło...* było „czytelników naszych poznać z jak największą liczbą mężów, którzy dziś stanowią dumę Izraela” [Goldszmit, Goldszmit 2017: 344]. I nie wyznanie jest tu najistotniejsze, ale pochodzenie. W planach są sylwetki współczesnych autorowi Żydów wyróżniających się aktywnością na różnych polach w całej Europie, a więc m.in.: Rothschildowie, Salomon Munk – francuski językoznawca i orientalista, Bogumił Dawison – polski aktor dramatyczny, wybitny odtwórca ról szekspirowskich (który przeszedł na katolicyzm), Ludwik Hirszfeld – anatom i lekarz, a także kilka innych osób. W rzeczonym *Prospekcie na dzieło* cel publikacji określono precyzyjnie:

1. Zbliżyć moralnie czytelników naszych do znakomitych członków wielkiej rodziny żydowskiej.
2. Pięknymi wzorami obudzić popęd do naśladowania, wskazać tory, którymi dochodzono do uznania, szacunku i wewnętrznego zadowolenia z pożytecznie spędzonego życia. [Goldszmit, Goldszmit 2017: 344]

Jako pierwsza część cyklu ukazała się biografia sir Mosesa Montefiorego, brytyjskiego finansisty i bankiera, który zasłynął na polu filantropii, szczególnie na rzecz społeczności żydowskich żyjących w krajach śródziemnomorskich. W Palestynie ufundował liczne przedsiębiorstwa i instytucje społeczne, a przy okazji każdej podróży hojnie rozdawał jałmużnę ubogim (co istotne!) „bez różnicy wyznania”. Bo Montefiore jest

[p]rzyjacielem ludzkości w całym tego słowa znaczeniu, [który – M.S.] zawsze śpieszy z pomocą uciśnionym i będącym w potrzebie, [...] jest Żydem i o tym nie zapomina, szczycąc się ze swego pochodzenia [...]. Lecz Montefiore jest jeszcze Anglikiem, jest jeszcze wzorowym obywatelem kraju swego [...] Więcej powiem. To człowiek ludzkości¹¹.

11 „«Przyjaciel ludzkości», «człowiek ludzkości», wyrażen tych często używali żydowscy reformatorzy, usiłujący połączyć tradycje własnego narodu z uniwer-

W innym miejscu nazwie go autor „ozdobą Anglii, zaszczytem Izraela, wzorem każdego dobrze myślącego człowieka” [Goldszmit, Goldszmit 2017: 348]. Uhonorowanie Montefiorego tytułem barona, powierzenie mu godności Szeryfa Londynu czy przyjęcie go do Towarzystwa Królewskiego w Londynie (Royal Society) – to dowody „poważania i wdzięczności” dla jego zasług i misji.

Co nie mniej istotne:

Sir Moses nie tylko pełną ręką rozsiewał dobrodziejstwa chwilową przynoszące ulgę, ale starał się poprawić stan mas, już to podnosząc stopień oświaty, już starając się **zreformować i utrwalić położenie społeczne** [wyróż. – M.S.]. [zob. Goldszmit, Goldszmit 2017: 346–357]

A zatem długofalowa, systemowa, kompleksowa działalność sir Mosesa, jego maksymalistyczny projekt społecznej przemiany losu współwyznawców były tak cenione przez autora. Józef Goldszmit kończy swoją opowieść, akcentując, że wartość życia człowieka określa „dobroczynności i miłości dla ludzi”, a Montefiore

należy do najznakomitszych mężów naszego wieku, walczących w obronie praw ludzkich.

Prosty duchem, szczery dla potrzebujących jego pomocy, pełen poświęcenia dla nieszczęśliwych, skromny, mimo położonych zasług, stoi on przed nami jako wzór godny naśladowania. [Goldszmit, Goldszmit 2017: 357]

Autor łagodnie wprowadza tu problem rozróżnienia między filantropią a społecznikostwem, między jałmużną a autentycznym, długofalowym zaangażowaniem w pomoc potrzebującym. Problem, dodajmy, nieobcy także na gruncie polskiego pozytywizmu [Obsulewicz 2006].

salnym przesłaniem humanistycznym. «Prawdziwym przyjacielem ludzkości» nazwał Stanisława Staszica Jakub Goldszmit” [Goldszmit, Goldszmit 2017: 358]. *Philánthropos* z greckiego oznacza ‘kochający ludzkość’.

Poetyka tekstów Józefa Goldszmita dziś nieco razi emocjonalnością i egzaltacją. Styl ten jednak użyty został w celu perswazji. Wizerunki wślawionych Żydów mają bowiem charakter parenetyczny. Stosując różne chwytły retoryczne, takie jak amplifikacje, wyolbrzymienia czy hiperbolizacje, autor pragnie pobudzić czytelników do naśladowania postaw przedstawionych postaci historycznych. Anonimowy recenzent *Wizerunków* na łamach „Izraelity” w 1867 roku polecał książkę i zachęcał autora do kontynuowania „udatnie rozpoczętego dzieła” [*Bibliografia* 1867: 16].

Zgodnie z tą zachętą Józef Goldszmit w następnym roku (choć z datą 1869) wydaje drugi tom *Wizerunków* poświęcony Achillesowi Fouldowi. Ten finansista i polityk zasłynął głównie jako czterokrotny minister skarbu Francji w latach 1848–1867 oraz autor wielu ważnych reform gospodarczych. Pod piórem Goldszmita wyrasta na męża stanu i wielkiego patriotę:

Można powiedzieć o nim, że uosobił wszystko, co było wzniosłem z idei Napoleona III-o. Finansista dobry, ekonomista wytrawny, światły opiekun sztuk pięknych, administrator zręczny [...]. [Goldszmit 1869: 21]

Fould usługom Francji poświęcił cały zapas odwagi, inteligencji i patriotyzmu. [Goldszmit 1869: 13]

Wspomniawszy tylko na początku żydowskie pochodzenie Foulda, Goldszmit przedstawia tym razem postać zaangażowaną w życie swojej ojczyzny, Francji, i podkreśla zasługi położone na polu działalności obywatelskiej i politycznej. Dodaje, że Fould zmienił wyznanie na ewangelickie. Tak realizuje autor inną haskalową ideę budowania świeckiej tożsamości żydowskiej i potwierdza swoje zamiary pokazania szerokiej publiczności mężów narodu izraelskiego, którzy potrafili wznieść się ponad żydowski partykularyzm, stając się wzorowymi obywatelami swoich ojczyzn. Przykład Foulda udowadnia, że można być Żydem i Francuzem równocześnie [Goldszmit, Goldszmit 2017: 366–370].

Z tym większym zdziwieniem musiał przyjąć autor *Wizerunków* krytyczną ocenę tomu drugiego, zamieszczoną w „Gazecie

Polskiej”. Uderza w tej recenzji podważenie idei, która stała za inicjatywą Goldszmita: „czy właściwym jest wydawanie życiorysów znakomitych Żydów – zastanawia się recenzent – czy nie jest to raczej szkodliwym separatyzmem?” [*Wiadomości literackie, artystyczne i naukowe* 1868: 1]. Autor próbuje odeprzeć ten zarzut, tłumacząc: „[...] chodziło mi przede wszystkim o zastosowanie sensu moralnego płynącego z tych szkiców biograficznych do życia Żydów w naszym kraju, a więc o cele czysto praktyczne” [Goldszmit, Goldszmit 2017: 372]. Można przypuszczać, że to niezrozumienie, czy wręcz odwrotne zrozumienie jego zamiarów odstręczyło go od kontynuowania przedsięwzięcia. Więcej życiorysów nie opublikował¹².

Kilka lat później, wiosną 1874 roku poślubił Cecylię Gębicką, córkę kaliskiego kupca (i działacza społecznego!) i spłodził syna, któremu dał na imię Henryk, zgodnie z żydowską tradycją – po dziadku Herszu Goldszmicie, tyle że w spolszczonej wersji.

Inicjatywa *Wizerunków wsławionych Żydów*, które – powtórzę: „Pięknymi wzorami obudzić [miały – M.S.] popęd do naśladowania”, upadła. Ale idea „wzorowego życia” w nich opisana chyba dalej była bliska Józefowi Goldszmitowi, który osiadł w Warszawie, został wziętym adwokatem i wraz z żoną wychowywał dwoje dzieci. Jedno z nich w wieku 14 lat miało „pierwsze myśli o reformach wychowawczych(!)” [Korczak 2012: 84]. Nastoletniemu sobie Korczak przypisze refleksję, która do dziś jest rozumiana jako jego życiowe *credo*: „Jestem nie po to, aby mnie kochali i podziwiali, ale po to, abym ja działał i kochał. – Nie obowiązkiem otoczenia pomagać mnie, ale ja mam obowiązek troszczenia się o świat, o człowieka” [Korczak 2012: 84]. W innym miejscu i w innym kontekście powie: „Dziecinne lata są górami, w których rzeka życia bierze swój początek, rozpęd i kierunek: jak śmiemy je lekceważyć?” [Korczak 1920: 13].

Józef zmarł w 1896 roku, gdy jego syn miał 17 lub 18 lat. Czy zatem, znając zapatrywania mecenasa Goldszmita na temat wzorców

12 Spod jego pióra wyszło jeszcze kilka drobniejszych artykułów, a obszerne szkice historyczne jego autorstwa opublikowano w odcinkach w „Izraelicie”: *Ostatnie dni pobytu Żydów w Hiszpanii* oraz *Żydzi-lekarze we Włoszech*. Rozprawa magisterska o rozwodach w prawie mojżeszowym wydana w 1871 roku była ostatnią ważną publikacją Józefa Goldszmita [zob. Goldszmit, Goldszmit 2017: 552–554].

godnych naśladowania, można pominąć jego wpływ na wybór drogi życiowej przez syna? Czy ten „nie nazbyt zrównoważony pedagog – tatuś” – jak nazwie go Korczak w *Pamiętniku* [Korczak 2012: 43] – nie jest pierwszym i najważniejszym wychowawcą późniejszego wielkiego reformatora wychowania i orędownika sprawy dziecka; dyrektora w żydowskim Domu Sierot i współtwórcy Naszego Domu w Warszawie – analogicznej placówki dla dzieci polskich robotników; Żyda, który zamknięty w getcie nosił pod fartuchem mundur polskiego oficera; Henryka Goldszmita i Janusza Korczaka?

Korczak nie musiał czytać tekstów ojca, żeby zetknąć się z ideami, o których on pisał. Sam także uprawiał biografistykę o podobnym charakterze. W *Pamiętniku* wspomina zbeletryzowany, przeznaczony dla dzieci portret Ludwika Pausteura swojego autorstwa¹³. Planuje po wojnie stworzyć

dalszy ciąg serii: Pestalozzi, da Vinci, Kropotkin, Piłsudski i jeszcze parę tuzinów innych, bo i Fabre, Multatuli, Ruskin i Grzegorz Mendel, Nałkowski i Szczepanowski, Dygasiński, Dawid. [...] Nie wie świat o wielu wielkich Polakach

– skwituje gorzko [Korczak 2012: 16–17]. Jako autor i czytelnik opowieści o życiu wybitnych jednostek jest przekonany, że „zyciorys nie zrodzi geniuszu, ale nauczy go wielbić, nauczy się wczuwać w pęd myśli niezależnej, a mimo to ściśle z ludźmi związanej, z ich dolą i niedolą” [Korczak 1902: 98].

Bibliografia

Bibliografia (1867), „Izraelita”, nr 15.

Brzozowski Stanisław (1906a), *Janusz Korczak*, „Przegląd Społeczny”, nr 7.

Brzozowski Stanisław (1906b), *Współczesna powieść polska*,

Druk W.L. Anczyca i Spółki, Kraków.

Do czytelników przy rozpoczęciu trzeciego rocznika „Izraelity” (1868), „Izraelita”, nr 1.

13 Książkę o francuskim uczonym zadedykował Korczak siostrze, Annie Lui [Korczak 1938].

- Goethe Johann Wolfgang (1861), *Torquato Tasso. Dramat w 5 aktach*, przeł. Ludwik Jenike, [b.d.], Warszawa.
- Goldszmit Józef, Goldszmit Jakub (2017), *O prawo do szacunku. Wybór pism*, oprac. Bożena Wojnowska, współpraca Marlena Sęczek, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Goldszmit Józef (1869), *Wizerunki wstawionych Żydów XIXgo wieku. II. Achilles Fould*, Drukarnia Alexandra Ginsa, Warszawa.
- „Izraelita” 1866–1915. *Wybór źródeł* (2015), oprac. Agnieszka Jagodzińska, Marcin Wodziński, Austeria, Kraków.
- Kołodziejska Zuzanna (2014), „Izraelita” (1866–1915). *Znaczenie literackie i kulturowe czasopisma*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Korczak Janusz (1902), *Życiorysy*, „Przegląd Pedagogiczny”, nr 9.
- Korczak Janusz (1920), *Słowo wstępne [do rozprawy Jędrzeja Śniadeckiego] „O fizycznym wychowaniu dzieci”*, Tow. Wyd. Książka Polska, Warszawa.
- Korczak Janusz (1932), *Prus i „ugoda”*, „Wiadomości Literackie”, nr 1.
- Korczak Janusz (1938), *Uparty chłopiec. Życie Ludwika Pasteura*, Towarzystwo Wydawnicze, Warszawa.
- Korczak Janusz (2012), *Pamiętnik i inne pisma z getta*, W.A.B., Warszawa.
- Korczak Janusz (2017), *Słowo wstępne [do rozprawy Jędrzeja Śniadeckiego] „O fizycznym wychowaniu dzieci” [przedruk]*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 13: *Teoria a praktyka. Artykuły pedagogiczne (1913–1939)*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Korczak Janusz (2021), *Dzieła*, t. 15: *Pisma czasu wojny: (1939–1942)*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Neufeld Daniel (1861–1862), *Obraz wychowania młodzieży izraelskiej*, „Jutrzenka”, nry 24–25, nry 1–8.
- Neufeld Daniel (1862), *Projekt wychowania młodzieży Izraelskiej*, „Jutrzenka”, nry 10–21.
- Obsulewicz Beata K. (2006), *Filantropia i familia. Optyka Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, „Prace Polonistyczne”, nr 1.
- Sęczek Marlena (2018), *Korzenie Janusza Korczaka / The Roots of Janusz Korczak*, w: *Prawa dziecka wczoraj, dziś i jutro – perspektywa korczakowska / The Rights of The Child Yesterday, Today and Tomorrow – the Korczak Perspective*, t. 3, red. Marek Michalak, Biuro Rzecznika Praw Dziecka, Warszawa.
- Sęczek Marlena (2020), *Ślady zapomnianej tożsamości. O roli źródeł w biografii Janusza Korczaka*, „Napis”, ser. 26, <http://doi.org/10.18318/napis.2020.1.5>.
- [Straszewicz Ludwik] (1919), *P. Dmowski*, w: tegoż, *Roman Dmowski*, wyd. R. Wit, Warszawa.

Wiadomości literackie, artystyczne i naukowe (1868), „Gazeta Polska”, nr 288.

Wodziński Marcin (2003), *Oświecenie żydowskie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu. Dzieje pewnej idei*, Cyklady, Warszawa.

Marlena Sęczek

Józef Goldszmit's Writings in the Context of Janusz Korczak's Life Choices

The article is an attempt to answer the question of what influence attorney Józef Goldszmit (1844–1896) had on the life path chosen by his son Henryk Goldszmit, known as Janusz Korczak. Through an analysis of selected articles and pamphlets by Józef Goldszmit, published mainly in the post-Haskalah press, the author attempts to reconstruct Korczak's father's views on the role of the Jewish intelligentsia in the life of the Israeli nation, and the model of the personal pattern of a Jewish citizen inherent in his works.

Keywords: Janusz Korczak; Henryk Goldszmit; Józef Goldszmit; biography; Haskalah; Jewish Enlightenment.

Marlena Sęczek – mgr, dokumentalistka w Pracowni Dokumentacji Literatury Współczesnej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Współautorka tworzonych tam słowników biobibliograficznych *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* oraz *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*. Autorka artykułów o życiu i twórczości Janusza Korczaka. Przygotowuje rozprawę doktorską o rodzinie w narracjach biograficznych i twórczości Korczaka. Adres e-mail: marlena.seczek@ibl.waw.pl.

Anastazja Żak-Świerczek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-8979-8618

Requiem, czyli testament Stanisława Wyspiańskiego

Requiem Stanisława Wyspiańskiego – jedenastostronicowy utwór z 1901 roku pozostawiony przez pisarza w rękopisie oprawionym własnoręcznie w płótno¹ – dopiero niedawno zaczęło wzbudzać zainteresowanie badaczy literatury. Na początku XX wieku pojawiły się skromne głosy² na temat tego intrygującego dzieła, które jednak wydano dopiero w 2018 roku, uwzględniając jego pierwotny kształt – tak, by oddać zamysł autora – w publikacji *Poza kanonem. Wyspiański* pod redakcją Agaty Adamieckiej-Sitek i Dariusza Kosińskiego [2018: 17–126]. Pierwsze wydania *Requiem* – opracowane przez Wilhelma Feldmana [1910: 197–201] i następne przez Leona

- 1 O tym, że Wyspiański własnoręcznie oprawił rękopis, pisał Dariusz Kosiński w komentarzu edytorskim do *Requiem*. Liczba stron została podana na podstawie edycji Dariusza Kosińskiego i Agaty Adamieckiej-Sitek [Adamiecka-Sitek, Kosiński 2018: 53–81]. Na płótnie znajduje się tytuł: *Requiem* oraz zapis: *Kraków. 1901*. Rękopis przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Krakowie [zob. Wyspiański 1901].
- 2 O *Requiem* pisali: Ewa Miodońska-Brookes [1972], Janusz Walek [1996: 48], Katarzyna Fazan [2009]. Urywkowo o dziele wspominał również Wojciech Bałus w artykule *Wyspiański – narodowy czy europejski?* [Bałus 2009: 11–38].

Płoszewskiego [Wyspiański 1932: 43–47] – są natomiast niedokładne, nie zachowują formy ustalonej przez autora.

Mimo rosnącego od początku XX wieku zainteresowania rękopisem Wyspiańskiego wydaje się, że dotąd nikt nie potraktował manuskryptu jako pełnoprawnego utworu. Jest on raczej uznawany za dzieło marginalne, przypisek do poważnej twórczości autora *Wyzwolenia*. Włodzimierz Szturc określił *Requiem* jako swoiste *improptus*, czyli system wariacji na zapowiedziany temat [Szturc 2020], improwizację. Zwykle mówi się o *Requiem* w kontekście tematyki tanatycznej, znamiennej dla twórczości Wyspiańskiego. Przypuszcza się, że artysta napisał ten zagadkowy utwór po śmierci swojego ojca – Franciszka³. Podkreśla się także związek rękopisu z muzycznymi fascynacjami młodopolskiego artysty, wyczuwaniem melodyki wiersza oraz niespełnionymi ambicjami łączącymi się z zawodowym uprawianiem muzyki – Wyspiański całe życie marzył o opanowaniu tej sztuki, jednak nigdy mu się to nie udało. Także próby scenicznej adaptacji rękopisu z 1901 roku wydają się dość pobeżne. Są to bowiem albo performatywne odczytania utworu z muzyką, jak w przypadku realizacji *Wyspiański. Nikt mnie nie zna*. „*Requiem*” z 21 września 2017 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, albo budzące wątpliwości połączenia wybranych fragmentów rękopisu z innymi, mniej znanymi dziełami Wyspiańskiego, o co pokusił się choćby Jacek Papis – reżyser spektaklu *Requiem* – który stworzył scenariusz na podstawie omawianego tutaj manuskryptu i *Legendy* Wyspiańskiego. Premiera widowiska odbyła się 21 września 2007 roku w teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie. W opisie spektaklu zwraca uwagę następujący fragment:

Przedstawienie *Requiem* według Wyspiańskiego w reżyserii Jacka Papisa w formie teatralnego „sluchowiska na żywo” opowiada o młodym, beczelnym artyście, któremu ironia, poczucie humoru i dystans pozwalają głębiej rozumieć świat. Na scenie zobaczymy, zestawione ze sobą, *Legendę*, jeden z najwcześniejszych utworów Wyspiańskiego oraz *Requiem*, jedno z ostatnich

3 Teza Leona Płoszewskiego [Wyspiański 1932].

dział artysty. Twórcy spektaklu próbują odpowiedzieć na pytanie: dlaczego człowiek zajmuje się sztuką. [Culture.pl 2007]

Poza brakiem wiedzy i, chyba można tak przypuszczać, ignorancją anonimowego autora powyższego opisu – bo utwór powstały w 1901 roku nie jest przecież jednym z ostatnich dzieł Wyspiańskiego – zauważyć można, że przedstawienie w reżyserii Papisa miało formę również bardziej inscenizowanego czytania niż pełnoprawnego spektaklu. Twórcy, próbujący zaadaptować *Requiem* na teatralną scenę, interpretują utwór raczej eksperymentalnie, bez należytą powagi.

Requiem powinno być jednak traktowane jak dzieło dramatyczne, czy też quasi-dramatyczne. Utwór ten można rozpatrywać jako pomysł dramatu złożonego wyłącznie z didaskaliów. Trudno go skategoryzować, zdefiniować, zawiera liczne środki artystyczne: urywki poetyckie, fragmenty swoistego monologu, odreżyserskie wskazówki, myśli i notatki, a także zapiski wzruszeń oraz doświadczenia epifanii artysty-geniusza. *Działania* i *Odpoczynki* w tym teatralnym ujęciu *Requiem* jawią się jako odpowiedniki dramatycznych aktów, ledwie zarysowany bohater utworu to natomiast jedyna postać, którą odbiorca utożsamia z podmiotem dzieła i z samym Wyspiańskim. Nietypowa interpunkcja zaś to próba zapisu intonacji, melodii dramatu, być może też literackie odwołanie do formuły dramatu muzycznego Wagnera⁴. Wyspiański zresztą zachwyił się w pełni tym niemieckim kompozytorem, uczęszczając na operowe przedstawienia podczas pobytu w Paryżu⁵ [Mączewski 1929: 215–216]. Urzekła go koncepcja syntezy sztuk, przede wszystkim poezji, malarstwa i muzyki. Myśl o stworzeniu dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*), wciąż obecna w twórczości i pragnieniach autora *Wesela*, inspirowana była działalnością artystyczną Richarda Wagnera. W *Requiem* można jeszcze zauważyć wpływ inspiracji

4 O muzyce w dziełach Stanisława Wyspiańskiego pisali: Przemysław Mączewski [1929], Rajmund Bergel [1931], Tadeusz Makowiecki [1955].

5 Wyspiański był zaznajomiony z twórczością Wagnera już w latach młodzieńczych w Krakowie. Można wręcz powiedzieć, że młody artysta uległ panującemu wówczas „wagneryzmowi”, jednak dopiero w Paryżu zachwyił się dramatami muzycznymi niemieckiego kompozytora.

wagnerowskiej, która, jak stwierdziła Katarzyna Wolanin, zanikła w późniejszej twórczości Wyspiańskiego [Wolanin 2010: 257–267].

Requiem jest także swoistym zapisem wewnętrznego mikrokosmosu twórcy totalnego – to monolog wygłaszany tylko dla jednego odbiorcy, którym okazuje się sam artysta. W teatrze modernistycznym – o czym pisała Maria Prusak – „Myśl, idea jest wystarczającą zasadą kompozycyjną” [Prusak 1976: LI]. Stwierdzenie badaczki wydaje się adekwatne do rękopisu z 1901 roku. Utwór ten, z pozoru chaotyczny, stanowi ponadto reprezentację specyficznej myśli teatralnej Wyspiańskiego, a wręcz prezentuje ją wprost, w formie „najczystszej”. Stanisław Brzozowski zauważył:

Myśl Wyspiańskiego nie wyraża się nigdy przez słowo: nie myślał on słowami, myślał napięciami woli i wzruszeniem, wyrażającymi się barwą, ruchem, dźwiękiem. Myślał teatrem i gdy chciał coś sam sobie powiedzieć: czuł w sobie zbiorowe wzruszenie, które dopominało się o wyraz, który byłby tonem, barwą, ruchem i wyrastającym z nich wzruszeniem. Teatr był formą czynu Wyspiańskiego; ale jego stanowisko czyniło zeń formę gestu. Jest rzeczą konieczną zrozumieć całkiem ściśle, o co mi idzie: teatr Wyspiańskiego wyrażał samą intencję myśli, symbolizował ją. Intencja myśli, a nie własna, raz na zawsze ściśle określająca wolę myśl jest pierwiastkiem tego psychicznego świata. [Brzozowski 1983: 565]

W *Wyzwoleniu* Wyspiański wspominał o sztuce nowej, w *Studium o „Hamlecie”* również apeluje o nowatorstwo, chociaż już wcześniej – w 1901 roku – stworzył dzieło, które spełnia wskazane kryterium innowacyjności. Być może właśnie dlatego nie opublikował *Requiem*, tylko pozostawił je dla swojego późnego wnuka, dla przyszłego odbiorcy, który będzie w stanie zrozumieć dzieło i docenić specyficzną „teatralność”. Można więc, bez wątpienia, interpretować rękopis z 1901 roku jako swoisty testament twórcy, wskazówkę, w jakim kierunku powinien zmierzać teatr – wyznaczenie teatralnej ścieżki rozwoju.

Dwa fundamentalne aspekty teatralnej koncepcji Wyspiańskiego – prawda uczucia i architektura sceniczna – choć pozornie

opozycyjne względem siebie, zostają przez autora *Wesela* połączone. Jego teatr ma charakter monumentalny i intymny zarazem. Ta sama koncepcja odzwierciedla się w *Requiem*: gotycka katedra, cmentarzysko, Sąd Ostateczny, śmierć, a jednocześnie indywidualny podmiot, intymny notatnik, który nie został opublikowany, kwestia własnego aktu twórczego... Rękopis wiąże się zatem z późniejszą koncepcją teatralności, zawartą w opracowaniu Szekspirowskiego dramatu.

Requiem wydaje się próbą dzieła totalnego. Po pierwsze w utworze tym Wyspiański sięga po narzędzia z każdej dziedziny sztuki: muzyki (tytuł oraz swoisty „zapis muzyczny”), plastyki, malarstwa, rzeźby (odwołanie do przedstawień Sądu Ostatecznego, nawiązania do „reszty figur” etc.), architektury (gotycka świątynia), teatru (jeśli *Requiem* potraktujemy jako dramat jednego aktora podzielony na „odpoczynki” i „działania”, złożony z samych didaskaliów) i oczywiście – literatury. I dąży do syntezy tychże dziedzin. Po drugie utwór przywodzi na myśl intymne zapiski w notatniku. Dzieło to stanowi fundament twórczości Wyspiańskiego. Ten krótki tekst, w metaforycznym sensie, można by interpretować jako świątynię, w której rozbrzmiewa muzyka – utwór zawierający tak wielkość (rozumianą jako monumentalność) jak i intymność. Radosław Okulicz-Kozaryn zwrócił uwagę na pojęcie „teatru ogromnego” Wyspiańskiego:

Formuła „teatru ogromnego”, rozumiana raz po raz jako określenie dzieła sztuki totalnej (dowodem na to tytuł ostatniej wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie *Stanisława Wyspiańskiego teatr ogromny*), często ujmowana tylko od strony sztuki teatru *sensu stricto*, reżyserskiej czy aktorskiej, przy tym najczęściej izolowana z kontekstu, zawiera też mniej oczywiste znaczenia. [Okulicz-Kozaryn 2013: 90]

Badacz przywołał znany wiersz autora *Wesela*: *** [*I ciągle widzę ich twarze...*], kojarzony przede wszystkim właśnie z pojęciem „teatru ogromnego”, i zauważył, że utwór ten wcale nie jest tak jednoznaczny, jak by się mogło wydawać, a „teatr ogromny” nie konotuje wyłącznie monumentalności, patosu i dostojeństwa. Zdaniem Okulicz-Kozaryna:

To najlepiej znana część wiersza – z formułą „teatru ogromnego”, uznawaną za autocharakterystykę twórczą Wyspiańskiego tak trafną i oczywistą, że w zasadzie nie potrzebującą objaśnień. [...] Tradycja interpretacyjna, uświęcona powagą Leona Schillera, a także autorytetami Limanowskiego, Horzycy, Swinarskiego, niejako wbrew intencjom tych twórców zamknęła Wyspiańskiego w pudle – przestrzennym bądź co bądź, ale jednak w pudle teatru ogromnego, monumentalnego. [...] Jeżeli zatem wziąć pod uwagę perspektywę indywidualną, liryczną, właściwą intymnej, epistolarnej wypowiedzi [...] to „teatr ogromny” zaczyna odsłaniać swoje kulisy. Jest on wielki tylko o tyle, o ile twórcze indywiduum zdobywa się na wielkość, pomimo czy też wbrew skrępowaniu okolicznościami życia i ciągłemu zagrożeniu cielesnym rozkładem, śmiercią. [...] Teatr ogromny, jeśli widzieć w nim tylko ogrom, „ogrom fantazji”, jak mówił Schiller, wyraz siły wyobraźni, jest teatrem zarazem ogromnym i niepełnym, odseparowanym już od dążenia, które go zrodziło, pragnienia „wielkiej całości”, wolności, nieuwarunkowania, tęsknoty, objawiającej się w komplementarnych czynnościach – wysiłku „myśli” i wytchnieniu „marzenia”. [Okulicz-Kozaryn 2013: 93–95]

W podobnym tonie o kwestii muzyczności *Requiem* wypowiedziała się Katarzyna Fazan, zwracając przy tym uwagę na szczególne połączenie intymności z monumentalizmem charakterystycznym dla gatunku muzycznego, po który sięgnął Wyspiański:

Requiem jako forma muzyczna w swych przemiennych zasadach konstrukcji mszy zakłada podobne kontrapunkty, łącząc potęgę przemożnego doświadczenia śmierci z intymnym ukojeniem. [Fazan 2018: 118]

„Teatr ogromny” to także teatr duszy, który obejmuje nie tylko wszelkie sztuki, ale również życie prywatne, codzienne, duchowe... Nie jest ono jednak równoznaczne z *theatrum mundi*, raczej oznacza teatr jako życie, w którym ludzka egzystencja nierozzerwalnie łączy się ze sceną, jest więc obciążona nieustanną teatralnością – jak

w przypadku Wyspiańskiego. Śmierć wpisana w *Requiem* nie stanowi tylko przeciwieństwa życia, to także pojęcie opozycyjne wobec tworzenia sztuki. Zauważyć można to najlepiej w *Działaniach* 2 i 3:

Działanie 2

przygotowanie do terenu twórczości dla myśli, – idea bytu,
 idea egzystencji,
 prawo do egzystencji [...] [Adamiecka-Sitek,
 Kosiński 2018: 45]

Działanie 3.

Dzieło, kompozycja, pomysł, rzut, – idea, chwila, moment
 twórczy - - - ból,
 męka -
 rodzenie - - chwile przed skończeniem - omdlenie, - energia,
 siła.
 dopełnienie - - · · wyczerpanie.
 Sen - · dokonane jest. [Adamiecka-Sitek, Kosiński 2018: 46]

Życie pozbawione tworzenia, artystycznego aktu nie jest prawdziwym życiem, ale „martwym egzystowaniem”. Ponadto „teatr ogromny” to także ciągle dążenie do syntezy sztuk oraz połączenia elementów najintymniejszych, niemalże nieuchwytnych wrażeń, przeblysków uczuć, przeżyć duchowych z powagą, najważniejszymi motywami w sztuce i wielkimi tematami w dziejach ludzkości. Dlatego w *Studium o „Hamlecie”* autor wyraźnie zaznaczył, że należy dążyć do łączenia duszy i wewnętrznej prawdy aktora, którą ten prezentuje podczas spektaklu, z monumentalną scenografią, podniosłym nastrojem, powagą miejsca, stosowną dekoracją itd. Tę właśnie „wielką całość” Wyspiański próbował wpisać w niepozorny rękopis z 1901 roku, który tylko przy pierwszej lekturze wydaje się fragmentem – w istocie jest bowiem fundamentem. W tym szczątkowym, urywanym tekście, przypominającym *Notatnik z podróży po Francji w r. 1890*, znaleźć można najważniejsze motywy, tematy i elementy wyobraźni Wyspiańskiego, takie jak: zamiłowanie do historii sztuki i gotyckich katedr (któremu artyście dał wyraz już w listach do Lucjana Rydla spisywanych podczas

pierwszej europejskiej podróży⁶), śmierć zestawioną z życiem pojmowanym wyłącznie jako tworzenie, fascynację przestrzenią grobową (silną zwłaszcza w pierwszych latach XX wieku – wtedy Wyspiański tworzył inscenizację *Dziadów*, a w 1903 roku wydał *Wyzwolenie*), a także inspirację zaświatami, ciszą, teatralnością życia, i w końcu syntezę sztuk (literatury, muzyki, teatru, plastyki i architektury), czyli próbę stworzenia dzieła totalnego i uniwersalnego.

Requiem można zatem uznać za testament Wyspiańskiego. Wskazują na to następujące poszlaki: brak publikacji rękopisu pozostawionego – w domyśle – do odczytu pośmiertnego przez potomnych (odbiorca odnosi wrażenie, że obcuje z czymś intymnym i jednocześnie tajemniczym, że odkrywa osobistą myśl wielkiego artysty), powstanie dzieła niedługo po śmierci Franciszka Wyspiańskiego, charakterystyka podmiotu (pierwszoosobowego, ale jednak „niewyraźnego” – utwór okazuje się *soliloquium*), próba umieszczenia w krótkim tekście struktur kilku dziedzin sztuki (akt dzieła totalnego), nowatorskość zgodna z postulatami na temat sztuki i jej przyszłości wyrażanymi przez Wyspiańskiego także w innych dziełach (np. w *Studium o „Hamlecie”*) oraz deklaracja woli i próba wyznaczenia ścieżki rozwoju dla artystycznych spadkobierców.

Można by w tym miejscu zastanowić się nad kategorią „gestu pożegnania” wypracowaną przez Annę Legeżyńską [1999: 11–36]. W utworze Wyspiańskiego znajdują się bowiem elementy wymieniane przez badaczkę jako składowe definicji tego właśnie pojęcia, takie jak: rozrachunek z życiem, świadomość kresu, rozmowa duszy z ciałem czy *non omnis moriar*. Należało by też w takim razie rozważyć, czy *Requiem* można uznać za swoistą młodopolską elegię, jedną z nielicznych w literaturze przełomu XIX i XX wieku. Jednak „gest pożegnania” – opisywany przez Legeżyńską – wiąże się także z rozrachunkiem życiowym w dziełach „Starych Mistrzów” – „Wielkich Ironistów”⁷. Wyspiański natomiast nie przyjął w *Requiem*

6 O tym, że ta europejska *grand tour* szlakiem średniowiecznych świątyń i witraży ugruntowała zamilowanie Wyspiańskiego do sztuki gotyckiej, pisali Wojciech Bałus [2007] i Rozalia Wojkiewicz [2022].

7 Legeżyńska ma tutaj na myśli przede wszystkim pisarzy urodzonych w większości przed II wojną światową i tworzących współcześnie, głównie: Czesława Miłosza, Jarosława Iwaszkiewicza, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Tade-

podobnej postawy. Z pewnością twórca miał poczucie wielkości, jednak na wzór Konradowski, romantyczny, a nie ironiczny i zdystansowany. Bardziej adekwatne w kontekście rękopisu wydają się pojęcia śladu lub głosu artysty, wspomniane przez Magdalenę Popiel w monografii *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty* [Popiel 2007: 139–153]. Po pierwsze więc *Requiem*, podążając tokiem myślenia badaczki, należy uznać za tekst o charakterze oralnym: już na początku utworu przecież pojawia się głos z wnętrza ziemi, zza grobu, pośmiertny należący do pierwszoosobowego podmiotu. Ponadto sama dramatyczność dzieła ewokuje jego oralność. Po drugie dzieło od początku jawi się jako „śladowe”, niepełne, notatnikowe, niedopowiedziane... Już samo pozostawienie *Requiem* przez Wyspiańskiego w oprawionym rękopisie daje asumpt, by traktować to dzieło jako ślad wielkiego mistrza: ślad-testament.

Requiem to pieśń żałobna dla samego siebie. Pierwszoosobowy podmiot pojawiający się już w *Odpoczynku* i możemy utożsamiać z autorem, spoglądającym na własne martwe oblicze i tworzącym niejako portret pośmiertny: półboga obracającego palcami planety niczym Mickiewiczowski Konrad. Artysta totalny, świadomy dzieła i geniuszu zostawia przyszłemu odbiorcy 11 stron jako zwieńczenie swojej twórczości; nie potrzebuje monumentalnych budowli, wystarczy mu skromny manuskrypt. Sugeruje ścieżkę rozwoju dramatu i teatru, nadając w ten sposób niebezpośredni komunikat spadkobiercom. *Requiem* przeznaczone do odczytu pośmiertnego, adresowane do odbiorcy z przyszłości, można traktować również jako ślad po twórcy-człowieku. Wyspiański powtarza za Horacym: „non omnis moriar” – w tym kontekście należy interpretować rękopis. Choć autor *Requiem* w 1901 roku jest jeszcze artystą młodym, to wydaje się, że już niezwykle świadomym swojego talentu i warsztatu, może także nieco pysznym. W manuskrypcie, w *Działaniu* [5] mowa o bliskości śmierci:

usza Różewicza, Wisławę Szymborską, Ewę Lipską, Stanisława Barańczaka itd. Badaczka uważa, że reprezentują oni postawę „Wielkich Ironistów”, zdystansowanych, chłodno, ale z uśmiechem podsumowujących własną drogę twórczą [zob. Legeżyńska 1999].

a Ta [śmierć – A.Ż.] za nami wciąż idzie •
 i tak rządzi -
 aż nas żegna. -
 my nie podajemy rąk, ale ukłonem się żegnamy
 i ona ukłonem -
 - i idzie coraz ogromniejąc
 - aże olbrzymie widmo nad miastowe - – [Adamiecka-Sitek,
 Kosiński 2018: 50]

Wyspiański snuje refleksję o odchodzeniu z doczesnego świata (prawdopodobnie już wtedy chorował na kiłę). Młody artysta zapisał „ostatnią wolę”, odwołując się tym samym także do tradycji romantycznej poetyckiego testamentu związanej z twórczością Juliusza Słowackiego [2013]. *Requiem* zatem – podkreślam wyraźnie raz jeszcze – to dzieło przeznaczone dla potomnych, spadkobierców twórczości Wyspiańskiego, swoisty testament artysty, który przedstawia siebie jako twórcę totalnego, żyjącego sztuką oraz dla sztuki, artysty o doniosłym i konsekwentnie wypracowywanym już od wczesnych lat młodości dorobku, wreszcie twórcy, który postuluje sztukę nową, innowacyjną, wyprzedzając tym samym założenia teatru awangardowego spod znaku Witkacego, Kantora, a nawet Becketta.

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek Agata, Kosiński Dariusz, red. (2018), *Poza kanonem. Wyspiański*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.
- Bałus Wojciech (2007), *Wielka inicjacja. O znaczeniu podróży do Francji w roku 1890 dla poglądów i postawy artystycznej Stanisława Wyspiańskiego*, „Przestrzenie Teorii”, nr 8, <https://doi.org/10.14746/pt.2007.8.5>.
- Bałus Wojciech (2009), *Wyspiański – narodowy czy europejski?*, w: *Przemyśleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. Małgorzata Okulicz-Kozaryn, Mateusz Bourkane, Michał Haake, Wydawnictwo PTPN, Poznań.
- Bergel Rajmund (1931), *Do źródeł dramaturgii Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 28.
- Brzozowski Stanisław (1983), *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Culture.pl (2007), „*Requiem*” wg „*Legendy* i „*Requiem*” Stanisława Wyspiańskiego, <https://tinyurl.com/48sdhxzr> [dostęp: 8.01.2023].

- Fazan Katarzyna (2009), *Projekty intymnego teatru śmierci: Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Fazan Katarzyna (2018), *Wyspiański/Kantor: asocjacyjny dyptyk w kręgu „Requiem”*, w: *Poza kanonem. Wyspiański*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.
- Feldman Wilhelm (1910), *Stanisław Wyspiański. Pisma pośmiertne*, t. 2: *Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Legeżyńska Anna (1999), *Gest pożegnania. Szkice o poetyce świadomości elegijno-ironicznej*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Makowiecki Tadeusz (1955), *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, przedm. Konrad Górski, PWN, Toruń.
- Mączewski Przemysław (1929), *Wyspiański a Wagner*, „Myśl Narodowa”, t. 2, nr 43–48.
- Miodońska-Brookes Ewa (1972), *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Okulicz-Kozaryn Radosław (2013), *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Popiel Magdalena (2007), *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków.
- Prusak Maria (1976), *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, oprac. Maria Prusak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków.
- Słowacki Juliusz (2013), *Testament mój*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. Jacek Brzozowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Szturc Włodzimierz (2020), *Diapazony i fonosfery*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Walek Janusz (1996), *Stanisława Wyspiańskiego instynkt śmierci*, w: *Stanisław Wyspiański – studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995*, red. Ewa Miodońska-Brookes, Universitas, Kraków.
- Wojkiewicz Rozalia (2022), *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Wolanin Katarzyna (2010), *Wpływ działalności Ryszarda Wagnera na wczesną twórczość dramatyczną Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, red. Hanna Ratuszna, Radosław Sioma, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Wyspiański Stanisław (1901), *Requiem*, rkps, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK VIII-rkps-650/26.

Wyspiański Stanisław (1932), *Pisma prozą*, oprac. Leon Płoszowski, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa.

Wyspiański Stanisław (2018), *Requiem*, w: *Poza Kanonem. Wyspiański*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.

Anastazja Żak-Świerczek

***Requiem* as Stanisław Wyspiański's Testament**

This paper is devoted to *Requiem*, a Stanisław Wyspiański's work from 1901 (published by Dariusz Kosiński in 2010) which, treated marginally until now – as a footnote to the work of the Young Poland artist, is recognized as a full-fledged and relevant work that, in a sense, is central to Wyspiański's artistic activity and at the same time crowns it. The author places the work between the staging of *Dziady* according to Wyspiański and his *Wyzwolenie*, pointing out the key character of the discussed work in the context of considerations referring to the artist's entire oeuvre. *Requiem*, read as a dramatic text, also turns out to be an attempt at a total work of art and a realization of the formula of "immense theatre" understood as a combination of greatness and intimacy. Moreover, the manuscript, published posthumously, is a specific artistic testament of Wyspiański.

Keywords: Stanisław Wyspiański; requiem; testament; posthumous edition; death; manuscript.

Anastazja Żak-Świerczek – mgr filologii polskiej, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM (Zakład Badań nad Tradycją Europejską). Autorka pracy magisterskiej poświęconej *Requiem* Stanisława Wyspiańskiego. Pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą przedstawień ciała w młodopolskim dramacie (pod opieką dr. hab. Wiesława Ratajczaka, prof. UAM). Studiuje Taniec w Kulturze Fizycznej na poznańskiej Akademii Wychowania Fizycznego w ramach studiów pierwszego stopnia. Od 10 lat zajmuje się aktorstwem, pierwsze kroki stawiała w alternatywnym teatrze Otczapy we Wrześni. Brała udział w projektach Zachodniopomorskiej Offensywy Teatralnej, Porywaczy Ciała czy Teatru Ósmego Dnia, zagrała w *Hymnie do miłości* (reż. Marta Górnicka). Stara się łączyć refleksję teoretyczną z zakresu literaturoznawstwa, teatrologii i choreologii z praktyką taneczną i aktorską. Adres e-mail: anazak@amu.edu.pl.

Dorota Samborska-Kukuć

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-1943-6694

Zofia Filipowiczówna (1876–1900) – siostra „Joaś” i „Siłaczek”

Recenzję wydanego pośmiertnie *Pamiętnika* Zofii Filipowiczówny, zbioru jej liryków i refleksji, rozpoczyna Benedykt Hertz od znamienych stwierdzeń:

Dziwna książka; książka, nad której literacką wartością zastanawiać się – byłoby świętokradztwem. Autorka pisała ją dla siebie [...]. I pisanie to było dla niej nie tylko wyładowaniem nadmiaru energii, zużywanej przede wszystkim na słuźenie przyszłości społecznej, ale raz sposobem uświadczenia sobie celów, pragnień – drogowskazem; kiedy indziej znów, gdy nie było piersi, na której wyplakać by się można – pamiętnik stawał się łzawicą. Dziś w tę łzawicę każdy zajrzeć może i czerpać z niej wzruszeń. Nie znajdziesz ich tam, konsumencie „literatury”, dla którego specjaliści preparują buty, chleb, spodnie i przeróżne dreszcze. Wszak bywasz nieraz w towarzystwie „Joaś” i „Siłaczek”, a co widzisz?... Ot, takie sobie dziewczęta, jak wszystkie inne: jedna ma ładne oczy, druga pierś zbyt płaską... [...] Ale gdy cię już literatura jedną Joasią wzruszyć potrafiła, biorąc do ręki pamiętnik Zofii Filipowiczówny, głowę schyl. Zaglądasz w duszę męcennicy

dzisiejszej, w duszę dzisiejszej cichej, szarej bohaterki. [Behra 1906: 444–445]

Podobne asocjacje ma drugi recenzent, Wacław Wolski:

Filipowiczówna, jako uosobienie Entuzjazmu i Zapału, jest w pewnych rysach pokrewną Żmichowskiej, a ze współczesnych Komornickiej... Wszystkie one świadczą o duchu, jak płomienne znicze. Podobnych twórczyni ludzkość dotychczas posiada niewiele. Nic „kobiecego” (w złym znaczeniu tego wyrazu), nic „babskiego”, ani krzty sentymentalizmu, czy też owej lubieżnej omdłałości, tej „słabości” kryjącej w sobie chytrze tyle perfidii... Sama prawość, szczerłość, entuzjazm, zapal. Poczucie dostojęstwa człowieczego, powagi życia i odpowiedzialności za swoje czyny. Pośród kobiet „rarae aves”, białe kruki... Taką była „Siłaczka” Żeromskiego. Znam takie w życiu... Takie kobiety, czyniąc same, mogą także natchnąć do wielkiego czynu, prowadzić na barykady Ducha!... [Wolski 1905: 383]

Przywoływane przez Hertza i Wolskiego polekturowe skojarzenia Filipowiczówny z bohaterkami dzieł Stefana Żeromskiego, mającymi zresztą realne prototypy, można uznać i dzisiaj za narzucające się *per se*. Autorka *Pamiętnika* również jest bowiem idealistką i społecznicą, która upomina się o prawa i poszanowanie dla wyzyskiwanych i poniżanych. Nie poprzestaje na jałowych ubolewaniach, tak typowych dla egzaltowanych natur, ale pragnąc czynu, działa. Podobnych sobie znajdzie w młodzieżowych organizacjach socjalistycznych.

Sylwetki Filipowiczówny, młodo zmarłej poetki, działaczki Polskiej Partii Socjalistycznej (dalej: PPS), siostry Tytusa Filipowicza, próżno szukać w kompendiach literaturoznawczych – Zofia była bowiem autorką jednej tylko książki. Prowadziła działalność intensywną, lecz krótkotrwałą, przerwana śmiercią w dwudziestym czwartym roku życia. Z tego względu w opracowaniach dotyczących ruchów socjalistycznych na temat tej postaci pojawiają się jedynie kilkudzaniowe wzmianki. Życie Zofii naznaczone było bolesnymi doświadczeniami: chorobą serca, wczesną śmiercią ojca

i zapaścią ekonomiczną rodziny, a także niewyjaśnionym nigdy zabójstwem matki.

1. Zarys biografii

Zofia Maria Filipowiczówna urodziła się 5 sierpnia 1876 roku¹ w Warszawie, w rodzinie Kazimierza Filipowicza² (siostrzeńca i współpracownika Tytusa Chałubińskiego) oraz Marii z Samborskich³. Miała dwu starszych braci: Tytusa (1873–1953)⁴ i Kazimierza (1874–1926)⁵. Wychowywała się najpierw w Warszawie, następnie od połowy lat 80. XIX wieku mieszkała w Brześciu Litewskim, a potem aż do śmierci ojca – w Siedlcach. Przeprowadzki były związane z praktyką lekarską Filipowicza. O patriotycznej, tradycyjnie polskiej atmosferze w domu rodzinnym wnosić można na podstawie wspomnień Tytusa Filipowicza, który po latach pamiętał swoich stryjów, uczestników powstania styczniowego⁶, a także odtwarzał okres swojego dzieciństwa. Pisał:

- 1 Akt urodzenia Zofii znajduje się w parafii św. Krzyża, w księgach z roku 1877, nr aktu 1530 (dane tylko ze skorowidza z powodu braku ksiąg).
- 2 Kazimierz Filipowicz (1845–1891) – urodzony w Radomiu syn Karola, urzędnika, i Antoniny z Chałubińskich, młodszej siostry lekarza, profesora Szkoły Głównej, „odkrywcy” Zakopanego – Tytusa Chałubińskiego. Filipowicz był lekarzem medycyny i botanikiem, stypendystą Szkoły Głównej. Pozostawił po sobie wiele prac naukowych. Jego życiorys został zamieszczony w nekrologu opublikowanym w „Kurierze Porannym” [*Śp. dr Kazimierz Filipowicz...* (nekrolog) 1891: 5].
- 3 Maria z Samborskich (1845–1894) – córka Andrzeja i Józefy z Wojciechowskich, ziemian z Tymowej pod Czchowem; po śmierci ojca mieszkała z matką oraz siostrami Zofią i Celestyną (później Tworkowską) w Krakowie. Wspomnienia o tej rodzinie zawarł Władysław Jabłonowski w publikacji *Pamiętniki z lat 1851–1893* [zob. Jabłonowski 1967: 201, 263, 297, 305, 517].
- 4 Tytus Filipowicz (1873–1953) – działacz PPS-u, polityk, bliski współpracownik Józefa Piłsudskiego, dyplomata.
- 5 Z metryki ślubu Kazimierza Filipowicza z Małgorzatą Koźmin [zob. AM173: 437] wynika, że Kazimierz mieszkał i pracował w Starachowicach (od 1898). Ukończył, podobnie jak starszy brat, dąbrowską „Sztęgarkę” (wydział hutniczy) w roku 1897. Po roku 1906 pracował w Rosji. W roku 1923, będąc wdowcem, ożenił się z Małgorzatą Makulską.
- 6 Filipowicz wspomina brata ojca Henryka Filipowicza (1842–po 1915), malarza i znanego w Warszawie fotografa, oraz męża stryjenki Heleny – Władysława Lucy (1824–1896).

Godziny spędzone wraz z matką i moim rodzeństwem – brat i siostra – pozostają najmiłszym wspomnieniem mego dzieciństwa. Wieczorami matka grywała na fortepianie i zwykle śpiewała różne pieśni. Z biegiem lat uczyłem się różnych rzeczy w niższych, a następnie w średnich i uniwersyteckich szkołach. Jednakże dopiero w wieku dojrzałym zrozumiałem, że najważniejsze i trwałe elementy mego wykształcenia otrzymałem, ucząc się codziennego pacierza i kilku zasad z ust mojej matki. [WTF: 2]

W styczniu 1891 roku w Siedlcach zmarł Kazimierz Filipowicz [zob. AZ9: 92]⁷. Pieczę nad osieroconą rodziną roztoczyło małżeństwo Jana i Jadwigi z Chałubińskich Surzyckich⁸. Prawdopodobnie to oni wyszukali wdowie pracę w szpitalu kopalń węgla w Pogoni Sosnowieckiej, gdzie miała pełnić funkcję ochmistrzyni, obu chłopców zaś skierowali do szkoły górniczej w Dąbrowie [zob. MTF⁹]. Jesienią 1894 roku Filipowiczowie zamieszkali przy szpitalu w Pogoni. Niedługo jednak przyszło im żyć spokojnie. Miesiąc później, 21 listopada doszło do tragedii. „Kurier Warszawski” (numer z 17 (29) listopada) donosił:

Intendentka szpitala Towarzystwa sosnowieckiego, wdowa po drze Filipowiczu, przechodząca ze służącą przez dziedziniec szpitalny o godzinie 8-ej wieczorem, przez nieznanego dotychczas złoczyńcę uderzona została w głowę prawdopodobnie młotkiem i w półtorej godziny zmarła. Zbrodnia ta straszne wrażenie wywarła na wszystkich, śp. Filipowiczowa była kobietą spokojną i nienarządzającą się nikomu. Każdy zapytuje: jaki cel miał zbrodniarz, gdy odebrał trojgu dzieciom matkę?

- 7 Informacja zamieszczona we wstępie do tomiku Filipowiczówny: „Gdy miała lat 10, grom nieszcześćia zburzył jej dom rodzinny” wydaje się omyłką. Zofia miała wówczas 15 lat [zob. F: 7].
- 8 Jadwiga Surzycka była kuzynką zmarłego Kazimierza Filipowicza. Mieszkający na stałe w Warszawie Surzyccy posiadali także dom w Zakopanem (spadek po Tytusie Chałubińskim) [zob. Izdebska, Izdebski 2010: 130].
- 9 O korespondencji Tytusa Filipowicza z narzeczoną Anną Surzycką w latach 1903–1907.

Energiczne śledztwo w celu schwytania zbrodniarza wdrożone. [*Morderstwo* 1894: 2]

Filipowiczowa skołała na rękach syna – Tytusa [zob. AZ626: 43]. O dokonanie morderstwa podejrzewano felcerów szpitalnych, skonfliktowanych z nowo zatrudnioną intendentką. Sprawa toczyła się przed sądem piotrkowskim w Będzinie i niespodziewanie zakończyła się umorzeniem: podejrzanych uniewinniono¹⁰. Nie pomogły protesty prokuratora ani kosztowne apelacje rodziny: sprawca – kimkolwiek był – nigdy nie został ukarany [*Z sądów* 1896: 7]. Osiemnastoletnia Zofia nie była świadkiem tego tragicznego zdarzenia; mieszkała wówczas w Warszawie u Surzyckich i prawdopodobnie uczyła się na jakiejś pensji. W jej listach do kuzynki, trzy lata młodszej Marii Surzyckiej¹¹, które są bogatą ilustracją zarówno bieżących zdarzeń, jak i życia wewnętrznego nadawczyni, pojawia się kilka wzmianek o tym bolesnym epizodzie. Być może ta jaskrawa niesprawiedliwość była jednym z czynników budujących światopogląd rodzeństwa Filipowiczów.

Wczesną wiosną 1895 roku Zofia wyjeżdża na Śląsk, by być bliżej braci. Zajmuje się guwernerką i zatrudnia jako nauczycielka języka francuskiego¹² w domu Adolfa i Marii z Gorzechowskich Karskich w Zagórz pod Sosnowcem. Tam Filipowiczówna intensywnie studiuje nauki przyrodnicze i społeczne, ale nie zaniedbuje przy tym gry na fortepianie i szlifowania francuszczyzny – z czasem jednak te dwie umiejętności stopniowo tracić będą u niej szacunek jako relikty dawnej epoki i niepoważne „parodiowanie sztuki” lub namiastki poliglotty. Zofia marzy o studiach w Petersburgu. Ponieważ podziela poglądy polityczne brata, Tytusa¹³, który jest

10 Obszerne sprawozdanie z procesu zamieścił w „Gazecie Polskiej” Stanisław Łapiński [zob. St. Łap. 1895: 1–2; X 1895: 3–4].

11 Maria Ludwika Surzycka (1879–1950) – córka Jana Alfonsa i Jadwigi z Chałubińskich, od 1900 roku żona Józefa Rudnickiego.

12 W różnych listach z lat 1893–1898 nierzadko pojawiają się wzmianki o Andrzejku Niemojewskim, w jakiś sposób związanym z postępowaniem sądowym w kwestii morderstwa Filipowiczowej.

13 Tytus Filipowicz wyłożył swój system filozoficzny w *Dialogach o życiu i śmierci*, wydanych w Krakowie w 1909 roku; wiele w tej książce wypowiedzi, które odpo-

dla niej najwyższym autorytetem, wstępuje do PPS-u. Te sympatie socjalistyczne nie zjednują jej przychylności konserwatywnej rodziny, obawiającej się o wywrotowy wpływ młodej działaczki na kuzynostwo. Zofia wybiera więc – mimo złego stanu zdrowia¹⁴ – drogę samodzielności: nie chce być na łasce rodziny.

Wówczas pod wpływem lektur i rozmów z braćmi dochodzi do przekonania, że jej posłannictwem jest czyn. Wyznaje Surzyckiej:

Gdybym na chwilę jedną mogła się czuć prawdziwie pożyteczną, działającą jednostką w wielkich szeregach postępu, to z naszym hasłem na ustach nie ulęknę się w życiu niczego – ale takie życie jak teraz, jak[iego] mogę się jedynie spodziewać na przyszłość – to wegetacja, niewarta jednej łzy, jednego uśmiechu. Rozumieć potrzebę działania, szlachetność i wielkość dążeń ludzkości, czuć to wszystko – i patrzeć z dala bezczynnie, gdy inni walczą, a nie móc ręki do tego przyłożyć – to chyba gorzej, niż być ograniczonym głupcem, niewidzącym nic nad koniec swojego nosa. I cóż mnie lub światu przyjdzie z mojej nauki, przekonań, porywów, gdy tylko tłumić mi je w sobie dano i nic, nic zrobić nie mogę! [...] Och, marneż to życie! [...] pcha mnie coś do walki z losem, do życia innego, do zdobycia sobie warunków lepszego istnienia, w którym by moralne i materialne potrzeby szersze znalazły zaspokojenie. [MZF: 30–31]

W takim tonie i o tych samych celach pisać będzie Filipowiczówna niemal w każdym liście do kuzynki, ubolewając nad miotręzieniem. Listy te są zapisem dojrzewania Filipowiczówny, świadectwem intensywnego rozwoju umysłowego stymulowanego tak lekturą, jak i ćwiczeniami duchowymi. Mogą stanowić paradygmat wykuwania się intelektualistki-socjalistki z przełomu XIX i XX wieku:

wiadają przemyśleniom Zofii. Filipowicz podejmował także próby pisania wierszy; niektóre z nich znajdują się w zbiorze listów do Anny Surzyckiej.

14 Filipowiczówna miała wadę serca.

[...] droga, na którą weszłam, cele, do których dążę – to olbrzymy nieścigłe, na których zgłębienie i najdłuższego życia nie starczy; cel mój i środek – to tylko iść naprzód – o dojściu nawet nie marzę.

[...] najpiękniejszymi dziełami beletrystyki gardzę – wolę jedną broszurkę parustronicową, więcej w niej esencji znajduję niż w tych grubych tomach powieści, co niby bawią i zajmują, a w gruncie rzeczy wiecznie to samo powtarzają, a razem nic dla umysłu i zastanowienia. [MZF: 13–14]

Listy zawierają ponadto komentarze do bieżących wydarzeń politycznych i ruchów społecznych.

Jesienią 1896 roku Filipowiczówna otrzymuje posadę buchalterki w Grybowie koło Nowego Sącza. Większość zarobionych pieniędzy przeznacza na zakup książek, wówczas też styka się z pismem „Naprzód”, które – zainteresowana jego ideowym kierunkiem – prenumeruje. Ma już zresztą dość ugruntowane poglądy:

Jest to – pisze o Galicji – archaiczna ziemia przesądów klasowych, gnuśności myśli i panowania grosza nad wszelkim uczuciem. [...] rozbojem żyjący kapitaliści, boć cały dzisiejszy system wytwórczy, przemysłowy jest zaiste korsarski, oni bronią starego porządku w imię prawa własności, które my obalić chcemy, dlatego że wstrętną nam jest ich grabież siły roboczej, wyzyskiwanie tych białych murzynów, którym w zamian za ofiarę ich pracy i życia nawet własność środków do niego nie jest zapewnioną. My chcemy tę własność rozszerzyć na wszystkich [...]. Brak elementarnych zasad uczciwości i logiki osłania ich chińskim murem ciemnoty, której żadna myśl zdrowa rozproszyć nie jest w stanie. [...] walczę z tym filisterskim życiem, które mnie otacza, bo boję się uśpienia stokroć bardziej niż śmierci. [MZF: 40]

Chęć działania znów wywołuje przygnębiające refleksje: Filipowiczówna narzeka na dookolną „martwość”, na wszechobecny *Kleingeister* („nieprawdziwych ludzi”), na czczość „teoretycznego

życia”. Coraz częściej sytuuje się wobec młodszej kuzynki jako jej mentorka, odsłaniająca przed nią tajniki nie tylko własnych refleksji, ale i marksistowskiego systemu politycznego, którego stała się zwolenniczką. Zapewnia adeptkę: „Raz pobudzona myśl, raz wykształcony smak – nie zamilknie i nie da się półśrodkami oszukać, doprowadzi Cię, mimo Twej wiedzy tam, dokąd dziś marzeniem nie sięgasz” [MZF: 43]. Na potwierdzenie tej prawdy uruchamia metafory: „[...] człowiek myślący [...] nie poprzestanie na zaduchu piwnicznym, wiedząc, że go oddech pełną piersią na wolnym powietrzu czeka, tylko pchnąć drzwi potrzeba i choćby pięścią wywalczyć prawa do życia” [MZF: 53]. A w innym liście, uciekając się znów do przenośni, klaruje: „Lepiej, wygodniej stokroć ślepy i ciemnym od urodzenia pozostać do śmierci, niż przejrzyć po to, by wegetować w zaduchu ciemności” [MZF: 109]. Deklaracje Zofii rymują się z wypowiedziami bohaterki Żeromskiego, dla których obowiązek wobec społeczeństwa był etosem i sensem życia. Snuje wówczas plany matrymonialne, ale po kilku miesiącach zrywa zaręczyny.

Filipowiczówna zachęca Marię do podejmowania samodzielnych studiów; doradza, by nie zdawała się na „obrzydłą pensjonarską naukę”, a na drodze do wiedzy zwalczała przeszkody, które mogą nadejść również ze strony... najbliższych. W ten sposób naraża się na niechęć ze strony Surzyckich, cenzurujących, jak wynika z listów, otrzymywaną przez córkę korespondencję¹⁵. Nauki zresztą – co okaże się później – będą bezużyteczne wobec decyzji Marii, która potulnie podda się woli rodziny. W rezultacie korespondencja między kuzynkami osłabnie, a w końcu całkiem ustanie.

Po nagłej utracie pracy w Grybowie, we wrześniu 1897 roku Zofia przebywa w Czernichowie, a następnie w Dąbrowie, gdzie mieszka razem z braćmi; prowadzi tryb życia „koleżeński” i dom otwarty dla wielu znajomych ideowców. Z powodu groźby aresztowania

15 Obawy Surzyckich o „demoralizację” córek przez Filipowiczównę będą skutkować rychło postępującą niechęcią do Tytusa, bezskutecznie przez wiele lat starającego się o rękę Anny. Surzycka doprowadzi do zerwania narzeczeństwa i przyczyni się do ciężkiej choroby córki [zob. AZ626 (*O korespondencji Tytusa Filipowicza z narzeczoną*, passim)]. Anna zostanie wydana za mąż w 1909 roku za Zygmunta Jurakowskiego.

musi opuścić Dąbrowę. Na kilka miesięcy zatrzymuje się znów w Czernichowie, a następnie wyjeżdża do Krakowa, gdzie obraca się w kręgach młodzieży uniwersyteckiej, czując, że tam powinno być jej miejsce. Niestety, nie stać jej na podjęcie studiów.

W 1898 roku wiosną i latem odbywa podróż zagraniczną jako opiekunka małoletnich Surzyckich. Przebywa w Wiedniu, w Opatiji (wł. Abbazia, daw. pol. Abacja), w Monachium. Po powrocie do kraju podejmuje pracę jako buchalterka w Związku Handlowym Kółek Rolniczych u Stefana Surzyckiego w Krakowie. Wkrótce wraz z Jadwigą Sikorską-Klemensiewiczową zakłada Stowarzyszenie Kobiet Pracujących [Próchnik 1948: 53], wstępuje do organizacji akademickiej Zjednoczenie, a następnie do studenckiego Ruchu (gdzie pełni funkcję kasjerki) [Myśliński 1987: 103–104; *Tow. Zofia Filipowicz...* (nekrolog) 1900: 4–5; *Zofia Filipowiczówna* (nekrolog) 1900: 39]. W jednej z tych organizacji poznaje Bronisława Koszutskiego¹⁶, ówczesnego studenta medycyny, działacza ruchu robotniczego. Od tego momentu aktywność społeczna Filipowiczówny staje się wręcz nienaturalnie gorączkowa – jakby Zofia intuicyjnie wyczuwała, że ma już mało czasu. Przygotowuje i wygłasza liczne odczyty i pogadanki popularnonaukowe dla robotnic. Z ramienia Związku Zagranicznego Socjalistów Polskich (zzsp) wraz z dr Zofią Daszyńską-Golińską organizuje prace wydawnicze. W tym czasie zaręcza się z Koszutkim.

W czerwcu 1900 roku przebywa na leczeniu w Pension Nouvelle w Zakopanem¹⁷, ale wada serca, nadwreżona zbyt intensywną pracą, na trwałe przykuwa ją do łóżka. Choroba postępuje, odbierając wszelką nadzieję na poprawę. Zofia Filipowicz umiera

- 16 Bronisław Romuald Koszutski (1875–1952) – syn Kazimierza i Bronisławy z Mazarakich, brat Stanisława, działacz społeczny i polityczny, członek Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy (SDKP) i PPS-u, doktor nauk medycznych (lekarz okulista). Po ukończeniu studiów pracował w zakopiańskim Domu Zdrowia. W kwietniu 1903 roku poślubił w Krakowie lekarkę Józefę Zboromirską. Po 1909 roku mieszkał w Kaliszu, po roku 1945 został prezydentem tego miasta.
- 17 Informacje o pobycie w Zakopanem i problemach z powrotem do Krakowa opisuje Filipowiczówna w liście adresowanym do Anny Surzyckiej kilkanaście dni przed śmiercią, 6 października 1900 roku [zob. MZF: 1–2]. Pension Nouvelle przy ul. Chramcówki 46 to wcześniejsza nazwa willi Helena, dziś nieistniejącej [zob. *Lista gości...* 1900: b.p.].

w Krakowie 18 października 1900 roku [AZ1887: 436; por. MTF: 308]. Spoczywa na cmentarzu Rakowickim w kwaterze x [Cyrankiewicz 1908: 106]¹⁸.

We wszystkich nekrologach i notach pośmiertnych zapamiętano ją jako kobietę niezłomną, o żelaznej woli i prawym charakterze. W przedmowie do *Pamiętnika* napisano:

Obdarzona niezwykle silną wolą, trzeźwością myśli, a jednocześnie zapalem i gorącym sercem, nie posiadała ani krzty sentymentalizmu. Ciągłe dążenie do wolności ruchów i wolności myśli, połączone z tym brakiem czułościowości, nadawało jej w stosunkach z niektórymi ludźmi pewną oschłość, braną czasem za brak serca przez tych, którzy jej nie znali lub znając, nie potrafili zrozumieć. Co za ślepotą! – ona tylko walczyła o swobodę dla siebie, i broniła się przed więzami, które na tę swobodę chciano narzucić. Ta walka była treścią jej życia. [F: 10]

Taka konstytucja duchowa Filipowiczówny wylania się z jej korespondencji z Surzycką oraz ze wszystkich wierszy i zapisanych w książeczce refleksji poetki, w których objawia się „umysł wolny, natura czynna, współczująca” [Behra 1906: 445], niegodząca się na kierat codzienności, na redukcję, na poniżenie niesatysfakcjonującą pracą pochłaniającą energię i czas.

Literacki talent Filipowiczówny nie miał szans na rozwój, ale zaznaczył się jako oryginalny, wyrastający wprawdzie z inspiracji poetyką młodopolską, ale odmienny od niej ze względu na tendencję do konkretyzacji i stronienie od sentymentalności i egzaltacji. Zofia pożytkowała go, współpracując z prasą socjalistyczną („Naprzód”, „Przedświt”), na której łamach publikowała pod pseudonimami (Dolina, Karska, Zachar) wiersze agitacyjne. Przedrukowywano je jeszcze w międzywojniu – w jednodniówkach, antologiach

18 Fotografia nagrobka z płyty piaskowej, który postawiła Zofii ciotka Surzycka, znajduje się w Archiwum Polskiej Akademii Nauk [MF: 3–4]. Informacja o tej fundacji w liście Tytusa Filipowicza do Jadwigi Surzyckiej z 3 grudnia 1900 roku [zob. MTF: 304]. Grób Filipowiczówny nie zachował się.

(m.in. w „Lutni Robotniczej”, „Śpiewniku Robotniczym”) i kalendarzach robotniczych.

2. *Pamiętnik*

Wszystkie utwory Filipowiczówny, również te bardzo osobiste, ukazały się w tomie zatytułowanym *Pamiętnik*. Tytuł – niewyszukany – nadany tomikowi zapewne przez wydawcę, sugeruje wspomnienia lub diaryistyczne zwierzenia. Zawartość jest jednak niehomogeniczna, eklektyczna: są liryki, fragmenty wspomnień i notatki bieżące z autodiegetycznym narratorem. Zofia prowadziła „kajet z wierszami”, o którym kilkakrotnie wspomniała w listach do Surzyckiej. Miał on być ofiarowany właśnie jej – jako rodzaj repetytorium moralnego, dopowiedzenia do listów. Łatwo zauważyć, że oba źródła mają wiele wspólnych miejsc ukazujących określony proces twórczy. Daty wskazują na dwuetapowość: zazwyczaj idea wpisana w wiersz lub esej zostaje rozbudowana i wyjaśniona w korespondencji. Z uwagi na rozejście się dróg kuzynek pomyśl, by „kajet” odgrywał przeznaczoną mu rolę, odszedł w zapomnienie. Odnaleziony po śmierci autorki został wydany w 1905 roku w Krakowie.

Pamiętnik Zosi wydałem właściwie nie ja – pisze 17 września 1905 roku Tytus Filipowicz do Anny Surzyckiej – lecz Zosi narzeczony. (Nie wiem, czy wiesz, że Zosia umarła jako zaręczona i z kim). Oczywiście redagowałem ten pamiętnik. Wyobraź sobie, dotychczas nie widziałem go, te niedbalce krakowskie nie wysłali, czy poczta zagubiła. Kazio pisał, że [...] druk nieładny. [MTF: 234]

Inicjatywa pochodziła więc od Koszutskiego. Również on mógł być autorem słowa wstępnego. Tomik ilustrował Jan Bukowski¹⁹. Temu ostatniemu edycja zawdzięczała szatę graficzną. Wydanie miało charakter bardzo oryginalny, Bukowski „umiał wywołać wrażenie biedy, smutku, żałoby doborem papieru i ozdobami do

19 Jan Bukowski (1873–1943) – syn Michała Wincentego i Izabeli z Matusińskich, młodziński malarz, grafik, rysownik, ilustrator i witrażysta.

wydania pośmiertnego proletariuszki Filipowiczówny” [Kanciansty 1906: 353]. Druk na papierze czerpanym, umiarkowana zdobniczo stylistyka, melancholijny frontysepis i inne winiety towarzyszące poszczególnym tekstom oraz specyficzny, niezwykle posepny, wycieniowany, znaczący portret autorki, przypominający portret trumienny, składały się na spójną całość. Było to – jak twierdzono – szczytowe osiągnięcie artystyczne Bukowskiego [Kozłowski 1986: 128]. Tę liberackość edycji zauważył na wystawie berlińskiej i skomentował krytyk niemiecki:

Osobliwa to książeczka, której i czytać nie potrzeba, bo już jej forma głęboko wzrusza! Pomysłowo dobrany, szary i pospolity papier, ornament tchnący smutkiem, litery, którym się na papierze tym nie szczęści (dozwolona w wypadku tym i zniewalająca *licentia*!) i portrecik dziewczęcia, patrzącego tępym, beznadziejnym wzrokiem. Artysta przydził pamiętnik w zgrzebną, grubą sukienkę, ale przydził drżącą ręką macierzyńskiego czulego serca. Ta wrażliwość i tklivość spogląda na widza spoza szyb witryny z pracami polskiego grafika i uderza odrębnym charakterem narodowym, wyrażającym się możliwie spokojnym półśmiechem szlachetnego smutku, który osnuł te wyborne prace. [Smolik, zebr. i oprac. 1930: 24]

Na zawartość *Pamiętnika* liczącego niespełna 90 stron składa się 39 jednostek wyodrębnionych tytułami (liryki) oraz asteronimami (fragmenty memuarystyczno-eseistyczne). Dominujące ilościowo wiersze przeplatają się z refleksjami typowymi dla egodokumentu, niektóre z nich mają charakter polemiczny bądź stanowią komentarz do lektury²⁰. Układ tekstów jest chronologiczny, być może stanowi odwzorowanie porządku obowiązującego w „kajecie”. Zważywszy na bardzo różny poziom artystyczny wierszy, można podejrzewać, iż w tomie zamieszczono całą spuściznę

20 Filipowiczówna, jak wynika z fragmentów *Pamiętnika* oraz z listów, korespondowała z Julią Krzymuską (późniejszą Kisielewską). Dyskutowała z nią na temat *Forpoczt* Wacława Nałkowskiego, komentowała (bardzo krytycznie) jej artykuły pedagogiczne publikowane w „Tygodniku Ilustrowanym” [zob. Krzymuska 1896a: 909, 1896b: 972–973].

Filipowiczówny, nawet pozorujące tekst reminiscencyjny notatki biurowe. Zapisane w *Pamiętniku* spostrzeżenia, myśli i uwagi oprócz dość wątlej faktografii ukazują proces dojrzewania ideowego i duchowego autorki. Jest to rodzaj lirycznego pamiętnika młodej kobiety, którego dominantą ideową jest pragnienie wolności zarówno w znaczeniu jednostkowym, jak i powszechnym.

3. Wola czynu

Wolności tej potrzebuje Filipowiczówna, by podjąć walkę z niesprawiedliwością społeczną narzuconą przez klasy panujące: z wyzyskiem, nierównością, pogardą dla ludzi pracy. Wroga wobec ancien regime'u, nie z własnej winy wykończona społecznie i materialnie, oszukana przez wymiar sprawiedliwości, tęskni do utopijnej wizji powszechnej szczęśliwości i taką chce współtworzyć. Jakkolwiek orientacja taka może być postrzegana jako donkiszoteria, w przypadku Filipowiczówny jest konsekwentna, a przede wszystkim wprowadzana w czyn. Autorka *Pamiętnika* działa pośród proletariatu, wygłasza odczyty, uświadamia ideowo, jest uczestniczką organizowanych wieców, bierze udział w zjazdach. Nie żałuje energii ani czasu, ponieważ swoją pracę postrzega jako misję, wyróżnik etyczny nadający sens jej istnieniu. A jest to obowiązek osoby świadomej wyższych celów, sięgających ponad elementarne, powszednie potrzeby.

Gniew pisarki budzi także jej własna nieużyteczność. W dwudziestą rocznicę urodzin zadaje sobie trudne pytanie, na które nie potrafi znaleźć odpowiedzi:

Czyż to możliwe, by istota myśląca i czująca jak ja, wiecznie tylko od okoliczności zależną była i sama, o własnych siłach, nigdy zwalczyć nie mogła tego, co jej rozwój tamuje, wybić się na inne pola, zdobyć sobie życie?! [F: 17]

Ograniczenie to, wynikające z niedostatków materialnych oraz ciężkiej choroby, Zofia chciałaby przezwyciężyć, realizując altruistyczne powinności, mimo oków – za wszelką cenę. Z tej dojmującej opozycji wyrasta tragizm autorki; naznacza on każde jej

działanie, każde usiłowanie, każdą myśl. Jest ona, jak trafnie nazywa ją Hertz, „duszą wgniecioną w ziemię” [Behra 2006: 445].

4. Manifesty mocy

Jednym ze sposobów przewyżniania słabości jest jej lekceważenie i poniechanie teoretycznych analiz. Tego, co dla młodopolskich poetów-dekadentów stanowiło kluczowy składnik ich duchowości – rozpamiętywanie wyrosłych na zwątpieniu stanów niemocy i bierności – podmiot wierszy Filipowiczówny podejmować nie chce; broni się przed uzalaniem i prowadzącymi donikąd natrętnymi myślami („Duch, wieczny szperacz, po omacku błądzi, / Za kształt istotny bierze marne cienie, / W własne je myśli ubiera i sądzi, / Że chwyci prawdy nagiej objawienie” [F: 73–74]). Czasem jednak pejzaże – bezkresnego morza czy majestatycznych gór – wywołują tęsknotę za czymś nieokreślonym, innym niż wszystko, co się poznało; podmiot czujący potrafi zespolić się z żywiołami wody i powietrza, ale tylko wówczas, gdy są one niespokojne, groźne, a nawet złowieszcze. Taki jest bowiem pejzaż mentalny poetki.

Liryki z dominantą młodopolskich niepokojów egzystencjalnych (*Mgły*, *Noc marzeń*, *Z przesilenia*) mają zwykle pointy konstruktywne, wskazujące na trzeźwość sądów i konkretyzację wynikających z nich działań. W *Pamiętniku* znajduje się ich zaledwie kilka i przeważnie zawierają budującą konkluzję, nawet jeśli miałyby nią być autokrytyka i samopotępienie. Próżno by szukać tu postaw rezygnacji czy odrętwienia. Przeciwnie: w wierszach Filipowiczówny każda myśl jest ukierunkowana, zawsze przeciwstawiona rozpacz i apatii. Wszystkie te refleksje krzyżują się i ogniskują wokół konkretnych działań – wspólnej walki proletariatu o byt i o godność.

Są oczywiście wiersze: o charakterze autopatograficznym, w których jest mowa o słabości fizycznej (m.in. *O, wy tego nie wiecie*), o niegdyśiejszym wątpieniu pod wpływem „szakali smutku” (*Z obrazów wspomnień*), ale próżno szukać w nich tonów jałowego żalu, zgorzknienia czy epatowania melancholijnym nastrojem. Zamiast tych, skądinąd oczekiwanych, sposobów komunikacji

odbiorca otrzymuje zaskakujące wnioski autorki: zdziwienie paradoksem, iż natura wyposaża ludzi dotkniętych – jak ona – nieuleczalną chorobą w pragnienia i pożądania przekraczające ich możliwości („Matko przyrodo! nie byłożby lepiej / By więźnie ciemnic rodzili się ślepi?” [F: 34])). Pointą tych rozważań jest zaś brutalna konstatacja o zasadności selekcji naturalnej.

Pośród manifestów mocy, które traktuje Filipowiczówna jako rodzaj ćwiczeń duchowych, jest wiersz *Odpowiedź Marii Komornickiej (na wiersz p.t. „Nastrój”)* ze stycznia 1898 roku. Ma on charakter repliki wobec opublikowanego w krakowskim „Życiu” liryku dwudziestojednoletniej Komornickiej, będącego rozpaczliwym pytaniem o cel istnienia. Te dwa teksty odzwierciedlają różne wrażliwości, skrajnie odmienne temperamenty, kontrastowe postawy wobec życia, mimo iż autorki są rówieśniczkami. Marazm jałowego oczekiwania i beczynności podmiotu wiersza Komornickiej budzi litość jej adwersarki, a zarazem zdumienie, że jako „ochotnik życia” trawi ona „skarby Krezusa” na bezproduktywne rojenia „bezsennych nocy”. Dynamiczny i żywiołowy wiersz-apel Filipowiczówny, przypominający w tonie *Odę do młodości* i *Pieśń filaretów* Adama Mickiewicza, pełen jest apostrof i wykrzyknień, ma charakter wybitnie agitacyjny, jest ekspresyjnym wezwaniem autorki *Nastroju* do współuczestnictwa w działaniach, które pozwolą przezwyciężyć stan martwoty poprzez realizację kluczowych wymagań teraźniejszości – walkę o wolność w sensie społecznym i w sensie narodowym: „Duszę zakuj w stalową zbroję / I z hardym czołem chodź z nami w boje, / Szturmem zdobywać szańce przyszłości, / Kruszyć taranem gmachy ciemności, / Niewoli wstrząsać mur!” [F: 40].

W tym samym rewolucyjnym tonie Filipowiczówna napisze wiele innych liryków, które rozsadza metaforyka ewokująca energię do działania. Przykładem jest wybitnie agitacyjny wiersz *Zrozpaczonym i wątpiącym*. Autorka radzi w nim, by zrzucić „trąd niemocy”, i przekonuje, że

Kto z głodu już ginie – nie lęka się strat;
A siłą, nie prośbą – podbija się świat!
Więc zamiast znękaną pochyłać w dół skroń
W szeregi się zbierzcie i chwycie za broń:

Gdy w starych ciemnicach nie mieści się duch,
 To póty gmach wstrząsać – aż zwali się w puch!
 A choćby was przygniótł sypiący się gruz,
 Krwi w żyłach przynajmniej nie zetnie wam mróz! [F: 25]

W utworze wyeksplikowana zostaje idea wolności i braterstwa – tak typowa dla poezji rewolucyjnej – wraz z optymistycznym przesłaniem: „Gdy czoła wzniesiecie, co zlewa je znój: / Gdy hardo pójdziecie na walkę, na bój, / To w górze nareszcie wśród gromów i burz / Choć skrawek jaśniejszych ukaże się zórz!” [F: 26]. Tekst reprezentuje radykalny pogląd na rzeczywistość społeczno-polityczną, stanowi zachętę do krwawej walki, by uzyskać osobistą swobodę, słusznie należną człowiekowi pracy, i narodową suwerenność. Co więcej – tej walce patronuje Bóg.

5. Poezja niekobiecea

Poezję tzw. kobiecą w końcu wieku XIX łatwo było rozpoznać po czułościowości, lub „lubieżnej omdłości” [Wolski 1905: 383], jednak wiersze Filipowiczówny sytuują się na przeciwległym biegunie emocjonalnym. Zauważyli to wszyscy recenzenci *Pamiętnika*, a opiniodawca z łamów „Steru” napisał:

Zofia Filipowicz przedstawia w atmosferze sentymentalno-erotycznej poezji kobiecej młodszego pokolenia rzadki typ uspołecznionego człowieka. Gorąco i głęboko odczuwa ona krzywdę i niedolę ludzką i wypowiada ją z plastyką i siłą. [H. 1910: 337]

Istotnie, próżno tu szukać tematyki miłosnej, typowej dla pisarstwa kobiecego, a jeśli się już pojawia (*Kiedy walka mnie utrudzi*), ma charakter ironiczny. Własną podmiotowość postrzega poetka na pograniczu „ja” kobiecego i „ja” męskiego, odpowiedniejszego i bardziej pożądanego w kontekście przemysłów. Balansuje więc na tej granicy, nie znajdując uniwersalnego kodu dla swojej tożsamości, i w końcu zmienia płeć osoby mówiącej. Pod taką postacią

kontestuje nabożeństwa kościelne, które poprzez wprowadzanie tłumu w nastrój egzaltacji odrywają od rzeczywistości:

[...] gdy oczy otworzę i monstrancję zobaczę i krzyże, a zamiast hymnu zwycięstwa pieśń pokory, pieśń prośby i skargi usłyszę, zbudzony, to pierś mi zwątpieniem zazgrzyta, [...] przeklnę dzień święta dzisiejszego, przeklnę świat cały i siebie. [F: 38]

Nietrudno nie posłyszeć tu ech Marksowskiego *Opium des Volkes*.

Kobiecość postrzega Filipowiczówna przede wszystkim jako zniewolenie i uwięzienie w formie konwenansu. Doskwiera jej niemożność bezwarunkowego decydowania o sobie. Obrazowo ukaże to w małej prozie pt. *Przeprawa promem*, poprzez nawiązania do *Hymnu* („Smutno mi, Boże!”) uwidaczniając podobieństwa i kontrasty pomiędzy swoim losem a doświadczeniami romantycznego poety.

Męska twardość, zdecydowanie, odwaga i odpowiedzialność, a przy tym entuzjazm i duch walki cechują podmiot wierszy, w których autorka podejmuje tematykę rewolucyjną. Jest to typ poezji nieieskapistycznej: „ja” liryczne staje na szczycie barykady proletariatus, skąd – jak mniema – rozbrzmiewać będzie jego gromki głos przekonujący do bezwzględnej i bezlitosnej walki z oprawcami. „Zamiast ciszy w sennej chacie, / Dajcie grom mi w dłoń i... wolę” [F: 65] – woła Filipowiczówna w poincie wiersza *W świat poszedłem*. Z kolei w ekspresyjnym liryku *Raczej nie żyć*, który kipi od pogardy wobec życia konsumpcyjnego, poetka deklaruje: „Gardzę słodkim mamidłem, które mnie odrywa / Z posterunków bojowych, gdzie walka wre żywa!” [F: 47] i wyrzeka się wszelkich miernych i poziomych pragnień – gdyby im jednak uległa, „głowę kulą roztrzaska”. Tony, znane z późniejszego o dekadę tomu *Sny o potędzie* Leopolda Staffa, są niewątpliwie proveniencji Nietzscheańskiej, ale zapasy podmiotu z samym sobą w poezji Filipowiczówny mają sprecyzowany cel – „bojowe posterunki”. Życie to walka i trzeba zbierać do niej siły. Nieważne jest jednak jednostkowe zwycięstwo, ale torowanie drogi innym.

Pod datą 17 lutego 1898 roku Filipowiczówna zapisuje swoje *credo*:

Zrozumiałam i uczułam, że takie tylko życie dać może najwznioślejszą i najczystsza rozkosz, bo jest ono wcieleniem w kształty przekonań i ideałów, bo bez niego w każdych innych warunkach życie moje mniej lub więcej w sprzeczności do mych przekonań by stało, a taka sprzeczność jest dzisiaj jednym z najgłębszych i najbardziej rozpowszechnionych cierpień ludzkich, jest tą męką, co najwięcej pesymistów i wiecznych malkontentów nam rodzi. Zrobiłam obrachunek swych sił, hamowałam się, aby nie decydować pod wpływem chwilowego wrażenia; wiedziałam, że takie życie pełne jest ciągłego niepokoju, trudu i walki; wiedziałam, że po większej części wzgardą, szyderstwem lub politowaniem jako szaleńców – karmią nas ci, co nas najmniej znają, a takim jest ogół; wiedziałam to wszystko, bo patrzyłam; lecz przez to rósł tylko w moich oczach urok upragnionej walki... Ale za te parę miesięcy takiego życia pełnego – parę lat życia bym dała. Nie lękam się trudów żadnych i walka najcięższa mnie nie straszy – tylko spokoju i beczynności się boję. [F: 44–45]

Lęk przed beczynnością, trwoga przed nieużytecznością oraz poczucie powinności wobec słabszych i krzywdzonych mobilizowały Filipowiczównę do nieustannej aktywności – do czynu, który był treścią jej życia. Takiego życia, jakie sobie wyreżyserowała, gdy jej świadomość została przebudzona – pod wpływem brata-socjalisty, książek, współtowarzyszy – a następnie, wzmacniana własnymi refleksjami, utwierdzała poetkę w słuszności obranej drogi. Za ten ferwor działania zapłaciła Zofia najwyższą cenę. Jak ciężko musiała znosić ostatnie tygodnie życia, gdy całkowicie unieruchomiona, skazana została na łaskę innych, świadczyć może pisany w Zakopanem liryk z męskim podmiotem mówiącym:

A że ja sobie pójde w grób –
I cóż to szkodzi?
I tak nie działałam, żywy trup;
Zastąpią młodzi.

Ja zresztą sam też mam już dość
Takiego życia:

Od ruchu, wrażeń – wiecznie pość –
Początek gnicia...

Pójdę, i owszem, pójdę sam
W tę cichą nicość –
Tylko przed śmiercią mówię Wam:
Daremna litość... [F: 87]

Swoją psychofizyczny stan na kilka dni przed śmiercią Filipowiczówna nakreśla kuzynce Annie Surzyckiej, mimo że nie powinna trudzić się pisanem. Przygnębienie maskuje ironią:

Siedzę w szlafroku na fotelu, z którym mnie przesuwają, gdzie pragnę [...]. Gdyby nie straszliwe nudy w godzinach samotności i zakaz prawie wszelkich ruchów – skutkiem którego przymuszona zupełna bezczynność – byłoby idealnie. [MZF: 2]

Bibliografia

Źródła wraz ze stosowanymi skrótami

- AM173 – Archiwum Państwowe w Katowicach, Urząd Stanu Cywilnego Dąbrowa Górnicza, akt małżeństwa nr 173 z roku 1899.
AZ9 – Archiwum Państwowe w Siedlcach, Urząd Stanu Cywilnego Siedlce, akt zgonu (Kazimierza Filipowicza) nr 9 z roku 1891.
AZ626 – Archiwum Państwowe w Katowicach, Urząd Stanu Cywilnego Czeladź, akt zgonu (Marii Filipowiczowej) nr 626 z roku 1894.
AZ1887 – Archiwum Narodowe w Krakowie, Urząd Zdrowia w Krakowie, akt zgonu nr 1887 z roku 1900, k. 436.
F – Zofia Filipowicz (1905), *Pamiętnik. Wydanie pośmiertne*, G. Centnerszwer i Spółka, Warszawa.
MTF – Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Materiały Tytusa Filipowicza (1873–1953), sygn. 302/570/o.
MZF – Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Materiały Zofii Filipowiczówny (1876–1900), Listy Z.F. do Marii Surzyckiej, sygn. 302/570/o.
WTF – Instytut Józefa Piłsudskiego w Londynie, Wspomnienia Tytusa Filipowicza, rkps, sygn. 709/108/004.

Literatura

- Behra [właśc. Benedykt Hertz] (1906), *Zofia Filipowicz*.
„Pamiętnik” – wydanie pośmiertne. (Kraków, nakł. „Naprzodu”, r. 1905, druk Teodorczuka [rec.]), „Krytyka”, t. 1.
- Cyrankiewicz Stanisław (1908), *Książkowy przewodnik po cmentarzach Krakowa, Podgórze i Zwierzyńca [...], Drukarnia „Czasu”, Kraków.*
- H. (1910), *Zofia Filipowicz. „Pamiętnik”. Wydanie pośmiertne, „Ster”, nr 9/10.*
- Izdebska Barbara, Izdebski Jan (2010), *Jadwiga Surzycka (1858–1941), córka Tytusa Chałubińskiego, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, nr 3–4.*
- Jabłonowski Władysław (1967), *Pamiętniki z lat 1851–1893. (Wybór), z rękopisu dokonał wyboru, wstępem i przypisami opatrzył Józef Fijałek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.*
- Kanciasty Jan (1906), *Życie i sztuka, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 19.*
- Komornicka Maria (1897), *Nastrój, „Życie”, nr 4.*
- Kozłowski Józef (1986), *Proletariacka Młoda Polska. Sztuki plastyczne i ich twórcy w życiu proletariatu polskiego 1878–1914, [oprac. graf. Zenon Januszewski], Arkady, Warszawa.*
- Krzymuska Julia (1896a), *Pedagogika i życie. Kilka słów z powodu artykułu W. Kosiakiewicza pt. „Mądry Marcinek”, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 46.*
- Krzymuska Julia (1896b), *Pedagogika i życie. II, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 49.*
- Lista gości w Zakopanem od d. 23 czerwca do 28 czerwca 1900 r. (1900), „Przegląd Zakopiański. Dodatek”, nr 2.*
- Morderstwo (1894), „Kurier Warszawski. Dodatek poranny”, nr 330.*
- Myśliński Jerzy (1987), *Filipowiczówna Zofia [hasło], w: Słownik biograficzny działaczy ruchu robotniczego, [red. nac. Feliks Tych, red. Alicja Pacholczykowa (kierownik) i in., aut. biogramów Ajnenkiel Eugeniusz i in.], red. F. Tych, t. 2: E–J, Książka i Wiedza, Warszawa.*
- Próchnik Adam (1948), *Kobieta w polskim ruchu socjalistycznym, Wiedza, Warszawa.*
- Smolik Przecław [właśc. Czesław Wrocki], zebr. i oprac. (1930), *Jana Bukowskiego prace graficzne, Towarzystwo Bibliofilów, Łódź.*
- St. Łąp. [właśc. Łapiński Stanisław Łapiński] (1895), *Listy z prowincji. Z Piotrkowa. Sprawa o zamordowaniu Filipowiczowej, „Gazeta Polska”, nr 232.*
- Śp. dr Kazimierz Filipowicz... [nekrolog] (1891), „Kurier Poranny, nr 13.*
Tow. Zofia Filipowicz... [nekrolog] (1900a), „Naprzód”, nr 200.

Wolski Wacław (1905), *Pamiętnik duszy* (Zofia Filipowicz: „Pamiętnik”, wydanie pośmiertne – Kraków MCMV rok) [rec.], „Tydzień”, nr 48.
 X (1895), *Zagadkowe zabójstwo*, „Kurier Warszawski”, nr 271.
 Z sądów (1896), „Kurier Warszawski”, nr 147.
 Zofia Filipowiczówna [nekrolog] (1900b), „Przedświt”, nr 10.

Dorota Samborska-Kukuć

Zofia Filipowiczówna (1876–1900) – Sister of “Joasias” and “Siłaczkas”

Until now, no texts were written about Zofia Filipowiczówna (1876–1900), the author of a collection of poems and memoirs published posthumously as *Pamiętnik* (Diary) in 1905; she was not even identified as the sister of Tytus Filipowisz, a Polish Socialist Party activist. Similarly to her brother, Filipowiczówna was a socialist activist and an active member of youth organisations. Her activities, worldview, temperament, system of values and the course of her short life are reflected in letters to her cousins, Maria and Anna Surzyckie, archived by the Polish Academy of Sciences. This correspondence is complemented by *Pamiętnik*, an intimate and poetic record of Filipowiczówna’s reflections, struggles with her difficult fate and her attempts at overcoming weaknesses through altruistic Act, which were based on “the power of will”.

Keywords: Filipowicz Zofia; late-19th-century socialist activists; optimistic writing; revolutionary poetry.

Dorota Samborska-Kukuć – prof. zw., literaturoznawczyni; kieruje Zakładem Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się przede wszystkim szeroko pojętą XIX-wiecznością 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 180 artykułów naukowych oraz kilkunastu książek, z których ostatnia to *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie. Studia* (2020). Adres e-mail: dorota.samborska@uni.lodz.pl.

Renata Stachura-Lupa

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID: 0000-0003-4962-962X

„Dziecko nieszczęścia”

Życie i twórczość Ludwiki Leśniowskiej

1.

W 1860 roku na łamach krakowskiej „Niewiasty”, pisma będącego – jak zauważał pierwszy jego monografista, Roman Jaskuła – „właściwie nieoficjalnym organem krakowskiej młodzieży”, o ambicjach periodyku literackiego, a zarazem przeznaczonego dla kobiet [Jaskuła 1973: 453], Karol Estreicher, podówczas jeszcze adiunkt w Sądzie Lwowskim, choć znany już w kręgach naukowych ze swojej pasji bibliograficznej, m.in. za sprawą ogłoszonego w latach 1859–1860 w „Dodatku Tygodniowym” do „Gazety Lwowskiej” *Piśmienictwa w Galicji*, konstatował:

Na sto tysięcy książek, które mają egzystować w polskiej literaturze, szczyła jest bardzo liczba prac wydanych przez pleć nadobną, nie ma ich bowiem ani pół tysiąca. Wiedziony ciekawością, niemającą może celu, spróbowałem obliczyć, ile mamy po dziś dzień Polek piszących, przejrzałem bibliografię, katalogi i pisma czasowe, pospisywałem, zarejestrowałem i po najściślejszej rachubie zebrałem niespełna 400 Polek piszących. Cyfra ta jest bardzo dokładna – i nic prawie do niej dodać nie można. [L.R. 1860: 2]

Obliczenia Estreichera sporządzone u progu lat 60. XIX wieku, a więc na długo przed pojawieniem się rzeszy autorek mających wkroczyć do literatury na fali pozytywizmu i ruchów emancypacyjnych, dziś robią wrażenie. Takiej liczby kobiet piszących nie rejestruje żaden ze współczesnych leksykonów literackich, dość wspomnieć, że w przewodniku będącym „pierwszą próbą ogarnięcia całości pisarstwa kobiet” – w *Pisarkach od średniowiecza do współczesności* Grażyny Borkowskiej, Małgorzaty Czermińskiej i Ursuli Philips – znalazło się ponad 120 nazwisk [Borkowska, Czermińska, Philips 2000]. To pokazuje, jaka była skala zjawiska nazywanego pisarstwem kobiet – w rachunkach Estreichera od doby staropolskiej po 1. połowę XIX wieku – ale i jak niewiele z tego dorobku udało się ocalić od zapomnienia. Czas zweryfikował listę „Polek literatek” (by zacytować formułę Estreichera), odsyłając do lamusa dziesiątki, a może setki pisarek drugo- i trzeciorzędnych, których twórczość – niegdyś może i znana – po latach przestała budzić zainteresowanie, zniknęła z obiegu czytelniczego, a nawet, jak widać, z obszaru badań historycznoliterackich. Trzeba jednak pamiętać, że dla Estreichera literatkami były nie tylko kobiety parające się literaturą piękną, ale i te piszące o kulinariach, ogrodnictwie, modzie, architekturze czy muzyce [L.R. 1860: 2]. Co znamienne, autor *Polek literatek* narzekał na niedostatek kobiet w literaturze, pisał o „szczipłej liczbie prac wydanych przez pleć nadobną”, a sam na początku swojego artykułu, w sposób – jak można przypuszczać – niezamierzony, dawał wyraz uprzedzeniom, z jakimi XIX-wieczna krytyka literacka odnosiła się do pisarstwa kobiecego, nazywając je lekceważąco „zabawą piórem” i przeciwstawiając pisaniu takie czynności, jak szycie czy cerowanie – „zajęcie się igiełką” [L.R. 1860: 2]. „Choć jedno nie jest nagannym – zaznaczał na wstępie – lepszym jest drugie, a szczęśliwa ta niewiasta, która umie pogodzić jedno z drugim” [L.R. 1860: 2]. Jakby kobieta mogła być autorką tylko pod warunkiem, że nie zaniedba roli żony i matki, pozostanie strażniczką domowego ogniska, jakby – tu warto przywołać słowa Krystyny Kłosińskiej – „pisanie kobiet było wyzwaniem, naruszeniem normy społecznej, zlekceważeniem nakazu, w końcu buntem – i właśnie dlatego wymagało uzasadnień” [Kłosińska 1999: 8]. Nie bez racji Piotr Chmielowski, analizując sytuację kobiet autorek

w XIX wieku, wspominał o „napędzaniu [ich – R.S.L.] do kuchni, igły i pończochy” [A.O. 1894: 142].

Wśród autorek wymienionych przez Estreichera nie ma Ludwiki Leśniowskiej. Jest za to, mylona z Ludwiką, Anna Libera (pseud. Krakowianka) [Bieńkowski 1968: 12]. Obie były związane z Krakowem i Małopolską, obie głosiły hasła solidaryzmu społecznego, publikowały w pismach włościańskich i prasie kobiecej, szerzyły oświatę wśród ludu. Galicja zapisała w dziejach ruchu emancypacyjnego na ziemiach polskich niejedną kartę. To w Krakowie w 1905 roku odbył się pierwszy jawny trójzaborowy Zjazd Kobiet Polskich, na którym zażądano od partii politycznych uwzględnienia w programach postulatu równouprawnienia. Niedługo potem, w 1908 roku, Maria Dulębianka kandydowała do Sejmu Krajowego we Lwowie, z powodów formalnych bez powodzenia. W Krakowie ukazywały się, adresowane do kobiet, „Robotnica” i „Nowe Słowo”, we Lwowie – „Przedświt”, „Ster” i „Głos Kobiet” (dodatek do „Kuriera Lwowskiego”) [Dormus 2006]. Wbrew pozorom ruch emancypacyjny rozwijał się w Galicji na długo przed tym, jak jego przedstawicielki podjęły próbę samoorganizowania się i zaczęły walczyć dla siebie o prawa polityczne. Początkowo przybierał postać działań o charakterze społecznikowskim, głównie oświatowym i socjalnym. Kobiety organizowały lub współorganizowały szkoły ludowe, zakłady wychowania, ochronki, domy pracy i czytelnie, udzielały się w towarzystwach oświatowych i filantropijnych, nie szczędząc swojego czasu, energii, a nieraz i pieniędzy. Jeszcze przed powstaniem styczniowym we Lwowie narodziło się Stowarzyszenie im. Klaudyny Potockiej, którego członkinie później zaczęto nazywać klaudynkami (od imienia ich patronki). Stowarzyszenie powstało z inicjatywy podopiecznych Felicji Wasilewskiej jako organizacja o charakterze samokształceniowym, z czasem jednak zajęło się szerzeniem czytelnictwa wśród ludu, zakładaniem bibliotek ludowych i zbieraniem funduszy na stypendia dla dzieci chłopskich. Istniało, w zmienionej, szczątkowej formie – jako Kółko Serdecznych Polek – aż do lat 90. XIX wieku. Ograniczenie działalności klaudynek miało związek z rozwojem Towarzystwa Oświaty Ludowej i powstaniem w Galicji Towarzystwa Szkoły Ludowej (1891), którego pierwszym prezesem został Adam Asnyk. Po rozwiązaniu

się klaudynki przekazały fundusze na rzecz Skarbu Narodowego w Rapperswilu i stowarzyszeń kobiecych. Jak zauważa Bronisław Jaśkiewicz, stowarzyszenie to „przygotowało do pracy oświatowej, pojmowanej w duchu narodowym i solidarystycznym, spory zastęp kobiet z klasy mieszczańskiej i ziemiańskiej” [Jaśkiewicz 1974: 107; zob. Romanowiczówna 1913; Liszewscy 2017]. Warto wspomnieć, iż do grona ścisłych współpracowników Asnyka, jako członkini Zarządu Głównego Towarzystwa Szkoły Ludowej i przewodnicząca jego oddziału krakowskiego, należała inna, związana z Krakowem, a dziś już zapomniana autorka – Jadwiga z Łobzowa (właśc. Jadwiga Strokowa z Sas Zubrzyckich) publikująca poezję (ponad 100 tomików) oraz prozę dla dzieci i młodzieży.

Działalność oświatowa kobiet w Galicji, tak jak i ruch emancypacyjny w ogóle, miała rodowód inteligencki: o nachyleniu radykalno-narodowym, narodowo-demokratycznym lub socjalistycznym. Kobiety zachęcano do angażowania się w pracę na rzecz ubogich i „warstw nieoświeconych”, powołując się na cechy (jako-by) przyrodzone naturze kobiecej, apelując do kobiecych sumień lub strasząc skutkami próżniactwa.

Córki ziemian naszych – grzmiał publicysta warszawskiego „Słowa” w 1883 roku – przepędzające czas na czytaniu lichych romansów, niechaj raz przeto zrozumieją swe obowiązki jako przyszłe obywatelki kraju, i mając odpowiednie wykształcenie, złożą egzamin wymagalny i poczną uczyć dzieci służby dworskiej. [*Praca na wsi. II* 1883: 2]

To właściwe kobiecej naturze czułość, troskliwość i wrażliwość na krzywdę ludzką miały predestynować je do opieki nad słabszymi. Działaczki oświatowe z rodzin ziemiańskich prowadziły wiejskie szkoły, biblioteki i ochronki, organizowały tanie kuchnie, wreszcie – z myślą o mniej ukształconych warstwach społecznych chwyciły za pióro. Nie były to talenty na miarę Elizy Orzeszkowej czy Marii Konopnickiej, ale ich wykład w rozwój oświaty ludowej, zwłaszcza z perspektywy lokalnych społeczności, bywa trudny do przecenienia.

2.

Ludwika Leśniowska urodziła się 11 września 1814 roku we wsi Łabowa (powiat sądecki). Pochodziła z rodziny ziemiańskiej Zielińskich, była córką Wincentego i Jadwigi z Regulskich. O rodzicach, domu rodzinnym, edukacji i życiu osobistym Leśniowskiej wiadomo niewiele (a to, co wiemy, zawdzięczamy przede wszystkim Mieczysławie Romankównie, autorce hasła w *Polskim słowniku biograficznym* [Romankówna 1972]). Prawdopodobnie jeszcze przed 1839 rokiem Ludwika poślubiła Józefa Leśniowskiego. Po ślubie mieszkała w Krakowie¹ i w podkrakowskich Myślenicach. Miała córkę Bronisławę Emilię (ur. 27 sierpnia 1840 roku w Wieliczce), która poślubiła Walentego Józefa Janowskiego (ur. 7 stycznia 1839 roku w Myślenicach), prawnika przy sądzie wyższym [SL58], i Marię Teresę (ur. 14 sierpnia 1854 roku) [AS260]². W 1854 roku, w wieku lat czterdziestu, przed narodzinami drugiej córki owdowiła (Leśniowski zmarł 7 lutego 1854 roku, w wieku lat czterdziestu pięciu)³.

Działalność społeczną Leśniowska rozpoczyna pod koniec lat 40. XIX wieku. W 1850 roku jest członkinią Komitetu Pogorzeli Miasta Krakowa, działającego pod przewodnictwem Zofii hr. Potockiej. W jego ramach inicjuje akcję „tygodniowy krajcar” na odbudowę spalonego w pożarze kościoła oo. Dominikanów; wkrótce zbiórka przynosi dochód w wysokości kilku tysięcy guldenów. Od końca lat 50. Leśniowska współpracuje z czasopismami dla ludu jako ich redaktorka lub autorka tekstów literackich i publicystycznych, m.in. z „Dzwonkiem” (1859–1867, 1870–1871), „Dziennikiem Literackim” (1864), „Włościaninem” (1871), „Zagrodą” (1871–1879), „Gwiazdką Cieszyńską” (1871–1880). Teksty ogłasza pod

- 1 Dane Leśniowskiej, z adnotacją „wdowa” i „autorka dzieł ludowych”, pojawiły się w spisie ludności miasta Krakowa z roku 1880 [SL58]. Pisarka mieszkała wówczas w tym mieście wraz ze swoją córką Bronisławą i jej mężem oraz trojgiem ich dzieci: Marią Anną (ur. 1872), Bronisławem Władysławem (ur. 1875) i Czesławem Zygmuntom (ur. 1880).
- 2 Maria umarła młodo, przed 1866 rokiem [Leśniowska 1866: 4], jej metrykę odnalazła prof. Dorota Samborska-Kukuć, której serdecznie dziękuję za pomoc.
- 3 Adnotacja w metryce Marii Leśniowskiej.

nazwiskiem lub pseudonimami czy kryptonimami: L.L., L. Leś., L. z Myślenic, Ludka, Ludka z Myślenic, Ludwika L., Ludwika z Myślenic. Udziela się w Towarzystwie Dobroczynnym św. Wincentego à Paulo i wspiera bezpłatne czytelnie ludowe, m.in. w Nowym Sączu, którym przekazuje publikacje swojego autorstwa [*Czytelnia bezpłatna*... 1861: 3].

W latach 1863–1865 wspólnie z Romanem Kiereselem prowadzi „Nowiny ze Świata” – jedno z pierwszych konserwatywnych pism dla ludu, powiązane z „Czasem” i drukowane w jego drukarni, a finansowane przez konserwatystów. Po ukazaniu się drugiego numeru pisma Leśniowska i Kieres zostają oskarżeni o wspieranie powstania styczniowego i dopuszczenie do druku publikacji, w której, jak relacjonuje „Czas”, wypadki w Królestwie Polskim i udział w nich poddanych monarchii austriackiej ukazują się

nie tylko jako nienaganne, ale nawet dozwolone i niejako uprawnione, skoro powstaniu [...] sprzyja (podług „Nowin”) N.[ajjaśniejszy] Pan, c.k. rząd, monarchowie i ludy Europy, Papież i duchowieństwo, a nawet Bóg i jego święci [...]. [*Sprawozdanie z posiedzenia publicznego*... 1863: 2]

Pismo opowiedziało się za polityką obozu „białych”, liczących na interwencję państw zachodnich w sprawie polskiej. Podczas procesu Leśniowska zaprzecza oskarżeniom o podżeganie do powstania, w kwestii stosunku monarchii do wypadków w Królestwie Polskim powołując się na informacje „z dzienników austriackich czerpane”, dostosowane potem tylko „do pojęć ludowych” [*Sprawozdanie z posiedzenia publicznego*... 1863: 3].

Po skazaniu obu redaktorów na karę grzywny sprawa trafia do Sądu Wyższego Krajowego w Krakowie. Sąd II instancji utrzymuje w mocy decyzję Sądu Krajowego Karnego. Wkrótce jednak sytuacja się komplikuje, bo cenzura zatrzymuje kolejny numer pisma, z artykułem, który „mieści w sobie pochwałę powstania” [*Sprawozdanie z posiedzenia publicznego*... 1864: 3]. Wyrok zapada 30 stycznia 1864 roku. Leśniowska zostaje skazana na trzy miesiące aresztu (Kieres na miesiąc aresztu i 40 złotych reńskich grzywny) [*L. 1489 C. k. Sąd wyższy*... (anons) 1864: 1–2]. Czasopismo

zostaje zawieszone do momentu uprawomocnienia się wyroku. Sąd wyższej instancji wyrok podtrzymał – 3 stycznia 1865 roku Ludwika trafia do więzienia św. Michała w Krakowie. Dzięki interwencji swojego adwokata, Mikołaja Zyblikiewicza (późniejszego prezydenta miasta), po dwóch tygodniach pobytu zmienia celę na wygodniejszą, z której rozciąga się widok na Wawel. Wspomnienia z tego czasu, wzbogacone o przemyślenia na temat m.in. kary śmierci (której jest zdecydowaną przeciwniczką), funkcjonowania więzień i resocjalizacji osadzonych, publikuje w dziełku *Pamiętnik, czyli Myśli w więzieniu* (Kraków 1866), dedykowanym Zyblikiewiczowi „jako tak prawemu i gorliwemu obrońcy stron słabszych, jak równie praw boskich, praw krajowych i praw ludzkich [...]” [Leśniowska 1866: nlb.]. Po odzyskaniu wolności przez czas jakiś jeszcze kieruje periodykiem, choć jego ton jest już wyraźnie lojalistyczny i zachowawczy [Gzella 2000].

W 1866 roku prasa donosi, że namiestnictwo nie wyraziło zgody na prowadzenie przez Leśniowską w Myślenicach odczytów dla ludu [Galicja 1866: 437–438]. Mimo bolesnych doświadczeń – utraty męża i młodszej córki – autorka nie rezygnuje z aktywności społecznej: pisuje do lokalnych i krajowych periodyków, angażuje się w działalność oświatową wśród ludu, wspiera ochronki i towarzystwa dobroczynne. W latach 70. XIX wieku w Myślenicach prowadzi bezpłatną czytelnię dla ludu. Sama zмага się z brakiem środków do życia i chorobą⁴. W Krakowie współorganizuje – z księdzem Kazimierzem Siemaszką – Dom Schronienia i Dobrowolnej Pracy dla Ubogich Chłopców. 29 czerwca 1878 roku przemawia na zorganizowanym przez księdza Stanisława Stojałowskiego drugim wiecu włościańskim w Krakowie (pierwszy odbył się we Lwowie rok wcześniej, w czasie wystawy rolniczo-przemysłowej), „wyrażając

4 Przynajmniej dwukrotnie, w latach 1878 i 1880, Leśniowska wnosiła za pośrednictwem posła Henryka hr. Wodzickiego do komisji budżetowej Sejmu Krajowego podania o zapomogę [Stenograficzne sprawozdania... 1878: 204; Protokoły z III sesji... 1880]. W artykule zamieszczonym na łamach „Włościanina” w 1879 roku autorka pisała: „Słyszeliście zapewne, żem zaniemogła z przyczyn wielkich nieszczęść i zmartwień, które Pan Bóg na mnie dopuścił. Do tego i kieszeń moja słaba, nie miałam przeto ani na papier, ani na druk, bo to wszystko dużo kosztuje” [Leśniowska 1879b: 1].

radość, iż ziarno przez nią rzucone bujne wydało owoce i poleciało [...]” [*Pierwszy wiec włościański*... 1878: 14⁵]. Jak relacjonuje prasa, jej wystąpienie przerywano „sympatycznymi oklaskami” [*Pierwszy wiec włościański*... 1878: 14]. Do śmierci Leśniowska prowadzi Biuro Umieszczeń – pośrednictwa pracy – głównie dla służby domowej. Umiera 9 stycznia 1890 roku w Krakowie [UZK19: 19]. Informację o jej śmierci podają m.in. dziennik „Czas” [*Nekrologia* (rubryka) 1890: 2], „Kurier Codzienny” [*Naokoło świata* (rubryka) 1890: 1], „Kurier Warszawski” [*Ze świata* (rubryka) 1890: 4]. Została pochowana na cmentarzu Rakowickim w Krakowie⁶.

3.

Początki aktywność literackiej Leśniowskiej przypadają na połowę XIX wieku (data debiutu nie jest znana). W 1850 roku pisarka ogłasza *List Klaudyi Prokulli, żony Ponc.[jusza] Piłata, starosty rzymskiego w Jerozolimie o sądzie i następstwach śmierci Jezusa Chrystusa według naocznego jej przekonania*. Zyski ze sprzedaży dziełka, ukazującego dzieje nawróconej na chrześcijaństwo żony Poncjusza Piłata, bohaterki przekazów apokryficznych (czczonej w Kościołach wschodnich), Leśniowska przeznacza „na korzyść ubogich parafii ś. Floriana” [Leśniowska 1850: tyt.]. W 1854 roku nazwisko autorki znalazło się na liście szesnastu pisarek krakowskich, opublikowanej przez Estreichera w „Dzienniku Literackim”, a poprzedzonej znamennym komentarzem bibliografa:

Udział literatek krakowskich w ogólnym ruchu piśmiennictwa kobiecego jest prawie nic nieznaczący. Na 250 autorek polskich, których prace wyśledzić i opisać mi się udało, znajduję ledwie 16 odnoszących się do prac krakowskich lub w Krakowie

5 W artykule mylnie zamiast Ludwika podano imię Maria.

6 Pisarka zmarła w ubóstwie. Prasa donosiła o składce na jej pogrzeb, zorganizowanej przez krakowskie Koło Literacko-Artystyczne: „Koło Literacko-Artystyczne przyszło ze skromną zapomogą dzieciom Ludwiki Leśniewskiej [sic!], zasłużonej autorki ludowej, która zmarła w takim ubóstwie, iż na pochowanie jej zwłok nie było ani grosza!” [*Naokoło świata* (rubryka) 1890: 1].

drukowanych, a i te po większej części składają się z drobnych rozprawek, wierszyków i tłumaczeń. [Oe. 1854: 304.]

W dorobku literackim Leśniowskiej znalazły się powieści i opowiadania dla ludu, głównie o tematyce historycznej i hagiograficznej, a także wiersze (np. *Wiersz ku czci i pamięci śp. Leona księcia Sapiehy, zmarłego dnia 10 kwietnia 1878 roku w Krasiczynie*, wydanie drukarni „Gazety Narodowej”). W 1859 roku pisarka opublikowała *Historię polską, zebraną w krótkości z małymi objaśnieniami geografii i żywotami niektórych świętych i bohaterów polskich*, która doczekała się drugiej edycji i przyniosła autorce rozgłos⁷. Praca została przygotowana na konkurs Leona hr. Pinińskiego na książkę dla ludu, uniwersalną i obszerną (30–40 ark.), ogłoszony przez „Czas”. Konkursu nie rozstrzygnięto, jak donosił „Dziennik Literacki”, z powodu nikłego zainteresowania ze strony autorów [Słowo z powodu Karola Forstera... 1860: 376]. Wydanie *Historii...* Leśniowskiej odnotowały periodyki nie tylko galicyjskie [Ks. Piotr Gabriel Baudouin 1860: 189], choć nie obyło się bez uwag krytycznych, zwłaszcza w odniesieniu do pojawiających się w publikacji danych z zakresu historii i geografii. Zgłoszone przez krytyków błędy miały zostać usunięte w następnej edycji [Wiadomości literackie 1862: 394]. Przez wzgląd na antyrosyjską wymowę *Historia...* nie była rozprowadzana w zaborze rosyjskim. Jak wynika z wypowiedzi samej autorki, odzew wśród ludu był ogromny. Szczególnie atrakcyjne dla ludowego czytelnika okazały się żywoty świętych. Okoliczni chłopcy osobiście zwracali się do Leśniowskiej z prośbą o darmowe egzemplarze dzieła, co nasunęło jej myśl, by w docieraniu do potencjalnych czytelników skorzystać z pośrednictwa księży z pobliskich parafii (część zysków autorka przekazała na rzecz parafialnych wspólnot). To doświadczenie zainspirowało Leśniowską do utworzenia sieci czytelników dla ludu [Leśniowska 1860: 9]. Zasady finansowania tego typu placówek, wraz z wykazem tytułów, które powinny być udostępniane chłopom (pierwszeństwo przypadło prasie dla ludu), pisarka wyłożyła w broszurze *Sposób najłatwiejszy szerzenia oświaty między ludem*

7 *Historia...* została wpisana na listę podręczników do dziejów Polski zalecanych dla szkół przez Władysława Nehringa [1866: 279].

prostym oparty na własnym doświadczeniu (Kraków 1860), z której dochód przeznaczyła na zainicjowanie całego przedsięwzięcia.

Historię... Leśniowska zadedykowała proboszczowi Hanuszewskiemu (Józefowi Stanisławowi (1819–1870)?) z diecezji tarnowskiej, „przyjacielowi prostaczków i maluczkich” [Leśniowska 1859: nlb.]. To obszerne, liczące ponad 300 stron dzieło obejmowało: wykład z zakresu geografii, formalnie wyodrębniony, oraz dzieje Polski, ułożone chronologicznie od czasów legendarnych (podanie o Lechu i orlim gnieździe) przez panowanie Stanisława Augusta Poniatowskiego i epokę porozbiorową – do współczesności (jedynie sygnalizowanej). Opowieść o wypadkach historycznych Leśniowska poprzeplatała żywotami świętych (Wojciecha, Stanisława, Jacka, Kunegundy (Kingi), Aleksego (biskupa kijowskiego), Kazimierza królewicza, Jadwigi, Salomei, Jana z Dukli, Jana Kantego), błogosławionych (Ludwiny z Kęt i Bronisławy) i bohaterów narodowych (Piotra Skargi, Stanisława Żółkiewskiego, Augustyna Kordeckiego, Stefana Czarnieckiego, Tadeusza Kościuszki, księcia Józefa Poniatowskiego). Lekturę ułatwiała segmentacja tekstu (podział na mniejsze jednostki, wyodrębnione tematycznie) i użycie w narracji prostego języka o silnie perswazyjnym ładunku (z licznymi bezpośrednimi zwrotami do czytelnika). W efekcie odbiorca, z założenia niewykształcony, otrzymywał opowieść o przeszłości Polski skondensowaną, zogniskowaną wokół dokonań królów, władców, świętych i wojowników, która w zamyśle autorki miała nie tylko edukować, ale i pouczać, nastrajać lud patriotycznie i dawać wzorce parenetyczne.

Zarówno koncepcja dziejów, jak i refleksja Leśniowskiej nad kondycją chłopą, dawniej i w czasach pisarce współczesnych, wyrastała z założeń światopoglądu konserwatywnego, typowego dla środowiska krakowskiego „Czasu”. Historia była domeną Boga, miała teologiczną motywację. Co więcej, podążając w ślad za tradycją tak popularnego wśród XIX-wiecznych chłopów żywotopisarstwa, z *Żywotami świętych Starego i Nowego Zakonu, na każdy dzień przez cały rok* Skargi na czele⁸, Leśniowska nadawała swojej

8 Zjawisko to tak opisuje Jerzy Starnawski: „Mnożyły się więc edycje, niedbale nieraz, z daleko posuniętymi zniekształceniami subtelności autorskiego języka,

pracy nad *Historią*... boską sankcję, pisanie traktowała jako rodzaj służby, posłannictwa. Jak sama przyznawała, potrzebne łaski, zarówno dla siebie jako autorki dzieła, jak i dla jego czytelników, wypraszała za wstawiennictwem patronki Polski, Matki Boskiej Częstochowskiej:

I ja się modliłam do tego cudownego obrazu, kiedy zaczynałam pisać wam tę książkę, abym wam ją zrozumiale napisała, i aby wasze serca i głowy otworzyły się ku pojęciu i nauczeniu się pożytecznych rzeczy, aby ciemnota od was odeszła, a światło otworzyło wam oczy! [Leśniowska 1859: 86]

Swoistą ramę tworzyły chrześcijańskie pozdrowienie, otwierające dzieło: „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”, i formuła umieszczona na zakończenie: „Bóg w Trójcy Świętej Jedyny niech będzie z wami, po wszystkie wieki. Amen!”, poprzedzona prośbą o modlitwę wstawienniczą za autorkę, czytelników i w ogóle wszystkich pragnących oświecenia ludu [Leśniowska 1859: 5, 321].

W swoim myśleniu o historii i społeczeństwie Leśniowska hołduje idei organicznikowskiej, bliskiej konserwatywno-ultramontańskiej doktrynie współzałożyciela i pierwszego redaktora naczelnego „Czasu”, Pawła Popiela, na którą składają się m.in. przekonanie o boskim porządku świata oraz katolicyzmie jako filarze życia moralnego i narodowego, hierarchii jako zasadzie organizującej strukturę społeczną, będącej następstwem nierówności jednostek („nierówności wieku, płci, siły, rozumu, dobroczynnej opieki z jednej strony, dobrowolnego poddania z drugiej” [Popiel 1893: 34]), konieczności poszanowania tradycji i autorytetu czy wreszcie – zasadności istnienia porządku prawnego, który zabezpiecza jednostki i zbiorowość przed skutkami ułomności natury ludzkiej („wolność w porządku”) [Popiel 2001; Kloczkowski 2006].

ale – odpowiadające potrzebom czytelniczym ludu. Popularne wydania *Żywotów świętych* trafiały z kramików odpustowych do chat wieśniaczych. Na jednym z takich egzemplarzy, otrzymanym od proboszcza w Sidzinie, Katarzyna Smreczyńska uczyła czytać swe dzieci, wśród nich Franciszka, przyszłego Władysława Orkana” [Starnawski 1969: 18–19].

- Il. 2 Ilustracja z *Historii polskiej*, zebranej w krótkości z małymi objaśnieniami geografii i żywotów niektórych świętych i bohaterów polskich

Źródło: Leśniowska 1859: nlb.



W *Historii*... Leśniowskiej lud nie jest siłą sprawczą dziejów, nie ma podmiotowości, wpływu na losy państwa czy bieg zdarzeń politycznych, choć bywa ich uczestnikiem i ponosi konsekwencje prowadzonej przez władców i szlachtę polityki. Za Zygmunta III Wazy „[pa]nowie jakoś bardzo się w zbytkach rozmiłowali [...], a mieszczany i ludek prosty upadł i musiał wielkie podatki opłacać” [Leśniowska 1859: 253]. Nawet w opowieści o Kościuszcze pozostaje jedynie „dobrym ludkiem” (zdrobnienie to, używane przez Leśniowską dla zaakcentowania przyjaznego stosunku do ludu, w sposób przez autorkę niezamierzony podkreśla jego infantylność, niedojrzałość), który nosi Naczelnika na rękach, „wołając, że to ich przyszły zbawca” [Leśniowska 1859: 307] („A on z każdym ślicznie, pięknie się rozmówi i za serce chwyta, bo on się przenigdy inaczej nie ubierał, tylko tak jak krakowiacy w okolicach Krakowa; czapeczka czerwona, a sukmanka biała; a to mu to prorożkosznie tak było” [Leśniowska 1859: 307]) – wciąż jednak zdaje się nie posiadać narodowej samoświadomości, nie stanowi części konsolidującego się narodu, nie ma poczucia „godności

obywatelskiej”⁹. Jak zauważa Magdalena Micińska, już od połowy XIX wieku tradycja kościuszkowska była „najważniejszym motywem literatury «dla ludu» i ważnym narzędziem w walce o jego świadomość narodową”, by wreszcie – od lat 90. stać się jednym z mitów założycielskich ruchu ludowego [Micińska 1995: 90]. W *Historii...* przeszłość zostaje wyczyszczona z jakichkolwiek antagonizmów klasowych. Leśniowska nie rozwija kwestii potencjału mas chłopskich w walce o odzyskanie niepodległości, nie gloryfikuje bohaterów historycznych o chłopskim rodowodzie – jej stosunek do ludu pozostaje skrajnie paternalistyczny. Ideałem jest chłop bogobojny i pracowity, przywiązany do ziemi i służący ojczyźnie swoją pracą. Być może jest to lekcja wyniesiona z rabacji galicyjskiej 1846 roku¹⁰.

W latach 60. XIX wieku Leśniowska publikuje w Krakowie szereg broszurek dla ludu w ramach serii wydawniczej zainicjowanej przez redakcję „Czasu”: *Obrona cudowna Częstochowy* (1862)¹¹, *Obrona Wiednia przez Jana Sobieskiego, króla polskiego* (1862; do tego tematu powróci z okazji 200. rocznicy odsieczy wiedeńskiej, w pracy *Jan III Sobieski. Oswobodzenie Wiednia w 1683 roku*, 1883) i *Kościuszko* (1863). Wydaje także cztery edycje *Kolędy dla ludu*

- 9 „[...] imię Kościuszki znamionuje nie tylko obronę Ojczyzny, ale i obronę ludu i podniesienie go do godności obywatelskiej” – zaznaczano w odezwie chłopów krakowskich na obchody jubileuszowe w 1894 roku [*Kościuszkowska rocznica* 1894: 2].
- 10 W 1862 roku na łamach „Przyjaciela Domowego” Leśniowska, apelując do kobiet o zaangażowanie w walkę z biedą wśród ludu, pisze: „Drogie rodaczki! wiem, że jeszcze nie zasklepione zupełnie straszne rany, które nie jedno z serc naszych poniosło, jeszcze nie jeden czuje pewne sieroctwo, co wam sprowadziła nędza duchowa naszego ludu, naszych młodszych braci! Ale darmo, to się już stało: za odwrócenie naszych twarzy od tej nędzy duchowej, za brak miłości ponieśliśmy karę, wypiliśmy straszny kielich goryczy: za to przynajmniej dziś śledźmy wszędy tę nędzę i zapobiegajmy jej wcześniej, gdzie możemy” [Ludwika z Myślenic 1862: 66; zob. Woźniczka-Paruzel 1989: 101; Pfeifer 2019: 311–329].
- 11 Redakcja „Gazety Polskiej” przypisała *Obronę Częstochowy* „pannie Ludwice Leśniewskiej, córce zasłużonego niegdyś literata warszawskiego” [*Nowiny literackie* (rubryka) 1862: 2]. Ludwika Leśniewska (1830–1882) była śpiewaczką operową, córką Pawła Eustachego Leśniewskiego, autora m.in. poradników z zakresu gospodarstwa domowego. Wariant nazwiska „Leśniewska” zamiast „Leśniowska” pojawia się w wielu publikacjach, zarówno z epoki, jak i współczesnych [zob. Rogalski 1871: 471; *Rys dziejów literatury polskiej...* 1878: 334].

(1861, 1862, 1863, 1864), w której na kanwie opowieści okołobożonarodzeniowej, rozpisanej na kolejne części: o narodzeniu Chrystusa, adoracji Trzech Króli w stajence, prześladowaniach Heroda i odnalezieniu Jezusa w świątyni – snuje rozważania natury religijno-moralnej, a przede wszystkim tłumaczy chłopom zawiłości dawnej i współczesnej polityki (np. w broszurce z 1864 roku pisarka wyjaśnia, czym była branka).

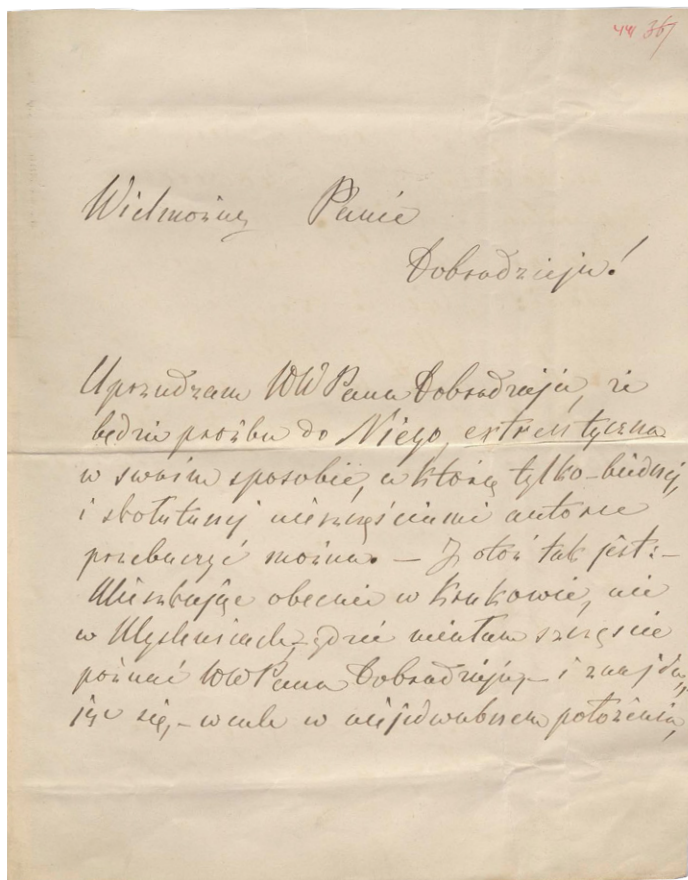
W tym okresie Leśniowska nawiązuje też współpracę z księdzem Franciszkiem Bażyńskim, działaczem ludowym, inicjatorem i organizatorem Wydawnictwa Tanich a Dobrych Książek w Poznaniu, które, jak zauważa Edward Pieścikowski,

symbolicznie otwiera [...] popowstaniowy „złoty okres” piśmiennictwa dla ludu na terenie zaboru pruskiego, z imponującą i bezprzykładnie wprost zorganizowanym – współczesnego używając określenia – systemem kolportażu. [Pieścikowski 2003: 96; zob. Biesiada 2013]

Leśniowska wydaje w Poznaniu trzy powieści: *Wojak jakich mało. Powieść z czasów Króla Stefana Batorego z szesnastego wieku* (1864), *Dwa procesa, czyli Większa moc boska niż złość ludzka. Powieść dla ludu* (1865) i *Wytrwałość w pracy i w złym losie* (1869). W 1879 roku w Krakowie publikuje „powieść na tle prawdziwego zdarzenia osnutą” *Dwaj bracia mleczni*, którą dedykuje Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu z okazji pięćdziesięciolecia jego pracy twórczej. Ukazanie się powieści poprzedza korespondencja Leśniowskiej z Kraszewskim. W liście z 1878 roku pisarka uskarża się na kłopoty finansowe i trudności w znalezieniu wydawcy zainteresowanego ogłoszeniem jej powieści, wreszcie prosi Kraszewskiego o pośrednictwo [KJK¹²]. Ostatecznie *Dwaj bracia mleczni* ukazują się nakładem autorki, redakcji „Włościanina” i „Zagrody” w drukarni Wincentego Korneckiego. Jak wynika z zapowiedzi redakcji, darmowe egzemplarze powieści miały być rozprowadzane wśród

12 Tu także list Leśniowskiej do Kraszewskiego z 1870 roku, zawierający prośbę o udostępnienie dla jej czytelników egzemplarzy „Tygodnia Politycznego, Naukowego, Literackiego i Artystycznego”, wydawanego przez pisarza w Dreźnie [KJK: 434, 440].

prenumeratorów „Włościanina” w ramach rekompensaty za przerwę w nadsyłaniu pisma, spowodowaną trudnościami z egzekwowaniem od czytelników opłat za prenumeratę [Od redakcji 1879: 1].



Il. 3 List Ludwika Leśniowskiej do Józefa Ignacego Kraszewskiego
z 1878 roku

Źródło: KJIK: 441 (fragm.).

Prasa nie poświęca większej uwagi powieściom Leśniowskiej, jedynie – i to sporadycznie – odnotowuje ich ukazanie się [Nowiny literackie (rubryka) 1865: 2; Przewodnik (rubryka) 1865: 336]. Krytycy cenią literaturę dla ludu głównie ze względu na jej zaangażowanie społeczne, pragmatyzm, walory czysto użytkowe

(edukacyjno-propagandowo-moralizatorskie). Od działaczy ludowych sięgających po pióro nie oczekują oryginalności, artyzmu. To założenia ideowe: edukowanie i społeczno-narodowa aktywizacja warstw niższych, łagodzenie napięć wewnątrzspołecznych, upowszechnianie oświaty i czytelnictwa mają stanowić o wartości pisarstwa dla ludu. Jak przed laty zauważał Józef Szocki, taka literatura rządzi się swoimi prawami, m.in. w zakresie techniki pisarskiej jest nakierowana na „standaryzację, stereotypizację i kompilacyjność”, a zatem jej ocena wymaga zastosowania „innych jak w przypadku literatury wysokoartystycznej dyrektyw metodologicznych” [Szocki 1999: 46–47]. Aleksander Nowolecki, warszawski, a potem, po powstaniu styczniowym i pobycie w Dreźnie, krakowski księgarz i wydawca, polecając uwadze czytelników utwory Leśniowskiej, tak podsumowuje jej działalność na polu literatury: „[...] autorka bez pretensji do wyższego stanowiska w piśmiennictwie, zasłużona jednakże uczciwą i wytrwałą pracą, ożywioną najlepszymi chęciami” [Przewodnik dla kupujących... 1872: 35¹³]. Zdaniem krytyków wartość prozy Leśniowskiej nie leży w jej walorach literackich. To literatura prosta, schematyczna, wpisująca się w nurt piśmiennictwa dla ludu, reprezentowany przez grono działaczy ludowych (z Janem Kantym Gregorowiczem i Władysławem Ludwikiem Anczycem na czele), która mając na uwadze ludowego odbiorcę, dostosowuje się do jego „możliwości percepcyjnych, przyzwyczajień i oczekiwań” [Szocki 1999: 53]. Zadaniem tego typu literatury jest przede wszystkim wykształcenie w czytelnikach postaw i przekonań społecznie pożądanых. Temu celowi służy zarówno forma opowieści egzemplarnej, z narratorem pozwalającym sobie na bezpośrednie zwroty do czytelnika, jak i kreacja jej bohatera, którym może być „postać historyczna, święty bądź człowiek żyjący, przeważnie dobry gospodarz” [Szocki 1999: 53] (wypowiadający sądy podzielane przez samego autora), czy wreszcie, w zakresie kompozycji i stylu np. praktyka kończenia dzieła morałem.

Na program społeczno-literacki autorki *Dwóch braci mlecznych* składają się postulaty solidaryzmu społecznego i współdziałania ponad podziałami stanowymi, szerzenia oświaty i poprawy

13 W wykazie Nowoleckiego nazwisko autorki błędnie: Leśniewska.

warunków socjalno-bytowych wśród ubogich warstw społeczeństwa, utylitaryzmu społecznego jednostek, pracy i pomnażania bogactwa w kraju, rozbudzania w ludzie uczuć patriotycznych. Pisarka dopomina się o kształcenie dzieci wiejskich, pochyla się nad niedolą wdów i sierot, zachęca do patriotyzmu gospodarczego i adaptowania do polskiej gospodarki technologii popularnych na Zachodzie (*Wytrwałość w pracy i w złym losie*), a nawet wskazuje na potrzebę budowy tanich mieszkań czynszowych dla rzemieślników i robotników. Uzasadnienie dla idei organicznikowskiej, pracy i poświęcenia na rzecz innych jako moralnego i patriotycznego obowiązku Leśniowska znajduje w etyce chrześcijańskiej, opartej na zaufaniu do Boga i miłości bliźniego. W powieści *Dwaj bracia mleczni*, której bohaterami są wychowujący się wspólnie, a potem oddani sobie na śmierć i życie (w boju za ojczyznę i w miłości) przedstawiciele warstw wyższych i mieszczaństwa, Leśniowska przeciwstawia przemianę na drodze ewolucji, stopniowego postępu moralnego, rewolucji opartej na sile, za wzór stawiając przeobrażenie świata, jakiego dokonał Chrystus [Leśniowska 1879a: 12]. Tematykę społeczną pisarka łączy z obyczajową: krytyką egoizmu stanowego, małżeństw bez miłości, próżniactwa, pijaństwa, kłótności i swarów sąsiedzkich. Miarą wartości człowieka czyni pracę, zaangażowanie na rzecz wspólnoty, miłosierdzie, wytrwałość w cierpieniu i gotowość do poświęceń. Szczególne znaczenie dla kształtowania postaw obywatelskich i patriotycznych przypisuje historii, tradycji i religii. Przeszłość, utrwalona na kartach historii, a uobecniata w tradycji, ma dla Leśniowskiej walor moralny i dydaktyczny – przeniesiona do literatury dostarcza wzorców osobowych, nie tylko uczy na przykładach (zgodnie ze starożytną maksymą *Historia magistra vitae est*), ale i dowodzi ciągłości narodu jako wspólnoty. Z kolei z religii Leśniowska czerpie przekonanie o celowości świata, losów ludzkich i procesów społecznych, wreszcie zespół zasad etycznych jako wartości ponadczasowych, uniwersalnych, niwelujących podziały wewnątrzspołeczne i nakierowujących jednostki na dobro wspólne. Sama swoje zaangażowanie społeczne ocenia w kategoriach służby, poświęcenia, przypisując sobie jako kobiecie szczególny rodzaj uwrażliwienia na kwestie moralno-społeczne. We wstępie do *Sposobu najłatwiejszego*

szerzenia oświaty między ludem prostym opartego na własnym doświadczeniu przekonuje:

Prawi, dobrzy, szlachetni Czytelnicy, niech Was to nie gorszy i niech śmiechu ironii nie sprowadza na usta Wasze, że kobieta przemawia do Was! Kobiety mają od natury dany im instynkt i częstokroć snadniej trafiają do celu, bo przeczują stosowną porę. [...] O, kobieta obdarzona oświeceniem i dobrem sercem nie jest słabym stworzeniem, takiej kobiecie podaj rękę, wskaż jej drogę do dobrego, a cuda robić będzie. A dlaczego? Bo kobieta jest w stanie wierzyć tak, jak od nas Zbawca wymaga [...]. [Leśniowska 1860: 5–6; zob. Hoszowska 2003]

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- AS260 – Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta stanu cywilnego Parafii Rzymskokatolickiej Najświętszej Marii Panny w Krakowie. Akta urodzonych w Parafii Panny Maryi z roku 1854, sygn. 29/328/o/1/171, poz. 260, <https://tinyurl.com/jvtvncye> [dostęp: 20.01.2025].
- KJIK – Biblioteka Jagiellońska, *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego*, ser. 3: *Listy z lat 1863–1887*, t. 55: L (Lenartowicz – Lesznowski), sygn. BJ rkp. 6515 IV, <https://tinyurl.com/5c66pn7j> [dostęp: 20.01.2025].
- SL58 – Archiwum Narodowe w Krakowie, Spis ludności miasta Krakowa z r. 1880, Dz. I, nr 210–263, t. 4, sygn. 29/87/o/1/4, skan 58, <https://tinyurl.com/yc8d62z3> [dostęp: 20.01.2025].
- UZK19 – Archiwum Narodowe w Krakowie, *Urząd Zdrowia w Krakowie. Księga zmarłych chrześcijan miejscowych i obcych (włościan) 1890*, sygn. 29/83/o/1.1/55, skan 19, <https://tinyurl.com/jwbua3fk> [dostęp: 20.01.2025].

Literatura

- A.O. (1894), Piotr Chmielowski. *Literatka polska przed pół wiekiem*, „Niwa”, nr 6.
- Bieńkowski Wiesław (1968), *Anna Libera „Krakowianka” 1805–1886. Zarys życia i twórczości*, nakładem Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Kraków.

- Biesiada Jacek (2013), *Ksiądz Franciszek Bażyński – społecznik, wydawca, patriota (1801–1876)*, „Ecclesia. Studia do dziejów Wielkopolski”, t. 8.
- Borkowska Grażyna, Czermińska Małgorzata, Phillips Ursula (2000), *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Czytelnia bezpłatna... (1861) „Pszczola”, nr 211.
- Dormus Katarzyna (2006), *Problematyka wychowawczo-oświatowa w prasie kobiecej zaboru austriackiego w latach 1826–1918*, Wydawnictwa IHN PAN, Wydawnictwo Retro-Art, Warszawa.
- Galicja (1866), „Głos Wolny”, nr 108.
- Gzella Grażyna (2000), *Redaktorów „Nowin ze Świata” kłopoty z prokuraturą*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej”, z. 1.
- Hoszowska Mariola (2003), *Kobiety w galicyjskim podręczniku historii Ludwika Leśniowskiej*, w: *Małe regiony w wielkiej polityce Polski, Słowacji i Ukrainy*, red. Marian Stolarczyk, Andrzej Bonusiak, Jerzy Kuzicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów.
- Jaskuła Roman (1973), *Czasopismo „Niewiasta” (1860–1863). Szkic monograficzny*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego”, z. 4.
- Jaśkiewicz Bronisław (1974), *Działalność towarzystw oświatowych w Tarnowie w latach autonomii galicyjskiej*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty”, t. 17.
- Kloczkowski Jacek (2006), *Wolność i porządek. Myśl polityczna Pawła Popiela*, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Kłosińska Krystyna (1999), *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, eFKA, Kraków.
- Kościuszkowska rocznica (1894), „Gazeta Narodowa”, nr 65.
- Ks. Piotr Gabriel Baudouin (1860), „Pamiętnik Religijno-Moralny”, nr 2.
- L. 1489 C. k. Sąd wyższy... (anons) (1864), „Nowiny ze Świata”, nr 6.
- L.R. [właśc. Karol Estreicher] (1860), *Polki literatki*, „Niewiasta”, nr 7.
- Leśniowska Ludwika (1850), *List Klaudyi Prokulli, żony Ponc.[jusza] Pilata, starosty rzymskiego w Jerozolimie o sądzie i następstwach śmierci Jezusa Chrystusa według naocznego jej przekonania*, Drukarnia Stanisława Cieszkowskiego, Kraków.
- Leśniowska Ludwika (1859), *Historia polska, zebrana w krótkości z małymi objaśnieniami geografii i żywotami niektórych świętych i bohaterów polskich, czcionkami „Czasu”*, Kraków, <https://tinyurl.com/bdrkc68w> [dostęp: 20.01.2025].
- Leśniowska Ludwika (1860), *Sposób najłatwiejszy szerzenia oświaty między ludem prostym oparty na własnym doświadczeniu*, Drukarnia „Czasu”, Kraków.

- Leśniowska Ludwika (1866), *Pamiętnik, czyli Myśli w więzieniu*, Drukarnia „Czasu”, Kraków.
- Leśniowska Ludwika (1879a), *Dwaj bracia mleczni. Powieść na tle prawdziwego zdarzenia osnuta, dedykowana Wnemu Panu Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu z okazji 50-letniego jubileuszu Jego działalności literackiej*, Drukarnia W. Korneckiego, Kraków.
- Leśniowska Ludwika (1879b), *Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus*, „Włościanin”, nr 3.
- Liszewscy Ewa i Bogumił (2017), *Piękne Polki. Opowieść o lwowskich kładynkach*, Replika, Zakrzewo.
- Ludwika z Myslenic [właśc. Ludwika Leśniowska] (1862), *Nędza*, „Przyjaciół Domowy”, nr 9.
- Micińska Magdalena (1995), *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–1914)*, Leopoldinum, Wrocław.
- Naokoło świata [rubryka] (1890), „Kurier Codzienny”, nr 13.
- Nehring Władysław (1866), *Kurs literatury polskiej dla użytku ułożył Władysław Nehring*, nakł. Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań.
- Nekrologia* [rubryka] (1890), „Czas”, nr 8.
- Nowiny literackie* [rubryka] (1862), „Gazeta Polska”, nr 125.
- Nowiny literackie* [rubryka] (1865), „Gazeta Polska”, nr 105.
- Od redakcji* (1879), „Włościanin”, nry 17–18.
- Oe. [właśc. Karol Estreicher] (1854), *Korespondencja z Krakowa*, „Dziennik Literacki”, nr 38.
- Pfeifer Kasper (2019), *„Mnóstwo Kainów jest pośród nas”. Szlacheckie dyskursy o rabacji galicyjskiej i narodzie*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Pierwszy wiec włościański w Krakowie* (1878), „Ruch Literacki”, t. 1.
- Pieścikowski Edward (2003), *„Ach! w tym Poznańskim...”*. *Życie literackie XIX wieku*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań.
- Popiel Paweł (1893), *Pisma*, t. 2, nakł. rodziny, Kraków.
- Popiel Paweł (2001), *Choroba wieku. Wybór pism, wybór, wstęp i przypisy* Jacek Kloczkowski, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- Praca na wsi. II* (1883), „Słowo”, nr 62.
- Protokoły z III sesji IV periodu Sejmu krajowego Królestwa Galicji i Lodomerii wraz z Wielkim Księstwem Krakowskim w roku 1880. Posiedzenie 1–29* (1880), Drukarnia Ludowa, Lwów.
- Przewodnik* [rubryka] (1865), „Dziennik Literacki”, nr 42.
- Przewodnik dla kupujących i czytających książki przeznaczone dla ludu i młodzieży*, ułożył Andrzej Nowolecki, wydawca Czytelnia Ludowej i właściciel księgarni w Krakowie (1872), Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Rogalski Leon (1871), *Historia literatury polskiej*, t. 2, nakł. Michała Glücksberga, Warszawa.
- Romankówna Mieczysława (1972), *Leśniowska z Zielińskich (Zielińskich) Ludwika* [hasło], w: *Polski słownik biograficzny*, t. 17, red. Emanuel Rostworowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Romanowiczówna Zofia (1913), *Klady. Kartka z dziejów patriotycznej pracy kobiet w Galicji w drugiej połowie ubiegłego stulecia*, nakł. Księgarni Gubrynowicza i Syna, Lwów.
- Rys dziejów literatury polskiej podług notat Aleksandra Zdanowicza oraz innych źródeł opracował i do ostatnich czasów doprowadził Leonard Sowiński (1878), t. 5, nakł. i dr. Józefa Zawadzkiego, Wilno.
- Słowo z powodu Karola Forstera wydawnictw dla ludu (1860), „Dziennik Literacki”, nr 47.
- Sprawozdanie z posiedzenia publicznego c.k. sądu karnego w Krakowie w dniu 5 czerwca br. (1863), „Czas”, nr 129.
- Sprawozdanie z posiedzenia publicznego c.k. sądu karnego w Krakowie w dniu 30 stycznia (1864), „Chwila”, nr 42.
- Sarnowski Jerzy (1969), *Piotr Skarga w legendzie wieków*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3.
- Stenograficzne sprawozdania z drugiej sesji czwartego periodu Sejmu krajowego Królestwa Galicji i Lodomerii wraz z Wielkim Księstwem Krakowskim w roku 1878. Posiedzenie 1–25 (1878), Drukarnia „Gazety Narodowej”, [Lwów].
- Szocki Józef (1999), *Literatura popularna dla ludu na przełomie XIX i XX wieku (na przykładzie lwowskich serii wydawniczych „Macierz Polska” i „Wydawnictwo Ludowe” 1882–1920)*, w: Kraków – Lwów. Książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku, t. 4, red. Jerzy Jarowiecki, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków.
- Wiadomości literackie (1862), „Biblioteka Warszawska”, t. 3.
- Woźniczka-Paruzel Bronisława (1989), *Z dziejów popularnych „historii dla ludu” doby Romantyzmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Historia”, nr 22.
- Ze świata [rubryka] (1890), „Kurier Warszawski”, nr 14.

Renata Stachura-Lupa

„Dziecko nieszczęścia” (The Child of Misery). The Life and Literary Works of Ludwika Leśniowska

The paper presents the life and literary works of Ludwika Leśniowska, an educational activist who wrote for the people. The author reconstructs the biography of Leśniowska and presents the principles of her social-literary

programme. Leśniowska was active in Galicia, mainly in Cracow and Myślenice (near Cracow). She cooperated with the press for the people, e.g.: „Dzwonek”, „Dziennik Literacki”, „Włościanin”, „Zagroda”, „Gwiazdka Cieszyńska”. In 1864, as the author and editor of „Nowiny na Świecie”, she was accused of supporting the January Uprising and subsequently imprisoned. In 1859, the writer published *Historia polska dla ludu, zebra-na w krótkości z małymi objaśnieniami geografii i żywotami niektórych świę-tych i bohaterów polskich* (Short collected history of Poland for the people, with short notes on geography and biographies of selected Polish saints and heroes) and in later years, she published novels for the people and occasional brochures. Her social-literary programme contained, among others, postulates of social solidarity and cooperation above social divisions, expansion of education, improvement of living and housing conditions among the poorer social groups, social utilitarianism of individuals, multiplying the wealth of the country through work and evoking patriotic feelings in people. For Leśniowska, the organic idea and work and devo-tion for the sake of others were a moral and patriotic duty and she found justification for them in Christian ethics which were based on trust in God and love for other people.

Keywords: Ludwika Leśniowska; literature for the people; Galicia in the 19th century; organic work; women's writing.

Renata Stachura-Lupa – dr hab., profesor Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Badaczka pozytywizmu, autorka książek: *Adam Belcikowski – pisarz i historyk literatury* (2005), *Poglądy ideowo-estetyczne Stanisława Tarnowskiego* (2016), *Kraków literacki w XIX wieku. Szkice* (2019, współautor Tadeusz Budrewicz), artykułów drukowanych w czasopismach naukowych i monografiach wieloautorskich, współredaktorka tomów zbiorowych, inicjatorka i współorganizatorka konferencji naukowych o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym. Redaktor naczelna czasopisma „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”. Zajmuje się wpływem filozofii, religii i polityki na literaturę lat 1863–1918, emancypacją i ruchami kobiecymi w XIX i na początku XX wieku, krytyką literacką 2. połowy XIX wieku, a także życiem literackim i artystycznym Krakowa w dobie autonomii galicyjskiej. Adres e-mail: renata.stachura-lupa@uken.krakow.pl.

Damian Włodzimierz Makuch

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-9488-5035

Józef Wojciechowski (pseud. Józef z Mazowsza). Załączki opowieści historycznoliterackich

1. Opowieści potencjalne

Ten artykuł mógłby zacząć się następująco: Józef Wojciechowski (1840–1879), znany za swojego życia przede wszystkim pod pseudonimami Józef z Mazowsza i Józef z M., to warszawski poeta, dramaturg, prozaik i krytyk, który dziś wydaje się postacią zapomnianą. Nawet jeśli podane nazwisko brzmi obco, to przecież tak zaprojektowane wprowadzenie zapowiada pewien tryb narracji. Pisząc podobne zdanie, odwołuję się do konwencji charakterystycznej dla prac historycznoliterackich stawiających sobie za cel przypomnienie postaci spoza kanonu, odzyskanie zapomnianych, dowartościowanie pominiętych czy w końcu – doczytanie nieprzeczytanych. Wymienione procedury różnią się od siebie, niekiedy trzeba je powiązać z konkretnymi metodologiami czy etapami rozwoju literaturoznawstwa. Łączy je jednak ta sama ambicja, względnie ten sam efekt: wprowadzenie danej postaci do dyskursu historycznoliterackiego.

Zapowiedziany analogicznym pierwszym zdaniem artykuł składa się zwykle z kilku części. Po pierwsze, osoba badająca musi „udowodnić nieobecność”: wydobyć przeoczenie, wskazać lukę badawczą, przytoczyć sądy upraszczające. Po drugie – nieobligatoryjne, ale związane z poprzednim – może zapytać o przyczyny

zapomnienia, czasem skwitować, czy było ono zrozumiałe czy krzywdzące. Po trzecie, „oddawanie sprawiedliwości” wymaga dowartościowania pominiętej osoby, wykazania, że jej twórczość jest istotna dla zrozumienia etapu procesu historycznoliterackiego. Po czwarte, i chyba najważniejsze, wypada zaproponować własną opowieść o przywracaniu literacie lub przypominanej pisarce, użyć nowych kategorii porządkujących, niekiedy zasugerować ocenę dzieła. Ostatni krok, czasem robiony już przez kogoś innego, to dołączenie omawianego wątku do tych już znanych, pokazanie, jak proponowana opowieść uzupełnia historię literatury lub co w obrębie dyscypliny wymaga przemyślenia z perspektywy opracowanego materiału.

Kolejność i udział tych składników w konkretnej pracy zwykle się różnią. Jawią się jednak jako tyleż metodologicznie, logicznie, historycznie i pragmatycznie uzasadnione, co – konwencjonalne. Uświadomienie sobie, że w przypadku opisywania dzieł nieprzeczytanych posługujemy się konwencją, nie oznacza wcale, że opowieść automatycznie pozbawiona jest walorów poznawczych, ani tym bardziej, że z natury rzeczy staje się nieprawdziwa, bo arbitralna. Wypracowywana przez pokolenia i instytucje konwencja to efekt strategii pojmowania materiału historycznego, to fabularyzacja, która dzięki określonej narracji łączy „indywidualność zdarzenia z uniwersalnością struktury, osobliwość z rozumieniem” [Walas 1993: 101]. Uznanie konwencjonalności pozwala uprzytomnić sobie, że stawiane wnioski zależą także od przyjętego schematu fabularnego i wykorzystanych strategii retorycznych. Kiedy nasz tekst w odniesieniu do danej postaci ma charakter pionierski, jest jej pierwszym monograficznym ujęciem, warto uwrażliwić się na tę właściwość snutej narracji. Historycznoliteracki chrzest bywa trudny do unieważnienia. Czasem na lata naznacza pisarza lub pisarkę piętnem, którego zmazać niepodobna. Gdy analizuje się dorobek kogoś „przeczytanego” lub rozpoznanego – zagrożenia wydają się słabsze, a badawcze sygnatury mniej trwałe.

Wszystko, co powiedziane powyżej, ma za zadanie uzasadnić mój sposób pisania o Józefie Wojciechowskim – konwencjonalny dla historiografii narratywistycznej. Jednak zamiast tworzyć jedną spójną narrację o postyczniowym twórcy, chcę zaproponować

kilka załączkowych opowieści, które według mnie znajdują potwierdzenie w śladach tekstowych. Mam nadzieję, że podobna wielość perspektyw pozwoli ten dorobek otworzyć, zamiast pieczętować go badawczym stemplem. Stwarzając możliwość nowych odczytań, potencjalizując opowieści, chciałbym jednocześnie zwrócić uwagę na ograniczenia konkretnych praktyk lekturowych, pokazać „skutki uboczne” pewnych narracji. W tym szczególnym wypadku mnożenie załączkowych, „słabych” opowieści ma dla mnie wymiar etyczny. Patronem moich poszukiwań jest Karol Irzykowski, autor *Pałuby*, jako ten, który – ujmując rzecz metaforycznie – po wybudowaniu domu zostawił nierozbrane rusztowanie, a więc chciał odsłonić architekturę (nie tylko) własnej opowieści w celu uniknięcia „błędów myślowych” [Irzykowski 1976: 521].

2. Obecny/nieobecny

Józef z Mazowsza od lat 60. XIX wieku wydawał teksty w prasie i publikował samodzielne druki. Trywialne spostrzeżenie to załączek **opowieści o obecności**. Podpisane przez Wojciechowskiego dokumenty potwierdzają jego literacki i publiczny byt, poręczony dodatkowo przez pochodzące z epoki świadectwa lekturowe (recenzje) i towarzyskie (wspomnienia i nekrografia). Parafraza Kartezjańskiej konkluzji *cogito, ergo sum* w historii literatury brzmiałaby mniej więcej tak: „napisał, więc istniał”. W przypadku Wojciechowskiego warunek konieczny, żeby pojawić się w obrębie dyskursu historycznoliterackiego, został spełniony.

Opowiadanie o tej obecności jest już jednak kwestią interpretacji. Nawet nazwanie objętości dorobku wymaga przyjęcia określonego punktu odniesienia. Najobiektywniejsze wydaje się drobiazgowo wyliczenie opublikowanych dzieł w formie chronologicznego spisu bibliograficznego. W przypadku autora, który publikował głównie w prasie, kronikarski wykaz byłby nie do przecenienia, nawet jeśli uznać go można za etap przedwstępny w stosunku do historii literatury, wymagającej selekcji i interpretacji [zob. Walas 1993: 31–32, 144–148]. Robocze zestawienie rozproszonego dorobku, sporządzone na użytek tego tekstu, uświadamia duży i stosunkowo stały udział poezji, zwłaszcza na początku drogi

twórczej Wojciechowskiego. Poeta publikuje zarówno kilkadziesiąt wierszy w kongresowych periodykach, jak i kilka poematów, niektóre w postaci druków zwartych. Od końca lat 60. w jego dorobku ważne miejsce zajmuje dramat, głównie historyczny, zarówno własny, jak i tłumaczony, a od lat 70. – krytyka malarstwa. Małe prozy (powiastki) Wojciechowski pisze stosunkowo rzadko. Autor doczekał się wydania jednej, za to obszernej, powieści pt. *Kobiety i mężczyźni* [Józef z Mazowsza 1871]. Wszystko zmieściłoby się w pięciu tomach pism, pogrupowanych gatunkowo. Być może sześciu, z ostatnim pt. *Inedita*, gdyby odnaleźć rękopiśmienne archiwum pisarza [Wojciechowski Józef (hasło) 1903: 458].

Dorobek ograniczają daty aktywności literackiej. Pierwszy opublikowany tekst Wojciechowskiego, który uznaję za debiut, pochodzi z 1862 roku (fragment poematu pt. *Wyjętek z utworu pod tytułem: „Myśl”* [Przybysławski, wyd. 1862]), ostatni wydany za życia wskazać trudno, ale poeta tworzy do śmierci, która nastąpi w 1879 roku. Otrzymujemy więc 17 lat w miarę ciągłego pisanie w Warszawie przygotowującej się do powstania i mierzącej się z jego skutkami. Z perspektywy historii literatury działalność autora przypada więc na epokę pozytywizmu, a konkretniej na czas organizowania się pozytywizmu warszawskiego, na którego tle można byłoby ulokować pisarza, co wymaga jednak pewnej ostrożności. Sytuując bowiem Wojciechowskiego wobec „młodych”, trzeba wziąć pod uwagę jego wczesną śmierć w wyniku długiej i postępującej choroby. Z jednej strony definitywnie przerywa ona proces twórczy, z drugiej – jej cień mógł rzutować na działalność literacką, także w odniesieniu do liczby napisanych utworów. Z powodu choroby pióro czasem wypada z ręki, jednak przypadki Stanisława Wyspiańskiego i Stanisława Brzozowskiego dowodzą, że nadchodząca śmierć motywuje do pisanie, co trafnie wyraża podtytuł monografii tego pierwszego: *Dopóki starczy życia* [Śliwińska 2017].

Była to obecność wyrazista czy słaba? W porównaniu z najbardziej znaną poetką, Marią Konopnicką, Wojciechowski do 1879 roku opublikował sporo, ale wiadomo, jak specyficzne i spóźnione były początki twórczości pozytywistki. Równie nieźle wypada autor *Myśli* na tle postyczniowego „poety wyklętego”, Aleksandra

Michaux, tylko o rok starszego i debiutującego w podobnym czasie. Jednak trudno rozstrzygnąć, na ile za zamknięcie lutni poetyckiej Mirona odpowiadają czynniki systemowe, a na ile indywidualne. Te celowo chybione porównania ujawniają, że wybór punktu odniesienia może wpłynąć na uznanie pisarza za płodnego lub marginesowego. Bez danych statystycznych trudno o porządnie udokumentowane wnioski.

Zostaje więc recepcja. Konwencjonalnym chwytem w opowieściach o obecności jest posłużenie się wypowiedziami „świadków z epoki”. Im pochlebniejsza opinia i sławniejsze nazwisko, tym potrzeba przypomnienia wydaje się bardziej zrozumiała. O Wojciechowskim dyskutuje się po raz pierwszy w recenzjach poematu biblijnego *Judyta* [Józef z Mazowsza 1863a]¹, a potem w rozbudowanych omówieniach tragedii historycznej *Gero Margraf* [Józef z Mazowsza 1872b, 1873]². Jeśli je odrzucić, uważając za oceny formułowane *ad hoc*, to za syntetyczną można by uznać lekturę Walerego Przyborowskiego [1870]. Z pozycji utylitarnych krytykuje on Wojciechowskiego za to, że ucieka w krainę piękna lub zakrywa się historyczną maską, ale jednocześnie oddaje mu szacunek jako prawdziwie utalentowanemu poecie i psychologowi. Dałoby się skonstatować na tej podstawie, że był to pisarz dostrzeżony, a nawet środowiskowo doceniany. Lokalnie obecny.

Tymczasem, przyglądając się krytycznie samej konwencji, można stwierdzić, że wypowiedzi krytycznoliterackie wydają się dziś niewystarczające i nieprzekonujące. Literaci zaświadczający obecność kierują się rzadko uświadamianymi kryteriami oceny, często są związani z analizowanym pisarzem. Dlatego badając nieprzeczytanych, zwykle sięga się po opis dorobku zamkniętego, wykorzystuje sądy podsumowujące. W takim razie prześlądam

- 1 *Judytę* chwali Aleksander N. (tekstu nie udało się zlokalizować), a wysoka ocena jest podtrzymywana zarówno w „Gazecie Polskiej” [*Judyta. Poemat biblijny* 1863: 1], jak i w późniejszym liście o literaturze autorstwa Przyborowskiego [1870: 3].
- 2 Dramat został uznany za najlepszy (*ex aequo* z *Syнем gwiazdy* Felicjana Faleńskiego) w konkursie krakowskim. W recenzjach krytykuje się niezgodność z prawdą historyczną i zaburzenia w kompozycji, ale docenia liryzm, siłę obrazowania i psychologię postaci [zob. Komarnicki 1872; *Poezja* 1872; Kotarbiński 1874; *Przegląd literacki* 1874; Struve 1874; Makuch 2021].

wypowiedzi nieprzychylnych Wojciechowskiemu nekrografów. Już nad grobem przypina się poecie łatkę pisarza niepierwszorzędnej wagi [Zmarły Wojciechowski 1879: 2], gwiazdy nie pierwszej wielkości [G. 1879: 157]. Z nekrologów wylania się wizerunek osoby tajemniczej i zbyt szybko zapomnianej – pisma wyrzucają sobie nawzajem milczenie w obliczu przedwczesnego zgonu poety. O Wojciechowskim ostatecznie niewiele wiadomo. Adam Pług, zorientowawszy się, że nie ma żadnych danych do stworzenia biogramu, wystosuje apel-oskarżenie: „Czyliżby nie było zgoła nikogo, co by go kochał nieco szczerzej i mocniej [...] i dbał o utrwalenie jego zacnej pamięci?” [Pług 1879: 211]. Już w roku śmierci była to więc obecność słaba, zagrożona, wymagająca troski. Inny punkt widzenia daje więc podstawę do opowieści skrajnie odmiennej niż poprzednia.

Można spróbować inaczej: kiedy przeglądam kolejne podsumowujące sądy o literaturze tego okresu, obserwuję, jak informacje o Wojciechowskim powoli wyparowują z dyskursu historyczno-literackiego. W *Zarysie literatury polskiej*, opublikowanym dwa lata po śmierci Józefa z Mazowsza, poeta zasłużył sobie na dwie linijki, zbierające jego najważniejsze dzieła [Chmielowski 1881: 169–170]. W monumentalnej *Historii literatury polskiej* tego samego autora pojawia się już tylko nazwisko poety; co symptomatyczne: jako element wyliczenia, i to jeszcze z błędną datą śmierci [Chmielowski 1900: 260]. Analizuję chronologicznie kolejne większe syntezy, by odkryć, że nie wymienia się w nich już nawet nazwiska.

Jednak syntezy rejestrują to, co powszechnie uznane. Szukam więc w studiach szczegółowych. Nie znajduję żadnego osobnego tekstu poświęconego pisarzowi, chyba że liczyć notki encyklopedyczne lub bibliograficzne. Wojciechowski to przede wszystkim poeta postyczniowy, więc może jego nazwisko utrwalono w antologiach i opracowaniach poezji – nie ma. Może odnotowano go jako powieściopisarza *minorum gentium*? Przeglądam bazy, książki przekrojowe – znów bez sukcesu. Tragediopisarz? Milczą podstawowe monografie... Powinienem szukać dalej, ale zaczynam sobie stawiać pytanie: ile wzmianek wystarczy, by uznać kogoś za przeczytanego? Logik uśmiełby się z tej indukcyjnej próby udowodnienia, że kogoś nie ma, że recepcja nie istnieje. Ale czy nie

tak działa się w obrębie historii literatury, kiedy tworzy się **opowieść o nieobecności**?

Może więc, by stwierdzić obecność, wystarczy wzmianka o tym, że autor pisał dla „Niwy” o malarstwie [Brykalska 1980: 113] albo fragment opasłej powieści w artykule o motywie samobójstwa [Budrewicz 2013: 126–127]? Jeśli tak, to trzeba wręcz mówić o renesansie Wojciechowskiego w ostatnich latach: jego nazwisko kilka razy wraca w obszernych tomach grantowych na temat „Przeglądu Tygodniowego” [np. Janicka 2019a: 21–22; Ławski 2020: 10, 28, 30] i w badaniach nad dramatem historycznym [Makuch 2021]; niektóre teksty są nawet przedrukowywane – kilkadziesiąt wersów *Judyty* [Zbiór poetów polskich... 1962: 654–656], recenzja [(Wojciechowski) 2020], kilka wierszy [Kościewicz, Okulicz-Kozaryn, Osiński, wstęp i oprac. 2017]...

Czy to już obecność? Jeśli takie stawianie sprawy brzmi absurdalnie, to konkurencyjne stwierdzenie brzmi: „obecność” w historii literatury to konstrukt tworzony za każdym razem od nowa na użytek właśnie planowanej pracy. Można też zaproponować rozwiązanie kompromisowe: w granicach historii literatury obecność danego pisarza ma naturę stopniowaną, jest arbitralna w tym sensie, że zależy od zmiennych kryteriów, etapu rozwoju dyscypliny, celów, języków lektury... Finalnie jednak jest Wojciechowski nieobecny tak, jak bym chciał ja – filolog ograniczony własną historycznością. Ten egocentryzm badawczy (relatywizowany badaniami innych) konwencjonalnie skrywa się pod formułą: „nie tak znany, jak być powinien”.

3. Porażka/sukces

Zanim przejdę więc do własnych opowieści, ustale, jakie schematy fabularne są już dostępne. Po quasi-kartezjańskim stwierdzeniu „napisał, więc istniał”, powinienem po heideggerowsku zapytać o „bycie bytu”, co dałoby się przełożyć na historycznoliterackie zagadnienie wizerunku pisarza wyłaniającego się ze śladów tekstowych. A dają one podstawę do zbudowania różnych opowieści, rozpiętych między dwoma biegunami: **opowieścią o porażce i opowieścią o sukcesie**.

Pierwsza przychodzi o tyle łatwo, że wpisuje się w znane rozpoznania. Poeta postyczniowy tworzy w Warszawie, gdzie od lat 60. XIX wieku rozgrywa się kampania przeciwko pewnej formule poezji; kampania, która niejednokrotnie łamie życiorysy i marginalizuje twórczość domagającą się relektury [zob. Płachecki 2002; Tomkowski 2002]. W przypadku Wojciechowskiego coraz rzadsze publikowanie wierszy na łamach warszawskich pism, a także brak autorskiego tomiku można powiązać z „zabijaniem poetów”, a więc ze zmianą hierarchii wartości, zaprogramowaną przez „młodych”. Z kolei nieobecność twórczości tego autora w syntezach potwierdzałyby tylko trwałość tych propozycji.

Opowieść o niepoetyckiej epoce dziś się niuansuje. Załączek historii kłęski skonstruujemy więc odmienną narracją, skupioną wokół kilku znaczących sukcesów młodego autora.

Debiutant narzuca np. nazwę całego ułożonego przez Henryka Przybysławskiego tomiku literackiego, w którym publikują starsze i bardziej uznane osobistości. Jak zapewniał redaktor, w tomie opisano „kwestie na czasie będące, przy pomocy zdolnych, doświadczonych i sumiennych współpracowników, których słowa znajdują wiarę – a czynią uznanie w narodzie” [Przybysławski, wyd. 1862: 1]. Rzeczywiście, w zbiorze czuć powiew nowego: utwory o emancypacji Żydów, kwestii chłopskiej i życiu rzemieślników czy dzieła reinterpretujące romantyzm, które – tak jak cytowany fragment – dyskretnie komentują przedpowstaniową gorączkę. Tony patriotyczne wybrzmiewają też w *Wyjątku z utworu pt. „Myśl”* Józefa z Mazowsza. To trzynastozgłoskowy fragment poematu, miejscami wykropkowany, najpewniej okaleczony przez cenzurę. Wieńczy go obraz pokolenia dziedziczącego po ojcach tajemniczą iskrę smutku, rozdmuchiwaną przez burzę, z którą przyjdzie im walczyć. Granice tytułowej myśli, którą się w utworze opiewa, wyznacza więc nieodokreślona rzeczywistość społeczno-polityczna. Sytuacja genialnej jednostki jest tyleż tragiczna, co – z perspektywy czekającej ją misji – pomyślna: młodzi obdarzeni są siłami żywymi, które zwiastują sukces [Przybysławski, wyd. 1862: 181–188].

To niejedyny raz, kiedy wizja poetycka Wojciechowskiego wyraża ducha grupowych inicjatyw. Jego wiersz *Matka Boska Milczenia* otwiera pierwszy numer „Opiekuna Domowego”

[(Wojciechowski) 1865]. Utwór niepodpisany, następujący zaraz po manifestie redakcyjnym, jest ekfrastyczną fabularyzacją ryciny powstałej na podstawie barokowego obrazu Annibale Carracciego, a umieszczonej na okładce nowego warszawskiego pisma. Wiersz nawiązuje do zachowawczej linii programowej periodyku, zgodnie z którą praca organiczna idzie w parze z podtrzymywaniem religijności. Pobrzmiewa w nim też echo postyczniowej depresji. W poetyckim obrazku Maria prosi Jana Chrzciciela o ciszę, aby nie obudzić dzieciątka, ponieważ wierzy, że „złagodzi sen wzrok pamięci”. Pobudka Jezusa oznacza zaś zarówno przyjęcie przezeń odkupieńczej misji („straszliwy blask powołania”), jak i zapowiedź przyszłej chwały („zaćmi i gwiazdy i słońca”) [(Wojciechowski) 1865: 2].

Poetycka scenka fantastyczna, *Lalka porcelanowa*, zajęła równie ważne miejsce w „Przeglądzie Tygodniowym”. W pierwszym numerze tygodnika reprezentowała dział poetycki, można więc ją potraktować – podobnie jak cały numer – jako tekst programowy. Wojciechowski odświeża konwencję baśni, by opowiadać o problemach współczesnych. W obskurnym domu zajezdnym znudzony Podróżny czeka na konie, gdy nagle przewożona przez niego zabawka ożywa i tłumaczy, że jest panną, która po odrzuceniu prawdziwej miłości i wybraniu bogatego mężczyzny zmieniła się w porcelanową lalkę. Kłątwa rzucona przez odrąconego kochanka powinna zostać złamana wyznaniem miłości wypowiedzianym przez Podróżnego. Niestety, oczekiwany happy end nie następuje: lalka spada ze stołu i roztrzaskuje się na kawałki, a scenkę kończy gorzka nauka: „Bo co miłość wzgardzić zdoła, / Już i miłość nie odwoła” [Józef z Mazowsza 1866: 5]. Czytelny, prosty, zabawny i pomysłowy utwór dobrze pasuje do propagowanego przez Adama Wiślickiego i niektórych pozytywistów modelu poezji (przyjemności i nauki jednocześnie). Wpisuje się też w linię programową debiutującego pisma [zob. Janicka 2019b]. Paternalistyczna przestroga – ten, kto ucieka w świat salonowych uciech, zapierając się prawdziwej miłości i własnych przekonań, „Tylko lalką, lalką będzie!” [Józef z Mazowsza 1866: 5] – jest jednocześnie namową do włączania się w świat społeczny i krytyką izolacji salonu.

Jak widać, pisane przez Wojciechowskiego dzieła zajmowały zaszczytne miejsca w ówczesnej prasie warszawskiej. Wiele cech

jego twórczości zdawało się nie przystawać do znanej narracji o wczesnym pozytywizmie. Klasyczna erudycja, silna religijność, idealizm i estetyzm, historyczność, fantastyczność, tragikomizm, posługiwanie się nieoczywistą, rozbudowaną metaforą lub alegorią, skłonność do poematów epickich lub wierszowanych scenek rodzajowych o charakterze balladowym. Choć dorobek Wojciechowskiego znacznie różnił się od dzieł unoszących się wówczas na literackiej fali, to jednak sam autor dość długo na tej fali się utrzymywał. Zapraszany był do inicjatyw wspólnych, np. do współtworzenia kalendarzy, w których jego utwory zwykle otwierały dział poezji [np. Józef z Mazowsza 1872a]; zainteresowania artystyczne pozwoliły mu z kolei na prowadzenie w miarę stałych sprawozdań z wystaw malarskich... Ta popularność, zwłaszcza poetycka, z czasem słabnie, a osobność i doświadczenie wyobcowania wykopują między poetą a współczesnymi coraz głębszą przepaść. W późnym dorobku Wojciechowskiego znajdują się teksty potwierdzające rosnące poczucie osamotnienia, jak tłumaczony z Alfreda de Musseta wiersz *Noc grudniowa* [Józef z Mazowsza 1875]. W chwilach smutku poecie ukazuje się tu czarno ubrane widmo – Samotność.

Puenta poprzedniego akapitu (celowo) zawiera błąd metodologiczny: przypisywanie doświadczeń podmiotu lirycznego same-mu poecie. Kusząca strategia, zwłaszcza w obliczu skąpych danych o życiu pisarza, pozwala unaocznic kolejny problem związany z narracjami o sukcesie i porażce, czyli oddziaływanie lub konstruowanie **legendy biograficznej**. Czarna lub świetlana legenda tendencyjnie podporządkowuje dane źródłowe wątkowi przewodniemu [zob. Makowiecki 1980] – i właśnie tej jednoznaczności zawdzięcza swą moc, kuszącą badaczy, którzy potrzebują narracyjnej siły i wyrazistości, gdy chcą wepchnąć nieznaną personę do zatłoczonego kompendium historycznoliterackiego.

O życiu Wojciechowskiego można opowiadać w kategoriach **tragicznych**, i dodać wypada – jest to nęcąca propozycja. Na apel Pługa o informacje do biografii zmarłego odpowie jego siostra, przybliżając jedyne znane nam szczegóły o życiu pisarza. Z jej opowieści wyłania się obraz twórcy oddanego sztuce, który mimo licznych propozycji nie podjął regularnej pracy w prasie, bo skazywałaby go na doraźne tworzenie na akord; który wszystkie pieniądze

wydawał na sztukę, co doprowadziło go do skrajnej nędzy. Asceetyczne życie podporządkowane pięknu kończy się poważnym reumatyzmem, znoszonym z pogodą ducha, mimo że choroba postępuje, a łoże boleści stanie się więzieniem na kilkanaście miesięcy przed tragiczną śmiercią w trzydziestym dziewiątym roku życia [*Jeszcze słów kilka...* 1879]. Jako męczennika literatury przedstawia Józefa z Mazowsza Eksdziennikarz. Portret Wojciechowskiego jest nie tylko najbardziej pochlebnym, ale też najbardziej osobistym w *Starej i młodej prasie*, co wyczuć łatwo po wyraźnym tąpnięciu zdystansowanej, często satyrycznej narracji wspomnieniowej. Eksdziennikarz po przypomnieniu ostatniego spotkania z cierpiącym autorem skrupulatnie opisuje chorobliwy wygląd poety, jego charakter, w którym dominowały bojaźliwość i „dziewiczność”, i opowiada o skromnych warunkach życiowych, utracie pracy, postępującej nędzy. Przytacza także anegdotę o prośbie skierowanej do Przyborskiego, aby krytyk nie poświęcał Wojciechowskiemu artykułu, co miało być dowodem tyleż skromności, co niechęci do popularyzacji dorobku [(Przyborski?), (Kaliszewski?) 1998: 22–23].

Wspomnienie daje podstawę do innej załączkowej opowieści: o samomarginalizacji, zamierzonym outsiderstwie, ucieczce w niszę, podejmowanej także przez innych [zob. Rzętowski 1879]. I taka fabularyzacja jest kusząca. Pójdźmy jej tropem. Być może unikanie rozgłosu Wojciechowskiego i ukrywanie się pod pseudonimami miało wymiar polityczny. Ojciec poety, Emil Józef, był naczelnikiem przybocznym w kancelarii namiestnika Królestwa Polskiego, ale w 1862 roku porzucił rodzinę i uciekł na Wołyń, jak pisze córka, „wskutek smutnych okoliczności i zawodów bolesnych” [*Jeszcze słów kilka...* 1879: 234]. Nie wiadomo, czy dotknął go gniew namiestnika, czy ostracyzm społeczny. Wojciechowski syn objął stanowisko w Komisji Spraw Wewnętrznych, zajmującej się m.in. porządkiem publicznym, co mogło w przesiąkniętej podejrzliwością atmosferze doby postyczniowej budzić niechęć [zob. Płachecki 2009: 125–166]. Sam najpewniej w powstaniu nie walczył, skoro mógł pracować potem jako urzędnik magistratu miejskiego. Niemniej jego dzieła z okresu insurekcji otwiera klucz mowy ezopowej. Ich bohaterowie są osaczeni, metaforycznie zamknięci w obłożonej twierdzy, podejmowane przez nich decyzje mają zaś wymiar

tragiczny – są korzystne dla zbiorowości, ale samych bohaterów prowadzą do zagłady. Dobrym przykładem jest tu biblijna Judyta, która morduje Holofernesa i przyczynia się do wyzwolenia oblężonej Betulii. Czyn Judyty jest przedstawiony jako gwałt zadany samej sobie i występki przeciwko Bogu. Podczas gdy w finale poematu gród cieszy się ze zwycięstwa, złamana bohaterka pogrąża się w modłach pokutnych [Józef z Mazowsza 1863a].

Do tego naiwnego, biografizującego czytania pasują inne okoliczności. Pisarz nie przynależał do pokolenia Szkoły Głównej, nie był przedstawicielem inteligencji, która miała tak wielki wpływ na kulturę 2. połowy stulecia. Czy to skazuje go na banicję, czy przeciwnie: pokazuje, jak wykluczająca jest opowieść o epoce postyczniowej?

Wojciechowski byłby więc zmarnowanym talentem, którego pogrzebały warunki polityczne, sytuacja na rynku literackim, własne ograniczenia, bolesna choroba, przedwczesna śmierć itp. Sytuację tę dobrze podsumowują słowa powtarzane w epoce: „[...] mógł z czasem zająć pierwszorzędne stanowisko literackie” [(Przyborowski?), (Kaliszewski?) 1998: 22].

Tak zaprojektowana legenda biograficzna wymaga przyjęcia odpowiedniej perspektywy oglądu, skoncentrowania się na kilku składnikach biografii. Wystarczy jednak drobny eksperyment myślowy, by opowieść tragiczną sprobować. Spójrzmy na Wojciechowskiego nie z perspektywy końca jego życia, ale w momencie rozkwitu sił twórczych, np. pod koniec 1871 roku. Jest to wówczas młody i zdolny autor, związany z czołowymi organami kongresowej prasy, zapraszany do wspólnych inicjatyw. Ma 31 lat i właśnie wydał swoją pierwszą wielką powieść, dowiaduje się też, że tragedia *Gero Margraf* zwyciężyła w krakowskim konkursie dramatycznym, co stanowi zapowiedź druku utworu. Może więc mechanizmy wykluczające z pola literackiego nie były wcale tak silne, a przynajmniej nie aż tak natychmiastowe? Tydzień po śmierci Wojciechowskiego Wiślicki napisze w podobnym duchu, wspominając otwierającą „Przegląd Tygodniowy” *Lalkę porcelanową*, że choć światopogląd poety odróżniał go od „młodych” publicystów, to jego talent i szlachetna postawa łagodziły sprzeczności ideowe, a łamy warszawskich pism pozostawały dlań otwarte. [(Wiślicki) 1879: 115].

Warto zdać sobie sprawę, że wszystkie te załączkowe opowieści i legendy opowiadane są w pewnym celu: tyleż poznawczym, co wartościującym. Ostatecznie życiowy sukces, niezawiniona porażka, tragizm losu potwierdzają, że opowieść snuć warto. Trudno wyobrazić sobie artykuł, który po podobnej (re)konstrukcji kończyłby się zdaniem: „niech spoczywa na zawsze w pomroce dziejów”.

4. Dowartościowanie

Pytania o obecność lub wizerunek pisarza zwykle nie stawia się wprost. Odpowiedź na nie ujmuje się w konwencjonalnych wprowadzeniach bądź biograficznych wstępach. Dopiero po tym etapie zaczyna się zwykle praca zasadnicza: odzyskiwanie i rewindykacja, procesy deterytorializacji i dyslokacji, przepisywania, głosowania i suplementowania, kanonizacji, czynienia zadość, ocalania od zapomnienia... Słowem – docenianie, zwykle jednak ukrywane pod różnymi neutralnymi pojęciami historycznoliterackimi.

W tym wypadku można zaproponować taki sposób ujęcia twórczości Wojciechowskiego: charakteryzuje się ona kunsztowną prostotą, oszczędnością środków poetyckich, silną rytmiką, upodobaniem do krótkich form sylabicznych. Autor jest przywiązany do żywiołu epickiego, co nasuwa skojarzenia z wczesnymi obrazkami Konopnickiej, zwłaszcza że nieobce mu są też interwencjonizm czy zaangażowanie społeczne. Opisuje więc niewidomego chłopczyka, któremu nawet zakonnica nie umie wyjaśnić, dlaczego nie może on zobaczyć wiosennego słońca [Józef z Mazowsza 1863b], lub dziecko przed amputacją nóżki, potrafiące mimo to rozbawić personel szpitala [Józef z Mazowsza 1867a]. Nie jest to jednak poezja protestu ani łzawy sentymentalizm. W momencie największego napięcia emocjonalnego smutek i grozę przełamuje się w niebanalny sposób. Jak w *Cennym nabytku*, gdy wieśniaczka opowiada o zakupie drewna, by jej dzieci nie pomarzły zimą. Opał rozkradają sąsiedzi, pociechy umierają, co mówiąca puentuje: „Bo choć to zima, jednak na świecie / Jakoś okropnie wesoło... / Niebiesko jakby od chabru w lecie, / Tyle trumienek wokoło!” [Józef z Mazowsza 1868: 44]. Nieoczekiwana groteskowość, podkreślająca dziwność istnienia i łagodząca efekt taniego wzruszenia, łączy

się niekiedy z balladowością, fantastyką, które przypominają dykcję Leśmiana. Pod tym względem zaskakuje zwłaszcza stylizowany na utwór ludowy poemat o starym kowalu. Główny bohater idzie do nieba, aby Jezus oddał mu w złocie wszystkie usłyszane za życia „Bóg zapłać” [Józef z Mazowsza 1867b]. Autor nie jest tak mroczny, jak dekadenci południa wieku, bo w jego utworach obecny jest Bóg, powracają ideały i goreje duchowe światło... W poezji intelektualnej czy religijnej wykorzystuje jednak słownictwo konkretne i wyraziste metafory, nie boi się przejść od abstrakcyjnych deklamacji do prozy życia, dewocyjność podważa zaś tonami zwątpienia i echemi wewnętrznej walki... Jako prozaik Józef z Mazowsza przede wszystkim tworzy powiastki dydaktyczne, ale czuły na kicz i szablon potrafi zaskoczyć. W powieści z kolei niekiedy wyśmiewa współczesnych z kpiarsko-satyrycznym zacięciem godnym Jana Lema. W narracyjnych introspekcjach posługuje się mową pozornie zależną, w opisach zewnętrznych przyznaje się do korzystania z fizjonomiki... Jako dramaturg historyczny buduje niejednoznaczne i skomplikowane postaci i z lirycznym zacięciem unieruchamia historię w micie na modłę Mieczysława Romanowskiego, co dostrzegają już współcześni... Jako krytyk artystyczny nie boi się, na długo przed Stanisławem Witkiewiczem, z rezerwą podejść do malarstwa Matejki...

Urywam te załączkowe opowieści. Czepiają się one znanych nazwisk i modnych pojęć, aby zakorzenić Wojciechowskiego w dyskursie historycznoliterackim. Działania interpretacyjne w ramach dyscypliny przypominają dopasowywanie autorskiej osobliwości do sytuacji literackiej, układanie elementów na podobieństwo bricoleura. Dowartościowanie polega tyleż na usensownieniu twórczości, co znalezieniu dla niej miejsca. Sukcesem w tej pracy jest przyporządkowanie autora do opowieści historycznoliterackiej, wymagającej niekiedy uprzedniej rekonstrukcji. Nie oznacza to, że trzeba swoje sympatie ukrywać (frazę poetycką i obrazowanie w jego dramatach pokazują mistrzowskie władanie słowem) albo wyłącznie chwalić (powieść pod względem kompozycyjnym nie wytrzymuje krytyki, a niektóre wiersze rażą mizoginią). Wręcz przeciwnie – odsłonięta architektonika opowieści historycznoliterackiej poświadcza, że zwykle (do)wartościowanie jest jednym

z ważniejszych celów tego typu narracji. Sposobów konstruowania opowieści jest wiele, ale schematy fabularne i retoryczne zabiegi wpływają ograniczająco na kształt, przebieg i cel opowiadanej historii.

Czy istnieje jakaś alternatywa? Zapewne niejedna, w tym ostateczne odrzucenie dyskursu historycznoliterackiego. Chcąc jednak w nim pozostać, proponuję obnażenie własnego doświadczenia, co traktować należy jako uzupełnienie konwencji, a nie zerwanie z nią. Chodziłoby o uznanie historyczności i przypadkowości własnego opowiadania, o połączenie snutego wątku z fabułą zaproponowaną przez innych, o ulokowanie swoich praktyk lekturowych w krajobrazie współczesnych badań.

Sam znalazłem u Wojciechowskiego coś, co wynagrodziło mi wszystkie podjęte wysiłki, czemu chciałem przyznać wartość w przekonaniu, że może ona zostać uznana nie tylko przeze mnie. Oto w samym środku heterogenicznej i dziwnie samoświadomej powieści *Kobiety i mężczyźni* dwóch głównych bohaterów toczy dysputę. Młody poeta i idealista, Teodor, debatuje z sąsiadem nazywanym Samotnikiem, którego losy przedstawiono na początku tekstu. Dyskusja ma charakter pokoleniowy, prezentuje różne postawy wobec życia, zweryfikowane następnie w toku perypetii powieściowych. Jej przedmiotem jest pozytywizm, ujęty, co ciekawe, z perspektywy egzystencjalnej, a nie filozoficznej. Pamiętając, że książka była napisana już w okolicach 1870 roku, przed wojną starej i młodej prasy, zaprezentowane w niej „bycie pozytywistą” jawi mi się jako dojrzałe i oryginalne.

Określenia tego użyje Teodor w formie obelgi, przypominając sobie „spory, prowadzone między idealistami i pozytywistami” [Józef z Mazowsza 1871: 223]. Co prawda podziwia on starca o „matematycznym jasnym planie życia”, który był uznanym inżynierem, oddał zasługi narodowi, troszczył się o włościan, jednak jego odejście od okropnej żony połączone z wyrzeczeniem się ojcostwa oraz odsuwanie się od ludzi poeta uznaje za rodzaj egoizmu. Teodor uważa, że ta samolubność wynika właśnie z przyjęcia postawy pozytywistycznej, o czym świadczą słowa: „w samym wyrazie mieści się ciężkie oskarżenie; sam ten tytuł jest czymś w rodzaju szat ołowianych, w których jęczą dusze Danteskiego piekła” [Józef

z Mazowsza 1871: 226]. Starzec, ku zdziwieniu młodego mężczyzny, przyjmie przezwę i uzna za własną, a następnie rozwinie opowieść o tym, kim naprawdę jest pozytywista.

Z jego odpowiedzi dowiadujemy się, że pozytywista nie jest przeciwny tradycji, potrafi uznać piękno, nieobca mu jest metafizyka i może wierzyć w Boga, potrafi kochać, że odcina się od nihilizmu i sceptycyzmu, ale w życiu ważne miejsce rezerwuje dla nauki, techniki, rozumu i postępu, że chce opanować emocje i fizjologię. Finalnie, wbrew temu, co czytał Teodor w prasie, pozytywizm nie walczy z idealizmem, ale jest jego naturalnym uzupełnieniem i przedłużeniem, zwłaszcza w praktyce życiowej. Samotnik ma nadzieję, że przyszłość przyniesie stopienie idealizmu i pozytywizmu: „Oświecony idealista musi wiedzieć to, co wie pozytywista i odwrotnie. Tu bardziej niż gdziekolwiek łączą się ostateczności. Dalekimi tylko od siebie będą ciemne lub mierne umysły, jak jednych tak drugich” [Józef z Mazowsza 1871: 228]. Pozytywizm przynosi pocieszenie w obliczu życiowych trosk, „spokój i moc znoszenia ciosów życia bez złorzeczeń” [Józef z Mazowsza 1871: 229], ale nie zamyka na idealistyczną wizję świata, „kiedy na ruinach ludzkiego bytu [...] wobec nieskończoności wszechświata, podnosił się myślą ku Bogu...” [Józef z Mazowsza 1871: 230].

Potencjał tych rozstrzygnięć i dla czytania Wojciechowskiego, i dla odkrywania pozytywizmu warszawskiego wydał mi się nie do przecenienia. Dla autora monografii o powstaniowych kontynuacjach idealizmu [por. Makuch 2018] opowieść Samotnika to zagubiony wątek historii literatury; to twórczy załączek, fabularyzacyjny potencjał do ponownej lektury epoki w sposób znoszący pozorną opozycję pozytywizm – idealizm, rozcinającą 2. połowę stulecia. Poeta – całą swoją twórczością, którą można przeczytać z tej perspektywy – dostarcza argumentów i metajęzyka do snucia słabo obecnej narracji historycznoliterackiej, pozwalając tym samym na dyslokację Wojciechowskiego w jej obrębie.

W tym też sensie wzmianki, jakie pojawiają się o Józefie z Mazowsza w najnowszych pracach, przestają się jawić jako przypadkowe, bo to one kształtują moje historycznoliterackie doświadczenie lekturowe. Poezja na marginesie cywilizacji, dramat historyczny epoki postycyńskiej, przemieszczanie lat 60. czy antologizowanie

„Przeglądu Tygodniowego” – to zbiorowy wysiłek budowania nowej, wielowątkowej opowieści o epoce. Dołączyłbym do niej bohatera tego artykułu, bo jego twórczość pokazuje, że pozytywizm warszawski od samego początku miał biegun idealistyczny, konsekwentnie syntetyzujący odmienne, zdawałoby się, tradycje myślowe i skutkujący sobie właściwymi postawami życiowymi i dziełami literackimi. Tę opowieść o idealistycznym pozytywizmie chciałbym dalej rozwijać, innym polecam zaś pozostałe zaprezentowane tu historie załączkowe. „Józef Wojciechowski nie jest tak znany, jak być powinien”.

Bibliografia

- Brykalska Maria (1980), *Pozytywistyczna „Niwa” (1872–1875)*, w: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, ser. 1, red. Edmund Jankowski, Janina Kulczycka-Saloni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Budrewicz Tadeusz (2013), *Pokuta bez rozgrzeszenia. Samobójstwo i jego skutki w powieści drugiej połowy XIX wieku*, „Napis”, ser. 19, <https://doi.org/10.18318/napis.2013.1.8>.
- Chmielowski Piotr (1881), *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wydawnictwa E. Orzeszkowej i S-ki, Wilno.
- Chmielowski Piotr (1900), *Historia literatury polskiej (z ilustracjami)*, t. 6, przedm. Bronisław Chlebowski, Drukarnia A.T. Jezierskiego, Warszawa.
- G. (1879), *Nekrologia*, „Tygodnik Powszechny”, nr 10.
- Irzykowski Karol (1976), *Pałuba. Sny Marii Dunin*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Janicka Anna (2019a), „Przegląd Tygodniowy” w latach 1866–1876: pismo, program, znaczenie, w: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. Teksty. Analizy. Komentarze, ser. 1: *Pozytywiści, idee, programy*, t. 1: *Obraz człowieka*. Część 1, red. Anna Janicka, Prymat, Białystok.
- Janicka Anna (2019b), *Trans-„formacja”. „Przegląd Tygodniowy” 1866: numer pierwszy*, w: *Literatura i kultura lat 60. XIX wieku między polityką a prywatnością*. Dyslokacje, red. Urszula Kowalczyk, Damian Włodzimierz Makuch, Dawid Maria Osiński, wuw, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323539353>.
- Jeszcze słów kilka o śp. Józefie Wojciechowskim (1879), „Kłosy”, nr 719.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1863a), *Judyta*. Poemat biblijny, Drukarnia J. Jaworskiego, Warszawa.

- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1863b), *Niewidome dziecko*, „Przyjaciel dla Dzieci”, nr 114.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1866), *Lalka porcelanowa. Scena fantastyczna*, „Przeglądy Tygodniowy”, nr 1.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1867a), *Dzieci w szpitalu*, „Opiekun Domowy”, nr 27.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1867b), *Zapłata niebieska*, „Opiekun Domowy”, nry 43–49.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1868), *Cenny nabytek*, „Opiekun Domowy”, nr 6.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1871), *Kobiety i mężczyźni. Powieść*, Wydawnictwo M. Dzikowskiego, Warszawa.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1872a), *Dwa hymny*, w: *Józefa Ungra Kalendarz Warszawski Popularno-Naukowy na rok 1873*, Skład Główny w Księgarni Ungra & Baranowskiego, Warszawa.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1872b), *Gero Margraf. Tragedia w 5 aktach z czasów pogaństwa Słowian wierszem. Praca konkursowa uznana przez Komitet konkursowy krakowski obok innego dramatu „Syn gwiazdy” za najlepszą* [dodatek], „Opiekun Domowy”, nr 1.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1873), *Gero Margraf. Tragedia w 5 aktach z czasów pogaństwa Słowian wierszem*, wyd. 2 popr., Drukarnia Alexandra Ginsa, Warszawa.
- Józef z Mazowsza [właśc. Józef Wojciechowski] (1875), *Noc grudniowa. Z Musset’a*, „Przegląd Tygodniowy”, nr 52.
- Judyta. Poemat biblijny* (1863), *Wiadomości bieżące* [rubryka], „Gazeta Polska”, nr 179.
- Komarnicki Zygmunt (1872), *Literatura, bibliografia i krytyka*, „Gazeta Polska”, nr 158.
- Kościewicz Katarzyna, Okulicz-Kozaryn Radosław, Osiński Dawid Maria, wstęp i oprac. (2017), *Czasy wytrwale poetyckie. Wiersze z prasy lat 1864–1894* (2017) [prototypowa antologia liryki], wybór tekstów: zespół PNAMEC, Warszawa, <https://pnamc.ehum.psnc.pl/pnamc/p/antologia.html> [6.01.2015].
- Kotarbiński Józef K. (1874), *Przegląd literacki*, „Przegląd Tygodniowy”, nr 7.
- Ławski Jarosław (2020), *Literatura w „Przeglądzie Tygodniowym” 1866–1876: znaczenie, formy, gatunki*, w: „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876. *Teksty, analizy, komentarze*, ser. 1: *pozytywiści, idee, programy*, t. 3: *Literatura i życie*, cz. 1, red. nauk. Anna Janicka, Prymat, Białystok.
- Makowiecki Andrzej (1980), *Trzy legendy literackie*, Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński, PIW, Warszawa.

- Makuch Damian Włodzimierz (2018), *Wokół pojęcia fantazji. Południe XIX wieku i przemiany idealizmu*, WUW, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323533436>.
- Makuch Damian Włodzimierz (2021), *Tragedia powrotu. Problematyzowanie napięć słowiańsko-germańskich w dyskusjach wokół polskich tragedii historycznych z lat 70. XIX wieku*, w: *Dramat słowiański. Próba zbliżenia, przekroje, (re)konstrukcje i (re)lektury*, red. Maria Jolanta Olszewska, Agnieszka Skórzewska-Skowron, Karol Samsel, Wydział Polonistyki UW, Warszawa.
- Plachecki Marian (2002), *Dekadentyzm południa wieku: rekonesans*, „*Studia Filologiczne Akademii Świętokrzyskiej*”, t. 17.
- Plachecki Marian (2009), *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, IFIS PAN, Warszawa.
- Plug Adam (1879), *Józef Wojciechowski*, „*Kłosa*”, nr 718.
- Poezja* (1872), „*Warszawski Rocznik Literacki*”.
- Przegląd literacki* [dodatek] (1874), „*Wiek*”, nr 9.
- Przyborowski Walery (1870), *Listy o literaturze i literatach warszawskich*. List IV, „*Tygodnik Mód*”, nr 4.
- [Przyborowski Walery?], [Kaliszewski Julian?] (1998), *Stara i młoda prasa. Przyczynek do historii literatury ojczystej 1866–1872. Kartki ze wspomnień Eksdziennikarza*, oprac. i posł. Dobrosława Świerczyńska, IBL PAN, Warszawa.
- Przybylski Henryk, wyd. (1862), *Myśl. Tomik prac zbiorowych ozdobionych drzeworytami*, Drukarnia K. Kowalewskiego, Warszawa.
- Rzętowski Stanisław M. (1879), *Józef Wojciechowski*, „*Tygodnik Ilustrowany*”, nr 180.
- Struve Henryk (1874), *Najnowsze dramaty polskie*, „*Kłosa*”, nr 475.
- Śliwińska Monika (2017), *Wypiański. Dopóki starczy życia*, Iskry, Warszawa.
- Tomkowski Jan (2002), *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce.
- Walas Teresa (1993), *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Universitas, Kraków.
- [Wiślicki Adam] (1879), *Echa warszawskie*, „*Przegląd Tygodniowy*”, nr 10.
- [Wojciechowski Józef] (1865), *Matka Boska milczenia*, „*Opiekun Domowy*”, nr 1.
- Wojciechowski Józef [hasło] (1903), w: *S. Orgelbranda encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 15, Wydawnictwo S. Orgelbranda, Warszawa.
- [Wojciechowski Józef] (2020), *Jan Matejko. Szkic estetyczny*, w: „*Przegląd Tygodniowy*” 1866–1876. *Teksty, analizy, komentarze*.

Seria 1: Pozytywiści, idee, programy. Tom III: Literatura i życie. Część 1, red. nauk. Anna Janicka, Prymat, Białystok.

Zbiór poetów polskich XIX w., ks. 3 (1962), ułożył i oprac. P. Hertz, PIW, Warszawa.

Zmarły Wojciechowski (1879), *Wiadomości bieżące* [rubryka], „Nowiny”, nr 103.

Damian Włodzimierz Makuch

Józef Wojciechowski (Pen Name Józef from Mazovia): the Germs of Stories in the History of Literature

The article presents the figure of Józef Wojciechowski (1840–1879), a Warsaw poet who wrote under the pseudonym Józef from Mazovia during and after the January Uprising. The author presents several germs of history of literature stories which could discuss the biography and works of Wojciechowski. The focus is primarily on how Wojciechowski is present in his historical epoch and modern research, on biographical legends that can be constructed based on the source material, and on the appreciation of his work using categories characteristic of 19th-century research. The end of the article discusses Wojciechowski's views on positivism. The poet does not exclude the idealist tradition from the new era, which, according to the author of the article, can be treated as the germ of a new story about the second half of the century.

Keywords: Józef Wojciechowski; Józef from Mazovia; poetry after the January Uprising; Warsaw positivism; history of literature; potential history.

Damian Włodzimierz Makuch – filolog i kulturoznawca zatrudniony na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania naukowe dotyczą historii literatury i kultury 2. połowy XIX wieku w kontekście rozwoju polskiej krytyki literackiej, historii filozofii, psychologii i religii. Jest autorem monografii *Wokół pojęcia fantazji. Południe XIX wieku i przemiany idealizmu* (2018) oraz artykułów publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim” i „Przeglądzie Humanistycznym”; sekretarz rocznika „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”. Adres e-mail: dwmakuch@uw.edu.pl.

Rozalia Wojkiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-9085-5138

Młodopolskie *Kontrasty* Loli Szereszewskiej*

1.

O życiu i twórczości Loli (właśc. Leonii) Szereszewskiej *de domo* Rotbard, poetki żydowskiego pochodzenia, zachowało się niewiele informacji. Przyszła na świat 28 stycznia 1895 roku w Warszawie jako córka Pawła (Pesacha) Rotbarda (1871 – 29 czerwca 1933) – mecenasa sztuki, członka prezydium Zarządu Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych, społecznika. Pisano o nim, że był „jednym z najbogatszych Żydów w Warszawie” [„*A wiste skandal*”... 1935: 8; zob. także: *65 tys. złotych*... 1933: 5; *Z karty żałobnej*... 1933: 10]¹. Matka – Rozalia (Rojza/Róża) z domu Margulies (ok. 1875 – 26 kwietnia 1960) zajmowała się filantropią. Działała w zarządach Towarzystwa Pomocy Ubogim Położnicom Żydówkom, Żydowskiego Towarzystwa Ubogich Matek w Warszawie

* Artykuł powstał w ramach pracy nad zbiorem utworów Loli (Leonii) Szereszewskiej, opublikowanym w 2024 roku [zob. Wojkiewicz 2024]. Niniejszy tekst – zmodyfikowany, poświęcony zbiorowi krótkich poematów prozą pt. *Kontrasty* – został przesłany do redakcji „Poznańskich Studiów Polonistycznych. Serii Literackiej”, przedstawiony do recenzji i przyjęty do druku przed wydaniem książki.

¹ Opublikowano również nekrologi [zob. np. „*Nasz Przegląd*” 1933, nr 182: 10, nr 183: 19, nr 185: 10] i fotografię Pawła Rotbarda [zob. „*Nasz Przegląd Ilustrowany*” 1933: 6].

[zob. *Kalendarz Informacyjno-Encyklopedyczny...* 1912: 378; *Zabawy* 1914: 2; *Zebranie Tow. Pomocy...* 1914: 3; *Zebrania* 1915: 2]².

Szereszewska miała dwóch braci. Michał (22 lipca 1898 – 29 listopada 1943) – uczeń Szkoły Realnej Kazimierza Nawrockiego w Warszawie (1914–1917), plutonowy 36 Pułku Piechoty Legii Akademickiej – w styczniu i lutym 1918 roku brał udział w walkach o Lwów i Małopolskę Wschodnią; studiował na Politechnice Warszawskiej, był inżynierem technologiem [zob. APW; Getter, Schall, Schipper, red. 2002: 424].

Henryk (14 listopada 1904 – 30 sierpnia 1993) uczył się w Gimnazjum im. Michała Kreczmara (1915–1922) i Gimnazjum Męskim im. Stefana Żuchowskiego w Warszawie (1922–1926); w 1920 roku, podczas wojny polsko-bolszewickiej, pełnił służbę w straży obywatelskiej. 23 czerwca 1931 roku skończył studia na Wydziale Prawnym Uniwersytetu Warszawskiego, został adwokatem [AUW; *Zajście na plaży* 1925: 6].

Leonía wyszła za mąż 2 marca 1915 roku za Henryka Hermana Szereszewskiego (18 listopada 1890 – 13 kwietnia 1961) – syna Salomona i Stefani *de domo* Wilder, doktora nauk ekonomicznych, absolwenta Szkoły Handlowej Zgromadzenia Kupców miasta Warszawy oraz Uniwersytetu w Kijowie (1914). Po powrocie do kraju Henryk Herman pracował w Fabryce Wyrobów Tytoniowych I.L. Szereszewski S.A. w Grodnie, a od 1916 roku w bankowości. Od 1922 roku pełnił funkcję wiceprzewodniczącego zarządu Powszechnego Banku Depozytowego w Warszawie, organizował oddziały w Łodzi, Grodnie, Równem i Brukseli. W 1924 roku związał swoją karierę zawodową z przemysłem, osiem lat później został zastępcą dyrektora przedsiębiorstwa wyrobów gumowych Semperit [zob. *Czy wiesz kto to jest?*... b.r.: 301]³. Był członkiem Stowarzyszenia Humanitarnego „Braterstwo B’nei B’Rith” w Warszawie [zob. *Książka adresowa członków...* 1932: 90; por. np. *Stowarzyszenie Humanitarne...* 1932].

2 Rodzinę „b.p. Pawła Rotbarda” uwzględniono w spisie jubilatów członków Towarzystwa „Pomocy dla Sierot” [zob. *xxv lat działalności...* 1933: 79].

3 Tu wskazano błędny dzień urodzenia Szereszewskiego: 17 listopada [zob. *Czy wiesz kto to jest?* b.r.: 301; Pruszyński 1990: 334].

Ze względu na działalność firmy Bracia E.M.⁴ Czyż i H. Szereszewski w Warszawie pomiędzy Leonią a Henrykiem Hermanem „nastąpił układ na mocy intercyzy z dnia 12[25] lutego 1915 r., ustalający wyłączność majątku i wspólność dorobku” [zob. „Obwieszczenia Publiczne” 1933, nr 28a: 26; por. też ANW]⁵.

Przed I wojną światową Szereszewska bywała w Udziałowej (Pierwsza Warszawska Mleczarnia Udziałowa) – miejscu spotkań artystów, poetów i literatów Młodej Polski. Tę „arcymodną kawiarnię”, jak ją nazywano, odwiedzali: Franciszek Fiszer, Jerzy Gurański, Bolesław Szczęśny Herbaczewski, Stanisław Leonard Kociemski, Antoni Lange, Jan Lemański, Bolesław Leśmian, Tadeusz Miciński, Stanisław Miłaszewski (który w 1937 roku doceni utwór Szereszewskiej w konkursie poezji), Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Józef Relidziński, Władysław Stanisław Reymont, Julian Tuwim, Kazimierz Wroczyński – to oczywiście tylko wybór z parnasu gości.

Władysław Grzelak, autor wspomnień o cyganerii z Udziałowej, przedstawicielach środowiska literacko-artystycznego Warszawy w latach 1908–1913, poświęcił Szereszewskiej ważny, choć kąśliwy *passus*:

Jedną z kandydatek na kawiarnianą Safonę była Lola Szereszewska, przyszła autorka *Kontrastów* tudzież dwóch tomików poezji, wydanych własnym nakładem, co dla rodziny bankierskiej nie nastroczało chyba żadnych trudności. [Grzelak 1965: 191]

Kontrasty, zbiór krótkich poematów prozą, ukazały się w 1917 roku nakładem Gebethnera i Wolffa, wydawców dzieł najważniejszych pisarzy 2. połowy XIX i początków XX wieku (dość przypomnieć, że pod egidą Gebethnera i Wolffa publikowali: Maria Konopnicka, Eliza Orzeszkowa, Władysław Reymont

4 Eleazar vel Eugeniusz, Nikolus vel Mikołaj.

5 Leonia, jej matka i rodzeństwo byli współwłaścicielami posesji przy ul. Browarnej 16 (nr hipoteczny 2729) w Warszawie. W „Dzienniku Urzędowym Rady Narodowej i Zarządu Miejskiego m.st. Warszawy” odnotowano także Leona Endelmana i Władysława Moszkowskiego [zob. „DZURNIZM m.st. Warszawy”: 10; por. Bazyler 2023; Wolf].

i Henryk Sienkiewicz). Na kartach *Kontrastów* Szereszewska wskazała miejsce powstania niektórych utworów, można zatem wysnuć wniosek, że podróżowała po Europie; w 1914 roku była w Neapolu, w Rzymie, a także – dokładna data nie jest znana – we Florencji, Mesynie, Berlinie i Sztokholmie.

Rok 1917 można uznać za przełomowy – poetka otrzymała wówczas wyróżnienie za nowelę *Amenophis IV* w konkursie zorganizowanym przez redakcję czasopisma „Sfinks” [zob. *Konkurs na nowelę* 1917: 2–3; *Nasz konkurs* 1917: 95; *Same autorki* 1917: 2]⁶. Utwór poświęcony władcy starożytnego Egiptu dołączyła do opublikowanego dwa lata później tomu „fantazji historycznych” *Trimûrti* (Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1919). Zbiór ten poetka zadedykowała „światlanej pamięci przyjaciółki” – Izabelli Krystall – skrzypaczki żydowskiego pochodzenia, która zmarła w 1918 roku z powodu zakażenia po skaleczeniu ust o wyszczerbiony kieliszek [zob. np. Mączewska 2016: 87].

Państwo Szereszewscy mieli dwie córki: 8 grudnia 1919 roku urodziła się Dagmara Zofia, 28 czerwca 1921 roku przyszła na świat Elżbieta Mirosława.

Ze wzmianek prasowych [*Bal Akademickiej Korporacji*... 1928, nr 1: 22, nr 2: 6, nr 3: 10; *Bal Akademickiej Korporacji*... 1929: 8]⁷ można się dowiedzieć, że 14 stycznia 1928 i 5 stycznia 1929 roku poetka pełniła funkcję gospodyni na warszawskich balach Akademickiej Korporacji Syjonistycznej Zelotia⁸.

W latach 30. XX wieku Szereszewska opublikowała zbiór wierszy i krótkich poematów prozą pt. *Ulica* (Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa, Neuman & Tomaszewski. Zakłady Graficzne we Włocławku, Warszawa 1930) oraz dwa tomy poezji: *Niedokończony dom* (Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1936) i *Gałęzie* (Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1938). Utwory ogłaszała również na łamach polskich oraz polsko-żydowskich czasopism: „Ewa. Pismo tygodniowe”, „Chwila”, „Czarno na Białym”,

6 Uwagę zwraca godło Szereszewskiej: granaty i węże.

7 O edukacji Szereszewskiej brak informacji w archiwach.

8 AKS Zelotia powstała w Warszawie w 1921 roku; w 1925 roku powołano do istnienia AKS Zelotia we Lwowie. Więcej na ten temat w publikacji *Żydowski Akademicki Ruch Korporacyjny w Polsce w latach 1898–1939* [zob. Pater 2002: 3–20].

„Czerwony Sztandar”, „Gazeta Robotnicza”, „Gong” (dodatek do „Czarno na Białym”), „Ilustrowany Dziennik Ludowy”, „Kamena”, „Kino. Tygodnik ilustrowany”⁹, „Naokoło Świata. Ilustrowany miesięcznik”, „Nasza Opinia”, „Okolica Poetów”, „Robotnik”, „Ster. Tygodnik żydowski do spraw polityki i kultury”, „Sygnały”, „Szpilki”, „Tydzień Literacki Polski Zbrojnej. Nauka. Literatura. Sztuka”.

Współtworzyła środowisko literackie ówczesnej Warszawy – 2 lutego 1930 roku wzięła udział w *Wieczorze poetek* w klubie Wizo; swoją twórczość prezentowały wówczas m.in. Sulamita Szapiro i Melania Wassermanówna, a Thea Weinberg wygłosiła odczyt *O poezji i kobietach* [zob. *Wieczór poetek* 1930: 1; *Wieczór poezji Wizo* 1930, nr 30: 2, nr 31: 6, nr 32: 8]¹⁰. Z notatki prasowej wiadomo, że Szereszewska przeznaczyła pieniądze „na dożywianie ubogiej diatwy szkolnej” [*Turniej kwiatów, gwiazd...* 1933: 5].

W 1937 roku poetka otrzymała trzecią nagrodę (50 zł) za liryk zatytułowany *O książkach* w konkursie na wiersz o książce. O werdykcie zdecydowali Antoni Bogusławski, Stanisław Miłaszewski oraz Kazimierz Wierzyński, zaproszeni przez Związek Księgarzy Polskich [zob. *Rozstrzygnięcie konkursu* 1937: 4; *Rozstrzygnięcie konkursu na wiersz...* 1937a: 4; *Rozstrzygnięcie konkursu na wiersz...* 1937b: 6]¹¹.

W kolejnym roku Szereszewska intensywnie pracowała twórczo. W lutym przebywała w Priessnitz Sanatorium w Lázně Jeseník (do 1947 roku Gräfenberk), ośrodku specjalizującym się w wodolecznictwie z wykorzystaniem metod terapeutycznych Vinzenza Priessnitzza, założyciela placówki. O pobycie „na kuracji” poinformowała Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, któremu przesłała

- 9 Prawdopodobnie poetka podpisywała wiersze inicjałami. W 20 numerze „Kina. Tygodnika ilustrowanego” z 1933 roku opublikowano utwór Szereszewskiej pt. *Marlena Dietrich* [Szereszewska 1933: 6] oraz sygnowany inicjałami L.Sz. liryk pt. *Friedric March* [L.Sz. 1933a: 2].
- 10 Zob. także – kontekstowo – publikację pt. *Dziennikarki międzywojennej prasy polsko-żydowskiej (wstępne rozpoznanie)* [Szablowska-Zaremba 2014: 34–48].
- 11 Liryk *O książkach* ukazał się na łamach czasopisma „Ster. Tygodnik żydowski do spraw polityki i kultury” [Szereszewska 1937a: 7] oraz w tomie *Gałęzie* [Szereszewska 1938: 8].

swoje liryki z prośbą o ocenę i publikację na łamach miesięcznika literackiego „Kamena”:

28 II 38

Szanowny Panie Redaktorze.

Ucieszyłam się szczerze książką i listem, za które najserdeczniej dziękuję. Ponieważ odbywam kurację w Gräfenberku, więc tutaj przesłano mi list sz[anownego] Pana. Książka – niestety – została w domu. Przeczytałam ją po powrocie z olbrzymią przyjemnością. Jeszcze raz bardzo dziękuję za przeżyty dar.

Wielką radość sprawiły mi przychylne słowa o moim tomiku [*Gałęzie* – R.W.] i wiadomość, że wiersz [*Portret poety* – R.W.] ukaże się w „Kamieniu”. Po powrocie pozwolę sobie przesłać większy wybór wierszy – o ile będą na poziomie. Bo właśnie się rodzą!!

Sprawa wydawania książek u pana Steinsberga przedstawia się mniej więcej tak: na ogół autorzy płacą około 80–100 zł za taki tomik jak mój. Jako znajoma p. Steinsberga¹² zostałam jednak uprzywilejowana i zwolniona z wszelkich kosztów. Co to znaczy protekcja, prawda?

A więc jeszcze raz piękne podziękowanie i serdeczny uścisk dłoni przesyłam

Lola Szereszewska [MNL 1]¹³

Lektura kolejnego zachowanego listu – z 30 kwietnia 1938 roku – odsłania kulisy publikacji innych wierszy Szereszewskiej, np. *Afryki*:

Warszawa

30 IV 38

Szanowny Panie Redaktorze.

Raz jeszcze serdecznie dziękuję za książkę, która mi się ogromnie podoba. To piękne, że Pan o mnie pamiętał.

12 Marian Steinsberg (1887–1943) – księgarz, wydawca, właściciel wydawnictwa Księgarnia Ferdynand Hoesick; zmarł w getcie warszawskim.

13 Papier listowy opatrzony logo sanatorium: *Priessnitz Sanatorium Gräfenberk Č.S.R.*

Dziękuję za wydrukowanie „Portretu poety” – miał Pan rację, nie jest to wiersz specjalnie udany.

Załączam dwa ostatnie moje wiersze: „Jarzębinowy różaniec” i „Afrykę” i bardzo proszę o łaskawą odpowiedź, czy nadają się do druku. Muszę przyznać, że moim ulubieńcem jest teraz „Afryka” (megalomania, prawda?) i cieszyłabym się bardzo, gdyby ją Sz. Pan zatrzymał dla Kameny.

Zechce Szan. Pan przyjąć wyrazy najszczerzej sympatii i uznania, jak i serdeczny uścisk dłoni
od

Loli Szereszewskiej [MNL 2]¹⁴

W następnym roku Szereszewska zanotowała:

Szanowny i miły Panie Redaktorze –

Już dawno miałam do Pana napisać, ale wciąż zwlekałam sądząc, że się w końcu doczekam górskiego numeru „Kameny”.

Teraz jednak w połowie czerwca, jestem poważnie zaniepokojona.

Mówiła mi onegdaj pani Janina Brzostowska¹⁵, że Kamena ma się niebawem ukazać – chciałabym jednak potwierdzenie otrzymać wprost od Sz. Pana.

Uprzejmie proszę o parę słów i wiadomość jak się powodzi Sz. Panu i „Kamenie”.

Najserdeczniejsze pozdrowienia i wyrazy prawdziwej sympatii zechce Sz. Pan przyjąć od

Loli Szereszewskiej

Warszawa 17 VI 39 [MNL 3]

Wartość dokumentacyjną mają także kartki pocztowe, które poetka wysłała w 1938 i 1939 roku do Karola Wiktora Zawodzińskiego.

14 W latach 1933–1939 w „Kamenie” zamieszczono utwory oryginalne lub przekłady 160 autorów [zob. Jaworski 1965: 218].

15 Janina Brzostowska (1897–1986) – poetka, tłumaczka, powieściopisarka, członkini grupy literackiej Czartak, redaktorka pisma „Skawa”.

W jednej z nich (z 16 maja 1939 roku) nazwała go z sympatią „ojcem salonu literackiego”¹⁶.

W 1939 roku Szereszewska znalazła się wśród kandydatów do nagrody w plebiscycie *Kogo nie wolno pominąć w „Antologii poezji polskiej 1918–1940”*, zorganizowanym przez redakcję pisma „Skawa”. O wyborze zdecydowali czytelnicy. Nazwisko poetki odnotowano w ostatnim numerze gazety z lipca/sierpnia, w spisie znanych i znakomitych twórców, m.in. obok Jana Brzechwy, Kazimierzy Iłłakowiczówny, Jana Kasprowicza, Kornela Makuszyńskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Juliana Przybosia, Leopolda Staffa, Juliana Tuwima i wielu innych [*Plebiscyt „Kogo nie wolno...”* 1939: 17–18].

Nie wiadomo, co działo się z Szereszewską po wybuchu II wojny światowej. Trop prowadzi do Lwowa¹⁷. W „Nowym Kurierze Warszawskim”, w numerze 212 z 1941 roku, zamieszczono artykuł *Czerwony klub pisarzy we Lwowie. Sylwetki tych, co zerwali z kulturą europejską*. Autor, ukryty pod inicjałami J.B., doszedł do wniosku, że „[t]rzeba zdjąć palto. Takie zarządzenie wyszło, wyjaśnia towarzysz woźny towarzyszce literatce Loli Szereszewskiej, komunistycznej bratanicy najbogatszego bankiera warszawskiego” [J.B. 1941: 2].

Mieczysław Inglot zwrócił uwagę, że poetka należała do grona „zrzeszonych debiutantów” Komitetu Organizacyjnego Pisarzy Lwowskich, który powstał 13 października 1939 roku na gruzach Związku Zawodowego Literatów [Inglot 1995: 22; zob. np. Czaykowski 1988: 12–38]. „Lwowską debiutantką” nazwała Szereszewską Joanna Chłosta [2000: 63].

W 1937 roku poetka ogłosiła utwór *Żołnierze* na łamach „Sygnałów” [Szereszewska 1937b: 10] – miesięcznika literacko-społecznego,

16 W Archiwum Karola Wiktora Zawodzińskiego [zob. BN 1] zachowały się następujące kartki pocztowe Szereszewskiej do Zawodzińskiego: zaproszenie na herbatę (29 czerwca 1938), życzenia świąteczne (6 kwietnia 1939) oraz zaproszenia na spotkanie (16 maja 1939) i „na skromną czarną kawę (przy niewielkim udziale szczupłutkiej garstki znajomych)” (14 czerwca 1939).

17 Opis lwowskiego epizodu życia Szereszewskiej wymaga zaawansowanych kwerend.

organu lewicy ukazującego się we Lwowie. Współpracowała z „Chwiłą” – lwowską gazetą o profilu narodowo-syjonistycznym.

18 września 1939 roku Wydział Polityczny Frontu Ukraińskiego opublikował pierwszy numer polskojęzycznego dziennika „Słowo Żołnierza”, dziesięć dni później zmieniono tytuł na „Czerwony Sztandar”, 4 listopada pismo przekształcono w organ Tymczasowego Zarządu Obwodu Lwowskiego, 12 grudnia wydawcą został Lwowski Komitet Obwodowy Komunistycznej Partii (bolszewików) Ukrainy i Obwodowy Komitet Wykonawczy. Na szpaltach tej gazety propagandowe utwory publikowali „niemal wszyscy” [Ingłot 1995: 54] członkowie komitetu, a następnie Oddziału Związku Pisarzy Radzieckiej Ukrainy.

W „Czerwonym Sztandarze” ukazał się wiersz Szereszewskiej *Towarzysze*, który warto przywołać w całości:

Powtarzamy codziennie najpiękniejsze słowo,
słowo, co wrasta w serce, jak dźwięk wrasta w ciszę,
a więc mówimy je sercem, tą najprostszą mową,
niech śpiewa hymn radości słowo: „Towarzysze”.

Jak słoneczniki w słońcu z podniesioną głową
dojrzewamy w treść ziarna. W liściach wiatr kołysze
pieśń nieustannej pracy, tętniącej miarowo
w skrzepłych mięśniach korzeni. Razem, towarzysze.

Dni moje i dni wasze splecione tak ściśle
jak jedno drzewo w liście poplątane z drugim,
jak bruzda obok bruzdy wyrzeźbione pługiem.

Trud mój równy waszemu, a myśl waszej myśli.
Więc kiedy mówię serce, niechaj serce słysze
w tym najpiękniejszym słowie, w słowie „towarzysze”.
[Szereszewska 1941: 4; Kunert 2002: 16]¹⁸

18 Na łamach „Czerwonego Sztandaru” Szereszewska opublikowała także *Wakacje Mickiewicza*, utwór okolicznościowy z okazji 85. rocznicy śmierci wieszczki [Szereszewska 1940: 4].

Z zapowiedzi wydrukowanych w „Czerwonym Sztandarze” [Drugi numer „Almanachu” 1941: 6] wynika, że utwory Szere-szewskiej miały się pojawić w numerze 2 „Almanachu Literackiego” – pisma Lwowskiej Organizacji Związku Pisarzy Radzieckiej Ukrainy, nakładem Państwowego Wydawnictwa Mniejszości Narodowych. Pierwszy – i ostatni – numer kwartalnika ukazał się 30 kwietnia 1941 roku [Drugi numer „Almanachu” 1941: 6; zob. też Inglot 1995: 69; Chłosta 2000: 54]. Tom poetycki Szere-szewskiej uwzględniono również w planie wydawniczym lwowskiej filii Państwowego Wydawnictwa Mniejszości Narodowych na rok 1941 [Chłosta 2000: 50]. W tym miejscu ślad się urywa.

Wspominając czasy niemieckiej okupacji, Jan Brzoza pisał:

Terror wzrastał się z dnia na dzień. Wielu pisarzy żydowskiego pochodzenia wtedy zginęło. Sam na własne oczy widziałem pędzoną na śmierć przez ulicę Brajerowską Halinę Górską, Deborę Vogel i Stanisławę Blumenfeldową. Znany poeta lwowski Henryk Balk zastrzelił się w parku, słyszałem o śmierci Karola Drezdnera, Zuzanny Ginczanki, Dawida Kenigsberga, Loli Szere-szewskiej, Włodzimierza Jampolskiego, Ostapa Ortwina, Szudricha i wielu innych [...]. [Brzoza 1967: 113]

Lola Szere-szewska oraz jej córki, Dagmara i Elżbieta, zostały zamordowane 1 lutego 1943 roku w miejscu zamieszkania – w Młocinach Parku (inna nazwa: Miasto Ogród Młociny)¹⁹. Pogrzb odbył się 6 lipca 1946 roku na warszawskim cmentarzu Stare Powązki. Zezwolenie na przeniesienie zwłok wydał Wydział Sanitarny miasta stołecznego Warszawy (ul. Obozowa 85)²⁰. Na liście ciał

19 Mateusz Napieralski zwrócił uwagę, że „[p]rzebiekna, willowa kolonia była w zasadzie luźną interpretacją angielskiej koncepcji miasta-ogrodu, stanowiła podmiejskie letnisko dla bogatszych warszawiaków. Przed II wojną światową na terenie osiedla Młociny-Park wzniesiono łącznie około 40 domów [...]. Do naszych czasów przetrwało niespełna 30” [Napieralski 2020].

20 Akty zgonu Loli Szere-szewskiej, Dagmary Zofii i Elżbiety Mirosławy, wydane przez Zarząd Gminy Młociny 5 lipca 1946 roku, są przechowywane w Urzędzie Stanu Cywilnego w Łomiankach [zob. USCŁ]. Zob. też skrócone akty zgonu (nr 61/1946, 62/1946, 63/1946) w Archiwum Zarządu Cmentarza Powązkowskiego w Warszawie [zob. USCŁ].

ekshumowanych na terenie stolicy w latach 1945–1947 (Archiwum Państwowe w Warszawie) nie odnotowano personaliów Szereszewskiej i jej córek. W Archiwum Cmentarza Powązkowskiego brak dokumentów ekshumacyjnych.

Nekrolog wydrukowano 5 lipca 1946 roku w „Życiu Warszawy” oraz w „Gazecie Ludowej”:

ś. † p.

z Rotbardów Leonia SZERESZEWSKA

LITERATKA, żyła lat 48

córki Jej

śp. Dagmara Zofia SZERESZEWSKA żyła lat 23

śp. Elżbieta Mirosława SZERESZEWSKA żyła lat 21

zginęły śmiercią tragiczną dnia 1 lutego 1943 r.

Nabożeństwo żałobne odbędzie się w kaplicy kościoła św. Karola Boromeusza na Powązkach dnia 6 lipca 1946 r, tj. w sobotę o godz. 11.40, po którym nastąpi wyprowadzenie zwłok na cmentarz miejscowy do grobu rodzinnego, o czym zawiadamiają krewnych, przyjaciół, kolegów i znajomych pogrążeni w głębokim smutku: NIEOBECNY MĄŻ i OJCIEC, MATKA I BABCIA, BRAT I RODZINA. [*Lola Szereszewska* (nekrolog) 1946b: 2; zob. także *Lola Szereszewska* (nekrolog) 1946a: 2²¹; WZPN]

Można domniemywać, że Szereszewska i jej córki przyjęły chrzest w obrządku rzymskokatolickim (podobnie jak Henryk Rotbard), o czym świadczyłoby nabożeństwo żałobne w kościele św. Karola Boromeusza oraz wyryty na tablicy inskrypcyjnej nagrobka skrót wyrażenia „świętej pamięci”, używany w odniesieniu do osób zmarłych wyznania chrześcijańskiego²².

W aktach gminy Młociny, opracowanych 6 września 1946 roku w ramach powojennej inwentaryzacji niemieckich zbrodni, znaleźć można wzmiankę: „Gromada Młociny Park: [...] [Żandarmi

21 Tu drobne zmiany w zapisie [zob. też WZPN].

22 Dziękuję za konsultację Witoldowi Wrzosińskiemu – genealogowi, hebraiście, dyrektorowi cmentarza Żydowskiego przy ul. Okopowej, członkowi Zarządu Gminy Żydowskiej w Warszawie.

niemieccy – R.W.] W ogrodzie Menna zamordowali 2 Żydów i 3 Żydówki. Pochowani zostali na miejscu straceń” [APW GM: 44–45]²³. Urzędnik nie zapisał daty zbrodni. Dom Nauma Menna (tzw. Mennówka) to jeden z domów przedwojennego osiedla Młociny Park (obecnie ul. Dzierżoniowska 4). Niewykluczone, że wspomniane trzy Żydówki to właśnie Lola Szereszewska i jej córki.

W 1947 roku w numerze 41 „Szpilek” – tygodnika satyrycznego, w którym poetka drukowała swoje utwory – zamieszczono informację, że Szereszewska została „zabita przez Niemców w 1942 roku” [*Autorzy, których prace...* 1947: 2]²⁴. Eryk Lipiński, współzałożyciel tego czasopisma, nazwał ją „autorką antyfaszystowskich wierszy” i odnotował: „Zamordowana przez hitlerowców (w 1941?) we Lwowie” [Lipiński, oprac. 1975: 184; zob. również Lipiński 1989: 11, 36].

Na uwagę zasługują także zapiski Jadwigi Stańczakowej dotyczące mieszkania przy ul. Gabriela Piotra Boduena 6 (róg ul. Jasnej) w Warszawie:

Ta kamienica była bardzo wymyślną budowlą. Ze strony naszej kuchennej klatki schodowej, gdzie znajdowała się winda z drucianej siatki, prowadził długi korytarz z różnymi schodkami do mieszkań na stronę Jasnej. [...] Tymi krętymi drogami przedostawałam się do moich koleżanek szkolnych Martyny i Miry Szereszewskich. Ojciec ich był bankierem. Matka, pani Lola, poetką. Cała rodzina zginęła w czasie okupacji pod Warszawą, podobno wydana Niemcom przez służącą. [Stańczakowa 1986: 9]

Trudno stwierdzić, czy powyższe wspomnienie o autorce *Kontrastów* i jej rodzinie zawiera w sobie ziarno prawdy. Rzeczywiście, w 1923 roku w lokalu przy ul. Jasnej 8 w Warszawie był zameldowany Henryk Herman Szereszewski [*Książka adresowa członków...*

23 Za wskazanie tego tropu dziękuję panu Mateuszowi Napieralskiemu.

24 Na stronie 9 wydrukowano *Tydzień lotu Szereszewskiej*.

1932: 90]²⁵. W 1938 roku wyruszył z Hawru do Nowego Jorku, później przebywał w Hawanie, skąd w 1941 roku podróżował do Nowego Jorku do swojej siostry Fanny (Nity) Szabad-Akston (1892–1943), żony Josepha Jamesa Akstona (1895–1983), rzeźbiarza i malarza [zob. Passanger Record, Herman Szereszewski 2024; LMAP 1²⁶; LMAP 2²⁷; SIIPA²⁸; SIOPA²⁹].

16 września 1941 roku Herman Szereszewski – znany jako Richard Sherry – oświadczył, że zamierza zostać obywatelem Stanów Zjednoczonych. W *Declaration of Intention* stwierdził, że miejsce pobytu żony oraz córek jest nieznane [zob. NY U.S.]³⁰.

Szereszewski ożenił się 3 października 1946 roku z Idą Greenspan *de domo* Spielberg (8 marca 1904–?) [zob. MyHeritage]³¹. Zmarł 13 kwietnia 1961 roku; jego grób znajduje się na Ferncliff Cementary and Mausoleum w Nowym Jorku [zob. *Richard Sherry* (hasło) 2024].

Matka poetki i jej bracia, uzyskawszy aryjskie dokumenty, od wiosny do jesieni 1942 roku mieszkali w willi w Świdrze, administrowanej przez Stefana Ślonimskiego [zob. *Henryk Rotbard* (hasło) 2024; *Michał Rotbard* (hasło) 2024; *Rozalia Rotbard* (hasło) 2024]. Michał „zginął śmiercią tragiczną 29 listopada 1943 roku”, jak napisano na tablicy inskrypcyjnej nagrobka; został pochowany na cmentarzu żydowskim w Warszawie (ul. Okopowa 49) w mogile ze swoim ojcem – Pawłem Rotbardem [zob. FDCŻWP 2024]³². Rozalia i Henryk ocalili i po wojnie przeprowadzili się do Łodzi

- 25 Szereszewscy mieszkali później w kamienicy przy ul. Marszałkowskiej 21/9 [zob. *Wykaz zatwierdzonych budowli 1937*: 649; *Genealogy Indexer* 2024; por. *Sprawa mieszkaniowa 1917*: 2; *Sprawa o komorne 1917*: 1].
- 26 Tu wskazano zawód Szereszewskiego: „marchant”. Odręczny dopisek: „diamond”.
- 27 W rubryce „krewny/przyjaciel z kraju pochodzenia podróżującego” odnotowano nazwisko „Pani Szereszewskiej” oraz adres zamieszkania: „ulica Złota 7, Warszawa”.
- 28 Tu wskazano zawód: „industrialist”.
- 29 W dokumentach pasażerskich wskazano rok urodzenia Henryka Hermana: 1891.
- 30 Tu wskazano zawód Szereszewskiego: „import-export bus.[iness]” [zob. też Draft Registration Card Herman Szereszewski 2024].
- 31 Ze spisu ludności z 1950 roku (U.S. Department of Commerce Bureau of the Census) wiadomo, że Richard Sherry wraz z żoną prowadzili „cleaning shop” [zob. SteveMorse].
- 32 Być może właśnie ze względu na chrzest Henryk nie pochował siostry i jej córek w grobie Pawła i Michała, co tłumaczyłoby ponadto, dlaczego nie odnotowano

(ul. Roosevelta 7). 24 stycznia 1951 roku dotarli do Sydney. Spoczywają na cmentarzu Springvale Botanical Cemetery w Melbourne [zob. NAA Rose Rotbard; NAA Henryk Rotbard; NAA Aircraft; a także: NAA Ellen Rotbard; „Commonwealth of Australia Gazette” 1959, nr 63: 3558, nr 81: 4459; *Henry Rotbard* (nekrolog) 1993: 44; *Rotbard Rose* (hasło) 2024; *Rotbard Henry* (hasło) 2024; Yad Vashem. The World Holocaust Remembrance Center 2024].

Fotografia Loli Szereszewskiej – wykonana przez Jerzego Benedykta Dorysa w 1933 roku – znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie [zob. BN 2].

2.

Twórczość Loli Szereszewskiej wydobyła z zapomnienia Emilia Gałczyńska (Hirsch). Badaczka zwróciła uwagę, że dziś próżno szukać informacji o poetce „w antologiach dwudziestolecia międzywojennego, słownikach, pracach dotyczących literatury XX wieku czy programach konferencji” [Gałczyńska 2019: 88, 2020: 161–169; Hirsch (Gałczyńska) 2021: 79–89]. Wyjątek stanowi *Międzywojenna poezja polsko-żydowska* – zbiór wierszy skomponowany przez Eugenię Prokop-Janiec, która wyróżniła cztery utwory Szereszewskiej: *Sonet tatrzański*, *O pośpiechu*, *Jabłka*, *Oczekiwanie* [zob. Prokop-Janiec, wybór, oprac. i wstęp 1996: 450–451]³³. Nazwisko Szereszewskiej odnotowała także Agata Zawiszewska w rozprawie *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym* [zob. Zawiszewska 2014: 206, 265, 268, 282]³⁴. Z kolei Piotr Śliwiński zamieścił liryk *Uchodźcy* w tomie *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018* [Śliwiński 2018: 141].

Kontrasty ukazały się w 1917 roku z dedykacją dla męża – Henryka Hermana Szereszewskiego. Na łamach „Romansu i Powieści”

personalistów poetki np. w Jad wa-Szem – Instytucie Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu w Izraelu.

33 Tu wskazano błędną datę urodzenia Szereszewskiej: 1897.

34 W rozprawie wskazano błędną datę urodzenia poetki: 1897.

zamieszczono anonimową recenzję tomu, której autor próbował przekonać czytelnika, że

[s]ą to przeważnie fragmenty i notatki, które mogą służyć za wskazówki, że p. Szereszewska przygotowuje się do zawodu pisarskiego. Z notatek tych widać, że autorka zwiedziła duży kawał świata: zna południe i północ, patrzy jednak na ludy i ziemie pod kątem wrażeń mocno indywidualnych, które nie mówią, że p. Szereszewska z obcych kultur bierze dorobki i wysiłki trwałe i twórcze. [*Notatki literackie* 1917: 8; zob. też *Nowe książki* 1917: 4]

Krytyk scharakteryzował język poetycki debutantki jako „łatwy i gładki”. Pouczał, by wystrzegała się neologizmów.

W podobnym tonie wypowiedział się Jan Kleszczyński w „Sfinksie”:

P. Lola Szereszewska włada językiem polskim nie tylko dobrze, ale nawet ozdobnie i zanadto ozdobnie. Nie posiada niestety instynktu. Chwilami wyłoni się z tej powodzi krasomówstwa obraz żywy, nawet piękny, i szczerze odczuty. *Kontrasty* jej wszakże są przeważnie pretensjonalne, a przynajmniej robiące wrażenie sztuczności wskutek zawsze jednakowo nastrojonego instrumentu językowego – zawsze na najwyższe tony. Dobrze jest ciągle wysoko latać. Ale – trzeba mieć dane po temu – to znaczy posiadać w sobie treść równie wielką, jak słowa. [Kleszczyński 1917: 140–141]

Z kolei w „Tygodniku Ilustrowanym” wydrukowano anonimową wzmiankę:

Ale sam tytuł zbiorku, oparty na przeciwstawności, każe już spodziewać się sztucznego dociągania do „kontrastów”. I tak: „laleczka tańczy” mimo nieszczęść wkoło, pan młody myśli o ciasnych lakierkach, gdy „ona” podczas „ślubu” oddaje mu się w duszy bezgranicznie, „smutna panna” podaje w „kawiar-ni” aktorowi goździk, symbol jej miłości, a on go ofiarowuje

swojej kochance ulicznej, i.t.d. Forma na ogół poprawna. [*Mieszaniny literackie* 1917: 102]

Kontrasty, zbiór 29 krótkich poematów prozą, nie należy do najlepszych w dorobku Szereszewskiej, jednak – wbrew opiniom recenzentów – nie jest pozbawiony walorów artystycznych. Składa się z trzech części: *Kontrasty*, *Opowiadania* oraz *Wrażenia*, którym można by nadać znaczenie quasi-gatunkowe.

Nie ulega wątpliwości – tom powstał z inspiracji poezją Młodej Polski. Szereszewska musiała dobrze znać twórczość Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Leopolda Staffa czy Kazimierzy Zawistowskiej, wykorzystywała bowiem obrazowanie charakterystyczne dla liryki przełomu wieków. Listę lektur autorki warto by odtworzyć również na podstawie wspomnień Władysława Grzelaka. W kawiarni Udziałowa, jak wiadomo, bywali autorzy znani, ale również twórcy *minorum gentium*.

Jednym z najważniejszych tematów *Kontrastów*, słów kluczcy wyobraźni Szereszewskiej, jest podróż. Bohater utworu *Bożek* – tajemniczy młodzieniec – wędruje po szklanych schodach prowadzących ku duchowemu oświeceniu. Poetka chętnie wykorzystywała sensory symboliczne ruchu wertykalnego (np. po „schodach życia” stąpa fryzjerka, „bohaterka” wiersza o tym samym tytule, opublikowanego w zbiorze *Niedokończony dom*). W *Miłości* Boża posłanniczka przemierza świat „tysiące długich, znojných lat”, głosząc Dobro. W *Wyzwoleniu* upostaciowana naga dusza peregrynuje we śnie, „w krainie Zagadek i Tajemnic”, by doświadczyć *katharsis* i spotkać Panią Najwyższą, którą okazuje się Afrodyta. Była to bodaj jedna z ulubionych bogiń mitologicznych poetki, pojawia się w utworze *Daphnis i Amaryllis*, także w tomie *Trimûrti. Fantazje historyczne*.

W debiutanckim zbiorze Szereszewskiej wyraźne są nawiązania do młodopolskiej konwencji onirycznej. Bohaterowie utworów sytuują się często na granicy – to zresztą jedna z wielu możliwych interpretacji tytułu tomu – między jawą a snem, między czasem minionym i współczesnym. Można by powiedzieć, że poruszają się w sposób somnambuliczny, typowy dla obrazowania symbolistycznego, nazwany przez Marię Podrazę-Kwiatkowską pantomimicznym. Przywodzą na myśl tajemnicze postaci z obrazów

prerafaelitów [zob. Podraza-Kwiatkowska 1973: 64–79, 1975: 149 i n.]. Niejedyny to zresztą trop potwierdzający inspirację sztukami pięknymi. Dobrym przykładem jest utwór „*Madonna*” Botticello. Inne dzieło włoskiego artysty – *Primavera* – Szereszewska przywołała aluzyjnie *W parku Cascine*. Poetka nie była odosobniona w swoim zachwycie nad twórczością mistrza quattrocenta. Jego obrazy, właśnie „za sprawą prerafaelityzmu, weszły do kanonu estetycznego Młodej Polski” [Okulicz-Kozarynowie 2020: 67; por. Bajda 2010]. Gałczyńska odkryła zaś, że w *Wyzwoleniu* mowa jest o Wenus Kallipygos, posagu znajdującym się w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Neapolu [Gałczyńska 2020: 164–165].

Zmysł estetyczny poetki rozwijał zapewne ojciec – Paweł Rotbard. Pisano o nim, że

odznaczał się głębią kultury, rozległą erudycją i subtelnym smakiem artystycznym. [...] Sztuka była największym umiłowaniem jego życia. Żył w atmosferze piękna, w otoczeniu swych ukochanych zbiorów artystycznych, które wciąż uzupełniał. [Z karty żałobnej... 1933: 10]

W kolekcji Pawła Rotbarda znajdowały się obrazy Edwarda Okunia, malarza, którego twórczość intrygowała wyobraźnię Młodej Polski³⁵. Z lektury aktu notarialnego – intercyzy zawartej pomiędzy Leonią a Hermanem Szereszewskim 12[25] lutego 1915 roku – wiadomo, że poetka była właścicielką dzieł sztuki, m.in. obrazów: Antoniego Kozakiewicza, Kazimierza Łasockiego, Aleksandra Augustynowicza, Jakuba Weinlesa i rzeźby Weinlesa³⁶.

35 Paweł Rotbard zakupił następujące obrazy Edwarda Okunia: *Upojenia wiosenne* (*Liebe und Eitelkeit, Miłość i próżność, Wiosenna pieszczota*) – wystawiony w 1906 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, zakupiony w 1907 roku; *Francesca i Paolo* (*Francesca z Rimini, Paolo i Francesca*) – wystawiony w 1911 roku w TZSP, zakup z wystawy. Według Janiny Wiercińskiej obraz *Laus Vitae* (*Lob des Lebens, Pochwała życia*), 1905, „zakupił Rotbard [Paweł Rotbard?] w 1913 roku”; w sprawozdaniu TZSP za 1913 rok brak wzmianki [zob. Biernacka 2004: 270, 274, 282].

36 Niestety w dokumencie nie podano tytułów dzieł sztuki [zob. ANW].

Wiele łączy utwory Szereszewskiej z poezją francuskich parnastów i symbolistów, np. José-Maríi de Hérédii czy Paula Verlaine'a. Podobieństwa wynikają nie tylko ze wspólnej im, jakże modnej pod koniec wieku, fascynacji tematem średniowiecza, ale także z pokrewnej, schyłkowej wrażliwości. W *Kontrastach* pojawiają się np. blade mniszki, kolorowe okna – jak w utworze pt. *W kościele*:

Poprzez wielobarwne szkło witraży – z których się dobrotliwie uśmiechają słodkolice, śliczne święte – sączy się poświęta szafirowa i błękitna, sine kładąc cienie na twarzach rozmodleniem i skupieniem cichych, na stallach rzeźbionych w sceny biblijne, wykładanych drzewem różanym i cedrowym, a rozetami z ciemnego metalu ozdobionych; na posadzce kamiennej, ułożonej z kwadratów czarnych i białych [...]. [Szereszewska 1917: 135]

A ponadto mnisi – zakochani w kwiatach (*W klasztorным ogrodzie*), kadzidła, średniowieczne mury ogrodu (*Akwaforta z Secesji Wiedeńskiej*) oraz egzotyczne kwiaty.

Szereszewska – estетка, miłośniczka sztuki, dbała o plastyczne ukształtowanie poetyckiej przestrzeni. Wykorzystywała grę światła i koloru, efekty lśnienia. Niekiedy sięgała po „obrazowanie jubilerskie”, w czym można by upatrywać inspiracji szkoły Le Parnasse, chociaż motyw „szmeru rozsypanych pereł” (*Bożek*) przywołuje na myśl *Perlen entrollen* (*Perły się toczą*) Rainera Marii Rilkego. Szereszewska ceniła twórczość austriackiego poety, czego dowodem są wiersze opatrzone dopiskiem „z R.M. Rilkego” w tomie *Niedokończony dom*.

Ważnymi tematami zbioru są miłość i „kontrasty” relacji damsko-męskich. Dobrym przykładem jest utwór *Ślub*:

Panna młoda jest bardzo biała. Wygląda jak duży gołąb biały, strwożony, lękliwy; wygląda jak konwalii gałązka wiosenna, z niepokojem ciekawym wpatrzona w tarczę wschodzącego słońca.

Wokoło jest bardzo dużo kwiatów, przeważnie białych, dużo żółtych, wysokich, pomarańczowym płomieniem roz-

palonych świec, dużo gości uroczystych, cokolwiek niedyskretnie, lecz bardzo wzruszająco i czule uśmiechniętych, dużo dziewcząt młodych, rozchichotanych, otulonych w gazę kremową i błękitną.

Panna młoda jest bardzo blada, strwożona, lecz zarazem szczęśliwa i myśli: „O ukochany – oto bierzesz mnie, aby wypić z ciała mego słodycz upajającą a z duszy czerpać skarby wielkiej tkliwości... Oto schodzę ku tobie, niosąc kres tęsknotom ciała i tęsknotom serca...”

Pan młody jest bardzo, bardzo blady, a oczy ma spuszczone i tajemniczo powiekami przesłonięte i myśli:

„Do diabła... mam za ciasne lakierki”. [Szereszewska 1917: 71–72]

W tomie tym interesujące są ponadto pejzaże wewnętrzne pełniące funkcję nastrojotwórczą. Autorka zestawiała je niekiedy na zasadzie kontrastu, jak np. w *Opowieści sentymentalnej o znużonej królownie i bladym pierrocie*: skóra głównego bohatera ma kolor „mleczny”, czarne są jego myśli – tak jak ciemne morze, *mare tenebrarum* – odzwierciedlające stan duszy. W poezji Szereszewskiej obrazy wody (wody niczym tkana materia, wody, która ożywa, pochłania i koi) ewokują również przeszłość, jak w utworze *Morze. Ze wspomnień*: „Pragnę być sama z morzem. [...] Czy morze nie spogląda na mnie setkami oczu kuszących nereid? Czyż nie trytonów gwizd przedziera się przez fali szmer?” [Szereszewska 1917: 178–179]. Warto dodać, że młodopolskie akweny poetyckie wiązały się również z symboliką kobiecości, miłości, śmierci i życia, by pokrótce wymienić te najistotniejsze znaczenia [Czabanowska-Wróbel 2013: 20–25], ogniskujące także wyobraźnię Szereszewskiej.

W *Kontrastach* uwagę zwracają utwory niepokojące, odzwierciedlające lęk, zagrożenie. Tematami *Krwi. Szkiców* są: śmierć, żaloba, ból, trauma wojny. Utwór *W rocznicę upamiętnia zagładę* – trzęsienie ziemi oraz wywołane przez nie tsunami, do których doszło 28 grudnia 1908 roku w Mesynie, mieście – jak pisała poetka – „cmentarnym”, „umarłym, które dźwięczy niedosłyszalnym

hymnem jęków, bluźnierstw i rozpaczliwych łkań” [Szereszewska 1917: 141–143]. W wyniku kataklizmu zginęło ponad osiemdziesiąt tysięcy osób [*Messina earthquake and tsunami...* 2024]. Liryki w „tonacji ciemnej” korespondują z wierszami katastroficznymi z ostatniego tomu poetki – *Galęzie*, jakby Szereszewska przezuwała nadchodzącą katastrofę. Wystarczy chwila – napisze w *Wieczności* – i życie wymyka „się z palców – jak motyl – znienacka” [Szereszewska 1938: 25].

• • •

Poszukiwanie informacji biograficznych o poetce i jej rodzinie trwa, jednak nie byłoby możliwe bez pomocy i życzliwości wielu osób. Bardzo dziękuję panu prof. dr. hab. Piotrowi Mitznerowi za umożliwienie mi pracy nad *Nieskończonymi zdaniami*, wnikliwą lekturę całości i cenne komentarze. Słowa wdzięczności kieruję do pani prof. dr. hab. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, dzięki której poznałam twórczość Loli Szereszewskiej. Podziękowania zechcą również przyjąć: pani Hanna Gafni – pracowniczka The Ackman & Ziff Family Genealogy Institute, Center for Jewish History w Nowym Jorku, pan Karol Gądzik – członek Zarządu Fundacji Stare Powązki, pani Anna Przybyszewska-Drozd – kierowniczka Działu Genealogii w Żydowskim Instytucie Historycznym im. Emanuela Ringelbluma w Warszawie, pani Julia Reichstein – pracowniczka biblioteki w Melbourne Holocaust Museum, pani Jolanta Stefańczyk z Archiwum Zarządu Cmentarza Powązkowskiego w Warszawie, pan Witold Wrzosiński – genealog, hebraista, dyrektor cmentarza Żydowskiego przy ul. Okopowej, członek Zarządu Gminy Żydowskiej w Warszawie. Za odkrywcze wskazówki i tropy interpretacyjne dziękuję: dr. hab. Magdalenie Rudkowskiej, dr. hab. Dawidowi Marii Osińskiemu, dr. Aleksandrze Sikorskiej-Krystek, Krzysztofowi Prabuckiemu oraz panu Mateuszowi Napieralskiemu.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- ANW – Archiwum Narodowe w Warszawie, Oddział Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, akt notarialny – intercyza małżeńska zawarta pomiędzy Leonią Rotbard, c. Pejsacha Rotbarda i Rozalii Margulies a Hermanem Szereszewskim, s. Szaloma-Pejsacha Szereszewskiego, 12[25] lutego 1915 r., nr rep. 154, zespół archiwalny nr 72/837/o, Kancelaria Józefa Puchalskiego, notariusza w Warszawie, sygn. arch. 6. [Odpis aktu notarialnego – intercyzy, wraz z jego przekładem, przechowywany w aktach rejestrowych firmy nr RHA XXXVI 267 „Bracia Czyż i H. Szereszewski” – prowadzenie biura agenturowego reprezentacji fabryk wyrobów gumowych „Semperit” z lat 1932–1939 – Archiwum Narodowe w Warszawie, Oddział Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół archiwalny nr 72/639/o, Sąd Okręgowy w Warszawie, sygn. arch. 902].
- APW – Archiwum Politechniki Warszawskiej, Teczka studencka Michała Rotbarda, sygn. akt 1698.
- APW GM – Archiwum Państwowe w Warszawie, Oddział w Grodzisku Mazowieckim, Akta gminy Młociny, sygn. 2.
- AUW – Archiwum Uniwersytetu Warszawskiego, Teczka studencka Henryka Rotbarda, sygn. RP 23115.
- BN 1 – Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Karola Wiktora Zawodzińskiego, sygn. rkps 7419 III.
- BN 2 – Biblioteka Narodowa w Warszawie, *Szereszewska Lola* [portret] (1933), Jerzy Benedykt Dorys [fotografia], Adam Kaczkowski [druk], sygn. F.93364/II, <https://fbc.pionier.net.pl/details/nn4pzhv> [dostęp: 20.08.2024].
- „Commonwealth of Australia Gazette” (1959), nry 63, 81.
- Draft Registration Card Herman Szereszewski (2024), <https://tinyurl.com/3w4nanxc> [dostęp: 3.07.2024].
- DZURNIZM m.st. Warszawy – „Dziennik Urzędowy Rady Narodowej i Zarządu Miejskiego m.st. Warszawy” (1947), nr 27.
- FDCZWP – Fundacja Dokumentacji Cmentarzy Żydowskich w Polsce. Baza danych nagrobków, *Rotbard Michał* [hasło], <https://tinyurl.com/2j4wwffn> [dostęp: 31.03.2024].
- Genealogy Indexer* (2024), <https://tinyurl.com/ymzfp78w> [dostęp: 13.05.2024].
- Getter Norbert, Schall Jakub, Schipper Zygmunt, red. (2002), *Żydzi bojownicy o niepodległość Polski. 1918–1939* [reprint], Rada Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa, Warszawa.

- Henry Rotbard* [nekrolog] (1993), „The Age Newspaper”, 31 sierpnia.
- Henryk Rotbard* [hasło] (2024), Centrum Badań nad Zagładą Żydów, <https://getto.pl/pl/Osoby/R/Rotbart-Henryk> [dostęp: 1.02.2024].
- Książka adresowa członków Związku Żyd. Stowarzyszeń Humanitarnych „B'nei B'Rith” w Rzeczypospolitej Polskiej w Krakowie* (1932), Związek Żydowskich Stowarzyszeń Humanitarnych „B'nei B'Rith” w Rzeczypospolitej Polskiej w Krakowie, Kraków.
- LMAP 1 – List or Manifest of Alien Passengers for the United, 30.08.1938.
- LMAP 2 – List of Manifest of Alien Passengers for the United, 23.01. 1941.
- Michał Rotbard* [hasło] (2024), Centrum Badań nad Zagładą Żydów, <https://getto.pl/pl/Osoby/R/Rotbart-Michal> [dostęp: 1.02.2024].
- MNL 1 – Muzeum Narodowe w Lublinie, List Loli Szereszewskiej do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, rkps, 28 lutego 1938 roku, k. 224–225, sygn. MC/Rp/199/179/ML.
- MNL 2 – Muzeum Narodowe w Lublinie, List Loli Szereszewskiej do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, rkps, Warszawa, 30 kwietnia 1938 roku, k. 226–227 oraz koperta, sygn. MC/Rp/199/180/ML.
- MNL 3 – Muzeum Narodowe w Lublinie, List Loli Szereszewskiej do Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, rkps, Warszawa, 17 czerwca 1939 roku, k. 228–229, sygn. MC/Rp/199/181/ML.
- MyHeritage – Richard Sherry and Ida Greenspan Marriage License, nr 34449, New York, <http://surl.li/ibdzn> [dostęp: 10.07.2024].
- NAA Aircraft – National Archives of Australia, Aircraft VH–EBM arrived Sydney 24 January 1951, SP244/2, N1950/2/17504.
- NAA Ellen Rotbard – National Archives of Australia, Ellen Rotbard, B78, 1957/ROTBARD E.
- NAA Henryk Rotbard – National Archives of Australia, Henryk Rotbard, B78, 1957/ROTBARD H.H.
- NAA Rose Rotbard – National Archives of Australia, Rose Rotbard, SP244/2, N1950/2/14381.
- NY U.S. – New York, U.S., State and Federal Naturalization Records, Ancestry, <https://tinyurl.com/sbjjhcw7> [dostęp: 3.05.2024].
- Passenger Record, Herman Szereszewski (2024), The Statue of Liberty Ellis Island Foundation, Inc., <https://tinyurl.com/wmsmtpsf> [dostęp: 19.06.2024].
- Richard Sherry* [hasło] (2024), Find a Grave, <https://tinyurl.com/5bd54st6> [dostęp: 10.05.2024].
- Rotbard Henry* [hasło] (2024), Find a Grave, <https://tinyurl.com/27e844k8> [dostęp: 10.07.2024].
- Rotbard Rose* [hasło] (2024), Find a Grave, <https://tinyurl.com/muachpkp> [dostęp: 10.07.2024].

- Rozalia Rotbard [hasło] (2024), Centrum Badań nad Zagładą Żydów, <https://tinyurl.com/bddsbrb4> [dostęp: 1.02.2024].
- SIIPA – States Immigrant Inspector at Port of Arrival, 5.09.1938.
- SIOPA – States Immigration Officer at Port of Arrival, 28.01.1941.
- SteveMorse – U.S. Department of Commerce Bureau of the Census, <https://stevemorse.org/#us> [dostęp: 11.07.2024].
- USCŁ – Urząd Stanu Cywilnego w Łomiankach, akty zgonu: nr 61/1946 (Loli Szereszewskiej)³⁷, nr 62/1946 (Dagmary Zofii Szereszewskiej), nr 63/1946 (Elżbiety Mirosławy Szereszewskiej), Zarząd Gminy Młociny 5 lipca 1946 roku. [Skrócone akty zgonu (nr 61/1946, 62/1946, 63/1946), Archiwum Zarządu Cmentarza Powązkowskiego w Warszawie].
- Wolf – Alex Wolf & Associates, LCC. Recovery of Nationalized and Expropriated Property in Poland, *Warsaw Properties Urgently Looking For Heirs – Under The June 25, 2015 Law*, <https://tinyurl.com/275z7cnf> [dostęp: 20.02.2024].
- WZPN – Warszawskie Zabytkowe Pomniki Nagrobne, *Lokalizacja: cmentarz Stare Powązki, Nazwisko: Szereszewskie* [hasło], <https://tinyurl.com/yt32rtbp> [dostęp: 11.07.2024].
- Yad Vashem. The World Holocaust Remembrance Center (2024), *Henryk Rotbard* [hasło], <https://tinyurl.com/v4y294vv>; *Rozalia Rotbard* [hasło] <https://tinyurl.com/2p822fdw> [dostęp: 20.04.2024].

Literatura

- Autorzy, których prace zamieszczono w numerze (1947), „Szpilki”, nr 41.
- „A wiste skandal” wywołał „cewildeweten” mecenas (1935), „ABC. Nowiny codzienne” [Warszawa], nr 83.
- Bajda Justyna (2010), *Poezi – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
- Bal Akademickiej Korporacji Syjonistycznej „Zelotia” (1928), „Nasz Przegląd”, nry 1–3.
- Bal Akademickiej Korporacji Syjonistycznej „Zelotia” (1929), „Ewa. Pismo tygodniowe”, nr 1.
- Bazyler Michał (2023), *City of Warsaw Notices. Batches 1*, <https://tinyurl.com/bdmtchj> [dostęp: 20.02.2024].
- Biernacka Małgorzata (2004), *Literatura – symbol – natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa.

37 Tu odnotowano błędną datę urodzenia poetki: 1901.

- Brzoza Jan (1967), *Moje przygody literackie*, Śląsk, Katowice.
- Chłosta Joanna (2000), *Polskie życie literackie we Lwowie w latach 1939–1941 w świetle oficjalnej prasy polskojęzycznej*, Wydawnictwo UWM, Olsztyn.
- Czabanowska-Wróbel Anna (2013), *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Czaykowski Bogdan (1988), *Lwowska szkoła inżynierii dusz*, „Kultura”, nr 4/487.
- Czy wiesz kto to jest? Uzupełnienia i sprostowania (b.r.), Wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, Warszawa.
- Drugi numer „Almanachu” (1941), „Czerwony Sztandar”, nr 129.
- Galczyńska Emilia (2019), *Lola Szereszewska (1895–1943) – zapomniana poetka pogranicza*, „Narracje o Zagładzie”, nr 5, <https://doi.org/10.31261/NoZ.2019.05.05>.
- Galczyńska Emilia (2020), „Kontrasty” snów zapoznanej poetki Loli Szereszewskiej, w: *Sny kobiet, sny o kobietach – od romantyzmu do Młodej Polski*, red. Paulina Batkiewicz, Lidia Kamińska, Monika Ziółkowska, Księgarnia Akademicka, Kraków, <https://doi.org/10.12797/9788381382502>.
- Grzelak Władysław (1965), *Cyganeria z „Udziałowej”. 1908–1913*, Czytelnik, Warszawa.
- Hirsch [Galczyńska] Emilia (2021), *Wokół „Niedokończonego domu” oraz „Gałęzi” Loli Szereszewskiej (1895–1943) na łamach prasy dwudziestolecia międzywojennego*, „Wschodnie Forum Nauki”, t. 2.
- Inglot Mieczysław (1995), *Polska kultura literacka Lwowa lat 1939–1941. Ze Lwowa i o Lwowie. Lata sowieckiej okupacji w poezji polskiej. Antologia utworów poetyckich w wyborze*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.
- J.B. (1941), *Czerwony klub pisarzy we Lwowie. Sylwetki tych, co zerwali z kulturą europejską (korespondencja własna N.K.W.)*, „Nowy Kurier Warszawski”, nr 212.
- Jaworski Kazimierz Andrzej (1965), *W kręgu Kameny*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Kalendarz Informacyjno-Encyklopedyczny na rok przestępny 1912 (1912), Słowo Polskie, Warszawa.
- Kleszczyński Jan (1917), [rec.: L. Szereszewska, *Kontrasty*, Warszawa 1917], „Sfinks”, z. 2/3.
- Konkurs na nowelę (1917), „Kurier Warszawski”, nr 204.
- Kunert Andrzej Krzysztof (2002), *Rzeczpospolita Walcząca: styczeń – grudzień 1941. Kalendarium*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa.

- Lipiński Eryk, oprac. (1975), „*Szczutek*”, „*Cyrulik Warszawski*”, „*Szpilki*”. 1919–1939, wstęp Witold Filler, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Lipiński Eryk (1989), *Drzewo szpilkowe*, Czytelnik, Warszawa.
- Lola Szereszewska [nekrolog] (1946a) „Gazeta Ludowa”, nr 183.
- Lola Szereszewska [nekrolog] (1946b), „*Życie Warszawy*”, nr 183.
- L.Sz. [właśc. Lola Szereszewska] (1933), II. *Friedric March*, „Kino. Tygodnik ilustrowany”, nr 20.
- Mączewska Katarzyna (2016), „*Testament*” Bronisława Krystalla – miłośnika sztuki, mecenasa artystów i hojnego donatora Muzeum Narodowego w Warszawie, „Kronika Warszawy”, nr 2.
- Messina earthquake and tsunami of 1908 [hasło] (2024), Britannica, <https://tinyurl.com/53hys2zr> [dostęp: 11.02.2024].
- Mieszaniny literackie (2017), [rec.: L. Szereszewska, *Kontrasty*, Warszawa 1917], „Tygodnik Ilustrowany”, nr 8.
- Napierski Mateusz (2020), *Miasto-Ogród Młociny. Rzecz o niespełnionym marzeniu*, <https://tinyurl.com/2xnv8cyu> [dostęp: 20.03.2024].
- Nasz konkurs (1917), „Sfinks”, z. 5/6.
- „Nasz Przegląd Ilustrowany” [dodatek do „Naszego Przeglądu”] (1933), [fotografia Pawła Rotbarda], nr 28.
- „Nasz Przegląd” (1933), [nekrolog Pawła Rotbarda] nry 182–183, 185.
- Notatki literackie (2017), [rec.: L. Szereszewska, *Kontrasty*, Warszawa 1917], „Romans i Powieść”, nr 16.
- Nowe książki (1917), „Goniec Wieczorny”, nr 30.
- „Obwieszczenia Publiczne” [dodatek do „Dziennika Urzędowego Ministerstwa Sprawiedliwości”] (1933), nr 28a.
- Okulicz-Kozarynowie Małgorzata i Radosław (2020), *Tropami Bractwa Wielkiego Dzwonu. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Pater Daniel (2002), *Żydowski Akademicki Ruch Korporacyjny w Polsce w latach 1898–1939*, „Dzieje Najnowsze”, nr 34.
- Plebiscyt „Kogo nie wolno pominąć w «Antologii poezji polskiej 1918–1940»” (1939), „Skawa”, nr 7.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1973), *Somnambule (o młodopolskiej konwencji onirycznej)*, „Teksty”, nr 2 (8).
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1975), *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Prokop-Janiec Eugenia, wybór, oprac. i wstęp (1996), *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*, Universitas, Kraków.

- Pruszyński Ksawery (1990), *Publicystyka*, t. 1: *Niezadowoleni i entuzjaści. 1931–1939*, wyb. Gotfryd Pyka, Janusz Roszko, wstęp Janusz Roszko, komentarz Dariusz Kołodziejczyk, PIW, Warszawa.
- Rozstrzygnięcie konkursu (1937), „Warszawski Dziennik Narodowy”, nr 63.
- Rozstrzygnięcie konkursu na wiersz o książce (1937a), „ABC. Nowiny codzienne”, nr 76.
- Rozstrzygnięcie konkursu na wiersz o książce (1937b), „Czas”, nr 66.
- Same autorki (1917), „Gazeta Poranna”, nr 203.
- Sprawa mieszkaniowa (1917), „Głos. Dziennik polityczny”, nr 97.
- Sprawa o komorne (1917), „Goniec Poranny”, nr 256.
- Stańczakowa Jadwiga (1986), *Przejęcia*, PIW, Warszawa.
- Stowarzyszenie Humanitarne „Braterstwo – B’nei B’Rith” w Warszawie 1922–1932 (1932), przedm. Mojżesz Schorr, Stowarzyszenie Humanitarne „Braterstwo – B’nei B’Rith”, Warszawa.
- Szablowska-Zaremba Monika (2014), *Dziennikarki międzywojennej prasy polsko-żydowskiej (wstępne rozpoznanie)*, „Archiwum Emigracji”, z. 1–2.
- Szereszewska Lola (1917), *Kontrasty*, Księgarnia Gebethnera i Wolffa, Warszawa.
- Szereszewska Lola (1933), *Marlena Dietrich*, „Kino. Tygodnik ilustrowany”, nr 20.
- Szereszewska Lola (1936), *Niedokończony dom*, F. Hoesick, Warszawa.
- Szereszewska Lola (1937a), *O książkach*, „Ster. Tygodnik żydowski do spraw polityki i kultury”, nr 16.
- Szereszewska Lola (1937b), *Żołnierze*, „Sygnały”, nr 37.
- Szereszewska Lola (1938), *Galęzie*, F. Hoesick, Warszawa.
- Szereszewska Lola (1940), *Wakacje Mickiewicza*, „Czerwony Sztandar”, nr 321.
- Szereszewska Lola (1941), *Towarzysze*, „Czerwony Sztandar”, nr 5.
- 65 tys. złotych za miejsce na cmentarzu (1933), „Głos Poranny”, nr 182.
- Śliwiński Piotr (2018), *Wolny wybór. Stulecie wierszy 1918–2018*, WBPiCAK, Poznań.
- Turniej kwiatów, gwiazd i serc (1933), „Kino. Tygodnik ilustrowany”, nr 39.
- Wieczór poetek (1930), „Ewa. Pismo tygodniowe” 1930, nr 5.
- Wieczór poezji Wizo (1930), „Nasz Przegląd”, nry 30–32.
- Wojkiewicz Rozalia (2024), *Posłowie. Życie „wymknęło [...] się z palców – jak motyl – znieuważa”*, w: Lola (Leonia) Szereszewska, *Nieskończone zdania*, wyb., szkic monograficzny Rozalia Wojkiewicz, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin.
- Wykaz zatwierdzonych budowli (1937), „Przegląd Budowlany”, nr 12.

- xxv lat działalności Towarzystwa „Pomoc dla Sierot”. 1908–1933 (1933),
Towarzystwo „Pomoc dla Sierot”, Warszawa.
Z karty żałobnej. B.P. Paweł Rotbard (1933), „Nasz Przegląd”, nr 182.
Zabawy (1914), „Nowa Gazeta”, nr 40.
Zajście na plażę (1925), „Nasz Przegląd”, nr 221.
Zawiszewska Agata (2014), *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awan-
gardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*,
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin,
<https://doi.org/10.18276/978-83-7972-787-2>.
Zebrania (1915), „Nowa Gazeta”, nr 143.
Zebranie Tow. Pomocy Ubogim Matkom (1914), „Nowa Gazeta”, nr 74.

Rozalia Wojkiewicz

Lola (Leonia) Szereszewska's Young Poland “Contrasts”

Scarce information survives to this day about the life and work of Lola (born Leonia) Szereszewska née Rotbard, a Polish-Jewish poet. The article presents the effects of extensive discovery research and new biographical information about the poet and her family. It also characterises the key themes of the imagination presented in *Kontrasty* (Contrasts) – a collection of short prose poems published in 1917, inspired by the Young Poland period.

Keywords: Lola Szereszewska; poetry; Young Poland; Polish-Jewish literature.

Rozalia Wojkiewicz – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Rozprawę doktorską *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski – między obrazową aluzją a syntezą dążeń estetycznych epoki* obroniła z wyróżnieniem w 2019 roku. Praca uzyskała finansowanie Narodowego Centrum Nauki (grant „Preludium”), drugą nagrodę za rozprawę doktorską z dziedziny humanistyki w Konkursie im. prof. Aliny „Inki” Brodzkiej-Wald (2020), drugą nagrodę w Konkursie na najlepszą pracę doktorską z dziedziny nauk o kulturze organizowanym przez Narodowe Centrum Kultury (2020) i nominację Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu do Nagrody Prezesa Rady Ministrów (2020). Autorka książki *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*

(Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2022), wydanej staraniem Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza w ramach grantu Doskonała Nauka. Wsparcie Monografii Naukowych (Ministerstwo Edukacji i Nauki). Książka otrzymała nominację do Nagrody im. Jana Długosza (2023) i Nagrodę Rektora UAM (2024).

Iwona Przybysz

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-0883-2074

Homo novus między młotem reklamy a kowadłem krytyki. Przypadek *Alberta, wójta krakowskiego**

24 lutego 1886 roku w „Gazecie Polskiej” ukazała się informacja o rozstrzygnięciu konkursu dramatycznego imienia Wojciecha Bogusławskiego ufundowanego przez „koło miłośników sztuki krajowej” [zob. *Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego* 1884: 2]. Pierwszą nagrodę w wysokości 1000 rubli przyznano dramatowi historycznemu w dziesięciu odsłonach zatytułowanemu *Albert, wójt krakowski* debiutanta Stanisława Gabriela Kozłowskiego. Drugą nagrodę, 500 rubli, również otrzymał początkujący autor, Aleksander Mańkowski, za komedię *Minowski*, a trzecią, pierwotnie nieplanowaną, w wysokości 250 rubli – weteran sceny warszawskiej, Edward Lubowski, za *Osaczonego* (autor przekazał swoją nagrodę na poczet kolejnych konkursów).

To niepozorne ogłoszenie zapoczątkowało ostrą kampanię prasową wokół dramatu Kozłowskiego oraz jego osoby. Prasa, żadna

* Artykuł jest efektem badań podjętych w ramach przygotowywania rozprawy doktorskiej, która powstała na Wydziale Polonistyki UW i została opublikowana w zmienionej wersji pt. *Sąd nad literaturą. Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku* [zob. Przybysz 2023]. Niniejszy tekst został przesłany do redakcji, przedstawiony do recenzji i przyjęty do druku przed wydaniem książki.

choćby szczątkowych informacji na temat nieznanego, a już tak dobrze zapowiadającego się autora, prześcigała się w przedstawianiu faktów z jego biografii, zachwalając *Alberta*... na długo przed publikacją. Ten strumień pochwał dla Kozłowskiego zwiększył oczekiwania wobec jego utworu. Okazały się one jednak niewspółmierne zarówno do pozycji dramaturga na rynku, jak i wartości artystycznej jego sztuki. Kiedy krytyka i czytelnicy zapoznali się ze zwycięskim tekstem, natychmiast zmieniło się ich nastawienie wobec niego. Kolejni recenzenci bez litości obnażali wady dzieła uznawanego wcześniej za przejaw „odnowy dramaturgii”. Polemiki wokół *Alberta, wójta krakowskiego* i jego autora stały się zatem soczewką odzwierciedlającą rolę konkursu jako instytucji wywierającej wpływ na kształt literatury. Prestiż związany z wygraną, profilujący ocenę dzieła nawet bez konieczności zapoznania się z nim, ukształtował myślenie o tym dramacie, a nawet – do pewnego etapu – zastępował jego lekturę. Negatywny wynik tego mechanizmu wpłynął zaś także na postrzeganie instytucji konkursowej.

Rozważania, które podejmuję w tym artykule, wpisują się w nurt mikrobiografiki prasowej¹, czyli metody czytania materiału czasopiśmienniczego stosowanej przez Krzysztofa Stępnika [2016] do usytuowania życiorysu Henryka Sienkiewicza w szerokich kontekstach: kulturowym, społecznym i politycznym. W tym celu badacz zestawia ze sobą artykuły zamieszczane na łamach pism literackich i społecznych, a także wzmianki w „kurierkach”, aby zrekonstruować społeczny model recepcji twórczości noblisty oraz jego osoby. Zastosowanie tej metody do lektury tekstów poświęconych dużo mniej zasłużonemu pisarzowi jest zasadne ze względu

- 1 Decyzja o zastosowaniu metody mikrobiografiki prasowej do analizy recepcji *Alberta, wójta krakowskiego* wynika przede wszystkim z charakteru zjawisk omawianych w niniejszym artykule, nieograniczających się do kwestii recepcji tekstu dramatu (na podstawie jego pierwodruku prasowego), ale obejmujących także refleksję nad postrzeganiem Kozłowskiego jako swego rodzaju nowej osobowości warszawskiego życia artystycznego. Zwycięski dramat interesuje mnie w związku z tym głównie jako pretekst do dyskusji nad rolą instytucji konkursu literackiego w środowisku artystycznym 2. połowy XIX wieku, a także nad potencjałem promocyjnym łączącym się z wyróżnieniem. Kwestie dotyczące bezpośrednio właściwości tekstowych dramatu oraz jego potencjału scenicznego stanowiąc będą w tym tekście wspornik refleksji, nie zaś jej esencję.

na rozmiary polemiki prasowej wokół *Alberta, wójta krakowskiego*, jej wpływ na postrzeganie roli mediów w konstruowaniu dyskursu publicznego, a także pozycję konkursów jako instytucji krytyczno-literackiej. Dlatego zależy mi nie tyle na rekonstrukcji wycinka biografii Kozłowskiego, ile na analizie mechanizmów wykorzystywanych przez komisję konkursową oraz prasę warszawską do gruntuowania pozytywnego odbioru autora oraz *Alberta...*, które później doprowadziły do wykazania jego niskiej wartości artystycznej.

1. Wynoszenie na piedestał

Zwiastunem kampanii wokół *Alberta...* była już forma ogłoszenia o jego wygranej, w którym uwagę przykuwa skromne, pozornie czysto sprawozdawcze zdanie:

Nagrode pierwszą (rs tysiąc i ogłoszenie drukiem w oddzielnej książce wraz z życiorysem Wojciecha Bogusławskiego na rzecz autora) przyznano **jednomyślnie** [podkr. oryg.] sztuce p.t. *Albert, wójt krakowski*, dramat w 5 aktach, a 10 obrazach, napisany przez p. Stanisława Kozłowskiego. [*Komitet konkursu dramatycznego...* 1886: 2]

Podkreślona słownie i graficznie jednomyślność sędziów, którzy reprezentowali grono zróżnicowane zarówno światopoglądowo, jak i pod względem ról odgrywanych w środowisku², jednoznacznie sugeruje niepospolitą wartość dramatu na tle pozostałych zgłoszonych do konkursu dzieł.

Istotny jest również fakt przyznania najważniejszych nagród debiutantom³, natychmiast wykorzystywany w prasie do potwierdzenia uczciwości werdyktu:

- 2 W pierwotnym składzie komitetu znaleźli się: Władysław Bogusławski, Jan Brzeziński, Dionizy Henkiel, Kazimierz Kaszewski, Józef Kenig, Włodzimierz Kretkowski, Jan Królikowski, Edward Leo i Wacław Szymanowski. Na początku 1886 roku Kaszewski zrezygnował z pracy w jury ze względu na obciążenie obowiązkami; zastąpili go Henryk Sienkiewicz i Piotr Chmielowski.
- 3 Do tego grona zaliczano zarówno Kozłowskiego, jak i Mańkowskiego, który choć wcześniej nie próbował swoich sił jako dramaturg, wydał – pod tym samym pseu-

Komitet miał prawdziwy *embarras des richesses*; wyszczególnił dziewięć sztuk ośmiu autorów, z których trzech tylko okazało się znanej firmy i zasłużonego rozgłosu, reszta należała do nowicjuszków. I to właśnie wynik najlepszy, bo świadczący najpierw o bezstronności sędziów, którzy kierowali się li tylko zdaniem krytycznym i wartością sądzonych utworów, a nie osobistymi względami, a co ważniejsza wyprowadzający na jaw młode, nowe, nieznane a ukryte dotąd talenta twórcze i niepospolite zdolności, które w nagrodach konkursowych i uznaniu tak poważnego areopagu znajdą zachętę i bodziec do dalszej pracy i rozwoju. [Quis 1886: 69]

Należy pamiętać, że nagradzanie utworów wyłącznie na podstawie ich wartości nie powinno być traktowane jako rzecz niezwykła, gdyż temu celowi służyło ukrywanie nazwisk twórców do chwili wydania werdyktu i otwieranie kopert dopiero po wyłonieniu zwycięzcy. W związku z tym nawet gdyby autorem *Alberta*... okazał się Adam Asnyk, Edward Lubowski albo inny uznany dramatopisarz, nie powinno to niczego zmieniać w ocenie dzieła. Wygrana debiutanta staje się jednak ważnym argumentem dla cytowanego wyżej Mariana Gawalewicza (pseud. Quis), podkreślającego rolę konkursu jako inicjatywy umożliwiającej spotkanie obiecujących dramatopisarzy z czujnym okiem krytyki. Docenienie i wyróżnienie młodych twórców mogło zachęcić autorów nieufnych wobec istniejących w warszawskim środowisku artystycznym układów do zaufania areopagom oraz uczestnictwa w następnych przedsięwzięciach.

Ogłoszenia i wstępne komentarze stanowiły jedynie przyczynek do kampanii promocyjnej. Jej ważnym elementem były

donimem (Tadeusz Zaremba), pod którym wystąpił także w konkursie – powieść *Nieodbrane pary* w 1879 roku. Autor ten nie sprzeciwiał się jednak przypięciu mu przez krytykę łatki debiutanta, uznając *Minowskiego* za początek nowej ścieżki swojej kariery [zob. Gawalewicz 1886: 97]. Na późniejszym etapie Mańkowski równolegle kontynuował karierę dramaturga koncentrującego się na satyrze stosunków panujących na Podolu [Jarosz 2019] i powieściopisarza (tu zwłaszcza należy pamiętać o powieści *Hrabia August* z 1890 roku, niesłusznie uznawanej za plagiat *Bez dogmatu* Sienkiewicza [zob. Gierulska 1979: 40–41]).

przecieki z obrad komisji „wypuszczane” zarówno przez sędziów (jak np. Józefa Kotarbińskiego), jak i osoby bliskie warszawskiemu środowisku teatralnemu (np. Gawalewicz). Ciekawym przekazem jest chociażby felieton teatralny autorstwa jednego z jurorów, Józefa Keniga:

Dziewięciu nas było w komitecie, z tych większa część ludzi w sile dojrzałego wieku, mniejsza ludzi z włosem już dawno posiwiiałym. Trzeba było widzieć nie już zadowolenie, ale ich radość, gdy się dowiedzieli, że autor *Wójta Alberta* nosi nazwisko dotąd nieznanne; gdy następnie jeden z obecnych przypomniał sobie, że ten autor, p. Kozłowski, był kolegą jego syna w tutejszej szkole realnej, a następnie w politechnice w Rydze. Więc to młody! I to tak młody! Więc są między dwudziestolatkami tacy, co tak po polsku pisać umieją, co takim dzielnym władają językiem, co tak przyswoili sobie jego potężną siłę i powagę, tak umieją, gdy potrzeba, kojarzyć ją z tą brylantową barwnością, której nas autor *Szwajcarii* uczył. [...] A gdy któryś zagrał fortepianową fanfarę na cześć autora, inni wszyscy, powstawszy, podawali sobie ręce, winszując sobie wzajem, jakby ich wielka spotkała radość. U jednego ze starszych łzę nawet ujrzelśmy w oku. [J.Kg. 1886: 2]

We fragmencie tym uwidacznia się dysproporcja między informacjami na temat samego utworu a przekazami o jego autorze. Podstawową zaletą dramatu, na którą zwraca uwagę Kenig, miał być język, ale juror nie podaje żadnych cytatów na poparcie swej tezy. Za cały opis ma posłużyć czytelnikom porównanie języka dramatu do twórczości Juliusza Słowackiego (bez odwołania do konkretnych przykładów tekstowych, które – ze względu na dystans krytyki pozytywistycznej wobec dramatów autora *Kordiana* – mogłyby wywołać odwrotne do zamierzonych skutki), służące właściwie wyłącznie nobilitacji autora i wytworzeniu pozytywnych skojarzeń w oczach przyszłych odbiorców dramatu.

Odwołanie to nie jest zresztą przypadkowe. Wszak poezja (a nie dramaty, jak wskazywałam wyżej) Słowackiego pozostawiała nie tylko ważnym punktem odniesienia dla poetów pozytywizmu,

takich jak Wiktor Gomulicki, Adam Asnyk czy Maria Konopnicka [zob. Hoesick 1921; Nowakowski 1961], lecz także nośnikiem tożsamości narodowej, sytuowanym w opozycji do zrusyfikowanego systemu oświaty i zyskującym tym samym wyższą rangę [zob. Ślōdkowski 1979–1980; Janicka 2015]. Twórczość Słowackiego, rozpowszechniana nielegalnie w kręgu szkolnym, choć również czytana w domach, traktowana była jako narzędzie umożliwiające wpajanie odbiorcom postaw patriotycznych oraz wzorów formalnych, gatunkowych i wersyfikacyjnych. Czerpanie przez laureata konkursu wzorców z poezji romantycznej miało być zatem sygnałem przełamania impasu, w jakim znajdowała się literatura lat 80. XIX wieku. *Albert...* jest w tym ujęciu nie tyle najlepszym z nadesłanych dramatów, ile niemalże, rzecz można, precedensem.

Nie sposób pominąć także emocjonalnych reakcji sędziów, którzy przecież powinni oceniać dzieła chłodnym, zdystansowanym okiem. Wspomnienie o ich wzruszeniu mogło na starcie modelować lekturę czytelnika nieprofesjonalnego, który stykając się z dramatem, podświadomie zaczyna poszukiwać w nim uzasadnienia wspomnianych powyżej reakcji. Gdyby zaś *Albert...* nie trafił w gusta takiego odbiorcy, byłby on raczej skłonny doszukiwać się przyczyn niezadowolenia we własnym braku kompetencji, niż podważać autorytet komisji.

2. Budowanie wizerunku geniusza

Stanisław Kozłowski, *homo novus*, wczoraj nieznanym nikomu, dziś obchodzi tysiące. Jednomyslność, z jaką oświadczyli się sędziowie za udzieleniem mu zaszczytnej tyle nagrody, pochwalne nader głosy z ust ich obecnie dla premiowanego dramatu płynące, zwiększają jeszcze bardziej to zajęcie. Wszyscy, którym drogą jest scena i literatura swojska, zwrócili ku twórcy *Alberta* swe oczy nie prostą tylko wiedzeni ciekawością... [Stanisław Kozłowski, *laureat...* 1886: 157]

– tak redakcja „Tygodnika Ilustrowanego” uzasadniała włączenie periodyku do grona czasopism podsycających zainteresowanie Kozłowskim. W procesie tym uczestniczyły zarówno pisma

specjalistyczne, jak i ogólne, a więc skierowane do szerokiego grona odbiorców, a nawet „kurierki”. Wzmoczone zaciekawienie *Albertem*... to jednak efekt nie tylko odpowiedniej prezentacji wyników konkursu, lecz także wykorzystania kreacji Kozłowskiego jako osoby interesującej dla przeciętnego obserwatora życia kulturalnego epoki, a zarazem wpisującej się w określony wizerunek laureata. Umożliwiało to zwłaszcza podkreślenie cech budujących w obserwatorach życia kulturalnego epoki przekonanie o samorodności jego talentu oraz umożliwiających zaskarbiecie sobie przez Kozłowskiego sympatii czytelników – młodego wieku, braku wykształcenia kierunkowego oraz skromności.

Stanisław Gabriel Kozłowski, urodzony w 1860 roku (choć redakcja „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” odmłodziła go o rok [zob. *Rozstrzygnięcie konkursu imienia*... 1886: 82]), w chwili przyznania nagrody miał zaledwie 26 lat. Ponieważ komisja składała się w większości z przedstawicieli starszych generacji, wygrana stawiała się przejawem szczególnej sztafety pokoleń, a sam dramat Kozłowskiego przedstawiany był jako forpocztą przeciwko pesymistycznym tendencjom literackim [Gawalewicz 1886: 97]. Wyróżnienie tak młodego autora opisywano pozytywnie również z bardziej prozaicznej przyczyny – dawało bowiem nadzieję na to, że przez wiele lat nowo odkryta „gwiazda” dostarczać będzie scenie coraz lepsze dzieła. Docenienie Kozłowskiego już teraz i wsparcie go byłoby więc świetną „inwestycją” na przyszłość.

Młodość wiązana jest także z kolejną, nieoczywistą „zaletą” Kozłowskiego – brakiem: związków ze światem literacko-artystycznym oraz wykształcenia kierunkowego. Autor *Alberta*... jako absolwent matematyki i chemii na politechnice w Rydze, w Warszawie korespondent handlowy i korepetytor matematyki [*P. Kozłowski Stanisław Franciszek Gabriel*... 1886: 3], nie jest co prawda wyjątkiem wśród literatów polskich, co wynikało z jednej strony z warunków ekonomicznych, a z drugiej z utrudnień w zdobyciu wykształcenia kierunkowego⁴. W przypadku Kozłowskiego okoliczność ta

4 Zdobyć historycznoliterackiego wykształcenia było na terenie zaboru rosyjskiego trudne, gdyż prowadzone na Uniwersytecie Warszawskim od 1882 roku wykłady Teodora Wierzbowskiego z historii literatury polskiej nie cieszyły się

jest jednak przedstawiana jako przeszkoda wzmacniająca walor osiągniętej wielkim kosztem wygranej, a nawet – jak półżartobliwie sugerował Władysław Maleszewski – czynnik potwierdzający siłę talentu młodego autora:

Matematyka i dramat historyczny! To tak jakby heksametry greckie układane przy tokarni; niech się pocieszą realniacy – wiedza specjalna nie hamuje ich drogi do ideałów – jeżeli specjalności towarzyszą talent i przekonanie, że człowiek nie samym chlebem żyje. Rachunkowość nie tylko nie przeszkodziła p. S.K. do napisania dramatu historycznego, ale mu nawet pomogła – dzieje mają wprawdzie jak matematyka ilości nieoznaczone, ale podstawą ich jest rachunek prosty, który da się wyrazić przysłowiem: jak sobie pościesz, tak się wyśpiesz. I ten wójt krakowski, niemiecki duch, spał niewygodnie, bo na sen taki zarobił. [Sęp 1886: 146]

Tym samym czynnikiem, który w normalnych warunkach stanowiłby przeszkodę w karierze, zaczyna wspomagać kampanię promocyjną.

Pozytywnego obrazu laureata dopełniają opisy jego reakcji na wieść o nagrodzie. Składają się one na obraz młodzieńca skromnego, zaskoczonego zainteresowaniem, jakie jego dzieło wzbudziło w świecie literackim. Wieść o otrzymaniu nagrody okazała się dla Kozłowskiego tak zaskakująca, „że musiał sobie karafkę wody wylać na głowę, by wrócić do przytomności” [Quis 1886: 70]. Laureat ostrożnie wspominał swoje przewidywania:

popularnością i uznaniem ze względu na konieczność utrzymania rosyjskiego języka wykładowego oraz omawiania wyłącznie urywków historii literatury. Ponieważ ukończenie studiów na wydziale humanistycznym nie dawało jego absolwentom szans na znalezienie intratnej posady, przyciągał on przede wszystkim pasjonatów [zob. Kulczycka-Saloni 1970: 61–62; Makuch 2019: 54–57]. Taka sytuacja, w połączeniu z niewystarczającą w wielu przypadkach wysokością honorariów autorskich, sprawiała, że wielu literatów i krytyków pracowało na pełen etat jako urzędnicy (Antoni Józef Rolle, Władysław Bogusławski, Władysław Sabowski), adwokaci (Aleksander Kraushar, Mieczysław Biedrzycki [pseud. Czerneda]) czy nauczyciele (Bogumił Aspis), poświęcając literaturze wieczory i noce.

Napisawszy *Alberta*, posłałem go na konkurs bez wielkiej nadziei otrzymania nagrody; wystarczyło mi za całe uznanie to, że sędziowie przeznaczili go do wspólnego czytania. Na kilka dni przed ogłoszeniem wyroku błysnęła mi myśl, z którą zwierzyłem się matce: „Ot, gdybym otrzymał drugą nagrodę!... przydałaby się nam”; ale o tak wielkim odznaczeniu nie śmiałem zamarzyć [Quis 1886: 70].

Z podobną rezerwą autor odpowiadał na pytanie o dalsze plany, przyznając, że chciałby rozpocząć pracę nad nowym dramatem, lecz nie od razu, aby go nie posądzono o tworzenie „na urząd i dla grosza” [Quis 1886: 70]. Deklarował jednak chęć podjęcia studiów z literatury oraz historii, aby jego następna sztuka stała się jeszcze lepsza.

Wszystkie te wzmianki z jednej strony mogą być postrzegane jako odpowiedź na zaciekawienie czytelników osobą nieznanego autora, z drugiej zaś jako siła napędowa maszyny popularności Koźłowskiego. Młody, idealistyczny miłośnik sztuki i literatury, świadomy tego, jak długa jeszcze przed nim droga twórczego rozwoju, a jednocześnie rozumiejący powagę wiążącą się z przyznanym mu wyróżnieniem, mógł stać się gwiazdą sezonu – interesującą tym bardziej, im mniejszą wagę do sławy przywiązywał.

3. Kulminacja

Najważniejszym dokumentem okazało się jednak sprawozdanie komisji konkursowej. Z tego obszernego – wydrukowanego aż w 18 numerach „Gazety Polskiej” – tekstu czytelnik może się dowiedzieć, że w przyznaniu pierwszej nagrody *Albertowi*... ważną rolę odgrywała tematyka utworu. Tekst obrazujący walkę żywiołu polskiego (upostaciowanego przez księcia Władysława Łokietka i jego drużynę z Jankiem z Brzeska na czele) z niemieckim (reprezentowanym przez wójta Alberta, radę Krakowa oraz Ślązaka, biskupa Jana Muskatę) analizowany był w nawiązaniu do aktualnego kontekstu politycznego. Komisja broniła się przed odczytaniem *Alberta*... jako reakcji na rugi pruskie (gdyż wydanie werdyktu zgodnego z tym kluczem sugerowałoby, że dzieła nie były nagradzane

ze względu na ich uniwersalny charakter), choć odpowiednia charakterystyka obu stron konfliktu umożliwia taką interpretację:

P. Kozłowski zrozumiał, że walka dwóch idei wtedy tylko może przedstawić się imponująco, kiedy obie stają wobec siebie wielkie, majestatyczne, równie potężne, równie groźne, kiedy poeta, żywiąc nawet dla jednej sympatię, nie wywyższy jej kosztem drugiej ani tamtej nie poniży, nie ujmie jej siły ni blasku dla zaspokojenia własnej ambicji. [*Konkurs dramatyczny im. Wojciecha*... 1886, nr 82: 2]

Komisja odnosiła się do relacji między Albertem a Łokietkiem, doceniając nieuleganie przez Kozłowskiego pokusie nadania karykaturalnych rysów wizerunkowi tego pierwszego czy idealizacji postaci cieszącej się sympatią polskiego czytelnika. Dlatego też w sprawozdaniu nie zwracano uwagi na jak najwierniejsze, zgodne z przekazami kronikarskimi (a zwłaszcza z pracami Michała Bobrzyńskiego stanowiącymi podstawę materiałową dramatu Kozłowskiego) przedstawienie wydarzeń, ale na „rozważną dążność do odtworzenia prawdziwego ducha epoki” [*Konkurs dramatyczny im. Wojciecha*... 1886, nr 82: 2].

Nie mniej istotna okazuje się ranga dramatu historycznego – gatunku, który w epoce zajmował szczególną pozycję jako substytut żywego uczestnictwa w historii oraz „jedyne obok kościoła wspólny dom polskości” [Ratajczakowa 2016: 12]. Z tej perspektywy traktowany był jako narzędzie do kształtowania tożsamości narodowej i zarazem środek zapobiegawczy przeciwko zaborczej polityce wynarodowiającej. Zwycięstwo *Alberta*..., a zwłaszcza jego przewaga nad dramatami współczesnymi, stanowiącymi wśród nadesłanych na konkurs tekstów zdecydowaną większość, prezentowane jest w sprawozdaniu jako wyraz otwartości teatru warszawskiego na dramat historyczny oraz symptom ewolucji gustów autorów, odchodzących od jednoznacznej hegemonii dramatu realistycznego.

Stosunkowo niewiele miejsca w sprawozdaniu zajmuje za to analiza stylu i języka dramatu. Kwestii tej nie poświęcono nawet jednego akapitu; nie przytoczono też żadnych cytatów. Czytelnik

musi zatem zadowolić się bardzo ogólną i – z braku możliwości porównania z tekstem oryginału – niezbyt funkcjonalną uwagą, że *Albert*...

przemawia językiem barwnym, jędrnym, wzorowanym na starych pisarzach, a ujętym w wiersz, którego poezja zawiera się nie tyle w kwiecistych zwrotach, głębokich myślach, wyszukanych parabolach, ile realnych akcentach, nadających mowie bohaterów dosadną ekspresję dramatyczną. [*Konkurs dramatyczny im. Wojciecha*... 1886, nr 86: 2]

Uważny czytelnik wcześniejszych artykułów skojarzy wzmiankę o „starych pisarzach” z twórczością Słowackiego. Podkreślenie „realności akcentów” sugerowałoby zaś aktualizację tych inspiracji zgodnie z ideami pozytywizmu. Język *Alberta*, *wójta krakowskiego* łączyłby więc w sobie nurty wzajemnie się wykluczające, tworząc jakość niespotykaną dotychczas na scenie polskiej.

4. Zrzucanie z piedestału

Krytycy i czytelnicy nie czekali na wydanie książkowe *Alberta*... z weryfikacją jego wartości – niemal wszystkie recenzje powstały na podstawie odcinków publikowanych w „Gazecie Polskiej”. Stawały się zatem zapisem świeżego, a zarazem niepozbawionego emocjonalności odbioru dzieła oraz reakcji na werdykt konkursowy. Choć sprzyjało to drobiazgowym analizom tekstu, to jednak zmuszało też recenzentów do kreowania wizji recepcji poszczególnych elementów dzieła na scenie bez możliwości zobaczenia samego widowiska⁵, co mogło dawać czytelnikom jego nieadekwatny obraz podczas lektury⁶.

- 5 Premiera *Alberta*... odbyła się dopiero w 1902 roku, co sprawiło, że recenzenci nie mieli w toku pierwszej lektury możliwości weryfikacji, w jakim stopniu tekst Kozłowskiego poddaje się interpretacji scenicznej.
- 6 Na te różnice między analizą tekstu dramatu a odbywającego się na scenie przedstawienia zwraca uwagę Stefania Skwarczyńska [1979: 40–43]. Badaczka podkreśla je w celu wskazania wyjątkowego statusu recenzji teatralnej, pełniącej głównie funkcję dokumentującą. Jednak jej punkt widzenia można odwrócić w przypadku

Jednym z istotniejszych zarzutów formułowanych wokół *Alberta*... była kwestia relacji między prawdą historyczną a wolnością artystyczną. Recenzenci podawali w wątpliwość zamiysł dzieła, pośrednio kwestionując też werdykt komisji, w którym podkreślano jego ogromną rolę w procesie decyzyjnym. Zdecydowana większość krytyków starała się oddzielać przy tym refleksję teoretyczną (streszczającą się w pytaniu: czy wolno tworzyć dzieła literackie o tematyce historycznej?) od praktycznej (czy w *Albercie*... materiał historyczny został dobrze wykorzystany?). Wskazuje na to rozróżnienie chociażby niedoszły juror, Kazimierz Kaszewski, który opowiadając się za prawem do tworzenia dramatów historycznych, krytykuje podejście „realistyczne”, które uznaje za niemożliwe do realizacji ze względu na niemożliwość poznania prawdy dziejowej na podstawie badań [Kaszewski 1886: 260]. Krok dalej idzie Teodor Jeske-Choiński, który zgadza się na wpisanie faktów w myśl walki idei w celu uczynienia utworu zrozumiałym dla widza:

Autorowi dramatycznemu wolno połączyć czasy odległe z terazniejszymi, wolno uogólniać różnych ludzi, a nawet całe epoki pod wspólny mianownik przewodniej idei, gdyż tylko w ten sposób może oddziaływać na współczesnych. [Jeske-Choiński 1886: 889]

W poglądach krytyka uwidacznia się wpływ niemieckiej myśli dramaturgicznej spod znaku Gustava Freytaga, zakładającej, że aby dramat mógł wywrzeć wpływ na widza, konieczne jest przedstawienie walki przeciwnych sobie charakterów o jednakowej sile oddziaływania, których spór napędza konflikt tragiczny [Mocarska-Tycowa 1975: 74–75]. Koncentracja na jak najściślejszym oddaniu prawdy historycznej uniemożliwiłaby realizację tego celu, więc dramat nie spełniłby wymagań sceniczności.

Z rolą dramatu jako przekaznika idei pośrednio wiązała się także debata wokół profilu psychologicznego postaci historycznych, a nawet dopisywania nowych bohaterów dla uzyskania efektu

recenzji dzieł, które nie miały swojej premiery scenicznej bądź analizowane są w oderwaniu od kontekstu inscenizacyjnego.

dramatycznego. Dotyczy to przede wszystkim wprowadzenia syna Alberta, Hansa, którego ojciec skazuje na śmierć, by umocnić swoją władzę wójta jako dowódcy buntu [Kozłowski 1887]. Postać Hansa, zakochanego w córce Janka z Brzeska i sympatyzującego z Polakami, jest niezbędna do przedstawienia konfliktu tragicznego. Jego wprowadzeniu stanowczo sprzeciwiał się jednak Bolesław Prus, który dostrzegał w promowanym przez komisję prymacie „odtworzenia ducha epoki” nad wiernością faktom wypaczenie rozumienia mechanizmów dziejowych [Prus 1886, nr 36: 1]. W konsekwencji uniemożliwia to badanie mechanizmów działania historii, będącego dla przyszłego autora *Faraona* jednym z istotniejszych celów literatury historycznej [Szaruga 1975: 87–89].

Szczegółnej krytyce poddawano również język dramatu. Zawód tą jego warstwą wiązał się z rozczarowaniem wszystkich, którzy upatrywali w Kozłowskim następcy Słowackiego. Najbardziej skrupulatną analizę tego zagadnienia przedstawił Prus, negatywnie oceniający nadużywanie zwrotów wywołujących silny efekt emocjonalny (np. „trup”, „trumna”, „hołota”, „blady”, „władyka”), nie-naturalność metaforyki i rozwlekłość. Przyszły autor *Lalki*, od lat zainteresowany problematyką techniki twórczej, stylistyki i istoty procesu pisarskiego, nie poprzestał jednak na wskazaniu usterek dzieła, ale podjął próbę wyjaśnienia, dlaczego komisja mogła uznać styl Alberta... za jego zaletę. Zdaniem Prusa język dramatu mógł wzbudzić zainteresowanie sędziów przede wszystkim ze względu na niezwykłość na tle poezji epoki. Jednak wyróżniki te używane są przez Kozłowskiego w nadmiarze lub zwyczajnie nieumiejętnie, co ostatecznie wywołuje uczucie przeciążenia [Prus 1886, nr 35: 1].

5. Kozłowski przerywa milczenie

Punktem zwrotnym tej antykampanii mogłaby się stać wypowiedź samego laureata, który podjął polemikę – z Prusem na łamach „Kraju”, a jednocześnie z własnym wizerunkiem wykreowanym przez prasę. Odpowiedzi autorów dzieł na recenzje nie były co prawda niczym niezwykłym [zob. np. Budrewicz 2016: 448], jednak wystąpienie przez debiutanta w roli świadomego twórcy z określonym

programem może być postrzegane jako próba wyznaczenia jego artystycznego *credo*. W artykule *Za i przeciw* Kozłowski prezentuje się już nie jako młodzieniec pokornie przyjmujący wszystkie sugestie, lecz autor przygotowany do uzasadnienia i obrony swojej strategii twórczej.

Chociaż punktem wyjścia dla Kozłowskiego jest zarzut Prusa o nietrzymaniu się prawdy historycznej, refleksja szybko przeistacza się w obronę prawa autora do historiozoficznej interpretacji dziejów oraz – na szerszym planie – wykorzystywania historii jako tworzywa artystycznego. Z jednej strony, w symbolicznym geście szacunku wobec recenzentów weryfikujących każdy fakt ze źródłami, Kozłowski osadza swoje tezy na przekazach kronikarskich (kroniki Macieja Kromera i Jana Długosza) i pracach popularnonaukowych (odczyt Michała Bobrzyńskiego), z drugiej podtrzymuje zarysowaną w dramacie interpretację buntu wójta Alberta w duchu obrony państwowości polskiej przez Łokietka. Kozłowski opowiada się za prawem twórcy do zachowania wolności artystycznej, dzięki której możliwe jest interpretowanie historii w taki sposób, aby oddziaływała ona na emocje widzów oraz umożliwiała osiągnięcie odpowiednich efektów scenicznych (co służy zwłaszcza usprawiedliwieniu dopisania postaci Hansa).

Redakcja „Kraju” nie dała jednak Kozłowskiemu przestrzeni do polemiki bezwarunkowo. Niejako w geście obrony stałego współpracownika redaktorzy wprowadzają do wypowiedzi laureata liczne przypisy, służące zaznaczeniu odrębności stanowiska czasopisma. Nie zawsze polemikę tę prowadzono bez wykrzywania myśli Kozłowskiego, czego świadectwem może być zwłaszcza aneks do apelu laureata o przyznaniu artyście prawa do swobody twórczej w duchu sprzeciwu wobec teorii Hippolyte’a Taine’a i Georga Brandesa:

Zawsze miałem estetyków za wnuków literatury i sztuki, wątpiłem o ich użyteczności, dziś zaczynam wierzyć, że mogą być szkodliwi. Czasem nawet są śmieszni. Powiadają: o tym możesz pisać, a tego nie tykaj. Dzieje mają być dla sztuki niedostępne, mają być stracone, bo w odległe kraje historii stróż literatury nie daje paszportu. [...] Estetyk jedną radę winien dać artyście: dotknij się czego chcesz, byleś zrobił dobrze.

Wszystko mi jedno, jaki będzie temat dzieła, nie dbam o pomysł, patrzę na wykonanie. [Kozłowski 1886: 7]

Emocjonalny i konfrontacyjny ton Kozłowskiego sprawiał, że jego stanowisko mogło zostać zrozumiane jako zaprzeczenie sensu istnienia krytyki literackiej i estetycznego wartościowania dzieł. Temu sprzeciwiała się redakcja „Kraju”, odnosząc się jednak głównie do rady, którą według dramaturga estetyk powinien dawać autorom:

Gdyby estetyk był w stanie tej jednej tylko rady użyć artyście: „dotknij się, czego chcesz, byle byś zrobił dobrze”, to właściwie racja bytu estetyki byłaby niezrozumiała. Owszem, estetyk powinien umieć powiedzieć coś o tym, co to jest „dobrze”, ze stanowiska estetycznego, czyli powinien, chociaż nie zawsze dotąd może, na zasadzie zbadania zewnętrznych i wewnętrznych warunków wzruszeń estetycznych wykazać, czego potrzeba, ażeby było „dobrze”; może to zaś uczynić albo w formie rady udzielonej artyście, albo w formie krytyki dzieła już stworzonego. [Kozłowski 1886: 7]

Redakcja wychodzi od najbardziej wyrazistego zdania Kozłowskiego i, lekceważąc jego dalszy wywód, prowadzi argumentację, która ostatecznie nie ma głębszego związku z myślą autora. Samo pojawienie się tego wywodu jest świadectwem konfrontacyjnego podejścia „Kraju”, wykorzystującego wypowiedź Kozłowskiego do zaznaczenia własnego miejsca w sporze o zadania krytyki i estetyki. Jest to także pretekst do wskazania relacji między autorem a prasą – w końcu, czym są wypowiedzi Prusa i innych krytyków, jeśli nie „krytyką dzieła już stworzonego”, służącą wykazaniu „czego potrzeba, ażeby było <dobrze>”?

6. Wiarygodność konkursów

Przyznanie *Albertowi*... pierwszej nagrody stało się pretekstem do istotnych pytań o funkcjonowanie środowiska teatralnego i artystycznego. Kto powinien przejąć odpowiedzialność za machinę promocyjną wokół dramatu: autor czy ci, którzy wynieśli go na

piedestał? Co wydarzenia te znaczą dla warszawskiego środowiska krytyki teatralnej i artystycznej? I wreszcie: czy konkurs, którego jury tak łatwo może się pomylić, ma rację bytu jako organ decydujący o kształcie literatury?

Na zależność między machiną promocyjną a rozbudzeniem oczekiwań krytyki i czytelników wskazuje Cezary Jellenta. Pasowanie na wieszczą początkującego twórcy staje się świadectwem upadku krytyki:

Obiecującego debiutanta zamianowano znakomitym artystą i postawiono obok geniuszów utwór niedojrzały, niebogaty, nie lepszy od dziesiątka innych własnej literatury podniesiono do wysokości arcydzieła. Umarli z grobu nie wstaną i przeciw tym lekkomyślnym wyrokom nie zaprotestują, ale co uczują żywi?... Obojętność lub odrazę do takich trybunałów. Po co nam był Słowacki, jeśli go w naszych oczach przewyższa p. Kozłowski, co warta cała nasza zbiorowa praca, jeśli dopiero laureat konkursu dramatycznego przekonał świat, że „żyjemy”? [Jellenta 1886: 343]

Nieco łagodniej wypowiada się Bolesław Prus. Zdaniem powieściopisarza wygrana *Alberta*... jest raczej błędem ludzkim, u którego źródeł stał splot przyczyn związanych z wewnętrzną konstrukcją dramatu, nastrojami społecznymi, a nawet warunkami pracy komisji:

Każdy sędzia zgryzł już kilkadziesiąt aktów, co mocno wyczerpuje uwagę. Przychodzi utwór ostatni i jaki!... Pisany wierszem, historyczny, przedstawiający zwycięstwo nad Niemcami w chwili prześladowań pruskich – i – odczytany prześlicznie przez profesora deklamacji, obdarzonego pięknym głosem. Czego nie wypowiedział wiersz, dośpiewała deklamacja, czego nie było w dramacie, znalazło się w duszy sędziów. Gdy zaś po otworzeniu kopert przekonano się, że 25-letni autor kończył szkołę realną w Warszawie, a politechnikę w Rydze, zapał dobiegł zenitu. Na nieszczęście znalazł się pod ręką aparat do robienia reklam, dalej trzeba było w sprawozdaniu za wszelką cenę usprawiedliwić wyroki!... [Prus 1886, nr 36: 11]

Mimo to Prus wyraża nadzieję, że nauczeni tym doświadczeniem sędziowie w następnym konkursie będą w stanie zmniejszyć wpływ tych czynników na ocenę dramatów.

Krytyka wyroku oraz kampanii wokół rezultatów konkursu nie miała jednak zniechęcić Kozłowskiego do podejmowania dalszych prób pisarskich. Rozróżnienie to jest niezbędne, aby uświadomić autorowi (a przy okazji również i czytelnikowi), że uwagi do pierwszego dzieła powinny stać się przede wszystkim zachętą do dalszej pracy. Czyni tak m.in. anonimowy recenzent „Kuriera Codziennego”, wyraźnie podkreślając, że pomyłki stanowią prawo debiutanta (oczywiście pod warunkiem gotowości do rozwoju). Jednak już z perspektywy komisji pojawienie się i przedstawienie jako arcydzieła dramatu przeciętnego lub słabego jest świadectwem niewydolności instytucji konkursowej, a w konsekwencji także zapaści warszawskiej krytyki teatralnej [Tomaszewicz 1886, nr 166: 3]. Tym samym perspektywa autorska zostaje wyraźnie rozdzielona od porządku instytucjonalnego.

• • •

Recepcja *Alberta, wójta krakowskiego* autorstwa Stanisława Gabriela Kozłowskiego oraz ocena wyników konkursu imienia Wojciecha Bogusławskiego stworzyły sieć naczyń połączonych. Zarówno pozytywne, jak i negatywne oceny dramatu wpływały bowiem na postrzeganie konkursu, a opinie o samej instytucji konkursowej kształtowały poglądy na temat zwycięskiego tekstu. Sugerowana początkowo atrakcyjność dramatu Kozłowskiego oznaczała przecież, że jurorzy odkrywają i nagradzają arcydzieła. Decyzja autora o wysłaniu dramatu na konkurs sprawiła, że *Albert...* wzbudził zainteresowanie czytelników jako utwór na starcie uświęcony autorytetem krytyki. Właśnie dlatego stał się jednym z najbardziej oczekiwanych dramatów 1886 roku, a Kozłowski natychmiastowo przeistoczył się w gwiazdę sezonu. Jednak ten sam mechanizm, który sprawił, że czytelnicy z zapartym tchem czekali na druk zwycięskiego utworu, wzbudził oczekiwania niemożliwe do zaspokojenia. Wprawdzie same zarzuty stawiane dziełu nie tracą aktualności poza szczególnymi okolicznościami wydania, jednak zajądlność,

z jaką krytyka atakowała pisarza, wynikała przede wszystkim z próby rekompensaty za skutki oczarowania reklamą.

Porażka *Alberta*... w oczach krytyki wpłynęła też negatywnie na postrzeganie konkursu jako instytucji promującej nowe talenty oraz ustanawiającej reguły oceny dzieła literackiego. Konfrontacja pochwał ze sprawozdania końcowego z gotowym dramatem pozwoliła na zakwestionowanie zasadności osądu komisji oraz kryteriów oceny przez nią wyznaczanych. Jednocześnie sytuacja ta dobitnie pokazała nie tylko samemu Kozłowskiemu, lecz także innym, którzy mogliby w przyszłości pójść w jego ślady, że nagroda inicjuje dopiero karierę autora.

Bibliografia

- Budrewicz Tadeusz (2016), *Recenzja* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2, red. Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa i in., Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Gawalewicz Marian (1886), *Laureaci* (Stanisław Kozłowski i Aleksander Mańkowski), „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, nr 127.
- Gierulska Stanisława (1979), „*Hrabia August*” poprzednik Płoszowskiego – o zapomnianej powieści Aleksandra Mańkowskiego, „*Studia Filologiczne. Filologia polska*”, z. 5.
- Hoesick Ferdynand (1921), „*Sila fatalna*” poezji Słowackiego. *Przyczynek do sławy pośmiertnej poety*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków.
- J.Kg. [właśc. Józef Kenig] (1886), *Konkurs imienia Wojciecha Bogusławskiego*, „*Gazeta Warszawska*”, nr 47.
- Janicka Anna (2015), *Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich*, w: tejże, *Tradycja i zmiana. Literackie modele dziewiętnastowieczności: pozytywizm i „obrzeża”*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok.
- Jarosz Aleksandra (2019), *Szlachta kresowa w komediach obyczajowych Aleksandra Mańkowskiego*, „*Kwartalnik Opolski*”, z. 2/3.
- Jellenta Cezary (1886), *Plon konkursowy*, „*Prawda*”, nry 28–29.
- Jeske-Choiński Teodor (1886), *Albert, wójt krakowski. Uwieńczony dramat p. Stanisława Kozłowskiego*, „*Niwa*”, nr 276.
- Kaszewski Kazimierz (1886), *Dwa dramata konkursowe*, „*Tygodnik Ilustrowany*”, nry 199–200.
- Komitet konkursu dramatycznego... (1886), „*Gazeta Polska*”, nr 43.
- Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego (1884), „*Gazeta Polska*”, nr 257.

- Konkurs dramatyczny im. Wojciecha Bogusławskiego* (1886), „Gazeta Polska”, nry 76–80, 82, 85–86, 88, 90, 92–94, 96–97, 99–101, 103.
- Kozłowski Stanisław Gabriel (1886), *Za i przeciw* (Odpowiedź Bol. Prusowi), „Kraj”, nr 42.
- Kozłowski Stanisław Gabriel (1887), *Albert, wójt krakowski. Tragedia w dziesięciu obrazach wierszem uwieńczona pierwszą nagrodą na konkursie imienia Wojciecha Bogusławskiego*, nakł. Funduszu Konkursowego, Warszawa.
- Kulczycka-Saloni Janina (1970), *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, PIW, Warszawa.
- Makuch Damian Włodzimierz (2019), *Autorytet profesora. Henryk Struve i jego uczniowie w świetle korespondencji*, w: Szkoła Główna. Kręgi wpływów 2, red. nauk. Urszula Kowalczuk, Łukasz Książczyk, Wydawnictwa UW, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323539537.pp.49-80>.
- Mocarska-Tycowa Zofia (1975), *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, PWN, Warszawa.
- Nowakowski Jan (1961), *Poetycka lekcja Słowackiego w kraju*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Filologia polska. Prace historycznoliterackie”, z. 11.
- P. Kozłowski Stanisław Franciszek Gabriel... (1886), „Słowo”, nr 46.
- Prus Bolesław (1886), *Albert wójt krakowski i dramatyczny sąd konkursowy*, „Kraj”, nry 34–36.
- Przybyś Iwona (2023), *Sąd nad literaturą. Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku*, Episteme, Lublin.
- Quis [właśc. Marian Gawalewicz] (1886), *Rachunki*, „Świt”, nr 101.
- Ratajczakowa Dobrochna (2016), *Po co dramatowi historia – po co historii dramat*, w: *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*, red. Maria Jolanta Olszewska, Dawid Maria Osiński, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki uw, Warszawa.
- Rozstrzygnięcie konkursu imienia Wojciecha Bogusławskiego (1886), „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, nr 126.
- Sęp [właśc. Władysław Maleszewski] (1886), *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka”, nr 10.
- Skwarczyńska Stefania (1979), *Swoisty status recenzji teatralnej*, w: *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska, Uniwersytet Śląski, Katowice.
- Ślōdkowski Władysław (1979–1980), *Recepcja Słowackiego wśród młodzieży polskiej w zaborze rosyjskim w latach 1864–1914*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”.
- Stanisław Kozłowski, laureat konkursu dramatycznego im. W. Bogusławskiego (1886), „Tygodnik Ilustrowany”, nr 166.

- Stępnik Krzysztof (2016), *Henryk Sienkiewicz. Studia z mikrobiografiki prasowej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Szaruga Leszek (1975), „Faraon” jako powieść o państwie, „Teksty”, nr 5.
- Święcicki Julian Adolf (1886), „Albert, wójt krakowski”, dramat historyczny z wieku XIV, przez Stanisława Kozłowskiego, uwieńczony pierwszą nagrodą na konkursie imienia Bogusławskiego, wydrukowany w „Gazecie Polskiej” z r. 1886, „Biblioteka Warszawska”, t. 4.
- Tomaszewicz Walerian (1886), *Albert, wójt krakowski*, „Kurier Codzienny”, nry 164–166.

Iwona Przybysz

***Homo novus* between the Hammer of Advertisement and the Anvil of Criticism. Case Study of *Albert, wójt krakowski* (Albert, the wójt of Cracow)**

The article presents the analysis of the press reception of the drama *Albert, wójt Krakowski* by Stanisław Gabriel Kozłowski as well as the methods of creating Kozłowski's image as the winner of the drama contest in memory of Wojciech Bogusławski in Warsaw. The dynamics of changes of the overall view on the drama, from almost instant acceptance to equally-fast dismissal of it by the literary critics may be perceived as a tool for diagnosing the literary hierarchy and the relationship between authors of award-winning texts, the reviewers and the juries. This analysis might also help to present the influence that the knowledge about the success of a text in a contest has on its critical perception.

Keywords: literary criticism; theatre criticism; literary contest; press in the second half of the 19th century.

Iwona Przybysz – dr nauk humanistycznych, literaturoznawczyni, absolwentka Wydziału Polonistyki (magister, 2016) i Katedry Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego (licencjat, 2018). Autorka monografii *Sąd nad literaturą. Konkursy literackie na łamach prasy warszawskiej drugiej połowy XIX wieku* (2023) oraz artykułów i przekładów z języka włoskiego publikowanych m.in. na łamach „Prac Filologicznych. Literaturoznawstwa”, „Tekstualiów”, „Przeglądu Humanistycznego” oraz w pracach zbiorowych. Jej zainteresowania naukowe obejmują problematykę literatury polskiej i włoskiej 2. połowy XIX wieku, krytyki literackiej, życia literackiego oraz kontaktów polsko-włoskich w epoce. Adres e-mail: i.prybysz2@uw.edu.pl.

Joanna Warchoł

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-7132-6521

„Tak, nie zna mnie nikt!”

Dziennik intymny Marceliny Kulikowskiej

W wieku XIX coraz popularniejsze staje się prowadzenie dziennika intymnego. Alain Girard zauważa, że u schyłku tego stulecia przeważały dzienniki drugiej generacji, diaryści najczęściej mieli bowiem świadomość, że ich notatki mogą zostać opublikowane¹. Co więcej, dzienniki tego okresu, „jeśli nawet nie były wydawane przez samych autorów, w ich intencji i przekonaniu nie miały pozostawać ineditami” [Karst 1950: 1].

W dziennikach drugiej generacji nie tylko zapisywano prze-myślenia i uwagi dotyczące życia osobistego, lecz także podejmowano rozważania na tematy społeczno-polityczne czy związane z życiem literackim. Od 1881 roku „notatki z życia, obserwacje i motywy” utrwalał Karol Irzykowski, od 1882 roku dzienniki spisywał Stefan Żeromski, a od 1899 roku Zofia Nałkowska [Podolska 1900: 202]. W 1889 roku intymne zapiski zaczęła prowadzić również Eliza Orzeszkowa [2001]. Według Artura Hutnikiewicza

1 Dziennik intymny pierwszej generacji stanowił – według Girarda – dokument prywatny, a nie literaturę oddziałującą publicznie [cyt. za: Podolska 1990: 200–201].

[p]iśmiennictwo tego rodzaju co najmniej od połowy ubiegłego stulecia [wieku XIX – J.W.] cieszyło się coraz większym uznaniem i powodzeniem. Wiązało się to zapewne ze scenzystycznym nastawieniem tamtej epoki, która nawet w utworach powieściowych chciała widzieć dokumenty o walorach poznawczych, niczym nie ustępujące rezultatom osiąganym w laboratoriach nauki. Dzienniki i pamiętniki zdawały się mieć pod tym względem nawet pewną wyższość nad wytworami powstałymi mimo wszystko w wyobraźni pisarza, ponieważ były zupełnie wolne od elementów zmyślonych. Młoda Polska mimo swego programowego estetyzmu dziedziczyła, chcąc nie chcąc, ów spadek po epoce realizmu i naturalizmu. Ale i jej pod pewnymi względami ten rodzaj wypowiedzi mógł i był nawet bliski przez swą nieuniknioną podmiotowość i wynikający z niej subiektywizm przedstawienia. [Hutnikiewicz 1994: 202]

Intensywny rozwój intymistyki w XIX stuleciu sprawił, że kolejny wiek nazywa się niekiedy „stuleciem dziennika” [Karst 1950: 1]. Warto jednak zauważyć, że dziennik jako gatunek nadal pozostaje trudny do zdefiniowania, niejasny jest także jego status (para)literacki. Jak zauważa Michał Głowiński, „jeśli przez dzieło rozumieć wypowiedź, która jako całość zorganizowana jest według pewnych z góry przyjętych zasad, dziennik nie jest dziełem (to forma bez formy)” [Głowiński 1973: 77]. Joanna Podolska sądzi natomiast, że dziennik „może być traktowany jako dzieło literackie, ponieważ akt twórczy autora z faktów autentycznych, rzeczywistych buduje odrębną wizję świata” [Podolska 1990: 222].

Dziennik intymny², przez niektórych nazywany „pamiętnikiem” [Witkowska 1911: XXXIV; Baranowska 1981: 124; Brożkowska 2010: 11]³, prowadziła również Marcelina Kulikowska. Sporządzane w latach 1894–1910 – z różną częstotliwością – odręczne notatki

- 2 Zeszyty Kulikowskiej nazywam dziennikiem intymnym, gdyż autorka skrzętnie datowała każdy swój zapis, skupiała się na aktualnych sprawach, rzadko podejmowała refleksje nad swoją przeszłością.
- 3 Sadlik nazywa natomiast dziennik Kulikowskiej *journal de l'âme* [Sadlik 2004: 161] lub świadectwem „wzajemnych interferencji pomiędzy *journal intime* a prozą na niego stylizowaną” [Sadlik 2004: 125].

składają się na jedenaście zeszytów⁴. Po samobójczej śmierci poetki fragmenty jej dziennika postanowiła opublikować Helena Witkowska, wieloletnia przyjaciółka autorki, a zarazem spadkobierczyni jej spuścizny. Początkowo fragmenty dziennika przedrukowano w 51 numerze „Prawdy” z 1911 roku [*Z dziejów duszy*... 1911: 12]. Szerszy wybór ukazał się tym samym roku pt. *Z dziejów duszy* [Kulikowska (1911)]⁵.

Choć w ostatnich latach badacze literatury coraz częściej interpretują utwory Kulikowskiej, nadal pozostaje ona autorką mało znaną. Próby przypomnienia jej twórczości podejmowali m.in.: Agnieszka Baranowska [1981: 123–151], German Ritz [2000: 57–80], Anna Wydrycka [2000: 138–139; 2001: 5–36], Katarzyna Dormus [2011: 37–72]. Największą poczytnością cieszą się prace Wydryckiej, do jej ustaleń odwołują się bowiem niemal wszyscy późniejsi badacze twórczości Kulikowskiej. O autorce *W promieniach* wspomniano również w kilku antologiach [Sadlik 2004, 2014; Kraskowska 2015], rzadko jednak poświęca się jej więcej niż kilka zdań.

Uczeni, porównując przygotowaną przez Witkowską edycję *Z dziejów duszy* z oryginalnymi zapiskami Kulikowskiej, zwracają uwagę na znaczne różnice. Dormus uważa, że Witkowska „znieszkalała dzienniki” [Dormus 2011: 36], a German Ritz stwierdza wręcz, iż mamy do czynienia z podwójnym autorstwem [Ritz 2000: 59]. Niestety literaturoznawcy nadal rzadko sięgają do rękopisu, poprzestając na cytowaniu edycji przygotowanej przez Witkowską.

Celem niniejszego artykułu jest nie tylko ocalenie od zapomnienia oryginalnych zapisków Kulikowskiej, ale również wyjaśnienie rozmaitych aspektów biografii autorki o nieprzeciętnym talencie introspekcyjnym. Jak bowiem stwierdza Anna Pekaniec:

„Młodopolska (i pozytywistyczna) femina” niejednokrotnie bywała doskonałą autobiografką, bystrym obserwatorem, skrzętną kronikarką [...]. Pozytywistki i młodopolanki podejmując

4 Rękopisy dzienników przechowywane są w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie [zob. D.].

5 Tytuł został nadany przez wydawcę [zob. Marcelina Kulikowska (hasło) 1973: 575].

pakt autobiograficzny odtwarzały własną drogę emancypacyjną lub prywatne narracje zamieniały w przestrzeń emancypacyjną. Autobiografie są także doskonałymi przykładami alternatywnych przebiegów historycznych przekształceń sytuacji kobiet. [Pekaniec 2014: 62]

Warto nadmienić również, iż dziennik Kulikowskiej jest cennym źródłem informacji o życiu autorki a zarazem dokumentem epoki. W wieku XIX bowiem „polscy autorzy wspomnień poza bardzo nielicznymi wyjątkami wydają się od początku zdefiniowani przez jakąś postawę wobec rzeczywistości” [Dernałowicz 2009: 672]. Nie uniknęła tego również Kulikowska, której zapiski odzwierciedlają zmienność tendencji światopoglądowo-filozoficznych Młodej Polski.

Rekonstrukcji biografii Kulikowskiej podjęła się Wydrycka. To dzięki ustaleniom tej literaturoznawczyni znamy dzisiaj datę narodzin diarystki czy fakty z jej życia. Kulikowska urodziła się 4 lutego 1872 roku w Biełosówce na Podolu, w ziemiańskiej rodzinie Adama i Marceliny z Burkowskich [Wydrycka 2001: 6]. Gimnazjum ukończyła w Warszawie, studia przyrodnicze podjęła w Genewie (dyplom otrzymała 27 października 1898 roku) [Wydrycka 2001: 6]. W 1910 roku popełniła samobójstwo [Wydrycka 2000: 138].

Wiele notatek zawierających informacje o życiu osobistym Kulikowskiej zostało pominiętych lub zmienionych przez Witkowską w pracy pt. *Z dziejów duszy*. Warto jednak podkreślić, że sama autorka rzadko podejmowała refleksje na ten temat. Szczególnie niewiele pisała o swojej rodzinie czy pochodzeniu. Zaledwie jeden raz wspomniała, że wychowywała się na wsi [D. z. 2: 12v–14v (27 X 1897, Piotrówka)], jednokrotnie również nazwała Ukrainę „ziemią rodzimą” [D. z. 1: 35r (26 V 1895, [b.m.])] ⁶.

6 Wszystkie cytaty pochodzące z oryginalnych dzienników Kulikowskiej [zob. D.] podaję, zaznaczając ich lokalizację (numer dziennika, kartę) oraz datę i miejsce powstania notatki (w nawiasie okrągłym – jeśli informacje nie zostały podane w tekście głównym). Modernizacji poddałam ortografię oraz interpunkcję.

Pierwszą i jedyną wzmiankę o członkach rodziny Kulikowska zapisała pod koniec życia:

Jankowie od miesięcy kilku obiecują mi oddać pożyczone pieniądze. Historia tych pieniędzy jest taka, że pożyczyłam im, jak mi się zdawało, w ciężkiej dla nich chwili. Zdawało mi się, że zrobiłam im dobrze, że oddałam im przysługę. Teraz, słyszę, oni w złych są interesach. Ja moich pieniędzy bardzo potrzebuję. W ciągu tych lat kilkunastu od śmierci ojca ja tym ludziom niejednokrotnie przysługi oddawałam. Nie czyniłam tego w imię istotnego uczucia rodzinnego, którego dla nich nie posiadam, gdyż wyziębili je we mnie i wystudzili swoimi uczynkami [...]. Bardzo już donośnie upomniałam się o moje interesy [...]. Wczoraj Mar. napisała, że oddanie mego długu przyczynić się może w części do sprzedaży Korzanki [...]. Nic mnie tym nie wzruszyła. [D. z. 11: 33v–34v (7 III 1910, [b.m.])]

Z przytoczonego wpisu wynika, że autorka borykała się wówczas z problemami finansowymi, starała się odzyskać pieniądze, które pożyczyła krewnym. Być może właśnie dlatego Kulikowska tak niewiele miejsca w dzienniku poświęciła wspomnieniom własnego dzieciństwa. Nie tylko nie żywiła bowiem głębszych uczuć wobec swoich rodzinnych stron (wspomniana Korzanka była najwyraźniej ziemią należącą do rodziny Kulikowskich), lecz także – przede wszystkim – nie czuła więzi z rodziną.

Kulikowska pisała niewiele o czasach studenckich. Choć Wydrycka [2001: 6] dopatruje się w zachowanej w rękopisie powieści autorki pt. *Ku nowym drogom* wątków autobiograficznych, to próżno szukać potwierdzenia tej tezy w dzienniku. Wiadomo, że przed egzaminami końcowymi Kulikowska wynajmowała jednoosobowy pokój [D. z. 2: 41r (12 X 1898, Genewa)]. Już wtedy towarzyszyło autorce rozczarowanie wiedzą zdobytą na uniwersytecie, czego dowodem jest zapis z 1 lipca 1897 roku:

Myślę teraz o pracy dla ludu i to ludu rdzennie polskiego, takiego, jaki znam teoretycznie tylko. Dlatego więc tych słów parę zapisuję, bym mogła kiedy się przekonać, co się z moimi

mrzonkami stanie, czy nie rozpierzchną się one jak owe sny dawne o uniwersytecie, wszystkich skarbach, których miał mi on dostarczyć. [D. z. 2: 4r (b.m.)]

To zwątpienie w wartość wiedzy powracać będzie w notatkach Kulikowskiej w kolejnych latach, a z czasem stanie się jednym z najczęściej podejmowanych przez nią tematów.

Ze sporządzonego przez autorkę sprawozdania za rok 1903/1904 wynika, że pracowała jako sekretarka na Uniwersytecie Ludowym im. Adama Mickiewicza [Wydrycka 2001: 7]; od 1901 roku pełniła tę funkcję także w Towarzystwie Szkoły Gimnazjalnej Żeńskiej w Krakowie, a ponadto nauczwała w gimnazjum [Wydrycka 2001: 7]. Redakcja czasopisma „Ster” wymienia Kulikowską wśród swoich współpracowniczek [Marcelina Kulikowska 1910: 251].

Wielu informacji na temat pracy poetki dostarczają nekrologi publikowane po jej samobójczej śmierci na łamach czasopism. Zofia Daszyńska-Golińska wspomina o działalności Kulikowskiej w Towarzystwie Pomocy Naukowej dla Polek im. Józefa Ignacego Kraszewskiego [zdg. 1910: 6], w „Sterze” zamieszczono wzmiankę, że autorka organizowała odczyty, wykłady na rzecz bezpłatnych czytelników [Marcelina Kulikowska 1910: 251]. W „Nowej Reformie” wspomniano o „żywym udziale” Kulikowskiej w ruchu stowarzyszeń kobiecych i oświatowych [Ś.p. Marcelina Kulikowska 1910: 3]. Szczegółów na temat kariery zawodowej Kulikowskiej dostarcza również praca Katarzyny Dormus [2011: 35–72].

Co ciekawe jednak, w dzienniku próżno szukać jakichkolwiek przemyśleń na temat podejmowanej przez autorkę działalności społecznej. Wyjątek stanowi zapis z 1907 roku – lista pomysłów na tematy wykładów dla słuchaczy krakowskiego oddziału Uniwersytetu Ludowego im. Adama Mickiewicza [D. z. 7: 31r ([b.d.], [b.m.])].

Warto wspomnieć o skandalu z udziałem poetki podczas jej pracy w krakowskim Towarzystwie Szkolnym Gimnazjalnym Żeńskim oraz Gimnazjum Żeńskim im. Emilii Plater w Krakowie w latach 1903–1908. Kulikowska musiała zrezygnować z nauczania

już w 1905 roku, po tym jak odmówiła towarzyszenia uczennicom w mszy świętej⁷. Incydent ten spotkał się z ostrą krytyką przedstawicieli środowisk klerykalnych. W efekcie w roku szkolnym 1905/1906 nie przydzielono katechety do nauczania w gimnazjum. Należy podkreślić, że zgodnie z ówczesnymi przepisami szkoła, w której nie nauczano religii, nie mogła uzyskać praw publicznych [Dormus 2011: 64].

Choć wydaje się, że opisane wyżej wydarzenia musiały budzić w Kulikowskiej silne emocje, jedynym ich „zapisem” w dzienniku jest karykatura narysowana na jednej z ostatnich stron zeszytu szóstego, w którym znaleźć można notatki powstałe na przełomie 1905 i 1906 roku. Rysunek przedstawia ludzi modlących się do dostojnika kościelnego, otoczonego przez anioły i innych duchownych, z podpisem: „Pragniemy zbawienia! Błagamy Waszą Eminencję o katechetę dla gimnazjum żeńskiego” [D. z. 6: 50v ([b.d.], [b.m.])]. Nigdy wcześniej ani później Kulikowska nie powróciła do tej kwestii.

Nieokreślony pozostaje również stopień zaangażowania poetki w rewolucję 1905 roku. Wiadomo, że po manifestacji w Warszawie, która odbyła się 22 lutego 1905 roku, Kulikowska wybrała się z wizytą do Stanisława Wyspiańskiego. Poprosiła wówczas autora *Warszawianki* o wsparcie „protestu Galicjan, przeciwko poniewieraniu godności ludzkiej robotnika polskiego przez panów w Warszawie i dorobkiewiczów galicyjskich”, jednak artysta odmówił [D. z. 8: 40v–41v (3 XII 1907, [b.m.])]. 24 kwietnia 1910 roku poetka odnotowała również, że odwiedzili ją „byli bojowcy” (prawdopodobnie chodzi o członków Organizacji Bojowej Polskiej Partii Socjalistycznej). Mężczyźni prosili autorkę o pomoc materialną. Kulikowska przyznała jednak wówczas, iż sprawa rewolucji wydaje się jej odległa i nie budzi w niej większych uczuć [D. z. 11: 59v (b.m.)].

Autorka *Dusz kobiecych... serc kobiecych* spędziła dużo czasu w podróży. Szczególnie często wyjeżdżała w latach 1894–1903. Zatrzymywała się m.in. w Szwajcarii, Włoszech, Rosji, Belgii, Danii, Norwegii czy Francji. Owocem jej wędrówek po terenie trzech

7 Szeroko omawia tę sprawę Katarzyna Dormus [2011: 47–65].

zaborów stał się zbiór felietonów *Z wędrówek po kraju*, wydany pośmiertnie w 1911 roku. Co ciekawe, w dzienniku autorka niewiele miejsca poświęciła opisom krajobrazów czy miast. Skupiała się przede wszystkim na swoim życiu wewnętrznym.

Nowy wiek wita Kulikowska w Paryżu. Píše wówczas:

Odnajduję się wszędzie, zawsze jednaka. Uciekam od miejsc, w których doznałam udręczeń, a też same udręczenia płyną za mną, przebywają kraje i ludy i już są, otaczają mnie dookoła skrzydłami swymi szarymi i całą pamięć budzą! Niczym jestem, niczym, niczym! [D. z. 3: 31r (1 I 1901, Paryż)]

Życie Kulikowskiej można bez wątpienia nazwać ilustracją „ruchliwej melancholii”, którą Katarzyna Fazan [2001: 135] definiuje jako podróżowanie w celu ucieczki od zaludnionych i zamkniętych przestrzeni, wywołujących wrażenie klaustrofobicznego uwięzienia w zacieśniającej się przestrzeni. Według badaczki melancholik ucieka, ale podczas „ucieczki” zawsze szuka miejsca, w którym mógłby pozostać na dłużej, zadomowić się. Próby te jednak okazują się nieudane [Fazan 2001: 136–137]. Każda okolica prędzej czy później wywołuje smutek, gdyż „poznawany świat jest przewodnikiem własnego doświadczenia” [Fazan 2001: 137]. Píše o tym zresztą sama Kulikowska, wyjeżdżając z Bordighery:

Przyjechałam tu pędzona przez chorobliwe wizje, stan rozpaczliwy moich nerwów, przyjechałam chora fizycznie i przechodząc wskutek tego ciężkie moralne cierpienia. Samotność, cisza, wgłębienie się w siebie, otoczenie obce, wreszcie ta cudna południowa natura dodatnio oddziaływały na mnie. **Wiem, że się z mego smutnego stanu nerwów nie wyleczę nigdy, ale widzę teraz, że zmiana miejsca, środowiska, niezmiernie dodatnio oddziałują na mnie.** W Bordigherze opadały ze mnie ołowiane ciężary jakichś dziwnych wyobrażeń i pojęć – patrzyłam na to roześmiane morze, na tę roślinność egzotyczną i lepiej mi było. [D. z. 4: 5r–5v (12 XII 1903, Bordighera); wyróż. – J.W.]

Autorka poświęca też zapiski znajomym, w szczególności Witkowskiej. Pierwsza wzmianka pojawia się 10 maja 1898 roku. W notatce Kulikowska wyznaje swoje uczucia:

Gdy myślę, Heluś, o Tobie, robi mi się w duszy lepiej, jaśniej, dobrze prawie! Z pewną rozkoszą upajam się świadomością, że gdzieś na dalekim krańcu świata jesteś Ty, do której zwrócić się mogę w każdej potrzebie mojej, w bólu każdym, w chwili ciężkiej. Liczę na Ciebie tak bardzo, jak byś mną samą była, i tak mi z tą myślą lekko! Gdy uczucie swe względem Ciebie analizuję, gdy ich złe czy dobre strony rozważam, gdy badam, czy nie swój własny egoizm ich jest podobieństwem – wydaje mi się, że nareszcie wątek jego trzymam w ręku. Czy wiesz, co nim jest, Helusiu? Oto, poza wszystkim innym, wdzięczna Ci jestem, żeś mnie z mej okropnej samotności wyrwała, żeś mi z siebie stworzyła ołtarz, na którym składać mogę serce swoje, żeś stała się dla mnie pewnym celem, ku któremu dążyć będę, nie dościgając go nigdy, bo on poza mną istnieje. Moja dobra Helusiu, dziękuję Ci, że Cię kochać mogę!...

I każde uczucie ludzkie, co poza subiekt wybiega – przynieść z sobą może słodczy wiele. Niech to będzie przyjaźń czy miłość, czy litość, czy współczucie, ale niech to będzie zainteresowanie się gorące dołą inną – odczuwa się wtedy pełną piersią istnienie inne – własne mniej ciężkim się staje. [D. z. 2: 26v–27r (Genewa)]

Pozostaje niejasne, jakie uczucia Kulikowska żywiła wobec Witkowskiej – mogły być one czysto przyjacielskie, choć przytoczony wyżej fragment wskazywałby również na ich romantyczne zabarwienie. Kwestia orientacji seksualnej autorki *W promieniach*, choć była dotychczas poruszana przez badaczy, pozostawała w sferze domysłu⁸. Warto jednak podkreślić, iż wczesne zapiski na temat

8 Justyna Struzik w nawiązaniu do relacji między Pauliną Kuczalską-Reinschmit a Józefą Bojanowską oraz Władysławą Habichtówną a Elżbietą Ciechanowską pisze: „Podobna, łącząca dwie kobiety [...] relacja wiązała ze sobą Marcelinę Kulikowską i Helenę Witkowską. Tu także trudno jest jednoznacznie określić, jaki był ich związek. Ale właśnie być może owa niejednoznaczność, która nie

miłości Kulikowska poświęcała zawsze kobietom. W dzienniku otwarcie przyznała się również do biseksualizmu:

Jeżeli tęsknię za uczuciem, za dobrem dla mnie, kochającym sercem, to mi jedno, czy serce da mi kobieta czy mężczyzna. Chcę uczucia, chcę tych słodkich chwil, gdy się przy sobie czuje drogą, bliską duszę pokrewną [...]. Błogosławione, słodkie, dobre uczucie. I jedno, czy darzy mnie nim męskie, czy kobiece serce. [D. z. 4: 10r–11r (20 XII 1903, Florencja)]

Nie wiadomo, czy Kulikowska i Witkowska były parą, jest to jednak wątpliwe. W późniejszych latach autorka *Bolesława Chrobrego* wspominała o coraz częstszych kłótniach z przyjaciółką, zwłaszcza we wrześniu i październiku 1907 roku. Kulikowska nazwała wówczas Witkowską „naturą niesłuchanie prostą” [D. z. 8: 18r (30 IX 1907, Kraków)], czuła swoją wyższość [D. z. 8: 19v–20r (5 X 1907, [b.m.])]. W tym okresie żywiła uczucia wobec mężczyzn: „R.” (lata 1908–1909) oraz „K.” (lata 1909–1910)⁹. 15 stycznia 1910 roku wyznała:

Otóż tak – nie mam się co dłużej kryć. Kocham K. Uczucie moje polega, zdaje się na tym, że nie ma rzeczy, której bym dla niego zrobić nie chciała [...].

R. i K. mają wiele podobieństwa, nawet fizycznego. Tylko, że R. jest przepuścić, nienormalnie, chorobliwie smutny. K. wydaje mi się bardziej zbliżony do typu człowieka normalnego, zdrowego w każdym razie. [D. z. 11: 25v–27v (15 I 1910, [b.m.])]

wiąże się z przemilczeniem, pomijaniem, wymazywaniem, może stać się początkiem praktyki widzialności tych, które do tej pory pozostawały i pozostają niewidoczne” [Struzik 2010: 58]. Katarzyna Dormus natomiast stanowczo przeczy tezie o homoseksualnych skłonnościach Kulikowskiej, stwierdzając: „Nie ma też sensu sztuczne ubarwianie jej [Kulikowskiej – J.W.] życia poprzez czynienie z niej bohaterki lesbijskiego związku z Heleną Witkowską” [Dormus 2011: 44].

⁹ W zapiskach tych zauważalna jest swego rodzaju autocenzura, jaką Kulikowska stosowała niekiedy w swoim dzienniku. Strategię tę opisała wprost, wspominając, że w przeszłości wydarła kilka kartek z dziennika, czego żałuje. Równocześnie przyznała, że uczyniła to z myślą o potencjalnych czytelnikach jej osobistych notatek [D. z. 10: 31r (15 VI 1909, [b.m.])].

Wydaje się, iż diarystka nigdy nie była w stałym związku; jej kontakty z mężczyznami można określić jako „otwarte”. Często wspominała o samotności. Czuła się nierozumiana przez otoczenie, do wielu ludzi żywiła pogardę. 17 grudnia 1904 zapisała:

Najlepiej lubię ludzi żywych, potem starców, potem dzieci.

Najmniej lubię tę codzienną hołotę, którą są wypchane wszystkie ubikacje świata [...]. Niech mnie raz wolno być nadczłowiekiem i z góry patrzeć na mydlarzy. [D. z 5: 19v–20r ([b.m.]])]

W 1907 roku dodała:

Nigdy od nikogo na świecie nic nie wzięłam, jestem dumna, tak bardzo dumna. Dawałam niekiedy bardzo wiele, zrazu radośnie, potem z uśmiechem pobłażliwości, niekiedy nawet z poczuciem upokorzenia tego, komu czyniłam. Stałam na szczycie, a żebracze ręce chwytały, co nie ich było [...]. Duma moja cierpiała tylko nieskończenie, że właśnie ja ku takim zbliżyłam się [...]. Stań naprzeciwko mnie równy, wezmę od ciebie wszystko. [D. z. 8: 14v–55r (20 IX 1907, [b.m.]])]

Postawę Kulikowskiej cechował indywidualizm. Postrzegała siebie jako osobę wyjątkową, o szczególnej wrażliwości i inteligencji:

Czemu się odrodziłam od ludzi?

Czemu nie jestem, jak inni, którzy patrzą na sam wierzch, na
sam wierzch...

Przejrzałam – zawsze przeglądam wszystko!

A! To straszne!

A jednak, jak zawsze jeszcze się z tego raduję. Wolę moje
otwarte oczy, jak
ślepe ich wszystkich.

[D. z. 8: 1r (1 III 1907, [b.m.]])]

Jedynie wybitne jednostki mogły się, w opinii autorki, równać z nią („czasem, gdy czytam czy widzę twory wielkich duchów...

myśle... czyżby tylko oni? Oni i ja... oni i ja..." [D. z. 8: 15r (20 IX 1907, [b.m.])]. Swoją wyższość nad innymi Kulikowska podkreślała wielokrotnie, często nie przebierając w słowach. Ubolewała także nad przymusem dostosowywania się do wymogów społeczeństwa:

A jednak, jest to rzecz okropna wszystkie swoje siły wewnętrzne, wystrzelające ponad ustaloną miarę, równać... równać... równać... do jednego poziomu. Do tego służą wszystkie stoicyzmy, chrystianizmy, do tego służy cała „kultura” długowieczna, która powoli zabijała w człowieku jego indywidualność. [D. z. 8: 20r (5 X 1907, [b.m.])]

Z zaangażowaniem obserwowała jednak swoje otoczenie, starała się zrozumieć, czym kierują się ludzie w podejmowaniu decyzji, jakie są ich największe namiętności.

W dzienniku odnajdziemy również informacje o tym, jak postrzegali Kulikowską inni. Z notatek wynika, że autorka starała się – w ramach swoistego eksperymentu – zmodyfikować swoje postępowanie, bacznie rejestrując reakcje otoczenia na tę zmianę¹⁰. Niekiedy szczerzej rozpisывała się na temat zasłyszanych opinii o sobie, jednak nie przywiązywała do nich wagi:

Nie trzeba, nie trzeba, nie trzeba...

Przychodzą tacy ze świata, co mi pociechy w uszy kładą.

Mówią: ucisz się, masz piękne ponad sobą niebo, rozkwitną
kwiaty na wiosnę.

Albo inni szukają w moim sercu niewysychających źródeł i każą
mi tymi wodami zlewać i użyżniać światy.

10 1 grudnia 1906 roku Kulikowska pisała np.: „Od pewnego czasu postanowiłam kpić z życia i dlatego czynię moje upodobniom do czynów wszystkich ludzi. Dziwne stąd wynika dla mnie, osobliwe zjawisko: ci, którzy dawniej unosili się Bóg wie jak wysoko nade mną, teraz z pewnym szacunkiem patrzą na mnie, ale za to inni, ci w mniejszych ułamkach liczbowych zawarci, którym ja czułam się zwykle bliższą i przyjazną – ci nie patrzą na mnie. Widocznie rozumieją, że nie ich jestem. Dziwne, dziwne! Trochę tylko pustego szumu, trochę hałaśliwego brzęku – i już Życie świadczy!” [D. z. 7: 42r (1 XII 1906, [b.m.])].

A są i tacy, którzy chcą, bym z nimi społem do uczt wspaniałej zasiadła i z dala tylko patrzyła przed siebie, a z życia i wszystkiego, co daje, śmiała się, śmiała...

Są inni...

Co mi tam wreszcie do nich wszystkich.

Są, byli, będą – a i ja jestem. Ja, z całym w mojej duszy zawartym oddechem, z niepewnością całą, pełna niewymownego żalu. I dlatego, ot, jak dziś, głowę na piersi kłonię i łkam. I sama, sama... tego łkania słucham.

[D. z. 5: 23v–24r (25 XII 1904, [b.m.])]

Warto przyjrzeć się również temu, co Kulikowska pisała na temat własnego stanu zdrowia. Czytając jej notatki, można zaobserwować wyraźne rozgraniczenie: choroba fizyczna – choroba psychiczna. Tę pierwszą autorka traktowała niemal jak wybawienie – chwilową ucieczkę od trudnej codzienności. 29 sierpnia 1909 roku Kulikowska zapisała: „[...] dziś jestem fizycznie trochę zdrowsza, dlatego myśl mnie tym bardziej boli. Myśl jest prawdą, organizm zdrowszy tej się boi, broni się przeciwko niej, odrzuca ją od siebie” [D. z. 10: 46r (b.m.)]. Poetka odczuwała pustkę, nie potrafiła jednak wskazać konkretnej przyczyny smutku:

Jest się strasznie smutnym, ale tak już smutnym, że dookoła nie widzi się i nie czuje nic krom własnego bólu... Jest się smutnym neurastenicznie, tj. niemal bez przyczyn zewnętrznych, które gwałtem, bezpośrednio oddziaływać by mogły... Jest się smutnym subiektywnie, tak, że się smutek własny po wszystkim rozwłóczy: po ludziach, po cechach ich [...] po losie ich i własnym, po przyrodzie nawet... Jest się tak strasznie smutnym, że lepszym wydaje się pozytywne nieszczęście, ból gwałtowny, ostry, chwilowy, który z cierpienia czyni coś widzialnego, namacalnego, dotykającego. [D. z. 10: 12v–13r (2 I 1909, [b.m.])]

Autorka w rozmaity sposób określała swoje samopoczucie, np. jako: melancholię [D. z. 7: 45r (8 I 1907, [b.m.])], neurastenię [D. z. 10: 12v (2 I 1909, [b.m.])] czy apatię [D. z. 11: 41r ([b.d.],

[b.m.]). Te odczucia nasiliły się w roku 1907. Wtedy też w dzienniku zaczęły się pojawiać zapiski świadczące o podjęciu przez Kulikowską próby samobójczej:

A jednak w rzeczywistości boję się śmierci. Dziś... przed chwilą... i zadrżałam.

Najgorsze, że w jednej chwili straciłam wiarę w jej spokój!
Boże, co z tego będzie! [D. z. 8: 5r (10 maja 1907, [b.m.])]

Znaczące, że jeszcze w 1910 roku poetka planowała wakacje w Szwajcarii [D. z. 11: 41r ([b.d.], [b.m.])], wyrażała chęć życia i nadzieję na poprawę stanu psychicznego. Ponad pół roku przed aktem samobójczym pisała:

Rozwazałam dziś długo życie własne. Nie życie to było, a istnienie, istnienie, w które najczęściej wplatały się godziny jałowych smutków, tęsknoty i beczyny. Doznałam wrażenia, że życie własne zagubiłam, zniszczyłam, zmarnowałam [...]. Dla mnie samej przeminęło już życie, ta chwila najrzeczywistsza, ta jedyna, ta własna [...] potencjonalna wartość [...] zmarnowana, indywidualność moja nie dość wyzyskana, nie wzruszona nawet [...].

Jeszcze mi pozostaje może dziesiątek lat do życia... Chcę próbować żyć czynem... Czynem twórczym, czynem poetyckim, co z wewnątrz wylać się potrafi... Chcę żyć. [D. z. 11: 2v–3v (14 XII 1909, Kraków)]

Najpóźniejszy¹¹ wpis w dzienniku Kulikowskiej datowany jest na dziesięć dni przed jej samobójstwem. O przebiegu ostatnich dni życia poetki oraz okolicznościach jej śmierci 19 czerwca 1910 roku najczęściej pisano na łamach czasopisma „Naprzód”:

11 Najpóźniejszy, ale nie ostatni. Kontynuacja numeracji w zeszycie świadczy o tym, że po 9 czerwca 1910 roku Kulikowska wkleiła jeszcze do dziennika zanotowany na osobnej kartce opis Krakowa, pochodzący najprawdopodobniej z przełomu 1909 i 1910 roku [D. z. 11: 70r–72r ([b.d.], [b.m.])].

Wczoraj po południu w swym mieszkaniu odebrała sobie p. Kulikowska życie wystrzałem z rewolweru, skierowanym w serce.

Wezwane około godz. 3 pogotowie ratunkowe, jak i lekarz miejski dr Sikorski stwierdzili już tylko zgon. Zwłoki denatki przewieziono do zakładu medycyny sądowej.

List, pozostawiony przez samobójczynię, brzmi: „Życia pozbawiam się dobrowolnie; po pieniądze na pogrzeb proszę się zwrócić do dra Gertlera, który zna stan mojego majątku. Papierów i utworów moich proszę nie przerzucać, ale proszę oddać je znajomej mojej, Helenie Witkowskiej”.

Od dłuższego czasu była p. Kulikowska silnie zdenerwowana, ale jeszcze w ubiegłą sobotę wieczorem była na przedstawieniu *Momusa* i bawiła się tam wesoło w towarzystwie znajomych. W niedzielę wyszła o godz. 11 z domu i wróciła – jak opowiada służąca – około godz. 13.30 w tak wielkim zdenerwowaniu, że nawet obiadu jeść nie chciała. Rozdrażniona biegła przez pewien czas szybkim krokiem po mieszkaniu, po czym strzeliła do siebie z rewolweru. [*Samobójstwo Marceliny Kulikowskiej* 1910: 2]

Informacje powyższe są istotne, umożliwiając bowiem rekonstrukcję przebiegu zdarzeń po 9 czerwca 1910 roku. Potwierdzają tezę, że decyzję o odebraniu sobie życia Kulikowska podjęła nagle, w stanie silnego wzburzenia emocjonalnego.

Warto jeszcze wspomnieć o tendencji do łączenia śmierci Kulikowskiej z samobójstwem Faustyny Morzyckiej [zob. Baranowska 1981: 123–124; Wydrycka 2001: 22; Sadlik 2014: 215–224]. Wydrycka stwierdza wręcz, iż ostateczną decyzję o popełnieniu samobójstwa przez poetkę „ułatwiła lub być może spowodowała śmierć znanej działaczki społecznej i literatki Faustyny Morzyckiej, która zmarła w nocy z 26 na 27 maja 1910 r. po zażyciu trucizny” [Wydrycka 2001: 22]. Jest to o tyle zadziwiające, że kobiety, o czym świadczą słowa samej Kulikowskiej, nie znały się dobrze:

Umarła Faustyna Morzycka. Parę zaledwie drobnych danych znam z jej życia [...]. Widziałam ją kiedyś, gdy wracała ze wsi, z odczytu... Jej biedne, chore już, zmęczone ciało zdawało się

wypowiadać posłuszeństwo [...]. Znałam ją niewiele... [Kulikowska 1910: 89]

Trudno zatem zgodzić się, że śmierć Morzyckiej miała istotny wpływ na decyzję Kulikowskiej. Co więcej, na kartach dziennika nie pojawiają się żadne wzmianki o tej działaczce. Skąd zatem pomyśl, iż jej śmierć „zainspirowała” autorkę *Mieszka II* do odebrania sobie życia?

Otóż, jak się okazuje, oba samobójstwa zaczęto kojarzyć ze sobą już w 1910 roku. Jako pierwszy tragedie te powiązał Adolf Nowaczyński [Clarus 1910: 12–13]. W swoim artykule – niezgodnie z prawdą – nazwał więź łączącą obie kobiety „gorącą przyjaźnią” [Clarus 1910: 13]. Podobne spostrzeżenia poczyniono również w tekście pt. *Wobec epidemii samobójstw*, opublikowanym w „Krytyce”¹². Przypuszczalnie właśnie te dwa artykuły przyczyniły się do powstania utrzymującej się do dziś hipotezy o związkach między okolicznościami śmierci Morzyckiej i Kulikowskiej.

Nie ulega wątpliwości, że dziennik Kulikowskiej nie spotkał się z przychylnym odbiorem współczesnych [Lubicz 1911: 7; Choromański 1912: 7; Grubiński 1912: 5; Lascaro 1912: 3; Rozenblatowa 1912: 4; Zdziarski 1913: 460–61]. Być może właśnie opinie krytyków wpłynęły na to, że tak niewielu literaturoznawców sięgało po jej utwory, w związku z czym pozostaje ona pisarką zapomnianą. Z pozorów dziwić może jednak fakt, że w nielicznych pracach poświęconych dziennikowi tej ciekawej poetki pozostaje aż tyle nie-domowień i domysłów badaczy, zwłaszcza na temat jej biografii. Nie jest to jednak aż tak zaskakujące, gdy uświadomimy sobie, że prywatne zapiski Kulikowskiej wciąż nie doczekały się dokładnego odczytania i pogłębionej interpretacji, a podstawowym źródłem wiedzy o poetce pozostaje edycja *Z dziejów duszy*. Niestety, słowa Kulikowskiej skreślone na kartach dziennika już ponad wiek temu: „tak, nie zna mnie nikt!” [D. z. 8: 8r (14 VIII 1907, Solstrand)] nie tracą na aktualności.

12 Do listy powiązanych samobójstw dodano tam jeszcze śmierć Józefa Kwiatka [zob. *Wobec epidemii samobójstw* 1910: 56–58].

Bibliografia

Źródła

D. – Biblioteka Jagiellońska, Marcelina Kulikowska, [Dziennik intymny], rkps, sygn. 7378 11/1, 7377 1/1, 73771/2, 73773, 73774, 73775, 73776, 73777, 73778, 73779, 737710.

Literatura

- Baranowska Agnieszka (1981), „*Stanę się przelotnym wspomnieniem*” (Marcelina Kulikowska), w: *tejże, Kraj modernistycznego cierpienia*, PIW, Warszawa.
- Brożkowska Agnieszka (2010), Marcelina Kulikowska. *Strzał w serce*, w: *Śladami Marceliny Kulikowskiej. Małopolska w reportażach*, red. Ewa Furgal, Fundacja Przestrzeń Kobiet, Kraków.
- Choromański Leon (1912), Marcelina Kulikowska. „*Z dziejów duszy*”. (*Spółka nakładowa „Książka”*). Kraków 1912. Skład u Centnerszvera i S-ki [rec.], „*Izraelita*”, nr 1.
- Clarus [właśc. Adolf Nowaczyński] (1910), *Znużone dusze*, „*Świat*”, nr 29.
- Dernałowicz Maria (2009), *Pamiętnikarstwo* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, wyd. 4, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Dormus Katarzyna (2011), *Poetka i nauczycielka – Marcelina Kulikowska (1872–1910)*, „*Rozprawy z Dziejów Oświaty*”, t. 48.
- Fazan Katarzyna (2001), *Homo viator – podróż bez widoków*, w: *tejże, Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, Kraków.
- Głowiński Michał (1973), *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, PWN, Warszawa.
- Grubiński Wacław (1912), Marcelina Kulikowska. „*Z dziejów duszy*”. *Spółka nakł. „Książka”* Kraków. Skład główny Warszawa, G. Centnerszwer i S-ka [rec.], „*Kurier Poranny*”, nr 196.
- Hutnikiewicz Artur (1994), *Młoda Polska*, PWN, Warszawa.
- Karst Roman (1950), *Tajemnica dnia powszedniego. Kilka uwag o dzienniku literackim*, „*Wiadomości*”, nr 50/51.
- Skarska Ewa (2015), *Narodziny pisarki dwudziestowiecznej*, w: *Polskie pisanstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. Ewa Skarska, Bogumiła Kaniewska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kulikowska Marcelina (1910), *Faustyna Morzycka. (Wspomnienie pośmiertne)*, „*Na Ziemi Naszej. Dodatek Literacko-Naukowy «Kuriera Lwowskiego»*”, nr 12.

- Kulikowska Marcelina ([1911]), *Z dziejów duszy*, Spółka Nakładowa „Książka”, Kraków.
- Kulikowska Marcelina [hasło] (1973), w: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”, t. 14: Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe G–Ł*, oprac. zespół pod kier. Zygmunta Szwejkowskiego, Jarosława Maciejewskiego, PIW, Warszawa.
- Lascaro [właśc. Helena Janina Pajzderska] (1912), *Z dziejów duszy*, „Słowo”, nr 34.
- Lubicz Bol. [właśc. Bolesław Zahorski] (1911), *Kulikowska Marcelina. „Z dziejów duszy”* (S-ka nakładowa „Książka” – Kraków, str. 225) – „Frania” (S-ka nakładowa „Książka” Kraków, str. 99) r. 1911, „Gazeta Wieczorna”, nr 439.
- Marcelina Kulikowska (1910), „Ster”, nr 5/6.
- Orzeszkowa Eliza (2001), *Dnie*, oprac. Iwona Wiśniewska, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Pekaniec Anna (2014), *Historie nie tylko rodzinne w kobiecej literaturze dokumentu osobistego (Jadwiga z Sikorskich Klemensiewiczowa, Romana Pachucka, Maria z Łubieńskich Górka)*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. Krzysztof Fiolek, Universitas, Kraków.
- Podolska Joanna (1990), *Refleksje nad kształtem dziennika literackiego*, „Prace Polonistyczne” nr 46.
- Ritz German (2000), *Modernistyczna liryka kobieca*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, „Twórczość”, nr 1.
- Rozenblatowa Czesława (1912), *Marcelina Kulikowska, „Z dziejów duszy”* (Spółka Nakładowa „Książka” 1911) [rec.], „Literatura i Sztuka. «Dodatek Nowej Gazety»”, nr 5.
- Sadlik Magdalena (2004), *„Konfesje samotnych”. W kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914*, Universitas, Kraków.
- Sadlik Magdalena (2014), *Drogami życia i twórczości Faustyny Morzyckiej – „Siłaczki”*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. Krzysztof Fiolek, Universitas, Kraków.
- Samobójstwo Marceliny Kulikowskiej (1910), „Naprzód”, nr 139.
- Struzik Justyna (2010), *O miłości między Innymi*, w: *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, t. 2, red. Ewa Furgał, Fundacja Przestrzeń Kobiet, Kraków.
- Ś.p. Marcelina Kulikowska (1910), „Nowa Reforma”, nr 275.
- Witkowska Helena (1911), *Przedmowa*, w: *Marcelina Kulikowska, Z dziejów duszy*, Spółka Nakładowa „Książka”, Kraków.
- Wobec epidemii samobójstw* (1910), „Krytyka”, t. 3.

- Wydrycka Anna (2000), *Kulikowska Marcelina*, w: *Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, oprac. zespół pod red. Jadwigi Zacharskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Wydrycka Anna (2001), „*Jam jest z płomiennych róż...*”. O Marcelinie Kulikowskiej, w: Marcelina Kulikowska, *Poezje*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Z *dziejów Duszy. Pamiętnik Marceliny Kulikowskiej* (1911), „Prawda”, nr 51. zdg. [właśc. Zofia Daszyńska-Golińska] (1910), *Marcelina Kulikowska*, „Prawda”, nr 27.
- Zdziarski Stanisław (1913), „*Z dziejów duszy*”. Marcelina Kulikowska. *Spółka nakładowa „Książka” Kraków. 1911* [rec.], „Przegląd Powszechny”, t. 118.

Joanna Warchoł

„Tak, nie zna mnie nikt!” (Yes, nobody knows me!). Marcelina Kulikowska’s Intimate Diary

The article attempts to return Marcelina Kulikowska to the historical and literary discourse and reconstruct her biography and worldview on the basis of diaries that she wrote from 1894 until her suicide in 1910. In the analysis, the author provides information from the original entries in the diary. She also reveals in a critical way the current interpretation of the diary, proposing another view instead that changes the superficial opinion that has grown around the poet’s work.

Keywords: biography; diary; intimacy; melancholy; woman; suicide; literary modernism; Young Poland; decadence.

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 na Najlepszy Referat Studencki i Pracę Licencjacką im. Stanisława Dobrzyckiego, 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. Adres e-mail: joanna.warchol96@gmail.com.

Marek Kochanowski

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0002-4968-009X

Sport i wyścigi konne w mniej znanych i zapomnianych tekstach z 2. połowy XIX i początków XX wieku. Wstępne rozpoznania*

Na przełomie XIX i XX wieku wielu literatów, filozofów i eseistów zabierało głos w sprawach związanych z higieną i sportem. Uwagi na ten temat pojawiają się np. w refleksjach Bolesława Prusa, Stanisława Witkiewicza, Ludwika Krzywickiego, Stefana Żeromskiego czy Wincentego Lutosławskiego [zob. Kochanowski 1998, 2011]. Wszyscy wymienieni w swoich pismach poświęcali uwagę tężyźnie fizycznej jako ważnemu czynnikowi wychowania narodu.

Celem niniejszego artykułu jest analiza wybranych motywów związanych ze sportem w mniej znanych utworach z 2. połowy XIX i początków XX wieku. Problematyka ta nie cieszyła się do tej pory szerszym zainteresowaniem literaturoznawców, chociaż był to czas dynamicznego rozwoju stowarzyszeń, kół i periodyków związanych nawet już nie tyle ze sportem w ogólności, co z konkretnymi dyscyplinami. Znane są wprawdzie fascynacje cyklizmem Henryka Sienkiewicza czy Bolesława Prusa¹, ale temat

* Artykuł powstał w ramach projektu *Regionalna Inicjatywa Doskonałości* finansowanego przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w latach 2019–2022, nr projektu: 009/RID/2018/19, kwota finansowania: 8 791 222 zł.

¹ Prozaicy byli członkami honorowymi Warszawskiego Towarzystwa Cyklistów – Prus od 1894 roku, a Sienkiewicz od 1897.

ten nadal czeka na swoich badaczy. Spojrzenie na zapomniane dziś utwory z omawianego okresu potwierdza niepokoje wynikające z przyswajania tego, co obce i kulturowo odległe, mód związanych z uprawianiem sportów narodowych, a także obraża synchroniczne zmiany w podejściu autorów do tematów łączących się z analizą wyścigów konnych. Już w prasie 2. połowy XIX wieku, np. w „Tygodniku Ilustrowanym”, można zaobserwować krytyczne podejście do krzewienia tężyzny i sportu, zwłaszcza w gimnastyce i jeździectwie, traktowanych jako formy rywalizacji, mody, snobizmu. W 1860 roku na łamach tego pisma ukazało się opowiadanie Władysława Maleszewskiego zatytułowane *Szermierze* [Maleszewski 1860: 427–430], w którym autor z jednej strony wyśmiewa zagraniczną modę na szermierkę, fechtunek, z drugiej jednak krytykuje brak higieny i pracy nad tężyzną w środowisku miejskim. Motyw sportu postrzeganego jako moda występuje w satyrycznym cyklu krótkich utworów wierszowanych, publikowanych przez wiele lat na łamach lwowskiego „Szczutka” – od 1871 roku pt. *Gogo* [zob. Kochanowski 2017].

Wspomniany Prus w *Kronikach* wielokrotnie poruszał wątek higieny i sprawności fizycznej. Pisał o potrzebie otwierania zakładów gimnastycznych dla dzieci oraz o fatalnym zaniedbaniu w zakresie wychowania fizycznego nieletnich. Sport pojawiał się w jego twórczości prozatorskiej, jak chociażby w *Lalce* (wyścigi konne) czy w mniej znanej noweli *Ze wspomnień cyklisty*. Głównym bohaterem tego utworu jest Anastazy Fitulski, zwolennik turystyki rowerowej. Kiedy lekarz zaleca mu aktywny wypoczynek, ambitny młody księgowy siada na rower i wyrusza na wycieczkę poza Warszawę. Z kolei w powieści *Dzieci* z 1909 roku Prus krytycznie scharakteryzował nauczanie gimnastyki z wykorzystaniem metody wyrabiającej tężyznę. Opisując działanie związku Rycerzy Wolności, nawiązywał do popularnych na początku XX wieku młodzieżowych organizacji paramilitarnych, jak skauting Roberta Baden-Powella czy Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”.

Na ziemiach polskich pierwsze ożywienie związane ze sportem łączyło się właśnie z narodzinami w 1862 roku w Poznaniu towarzystwa gimnastycznego wzorowanego na czeskim „Sokole” [Wroczyński 1971: 118–126; zob. także Piotrowska, Molenda 2023],

założonym w tym samym roku². Rozwój kultury fizycznej był uzależniony od nierównomiernego w poszczególnych zaborach rozwoju gospodarczego i kulturalnego, a także od różnic w skali stosowanych represji. W obu przypadkach – polskim i czeskim – sport sprzyjał jednak emancypacji narodowej. Warto podkreślić, że był ważnym elementem ruchu narodowowyzwoleńczego do 1918 roku [Waic, Zwicker 2010: 393]. W 1867 roku z inicjatywy m.in. Józefa Millereta, Klemensa Żukotyńskiego, Jana Dobrzańskiego powstaje we Lwowie klub gimnastyczny [Lipoński 2012: 427], od 1869 roku funkcjonujący pod nazwą „Sokół”. Organizacja realizuje koncepcje wychowania fizycznego Mirosława Tyrśa, zmierzające do zjednoczenia narodu poprzez promowanie zdrowia fizycznego i moralnego wśród mieszkańców. W 1885 roku „Sokół” rozpoczyna działalność w zaborze pruskim. W latach 90. XIX wieku ruch sokolski rozszerza się na inne zabory. W zaborze rosyjskim pierwszy oddział „Sokoła” powstał w 1905 roku, rok później w Warszawie, Łodzi i innych miastach pojawiły się kolejne jednostki [Chelmecki 2007: 255–262]³. Na ziemiach polskich pod zaboremami

- 2 Organizacja ta skupiała się w Czechach nie tylko na rozwoju sportowym, ale i na krzewieniu pamięci historycznej związanej z istotnymi wydarzeniami; przykładowo pierwsze sokolskie sale gimnastyczne ozdobiono portretami ważnych husytów i innych znaczących postaci, a szkolenie ciała, jako forma poświęcenia, stało się celem – służbą dla dobra narodu [Waic, Zwicker 2010: 392–396]. Podczas zamachu stanu w październiku 1918 roku przedstawiciele czeskiego „Sokoła” na krótko przejęli obowiązki wojska w czasie formowania się nowego państwa – Czechosłowacji.
- 3 Warto dodać, że do I wojny Polskie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół” było porównywalne liczebnie z ruchem czeskim, jednak po 1918 roku czechosłowacki „Sokol” znacznie się rozrósł, w przeciwieństwie do polskiego odpowiednika, co może świadczyć o nie tak dużej popularności tej organizacji. Trzeba przy tym pamiętać, że czeski „Sokol” zachował swój liberalny i antyklerykalny charakter w okresie międzywojennym, a polski „Sokół” został opanowany przez konserwatystów związanych z Kościołem katolickim. W okresie międzywojennym Ministerstwo Obrony Narodowej zaangażowało się w organizację kultury fizycznej i sportu na potrzeby przysposobienia wojskowego, a w 1927 roku powołano Biuro Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Wojskowego [Wroczyński 1971: 126–134]. Wraz z rozwojem „Sokoła” zaczęła powstawać literatura tworzona na jego cześć; wiersze poświęcone towarzystwu pisali m.in. Adam Asnyk czy Jan Lam. Oprócz aktywności sportowej program „Sokoła” obejmował także działania kulturalne i patriotyczne. Te pierwsze są istotne zwłaszcza ze względu na słabe

promocja sportu mogła sprzyjać upowszechnianiu wiedzy o narodzie, którego nie było na mapie, a także pobudzać do walki o własną tożsamość i emancypację. Po tematykę sportową sięgali Artur Oppman i Adam Asnyk. Ich poezja okazjonalna miała charakter patriotyczny i pokazywała sport jako akt nie tyle ważny społecznie, co wzniosły duchowo, którego celem jest fizyczna odnowa narodu. Jednocześnie dużym powodzeniem cieszyła się twórczość satyryczna wymierzona w przeciwników sportu i jego zagorzałych zwolenników, zwłaszcza tych, którzy przenosili na rodzimy grunt zagraniczne trendy.

W niniejszym artykule omówię trzy zapomniane teksty z 2. połowy XIX i początku XX wieku. Na przykładzie przede wszystkim sposobu obrazowania wyścigów konnych przedstawię, w jaki sposób funkcjonują w tych utworach odwołania do sportu, tężyzny, obyczaju, tradycji i kultury. Dwa pierwsze utwory: *Wyścigi konne w Warszawie* (1857) autorstwa Konstantego Gaszyńskiego oraz *Wyścig dystansowy* (1894) Klemensa Junoszy i Kazimierza Laskowskiego mają charakter satyryczny. Sport jest w nich ukazany nie tylko jako forma aktywności fizycznej, lecz również jako odmiana hazardu, rozrywka towarzyska, zagrożenie dla tradycji ziemiańsko-szlacheckiej, rezultat mody oraz obcych wpływów prowadzących do upadku obyczajów⁴. Z kolei w przywołanym

zakorzenianie się idei rozwoju fizycznego w świadomości kulturalnej polskiego społeczeństwa. Z czasem ranga sportu, tężyzny rosła, a sama idea zyskiwała popularność wśród szerszych warstw społecznych. Zmieniało się też ogólne nastawienie do kultury fizycznej [Lipoński 2012: 121], powstawały kolejne towarzystwa sportowe, zarówno związane z ideą sokolską, jak i od niej niezależne. W prasie opisywano faworyzowane dziedziny sportu, jak chociażby jeździectwo, łyżwiarstwo, wioślarstwo, a później także boks.

- 4 Dwa z omawianych tekstów dotyczą wyścigów konnych inspirowanych modą z Anglii, gdzie w 1792 roku powstało pierwsze na świecie czasopismo sportowe „The New Sporting Magazine” [Lipoński 2012: 491–492]. Na jego łamach ukazywały się utwory poświęcone sportowi, a następnie ukształtował się gatunek literacki zwany reportażem sportowym (tego typu teksty publikowano później także w innych periodykach). Najwybitniejszym przedstawicielem tego nurtu był Robert Smith Surtees, fundator wspomnianego „The New Sporting Magazine”, publikujący pod pseudonimem „Yorkshireman”. Na jego pomysłał Charles Dickens wzorował swój słynny *Klub Pickwicka*, drukowany w prasie w latach 1836–1837. Powieść, rozpoczynająca się opisem jazdy na łyżwach, zawiera liczne

kontrastowo utworze Lucjana Rydla *Ferenike i Pejsidoros. Opowieść kulturalno-obyczajowa na tle igrzysk olimpijskich* (1909) igrzyska są opisywane jako wydarzenia kulturotwórcze, mit założycielski cywilizacji śródziemnomorskiej. Wiele miejsca poeta poświęca ich nastrojowi. Skupia się na praktykowaniu sportu, historycznym i filozoficznym kontekście, a wyścigi opisuje jako jedną z konkurencji. Zestawienie różnych artystycznie tekstów poruszających ten sam temat – wyścigi konne – dowodzi ewolucji zagadnienia oraz diachronicznego porządku przemian w myśleniu o sporcie i jego postrzeganiu.

Jazda konna jako polski motyw kulturowy funkcjonowała w literaturze wcześniej, ale była opisywana w kategoriach zdrowotnych. Temat wyścigów konnych w polskiej sztuce pojawił się później, początkowo w XIX-wiecznym malarstwie. Asumpt do podjęcia tego motywu dała sztuka angielska. Przypomnieć tu trzeba obrazy George'a Stubbsa, którego twórczość zainspirowała francuskich impresjonistów (Manet, Monet, Renoir) oraz artystów niemieckich (Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth), a także polskich twórców (Aleksander Orłowski, Piotr Michałowski, January Suchodolski, Stanisław Wolski, Stanisław Lentz, Ksawery Pillati) [Mazurkiewicz 2016: 82].

W 1857 roku ukazał się „obrazek dramatyczny” Konstantego Gaszyńskiego *Wyścigi konne w Warszawie*, sztuka o charakterze dydaktycznym, w której opisano zaniedbania polskiej szlachty, tracącej majątki na kupno angielskich wierzchowców i trwoniącej czas na udział w wyścigach. Stosunek do sportu odzwierciedla konflikt pokoleniowy. Hrabia Marceli, główny bohater utworu, informuje dziada Bonawenturę o swoim nowym hobby, jakim są wyścigi konne. Następnie protagonista wydaje fortunę na sprowadzane z zagranicy rasowe konie i nową stajnię. Przedstawiciele młodego pokolenia, pan Marceli i panna Tekla, zafascynowani są rozwijającym się jeździectwem angielskim:

fragmenty sportowe. Publikacje te przyczyniły się do powstania innych utworów o tematyce sportowej, podejmowanej później przez tak uznanych pisarzy, jak George Bernard Shaw (*Cashel Byron's Profession*, 1886; pol. *Profesja Cashela Byrona*) czy też, wcześniej, Thomas Hughes (*Szkolne lata Toma Browna*, 1857) [Mazurkiewicz 2016: 85].

P. MARCELI.

Niech kochany dziadunio tak bardzo nie laje;
 Każdy wiek ma odrębne mody i zwyczaje.
 Dziś Europa końskimi kursami zajęta;
 Sportem bawią się Lordy, Grafy i Książęta [...].
 [Gaszyński 1858: 9]

Pan Bonawentura, były prezes wojewódzki i dziadek, nie rozumie tej fascynacji; jego zdaniem gra w karty była bezpieczniejszą zabawą, gdyż nie groziła złamaniem karku. W wypowiedziach młodych widzi zanik szlacheckiej tradycji; potępia ich za brak zainteresowania przeszłością:

P. BONAVENTURA (z oburzeniem).

Wszelki duch Pana chwali! Czyż mnie słuch nie myli?
 My, szlachta starej daty, tegośmy dożyli
 By patrzeć, jak przed obcą rzeszą nasze wnuki,
 W dłoń zdolną dzierżyć szablę, ująwszy munsztuki,
 Puszczają się na hecę i łamane – sztuki! [Gaszyński
 1858: 9–10]

Według młodych oczarowanie wyścigami wynika z modernizacji rozrywek i ze zmiany świadomości narodowej – kiedyś walczono na koniach, a obecnie jeździ się na nich, by prezentować tężyznę. Marceli traktuje hodowlę tych zwierząt w kategoriach zysku ekonomicznego, Bonawentura z kolei uważa, iż fascynacja młodych wyścigami to kolejny akt wynarodowienia społeczeństwa:

Nikt dawniej nieposłyszał u nas o gonitwie,
 A były sławne stada w Koronie i Litwie.
 Wiśniowieckich, Tarnowskich i Sanguszków konie
 Mnożyły piękną rasę w każdej kraju stronie.
 Nie szedł do Angielczyków z Polski okup złoty,
 Za kłacze skakające przez rowy i płoty.
 Tureckie zaś bachmaty z krwią i siłą diabłą,
 Pod Chocimem i Wiedniem płacił szlachcic – szablą!
 [Gaszyński 1858: 13]

Rozmowa ta ma głębszy sens – chodzi o to, jakie elementy staną się w przyszłości symbolami rodzimego ducha sportowego. Dla Bonawentury fascynacja wyścigami oznacza utratę przez szlachtę genetycznie nabytych zdolności do obcowania z końmi. Sport angielski jest według starszego pokolenia nie tyle formą spędzania wolnego czasu, co zamachem na tradycję i polskość prowadzącym do utraty suwerenności. Popularność wyścigów pobudza do stawiania pytań o kształt przyszłości. Kult jeździectwa stwarza nową negatywną jakość, wynikającą z narzucania obcych wzorów. Jeden z przyjaciół nestora rodu, ekonom Tatarkoski, również reprezentant starszego pokolenia, w taki sposób opisuje nowo wybudowane stajnie:

Idziem – w głębi podwórza budynek paradny
 Jakom nigdy nie widział w życiu stajni żadnej –
 Dach pod blachą – nad gankiem gzymasy, ceregiele.
 Wewnątrz szyby w kolorach – wzdłuż filarów wiele:
 Już chciałem się przeżegnać myśląc żem w kościele!
 [Gaszyński 1858: 42]

Na skutek złych inwestycji konie Marcelego zostają przejęte przez lichwiarских Żydów. Musi je ratować dziadek, dla którego spłata długu oznacza pozbycie się problemu związanego z ekspansją angielszczyzny.

W wypowiedziach Bonawentury przewijają się argumenty charakterystyczne dla retoryki antysportowej, ale motyw jego postępowania to postulaty związane z tradycją, szacunkiem do przeszłości, a także z zachowaniem ciągłości rodowej:

Widzisz panie Marceli do czego to wiodą
 Wasze kursa i sporty z angielszczyzny modą!
 Widzisz, syn zacnych ojców na co się naraża
 Gdy go płochość raz pchnęła w brudny próg
 lichwiarza!
 Zbytek, dawnać to plaga wśród naszej krainy.
 Zawsze bies gnał do szału – a szal do ruiny!
 Niedyś, placem wyścigów były polskie bory,
 Rujnowała się młodzież na łowieckie sfory,

A gdy ktoś zagrzął w długi – cała okolica
 Powtarzała z przekąsem: „psy zjadły szlachcica”
 Dziś inna znów zaraza nad szlachecką miedzą:
 Dzisiaj konie angielskie z kretesem was zjedzą!
 [Gaszyński 1858: 53]

Powyższa przemowa skrywa wiele antagonizmów. Z jednej bowiem strony mamy wspomnienie rodów i rodowości, wystawienie na szwank polskiej uczciwości, podkreślenie walorów ojczyznej przyrody („polskie bory”), wskazanie na właściwe wychowanie młodzieży; z drugiej akcentowana jest obca moda, atakująca i rujnująca młode pokolenie. Gaszyński pokazuje sukces rozsądku wpływającego z działania starszych: dzięki finansowemu, a po części moralnemu wstawiennictwu dziadka Marceli nabiera ogłady i wyrzeka się swoich fascynacji angielskimi sportami wyścigowymi. Finalnie ze skrucą zwraca się po pomoc do uradowanego tym faktem Bonawentury. Wolta głównego bohatera, motywowana przemowami i inspiracją dziadka, ma charakter pedagogicznej egzaltacji z ważnymi składowymi tejże zmiany: szacunkiem do ziemi i pracą na niej. Zawiera także podtekst ekonomiczny – Bonawentura planuje przemianę Marcelęgo w polskiego rolnika: „Że modnego sportmana zmienię w grykosieja”, a całość zmierza ku nawróceniu młodego bohatera: „Wczoraj byłem młodzikiem – dziś, jużem mężczyzną!” [Gaszyński 1858: 56].

Temat niechęci do rywalizacji w duchu angielskim pojawia się także w komedii ogródkowej Klemensa Junoszy i Kazimierza Łaskowskiego *Wyścig dystansowy*, wydanej w 1894 roku z podtytułem *Obraz sceniczny w 3 aktach*. Autorem sprawniejszym w zakresie warsztatu pisarskiego był w tym duecie Junosza, właśc. Klemens Szaniawski bądź Junosza-Szaniawski, znany już wtedy literacki portrecista drobnej szlachty, autor wielu powieści i opowiadań, w których opisywał zderzenie tradycji i postępu (np. *Pan sędzia* z 1887 roku czy *Panowie bracia* z 1891 roku). Bohaterami tego humorystycznego tekstu są miejscy utracjusze, spotykający się na folwarku należącym do Pawła, zamożnego bohatera utworu. Karol, jeden z protagonistów, decyduje się dla korzyści materialnych wziąć udział w wyścigu konnym. W ten sposób pragnie zaimponować swojej zamożnej

wybrance Sabinie. W sztuce postaci kibicujące bohaterowi wymieniają się opiniami na temat koni, ich pochodzenia i potencjałów, mimo że tak naprawdę nie znają się na jeździectwie ani nie mają pieniędzy na zakup wierzchowców. Dla tych osób najważniejsze jest zwycięstwo w zawodach, dlatego znajomemu Żydowi, Uszerowi, zlecają znalezienie odpowiedniego konia.

Utwór ten, podobnie jak *Wyścigi konne w Warszawie*, jest satyrą na próbę przeszczepiania na rodzimy grunt angielskiego stylu uprawiania sportu oraz mody, trendów, łącznie z językową dominacją angielszczyzny, wyśmiewaną później przez Prusa w *Lalce* („Tek” – powtarzane przez hrabiego). W *Wyścigu dystansowym* Karol nazywa swego stangreta Jacka – Dżonem; każe mu schudnąć i nauczyć się angielskiego – stara się wychować go na angielskiego dżokeja. Jacek oszukuje swego pana, podjadając (jedzenie przynoszą mu służące), ale dostosowuje się do jego wymagań – spełnia wyobrażenia Karola o tym, jak ma wyglądać anglosaskie jeździectwo:

ATANAZY

Masz angielski sztych, od czasu do czasu?

JACEK

Mam... Siedzę na króciuchnych strzemionach, jak jangielski pies na jangielskim płocie; a jak się szkapa rozejdzie w kłusie, to się kiwam, jak żyd nad wodą.
[Junosza, Laskowski 1895: 71]

Karol nie ma posagu, więc potrzebuje pieniędzy. Jeśli wygra, będzie mógł poślubić bogatą dziedziczkę. Hazardowy aspekt małżeństwa zostaje w tekście poddany krytyce. Poprzez udział w wyścigach i zwycięstwo protagonista chce odzyskać szacunek w damskim towarzystwie. Karol przygotowuje się do wyścigów, głównie skupiając się na swoim wyglądzie. Zastanawia się, jaki kolor będzie miała szarfa, w której wystąpi podczas zawodów. Mimo tego próżnego podejścia ostatecznie, w czasie finalnej gonitwy, Karol ratuje kobietę z domu ogarniętego pożarem, nieopodal trasy wyścigu. I choć bohater przegrywa gonitwę, bo pożar spowolnia go w trasie, finalnie zyskuje uznanie Sabiny i jej ojca, doceniających szlachetny

charakter oraz odwagę jeźdźca. Szczęśliwy Karol nagradza również Jacka, swego dżokeja, przyznając mu zagony i krowę. W utworze pojawia się także wątek intrygi knutej przez Żydów chcących zarobić na oszustwie bogatych państwa.

Utwór nie jest tekstem artystycznie dobrym – czytelnik może się zgubić w natłoku różnych interesów, zwłaszcza że po krótkim opisie stypizowanego środowiska ziemiańskiego na scenie zaczynają dominować żydowscy spekulanci, którzy wcześniej się nie pojawiali. Wprowadzenie tych bohaterów miało zapewne służyć ukazaniu wyrazistych postaci wrogów pragnących przejąć szlacheckie majątki tanim kosztem. Nie tylko więc zachodni charakter wyścigów, ich zanurzenie w obcej kulturze jest w tym tekście pojętym. W negatywnym świetle ukazano także nowiki zagrażające tradycyjnemu porządkowi oraz bezproduktywną rozrywkę podejmowaną w chwili intensywnej działalności zaborczej zmierzającej do usytuowania tego, co beztroskie i obce, w centrum kulturalnej działalności [Lipowski 1974: 95].

W tym kontekście dla porównania warto przywołać *Ferenike i Pejsidoros. Opowieść kulturalno-obyczajową na tle igrzysk olimpijskich*, tekst literacko znacznie lepszy od poprzednich, o charakterze nie tylko satyrycznym, napisany z większymi ambicjami. O ile w dwóch wcześniejszych utworach w humorystycznym tonie opisano wyścigi zagrażające tradycyjnemu porządkowi, o tyle Rydel odzwierciedlił zupełnie inne, nowoczesne podejście zarówno do jeździectwa, jak i do konia. Sport przeżywał bowiem renesans także w związku z popularnością pierwszych nowożytnych igrzysk olimpijskich, które odbyły się w 1896 roku⁵.

Ferenike i Pejsidoros z 1909 roku – to ostatni utwór, na który chcę zwrócić uwagę w kontekście rozwijającego się na przełomie XIX i XX wieku sportu i sposobów jego obecności w literaturze. Ta opowieść różni się od omawianych tekstów stylem, nastrojem i środkami wyrazu, ale właśnie ze względu na tę odmienność,

5 Tadeusz Miciński poświęcił trzy artykuły olimpiadzie w Sztokholmie (1912). We właściwy dla siebie sposób połączył w nich tematykę historiozoficzną z realnymi problemami kształcenia fizycznego. Dwa teksty: *Tężyzna narodu* (nr 24) i *v Olimpiada* ukazały się w „Tygodniku Ilustrowanym”, trzeci, *Złota Praga*, w „Świecie”.

pokazującą wielość sposobów funkcjonowania omawianego tematu w ówczesnym piśmiennictwie, wydaje mi się dziełem istotnym dla omawianej tematyki.

Dzieło Rydla to rozbudowane opowiadanie, obrazek obyczajowy z życia starożytnych Greków, tematycznie związany z 88. olimpiadą z 428 roku p.n.e. Na zawody przybywa ze swoim synem przebrana za mężczyznę matka. Zgodnie z ówczesnym prawem kobiety nie miały wstępu na teren igrzysk. Za złamanie zakazu groziła kara – zrzucenie winnej ze skały Typajon.

Rydel odtworzył realia i nastrój olimpiady, opisał jej kontekst, przestrzeń oraz bohaterów: posążki bóstw, wazy, życie pasterzy z Arkadii i Mesenii, orszaki pątników, wędrownych śpiewaków i inne szczegóły towarzyszące igrzyskom. Przybliżył czytelnikom tradycję olimpijską, kwestie religijne i obrzędowe, rytuał złożenia ofiar bogom, topografię wioski. Przypatrujący się Pejsidorosowi Alkibiades mówi: „Czym dla ciała nauka gimnastyki, tym dla ducha nauka mądrości” [Rydel 1959: 32]. Fabuła rozpoczyna się rozmową Pejsidora z Ferenike, jego matką – bohaterowie pochodzą z Rodos. Syn przestrzega rodzicielkę przed wejściem na teren igrzysk olimpijskich. Timoptolis, jeden z hellanodików, czyli wpływowych obywateli Elidy sprawujących w czasie igrzysk władzę, ostrzega uczestników zawodów przed złamaniem odwiecznych praw i obyczajów.

Rydel okazuje się apologetą sportu, opisuje go w sposób doniosły, wiele miejsca poświęca nastrojowi wydarzenia. W przeciwieństwie do dwóch poprzednich pisarzy, Maleszewskiego i Gaszyńskiego, unika ironicznego, satyrycznego tonu, być może dlatego, że zrywa z polskim kontekstem, traktując igrzyska jak wydarzenia kulturotwórcze i mit założycielski cywilizacji śródziemnomorskiej. Wykorzystuje tu motyw wyścigów konnych. Aura, klacz Fejdolosa Koryntianina, zgubiwszy po drodze jeźdźca, samotnie przybiegła do mety i została nagrodzona, gdyż „na wyścigach koń nagrodę bierze, nie jeździec” [Rydel 1959: 71]. Deskrypcja hipodromu i rozgrywanych na nim wyścigów rydwanów zajmują w utworze wiele miejsca; Rydel szczegółowo tłumaczy zasady dyscypliny, wyścigi mają tu charakter integrujący, a sam opis rozgrywki odzwierciedla wysiłek koni i jeźdźców:

Siwosze zaś, wyprężone jak struna, leciały wciąż naprzód i naprzód, grzmiała pod nimi ziemia, świstało koło nich powietrze. Alkibiades, górną połowę ciała przewieszony naprzód poprzez krawędź wozu, jarzące źrenice utkwil przed siebie w przestrzeń, a nad głową długim biczem wywijał wołając na konie ochryplym głosem: „Eja-ho! Eja-ho!” [Rydel 1959: 79]

Opis ten nie jest przypadkowy i może być odwołaniem do charakteru polskiej kultury narodowej, w której koń był najważniejszym elementem etosu rycerskiego. Igrzyska przypominają misterium: należne miejsce zajmują – obok siebie – kapłani, filozofowie i poeci; pojawiają się ponadto autentyczne postaci, takie jak: Sokrates, Alcybiades, Arystofanes, Eurypides, Tukidydes. Ten ostatni otrzymuje od Sokratesa radę, będącą parafrazą słynnego powiedzenia filozofa: „Poznajże przeto nasamprzód samego siebie” [Rydel 1959: 47]. Pojawia się także Sofokles, witany tu z niezwykłą atencją.

W *Ferenike i Pejsidoros* opis sportu dowodzi ewolucyjnej przemiany – w kontraście do wcześniej analizowanych utworów – podejścia do wyścigów konnych. Rydel odtwarza ówczesną olimpiadę, ilustruje mechanizmy zachowania dziedzictwa kulturowego, wykorzystującego rywalizację i nowoczesne podstawy sformułowane przez najwybitniejszych przedstawicieli ówczesnej epoki. Kibicująca swojemu synowi w zawodach Ferenike powinna, zgodnie z odwiecznym prawem, zostać ukarana śmiercią za wtargnięcie na teren olimpiady. Jednak za wstawiennictwem Pejsidorosa hellanodikowie postanawiają zmienić tradycję i darują matce życie, pozwalając jej odejść wraz z synem. Sport w interpretacji Rydla ma więc charakter nie tylko użytkowy, związany z tradycją, ale i postępowy. Pisarz ukazuje zmianę bezsensownego i krwawego obyczaju, spojrzenie autora jest nowoczesne, bliskie ideom wyłożonym przez Juliana Ochorowicza w rozprawie *Fizjologia wyścigów w ich stosunku do krajowej hodowli koni (projekt reformy)* z 1897 roku. Autor podkreślał w niej konsolidacyjne właściwości wydarzenia: „Wyścigi, same w sobie, są kwestią błahą; ale nią być przestają, gdy się rozważy ich znaczenie w ogólnym krajowym gospodarstwie” [Ochorowicz 1897: 5].

• • •

W artykule zaprezentowano stosunek pisarzy do sportu i wyścigów konnych. Do analizy wybrano odmienne teksty literackie ilustrujące to zjawisko. Już od czasów starożytnych sport budził zastrzeżenia intelektualistów i literatów [Lipoński 1987: 125–130]. Różne formy zagrożeń stwarzanych przez sportową rywalizację, a także modę związaną z uprawianiem konkretnych dyscyplin, były rozpoznawane również w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Tematyka ta nie doczekała się jednak opracowań. Być może nie interesowała badaczy dlatego, że wspomniany motyw występuje zarówno w utworach słabych, popularnych, jak i w tych z wyraźnymi ambicjami artystycznymi.

W tekstach Gaszyńskiego, Junoszy i Laskowskiego wyścigi konne są ukazywane nie tylko jako wydarzenie masowe, ale i zagrożenie dla tradycji ziemiańsko-szlacheckiej, związane z hazardem i obcymi wpływami, a w konsekwencji prowadzące do upadku obyczajów. Publicystyczny utwór Gaszyńskiego wpisywał się w modną swego czasu kampanię „Gazety Codziennej” z 1857 roku, wymierzoną właśnie w ideę wyścigów konnych i łączące się z nimi zjawisko trwonienia dorobku przez właścicieli majątków na utrzymanie koni. W *Wyścigu dystansowym* autorzy krytykują taką odmianę zawodów, nastawioną wyłącznie na aspekt zabawowy, pozbawiony głębszej refleksji. Przywołany kontrastowo tekst Rydla chyba najsilniej przynależy do literatury sportowej, a więc takiej, w której sport określa społeczne funkcje literatury. Trzy analizowane utwory są wprawdzie skromną ilustracją podejścia do omawianego tematu w literaturze przełomu XIX i XX wieku, ale te zapomniane dziś teksty pokazują, że sport odgrywał ważną rolę w dyskusji nad mechanizmami działania tradycji i dziedzictwa kulturowego.

Bibliografia

- Chelmecki Jerzy (2007), *Wychowanie narodowe w działalności Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” w Warszawie w latach 1905–1939*, w: *Spoleczne i kulturowe wartości sportu*, red. Jerzy Kosiewicz, Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie, Warszawa.
- Gaszyński Konstanty (1858), *Wyścigi konne w Warszawie. Obrazek dramatyczny w dwóch częściach napisany wierszem*, [b.d.], Kraków.
- Junosza Klemens, Laskowski Kazimierz (1895), *Wyścig dystansowy. Obraz sceniczny w 3 aktach*, T. Paprocki, Warszawa.
- Kochanowski Marek (1998), *Dobre wychowanie. Listy Stanisława Witkiewicza do syna*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. Jolanta Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Kochanowski Marek (2011), *Uwagi o higienie i tężyznie fizycznej jako elementach wychowawczych w wybranych pismach Wincentego Lutosławskiego*, w: *Nacjonalizm polski do roku 1939. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. Krzysztof Stępnik, Monika Gabryś, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Kochanowski Marek (2017), *Gogo. Wizerunek antypatriotycznego modnia w wierszach satyrycznych z lwowskiego „Szcztuka” (z lat 1871–1877)*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, <https://doi.org/10.18318/wiekkix.2017.7>.
- Lipoński Wojciech (1974), *Sport, literatura, sztuka*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa.
- Lipoński Wojciech (1987), *Humanistyczna encyklopedia sportu*, Wydawnictwo „Sport i Turystyka”, Warszawa.
- Lipoński Wojciech (2012), *Historia sportu. Na tle rozwoju kultury fizycznej*, pwn, Warszawa.
- Maleszewski Władysław (1860), *Chwila żartu i pustoty. Szermierze*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 46.
- Mazurkiewicz Michał (2016), *Motywy sportowe w polskiej sztuce międzywojennej – rekonesans*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna”, t. 22, <https://doi.org/10.19195/o867-7441.22.5>.
- Ochorowicz Julian (1897), *Fizjologia wyścigów w ich stosunku do krajowej hodowli koni (projekt reformy)*, nakład Autora (Bracka 18), Warszawa.
- Piotrowska Magdalena, Molenda Piotr (2023), *Spoleczno-kulturowe ramy pamięci w działaniach Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” na terenie Niemiec przełomu XIX i XX wieku*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 44, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2023.44.5>.

- Rydel Lucjan (1959), *Ferenike i Pejzidoros*, [wstęp Zbigniew Mitzner, il. Józef Czerwiński], wyd. 4 popr., Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Waic Marek, Zwicker Stefan (2010), *Central and Eastern Europe*, w: *Routledge Companion to Sports History*, red. Steven W. Pope, John R. Nauright, Routledge, London.
- Wroczyński Ryszard (1971), *Dzieje wychowania fizycznego i sportu. Od końca XVIII wieku do roku 1918*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Marek Kochanowski

Sports and Horse Races in Lesser-known and Forgotten Texts from the Second Half of the 19th and early-20th century. Initial Research

The article presents various approaches to the subject of sport in forgotten literary works from the second half of the 19th century and early 20th century by Konstanty Gaszyński, Klemens Junosza, Kazimierz Laskowski and Lucjan Rydel. The first two pieces show horse racing as a threat to the tradition of the landed gentry caused by gambling, fashions and foreign influences. Rydel's contrasting text avoids an ironic tone, the poet describes the Olympic Games as a culture-creating event, as the founding myth of the Mediterranean civilization. The forgotten texts show sport in the literature of the turn of the 20th century and indicate that it played an important role in the discussion on the mechanisms of tradition and cultural heritage.

Keywords: sport; literature; modernism; Young Poland.

Marek Kochanowski – dr hab., profesor na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Literaturoznawca, eseista, animator kultury. Zajmuje się literaturą modernistyczną, literaturą regionalną i popularną. Autor książek: *Powieści Witkacego wobec schematów powieści popularnej* (2007), *Modernizacja tradycji w wybranych utworach współczesnej kultury popularnej* (wraz z Piotrem Stasiewiczem, 2013), *Melodramatyzm i powieść. Od rytuału do sensacji* (Żeromski, *Mniszkówna*, *Strug*) (2015), *Modernizm mniej znany. Studia i szkice o literaturze* (2016), *Utrwalanie szlaków. Studia o literaturze i kulturze Podlasia* (2022). Adres e-mail: m.kochanowski@uwb.edu.pl.

Klaudia Ataman

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-9067-3350

O języku dekadentów. Wokół wypowiedzi Józefa Weyssenhoffa z 1891 roku

Wiesz – mówi bohater *Próchna* Wacława Berenta, dziennikarz Jelsky – stosuję formę do przedmiotu i piszę o Yvecie w stylu *décadence*. Zdanka krótkie, strzeliste, między słowa rzucam garść kropek i domyslników, metafory jakby żywcem wywiane z leksykonu: tu z patologii roślin, owdzie z mineralogii, gdzie-niegdzie mała niespodzianka z Maeterlincka. [Berent 1998: 173]

Przytoczona wypowiedź niewątpliwie ma charakter prześmiewczy, jednak uwzględniono w niej nie tylko specyficzną ekspresję językową twórców pozostających pod wpływem nowej szkoły francuskiej, lecz także rozpoznawalną i wielokrotnie powielaną formułę stylistyczną. Wyrażonej w 1903 roku przez Berenta definicji zjawiska¹, wskazującej takie cechy, jak: fragmentaryczność, aluzyjność, cytatość czy wyrafinowane, eklektyczne słownictwo, wtórują diagnozy krytyków z epoki, którzy jako pierwsi relacjonowali polskiej publiczności utwory Charles’a Baudelaire’a, Paula Verlaine’a, Arthura Rimbauda, Stéphane’a Mallarmégo i innych twórców z końca

1 *Próchno* ukazywało się na łamach „Chimery” w latach 1900–1901 (z datą 1902); wydanie książkowe datuje się na 1903 rok.

xix wieku. Jedną z nich – interesującą mnie w tym artykule pracą Józefa Weyssenhoffa, wcześniejszą od diagnozy Berenta aż o 12 lat – posłużyła się Teresa Walas, wzmiankując w *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918* o istnieniu stylu dekadenceckiego.

W karykaturalnym ujęciu przedstawił go np. Józef Weyssenhoff: „Sensualizm, zmysłowe uzasadnienie wrażeń intelektualnych, estetyka budowana z okrucichów teorii Baudelaire’a, apoteoza newrozy – nie nowe to ani ponętne kierunki zasadnicze. [...] Bojąc się w ogóle prostoty, uwłaczającej niby sztuce, mają zawsze dekadenci na zawołanie kunsztowną jakąś oryginalność stylową. Są oni w ciągłej pogoni za «Słowem», o którym piszą traktaty, część mają dla wyrazów, «które istnieją, i to wystarcza», i za reformę poetyckiego języka spodziewają się zapewne laurów u potomności”. [Walas 2016: 187]

Badaczka zauważyła, że jest to problem często podejmowany w ówczesnej publicystyce. Wyodrębniła też najbardziej reprezentatywne właściwości nowej poetyki, będące echem pierwszych omówień oraz analiz literatury francuskiej z epoki:

oryginalność bliska konceptyzmowi, wyrafinowanie formalne często ciężące ku „zepsuciu” i świadomej niekongruencji środków wyrazu, synkretyzm kulturowy, dziwaczność, statyczność, hieratyczność, dysharmonia, dążenie do granic ekspresji słownej. [Walas 2016: 187]

W swoich opracowaniach skupiła się głównie na odtworzeniu specyficznej postawy psychicznej i światopoglądowej człowieka przełomu wieków. W rozprawie *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)* kwestię innowacji językowych streściła następująco:

Estetyka dekadencecka dawała też podstawy szczególnej praktyce językowej, szybko uznanej za charakterystyczną dla poezji dekadenceckiej. Praktyka ta polegała na posługiwaniu się oryginalnym, często dziwacznym słownictwem, na tworzeniu

neologizmów i śmiałych zestawień słownych, na zacieraniu granic między różnymi typami wypowiedzi. Ta właśnie praktyka, wynikająca z chęci stworzenia języka, który mógłby być odpowiednikiem zepsutej i chorej, ale jakże barwnej łaciny upadającego Rzymu, najłatwiej rzucała się w oczy, ona też najszybciej stała się przedmiotem parodii i drwiny. [Walas 1986: 103]

Dodatknie wartościowanie takich kategorii, jak choroba, brzydota, zepsucie, odnajduje swój wyraz nie tylko w kunsztownej leksyce skutkującej posługiwaniem się określonym katalogiem motywów i tematów, ale także w nielogicznej, rzecz można ulegającej właśnie rozkładowi, składni oraz osobliwej fonetyce, która ma na celu umuzycznienie utworu. Badacze z epoki – np. Teresa Prażmowska, Franciszek Rawita-Gawroński czy Waleria Marrené-Morzkowska – zwracali więc szczególną uwagę na sposób posługiwania się przez dekadentów słowem. Doszli do wniosku, że przywiązują oni wagę nie tyle do znaczenia słów, co do ich brzmienia, niekiedy nawet – konkretnych samogłosek, z których składa się wyraz.

Słusznie po części należy im się miano dekadentów, że nadają oni literaturze cechę upadku znamionującą – uznawała wspomniana już Teresa Prażmowska w 1889 roku na łamach „Kłósów” – do wyrazu większe niż do myśli przywiązują znaczenie, robią z poezji igraszkę słów, nagromadzonych bezładnie w tym jedynie celu, aby z ich dźwięku powstały wiersze muzyką dla ucha dzwoniące. [Prażmowska 1889: 78]

Należy jednocześnie zaznaczyć, że – co uwidacznia się w powyższym cytacie – adeptów nowej szkoły poetyckiej chętniej określano mianem „dekadentów” niż „symbolistów”, jako że w ten sposób wyraźniej odnoszono się do stosowanych przez nich eksperymentów literackich i artystycznych, tożsamy z odejściem – czy właśnie „rozpadem”, „upadkiem” – tradycyjnych reguł tworzenia logicznych wypowiedzi. W 1886 roku Rawita-Gawroński, preferujący wersję francuską terminu ze względu na niedoskonałość jej przekładu, stwierdził, że „najnowszy zwrot zaznaczył się powstaniem nowej szkoły dekadentów (*décadents*), której inaczej uważać

nie można, tylko jako wynik zboczenia estetycznego” [Rawita-Gawroński 1886: 475]. Cezaryna Wanda Wojnarowska, znana z niepochlebnej recenzji *À rebours* Jorisa-Karla Huysmansa, w której upodobania estetyczne diuka Jana nazwała m.in. „dziwolągami” [Wojnarowska 1891a: 457], samą powieść natomiast – „objawem newralgii” [Wojnarowska 1891a: 385], uznała określenie „dekadenci” za charakterystyczne, ponieważ niejako reprezentuje „treść utworu «nowych» pisarzy, treść będącą ich wyłączną własnością” [Wojnarowska 1891b: 107]. W tym samym roku w „Bibliotece Warszawskiej” Weyssenhoff ogłosił obszerne studium *Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*. Wskazał w nim źródła oraz cechy konstytutywne omawianego zjawiska na przykładzie analizy wybranych dzieł Maurice’a Maeterlincka. Stwierdził, że twórczość tego autora wyznacza moment, kiedy „cały kierunek zwraca na siebie uwagę, przybiera znaczenie i rozmiary szkoły” [Weyssenhoff 1891: 87], a czyni to właśnie przez skupienie się na kwestii innowacji językowych.

Głos Weyssenhoffa jest szczególnie wart odnotowania z kilku powodów: po pierwsze – autor podejmuje próbę odróżnienia dekadentyzmu od symbolizmu, a za punkt wyjścia uznaje rozstrzygnięcia stylistyczne, po drugie – zasadniczo pogłębia pewne problemy sygnalizowane i skrótowo omawiane przez wcześniej przywołanych autorów (takie jak wskazanie reprezentantów nowej szkoły literackiej oraz wyróżnienie ich najważniejszych inspiracji), po trzecie – Walas przybliżył problem nowej poetyki twórców utożsamianych z postawą schyłkową właśnie na podstawie ustaleń Weyssenhoffa. Główny człon *Nowego fenomenu literackiego*... stanowi bowiem ukazanie najważniejszych postulatów stojących za próbami przekształcenia – czy nawet: powołania zgoła odmiennego – języka. W studium podjęte zostaje również zagadnienie, które szczególnie frapowało ówczesnych komentatorów: związek eksperymentów fonetycznych, leksykalnych czy składniowych ze stylem Baudelaire’a.

Wspomniana już Prażmowska stwierdziła:

Za pierwowzór swój uznaje ona [szkoła dekadentów – K.A.] Baudelaire’a, głośnego autora: *Fleurs du Mal*, on to bowiem

pierwszy odezwał się z tym, że zmysły powinny oddziaływać na myśl, zamiast co by je myśl rozumna pod kontrolą swoją mieć miała; on to pierwszy upatrzył między rzeczami utajone, innym oczom niedocieczone związki, od których odebrany szereg skojarzonych wrażeń wytwarza całokształt myśli. [Prażmowska 1889: 77]

Również Weyssenhoff, dążąc do całościowego zaprezentowania właściwości literatury dekadencckiej, ponownie rozpoczął od wskazania jej źródeł, których także upatrywał w stylu Baudelaire'a, przy czym szczególną rolę przyznawał definicji, jaką w przedmowie do *Kwiatów zła* sformułował Théophile Gautier. Właśnie ona miała stać się główną inspiracją do zawiązania nowej szkoły poetyckiej, jako że opisany w niej język pragnie odpowiadać na wyzwania, jakie przed człowiekiem stawia stale zmieniająca się rzeczywistość. Doświadczenie przeobrażeń świata wręcz warunkuje konieczność powołania odmiennych od zastanych środków ekspresji – stąd wyrafinowanie formalne, oryginalna leksyka, łącząca w sobie słownictwo z różnych rejestrów języka, a także osobliwe podejście do reguł składniowych. „Ten styl dekadencji – stwierdza Gautier – jest ostatnim wyrazem Słowa, zmuszonego wszystko wypowiedzieć, wysiłonego do ostateczności”; autor zwraca również uwagę na istnienie podobnych zjawisk w przeszłości:

[...] przychodzi tu na myśl ów język wschodniego państwa rzymskiego, pocętkowany zielonościami rozkładu i już trochę cuchnący [...], owa wyrafinowana wytworność szkoły bizantyjskiej, ostatniej formy sztuki greckiej, rozpływającej się w zgniliznie. [Weyssenhoff 1891: 89]

Należy tutaj podkreślić, że identyczne upodobania względem języka przejawia główny bohater *À rebours* Huysmansa, notabene przecież miłośnik stylu Baudelaire'a, cechującego się – zdaniem diuka Jana – zdolnością do

wyrażania spraw niewyraźalnych dzięki językowi muskularnemu i mięsistemu, pisarza, co posiadał, w stopniu dla innych

niedosiężnym, ów cudowny dar definicji nacechowanej osobliwą jędrnością opisu stanów chorobowych najnieuchwytniejszych, najbardziej rozdygotanych, właściwych znuzonym umysłom i duszom smutnym. [Huysmans 1976: 195]

Dodatknie wartościowanie chorobliwości, wpisane w światopogląd dekadenski, zostaje zadeklarowane także w programie praktyki pisarskiej i wyrażone za pomocą specyficznego synkretyzmu kulturowego.

Weysenhoff postrzega styl Baudelaire'a głównie jako pogon za oryginalnością, chociaż jednocześnie przyznaje, iż autor *Kwiatów zła* nie posuwa się do bezwzględnego zrealizowania wyznawanej przez siebie zasady estetycznej, jaką jest „sztuka dla sztuki”:

Obok tych niebezpiecznych poglądów na świat i sztukę, znajdziemy jednak u Baudelaire'a wyższe aspiracje, równie w niektórych utworach poetyckich, jak i w teoretycznych rozprawach. Kochając „sztukę dla sztuki”, B. [Baudelaire – K.A.] nie posuwa się jednak do krańcowego rozwinięcia tej zasady estetycznej. Za twórczą pobudkę uważa on wewnętrzną potrzebę tworzenia. Nie idzie za tym, żeby poezja nie miała wartości moralizującej przez wzniesienie człowieka nad poziom popolitych potrzeb – owszem – tak działa każde wielkie dzieło sztuki; jeżeli jednak poeta założy sobie cel moralny, przez to samo zmniejszy siłę swą poetycką i nadwyreży wartość dzieła sztuki. [...] B. daje jej za jedyny przedmiot piękno, piękno życiowe, którego pojęcie dzieli między sobą najzapalczywiej rozmaite szkoły literackie. [Weysenhoff 1891: 89–90]

Inaczej widzieli problem entuzjaści jego twórczości, którzy rozpoznali w stworzonej przez Gautiera definicji ideał mowy człowieka nowoczesnego, będący swego rodzaju przyczynkiem do przeprowadzenia dalszych przekształceń. Właśnie ze względu na nowatorstwo formy autor *Kwiatów zła* stał się więc patronem późniejszych eksperymentów literackich, skądinąd mimowolnym, gdyż przeprowadzano je po jego śmierci, na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku. Weysenhoff takie zabiegi określił mianem „estetyki

budowanej z okruszków teorii Baudelaire'a" [Weyssenhoff 1891: 123], wyrażając swój negatywny stosunek do naśladowców poety; nowego ruchu literackiego nie postrzega w kategorii zawiązującej się szkoły poetyckiej, lecz sekty. Świadczy o tym m.in. poszukiwanie przez młodych poetów duchowych przewodników, „przodków”, czyli osób szczególnie zainteresowanych badaniem właściwości języka. Nie ograniczano się bowiem do wskazania stylu Baudelaire'a – przywoływano autorów nawet z XIV wieku:

[...] Maurycy Maeterlinck wynalazł najodleglejszego antenata symbolistów w osobie Jana Ruysbroeka, ekstatyka flamandzkiego [...]" [Weyssenhoff 1891: 95]. Krytyk w dalszej części artykułu komentuje ten wybór, szczególne miejsce przyznając pracy *Le tabernacle spirituel* tego autora: „Cała ta księga Ruysbroeka składa się z szeregu symbolicznych komentarzy. Prawdziwy to skarb dla krytyka-dekadenta. [Weyssenhoff 1891: 104]

Za wiążącą cechą ugrupowania Weyssenhoff uznaje pragnienie ustanowienia odmiennego stylu – zamiar ten mają podzielać wszyscy dekadenci. Co ciekawe, zdaniem krytyka niemalże każdy utwór wchodzi w skład większego projektu, jakim jest przeprowadzenie reformy poetyckiej. Autor *Nowego fenomenu*... zauważa przybierające na sile próby wznowienia leksyki oraz składni xvi i xvi-wiecznej, neologizmy, eksperymentowanie z formą białego wiersza. Podsumowuje te działania ironicznie:

[...] **każdy niemal członek tej korporacji piastuje jakąś godność lub funkcję specjalną** [wyróż. – K.A.]. Jest brat od archaizowania, jest siostra od białych wierszy, są śpiewacy i teoretyczni obrońcy, są wreszcie mistrzowie, którzy streszczają poniekąd całego ducha sekty, jak dzisiejsi przywódcy: Paweł Verlaine i Stefan Mallarmé. [Weyssenhoff 1891: 96]

O szczególnym, hermetycznym charakterze ugrupowania świadczą także częste zamieszczanie dedykacji czy aluzji literackich do dzieł autorów cenionych przez dekadentów. Niniejsza obserwacja umożliwia wyróżnienie kolejnej cechy omawianego

zjawiska – mowa o „cytatowości”, czyli tworzeniu swego rodzaju siatki wzajemnych powiązań, inspiracji. Styl dekadenski charakteryzuje się bowiem sporym potencjałem intertekstualnym.

Weysenhoff zwrócił uwagę na rolę *Traktatu o słowie* Reného Ghila w formowaniu się postulatów poetyki dekadenskiej; skupił się na zaprezentowanych w tej pracy właściwościach przypisanych samogłoskom. Niewątpliwie uważa pomysł za chybiony, toteż przedstawia czytelnikom „Biblioteki Warszawskiej” sonet *Voyelles (Samogłoski)* Arthura Rimbauda – „kolegi i współwyznawcy” [Weysenhoff 1891: 92] autora przywołanej rozprawy, aby wyśmiać wyraźne rozbieżności w przypisywaniu barw poszczególnym literom: „[...] bo może czytelnik zauważył – wtrąca kąśliwie Weysenhoff – że Ghil uważa O za czerwone, podczas gdy Rimbaud **objaśnia** [wyróż. – J.W.] tegoż O błękitność” – według Weysenhoffa jest to dowód niekonsekwencji dekadentów w realizacji własnych pomysłów [Weysenhoff 1891: 93]. Krytyk dopatruje się w eksperymentach literackich próby zwodzenia czytelnika, który pod wpływem innowacji językowych ma nie zauważyć mankamentów treści – zasadniczo pustej semantycznie, dlatego niemożliwej do zreferowania. Przytacza zatem fragmenty omawianych utworów, zestawiając tekst tłumaczenia z jego oryginałem. W przypisie wyjaśnia kąśliwie, że

oczywiście ten zbiór wyrazów, mających się zlewać w jakąś analogiczną harmonię, po polsku nie ma sensu. Może jednak „teoria instrumentacji poetyckiej” stosuje się tylko jedynie do języka francuskiego? [Weysenhoff 1891: 93].

Podobne rozważania przedstawiła dwa lata wcześniej na łamach „Kłosów” wspomniana już Prażmowska:

[...] poezja dekadentów jest poezją **bez treści** [wyróż. – K.A.]. [...] Utwory, pisane w czystym duchu szkoły i wytworzonym przez nią językiem, żadną miarą przetłumaczyć się nie dadzą, tłumacz bowiem nie jest w możliwości pochwycić związku, jaki między wyrazami istnieć powinien. [Prażmowska 1889: 78]

Po takim zarysowaniu problemu Weyssenhoff zestawia *Serres chaudes* (Cieplarnie) Maeterlincka z *Les phares* (Latarniami) Baudelaire'a, żeby ukazać, jakiej reinterpretacji uległy pomysły autora *Kwiatów zła*. Należy bowiem podkreślić, że choć omówiony przez Gautiera styl z całą pewnością jest wywrotowy, to dla krytyka pozostaje autentyczny, wolny od bezmyślnej popisowości. Różnica, wyprowadzona także z zaprezentowania tekstu oryginalnego w języku francuskim, w głównej mierze opiera się na dwóch skrajnie odmiennych podejściach do symboliki. Pierwsze z nich, luźne, ma charakteryzować adeptów nowej szkoły, wynikać z chęci zadziwienia odbiorcy oryginalnością rozwiązań artystycznych. Drugie, właściwe, skonfrontowane z pierwszym, odpowiednio potęguje wrażenia dostarczane przez dzieło sztuki. Właśnie dlatego Weyssenhoff o *Latarniach* wypowiada się następująco:

Symbole są tu wyszukane, analogie dalekie, ale zwłaszcza dla tych, którzy znają wskazanych mistrzów malarstwa, nie tylko zrozumiałe, lecz i dobrze oddające wrażenie dzieł tych malarzy. **Baudelaire, chociaż ugania się tu nieco za oryginalnością, myśli jednak porządnie i myśl swą i wrażenie przekazuje jasno czytelnikowi** [wyróż. – K.A.]. [Weyssenhoff 1891: 102]

Jest to zatem utwór, który – mimo wyrafinowanego stylu i trudnych do rozszyfrowania powiązań z dziełami innych twórców – odpowiada oczekiwaniom wprawionego odbiorcy. Przeciwnie *Cieplarnie*, które stanowią dla krytyka ilustrację eksperymentów artystycznych z przełomu lat 80. i 90. XIX wieku. Po przywołaniu francuskich strof wiersza *Ennui* Weyssenhoff stwierdza:

Tu już Maeterlinck o sens się nie troszczy, **tworzy raczej przyczynę do „instrumentacji poetyckiej” R. Ghila**, wykazując może, że nosowe dźwięki an, aon, en, ein, mają specjalność malowania powolności, nudów, ospałości...? Bo jakże inaczej zrozumieć to senne łażenie białych paw?

Kilka typowych kwiatów wybranych z lirycznych *Cieplarni* Maeterlincka wystarcza do zrozumienia, że **autor zastosował**

tu do ostatnich granic teorii R. Ghila, Rimbauda i innych
[wyróż. – K.A.]. [Weyssenhoff 1891: 102–103]

Odpowiada to hipotetycznej sytuacji z *Latarni* Baudelaire'a:

[Gdyby – K.A.] wykreślili [z niej – tj. z *Latarni* – K.A.] wszystkie imiona własne, otrzymalibyśmy istny utwór najnowszego dekadenta-symbolisty; zamiast w galerii obrazów, **znaleźlibyśmy się w jakiejś orgii kolorów, dźwięków i kształtów** [wyróż. – K.A.], zrozumiałej dla tego, kto znał poprzedni ich stosunek, ale chaotycznej dla niewtajemniczonych. [Weyssenhoff 1891: 102]

Zatem Weyssenhoff uważa, że Maeterlinck nie proponuje żadnych indywidualnych rozwiązań, tylko korzysta z ustaleń twórców utożsamianych z dekadentyzmem, skupiając się zwłaszcza na tych postulatach, które dotyczą umuzycznienia wiersza oraz wyzyskiwania potencjału formy poszczególnych wyrazów. Weyssenhoff, krytykując najnowsze dążenia, ostatecznie przeformułowuje więc definicję Gautiera, dostosowując ją do tendencji nowej szkoły poetyckiej. Umiejętnie zbiera i syntetyzuje uwagi ówczesnych komentatorów literackich na temat stylu dekadenceckiego, chociaż jest to opis zdecydowanie prześmiewczy i piętnujący owo zjawisko. Zaprezentowane w *Nowym fenomenie literackim...* przekonania podzielają także głosy późniejsze od Weyssenhoffa – Ludwik Krzywicki w 1894 roku o podobieństwach między „najmłodszymi” napisze następująco: „Pojedyncze utwory są niekiedy tak wzajemnie do siebie podobne, że można by podpisać jednego autora pod płodem drugiego, **a nie spostrzeżlibyśmy zmiany** [wyróż. – K.A.]” [Krzywicki 1894: 187]. Nie ulega wątpliwości, że właśnie z tego powodu Walas uznała opinię Weyssenhoffa za charakterystyczną w pojmowaniu nowatorskich zabiegów z przełomu lat 80. i 90. XIX wieku [zob. Walas 2016: 187].

Warto podkreślić, że kiedy Weyssenhoff przedstawia na łamach „Biblioteki Warszawskiej” dekadentyzm jako tytułowy „nowy fenomen literacki”, nie rozpatruje go w kategoriach światopoglądowych. Wybiera w swoich rozważaniach kierunek przeciwny do tego, jaki

reprezentują poświęcone dekadentyzmowi współczesne badania, i skupia się na próbie określenia nowego języka literatury. Według krytyka jest to kod sztuczny, pozbawiony racjonalnych przesłanek i solidnych podstaw, tylko pozornie wyrażający doniosłe idee. W związku z tym Weyssenhoff określa go mianem „literackiego Vo-lapüku” [Weyssenhoff 1891: 93]. Jest to perspektywa, która – mimo uznania jej w epoce za kluczową – dziś uchodzi za mało istotną (występują jedynie wzmianki na jej temat).

Warto jednak podkreślić, że to zagadnienia z zakresu stylu i formy doprowadziły do zauważenia twórczości dekadenckiej. Przedstawione tu rozpoznania domagają się jednak pogłębienia i usystematyzowania, co wymaga podejścia interdyscyplinarnego, niezbędnego do ujęcia właściwości przywołanych utworów w kategoriach językoznawczych.

Bibliografia

- Berent Waław (1998), *Próchno*, oprac. Jerzy Paszek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Huysmans Joris-Karl (1976), *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Czytelnik, Warszawa.
- Krzywicki Ludwik (1894), *Najmłodszy*, „Prawda”, nr 16.
- Praz Mario (1974), *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, wstęp Mieczysław Brahmner, PIW, Warszawa.
- Prażmowska Teresa (1889), *Najnowszy poeci francuscy*, cz. 2, „Kłasy”, t. 49, nr 1257.
- Rawita-Gawroński Franciszek (1886), *Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej*, „Prawda”, nr 40.
- Szarama-Swolkieniowa Maria (1972), *Maria Krysińska. Poetka francuskiego symbolizmu*, nakł. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Walas Teresa (1986), *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1900)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Walas Teresa (2016), *Dekadentyzm* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, t. 1, red. Józef Bachórz, Grażyna Borkowska, Teresa Kostkiewiczowa i in., Instytut Literatury Polskiej UMK, Toruń.
- Weyssenhoff Józef (1891), *Nowy fenomen literacki. Maurycy Maeterlinck i dekadentyzm symboliczny*, „Biblioteka Warszawska”, t. 2.

Wojnarowska Cezaryna Wanda (1891a), *Nowa literatura francuska*, „Ateneum”, t. 3.

Wojnarowska Cezaryna Wanda (1891b), *Nowa literatura francuska*, „Ateneum”, t. 4.

Klaudia Ataman

On the Decadents' Language. About Józef Weyssenhoff's Statement from 1891

The aim of this article is to present the decadent style, a phenomenon overlooked by contemporary research on early modernism, based on the statements of Józef Weyssenhoff (“New literary phenomenon. Maurycy Maeterlinck and symbolic decadentism”, *Biblioteka Warszawska* 1891, vol. 2). The discussion of Weyssenhoff's text leads to the conclusion that the authors of discussions, reviews and summaries of French literature from the turn of the 1890s saw its uniqueness primarily in the linguistic layer, treating the worldview aspect as definitely secondary.

Keywords: Decadentism; style; Józef Weyssenhoff; literary criticism; Charles Baudelaire; Maurice Maeterlinck.

Klaudia Ataman – doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM. Ukończyła filologię polską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (specjalności: logopedyczna i nauczycielska). W roku 2021 za pracę magisterską pt. *Język, styl, forma. Pryncypia krytyczne Leona Choromańskiego w perspektywie polemiki wokół „Xiędzę Fausta” Tadeusza Micińskiego*, napisaną pod kierunkiem prof. dra hab. Radosława Okulicz-Kozaryna, otrzymała trzecią nagrodę w Wydziałowym Konkursie na Najlepszą Pracę Magisterską. Prezes Koła Naukowego Cykliści & Finde-sieclści (do 2023 roku), współorganizatorka oraz uczestniczka konferencji ogólnopolskich i wydziałowych. Interesuje się dekadentyzmem, krytyką literacką przełomu XIX i XX wieku, a także językiem twórców tego okresu. Obecnie pod opieką naukową prof. dra hab. Radosława Okulicz-Kozaryna i prof. UAM dra hab. Krzysztofa Skibskiego przygotowuje rozprawę doktorską na temat stylu dekadenceckiego w ujęciu historycznoliterackim i lingwistycznym. Adres e-mail: klaudia.ataman@amu.edu.pl.

Krzysztof Prabucki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-0261-5688

„Samotny idę po mizernym stepie”. Wokół poezji Jana Huskowskiego

1. Sylwetka autora

Na tle twórczości autorów piszących i publikujących pod koniec XIX i na początku XX wieku biografia i dzieła Jana Huskowskiego stanowią obszar nieznan, można by nawet rzec, że jest on nie-
tknięty przez badaczy i domaga się rekonesansu – wstępnego za-
rysowania sylwetki pisarza, a przede wszystkim prezentacji jego
literackiego dorobku, niewątpliwie naznaczonego stygmatem za-
pomnienia. Zabieg ten winien wszakże rozpocząć się od wskazania
pewnych stałych punktów biografii pisarza, lecz w przypadku tak
mało znanego twórcy napotykamy pewną przeszkodę. Biogram
Huskowskiego zawiera bowiem niewiele autentycznych i źródło-
wo potwierdzonych informacji, a ponadto brakuje w nim kluczo-
wych elementów, takich jak data śmierci oraz szczegółowe dane
dotyczące pozaliterackiej działalności twórcy¹. Większość do-
stępnych wiadomości możemy zrekonstruować na bazie krótkich
wzmianek o autorze, relacji pisarzy i krytyków oraz miniaturowych

1 Pełny życiorys pisarza przedstawi Dorota Samborska-Kukuć w książce pt. *„Żywot mój pełen bojaźni złowrogiej”*. *Studia o życiu i pisarstwie Jana Huskowskiego*, która ukaże się nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego.

charakterystyk, publikowanych najczęściej w czasopismach i spisach bibliograficznych.

Jan Huskowski urodził się prawdopodobnie 23 kwietnia 1883 roku w Piaskach Wielkich na Lubelszczyźnie. Nieznane są dzieje jego edukacji szkolnej, brak także szczegółowych wiadomości na temat życia rodzinnego pisarza. Wiadomo jednak, że pracował jako księgowy lwowskiego hotelu Imperial, był też zatrudniony w jednym z lwowskich banków (przez kilka tygodni) oraz jako kierownik artystyczny kabaretu [„Gazeta Wieczorna” 1911, nr 337: 8]². W numerze „Nowin” z 31 maja 1912 roku odnajdujemy kilka szczegółowych informacji na temat Huskowskiego, które redaktorzy uzyskali od zaprzyjaźnionego literata krakowskiego. Wypowiedź cytujemy *in extenso*:

Huskowski przybył przed ośmiu laty z Królestwa Polskiego do Krakowa i tu zaczął się starać o odpowiednią posadę. Atoli z powodu jego nieudolności życiowej starania pozostały bez skutku. Cierpiąc najsłabszą nędzę, tulając się o głódzie, bez dachu nad głową, po ulicach, żył w ciągłej obawie przed jutrem. W czasie tym zawarł znajomość z kilkoma aktorami prowincjonalnych teatrów, a pod ich wpływem wyjechał do Lwowa, gdzie wstąpił najpierw do teatru p. Pilarskiego, później Czajkowskiego. Na scenach tych teatrów występował z nie małym powodzeniem przez blisko rok. Przy pomocy osób wpływowych otrzymał posadę buchaltera w hotelu Imperial, którym zarządzał p. Bohusiewicz. Na posadzie tej był blisko 3 lata. – Powodziło mu się wówczas dobrze, obowiązki spełniał sumiennie, to też cieszył się zaufaniem p. Bohusiewicza. – W tym czasie wyszła pierwsza książka jego w druku pt: *Po drodze*, zbiór poezji. – Poezje te wywołały w krytyce lwowskiej żywą polemikę. Część krytyków zarzucała mu nieudolność formy, pospolitość wyrażania uczuć i myśli – druga zaś część

- 2 O zatrudnieniu Huskowskiego w hotelu Imperial wiadomo z licznych wzmianek prasowych. Na ten sam trop wskazują też listy wysyłane przez pisarza do Romana Jaworskiego, sporządzone na papierze z logo tego hotelu: „List na podwójnej kartce o formacie 23 × 15 cm, pisany czarnym atramentem. Papier firmowy Hotelu Imperial we Lwowie” [Lewandowski 1957: 104].

znowu podnosiła bezpośrednią szczerość w wyrażaniu przeżyć na tle otaczającego go życia i zdarzeń codziennych. Równocześnie zaczęły się na niego zwać niepowodzenia życiowe. Stracił posadę w hotelu Imperial i znowu znalazł się na bruku. – Atoli wkrótce otrzymał posadę w pewnym banku lwowskim, którą jednak porzucił. Motywem porzucenia tej posady była już niewątpliwie rozwijająca się w nim mania prześladowcza. Znowu zaczęły się włóczęgi po teatrach i życie bez jutra, które spowodowało go nawet do ryzykownego wyjazdu do Królestwa (uciekl stamtąd przed służbą wojskową). – Po powrocie otrzymał znowu we Lwowie posadę w Wydziale Krajowym, którą atoli po jakimś czasie porzucił. Zbliżył się wówczas we Lwowie ponownie do sfer teatralnych i w lecie zeszłego roku przybył z kabaretem „Wesoła Buda” do Zakopanego. Zakopane wpłynęło na jego psyche bardzo dobrze. Czuł się zdrowszym, chodził na wycieczki, a w stosunkach z otoczeniem był miłym towarzyszem. „Wesoła Buda” atoli się rozbiła i Huskowski powrócił do Lwowa. [„Nowiny” 1912, nr 121: 2]

Huskowski należy niewątpliwie do grona twórców *minorum gentium* o biogramie zawierającym liczne luki – znajduje się w nim jednak dosyć barwny, a nawet tajemniczy epizod. W lipcu 1912 roku ogólnopolska prasa rozpisywała się na temat zamachu, którego dopuścić się miał Huskowski [zob. „Czas” 1912, nr 242: 2; „Głos Narodu” 1912, nr 120: 4; „Kurier Warszawski” 1912, nr 149: 7; „Nowiny” 1912, nr 157: 5; „Nowy Kurier Łódzki” 1912, nr 124: 5]³. Ofiarą był zarządca hotelu Imperial i hotelu George we Lwowie – wzmiankowany Leon Bogusiewicz, z którym Huskowski najprawdopodobniej miał zatarg finansowy⁴. Pojawiające się w prasie informacje zgodnie wskazują, że konflikt pomiędzy nimi trwał dosyć długo, a pisarz

3 Wydarzenie odbiło się echem także w prasie zagranicznej, szczególnie austriackiej [zob. „Die Zeit” 1912, nr 3475: 7; „Neues Wiener Journal” 1912, nr 6680: 5; „Neues Wiener Tagblatt” 1912, nr 140: 14; „Prager Tagblatt” 1912, nr 147: 6].

4 Leon Bogusiewicz, lwowski przedsiębiorca (we wzmiankach prasowych błędnie nazywany Bohosiewiczem lub Bogosiewiczem), był dzierżawcą hotelu George oraz hotelu Imperial we Lwowie, a także członkiem Towarzystwa Bratniej Pomocy Kuchmistrzów „Zgoda”, do którego należeli m.in. Mieczysława Kondraczuk

złożył na Bogusiewicza donos do prokuratury za naruszanie jego dobrego imienia. Należy także wspomnieć, że hotel George i hotel Imperial zajmowały eksponowane miejsce w życiu artystycznym Lwowa, zwłaszcza pierwszy z nich, będący ulubioną przestrzenią spotkań (kawiarnia Szwema) [zob. Jazowska-Gumulska 2005: 150]. Bywali tam Jan Kasprowicz, Leopold Staff, Ostap Ortwin, Bernard Poloniecki, Józef Ruffer [zob. Ruffer 1967: 114] i Kornel Makuszyński [zob. Makuszyński 1939: 50; por. Mayen 2002: 99–133]. Należałoby przypuścić, że Huskowski mógł pracować w znajdującej się wówczas w budynku hotelu George Księgarni Alfreda Altenberga⁵. Informacje pochodzące z różnych przekazów prasowych wyraźnie pokazują, że Bogusiewicz przeżył zamach. O dalszych losach Huskowskiego dowiadujemy się z drukowanych w gazetach depeesz. Szczególnie istotna wydaje się wzmianka w „Kurierze Warszawskim”:

Jana Huskowskiego, który, jak wiadomo, we środę w południe usiłował na ulicy zabić dzierżawcę hotelu George we Lwowie, Bohusiewicza, odstawiono do aresztu sądu karnego. Jak stwierdzono, we środę uległ on niezwykle silnemu atakowi obłądki, przejawiającego się w manii prześladowczej. [...] Huskowski mieszkał w hotelu „Metropole” wraz z pewnym aktorem. We środę rano przyszedł do domu ogromnie zdenerwowany. Współlokator jego oświadczył mu, iż otworzył list, nadesłany pod jego adresem. [„Kurier Warszawski” 1912, nr 150: 3–4]

Zdaje się, że w odniesieniu do sylwetki Huskowskiego istotny jest opis jego stanu umysłowego zaprezentowany na łamach czasopisma „Kurier Lwowski”:

Lekarze sądowi dr Chomin i dr Kruszyński ukończyli już badanie stanu umysłu Jana Huskowskiego uwięzionego za zamach

(w 1913 roku dzierżawił z Bogusiewiczem nowo powstały Hotel Krakowski) oraz Romuald Biel [zob. Jaworski, oprac. ok. 1910: XIV–XV].

⁵ W budynku hotelu znajdowało się także (od 1912 do 1920 roku) wydawnictwo Altenberga, Seyfartha i Wendego.

na dzierżawcę hotelu Bogusiewicza. Obaj rzekli, że Huskowski jest dziedzicznie obciążony skłonnością do chorób umysłowych. Zauważono u niego skłonność do halucynacji, objawy manii wielkości i objawy manii prześladowczej. Podług orzeczenia lekarzy Huskowski cierpi na pomieszanie umysłu pierwotne (*paranoia chronica*), wobec czego nie może odpowiadać za czyn popełniony, a ponieważ jest wysoce niebezpieczny dla otoczenia, uznali lekarze za konieczne umieszczenie go w zakładzie dla obłąkanych. [„Kurier Lwowski” 1912, nr 316: 3]

Mania prześladowcza i szaleństwo – to określenia zaskakująco często pojawiające się w notkach biograficznych dotyczących Huskowskiego. Nierzadko ówcześni krytycy utożsamiali jego stan umysłowy z twórczością, projektując na nią pewne cechy autora albo poszukując w niej symptomów choroby. Mowa tu przede wszystkim o opowiadaniach z tomu *Spojrzenia*, powstających w nurcie fantastyki, będącej wówczas jeszcze niezakorzenioną w powszechnej świadomości społecznej konwencją literacką [Knap 2021: 3–18]. W prasie pojawiały się zaskakujące informacje dotyczące zamachu na Bohusiewicza. Na przykład w artykule opublikowanym 1 czerwca 1912 roku w „Kurierze Warszawskim” możemy przeczytać o okolicznościach poprzedzających to wydarzenie:

Jeszcze zamach obłąkanego literata, Jana Huskowskiego, który, jak wiadomo, we środę w południe usiłował na ulicy zabić dzierżawcę hotelu George’a we Lwowie, Bohusiewicza, odstawiono do aresztu sądu karnego. Jak stwierdzono, we środę uległ on niezwykle silnemu atakowi obłądu, przejawiającego się w mani prześladowczej. Od samego rana był niezwykle rozdrażniony. Huskowski mieszkał w hotelu Metropole wraz z pewnym aktorem. We środę rano przyszedł do domu ogromnie zdenerwowany. Współlokator jego oświadczył mu, iż otworzył list, nadesłany pod jego adresem. W liście tym jeden ze znanych literatów krakowskich donosił Huskowskiemu, że może mu ofiarować w Poroninie albo w Zakopanem bezpłatne mieszkanie. Na te słowa Huskowski zerwał się i, krzyknąwszy:

Co? Ja do Zakopanego? – rzucił się na niego z rewolwerem, chcąc go zastrzelić. Aktor przestraszony uciekł. Huskowski nosił się od dawna z zamiarem zastrzelenia znanego krytyka, Makuszyńskiego, o którym mówił, że wszędzie przedstawia się jako Huskowski, a tylko używa pseudonimu Makuszyński. [„Kurier Warszawski” 1912, nr 150: 3–4]

Treść niniejszej wzmianki traktować należy podejrzliwie – jako niepotwierdzoną, być może zasłyszaną informację. Jednak fragment dotyczący listu jest wyjątkowo interesujący i może odnosić się do kilku postaci, np. do Kornela Makuszyńskiego (Huskowski utrzymywał z nim dobre stosunki) albo do pisarzy z bezpośredniego kręgu autora *Spojrzeń*, czyli Feliksa Gwiżdża (1885–1952), Adama Dobrowolskiego (1884–1912) lub Romana Jaworskiego (1883–1944)⁶.

Nie znamy także losów Huskowskiego po zamachu w maju 1912 roku. Przez kilka miesięcy pisarz przebywał w areszcie, później trafił pod opiekę lekarzy, lecz – mimo poczynionej ekspertyzy specjalistów – nie mamy żadnego potwierdzenia, że był pacjentem Państwowego Zakładu dla Umysłowo Chorych w Kulparkowie. Pewne wątpliwości budzi informacja opublikowana w „Kurierze Lwowskim” 25 lipca 1912 roku:

Wydanego przez władze sądowe, policja odwiozła wczoraj na Kulparków. **Zakład jednak nie przyjął go** [wyróż. – K.P.], robiąc trudności tego powodu, iż Huskowskiemu brak jakichś świadectw. Wobec tego pomieszczono go w aresztach policyjnych [...]. O ile dotychczas Huskowski był spokojny, obecnie staje się coraz bardziej gwałtownym. Dziś wdorożyła policja kroki, zmierzające do zmuszenia zakładu kulparkowskiego, aby bezwarunkowo przyjął Huskowskiego w swoje mury. Obawia się policja jakiej ekstrawagancji ze strony Huskowskiego, szczególnie zaś, ażeby się przypadkowo nie targnął na własne życie. [„Kurier Lwowski” 1912, nr 337: 7]

6 Obecny stan badań nie pozwala na zrekonstruowanie charakteru relacji Huskowskiego i Makuszyńskiego [zob. Jazowska-Gumulska 2005: 149–155].

Tropem prowadzącym do rozwiązania zagadki dotyczącej dalszych losów Huskowskiego, a więc po 1912 roku, jest wzmianka na łamach „Kuriera Warszawskiego”:

Lekarze sądowi uznali literata Jana Huskowskiego, sprawcę zamachu na dzierżawcę hotelu George’a, Bogusiewicza, za obłąkanego. Huskowski odstawiony będzie do granicy rosyjskiej, jako poddany rosyjski. [„Kurier Warszawski” 1912, nr 193: 10]

Jaki był powód przekazania Huskowskiego władzom rosyjskim? Czy wiązało się to z tym, że Huskowski pochodził z Piask Wielkich, które w 1912 roku znajdowały się w obrębie zaboru rosyjskiego? Warto zauważyć, że nie odnaleziono dokumentu potwierdzającego śmierć pisarza w kulparkowskim szpitalu psychiatrycznym (wykazała to kwerenda przeprowadzona w Archiwum Arcybiskupa Eugeniusza Baziaka w Krakowie, gdzie przechowywane są akta kapelanii szpitala na Kulparkowie [zob. KZ]).

Aktywność literacka i krytycznoliteracka Huskowskiego przypada mniej więcej na lata 1901–1913 [Niewiadowski 1984: 56]. Wówczas ukazuje się tom poetycki *Po drodze* (1907), nowele *Spojrzenia* (1909) i *W płomieniu* (1912), a także powieść *Cienie* (1912)⁷. Huskowski jest również autorem niepublikowanego dramatu *Dzieło*, inscenizowanego we lwowskim Teatrze Niezależnym. W numerze „Czasu” z 30 maja 1912 roku możemy przeczytać, że

[p]rzed rokiem [czyli w 1911 roku – K.P.] Koło dramatyczne lwowskie wystawiło dramat Huskowskiego pt. *Dzieło*, bez powodzenia. [„Czas” 1912, nr 242: 2]

W *Szkicach teatralnych* Gabrieli Zapolskiej pojawia się krótka wzmianka, wyraźnie różniąca się od opinii przedstawionej w „Czasie”, dotycząca premiery dramatu Huskowskiego:

⁷ Warto jednak nadmienić, iż proza została doceniona przez krytykę literacką, zwłaszcza przez Karola Irzykowskiego [1912: 1], a nawet samego Stefana Grabińskiego, który uznał Huskowskiego za jednego z ważnych prekursorów twórczości fantastycznej w Polsce [zob. Miancki, oprac. 2013: 262–275].

Żałuję, że nie widziałam *Dziela* Jana Huskowskiego. Wiem, że to wynik wielkiej kultury, męskiej i głębokiej myśli. Tak skombinowałam z tego, co inni o *Dziele* pisali. Przeczytam, w fantazji postawię na scenie i napiszę obszernie niebawem. [Zapolska 1958: 46]

W biogramach pisarza często pomijano to, że w 1908 roku napisał on słowa do krótkiego utworu muzycznego pt. *Żal* na chór męski *a capella* z muzyką Karola Fryderyka Stohla⁸. Utwory Huskowskiego, często we fragmentach, ukazywały się w „Reformatorze” (1905, nry 34, 42), „Dzienniku Polskim”, „Widnokręgach” (1911, z. 7–8), „Dniu”, „Gazecie Wieczornej”, „Kurierze Lwowskim”, „Nowej Reformie”, „Zgodzie”, „Biesiadzie Literackiej” (1903, nr 16; 1905, nr 23), „Dzienniku Chicagowskim” (1911, nr 179), „Kurierze Codziennym” (1904, nr 218), „Naszym Kraju” (1906, nry 21, 25; 1907, nry 4–5, 13; 1908, nr 7–8), „Nowym Słowie”, „Przeglądzie” (1904, nr 293; 1905, nry 175, 179; 1906, nry 112, 114, 121, 129, 139), „Słowie Polskim” (1909, nry 44, 46, 97, 266, 279, 354; 1911, nry 211, 319, 464, 594; 1912, nr 104; 1913, nr 585) i „Wiekowi Nowym” (1920, nr 5607). Huskowski jest także autorem kilku recenzji, w których omawiał *Kędy milczy słońce* (1903) Marii Kazeckiej [zob. „Reformator” 1903, nr 42], *Niezgulę* (1911) Juliusza Kadena-Bandrowskiego [zob. „Słowo Polskie” 1909, nr 402] i *Dobrych ludzi* Feliksa Gwiżdża [zob. „Gazeta Wieczorna” 1912, nr 555].

Celem niniejszego szkicu nie jest pełne ujęcie twórczości Jana Huskowskiego. Ze względu na spory potencjał interpretacyjny, który niewątpliwie zawierają jego utwory, zwłaszcza powstające w nurcie fantastyki literackiej, tekst ten będzie poświęcony poezji – szczególnie utworom zawartym w tomie *Po drodze* (1907), ukazującym wyobraźnię twórcy stojącego wówczas u progu kariery literackiej.

8 Wcześniej słowa do utworu *Żal* zostały opublikowane w „Przeglądzie” (1905, nr 175, s. 2) i w tomie *Po drodze* [Huskowski 1907: 84].

2. Liryka Jana Huskowskiego

Przełom XIX i XX wieku w literaturze polskiej był czasem, w którym na plan pierwszy wysunęły się postaci wybitnych twórców, takich jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Leopold Staff czy Jan Kasprówicz. Jan Huskowski należał niewątpliwie do grona poetów drugo- lub trzeciorzędnych i z pewnością można go włączyć do grupy *poetae minores*, pozostających w cieniu wielkich osobowości. Debiutując w 1907 roku, wpisywał się Huskowski w drugie pokolenie Młodej Polski, której głównymi ośrodkami były Kraków i Lwów [Hutnickiewicz 1994: 60–69; Wydrycka 2016: 21–52].

Poezja Huskowskiego stanowiła dla lwowskiej Młodej Polski typowy przejaw ówczesnej twórczości. Dystansująca się wobec skrajnego dekadentyzmu „Chimery” i krakowskiego „Życia”, apoteozowała raczej nietzscheański witalizm aniżeli schopenhauerowski estetyzm [zob. Wyka 1987: 44–45]. Na tej podstawie można wnioskować, że Huskowskiemu były bliskie właśnie te postawy – typowe dla kręgu Maryli Wolskiej, czyli „Płanetników” [zob. Sierotwiński 1963: 34; Podraza-Kwiatkowska 1992: 20]. W liryce Huskowskiego należy w istocie poszukiwać indywidualnego głosu poety, lecz bez wątpienia jego twórczość reprezentuje także pewien klimat intelektualny i artystyczny tego czasu. Poetycką praktykę Huskowskiego postrzegać więc trzeba jako deskrypcję doświadczenia indywidualnego, a zarazem pokoleniowego.

Jego literackim debiutem był opublikowany w 1907 roku nakładem Wydawnictwa Altenberga we Lwowie tomik poetycki *Po drodze*⁹. Został odebrany pozytywnie, a tuż po wydaniu dzieła zaczęły się pojawiać recenzje – w tym dwie o szczególnym charakterze. Pierwsza, zamieszczona w „Kurierze Lwowskim”, ukazuje Huskowskiego jako autora o wybitnym talencie:

Życie psychiczne p. Huskowskiego biegnie torem, przez nas określonym jako czynne – tzn. jest ciągłym i nieustannym dążeniem do poznawania. Prawie każdy jego wiersz jest rezultatem

9 Warto nadmienić, że projekt okładki został wykonany przez Mariana Kazimierza Olszewskiego. Tom zawiera utwory publikowane w czasopiśmie w latach 1901–1907.

poznawczej pracy wobec doświadczenia, zjawiska, które mu przeszło drogę. W każdym jest wysiłek uświadomienia sobie stosunku, jaki między nim a zjawiskiem danym zachodzi – jest przynajmniej opis rzetelny i postawione pytania. To bardzo wiele i to bardzo chwalebne dla zaczynającego autora – droga świetna. [„Kurier Lwowski” 1907, nr 326: 1]

Autor recenzji uznał, oceniając tom w całości, że część pierwsza *Po drodze* odznacza się większą wartością poetycką [„Kurier Lwowski” 1907, nr 326: 2].

Ważnym głosem dotyczącym walorów poetyckich tomu Huskowskiego jest niewątpliwie druga recenzja, opublikowana na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”:

Gorycz, smutek, bezgraniczny sceptycyzm w poezji... Poeci zagrzewali nas dotąd do czynu, do idealizmu, do wiary w to jutro, które nie nadchodziło, ale nadejść jeszcze może... Aż oto mamy wyłaniający się nowy zwrot – zwrot ku bezprzykładowemu realizmowi. Leży przede mną zbiorek młodego poety ze Lwowa, Jana Huskowskiego, nosi on tytuł *Po drodze*. [„Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 24: 484]

Debiutancki tom poetycki *Po drodze* otwiera utwór o incipicie *** [*Samotny idę...*], który wyraźnie miał pełnić funkcję wstępu do zbioru. Lokalizacja tego wiersza może również sugerować, że Huskowski uznawał go za utwór o charakterze quasi-programowym:

Samotny idę po mizernym stepie,
Pustkę mam wkoło i bezkreśne drogi,
Żywot mój pełen bojaźni złowrogiej,
I bratnią będę po ramieniu klepię [...]. [Huskowski 1907: 5]

Tom *Po drodze* składa się z sześciu części (wiersz *** [*Samotny idę...*] jest poza numeracją) oznaczonych cyframi rzymskimi. Wprowadzenie podziału mogło być próbą usystematyzowania utworów pod względem tematyki albo wedle czasu ich

powstawania. Wskazuje na to chociażby nieregularna liczba tekstów w każdej z części¹⁰. W pierwszych dwóch dominuje liryka miłosna i erotyczna, zaznaczająca swoją obecność zwłaszcza w wierszach: *Do kobiety* (s. 26–27), *Panegiryk* (s. 28), *Nie znam Cię...* (s. 32), *Oblubienicy* (s. 33), *Tobie* (s. 34), *Dziewczyzna* (s. 35), *Aza* (s. 36), *Opuszczona* (s. 37), *Marzenie o dziewczynie* (s. 39), *I dobra jesteś* (s. 43), *Nasz ból* (s. 44), *O kochance* (s. 48), *Pieśń przerwana* (s. 53), *Za pocałunek twój* (s. 54), *Nie na to* (s. 66), *Pójdź* (s. 77–78), *Rozpustnikowi* (s. 95). W wyobraźni Huskowskiego stałym elementem, powracającym niczym *leitmotiv*, jest obraz miasta, który odnajdujemy w utworach: *Nad miastem noc* (s. 9), *Ulicznik* (s. 11), *Złodziej na dachu* (s. 22), *Na ulicy* (s. 60), *Ulicznica* (s. 61). Metropolia jest dla poety przestrzenią ruchu [zob. Gutowski 1999], nieustannego pędu, jak chociażby w wierszu *O zmierzchu*:

Ulica szaleje... Latarnie migocą,
 Jak krwawe pochodnie, nieskończonym rzędem,
 Lśniące samochody błyskawicznym pędem
 Lecą w mrok zaułków z tytaniczną mocą... [...]
 [Huskowski 1907: 29]

Wizja tłumu i przenikająca ten utwór atmosfera przerażenia nieustanną zmianą, dynamiką, znajduje wyraz w wierszach bliższych wyobraźni ekspresjonistycznej aniżeli sennej, symbolistycznej aurze nastrojowej [zob. Podraza-Kwiatkowska 1985: 148]. Pokrewieństwa motywów miejskich, pojawiających się w wierszach Huskowskiego, można odnaleźć w utworach łączących ekspresyjną manierę młodopolskich twórców z elementami naturalistycznego obrazowania, którego reprezentantami są utwory prozatorskie [zob. Pułka 1996: 83], takie jak *Próchno* Władysława Berenta, *Ziemia obiecana* Władysława Reymonta, *W otchłani* Ludwika Krzywickiego albo *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego [zob. Gutowski 1993]. Motywika urbanistyczna [Baranowska: 1992: 1151–1154] pozwala Huskowskiemu pokazać atmosferę przemian cywilizacyjnych

10 Części: I – 8 utworów, II – 20 utworów, III – 10 utworów, IV – 11 utworów, V – 12 utworów, VI – 9 utworów.

przełomu wieków, w ramach których miasto stanowi przestrzeń opresyjną, niebezpieczną [Baranowska 1992: 1151]. „Moderna [...] bez miasta żyć nie mogła” – zauważa Małgorzata Baranowska, a swoistą egzemplifikacją tej tezy jest poezja Huskowskiego [Baranowska 1984: 1152]. Podmiot jego wierszy nie jest flâneurem poszukującym w pejzażu wielkiego miasta i jego architektury estetycznych wrażeń, lecz sama obecność w miejskiej przestrzeni wywołuje w podmiocie czynności twórczych intensywne doświadczenie jej energii, co dostrzec można w prezentacji ekspansywnego żywiołu masowej zbiorowości:

Jestem na ulicy... Ludzki tłum przechodni
Przewala się gwarnie w wilgotnej pomroce,
Błoto w oświetleniu ulicznym migoce,
Błyszczą strojne lalki i pajace modni. [Huskowski 1907: 60]

Wrażenia podmiotu dotyczące miejskiego otoczenia są ściśle skorelowane z porą dnia, która to z kolei dyktuje specyficzną aurę nastrojotwórczą [Gumbrecht 2012: 151–172]. Znaczna większość wierszy Huskowskiego o tej tematyce opiewa pejzaż wieczorny („W żółtawym blasku ulicznej latarni” [Huskowski 1907: 61]) lub tuż po zmroku („Zmierzch pada... ścichła trwożnie ziemia” [Huskowski 1907: 86]). Poeta w sposobie konceptualizowania swojego doświadczenia sięga także po efekt foniczny, pokazując za pomocą języka „dźwięczność” miejsc, w których się znajduje. W wierszu *Nad ranem* pejzaż miejski został uzupełniony o bijące z wieży zegarowej dzwony, z kolei refreniczne zwroty dają efekt semantyzacji brzmienia:

Słyszysz? To już dzwony grają... A tak ciemno jeszcze...
Sen mnie odszedł... Ach te, dzwony! Jeden z nich pęknięty...
Bełkotliwie się chyboce, aż przechodzą dreszcze...
Nie widziałem, że tak blisko stoi kościół święty...

Pójdę... Zasnąć już nie mogę... Może przyjdę kiedy...
Wszak to mury od świątyni tuż pod twoim domem?
Nie chciałbym tu mieszkać w czasie najstraszliwszej biedy...
Jeszcze kiedy dom ten gotów Pan roztrzaskać gromem...

Już nie całuj... Znużon jestem... Słyszysz? Dzwonią
jeszcze...
Takbym poszedł... Ach, te dzwony! Jeden z nich pęknięty
Rozkołatał się bezdźwięcznie, aż przechodzą dreszcze...
Nie wiedziałem, że tak blisko stoi kościół święty...
[Huskowski 1907: 65]

Pokażną reprezentację w tomie *Po drodze* mają stany emocjonalne podmiotu ujawniające się w utworach, wprowadzające nastrój osamotnienia, niepewności i pustki – człowiek ten sytuuje się ponad ogromem miejskich aglomeracji i skupisk ludzkich, zobrazowanych w iście naturalistycznym guście. Wiersz *Na ulicy* jest bowiem kwintesencją strategii literackiej Huskowskiego, wedle której podmiot apoteozuje odrębność i indywidualizm, zderzając jednocześnie te cechy ze świadomością wyobcowania ze wspólnoty. Równocześnie podmiot czynności twórczych – cały czas próbujący postrzegać samego siebie jako postać najważniejszą, indywiduum – obawia się wzmiankowanych w tekście błota, brudu i przede wszystkim przewalającego się po ulicach tłumu. Jednocześnie, mimo obrzydzenia i wstrętu, jest nim zafascynowany, czego świadectwem jest pokaźna liczba utworów wyzyskujących ten motyw:

[...] Szczerzy altruści, złodzieje z zawodu,
Krezusi nędzarze, szaleńcy bez miana,
Cała ludzka trzoda równa, pojednana
Staje u wrót tego tajemnego grodu. [Huskowski 1907: 67–68]

A mimo to życie uliczne, obserwacje czynione przez poetę z perspektywy społecznych nizin, np. opisy domów publicznych, turpistyczne obrazy miejskiej biedoty, spotykane na każdym kroku dziactwa, są silnie zakorzenione w świadomości autora, nierzadko cierpiącego niedostatek i poszukującego konsolacji [zob. Rewers 2005]. Sposób „odczuwania miasta” może być dalekim echem estetyki brzydoty Romana Jaworskiego, eksponującego w *Historii maniaków* miejskie zepsucie, posługującego się wartościami estetycznie uznawanymi za ostre, dysharmonijne, oparte na dysonansach [Okulicz-Kozaryn 2003: 311], co niewątpliwie bliskie

jest strategii literackiej Huskowskiego, próbującego w swej poezji pogodzić rozgorączkowany, szaleńczy temperament z chłodem miejskich przestrzeni¹¹. Turpizm i brzydota, torujące sobie drogę w poezji Huskowskiego, najlepiej uobecniają się w motywie biedy, który można dostrzec w takich wierszach, jak *Nędzarz* i *Nastrój*:

Czy widzieliście kiedy krwawy wzrok nędzarza,
Tułającego się w mroku do wilgotnej ściany,
Szaleńczy oczu wyraz i blask ciemno-szklany,
To spojrzanie, co dusze do naga obnaża? [Huskowski 1907: 116]

Głód i zimno syczą w mej czarnej alkwie...
Za oknem mrok szary przyczaja się chytrze...
Drzewa chyłkiem toną w tajemnej rozmowie...
Posępna muzyka na antycznej cytrze... [Huskowski 1907: 85]

Ponadto Huskowski, jako uważny obserwator, uwiecznia różne postaci i sytuacje, nadając miejskim przestrzeniom charakter polifoniczny [zob. Kvietauskas 2012; por. Podraza-Kwiatkowska 2008: 18]. Próbuje zaakcentować różnorodność, a jednocześnie z akrybią odsłania wyrazistość miejskiego doświadczenia [zob. Gutowski 2012]. Najbardziej frapujący wydaje się sposób wyrażania zsubiektywizowanego oglądu przestrzeni poprzez zastosowanie określonych, niekiedy kontrastujących ze sobą barw, opalizujących efektów i poprzez odpowiednie dopasowanie oświetlenia względem opisywanego przedmiotu. Technika „świetlnego obrazowania” oscyluje pomiędzy zabiegami odsłaniającymi poszczególne elementy pejzażu miejskiego [zob. Wojkiewicz 2022: 47–74] a nieustannym pokazywaniem niepokojących, hiperbolizujących ciemność przedstawień, w których tylko momentami przebiega się feeria miejskich światła:

11 *Historia maniaków* Jaworskiego została opublikowana kilka lat po wydaniu tomu *Po drodze*. Warto zaznaczyć, że autorzy mogli dzielić pewną pokrewną wyobraźnię twórczą. Potwierdzenie takiego tropu interpretacyjnego znajdujemy w listach Jana Huskowskiego do Romana Jaworskiego [Okulicz-Kozaryn 1995: 65].

Nad miastem wapienno-biały księżyc świeci
I ciska pęk światel [wyróż. – K.P.] na szerniałe mury...
Na brudnym przedmieściu oberwane dzieci
Bawią się i patrzą ciekawie do góry... [...]

A tam... w cieniu starej, brudnej kamienicy
Ci dwoje się czają w uścisku spleceni...
Przygodny kochanek dziewczce bladolicy
Pługawe zakłęcia do ucha sepleni... [...]
[Huskowski 1907: 19–20]

W wierszach Huskowskiego, będących wyrazem jego poetyckiej wyobraźni, można dostrzec przejawy dekadencckiej uczuciowości i emocjonalności [zob. Wałas 1986: 260]. Najczęściej są to utwory prezentujące opisy wewnętrznego pejzażu duszy podmiotu [zob. Stala 1994: 110–111]:

[...] Jasną jest dusza moja przepiękna z urody,
Lubiąca niepomierne zwierciadła przejryste,
By podziwiać w nich krasę lic promieniste
W przeczuwanej nadziei odejścia na gody.
[Huskowski 1907: 28]

Do rzadkości należą wiersze religijne, odznaczające się próbą rozwikłania problematów wiary lub nawiązujące do doniosłych, metafizycznych rozterek. Utwory Huskowskiego zazwyczaj pozbawione są bowiem wymiaru transcendentnego i silnie zakorzenione w rzeczywistości. Mimo to Bóg, gdy już pojawia się w jego poezji, zajmuje wyeksponowane miejsce na nieboskłonie, a swoją obecność ujawnia za pomocą przedstawień solarnych [zob. Paszek 1977: 133–190; por. Jankowiak 1977: 98–132]:

Jak olbrzymi reflektor, ustawiony w dali
Rozświetla ranne słońce świata perspektywę, –
Strumieniem bucha światło drgające i żywe
I w mroku ścianę czarną wartkim prądem wali.

To Pan Bóg ludziom światło swe na niebie świeci,
 Bo nawet wszystkie lampy elektryczne ziemi
 Nie zdołałyby swymi promieniami jasnymi
 Oświecić wszystkich świata w stóg zgarniętych śmieci.
 [Huskowski 1907: 91]

Utwory Huskowskiego z tomu *Po drodze* przybierają niekiedy rys eskapistyczny, a pobrzmiewający w nich ton rezygnacji kontrastuje wyraźnie z wiarą w sprawczą moc poety. Niemoc nierzadko zbywana jest jednak gestem śmiechu bądź kpiny [Nycz 1977: 62], co możemy zaobserwować w wierszu pt. *Ideologowi*, nawiązującemu do niskiego rejestru mowy:

Tęskni młodzian błdziutki
 Za ideałem i sławą...
 Ach, młodzianie, płacz krwawo,
 Rozum bowiem masz krótki...

Porzuć czarne swe smutki,
 Lecz się z idei nałogu – –
 Lepiej zostaw go Bogu,
 A sam napij się wódki... [Huskowski 1907: 104]

W różnorodnej tematycznie poezji Huskowskiego nietrudno odnaleźć takie utwory, w których przejawia się maniackalny charakter. Miarą samoświadomości podmiotu, być może *porte parole* autora, z własnej perspektywy opisującego stan szaleństwa, jest sytuacja zaprezentowana w wierszu *Szał*:

Dalibóg oszalałem! Szczęście to nie lada!
 A ty, moja najdroższa, czemuś taka błada?
 Rzućcie smolne łuczywa na dach mego domu...
 Hej, słodka kochaneczko, bądź że mi bez sromu!

Niech groźna zejdzie burza z wichrów nawałnicą!
 Ach, najśłodsza wybranko, odsłoń krase lico...

Niech jasny piorun trzaśnie w szczyty mego domu!
 W godzinę szczęść i szalu zginiemy od gromu! [...]
 [Huskowski 1907: 46]

Ponadto przytoczone fragmenty są nacechowane emocjonalnie, bliskie doświadczeniu poety i jego widzeniu świata [zob. Teusz 2009: 87]. Często pojawiające się frazy akcentujące obecność i szeroko pojętą „wrażeniowość”, zmysłowe ujmowanie rzeczywistości przez osobę mówiącą w wierszu wyraźnie reprezentują takie słowa, jak: „widziałem”, „spojrzałem”, „ujrzałem”, ujawniające pewien rys znamieny dla liryki osobistej, materializującej się w wierszach Huskowskiego:

Ołowiane mkną obłoki
 W zamroczony świat szeroki,
 Niby duchów rój...
 Smutek łzawi moje oczy,
 Roztęsknione serce tłoczy
 Cichy smutek mój... [...] [Huskowski 1907: 82]

W liryce akcentował Huskowski nuty nietzscheańskie, prezentując symboliczne postawy silnego podmiotu: giganta, nadczłowieka, olbrzyma, i jednocześnie kontrastując je – nawet w obrębie jednego utworu – z jego bezsilnością. Czy należy identyfikować te zmagania z procesem twórczym? Czy „walka” poety o słowo, próba możliwie najcelniejszego wyzyskania potencjału językowego może okazać się w tym przypadku triumfem? Apoteozowany w dziełach Huskowskiego nietzscheański witalizm, będący „zaczynem myślenia i twórczości” lwowskich literatów [Terlecki 1999: 24], oraz obecny tu także młodopolski tytanizm – ścierają się z niemocą [Obsulewicz 1998: 130–131]¹². Posiadający moc kreacyjną poeta,

12 Późniejsze utwory Huskowskiego naznaczone są piętnem lektury filozoficznych dzieł Friedricha Nietzschego – szczególnie tom *W płomieniu* (1912), w którym Huskowski nie tylko wprost powołuje się na aforyzmy niemieckiego filozofa, lecz także na ich podstawie tworzy swoje utwory (*O trawieniu albo Ludzie interesu*) [Huskowski 1912b: 159–161].

wyemancypowany z zastanego porządku rzeczy, ograniczony jest zasadami życia i społecznymi konwenansami:

Biedny poeto, błędny marzycielu!
Piszesz: że pragniesz iść z wichrem w zapasy,
Jak orkan, niszczyć opornych skał masy,
Słońcem, by kulą, celować do celu

A nie wiesz o tym, groźny przyjacielu.
Że gdybyś zrobił to pewnego rana,
Policjant rzekłby: „Aresztuję pana!”
I zamknął w kozie, jako innych wielu. [Huskowski 1907: 94]

Zapomnij o śmierci – to straszny wróg dzieła,
Jeśli ono żyje w głębi twego łona...
Idź prosto przed siebie w czyny ufne własne,
Jakby droga życia była nieskończona [...] [Huskowski 1907: 117]

Z marmuru duch wykut... Niby posąg boski
Wykwita na szczytach i zachwycą tłumy
Postawą królewską... Nieugiętej dumy
Znak lśnił mu na czole ognistymi głoski... [...] [Huskowski 1907: 111]

W poezji Huskowskiego stale obecne jest napięcie, pewna nerwowość, która nie pozwala oddzielić doświadczenia twórcy od jego dzieła, gdyż on sam – niejako projektując nań niepokój – z pełną emfazą pokazuje sytuację podmiotu wygnanego, nieprzystającego do świata. Wątek ten powróci niejednokrotnie w twórczości prozatorskiej tego autora.

• • •

Przedstawione w niniejszej pracy badania nad postacią Jana Huskowskiego, zwłaszcza dotyczące niepełnej biografii autora, są dopiero na wczesnym etapie. Dzieła lwowskiego pisarza wymagają

z pewnością pełniejszej prezentacji. Celem niniejszego szkicu, poświęconego zaledwie wycinkowi twórczości poety, było pokazanie literackiej dykcji Huskowskiego, zaprezentowanie (z konieczności szkicowe i „punktowe”) najczęściej pojawiających się w jego twórczości wątków, technik poetyckich oraz elementów składających się na wyobrażnię tego młodopolskiego twórcy. Wpisanie Huskowskiego w tendencje rozwojowe liryki polskiej przełomu XIX i XX wieku mogłoby nastąpić dopiero po wyczerpaniu, przynajmniej w znacznej części, potencjału badawczego związanego z dorobkiem lwowskiego pisarza. W związku z tym uwagi o charakterze syntetyzującym, sytuujące autora w pewnym określonym nurcie estetyczno-literackim, umysłowym i światopoglądowym epoki, należy pozostawić bez rozstrzygnięcia.

Bibliografia

Źródła

TOMIKI POEZJI I RECENZJE JANA HUSKOWSKIEGO

„Gazeta Wieczorna” (1912), nr 555.

Huskowski Jan (1907), *Po drodze*, Wydawnictwo Altenberga, Lwów.

Huskowski Jan (1909), *Spojrzenia*, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, Lwów.

Huskowski Jan (1912a), *Cienie. Szkic powieściowy*, Kultura i Sztuka, Lwów.

Huskowski Jan (1912b), *W płomieniu*, Drukarnia „Słowa Polskiego”, Lwów.

Huskowski Jan (2022), *Spojrzenia*, oprac. Krzysztof Biliński, Wydawnictwo IX, Kraków.

„Reformator” (1903), nr 42.

„Słowo Polskie” (1909), nr 402.

RECENZJE DZIEŁ JANA HUSKOWSKIEGO I WZMIANKI W CZASOPISMACH NA JEGO TEMAT

„Czas” (1912), nr 242.

„Die Zeit” (1912), nr 3475.

„Gazeta Wieczorna” (1911), nr 337.

„Głos Narodu” (1912), nr 120.

„Kurier Lwowski” (1907), nr 326.

„Kurier Lwowski” (1912), nry 316, 337.

„Kurier Warszawski” (1912), nr 149–150, 193.

„Neues Wiener Journal” (1912), nr 6680.

„Neues Wiener Tagblatt” (1912), nr 140.

„Nowiny” (1912), nr 121.

„Nowiny” (1912), nr 157.

„Nowy Kurier Łódzki” (1912), nr 124.

„Prager Tagblatt” (1912), nr 147.

„Tygodnik Ilustrowany” (1907), nr 24.

Literatura

Baranowska Małgorzata (1984), *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa.

Baranowska Małgorzata (1992), *Urbanizm, antyurbanizm* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Gleń Adrian, Jokiel Irena, red. (2005), *Miasto: przestrzeń, topos, człowiek*, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Opole.

Gumbrecht Hans Ulrich (2012), „Czytanie nastrojów”. *Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, przeł. Andrzej Żychliński, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. Anna Legeżyńska, Ryszard Nycz, Wydawnictwo IBL, Warszawa.

Gutowski Wojciech (1993), *Mit androgyne w poematach prozą Stanisława Przybyszewskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki humanistyczno-społeczne. Filologia polska”, z. 39.

Gutowski Wojciech (1999), *Symbolika urbanistyczna w literaturze polskiego modernizmu*, w: tegoż, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Homini, Bydgoszcz.

Gutowski Wojciech (2012), *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, w: *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich, Marcin Bajko, Trans Humana, Białystok.

Hertz Paweł (1975), *Zbiór poetów polskich XIX w.* Ks. 5, PIW, Warszawa.

Hutnikiewicz Artur (1994), *Młoda Polska*, PWN, Warszawa.

Irzykowski Karol (1912), *Głód woli*, „Świat”, nr 43.

Irzykowski Karol (1918), *Fantastyka. Z powodu książki Stefana Grabińskiego „Na wzgórzu róż. Nowele”, „Maski”*, z. 32–33.

Irzykowski Karol (1938), *Magik niesamowitości. (Po zgonie Stefana Grabińskiego)*, w: tegoż, *Lżejszy kaliber: szkice, próby, dna, aforyzmy*, Towarzystwo Wydawnicze „Rój”, Warszawa.

Jankowiak Mieczysław (1977), *Młodopolskie niebo*, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Jaworski Franciszek, oprac. (ok. 1910), *Przewodnik po Lwowie i okolicy z Żółkwią i Podhorcami. Z planem miasta i teatru*, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, Lwów.
- Jazowska-Gumulska Maria (2005), *Jan Kasproicz we wspomnieniach Kornela Makuszyńskiego. Przyczynek do biografii*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, nr 25.
- Knap Jakub (2021), *Polskie fantastykoznawstwo (początki)*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, nr 9, <https://doi.org/10.24917/23534583.9.1>.
- Konopka Maria (2006), *Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego we Lwowie w dobie autonomii (1889–1914)*, w: Kraków – Lwów: książki, czasopisma, biblioteki, t. 8, red. Halina Kosętko, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.
- Kvietkauskas Mindaugas (2012), *Polifonia literatury w Wilnie okresu wczesnego modernizmu 1904–1915*, przeł. Beata Kalęba, Universitas, Kraków.
- kz – Archiwum Arcybiskupa Eugeniusza Baziaka w Krakowie, Księga zmarłych za lata 1911–1916, sygn. CXXVI-1; Księga zmarłych za lata 1917–1930, sygn. CXXVI-2.
- Lewandowski Tomasz (1957), *Korespondencja Stefanii i Romana Jaworskich*, w: *Miscellanea literackie 1864–1910*, red. Stanisław Pigoń, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Makuszyński Kornel (1939), *Kartki z kalendarza*, nakł. Gebethnera i Wolfa, Warszawa.
- Mayen Józef (2002), *Gawędy o lwowskich kawiarniach*, „Rocznik Lwowski”, t. 8.
- Miancki Adrian, oprac. (2013), *Trzy wywiady ze Stefanem Grabińskim*, „Litteraria Copernicana”, nr 1, <https://doi.org/10.12775/LC.2013.016>.
- Niewiadowski Andrzej (1984), *Huskowski Jan (1883–19..?). Poeta, prozaik, dramaturg*, „Fantastyka”, nr 11.
- Nycz Ryszard (1977), *Gest śmiechu: z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki”, nr 68.
- Obsulewicz Beata (1998), *„Boska to gra” – o jednej z młodopolskich koncepcji nadczłowieka*, w: *Literatura Młodej Polski: między XIX a XX wiekiem*, red. Ewa Paczoska, Jolanta Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Okulicz-Kozaryn Radosław (1995), *Korespondencja Stefanii i Romana Jaworskich*, w: *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, red. Tomasz Lewandowski, IBL, Warszawa.

- Okulicz-Kozaryn Radosław (2003), *Gest piękno ducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, IBL PAN, Warszawa.
- Paszek Jerzy (1977), „Świat ognia” w literaturze lat 1890–1918, w: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska (1985), *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Wrocław.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1992), *Literatura Młodej Polski*, PWN, Warszawa.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (2008), „Bacz o człowiecze, co głęboka noc rzecz”. Z rozważań nad literackim przeżywaniem nocy, w: *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace oferowane Marcie Wyce*, red. Dorota Kozicka, Maciej Urbanowski, Universitas, Kraków.
- Pułka Leszek (1996), *Hołota, masa, tłum. Bohater zbiorowy w prozie polskiej 1890–1918*, Wydawnictwo UWR, Wrocław.
- Rejniak-Majewska Agnieszka (2009), *Światła wielkiego miasta. Estetyka komercji, nowoczesny witalizm i ponowoczesna tęsknota*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. Tomasz Majewski, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Rewers Ewa (2005), *Ontologia światła: w stronę elektropolis*, w: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków.
- Ruffer Józef (1967), *Niechże i ja wspomnę Jana Kasprówicza*, w: *Wspomnienia o Janie Kasprówiczu*, oprac. Roman Loth, PIW, Warszawa.
- Sierotwiński Stanisław (1963), *Maryla Wolska: środowisko, życie, twórczość*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Stala Marian (1994), *Pejzaż człowieka: młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Baran i Suszyński, Kraków.
- Terlecki Tymon (1999), *Ostap Ortwin*, w: *Spotkania ze swoimi*, red. Janusz Degler, Wydawnictwo UWR, Wrocław.
- Teusz Leszek (2009), *Okiem dotykać świata. Wzrok i widzenie w renesansie*, „Przegląd Powszechny”, nr 11.
- Walas Teresa (1986), *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wojkiewicz Rozalia (2022), *W spektrum Wyspiańskiego. Witraz w poezji Młodej Polski*, IBL PAN, Warszawa.
- Wydrycka Anna (2016), „Rzędy poezji”. Młodopolska liryka – studia i interpretacje, Prymat, Białystok.
- Wyka Kazimierz (1987), *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Wyka Marta (1996), *Światopoglądy Młodej Polski*, Universitas, Kraków.
Zapolska Gabriela (1958), *Szkice teatralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Krzysztof Prabucki

“Alone I go Over the Barren Steppe.” On the Poetry of Jan Huskowski

The aim of the article is to present Jan Huskowski, outline his biography and to generally identify his literary strategy. This outline is a reconnaissance, focusing on the motifs and characteristic elements of Huskowski's poems, typical of his creative imagination. The subject of study is the poetry book *Po drodze* (Along the way), published in Lviv in 1907, which is a collection of poetry published mostly in the Lviv press.

Keywords: Huskowski; poetry; Nietzscheanism; city.

Krzysztof Prabucki – doktorant w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Oświecenia na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się badaniem literatury w op-
tyce długiego trwania tradycji literackiej. Przygotowuje pracę doktorską
dotyczącą estetyki literackiej czasów saskich. Publikuje m.in. w „Napisie”,
„Litteraria Copernicana”, „Terminusie”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Za-
gadnieniach Rodzajów Literackich”, „Tematach i Kontekstach”.

Dominika Pękalska

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-3399-9810

Maria Seweryna z Trojackich Pawlikowska jako „Maciuś” na kartach dziennika Maryli Wolskiej z I wojny światowej

Przedmiotem szkicu jest nieznaný dziennik Maryli Wolskiej z I wojny światowej. Dokument przez lata uchodził za zaginiony, a o jego istnieniu wiadomo było z ogłoszonych w 1974 roku wspomnień córki pisarki, Beaty Obertyńskiej, która żałowała straty materiału szacowanego na „trzy grube, ręką pisane zeszyty” [Obertyńska 1974: 421]. Nie mamy dzisiaj dostępu do tych obiecująco obszernych brulionów Wolskiej, lecz – o czym musiała chyba nie wiedzieć Obertyńska w momencie publikacji wspomnień – zachował się maszynowy odpis dokumentu, przechowywany obecnie w Bibliotece Narodowej: *Do Maćka: zapiski Mamy [Maryli Wolskiej] pisane na Zaświeciu w latach 1914, 15, 16, 17, 18* [DM]¹. Pamięć o tym

- 1 Wszystkie cytaty z materiałów archiwalnych podaję ze zmodernizowaną ortografią i interpunkcją. Cytaty z dziennika oznaczam skrótem „DM”. Pozostałe archiwalia lokalizuję na podstawie sygnatury bibliotecznej (dane bibliograficzne zob. *Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)*, s. 299). Po dwukropku umieszczonym po skrócie lub po sygnaturze podaję numery kart. Jeśli karty są nienumerowane, wprowadzam skrót „b.n.”. Ustalenie okoliczności powstania i autorstwa maszynopisu okazuje się zadaniem nielatwym. Istnieją poszlaki sugerujące, że mogła go sporządzić sama Obertyńska (taką informację notuje katalog Biblioteki Narodowej [zob. Katalog BN 2023]). Widniejące na maszynopisie odręczne dopiski (tytuł, adnotacja na odwrocie dołączonego do dziennika obrazka) bez-

materiale przywróciła do badań dopiero w 2012 roku Urszula Jakubowska, poświęcając dziennikowi przekrojowy artykuł [Jakubowska 2012: 181–194].

Zachowany materiał obejmuje nieregularne notatki Wolskiej datowane od 15 sierpnia 1914 do 12 kwietnia 1918 roku. Zasadniczą część dziennika, co sygnalizuje już nadany mu przez Obertyńską tytuł, przybrała nietypową postać gatunkową: spisywanego w brulionach, niekończącego się listu do nieobecnej przyjaciółki, Marii Seweryny z Trojackich Pawlikowskiej, pierwszej żony Michała Pawlikowskiego², obdarzonej tutaj pseudonimami „Maciek”, „Maciuś” lub „Macieńki”³. Maria Seweryna, towarzysząca pisarce

sprzecznie pochodzą od Obertyńskiej – zdradzają jej styl pisma, pojawia się w nich słowo „Mama” [DM: b.n.]. Takiej atrybucji przeczą jednak dokumenty dołączone do teczki archiwalnej z listami Wolskiej do syna Ludwika [BN 15271]. Znajdujemy tam pismo Zbigniewa Sudolskiego z 2 czerwca 1996 roku adresowane do Dyrektora Muzeum Literatury w Warszawie, Janusza Odrowąż-Pieniążka. Sudolski składa w liście ofertę sprzedaży zbioru autografów Wolskiej – w tym rzeczonoego odpisu dziennika [zob. BN 15271: b.n.]. Podaje przy tym, że wszedł w posiadanie tych materiałów w latach 60., a więc jeszcze przed publikacją wspomnień Obertyńskiej. Trudno orzec, co jest przyczyną tych rozbieżności, a także dlaczego córka uznała dziennik matki za utracony i nie wzmiankowała nawet o własnym udziale w jego odpisywaniu. Niewykluczone, że nie troszczyła się o ścisłość w sprawach technicznych – skoro dla procesu wspominania (a może nawet atrakcyjności narracji pamiętnikowej, do której lepiej chyba pasują „trzy grube, ręką pisane zeszyty”) mogły one mieć, co zrozumiałe, drugorzędne znaczenie. Materialna strona odpisu pozwala jednak wziąć pod uwagę jeszcze jedną możliwą wersję wydarzeń. Maszynowy krój pisma jest pochylony i podobny m.in. do kroju z maszynopisu Swanty [BJ 11524 IV], datowany na okres przed 1906 rokiem [Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej... 2012: 64]. Niewykluczone więc, że odpis dziennika został sporządzony na maszynie, którą posługiwała się Wolska. Możliwe też, że to sama autorka dziennika wykonała jego odpis, a Obertyńska jedynie korektę. Taki podział ról może zresztą sugerować opis dokumentu, który Sudolski dołączył do pisma ofertowego: „Zapiski Maryli Wolskiej ze Lwowa–Zaświecia z l. 1914–1918 sporządzone dla Macieja Wolskiego. Maszynopis s. 218, po korekcie Beaty Obertyńskiej” [BN 15271: b.n.]. Zasadne jest więc przypuszczenie, że zachowany maszynopis stanowi okrojoną lub nawet zmienioną przez samą Wolską wersję pierwotnego, zaginionego dokumentu. Za zwrócenie mi uwagi na czcionkę odpisu i wskazówki dziękuję dr Urszuli Klatce.

2. Relacje łączące Wolskich i Pawlikowskich zostały już obszernie omówione. Bibliografię najwcześniejszych prac zebrał Stanisław Sierotwiński [1963: 206].
3. Wszystkie te formy traktuję jako warianty tego samego pseudonimu i używam ich wymiennie. W dzienniku dwukrotnie pojawia się także forma „Maciej”, lecz

w pierwszych miesiącach wojny, opuszcza Lwów wraz z mężem i teściem w czerwcu 1915 roku i udaje się na wschód [Obertyńska 1974: 421]. Jak podaje Obertyńska, to właśnie wtedy Wolska, „potrzebując bodaj złudnego z nią [Marią Seweryną – D.P.] kontaktu, zastąpiła go sobie tym «mówieniem do niej w zeszyt»” [Obertyńska 1974: 421].

Trzeba jednak zaznaczyć, że cztery pierwsze notatki dziennikowe Wolskiej (z 15, 16, 19 i 28 sierpnia 1914 roku) nie mają określonego adresata, co więcej – powstały jeszcze podczas pobytu Marii Seweryny we Lwowie. Pierwszy bezpośredni zwrot do „Maciusia” pojawia się dopiero pod datą 21 czerwca 1915 roku jako piąty w kolejności dzienny zapiszek [DM: 7r]. Jesliby więc wykluczyć ewentualne opustki przy odpisywaniu, późniejsze uszkodzenia dokumentu i ingerencje osób trzecich, okazałoby się, że przed wyjazdem Marii Seweryny pisarka od blisko dziesięciu miesięcy nie sięgała do swoich zapisków; dwie części dziennika przedzielone datą 21 czerwca 1915 roku mogą stanowić więc w gruncie rzeczy odrębne projekty diarystyczne.

Zajmę się tutaj jedynie drugim z nich – tym kierowanym do „Maćka”. Głównym zagadnieniem badawczym będzie utrwalona w dzienniku i wyraźnie osadzona w perspektywie doświadczenia wojny relacja pomiędzy Wolską a Marią Seweryną – „Maciusiem”. Zastanawiające jest, dlaczego to właśnie „Maćka” Wolska uczyniła adresatem swoich zapisków. Kandydatów na to miejsce w otoczeniu pisarki wszak nie brakowało: w sierpniu 1914 roku na front wyruszają dwaj najstarsi synowie Wolskiej [Obertyńska 1974: 415], córki zostają odesłane do Zakopanego [Obertyńska 1974: 278–279], w interesach okresowo wyjeżdża też mąż pisarki [Obertyńska 1974: 419–420]. Żadna z tych nieobecności nie zaowocowała jednak podobną formą diariuszowej „rozmowy”⁴.

w obu przypadkach stanowi ona część cudzej wypowiedzi, stosownie zaznaczonej cudzysłowem [zob. DM: 141r, 143r].

- 4 Tym samym chciałabym podjąć inną lekturę dziennika aniżeli Obertyńska, która wyraźnie traktowała zapiski matki jako całość zróżnicowaną jedynie ze względu na przynależność notowanych wydarzeń do sfer publicznej i prywatnej (stąd wspólny tytuł *Do Maćka*) [Obertyńska 1974: 421]; a także Jakubowska, która

Nie zmierzam tutaj do wartościowania poszczególnych tęsknot Wolskiej, lecz do obserwacji, że wraz ze zniknięciem „Maciusia” pisarka utraciła coś innego, zarezerwowanego wyłącznie dla tej postaci – i właśnie ta strata wymusiła najpewniej rozwinięcie zastępczej formy „rozmowy” w dzienniku-liście. Stąd tak ważna jest próba udzielenia odpowiedzi na pytania: co takiego mógł dawać pisarce „Maciuś” swoją obecnością (najpierw tą faktyczną, na początku wojny, a wkrótce tą „tekstową”, rekompensującą brak tej pierwszej)? A także: kim właściwie jest „Maciuś” jako bohater tekstu Wolskiej?

Moje rozpoznania, ze względu na obfitość niezbadanych archiwaliów dotyczących poetki (nie tylko jej wojennego dziennika, lecz także stanowiących dlań kontekst listów), będą miały charakter rekonesansowy. Z wielu możliwych sposobów sprobemy zbadania tekstowej i biograficznej relacji Wolskiej z „Maciusiem” wybieram tylko jeden – koncentruję uwagę na odczytaniu sensów stojących za narzuconą Marii rolą Maciusia. Chciałabym pokazać, że obecny na kartach dziennika „Maciuś” nosi znamiona stworzonego przez diarystkę na własny użytek fantazmatu i projektu tożsamości Marii Seweryny⁵.

1. O biografii Marii Seweryny

Niezwykle trudno opowiedzieć biografię Marii Seweryny. Na przeszkodzie stoją z jednej strony skąpość danych, z drugiej – ich za pośredniczenie w cudzych narracjach: wspomnieniach i korespondencjach Magdaleny Samozwaniec, Michała Pawlikowskiego, Zofii Zwolińskiej (siostrzenicy Marii Seweryny) i oczywiście Maryli

również rozpatrywała dziennik jako pozbawioną wspomnianej cezury całość [Jakubowska (2012): 181–194].

- 5 Warto zaznaczyć, że w otoczeniu Wolskiej zwyczaj obdarzania innych wymyślnymi nieraz przydomkami nie był niczym wyjątkowym. Samą pisarkę nazywano „Mau”, jej męża – „Tau”, córkę Beatę – „Dziopa” czy „Bimba”, a Gabrieli Gawalewiczową pisarką w listach czule określa „Plasterkiem” – by na kilku przykładach poprzestać (za zwrócenie mi uwagi na ten wątek podczas dyskusji w ramach konferencji *Lektura nieprzeczytanych. Odkrywanie pozytywizmu i Młodej Polski* [Poznań, 23–24 maja 2022] dziękuję prof. Krystynie Zabawie).

Wolskiej [zob. Samozwaniec 1987, 1995; Pawlikowski 1998; Zwolińska 1994]. Nie znamy dzisiaj opowieści samej Marii – najpewniej zachowała się jedynie próbka jej pisma na arkuszu z przepisany wierszem [BJ 12559 III: 3]. Dostępne wzmianki o bohaterce tworzą zaś kakofonię sprzecznych nieraz relacji⁶, a utrwalone w nich portrety „Sewy”, „Maryny” czy „Maciusia” – bo takimi imionami obdarzano kobietę – często najwięcej mówią o samych piszących. Nie wynika to wyłącznie z autoreferencyjnego charakteru literatury wspomnieniowej, są to raczej rozmaite projekty tożsamości bohaterki. Jej wizerunek nagina się do interesów i potrzeb autorów wypowiedzi, którzy niekiedy wyraźnie i bezkompromisowo uprzedmiotawiają Trojacką⁷.

Jak zatem opowiedzieć biografię Marii Seweryny, by nie powielić krzywdzących gestów i nadać jej podmiotowość? Jakie imię (i stosowne formy osobowe) należałoby wybrać? Nie sposób przecież wykluczyć, że być może sama zainteresowana byłaby skłonna utożsamiać się z którymś z nadanych jej wizerunków. Za odpowiedź może służyć decyzja Marii Seweryny, by po rozwodzie z Pawlikowskim (co stało się wkrótce równoznaczne z zerwaniem kontaktów z jego kręgiem towarzyskim, w tym z samą Wolską) wrócić do swojego panińskiego nazwiska [zob. Zwolińska 1994: 342]. W znanych mi genealogiach bohaterka figuruje jako Maria Seweryna Jaxa-Trojacka (h. Gryf) [zob. Minakowski 2022], dlatego w ten sposób chciałabym ją nazywać, ujmując inne określenia w cudzość, choć zdaję sobie sprawę, że jest to gest nikle uargumentowany źródłowo i być może niewystarczający.

- 6 Michał Pawlikowski *Marię i Magdalenę Samozwaniec* nazwał „paszkwilem” „pełnym nie tylko fantazji i nieścisłości, ale notorycznych kłamstw” [Pawlikowski 1998: 191]. Zwolińska zauważała potrzebę, by „sprostować publikowane dotychczas błędne wersje (szczególnie Magdaleny Samozwaniec)” [Zwolińska 1994: 329]. Żadne z autorów nie sprecyzowało jednak, które elementy narracji Samozwaniec uważają za nieprawdziwe.
- 7 Spod tego schematu nieco wyłamuje się tekst Zwolińskiej, która skrupulatnie odtwarza dzieje Marii. Niemniej i ta narracja o bohaterce jest zapośredniczona. Za nadrzędną ramę narracyjną tego artykułu można uznać opowieść o tęsknocie Zofii Trojackiej (matki Zofii) za utraconą siostrą – Marią Seweryną [Zwolińska 1994: 329].

Warto odnotować, że przetrwał wizerunek Marii Seweryny: odnalazłam dotąd dziewięć jej fotografii [zob. BJ 11936 IV: 61–64v; BJ 11937 II: 74v; BJ 12055 II: 48; BJ 12522 I: 7v; BJ 12517 II: 40v; Zwoleńska 1994: 338]. Istnieje także poszlaka, że Wolska mogła modelować fotograficzny wizerunek „Maciusia”. Do dziennika z wojny dołączony został bowiem obrazek. Widzimy na nim młodą kobietę na tle dostatniego i przytulnego wnętrza. Siedzi pochylona na fotelu, z nogami wspartymi na podnóżku. Głowę opiera na dłoniach złożonych w pięści, w których ściska kartkę – być może list, u podnóża fotela leży bowiem otwarta torba. Na odwrocie obrazka widnieje krótki opis sporządzony przez Obertyńską: „Obrazek wycięty z jakiegoś pisma przez Mamę – bo zacz⁸ uderzająco podobny do Maćka. Był zawsze w tych zeszytach schowany” [DM: b.n.]⁹. Wiadomo jednak, że Wolska dysponowała wówczas fotografiami Marii, które przypinała do szafy w „swoim kącie” [DM: 141r] lub stawiała na widoku podczas uroczystości rodzinnych [zob. DM: 69r, 131r]. Dlaczego więc pisarka zdecydowała się między karty dziennika wetknąć obrazek „uderzająco podobny do Maćka” zamiast jego zdjęcia?

Być może zaciążył na tym szczególny status „Maciusia” – nieobecnego fizycznie, istniejącego tylko w formie tekstowej reprezentacji. Stąd przypuszczalnie potrzebne było diarystce jeszcze jedno zwielokrotnienie wizerunku adresata: posłużenie się reprezentacją reprezentacji. Możliwe jest też inne wyjaśnienie – że kompozycja portretu odpowiada wizerunkowi „Maciusia” skrzętnie budowanemu przez pisarkę na kartach dziennika. Domowe, intymne otoczenie, w którym usytuowana jest kobieta widoczna na obrazku, a przede wszystkim jej odsłonięte stopy, stanowią motywy przewodnie pisania Wolskiej. Ponadto możliwa do odczytania na obrazku postawa roztkliwienia i skupienia wspiera pożądany wizerunek adresatki zapisków, upewnia autorkę „listu” o dyspozycji „Maciusia” do wsłuchiwania się w jej opowieść.

8 Odczytanie słowa niepewne.

9 Nie udało mi się ustalić autora i tytułu portretu ani pisma, z którego pochodził.

Przejdę teraz do biografii Marii Seweryny¹⁰. Data jej urodzenia pozostaje niepewna. Bartosz Jakubowski podaje 20 listopada 1890 roku [Jakubowski 2022: 131], Zwolińska odnotowuje jedynie rok – 1888 [Zwolińska 1994: 332], natomiast ogłoszony w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” nekrolog kobiety pozwala datować jej narodziny na około 1889 rok [zob. Minakowski 2023: 4]. W dzienniku wojennym Wolskiej pojawia się z kolei data dziennej – 20 lutego 1918 roku pisarka odnotowała: „Urodziny Twoje, Maciusiu! Straciłam już rachubę, które?” [DM: 203r]. Maria Seweryna przeżyła około 34 lat; zmarła 29 listopada 1923 roku w jednym z krakowskich szpitali w wyniku komplikacji pooperacyjnych. Jej pogrzeb odbył się 2 grudnia 1923 roku; spoczęła na cmentarzu Rakowickim [zob. Minakowski 2023: 4].

Maria Seweryna była młodszą z dwóch córek Marii *de domo* Pelc, *primo voto* Trojackiej, *secundo voto* Ciołkoszowej i Włodzimierza Jaxa-Trojackiego. Jej siostra Zofia (później Żarnecka) urodziła się 9 lutego 1887 roku. Z zachowanych relacji wynika, że małżeństwo rodziców Marii nie należało do szczęśliwych. Według Pawlikowskiego Włodzimierz Trojacki „ożenił się, bo uważał to za obowiązek honoru”, a jego żona wkrótce miała się okazać „pospolitą ladacnicą”, która „zaczęła w Tarnowie z ulicy brać panów i zapraszać ich do hotelików” [Pawlikowski 1998: 251]. Dziewczynki były jeszcze małe, kiedy przeprowadzono separację rodziców i odebrano matce prawo do opieki nad dziećmi. W 1891 roku Trojacki na skutek problemów finansowych przeniósł się z córkami do swojej matki, Seweryny, do Krakowa. Maria i Zofia spędzały odtąd dzieciństwo w mieszkaniu babki przy ul. Kolejowej. Tam, jak podaje Zwolińska, znalazły oparcie i swój jedyny dom [Zwolińska 1994: 335]. Wkrótce spokój sióstr został jednak ponownie zburzony – w 1900 roku umarł ich ojciec. Trud wychowania dziewczynek wzięła na siebie babka; zapewniła im typowe

10 Wszystkie dane podaję za publikacjami Michała Pawlikowskiego, *Pamiętniki. Medyka – Kraków – Zakopane* [Pawlikowski 1998], i Zofii Zwolińskiej, *W kręgu Jaxa Trojackich i Pawlikowskich (Pniów tarnobrzeski – Medyka – Kraków – Zakopane)* [Zwolińska 1994]. Przedstawiam tutaj tylko najważniejsze rysy specyficznej obecności Marii w kręgu Pawlikowskich i Wolskich, pełniejszego omówienia dziejów bohaterki dokonam w osobnym artykule.

wówczas wykształcenie domowe, obejmujące m.in. naukę francuskiego i gry na fortepianie.

Trojackich i Pawlikowskich łączyły długoletnie koneksje, sięgające prawdopodobnie pokolenia dziadków Marii i Michała – Mieczysława i Heleny Pawlikowskich oraz Seweryny Trojackiej. Zwolińska przypuszcza, że do zacieśnienia kontaktów między rodzinami mogło dojść w Krakowie, gdzie Pawlikowscy mieli dom przy Rynku Kleparskim. Stosunki musiały być jednak bliskie, skoro w 1900 roku Jan Gwalbert Pawlikowski (ojciec Michała) został prawnym opiekunem Marii, reprezentującym niepełnoletnią dziewczynę w sprawach finansowych [Zwolińska 1994: 337]. Około 1902 roku Maria i Michał zaręczają się (mieli wówczas odpowiednio 14 i 15 lat), a 8 lat później biorą ślub.

Pawlikowski w swoich pamiętnikach pozostawia zastanawiający portret pierwszej żony i jej rodziny. Zanim na kartach wspomnień pojawi się charakterystyka Marii, czytamy obszerną partię dotyczącą fascynacji autora rodem Jaxa-Trojackich [Pawlikowski 1998: 247–252]. Szczególnie nęcące dla Pawlikowskiego okazało się uczestnictwo Trojackich w powstaniu listopadowym. Słuchając relacji babki Marii, Seweryny Trojackiej, z 1830 roku, Pawlikowski zyskiwał poczucie, że dopełnia się w jego wyobraźni karta historii zamazana w pamięci jego rodziny z powodu braku żyjących świadków. Połączenie rodzin Pawlikowskich i Trojackich musiało dawać Michałowi przeświadczenie o ciągłości tradycji: „Asymilowałem historię, poszerzałem jakby własne życie o tyle lat w głąb przeszłości” [Pawlikowski 1998: 252]. Ślub z Marią Seweryną był też chyba dla Michała szansą na „uzdrowienie” rodzinnej linii Trojackich. Ta miała się rwać nie tylko ze sprawą matki Marii, lecz także w wyniku niefortunnego wydania babki Seweryny za męża za stryja. Owocem tego związku był ojciec Marii, którego Pawlikowski określał jako „człowiek[a] dobr[ego], gospodarz[a] zupełnie nieudoln[ego], a w dodatku ułomn[ego]”, dodając: „[m]oże tu się zemściło bliskie pokrewieństwo rodziców: w młodym jeszcze stosunkowo wieku ogłuchł” [Pawlikowski 1998: 251].

Mogłoby to wyjaśniać, dlaczego Michał przyjął wobec narzeczonej pozycję mistrza: „Tylko, że stosunek nasz do siebie nie układał się wcale normalnie, chociaż się to dopiero stopniowo, a nie od

razu wyraźnie zaznaczało. Ja nazywałem ją «Dzieć», albo «Mociek», ona mnie czasem «Michał», a czasem «Tatuś» [...]» [Pawlikowski 1998: 253–254] oraz: „Była w moich rękach jak wosk. I ode mnie zależało całkowicie, jaka będzie” [Pawlikowski 1998: 254]. Pawlikowski tropił w zachowaniu Marii ślady „odchyień, które by nie harmonizowały z jej usposobieniem [...], rysów, które by mogły wskazywać na jakieś zapylenia psychopatyczne” [Pawlikowski 1998: 254]. Dochodzi tutaj do głosu zapatrywanie Pawlikowskiego na relację pomiędzy jednostką a jej tradycją rodzinną: nie sposób oceniać człowieka na podstawie zasług jego rodu, ale to ród stwarza jednostce warunki do rozwoju [Pawlikowski 1998: 7–11]. Skrzywdzona przez własne otoczenie dziewczyna miałaby teraz wzrosnąć, czerpiąc z zaplecza rodzinnego męża.

2. Relacja Maryli i Marii Seweryny

Wolska poznała Marię Sewerynę najprawdopodobniej dopiero w późnym okresie jej narzeczeństwa z Pawlikowskim. Zachowały się tradycyjne listy Maryli do Marii datowane od 24 grudnia 1907 do 3 stycznia 1912 roku (odpowiedzi Trojackiej najprawdopodobniej nie przetrwały). W styczniu 1908 roku Wolska pisała:

[...] ja jestem taka trochę staroświecka pani, co wierzy nie tylko w przyjaźń samą i w dziedziczne przekazanie przyjaźni dawnych, co umie mocno kochać i – nie zapomnieć. Przyjaźń zaś domu naszego z rodziną Pani narzeczonego to właśnie taka pamiątkowa spuścizna po czasach i ludziach minionych [...]. Dziedziczne umiłowania, zamiłowania, skłonności i cały nastrój umysłowy owej grupy najlepszych ludzi swego czasu rzuca wyraźny refleks na nas młodszych i Was – najmłodszych, ułatwia zrozumienie i zbliżenie w imię tamtych, dawnych związków. [BJ 11540IV: 32r–33r]

Powyższy list jest nie tylko kurtuazyjnym powitaniem narzeczonej przyjaciela, lecz także powieleniem gestu Pawlikowskiego, gestu „dopisania” Marii Seweryny do drzewa genealogicznego. Na mocy wielopokoleniowych relacji łączących Wolską z rodem

Pawlikowskich poetka może teraz uczynić z Marii sukcesorkę własnego dziedzictwa, objąć ją na wzór Pawlikowskiego misją wychowawczą¹¹. W tym wniosku utwierdza opisane w dzienniku wojennym pochodzenie przydomka „Maciuś”:

Przeczytałam powyższe linie o „Maćku” i co żywo się zastrzegam, co do moich pojęć o nim, niby wedle tej bajkowej „głupości”! Tak, Maciusiu. Twój imiennik z bajki ma boży rozum, nie ten ludzki przemądrzały, ma ów rozum z „hetu”, ten sam, co przeży wszystkie badyle ku słońcu, co otwiera kieliszki kwiatowe i zamyka, gdy trzeba, ten, co każe mysikrólikowi, żeby się cieszył, a Maciusiowi z bajki pomaga wszystkich braci przechytzyć tym właśnie, że Maciuś jest prosty, cieszy się do słońca i że nikt się po nim nie spodziewa, że on akurat pocznie sobie najmądrzej. Nawet on sam tego nie czuje, byle kwitło, byle pachło, byle dobrym zostać, dróżka sama wyprowadzi na światło sądzone... A czyż tenże Maciuś właśnie nie jest Twój patron najrodzeńszy? [DM: 112r–113r]

„Patronem” Marii Seweryny ma być powszechna w tradycji ludowej postać Głupiego Maciusia, pojawiająca się też często w literaturze młodopolskiej, by wymienić choćby *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla czy nawet wiersz Wolskiej *Teraz* z 1904 roku (włączony do *Dzbanka malin* pt. *Sen-ziele*) [D-Moll 1904: 5; Wolska 1929: 88–89].

- 11 Trzeba jednak zaznaczyć, że co najmniej raz Wolska (notabene w korespondencji z Pawlikowskim) wyraźnie wspomniała o konieczności traktowania Marii po partnersku i uznania jej prawa do niezależności. W czerwcu 1908 roku pisarka upominała się o uznanie zasług Trojackiej dla „Lamusa”, pisma wydawanego przez Pawlikowskiego i (nieformalnie) Wolską w latach 1908–1913: „Maryna musi należeć do komitetu «Lamusa», nic, że za młoda, nic, że nie jest firmą, może iść w szereg i ma prawo mieć zdanie, a jest przy tym współpracownikiem mającym na razie największe obok Pana, zasługi pracy dla pisma. Komitet dzielić się powinien tak jak treść «Lamusa» na dwie połowy: retrospektywną i – młoda” [BJ 11541 III: 32r] (ostatnie zdanie nawiązuje zapewne do budowy czasopisma, którego treść podzielono na części „Wczoraj” i „Dzisiaj”). Udział Marii w projekcie pisma został zatarty w badaniach. Nie znalazłam tej informacji, kiedy podejmowałam analizę warstwy programowej „Lamusa”, powołując tylko dwoje jej autorów: Pawlikowskiego i Wolską [zob. Pękałska 2020: 223–263].

Trudno stwierdzić, czy Wolska odwoływała się do konkretnego literackiego przetworzenia historii Głupiego Maciusia. Prawdopodobnie jednak mogła mieć w pamięci bajkę Józefa Ignacego Kraszewskiego o tytule *Głupi Maciuś*. Utwór, adresowany do dziecięcego czytelnika, miał swój pierwodruk w 1880 roku w redagowanym przez Władysława Bełzę „Towarzyszu Pilnych Dzieci” [Kraszewski 1880]. Można przypuszczać, że Wolska знаła ten tekst już od dzieciństwa. Rodzina małej Marylki utrzymywała bliskie relacje z Bełzą, a od połowy lat 80. XIX wieku, kiedy Bełzowie zostali sąsiadami Młodnickich w domu przy ul. Zimorowicza 16 we Lwowie, te stosunki miały się przerodzić w serdeczną przyjaźń. Maryla zetknęła się wówczas z przedsięwzięciami wydawniczymi Bełzy, podejmowała lektury z jego inspiracji, a co więcej – otrzymała od niego zaczytywany później komplet „Towarzysza Pilnych Dzieci” [Wolska 1974: 201]. Ślad jej czytelniczego zaangażowania zachował się nawet na łamach pisma – w tomie z 1879 roku opublikowano listę dzieci, które przekazały datki na organizowaną przez redakcję zbiórkę na pomnik Klementyny Hoffmanowej; znajdujemy tam zapis: „Marylka Młodnicka – 50 centów” [Na pomnik Hoffmanowej 1879: 8]¹².

Głupi Maciuś Kraszewskiego to dobry, poczciwy chłopiec, zawsze chętny do niesienia innym pomocy. Po śmierci rodziców dwaj chciwi bracia wyrzucają go z domu. Dzięki darom ukrytym uprzednio przez rodziców chłopca oraz z pomocą sroczki Maciusiowi dwukrotnie udaje się wznieść nowe gospodarstwa. Dwukrotnie zostaje z nich jednak usunięty przez braci. Pomimo pracowitości i sukcesów Maciusia żaden z sąsiadów nie chce mu też oddać swojej córki za żonę. Historia głównego bohatera kończy się jednak szczęśliwie: Maciuś opiekuje się napotkaną dziewczynką, która okaże się córką bogatych ziemian. Chłopak trafia pod jej dach i, zaakceptowany przez jej rodzinę, żeni się z nią.

Joanna Ślósarska przyglądała się baśni Kraszewskiego z perspektywy zawartych w niej skryptów, które według koncepcji Erica Berne’a rozumie jako „realnie funkcjonujący plan życia, ukształtowany we wczesnym dzieciństwie pod presją rodziców” [Ślósarska 2014: 29; 2017: 113]. Skrypty to „siła psychologiczna, tzw. produkt

12 Autorem tego prasowego odkrycia jest Tadeusz Budrewicz [2012: 409].

rodzicielskiego i kulturowego programowania o charakterze destrukcyjnym lub pozytywnym, warunkującym realizację pełni możliwości dziecka w imago dorosłego” [Ślósarska 2014: 29]. Ślósarska trajektorię losów Głupiego Maciusia rozumie jako drogę od „łatwowieznego, pracowitego głupka o dobrym i czułym sercu, budzącego litość i troskę rodziców” [Ślósarska 2014: 34] do skryptu mężczyzny, który dzięki małżeństwu staje się członkiem rodziny ziemiańskiej. Jak podkreśla badaczka:

Baśń Kraszewskiego jest [...] scenariuszem niedokończonym, bohater bowiem zamieszkuje w domu kobiety, cieszy się jej dobrami. Akceptowany społecznie komunikat (w sensie rytualizacji ślubu i uczty weselnej jako spełnienia aspiracji życiowych) nie jest równoznaczny z komunikatem o osiągnięciu przez bohatera niezależności i dojrzałości. [Ślósarska 2014: 34; 2017: 112]

Dzieje Marii jako „Maciusia” można opisać podobnie: za sprawą małżeństwa z Pawlikowskim bohaterka wyzbywa się skryptu sieroty, przedstawicielki popękanej rodziny. Wolska przyjmuje skrypt mężatki w ziemiańskiej rodzinie jako finalny, nie wyobraża sobie dalszych ciągów biografii Marii i nie dostrzega, że jej nowa, akceptowana społecznie rola i nowy (należący do męża) dom wcale nie muszą oznaczać samostanowienia kobiety. Wkrótce też okaże się, że Maria Seweryna przekroczy taką konfigurację skryptów i sięgnie po model życia obcy Wolskiej. Diarystka często notuje obawy o losy tego małżeństwa (np. „Wczoraj był 11 luty. Wasz dzień. Zdaje mi się, że ja jedna jeszcze o nim pamiętam, Maćku, i «obchodzę» bodaj myślą to ładne święto szczęścia, którego już nie ma” [DM: 137r]); współodczuwana gorycz potencjalnego rozstania miesza się tu jednak z troską o ciągłość projektu biograficznego skumulowanego w pseudonimie „Maciusia”.

Skąd jednak ta potrzeba pielęgnowania modelu biografii Głupiego Maciusia? W dziennikowych opisach „Maciusia” z zastanawiającą powtarzalnością przewijają się motywy stóp, butów, kroków, wreszcie – metaforycznie lub dosłownie pojętej – drogi. Taniec Marii i Michała Wolska wspomina tak:

Co chwila wracając w krąg niskiej lampy, migały tylko Twoje nóżki i brzeg sukienki jasnej, w paseczki, i znowu tylko walc sam, i mrok, i lekki szmer stóp na dotykanej rytmicznie posadzce, i to moje poczucie mocne: że tak oto wygląda szczęście. [DM: 137r]

Tęskniąc za „Maćkiem”, pisarka wyobraża sobie, „że się z dereniu spuści w żółtych butkach” lub tak silnie zespoli się z jej emocjami, że ich myśli będą chodzić „jak po znajomym gościńcu, razem...” [DM: 46r]. Wolska projektuje też los „Maciusia” podczas wyjazdu: „Wyobrażałam sobie przede wszystkim, żeś zdrow i że chodzisz na małych piętach po tym Żytomierzu [...]” [DM: 153r]. Głupi Maciuś – przypomnijmy – zawsze jest dla Wolskiej postacią odnajdującą ratunek z opresji – nawet jeśli jego poczynania wydają się niedorzeczne (wszak „dróżka sama wyprowadzi [ją] na światło sądzone...” [DM: 113r]). Podążanie za każdym ruchem czy nawet odgłosem „Maciusiowych” stóp może więc być dla Wolskiej gwarantem, że i jej historia zakończy się pomyślnie. Prawdopodobnie takie poczucie było pisarce szczególnie potrzebne w trakcie wojny – kiedy wszystkie znane i sprawdzone szlaki dawno się zatarły, a wyobrażenie świata po kataklizmie budziło niepokój.

Zastanawiający jest również sposób, w jaki Wolska obchodzi się z prywatnymi przedmiotami pozostawionymi przez „Maciusia”:

[...] układałam na długie spanie Twoje kochane szatki w sąsieku... [...] Dziwne wewnątrz tego sąsieka i baśń tych Twoich sukienek... Gadały mi zupełnie wyraźnie o tylu, tylu godzinach, były jak barwny pamiętnik lat razem przebytych [...]. [DM: 40r]

Wolska modeluje opowieść o Marii zgodnie ze schematem baśni, w której przedmiotom zostają nadane konkretne funkcje. Pozostałe po Trojackiej drobiazgi rekompensują jej nieobecność i pozwalają Wolskiej na dalsze, niemal niezakłócone postrzeganie świata wojny przez przezrocze zakodowanej na szczęśliwe zakończenie

opowieści. W innym miejscu dziennika znajdujemy opis butów „Maciusia”, traktowanych przez Wolską w równie czuły i zantropomorfizowany sposób jak sukienki:

Wczoraj znalazłam dwa jego maleńkie trzewiczęta żółte w łazience, może te, których szukał, i pogłaskałam oba po nosach z wielką żalością, a potem schowałam do szafy, niech czekają na nadziankę... [DM: 11r]¹³

„Maciusiowe” przedmioty to rekwizytorium, kostiumy, które czekają, aż właściciel na nowo napelni je życiem i wprawi w ruch w ramach baśniowej opowieści. Metafora czekających na „nadziankę” butów przynosi też skojarzenie z gotowym wzorcem tożsamościowym, scenariuszem biografii, w który Maria Seweryna jako „Macius” powinna wejść.

Projekt wpisania tożsamości Marii w ramę opowieści o Głupim Maciusiu ma jeszcze jeden ważny w perspektywie wojny cel. Już z opisaną krzątanicą Wolskiej wokół drobiazgów „Maciusia” można wywnioskować, że jednym ze składników tego fantazmatu jest sfera wyobrażeń związanych z domem, prywatnością zagrożoną przez wojnę. Adresat Wolskiej bywa często określany „Maciusiem serdecznym, domowym, przekochanym”, „kłębuszkiem jedwabnym”, „najśladszym”, „maleńkim” [DM: 17r, 20r, 90r]. Diarystka tęskni też do wyobrazonego momentu, w którym mogłaby „Maciusia” „pogłaskać do poduszki”, „ucałować i utulić” [DM: 176r].

Troska o zagrożoną w czasie wojny intymność łączy się u Wolskiej z potrzebą ocalenia dawnych porządków społecznych. Jakubowska zauważyła, że wiele komentarzy w dzienniku Wolska „czyni dla siebie i osoby, która może ją zrozumieć. Osoby, która wyrastała w tej samej atmosferze” [Jakubowska (2012): 187]. Dodajmy – osoby, która w tę samą, swoistą atmosferę świata wartości Wolskiej została wtłoczona. Wiele fragmentów dziennika sugeruje,

13 Taki sposób traktowania przedmiotów Marii zaznaczył się w postawie Wolskiej już wcześniej. W liście do Michała Pawlikowskiego z 16 października 1909 roku poetka pisała: „Kiedyś tu znalazłam między moimi «strojami» schowany czapczek Maciusiowy, ten z liliową kokardką. Pogłaskałam go i schowałam w porządku” [BJ 11541 III: 59v].

że wojna to dla diarystki kres dawnych przywilejów społecznych. Pisarka z tęsknotą przywołuje wspomnienia spotkań w swoim domu pełniącym funkcję salonu artystycznego, utyskuje na brak rozmówców czy zajęć kulturalnych [zob. m.in. DM: 3r, 161–162r]. Wielokrotnie w dzienniku pojawia się też obraz potłuczonej porcelany („park pani Stasi Tarnowieckiej zasypany obficie czerepami potłuczonej porcelany” [DM: 152r]; słowo „czerep” występuje w tekście przynajmniej siedem razy). Wolską irytuje także to, że dziejowy spektakl wojny angażuje aktorów społecznych, z którymi nie chce mieć nic do czynienia – przede wszystkim Żydów, Rusinów i okolicznych biedaków. Czekając w kolejce na szczepienie przeciwko cholerze, pisarka przygląda się otaczającym ją dzieciom i wątpi, czy „wyrośnie choć jedno na coś niezwykłego, wybitnego, na coś, co naprawdę życia jest godne?” [DM: 42r].

„Maciuś” jest więc Wolskiej potrzebny, by ocalić przed wojenną zawieruchą nie tylko domową prywatność, lecz także jej własny, pełen ekskluzyjności świat społeczny. Zbliżam się tutaj do odpowiedzi na pytanie, dlaczego to właśnie „Maciusia” Wolska uczyniła adresatem swoich zwierzeń, nie zaś któregoś z nieobecnych krewnych. W czasie wojny, kruszącym zastany układ społeczny, to właśnie „Maciuś”, jako wprzęgnięta w rodzinne grono osoba z zewnątrz, najpełniej testuje siłę kulturowego i społecznego dziedzictwa pisarki. Fantazmat „Maciusia” upewniał Wolską, że dawne porządki można zachować, a ona sama, powołując tę postać do życia, zyskiwała poczucie sprawczości jako obrończyni starego świata.

3. Zakończenie

Wraz z postępmi w pisaniu Wolska zaczyna odczuwać dystans wobec nieobecnego „Maciusia”; zdaje sobie sprawę, że ze swojej podróży może wrócić odmieniony. 22 lutego 1917 roku zanotowała:

Nie widzę Ciebie, Maciusiu, nie słyszę Ciebie. Nie zapominam, nie, ale mi się gdzieś podziewasz w tym „hecie” tak, że tracę do Ciebie śmiałość i zaczynasz mi być nieznajomy... [...] Nie wątpię, żeś mi rad zawsze i że się oglądasz za mną, aleś Ty nawet powinien korzystać z tego, żeś w innym krajobrazie,

wśród nowych ludzi i powinien odświeżyć się w tym innym powietrzu, które zresztą także jest polskie, i leczyć się jak na koklusz... zmianą. [DM: 137r–138r]

Wolska nie spodziewała się jednak, że „Maciuś” wykorzysta nowe otoczenie, by przekroczyć ramy sporządzonego dlań projektu tożsamościowego. W liście do Gabrieli Gawalewiczowej z 18 grudnia 1923 roku pisarka donosi:

[...] nikt nie wiedział, że w szpitalu św. Łazarza w Krakowie marnie dogorywa **dawny nasz Maciek**. Umarła po operacji kobiecej, na zakażenie krwi, jak w okrutnej, „moralnej” powieści. Był z nią tylko jej towarzysz życia, Moskal-zawłoka, nędzarz bez strzępka płuc, który już może także walczy ze śmiercią. Zdaje się, że jemu zawdzięcza nieszczęsne stworzenie swój [koniec – D.P.] ponury. Michał odcierpiał – mimo wszystko – bardzo głęboko tę śmierć. Na wieść o złym stanie chorej pojechał do Krakowa ze swoim lekarzem – a potem zajął się wszystkim, jak gdyby ta kobieta nie odrzuciła go, nie nosiła już od dwu lat swego panieńskiego nazwiska, nie szantażowała do ostatka. Cywilnie byli już bowiem rozwiedzeni dawno, a proces kościelny był na ukończeniu. **Istota słaba duchowo, dziedzicznie obciążona, wyzwolona na swobodę i otoczona cyganerią rosyjsko-międzynarodową, pod wpływem straceńca bolszewika zatraciła w końcu wszystko lepsze, wszystko za cośmy ją kochali tak długo.** W ostatnich chwilach jednak wyzbyła się wszelkiej urazy do eksmęża, spowiadała się i przyjęła Sakramenty z wielką pobożnością. **Bóg odpuści jej niechybnie winy krwi i odliczy wszystko, czemu winną nie była, bo sam stworzył biedną cme i zapalił lichą lojówkę, w której spłonęła.** [wyróż. – D.P.; LNB: 98v–99v]¹⁴

14 Niewiele wiadomo o relacji Maryli i Marii Seweryny po zakończeniu I wojny światowej i domknięciu omawianego tu dziennika w kwietniu 1918 roku. Nie odnalazłam dotąd choćby krótkiej korespondencji między kobietami, z tego okresu. Zachowały się za to dość liczne wzmianki rozsiane w listach Wolskiej, m.in. właśnie do Gabrieli Gawalewiczowej czy Michała Pawlikowskiego, z których można wyczytać – ujmując rzecz z konieczności ogólnie – stopniowe ochładzanie wza-

Maria Seweryna, podejmując decyzję o związku z nieznanym bliżej Rosjaninem, przestaje być „Maciusiem” Wolskiej. Wybór życiowy Marii, w myśl przywołanej wcześniej interpretacji skryptowej, można rozumieć jako jej – być może pierwszą – próbę samostanowienia. Dla Wolskiej to powrót do kalającego wpływu jej prymarnego otoczenia rodzinnego, a więc – do postaci sprzed obu przypisanych kobiecie skryptów. Dziedziczne skłonności miałyby okazać się silniejsze niż praca tożsamościotwórcza Wolskiej i jej otoczenia. Maria Seweryna jako „Maciuś” Wolskiej to postać ujęta w kleszcze zewnętrznych wpływów, ograbiana z podmiotowości i możliwości samostanowienia w oderwaniu od nakładanych na nią uwarunkowań. Wolska nie dostrzega paradoksów swojego postępowania: próbując wyratować Marię spod presji tak potępianych skryptów rodzinnych, zaoferowała jej tylko ciasne ramy tożsamości „Maciusia”.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- BJ 11524 IV – Maryla Wolska [ok. 1906], [Swanta. Baśń o prawdzie], mps, sygn. 11524 IV.
- BJ 11540 IV – Biblioteka Jagiellońska, [Listy Maryli Wolskiej, t. 1: Listy i bruliony do różnych osób z lat 1883–1927], sygn. 11540 IV.
- BJ 11541 III – Biblioteka Jagiellońska, [Listy Maryli Wolskiej, t. 2: Listy do Michała Pawlikowskiego z lat 1906–1920], sygn. 11541 III.
- BJ 11936 IV – Biblioteka Jagiellońska, [Fotografie ze zbiorów Michała Pawlikowskiego, t. 3: Marone – Pawlikowska], sygn. 11936 IV.
- BJ 11937 II – Biblioteka Jagiellońska, [Fotografie ze zbiorów Michała Pawlikowskiego, t. 4: Pawlikowski – Przetocki], sygn. 11937 II.
- BJ 12055 II – Biblioteka Jagiellońska, [Ilustracje do „Medyki” Michała Pawlikowskiego, t. 5: Moje lata gimnazjalne 1887–1905], sygn. 12055 II.
- BJ 12517 II – Biblioteka Jagiellońska, [Fotografie Beaty Obertyńskiej], sygn. 12517 II.
- BJ 12522 I – Biblioteka Jagiellońska, [Fotografie rodzinne ze zbiorów Beaty Obertyńskiej], sygn. 12522 I.

jemnych stosunków. Dzieje Marii Seweryny, w tym kres jej relacji z Wolską, domagają się jednak osobnego omówienia.

- BJ 12559 III – Biblioteka Jagiellońska, Beata Obertyńska [1913–1977], [Wiersze okolicznościowe], sygn. 12559 III.
- BN 15271 – Biblioteka Narodowa, [Listy Maryli Wolskiej do syna Ludwika. 1914–1917], sygn. 15271.
- DM – Biblioteka Narodowa, Maryla Wolska [1914–1918], *Do Maćka: zapiski Mamy [Maryli Wolskiej] pisane na Zaświeciu w latach 1914, 15, 16, 17, 18*, [mps po korekcie Beaty Obertyńskiej], sygn. rps akc. 15273.
- LNB – Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy, fond 76, cz. III: Archiwum Pawlikowskich, 358: Maryla Wolska: Listy do Gabrieli Gawalewiczowej. 1920–1928.

Literatura

- Budrewicz Tadeusz (2012), „*Bajeczki*” Józefa Ignacego Kraszewskiego (okoliczności pierwszego wydania), w: *Przestrzenie kultury i literatury. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Krystynie Heskiej-Kwaśniewicz na pięćdziesięciolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. Elżbieta Gondek, Irena Socha, współudz. Barbara Pytlos, Wydawnictwo UŚ, Katowice.
- D-Moll [właśc. Maryla Wolska] (1904), *Teraz*, „Słowo Polskie”, nr 369.
- Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej. Nr 11435–11862. Archiwum Domowe Pawlikowskich* (2012), cz. 2, oprac. Iwona Bator, Grzegorz Fulara i in., red. Monika Jaglarz, Ewa Malicka, nakł. Biblioteki Jagiellońskiej, Kraków.
- Jakubowska Urszula ([2012]), *Maryli Wolskiej pamiętnik z czasów I wojny światowej*, w: *Galicyjskie spotkania 2011. Tom studiów*, red. Urszula Jakubowska, Inforteditions, Zabrze.
- Jakubowski Bartosz (2022), *Dwór i zbiory Michała Pawlikowskiego w Medyce*, „Rocznik Przemyski. Literatura i język”, t. 58, z. 2 (26), <https://doi.org/10.4467/24497363RPLJ.22.005.17070>.
- Katalog BN (2023), <https://tinyurl.com/3zwez3mt> [dostęp: 30.06.2023].
- Kraszewski Józef Ignacy (1880), *Głupi Maciuś*, „Towarzysz Pilnych Dzieci”, nry 7–8.
- Minakowski Marek Jerzy (2022), *Maria Seweryna Jaksa-Trojacka h. Gryf* [hasło], w: *Wielka Genealogia Minakowskiego*, <https://wielcy.pl/wgm/?m=NG&t=PN&n=psb.21957.5> [dostęp: 7.03.2022].
- Minakowski Marek Jerzy (2023), *Maria Seweryna Trojcka ~1889–1923* [hasło], w: *Nekrologia Minakowskiego*, <https://wielcy.pl/nekrologia/230412> [dostęp: 30.06.2023].
- Na pomnik Hoffmanowej* (1879), „Towarzysz Pilnych Dzieci”, nr 1.
- Obertyńska Beata (1974), *Quodlibecik*, w: Maryla Wolska, Beata Obertyńska, *Wspomnienia*, PIW, Warszawa.

- Pawlikowski Michał (1998), *Pamiętniki. Medyka – Kraków – Zakopane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Pękalska Dominika (2020), *Lwowski „Lamus” (1908–1913) w projektach autorskich Maryli Wolskiej i Michała Pawlikowskiego*, w: *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej. Coraz szersze marginesy*, red. Ewa Paczoska, Izabela Poniatowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323547235.pp.223-264>.
- Samozwaniec Magdalena (1987), *Maria i Magdalena*, cz. 1–2, Glob, Szczecin.
- Samozwaniec Magdalena (1995), *Zalotnica niebieska*, Sternik, [Warszawa].
- Sierotwiński Stanisław (1963), „Lamus”. *Środowisko literackie, dzieje i zawartość czasopisma*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, nr 59.
- Ślósarska Joanna (2014), *Przemoc skryptów. Sterowniki losu i interakcji w opowieściach etnicznych*, w: *Badanie i projektowanie komunikacji*, 3, red. Mariusz Wszolek, Libron, Wrocław.
- Ślósarska Joanna (2017), *Topografia baśniowego pogranicza jako reprezentacja doświadczania zła (na podstawie zbiorów baśni pisarzy polskich)*, „Tematy i Konteksty”, nr 7 (12), <https://doi.org/10.15584/tik.2017.7>.
- Wolska Maryla (1929), *Dzbanek malin*, Biblioteka Medycka, Medyka.
- Wolska Maryla (1974), *Quodlibet*, w: Maryla Wolska, Beata Obertyńska, *Wspomnienia*, PIW, Warszawa.
- Zwoleńska Zofia (1994), *W kregu Jaxa Trojackich i Pawlikowskich (Pniów tarnobrzeński – Medyka – Kraków – Zakopane)*, „Rocznik Podhalański”, t. 6.

Dominika Pękalska

Maria Seweryna Pawlikowska née Trojacka as “Maciuś” in Maryla Wolska’s World War I Diary

The subject of the article is Maryla Wolska’s diary from World War I preserved in the form of a typescript in the National Library of Poland (BN 15273). The document was created between August 15 1914 and April 12, 1918; from June 21, 1915 it was written as a continuous letter to “Maciuś”. This pseudonym referred to Maria Seweryna née Trojacka, the first wife of Michał Pawlikowski, the writer’s a long-time collaborator. The key subject of research is the relation between Wolska and Maria Seweryna – “Maciuś” – preserved in the diary and immersed in the perspective of the author’s World War I experiences. Some of the

questions asked in the article are: who is “Maciuś” as a character in Wolska’s text, why “Maciuś” was chosen by the diary’s author as the addressee of her entries and what are the meaning behind the pseudonym given to Trojacka.

Keywords: Maryla Wolska; Maria Seweryna Pawlikowska née Trojacka; diary writer; World War I.

Dominika Pękańska – doktorantka literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się m.in. wokół biografii Maryli Wolskiej, problemów lwowskiego modernizmu, prasy przełomu XIX i XX wieku. Adres e-mail: d.pekalska@uw.edu.pl.

Małgorzata Nowak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-7923-6793

Przekład kanoniczny i przekład zapomniany – o dwóch młodopolskich tłumaczeniach *Wędrówek* *Childe Harolda* George’a Gordona Byrona

Polski czytelnik – profesjonalny bądź pasjonat epoki – chcący zapoznać się ze spuścizną George’a Gordona Byrona ma możliwość wyboru konkretnych wersji z bogatego zestawu polskich tłumaczeń. Niemal każdy z ważniejszych utworów poety (a także najpopularniejsze wiersze) doczekał się serii przekładowej, w skład której wchodzi często kilka polskojęzycznych realizacji danego dzieła. Choć seria przekładowa – jak wskazuje twórca pojęcia, Edward Balcerzan – jest zawsze otwarta, tzn. w każdym momencie może powstać kolejne tłumaczenie, niezależnie od liczby i jakości poprzednich [Balcerzan 1998: 18], to „przekładowe życie Byrona” w dzisiejszych czasach, jak się zdaje, ustało. Ostatnie tłumaczenia wyszły spod pióra Juliusza Żuławskiego przed kilkudziesięciu laty, gdy przygotowywał on wybór dzieł poety obejmujący wiersze, powieści poetyckie, dramaty, poematy dygresyjne oraz część korespondencji i dzienników.

Większość tłumaczeń dzieł Byrona powstała w wieku XIX, szczególnie w jego 1. połowie, kiedy to poeci romantyczni ulegli swoistej byronomanii. Do grona tłumaczy należeli wybitni twórcy, m.in. Adam Mickiewicz (z niedoścignionym do dziś przekładem *Giaura*) oraz Zygmunt Krasiński (należy zaznaczyć, że jego

młodzieńczy przekład *Paryzyny* został opublikowany dopiero przez Jana Czubka w początkach XX wieku), a także pomniejsi poeci szkoły litewskiej, tacy jak Antoni Edward Odyńiec czy Julian Korsak, tłumaczący również utwory np. Friedricha Schillera, Johanna Wolfganga Goethego czy Thomasa Moore'a. *Korsarz* w wersji zaproponowanej przez Odyńca i *Lara* Korsaka są najszerzej znanymi tłumaczeniami tych utworów na język polski. W szeregach tłumaczy Byrona znaleźli się również mniej znani dziś twórcy: Władysław Ostrowski, Feliks Chlibkiewicz, Aleksander Chodźko, a także wydawcy, np. Bruno Kiciński, redaktor „Tygodnika Polskiego”, który – anonimowo, na podstawie istniejącego już przekładu francuskiego Amédée Pichota – w 1820 roku przetłumaczył prozę *Korsarza* uznawanego za najbardziej reprezentatywny dla twórczości Byrona utwór (zresztą ze świadomością, że proza nie jest w stanie oddać wszystkich walorów tekstu [Krajewska 1980: 153–154]). Warto wspomnieć też o Wandzie Maleckiej, jednej z pierwszych polskich (a zarazem europejskich) redaktorek oraz wydawczyń własnego pisma. Pierwszy numer „Bronisławy, czyli Pamiętnika Polek” ukazał się w 1822 roku (w znacznej mierze z inspiracji Kicińskiego i dzięki jego zachętom [Sroczyńska 1985: 10–12]). Wśród bogatego dorobku translatorskiego Maleckiej pojawiają utwory Byrona, takie jak: *Mazepa*, *Giaur* czy *Paryzyna* (tłumaczone prozą), a także *Waleria* pani de Krüdener (Barbara Juliane von Krüdener), *Wspomnienia Włoch*, *Anglii i Ameryki* François-René Chateaubrianda, *Amelia Mansfield* Sophie Ristaud Cottin, *Lalla Rokh* Thomasa Moore'a czy *Matylda Rokeby* Waltera Scotta.

Skalę ówczesnego zainteresowania twórczością Byrona dobrze obrazuje to, że tylko do 1830 roku zostały spolszczone, we fragmentach lub w całości (a czasami nawet podwójnie), następujące dzieła: *Żale Tassa*, *Paryzyna*, *Narieczona z Abydos*, *Giaur*, *Korsarz*, *Oblężenie Koryntu* czy *Mazepa*. W 2. połowie XIX stulecia, wraz z zanikaniem tendencji romantycznych, powstawało mniej przekładów dzieł Byrona, zainteresowanie tym poetą jednak nie ustało. W czasach pozytywizmu i Młodej Polski tłumaczyło Byrona grono co najmniej kilkunastu literatów. Wśród nich wymienić można Zofię Trzeszczkowską, która pod pseudonimem Adam M-ski wydała w roku 1895 przekład *Melodii*

*hebrajskich*¹ (w tomie poematów Byrona pod redakcją Piotra Chmielowskiego i prawdopodobnie z jego inicjatywy [Świąch 1964: 131]). Wiktor Baworowski w 1863 roku rozpoczął publikację fragmentów przekładu *Don Juana*, Adam Pajgert w swoich *Przekładach z poetów obcych* z roku 1876, wydanych staraniem rodziny już po jego śmierci, zawarł kilka wierszy ze zbioru *Melodii hebrajskich* oraz fragment trzeciej pieśni *Don Juana*, prócz tego przetłumaczył *Kaina* (1868) oraz *Wyspę* (1859). Warto pamiętać o Karolu Kruzerze, który w roku 1876 opublikował cały tom tłumaczeń wyłącznie dzieł Byrona. Znalazły się tam m.in. takie utwory, jak: *Lara*, *Paryzyna*, *Kain* czy *Kalmar i Orla*. Wspomnieć należy także anonimowego autora *Pieśni śpiewaka znad Dniepru*, wydanych w 1881 roku (Żuławski upatrywał w nim Ludwika Grudzińskiego [Żuławski 1961: 11]), który obok swoich własnych poezji umieścił tłumaczenia *Paryzyny*, *Żalów Tassa* i drobne fragmenty *Wędrówek Childe Harolda*. Helena Pajzderska *de domo* Boguska (Hajota) w swoim poetyckim tomie z 1884 roku opublikowała przekłady

- 1 Co ciekawe, jednym z pierwszych przekładów Trzeszczkowskiej jest *Ostatnia część pielgrzymki Childe Harolda* autorstwa Alphonse'a de Lamartine'a. Jak pisał on w przedmowie: „Chcąc doprowadzić poemat Childe-Harolda do prawdziwego kresu, to jest do śmierci bohatera, zaczynamy od tego, na czym Byron się zatrzymał, i opiewamy, pod przezroczystym imieniem Harolda, ostatnie czyny i myśli samego Byrona, jego wyjazd do Grecji i skon” [Lamartine 1883: 10]. Jednocześnie Lamartine czuł się w obowiązku usprawiedliwić z pracy nad kontynuacją dzieła człowieka wysoce kontrowersyjnego pod względem obyczajowym i religijnym: „Skąd by zresztą pochodził ten geniusz, jeśli nie z duszy wielkiej i bogatej? Na nieszczęście, ludzie nim obdarzeni nie bywają wolni od najsmutniejszych błędów umysłu i burzliwych namiętności serca. Byron przedstawia nowy tego przykład; niektóre jego utwory są zgorszeniem nawet dla jego wielbicieli: najświetniejsze karty zatrul sceptycyzmem na pokaz, równie zgubnym dla pokolenia, które go podziwia, jak i dla samego talentu. Nie mamy zamiaru tłumaczyć go; może on sam, gdyby żył dłużej... Lecz już go śmierć zabrała! Jakkolwiek pragniemy uzbroić młodzież przeciwko oplakanym zasadom jego ostatnich prac, trzeba rzucić zasłonę na plamy tego wielkiego geniuszu; z geniuszu trzeba sądzić o jego duszy, a wobec szlachetności śmierci drożności życia wybaczone być mu mogą” [Lamartine 1883: 9–10]. Tym samym francuski poeta, podobnie jak wielu pierwszych czytelników *Wędrówek Childe Harolda*, dokonał jednoznacznego utożsamienia Harolda z Byronem i wpisał się w bogatą tradycję biograficznej (a zarazem i moralistycznej) lektury utworów angielskiego lorda.

trzech liryków Byrona, a Stanisław Marek Rzętkowski w 1885 roku wydał kolejne tłumaczenie *Manfreda*.

Powyższe wyliczenie, wcale pokaźne (choć nieroszczące sobie pretensji do całościowości), obejmuje takie przekłady utworów, które w dzisiejszej recepcji Byrona mają znaczenie raczej marginalne. Szczególnie przekłady *Manfreda* i *Kaina* nie zdołały przyćmić blasku dokonań Józefa Paszkowskiego, którego tłumaczenia ukazywały się w roku 1842. Nie udało się to zresztą także jeszcze późniejszym przekładom Zofii Reutt-Witkowskiej z 1926 roku, mimo ich opublikowania w serii Biblioteki Narodowej. Inne zaś nie przebiły się dlatego, że ich przedmiotem są mniej popularne – z polskiej perspektywy – dzieła angielskiego poety (takim przypadkiem jest np. *Wyspa*).

Jednakże po 1850 roku powstały również tłumaczenia, które do dziś pełnią funkcję podstawowych polskojęzycznych wersji poszczególnych utworów. Niektóre z nich są po prostu przekładami jedyńymi, jak *Sardanapal* Fryderyka Krauzego z 1871 roku czy *Marino Faliero* i *Dwaj Foskarowie* Feliksa Jezierskiego z 1888 roku. *Don Juan* – dla wielu badaczy Byronowskie *opus magnum* – pojawił się w całości w przekładzie Edwarda Porębowicza w 1885 roku, dzie sięć lat później zaś ukazał się przekład Kasprowicza zatytułowany *Wędrówki Rycerza-Harolda* – w tym samym zbiorze co tłumaczenie *Melodii hebrajskich* Trzeszczkowskiej (razem z przedrukami najpopularniejszych przekładów Korsaka i Odyńca oraz kilkoma tłumaczeniami autorstwa Franciszka Dzierżykrajca Morawskiego – w tym *Obleżenia Koryntu* i *Więżnia Czyllonu*).

Pierwsze fragmentaryczne tłumaczenie poematu *Childe Harold's Pilgrimage* pochodzi z roku 1821 (Stanisława Jaszowskiego); pierwsze pełne – z 1857 roku (Michała Budzyńskiego). Kolejne wersje, prócz Kasprowicza, zaproponowali Fryderyk Krauze (1865–1871) i Aleksander Krajewski (1896). Na powszechnie przyjęty w języku polskim wariant tytułu, czyli *Wędrówki Childe Harolda*, zdecydował się Budzyński, aby uniknąć potencjalnych nieporozumień i posądzeń o ironię związanych z konotacjami słowa „pielgrzymstwo” – w polskim romantyzmie obecnych zwłaszcza po opublikowaniu przez Mickiewicza *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* [Modrzewska 2004: 310]. Chmielowski we wstępie do

przygotowanego przez siebie wyboru dzieł Byrona, pisał o przekładzie Kasprowicza następująco:

Wprawdzie posiadamy już dwa całkowite przekłady *Wędrówek* – Michała Budzyńskiego i Fryderyka Krauzego, ale niepodobna mi było zdecydować się na ich przedruk, choćby nie z innych powodów (których zresztą nie braknie), to z tego, iż tłumacze nie zachowali formy oryginału, trudnej 9-wierszowej zwrotki Spencerowskiej. Nie hołdując krańcowym teoriom trzeba jednak stwierdzić, że forma stanowi co najmniej połowę dzieła poetyckiego, a w tej formie budowa wiersza i zwrotki odgrywa rolę nadzwyczaj ważną. Należało więc koniecznie postarać się o nowy przekład; dokonał go Jan Kasprowicz, który umiejętnością przejmowania się tonem i nastrojem poetów obcych wybitnie się odznaczył. W pracę swoją włożył i talent znakomity i staranność wielką. Teraz możemy się pochlubić, iż posiadamy wyborowy przekład Childe Harolda. [Chmielowski 1895: XVII–XVIII]

Tymczasem, jak zauważył jeden z najbardziej uznanych współczesnych polskich tłumaczy literatury (mający w swoim dorobku cenione przekłady *Fausta* Goethego czy *Biesów* Dostojewskiego), Adam Pomorski:

Czesław Miłosz powiedział kiedyś, że polską specjalnością jest przekład pozorny. Żeby się o tym przekonać, wystarczy wziąć do ręki choćby Byrona. Dobrze, kiedy mamy przed sobą *Don Juana* tłumaczonego przez Porębowicza czy *Giaura* w parafrazie Mickiewicza. Ale proszę spróbować przeczytać *Podróż Childe Harolda* przełożone przez Kasprowicza i porównać z oryginałem. To jest zła tradycja kulturalnej degradacji literatury w przekładzie. Literatura obca tłumaczona na język polski w wielu przypadkach traci znamię kultury. [Pomorski 2021]

Jest to dwugłos cenny i jako świadectwo procesu polskiej recepcji twórczości Byrona dzięki przekładom, i jako papiererek

lakmusowy odbioru tłumaczeń samego Kasprowicza. Chmielowski, dążący do znalezienia złotego środka pomiędzy formą a duchem oryginału, jest entuzjastą dokonań współczesnego sobie Kasprowicza, którego twórczość translatorska przewyższa przecież jego własną, „oryginalną” [Osiński 2021: 185] i obejmuje dzieła takich twórców, jak: Ajschylos, William Shakespeare, Percy Shelley, John Keats, Oscar Wilde czy Johann Wolfgang Goethe. W nowszych pracach badawczych ukierunkowanych translatologicznie można znaleźć opinie pozytywne. Dawid Maria Osiński wskazuje, że

[t]łumaczenia Kasprowicza wypadają zaskakująco oryginalnie, jeśli spojrzy się na nie przez pryzmat dwudziestowiecznej teorii przekładu, a sam tłumacz wykazuje się ogromną świadomością materii, w jakiej pracuje, i mechanizmów, które go obowiązują. [Osiński 2021: 196]

Tamara Borzostowska-Tereszkiewicz, odnosząc się również do teorii przekładoznawczych powstałych po zwrocie kulturowym, odczytuje „gółaszczenie” spotykane w przekładach Kasprowicza jako przejaw modernistycznego, neoklasycystycznego modelu przekładu opartego na domestyfikacji oryginałów [Borzostowska-Tereszkiewicz 2014: 105, 109–110]. Wszystko to prawda, a jednak Pomorski nie jest odosobniony w swoim krytycznym nastawieniu – wtóruje mu, choć nie tak bezpardonowo, Stanisław Barańczak, stawiając pod znakiem zapytania wierność przekładów Kasprowicza z Shakespeare’a [Barańczak 1993: 45–46].

Czy można traktować te rozbieżności tylko jako przejaw niełatwej do przekroczenia granicy pomiędzy teoretykami a praktykami przekładu lub, patrząc z jeszcze innej perspektywy, przemian samej polszczyzny? Odpowiedź na pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy leży być może jeszcze gdzieś indziej – w trudności związanej z jednoczesnym oglądem danego przekładu zarówno jako ognia w rozwoju translatologii, jak i elementu składającego się na materiał badań *stricte* historycznoliterackich.

Świadomość mankamentów przekładów Kasprowicza jest bowiem obecna także wśród badaczy literatury, którzy nie zajmują

się problematyką przekładową, ale odwołują się w swoich pracach w mniejszym lub większym stopniu do dzieł poetów przezeń tłumaczonych – a w zasadzie do Byrona, gdyż mimo słusznego twierdzenia Osińskiego, że Kasprówic tłumacz jest dziś w zasadzie zapomniany [Osiński 2021: 202], *Wędrówki Rycerza Harolda* są bodaj jego jedynym przekładem, który funkcjonuje jako podstawowa wersja obcego utworu w języku polskim. Przykładem może być tu praca Marii Kalinowskiej *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*. Badaczka, choć używa tłumaczenia Kasprówicza dla zilustrowania swojego wywodu, na końcu książki zamieszcza aneks z tekstem oryginalnym ze względu na liczne niedoskonałości polskiej wersji [Kalinowska 1994: 157]. Kasprówicowski *Childe Harold* to może wyjątek, ale znaczący z uwagi na niezaprzeczalny wpływ tego utworu na rozwój poetycki samego Byrona oraz na bieg historii literatury – to przecież właśnie w tym poemacie, a nie w powieściach poetyckich, pojawia się po raz pierwszy tzw. bohater bajroniczny, który odcisnął swoje piętno na całej literackiej epoce.

Jako się rzekło, *Wędrówki Childe Harolda* w twórczej biografii Byrona mają charakter szczególny – powstawały na przestrzeni niemal dekady, obejmującej młodzieńczą podróż poety brzegiem basenu Morza Śródziemnego: od Lizbony po Konstantynopol, zyskanie sławy w kręgach londyńskiej i europejskiej socjety oraz rozstanie z żoną w atmosferze skandalu i emigrację na kontynent. Pierwsze dwie pieśni poematu, skupiające się m.in. na wrażeniach Byrona z pierwszego zetknięcia z Orientem i jego mieszkańcami, wolnościowych poglądach politycznych poety czy krytyce poczynąń lorda Elgina, rabunkowo wywożącego na Wyspy Brytyjskie greckie starożytności, zostały opublikowane się w marcu 1812 roku (choć tekst powstawał jeszcze w podróży i w większości był gotowy przed końcem 1810 roku). To wydanie okazało się przełomem w życiu młodego lorda:

With the publication of *Childe Harold's Pilgrimage*, promise had become fame. The crush of carriages delivering invitations to Byron's room in St. James's choked the street; his presence was solicited at routs, assemblies, balls, masquerades, theater

parties, and suppers. Those know to be friends of the poet enjoyed a surge in popularity; could they not persuade him to attend? His appearance crowned the efforts of the most ambitious hostesses. The effect of his entrance was electrifying; any lingering awkwardness, the young lion's *féroce* air, only added to Childe Harold's allure. Throughout the spring of 1812 his name sounded a constant buzzing undertone to all conversations². [Eisler 1999: 359]

Nagła popularność (której sprzyjała również działalność polityczna w Izbie Lordów) miała swoje skutki także w życiu prywatnym poety. Byron wdał się w namiętny, acz krótki romans z Caroline Lamb, żoną prominentnego polityka Williama Lamba. Urokowi wierszy – i autora – *Wędrówek Childe Harolda* nie oparła się również kuzynka odrzuconej kochanki, Annabella Milbanke, przyszła żona poety:

When Annabella saw Byron for the first time, she was instantly smitten. Like Caro, she prepared herself by reading *Childe Harold* a few days earlier, but she was unprepared for her dazzlement at the sight of the poet: "The comet of this year, Lord Byron, shone with his customary glory [...]"³. [Eisler 1999: 355]

- 2 „Wraz z publikacją *Wędrówek Childe Harolda* potencjał przeistoczył się w prawdziwą sławę. Natłok powozów dostarczających zaproszenia do mieszkania Byrona na St. James Street korkował ulicę. Zabiegano o jego obecność na rautach, spotkaniach towarzyskich, balach, maskaradach, w łóżach teatralnych i na proszonych obiadach. Ci, których znano jako jego przyjaciół, cieszyli się wzrostem własnej popularności – jak więc mogliby nie namawiać go do brania w tym wszystkim udziału? Pojawienie się Byrona w czyimś domu wieńczyło wysiłki najbardziej ambitnych dam z towarzystwa. Jego wejście wywoływało piorunujące wrażenie – jakakolwiek ociężała niezręczność czy drapieżna aura godna młodego lwa tylko dodawały uroku Childe Haroldowi. Przez całą wiosnę 1812 roku jego imię pobrzmiwało nieustannie we wszystkich rozmowach [przeł. – M.N.]”.
- 3 „Gdy Annabella spotkała Byrona po raz pierwszy, momentalnie się zauroczyła. Podobnie jak Karo [Lamb – M.N.] kilka dni wcześniej w ramach przygotowań czytała *Childe Harolda*, ale nie była w stanie przygotować się na oszołomienie, jakiego doznała na widok poety: «Lord Byron, jako najjaśniejsza gwiazda tego sezonu, jaśniał swoim zwykłym blaskiem» [...] [przeł. – M.N.]”.

Oczywiście główną przyczyną tak niezwykłego pobudzenia londyńskich wyższych sfer było przekonanie, że za maską Childe Harolda ukrywa się sam autor. Stosunek Byrona do tej kwestii był ambiwalentny. Z jednej strony chciał uniknąć tak prostej – by nie rzec prostackiej – korelacji i w tym celu wyrażał życzenie, by nie umieszczać jego nazwiska na karcie tytułowej. Ponadto w przedmowie do utworu zapewniał, że Childe Harold jest postacią zupełnie fikcyjną, powołaną do życia, aby uspojnić poemat. Z drugiej strony jednakże sam Byron ponosił odpowiedzialność za utożsamianie go z bohaterem – w utworze można bowiem dostrzec stosunkowo łatwe do odczytania podobieństwo między wydarzeniami z biografii poety i biegiem życia Childe Harolda. Widać to szczególnie w późniejszych pieśniach – trzeciej i czwartej, wydanych odpowiednio w listopadzie 1816 roku i kwietniu 1818.

O trzeciej części utworu pisał Byron w jednym ze swoich listów, określając ją jako

nie wyróżniający się niczym piękny kawał poetyckiego spustoszenia i mój ulubiony utwór. Byłem na pół wariatem w czasie układania go, otoczony metafizyką, górami, jeziorami, miłością nieugaszalną, myślami niewypowiedzialnymi i koszmarami moich własnych przewinień. Niejednego pięknego poranka byłbym sobie palnął w łeb, gdybym sobie nie przypominał, że to by sprawiło przyjemność mojej teściowej; a nawet mimo to, gdybym mógł mieć pewność, że będę ją straszyl... [Byron 1960: 170]

Ta pieśń, napisana w Szwajcarii, ukazywała pronapoleońskie sympatie poety i panteistyczne odczuwanie natury (w dużej mierze inspirowane nawiązaniem przyjaźni z Shelleyem). Była także dla Byrona rodzajem autoterapii, pomagała mu bowiem w uporaniu się z poczuciem osobistej krzywdy oraz własnej winy – stąd wypowiedzi *in propria persona*⁴.

4 Precyzyjne ustalenie relacji pomiędzy Byronem a Childe Haroldem, szczególnie na przestrzeni całości trzeciej i czwartej pieśni poematu, do dziś stanowi wyzwanie dla badaczy zajmujących się twórczością poety. Pomimo silnego

Pieśń czwarta i ostatnia w całości rozgrywa się we Włoszech, gdzie poeta spędzał kolejne lata życia i zaangażował się w działania ruchu karbonariuszy. Jest znacznie dłuższa niż pozostałe i zawiera jedno z najsłynniejszych w literaturze romantycznej opisów ruin (m.in. passusy dotyczące starożytnego Rzymu, w tym Koloseum) oraz refleksje historiozoficzne. Podobnie jak w pieśni trzeciej postać Childe Harolda jako takiego niemal zupełnie znika z pola widzenia czytelnika – Byron przywołuje ją jedynie w zakończeniu, zwieńczającym całość poematu.

Wędrowiec z pierwszych dwóch pieśni poematu nie jest uczestnikiem zdarzeń, tylko ich obserwatorem, swoistym prototypem turysty. To zaledwie naszkicowana sylwetka młodzieńca z upadającego, choć dawniej świetnego, rodu; bohatera, któremu skłonności do samotnictwa nie przeszkadzają w prowadzeniu hulaszczego trybu życia. Jego głównym rysem jest dojmujące odczucie przesytu światem, co w połączeniu z nieszczęśliwą miłością skłania młodzieńca do wyruszenia w podróż. Bohater pieśni trzeciej i czwartej to już człowiek rzeczywiście doświadczony przez życie, o skłonnościach do autorefleksji, rezygnujący z melodramatycznej pozy [Dobrzycka 1963: 80]. Kwestia całkowitego wyzbycia się pozy jest wszakże dyskusyjna – w zakończeniu pieśni trzeciej możemy podziwiać bohatera, którego przekonanie o własnej wyższości, stawiające go w opozycji do ogólnie rozumianego „świata”, próżność i rozdrażnienie zostają doprowadzone do absolutnego, niemal żenującego maksimum [Rutherford 1966: 170].

Rok po przekładzie Kasprowicza nakładem Gebethnera i Wolfa ukazała się kolejna polskojęzyczna wersja *Wędrówek Childe Harolda*. Tłumacz, Aleksander Krajewski, emerytowany urzędnik m.in. Towarzystwa Rolniczego i Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, ukrywający swoją tożsamość pod inicjałami A.A.K., ujawnia się

autobiografizmu najwłaściwszym podejściem jest przyjęcie założenia, iż granice pomiędzy autorem a jego bohaterem są zmacone. Co więcej, nawet gdy Byron wypowiada się tylko w swoim imieniu, to posługuje się zawsze pewnym konstruktorem w ramach poematu. Z tego względu będę określać postać w swoich analizach jako Childe Harolda. Na ten temat, w odniesieniu nie tylko do *Wędrówek Childe Harolda*, pisali m.in. Jerome McGann [2002], Peter Manning [1978] i Nicole Frey Büchel [2007].

jednak przed czytelnikiem w przedmowie do swojego przekładu. Przytacza list Byrona do Johna Hobhouse'a zawierający dedykację pieśni czwartej poematu. Ten komentarz ma pomóc odbiorcy odróżnić Byrona od stworzonej przezeń postaci. Poeta, zdaniem tłumacza, miał bowiem specyficzną wadę:

Jedną z przywar lorda Byrona, odziedziczonych bowiem po ojcu awanturniku i matce histeryczce, była szczególnego rodzaju fanfaronada oczerniania swojej osoby (w wynurzeniach poetyckich); fanfaronada co prawda rzadka nadzwyczaj między ludźmi w ogóle, a między piszącymi chyba bezprzykładna. Każdy woli przecie i usiłuje wydawać się za lepszego, niż jest. [Krajewski 1896: 11]

Przytoczenie fragmentu z prywatnej korespondencji autora (a także krótki, popularyzatorski zarys jego biografii) miało zaświadczać, iż posiadał on niewątpliwą „piękność duszy” [Krajewski 1896: 11], w związku z czym nie mógł podzielać poglądów wykreowanego przez siebie bohatera. Krajewski, choć tłumaczeniem zajmował się raczej amatorsko, wykazał się więc odpowiednią dozą świadomości teoretycznoliterackiej, by stanowczo rozdzielić Byrona i Childe Harolda (co nie było posunięciem oczywistym, nawet biorąc pod uwagę względy natury moralnej). Umiejętności praktyczne tego tłumacza, jak się okazuje, nie ustępują wiele (lub w ogóle) talentom znacznie silniej związanego z literaturą Kasprowicz. Spójrzmy na przykłady.

Od pierwszego pojawienia się w poemacie – czyli drugiej strofy pieśni pierwszej – Harold jest postacią wzbudzającą niewiele sympatii – to, przypomnijmy, zblazowany młodzieniec trawiący czas na intensywnym, pełnym rozmachu życiu towarzyskim i lekko traktowanych romansach:

Whilome in Albion's isle dwelt the youth,
Who ne in virtue's ways did take delight;
But spent his days in riot most uncouth,
And vex'd with mirth the drowsy ear of Night.
Ah me! in sooth he was a shameless wight,

Sore given to revel and ungodly glee;
 Few earthly things found favour in his sight
 Save concubines and carnal companie,
 And flaunting wassailers of high and low degree. [CHP I, 2]

Krajewski przekłada tę strofę następująco:

Żył w Anglii młodzian przed niejakim czasem,
 Cnota nie była wcale w jego guście,
 Dnie na wszelkiej przepędzał rozpuście,
 Noce pijackim zakłócał hałasem.
 Był po prawdzie nicpoń jakich mało,
 Wylany cały dla uciech bezbożnych;
 Niewiele rzeczy wartość też dlań miało,
 Prócz kobiet łatwych i rozkoszy zdrożnych
 Wśród współhulaszczych szujów i wielmożnych⁵. [WCH I, 2]

Przed wszystkim uderza naturalność toku wiersza – pomimo upływu prawie stu trzydziestu lat **nie** brzmi on zbyt sztucznie ani odlegle od rejestrów współczesnej polszczyzny. Słowo „nicpoń” np. z jednej strony może być uznane za nieco archaiczne, z drugiej jednak doskonale oddaje ironiczną lekkość Byrona, podobnie jak określenie „cnota niebędąca w guście”. Z mankamentów: znaczenie wersu „wylany cały dla uciech bezbożnych” nie jest do końca jasne – w oryginale stoi „sore given to revel and ungodly glee”. Najlepszym odpowiednikiem słowa „sore”, jak się zdaje, byłoby w tym przypadku polskie „zatracony”. Krajewski traci też sensy metafory związane z obrazem nocy. W wersji anglojęzycznej Harold, tłumacząc wers „vexed with mirth the drowsy ear of Night” bardzo filologicznie, „irytował swą radością senne ucho Nocy”. Dosłownie nie brzmi to zbyt fortunnie, może więc bezpośrednio sformułowanie Krajewskiego nie jest najgorszym wyjściem (choć ewokuje raczej wulgarne pijaństwo aniżeli głośną nocną zabawę).

⁵ Cytaty z polskich przekładów utworu Byrona przytaczam bez ingerowania w ortografię. W pozostałych cytatach modernizuję w podstawowym stopniu ortografię i interpunkcję.

Dla porównania u Kasprowicza czytamy:

Żył ongi pewien młodzian w Albionie,
 Któremu rozkosz z cnót nie była szczerą;
 Dzień po dniu w samych bezceństwach tonie
 I Nocy uszy drzemiące rozdziera;
 Bezwstydną iście była zeń kozera,
 Do biesiad tylko i żartów bezbożnych...
 Niczemu w świecie serca nie otwiera,
 Prócz dla urwiszów i dziewczek nałożnych,
 Hulaszczych wyuzdańców, tak niskich, jak możnych.

[WRH I, 2]

Ta wersja jest zdecydowanie bardziej wystylizowana, z lekką archaizowana. Szczególnie wyróżniają się tu „dziewki nałożne” w miejsce angielskich „concubines”. To słowo w angielszczyźnie również jest wiekowe; w *Oxford English Dictionary* wskazano przykłady średniowiecznego użycia, jednak nigdy w znaczeniu „ prostytutka ” – jak nietrudno domniemywać u Kasprowicza – raczej „kochanka” czy nieformalnie „żona”. „Łatwa” kobieta Krajewskiego, choć niezbyt eleganckie to określenie, jest bliższe znaczeniu oryginału. „Wassailers” to raczej kompanii zabaw, zainteresowani głównie piciem, a nie orgiami seksualnymi, co sugerują „wyuzdańcy” Kasprowicza. Oskarżenia o niemoralne prowadzenie się bohatera wybrzmiewają tu mocniej i poważniej – mamy bezceństwa, wyuzdanie właśnie oraz dość moralizatorskie zestawienie cnót z rozkoszą, w polszczyźnie nasuwające skojarzenia z dydaktycznymi utworami oświeceniowymi (a w zestawieniu z „wyuzdańcami” również z kontekstem seksualnym). Kasprowicz podnosi też rejestr języka: „ne in virtue’s ways did take delight” to, tłumacząc filologicznie, „niechętnie podążał drogą cnoty”; podobnie jest w przypadku frazy „otwieranie serca” będącej odpowiednikiem „found favour in his sight” (czyli, najprościej, „znajdowania uznania w jego oczach”). Krajewski ze swoim „mieć wartość” znowu jest bliżej oryginału, a jednocześnie ta część przekładu wytrzymuje próbę czasu.

Wielokrotnie pojawiają się w poemacie Byrona fragmenty marynistyczne. Jednym z ważniejszych jest otwarcie pieśni trzeciej,

zapowiadającej kolejną wędrówkę bohatera – już nie podróż, ale emigrację:

Once more upon the waters, yet once more!
 And the waves bound beneath me as a steed
 That knows his rider. Welcome to their roar!
 Swift be their guidance wheresoe'er it lead!
 Though the strain'd mast should quiver as a reed,
 And the rent canvass fluttering strew the gale,
 Still must I on; for I am as a weed,
 Flung from the rock on Ocean's foam to sail
 Where'er the surge may sweep, the tempest breath prevail.

[CHP III, 2]

Morze przedstawione jest tu na kształt wiernego rumaka, dobrze znającego swego jeźdźcę. Ryczące fale wspomagane wichrem, zdolne posuwać okręt z niebywałą prędkością, rwać żagle w strzępy i wyginać jego maszty niczym przybrzeżne trzciny, nie wzbudzają w podróżnym strachu, tylko stan pomiędzy entuzjazmem a rezygnacją. Bohater daje się porwać szalejącej burzy, ponieważ, już jako wygnaniec, ma w sobie imperatyw nieustannego ruchu („still I must on”). Jest to jednak ruch całkowicie bezwolny, nasuujący skojarzenia z ruchem liścia miotanego po spienionym morzu. Strofę otwierają radosne wykrzyknienia związane z powrotem Harolda na pokład, wieńczy ją zaś obraz z ducha fatalistyczny. Fragment „Where'er the surge may sweep, the tempest breath prevail” sugeruje nie tylko samotną poniewierkę pośród żywiołu, ale i możliwość śmierci podczas sztormu. Zaczniemy od przekładu Krajewskiego:

Więc znowu morze! O tak znowu morze!
 Jak koń pod jeźdźcem, tak tu fala skacze
 Pode mną. Witaj szumiący potworze!
 Nieś mię, nieś prędzej na drogi tułacze!
 Niechaj gnie wicher maszty jakby trzciny,
 I niechaj żagle na szmaty rozdziera;
 Ja muszę płynąć – niby liść z drzewiny

Opadły, który burza gdzieś zabiera,
I po obszarach morskich poniewiera. [WCH III, 2]

Największym atutem przekładu tej strofy jest podkreślenie aspektu tułactwa i bezdomności – słowo „poniewiera”, choć modyfikuje zakończenie strofy, z pewnością współgra z obrazem i wywołuje zamierzony efekt u czytelnika zaznajomionego z polską literaturą romantyczną, bogatą w motywy emigracyjne. Metafora liścia opadłego z drzewa, targanego wiatrem podkreśla bezradność wędrowca i jego podatność na zranienia w sytuacji ciągłego zagrożenia, w jakim przyszło mu żyć. Fraza „szumiący potwór”, choć może nie najlepiej wkomponowana tu stylistycznie, może konotować skojarzenia z biblijnym Lewiatanem, co wzmacnia obraz niebezpieczeństwa.

Kasprowicz oddaje ten fragment następująco:

Znowu na wodach, znowu płynę dalej.
Wały pode mną pną się jak rumaki,
Poznawszy jeźdźca. Witaj, ryku fali!
Gdzie chcesz, lecz szybko wiedz mnie temi szlaki!...
Niech maszty gną się jak trzcinowe krzaki,
Wiatr niechaj żagle podrze na łachmany,
Ja precz stąd muszę, bo jestem dziś taki,
Jak krzew oderwan od skał i na piany
Porzucon, choć dmie orkan, choć się rwą bałwany.
[WRH III, 2]

Pozostanie przy „ryku” fal obecnym w oryginale („their roar!”) oddaje wrażenia audialne bohatera stojącego na pokładzie statku płynącego przez rozgukane morze. Wprowadzenie „krzewu” jako ekwiwalentu „weed”, zważywszy na towarzyszące „skały” i „orkan”, można traktować jako kolejny przejaw tendencji Kasprowicza do wplatania realiów tatrzańskich w przekłady (zob. s. 308). Zamiast kruchości człowieka w zderzeniu z siłami przyrody takie rozwiązanie podkreśla aspekt jego wykorzenienia („oderwanie od skały” rozumiane jako wariacja na temat wykorzenienia z ziemi rodzinnej).

Z początkiem pieśni czwartej *Wędrówek Childe Harolda* następuje przeniesienie uwagi z natury na kulturę, objawiające się fascynacją ruinami [Christensen 1993: 185]. Napotykała je na swojej drodze większość bohaterów epoki – dla Childe Harolda i Pielgrzyma zetknięcie się z tym elementem krajobrazu było więc oczywistym etapem marszruty. Przechadzający się wśród zwalisk dawnej stolicy imperium Byroniczny wędrowiec napotyka na swojej drodze trudne już do zidentyfikowania szczątki Palatynu:

Cypress and ivy, weed and wallflower grown
 Matted and mass'd together, hillocks heap'd
 On what where chambers, arch crush'd, column strown
 In fragments, choked up vaults, and frescos steep'd
 In subterranean damp where the owl peep'd,
 Deeming it midnight: – Temples, baths or halls?
 [CHP IV, 107]

Natura wkracza w dominium kultury i skutecznie je sobie podporządkowuje. Roślinna masa, niemal równie skomplikowana i splątana jak resztki budowli, które oplata i zarasta, jest pierwszym, co rzuca się w oczy w rzymskich rozwalinach. Dopiero później, gdzieś w zaciemnionej głębi, można dostrzec mrugającą ogromnymi ślepiami sowę. Ruina, będąca dla romantyków przestrzenią szczególnie tętniącą życiem, zachęcającą do podejmowania prób inicjacji w przeszłość, w tym wypadku okazuje się nieprzenikniona. Natura odniosła nad Wiecznym Miastem tak zdecydowane zwycięstwo, że jej elementy są łatwiejsze do rozpoznania niż fragmenty obracających się w proch dawnych budowli. Sam obraz styku natury i kultury jest tu dość konwencjonalny. Krajewski oddaje go następująco:

Cyprysy, bluszcze i chwasty i kwiaty,
 Rosną splątane kupami gęstymi;
 Na wzgórzu gruzy, gdzie były komnaty;
 Tu łuk skruszony, kolumny na ziemi
 W kawałach, ówdzie runęła połowa
 Ściany z freskami, które gdzieś w głębinie
 Lochu zaległy, skąd wyziera sowa,

Myśląc, że północ. Byłyż tu świątynie,
Czy trybunały, czy łaźnie publiczne? [WCH IV, 107]

Przekład Krajewskiego od oryginału odbiega w tym miejscu *de facto* tylko formą – liczba wersów potrzebnych do oddania tej samej treści jest większa. Cała reszta to wierny opis prowadzący w logicznym porządku oko czytelnika po poszczególnych elementach widoku.

Wersja Kasprowicza jest nieco inna:

Cyprysy, bluszcze, mchy i rozchodniki,
W jeden kłąb zrosłe, połamane łuki,
Zbite sklepiska, zwalone portyki,
Kolumny w drobne potraskane sztuki,
Freski obmokłe od wyziewów, huki
Sów, jakby w nocy – cóż to? – gmach nie lada –
Łaźnia? – świątynia? [...] [WRH IV, 107]

W tym opisie brakuje wielu szczegółów, obraz jest mniej spójny, jakby bardziej zaawansowany w rozkładzie, ciemniejszy – nie ma już kwiatów, zastępują je rośliny kojarzone z poszyciem leśnym, kolumny leżą powalone w drobniejszych kawałkach niż u Krajewskiego (i Byrona), sowy pohukują złowieszczo niczym w bezksiężycową noc. Jednocześnie nawet tak zniszczone fragmenty budowli świadczą jeszcze o jej przebrzmiałej wielkości, co podkreśla dodatek „gmach nie lada” i zastosowanie pytania retorycznego, nieobecnego w oryginale. „Freski obmokłe od wyziewów” można traktować w kategorii niezręczności, ale i konsekwencji w nadawaniu przekładowi mroczniejszego kolorytu.

• • •

Powyższa analiza, choć punktowa, pozwala na postawienie tezy, że przekład Krajewskiego został zapomniany niesłusznie. Trudno byłoby upierać się przy jego arcydzielnosci czy kongenialności, niemniej jednak oddaje sensy oryginału językiem, który po upływie ponad stulecia nie nosi znamion nadmiernej stylizacji czy – mówiąc

niewielko kolokwialnie – nie „zestarzał się” źle. Nie ustępuje przekładowi Kasprowicza pod względem walorów merytorycznych czy poetyckich, w analizach literaturoznawczych sprawdzi się więc równie dobrze, jeśli nie lepiej, ściślej bowiem trzyma się litery oryginału, nie popadając przy tym w rażące niezręczności (a przynajmniej niezbyt często). Oba przekłady, rozpatrywane są jako utwory samoistnie funkcjonujące w języku docelowym, jak zaleca przy ogólnej ocenie krytycznej przekładu Peter Newmark [2001: 184–192]. Dla przekładu Krajewskiego przypuszczalnie pechowa okazała się niemal równoczesność opublikowania obu tłumaczeń – autorytet Kasprowicza jako uznanego poety i akademika, wzmocniony jeszcze głosem Chmielowskiego, sprawił, że równoległe wydane tłumaczenie nie uzyskało należytej mu siły przebicia i nie funkcjonuje szeroko nawet w świadomości historyków literatury.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- Byron George Gordon (1960), *Listy i pamiętniki*, przeł. Zygmunt Kubiak, Stanisław Kryński, Bronisław Zieliński i in., PIW, Warszawa.
- Byron George Gordon (1975), *Childe Harold's Pilgrimage*, w: *The Poetical Works of Byron. Cambridge Edition*, wstęp Robert F. Gleckner, Houghton Mifflin, Boston.
- CHP – George Gordon Byron (1975), *Childe Harold's Pilgrimage*, w: *The Poetical Works of Byron. Cambridge Edition*, wstęp Robert F. Gleckner, Houghton Mifflin, Boston.
- WCH – George Gordon Byron (1896), *Wędrowki Childe Harolda*, przeł. Aleksander Krajewski, Gebethner i Wolff, Kraków.
- WRH – George Gordon Byron (1895), *Wędrowki Rycerza Harolda*, przeł. Jan Kasprowicz, w: George Gordon Byron, *Poemata*, wstęp Piotr Chmielowski, Salamon Lewental, Warszawa.

Literatura

- Balcerzan Edward (1998), *Poetyka przekładu artystycznego*, w: tegoż, *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Śląsk, Katowice.
- Barańczak Stanisław (1993), *Jak tłumaczyć humor Szekspira*, w: *Od Shakespeare'a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, Centrum Edukacji Teatralnej, Gdańsk.

- Brzostowska-Tereszkiewicz Tarama (2014), *Przekład udomowiony w literaturze polskiego modernizmu*, „Między Oryginałem a Przekładem”, nr 4 (26).
- Büchel Nicole Frey (2007), *Perpetual Performance. Selfhood and Representation in Byron's Writing*, Francke, Tübingen.
- Chmielowski Piotr (1895), *O przekładach utworów Byrona*, w: George Gordon Byron, *Poemata*, wstęp Piotr Chmielowski, nakł. i druk S. Lewentala, Warszawa.
- Christensen Jerome (1993), *Lord Byron's Strength. Romantic Writing and Commercial Society*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Dobrzycka Irena (1963), *Kształtowanie się twórczości Byrona. Bohater bajroniczny a zagadnienie narodowe*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Eisler Benita (1999), *Byron – child of passion, fool of fame*, Alfred A. Knopp, New York.
- Kalinowska Maria (1994), *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Krajewska Wanda (1980), *Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki”, nr 71, z. 1.
- Krajewski Aleksander (1896), *Przedmowa*, w: George Gordon Byron, *Wędrowki Childe Harolda*, przeł. Aleksander Krajewski, Gebethner i Wolff, Kraków.
- Królikiewicz Grażyna (1993), *Terytorium ruin, Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Universitas, Kraków.
- Lamartine Alphonse de (1883), *Ostatnia pieśń pielgrzymki Childe-Harolda*, przeł. Zofia Trzeszczkowska, Drukarnia Józefa Zawadzkiego, Wilno.
- Manning Peter (1978), *Byron and His Fictions*, Wayne State University Press, Detroit.
- McGann Jerome (2002), *Byron and Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511484384>.
- Modrzewska Mirosława (2004), *Pilgrimage or Revolt? The Dilemmas of Polish Byronism*, w: *The Reception of Byron in Europe*, vol. 2: Northern, Central and Eastern Europe, red. Richrad Cardwell, Thoemmes Continuum, London.
- Newmark Peter (2001), *A Textbook of Translation*, Shanghai Foreign Language Education Press, Shanghai.
- Osiński Dawid Maria (2021), *Wybory, decyzje i kłopoty tłumacza. Poezja angielska i niemiecka w tłumaczeniach Jana Kasprowicza*, w: „Wykrzesać pokrewieństwo burzy”. *Jana Kasprowicza drogi do wielkości*, red. Radosław Okulicz-Kozaryn, Karol Jaworski, Marcin Jauks, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

- Pomorski Adam (2021), *A. Pomorski: bohater „Młodzika” nie jest do lubienia* [wywiad], <https://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/pomorski-bohater-młodzika-nie-jest-do-lubienia> [dostęp: 19.01.2023].
- Rutherford Andrew (1966), „*Childe Harold’s Pilgrimage*”. *Cantos III and IV*, w: *British Romantic Poets. Recent Evaluations*, red. Shiv Kumar, New York University Press, New York.
- Sroczyńska Bogumiła (1985), *Działalność publicystyczna i literacka pierwszej polskiej kobiety redaktorki, Wandy Maleckiej (1800–1860)*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej”, nr 24, z. 4.
- Święch Jerzy (1964), *Zofia Trzeszczkowska (Adam M-ski)*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne*”, nr 19.
- Żuławski Juliusz (1961), *Wstęp*, w: George Gordon Byron, *Wiersze i poematy*, PIW, Warszawa.

Małgorzata Nowak

The Classic and the Forgotten Translations – on Two Translations of George Gordon Byron’s *Childe Harold’s Pilgrimage* from the Young Poland Period

This article aims to compare two translations of George Gordon Byron’s poem *Childe Harold’s Pilgrimage*, which were published only a year apart during the Young Poland period: Jan Kasprzowicz’s *Wędrowki Rycerza Harolda* (1895) and Aleksander Krajewski’s *Wędrowki Childe Harolda* (1896). A comparative analysis using the methodological background of translation studies shows the equal value of the two translations, one of which is still the basic version of Byron’s work in Polish while the other has been almost entirely forgotten.

Keywords: George Gordon Byron; history of literary translation; *Childe Harold’s Pilgrimage*; Aleksander Krajewski (1818–1901); translation studies.

Małgorzata Nowak – dr nauk humanistycznych. Interesuje się problematyką zła w literaturze romantycznej i oświeceniowej, polską recepcją Byrona oraz historią i krytyką przekładu literackiego. Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim” i „Przestrzeniach Teorii”. Adres e-mail: malgorzata.nowak122@gmail.com.

Piotr Pławuszewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1091-7010

Napięcie kosztem pretekstu. O adaptacji filmowej *Przygody Stasia* Bolesława Prusa

1.

O powstałej w 1970 roku *Przygodzie Stasia* w reżyserii Andrzeja Konica, telewizyjnej adaptacji opowiadania Bolesława Prusa pod tym samym tytułem, pisać dziś trzeba nie tyle w kluczu „przypomnienia”, co „odkrycia”. Nie chodzi jednak o dosłowne rozumienie tego (ostatniego) słowa, tylko o świadomość, że wspomniany film nigdy nie doczekał się jakiegokolwiek pogłębionej recepcji naukowej. Mogły na to wpłynąć jego trudne do pełnego odtworzenia losy realizacyjno-dystrybucyjne. Spróbujmy zatem ustalić w tym względzie możliwie najwięcej, a następnie uczynić sformułowane wnioski punktem wyjścia do namysłu nad artystycznym wymiarem spotkania Konica z dziełem Prusa.

By obraz był pełniejszy, rozważania rozpoczniemy od precyzyjnej rekonstrukcji momentu historycznego, w którym powstają oba interesujące nas utwory. Ze względu na chronologię niech pierwszeństwo posiada materia literacka. Początek prac Prusa nad *Przygodą Stasia* to rok 1878¹. Druk na łamach „Kłosów”

1 Jak wskazują Krystyna Tokarzówna i Stanisław Fita, Prus rozpoczął prace nad *Przygodą Stasia* zaraz po ukończeniu opowiadania *Straszna noc* [Tokarzówna, Fita 1969: 198].

rozpoczął się 23 października kolejnego roku, zakończył zaś ponad miesiąc później, 4 grudnia (mowa o numerach czasopisma 747–753). Ciekawe, że o ile prasowy pierwodruk wieńczy informacja: „Warszawa 1878–1879” [Prus 1879: 354], o tyle wydania książkowe – te, dla których podstawą jest zbierający pięć opowiadań (w tym *Przygodę Stasia*) tom *Pisma* z roku 1881² – finalizuje zapis: „Warszawa, 1878 w grudniu” [Prus 1890: 49]. Nie ma potrzeby, by odtwarzać tu historię wszystkich wydań *Przygody Stasia*, także tych wykraczających poza wiek XIX (wspomnijmy tylko, że najczęściej tekst wchodził w skład różnorako skomponowanych publikacji z krótkimi prozami Prusa). Trzeba również dodać, iż *Przygoda Stasia* z pewnością nie należy do tych utworów pisarza, których obecność w tomach pomyślanych jako „nowele wybrane” czy „zbiór opowiadań” byłaby czymś „oczywistym” – zwłaszcza na tle takich tytułów, jak *Antek*, *Z legend dawnego Egiptu* lub *Powracająca fala*. Brak *Przygody Stasia* m.in. w opracowanym przez Tadeusza Żabskiego tomie *Opowiadania i nowele. Wybór* [zob. Prus 2009]³, opublikowanym w serii Biblioteka Narodowa (nr 291). Ten ostatni wątek wydaje się istotny także dlatego, że trudno go zignorować – do czego powrócę w dalszej części artykułu – w kontekście filmowym. Tymczasem spróbujmy ów kontekst teraz odtworzyć. Ze względu na faktograficzne luki i brak badań filmoznawczych na ten temat jest to zadanie nieproste.

Zapewne najpóźniej w 1. połowie 1970 roku zapadła w Telewizji Polskiej decyzja o realizacji tryptyku filmowego – wspólnym mianownikiem i podstawą scenariuszy miały być trzy krótkie prozy Prusa. Źródłem tego czasowego domniemania jest zwięzła notatka opublikowana w sierpniowym numerze „Magazynu Filmowego” z 1970 roku. Czytamy w niej:

- 2 W roku 1890 został on opublikowany pt. *Pierwsze opowiadania*, jakkolwiek „tekst wszystkich opowiadań ustalił Prus całkowicie już w r. 1881 i od tego czasu żadnych zmian nie wprowadzał” [Prus 1950: 301]. Pozostałe opowiadania z tomu *Pisma* (1881) to: *Antek*, *Powracająca fala*, *Michałko*, *Sieroca dola*.
- 3 Dla ścisłości dodajmy, iż Tadeusz Żabski kilkakrotnie wspomina o *Przygodzie Stasia* w swoim *Wstępie* do wzmiankowanego tomu.

Nowela Bolesława Prusa *Przygody Stasia*⁴ jest podstawą scenariusza pierwszego filmu realizowanego z myślą o II programie telewizyjnym przez reż. Andrzeja Konica, współtwórcy *Stawki większej niż życie*. W rolach głównych zobaczymy Annę Seniuk, Marka Perepeczko i Ludwika Benoit. [(zot) 1970: 15]

Dwuczęściowy tytuł notki uwypuklał antenowe przeznaczenie dzieła: *Już dla II programu TV – Andrzej Konic realizuje „Przygody Stasia”*. Dwa kolejne filmy to zaadaptowana przez Stanisława Jędrykę w 1. połowie 1971 roku *Kamizelka* oraz wyreżyserowany przez Wojciecha Fiwka w 2. połowie tego samego roku *Antek*⁵. Proza Prusa to najistotniejszy, lecz niejedyny znak spójności w kontekście wspomnianych dzieł. Łączy je również to, iż wszystkie zostały na zlecenie telewizji wyprodukowane przez łódzką Wytwórnę Filmów Oświatowych (dalej: WFO). Jej *stricte* edukacyjny profil (podstawowym polem działalności WFO było i jest kino dokumentalne) wydaje się w tym kontekście nieco zaskakujący, jednak decyzję telewizji można próbować zrozumieć. Warto tu przypomnieć słowa Jacka Fuksiewicza z 1975 roku:

Produkcję materiałów filmowych, reportaży i filmów na użytek własny rozpoczęła Telewizja Polska już na początku swojego istnienia, opierając się na kadrze własnych pracowników oraz na bazie telewizyjnej wytwórni, pracującej na standardzie 16 mm. W miarę dynamicznego rozwoju programu

- 4 W scenariuszu tytuł filmu brzmi: *Przygoda Stasia*. Wersję z liczbą mnogą (*Przygody...*) – nierzadki przypadek w prasie, ale i w wielu zachowanych dokumentach archiwalnych dotyczących produkcji dzieła – zapewne uznać trzeba za błąd.
- 5 W swej autobiografii – *Miłości mojego życia* – Stanisław Jędryka wspomina o *Kamizelce* ledwie raz (w kontekście odtwórczyni głównej roli kobiecej, Ligii Branice [Jędryka 2012: 107]). Nieco bardziej rozbudowany (choć, dodajmy od razu, dyskusyjny w treści) fragment – tyle że na temat zekranizowanego *Antka* – można odnaleźć w monografii autorstwa Mariusza Szyłaka: *Wojtek Fiwek. Kadry z życia i twórczości*. Czytamy w niej, że częściowo w tym samym czasie co *Szansę Pigmeja* (1970) Wojciech Fiwek realizował „niespełna godzinny *Antka*, według nowelki Bolesława Prusa pod tym samym tytułem. Trudne zadanie, bo przecież to polska literacka klasyka, a poza tym dość... nudna lektura szkolna, niezbyt chętnie przez młodzież czytana, czego sam kiedyś doświadczyłem” [Szyłak 2013: 68].

telewizyjnego okazało się jednak, że ta baza filmowa jest niewystarczająca. Aby więc sprostać rosnącym potrzebom programowym, Telewizja Polska zaczęła zamawiać filmy w istniejących w kraju wytwórniach. Taka forma produkcji filmów telewizyjnych rozwinęła się zwłaszcza w ostatnich latach. [Fukiewicz 1975: 139]

Interesujący nas problem skłania jednak, by w przypuszczeniach pójść krok dalej. Bo oto na dający się wytłumaczyć programowymi potrzebami związek TVP–WFO można spojrzeć z perspektywy bardziej merytorycznej. Wiąże się ona z wątkiem już wzmiankowanym – uruchomieniem przez Telewizję Polską Programu II (który był emitowany – początkowo nie przez cały tydzień i nie w każdej części kraju – od 2 października 1970 roku). Takimi słowami, w tekście pt. *Program 2 TV – wydarzenie roku*, charakteryzował go Tadeusz Kołaczkowski:

Decyzja uruchomienia II programu, nie rozwiązując wszystkich trudności programowych, stworzyła nową możliwość zaspokojenia zróżnicowanych zainteresowań i praktycznych potrzeb współczesnego człowieka żyjącego i działającego w kręgu nowoczesnej techniki, kultury materialnej i duchowej. Stąd też i profil II programu. Jest on jak gdyby przedłużeniem I programu, tyle że wyspecjalizowany w kręgu zagadnień i problemów, z którymi na co dzień spotyka się ten widz, który ma być współtwórcą rewolucji naukowo-technicznej. [...] **Prostą konsekwencją takiego założenia programowego jest edukacyjny charakter II programu.** Truizmem jest już twierdzenie, że nasi widzowie chcą się uczyć. Nie lubią natomiast być pouczani... [Kołaczkowski 1971: 102].

Wobec tak naszkicowanego konceptu (powielonego na początku lat 70. w wielu innych publikacjach) współpraca Telewizji Polskiej i Wytwórni Filmów Oświatowych staje się tym bardziej zrozumiała: mowa o wspólnocie zamierzeń edukacyjno-popularyzatorskich. Jak ją jednak rozumieć w odniesieniu do filmów Konica, Jędryki i Fiwka? Przez pryzmat chęci przypomnienia

dziel (niesłusznie) zapomnianych? A może chodzi o próbę autor-
skiego odczytania kanonu literatury? Nie istnieje tu jedna odpo-
wiedź, która obejmowałaby swym zakresem wszystkie trzy przy-
padki.

Jest to adaptacja pod wieloma względami wzorowa – pisała
o *Antku* Jolanta Mach, podejmując temat sztuki adresowanej
do młodego odbiorcy. – Przede wszystkim dochowuje wier-
ności atmosferze, wolałabym powiedzieć – temperaturze uczu-
ciowej oryginału, podziwowi dla chłopca, który wbrew prze-
szkodom zmierza ku umiłowanemu zawodowi. [Mach 1980: 8]

Mieczysław Kofta poświęcił z kolei krótką notkę *Kamizelce*,
niedługo po jej telewizyjnej premierze:

Gdyby nauczyciel kazał uczniowi [...] streścić *Kamizelkę*
i gdyby trafił na ucznia leniwego, który treść noweli znał jedy-
nie od Jędryki, cała klasa miałaby znakomitą zabawę. Bo reży-
ser (w jednej osobie scenarzysta) dorysował do szkicu Pana
Bolesława różne fabułki, dopisał nie istniejące w *Kamizelce*
dialogi – jednym słowem, dzieło klasyka potraktował istotnie
dość bezceremonialnie. [Kofta 1971: 10]

Przywołuję te fragmenty, bo ciszej lub głośniejsze pobrzmiewa
w nich stwierdzenie umieszczone przez cytowanego Koftę, niby
mimoходом, w nawiasie: „(przeznaczeniem tego cyklu jest po-
moc szkolna)” [Kofta 1971: 10]. „Było to typowe kino lektur szkol-
nych” – piszą Magdalena Czachorowska i Mariusz Guzek, mając już
jednak na myśli *Przygodę Stasia* w reżyserii Konica [Czachorowska,
Guzek 2016: 113]. Ten zwodniczo usójniony trop „dydaktyczny”
trzeba jednak zniuansować – bo trudno przecież o znak równości
między trzema prozami Prusa, gdy mowa o ich obecności w przed-
i powojennych spisach lektur szkolnych. Uściślając, *Antek* i *Kami-
zelka* były (i są) dla nauczycieli oraz uczniów wyborami znacznie
częstszymi niż *Przygoda Stasia* [zob. Kulka 1998; Jędrych 2014].
Ma to dość oczywisty, ale wart zapisania skutek; posłuszmy się re-
fleksją Kazimierza Gajdy:

Przeciętny czytelnik, którego przyzwyczajenia lekturowe kształtowały się głównie w toku szkolnej edukacji, zapewne przeczytał *Kamizelkę* i podążał śladami Wokulskiego, mógł zetknąć się z Antkiem i Michalkiem, ale można wątpić, czy postrzegał Prusa przez pryzmat takich miniatur narracyjnych, jak np. *Pleśń świata*, *Cienie* [Gajda 1996: 103]

– lub *Przygoda Stasia*, dodajmy od razu, wykraczając poza obszar miniatur⁶. Tworząc scenariusz i scenopis, a potem reżyserując, musiał Konic mieć świadomość, iż funkcjonowanie jego dzieła będzie z natury rzeczy podlegać ograniczeniom. Tym oczywistym (mowa o obiegu kinowym) i tym, które wynikają ze statusu adaptowanego tekstu (*vide* szeroko pojęty wymiar oświatowy⁷). Więcej nawet: niestety, pod znakiem zapytania piszący te słowa stawia możliwość potwierdzenia, iż *Przygoda Stasia* w ogóle została na początku lat 70. przez Telewizję Polską wyemitowana. Przegląd ramówki z lat 1970–1972⁸ pozwala wynotować premierowe pokazy *Kamizelki* (3 września 1971 roku, TVP1) oraz *Antka* (5 kwietnia 1972 roku, TVP2), brak jednak śladu po ewentualnym seansie (ukończony najwcześniej, bo jeszcze w roku 1970) *Przygody Stasia*. Sprawy nie pozwala rozstrzygnąć zachowany w WFO⁹ dokument *Kontrola ruchu materiałów archiwalnych* [WFO – arch.: b.p.], bo choć są

- 6 Znamiennym uzupełnieniem tych rozpoznań jest fakt, iż w 2008 roku filmy *Antek* i *Kamizelka* wydane zostały na płytach DVD w serii Ekranizacje Literatury [zob. Fiwek 2008; Jędryka 2008]. Podobny los nie spotkał zrealizowanej przez Konicę *Przygody Stasia* (można podejrzewać, że jednym z powodów był mniejszy niż w dwóch pozostałych przypadkach potencjał szkolno-edukacyjny dzieła).
- 7 Nie chodzi tu bowiem wyłącznie o dydaktykę w szkole, ale też np. o pasma edukacyjne lub osobne projekcje w ówczesnej telewizji. Dla przykładu: ekranowa *Kamizelka* po premierze 3 września 1971 roku (TVP1) została powtórnie wyemitowana jeszcze w tym samym miesiącu, dokładnie tydzień później (TVP1).
- 8 Przedmiotem analizy były programy telewizyjne zamieszczone na łamach tygodnika „RTV. Radio i telewizja”.
- 9 W archiwum WFO zachowały się trzy teczki z dokumentami dotyczącymi produkcji filmu *Przygoda Stasia* (sygnatury: 1970/24; 1970/34; 1970/49). W dalszej części artykułu pochodzące z tego zbioru materiały lokalizuję, wprowadzając bezpośrednio po danym przytoczeniu skrót: WFO – arch.; po dwukropku podaję nadany przez archiwistów WFO numer strony dokumentu; w przypadku braku numeracji posługuję się skrótem: b.p. (brak paginacji).

w nim zapisy na temat udostępniania przez wytwórnię dzieła Koni-
ca (adresatem w 1971 roku był m.in. Filmos, czyli instytucja, która
zajmowała się dystrybucją filmów oświatowych), to poza jednym
zapisem¹⁰ nieuzupełniona pozostała kolumna „w celu”. Wśród po-
wodów komplikacji z pewnością nie znajdowały się kwestie cen-
zuralne. Jak czytamy w protokole (z 28 października 1970 roku)
sporządzonym przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji
i Widowisk po pokazie *Przygody Stasia*: „film może być wyświet-
lany bez zmian” [WFO – arch.: 520]. Trudniejsza w ocenie pozo-
staje ta część archiwum, która dokumentuje kontakty WFO z Te-
lewizją Polską. Wątpliwości dotyczyły, jak się zdaje, choćby tego,
który pokaz należy uznać za kolaudację (październik 1970 roku¹¹),
ale nie brak też – sformułowanych przez działającą w ramach TVP
Redakcję Scenariuszy i Produkcji Filmów Telewizyjnych – „zale-
ceń wprowadzenia [...] poprawek” [WFO – arch.: 518] do przed-
stawionego dzieła (listopad 1970 roku). A może chodziło o kwestie
finansowe i to one wpłynęły na sytuację wokół premiery?

- 10 W grudniu 1970 roku WFO przesłała kopię wzorcową *Przygody Stasia* do Naczel-
nego Zarządu Kinematografii, by materiał poddany został obowiązkowej ocenie
przez Dział Kontroli Technicznej (i właśnie słowo „ocena” trafiło do kolumny
„w celu” [WFO – arch.: b.p.]).
- 11 Dla porządku przytoczmy za Lechem Pijanowskim definicję kolaudacji: „[...]
w kinematografii polskiej: przyjęcie filmu; pierwszy wewnętrzny pokaz filmu dla
administracji i kierownictwa kinematografii. [...] Uczestnicy kolaudacji mogą
nie przyjąć filmu, uznać, iż wymaga on uzupełnień i poprawek, które stają się dla
twórców filmu w naszym modelu produkcyjnym obowiązującymi zaleceniami
pokolaudacyjnymi” [Pijanowski 1973: 150]. 16 października 1970 roku kierownik
produkcji *Przygody Stasia*, Władysław Rudnicki, pisał do „Dyrektora ds. Pro-
dukcji – w miejscu” (czyli w WFO): „W związku z przeglądem filmu fabularnego
Przygoda Stasia, który odbył się w Wytwórni w pierwszych dniach września br.,
na którym obecni byli przedstawiciele TV-warszawskiej z red. Czałbowskiem –
kierownictwo filmu prosi uprzejmie o wyrażenie zgody na dokonanie wypłat
honorariów realizatorom filmu wg zawartych z nimi umów” [WFO – arch.: 515].
Na tym samym dokumencie znajduje się zanotowana długopisem – i trudna do
jednoznacznego rozszyfrowania w całości, nieczytelnie podpisana – adnotacja
datowana na 17 października 1970 roku. Pewne jest, że: a) mowa o wrześniowym
pokazie *Przygody Stasia*, b) określenie go mianem kolaudacji to „nieporozumie-
nie [...] wyjaśnione w rozmowie telef. [z-?] TV”, c) należy wykonać kopie dźwię-
kowe filmu „celem zaproponowania terminu kolaudacji” [WFO – arch.: 515].

Oto dokument z 30 stycznia 1971 roku kierowany przez WFO do Komitetu do spraw Radia i Telewizji (Zespół Programu Telewizyjnego – Samodzielna Redakcja Filmów Telewizyjnych) w sprawie „zwiększenia limitu kosztów filmu pt. *Przygoda Stasia*” [WFO – arch.: 540]. Dwustronny maszynopis nie jest podpisany, znaczą go też dwa „iksy” (anulowanie całości?); na jednym z marginesów dostrzec można (zanotowane długopisem) słowo: „dobre”. Niezależnie od tego, jakie były losy pisma, pozostaje ono ciekawym śladem co najmniej chęci poinformowania zleceniodawcy o zwiększonych, względem wstępnego kosztorysu, potrzebach finansowych zleceńbiorky. Przytoczmy tylko ostatni akapit:

[...] do przekroczenia ustalonego limitu kosztów przyczyniły się trzy zasadnicze okoliczności:

1. niesprzyjające warunki atmosferyczne,
2. brak należytego sprzętu z uwagi na newralgiczny okres produkcji Wytwórni,
3. brak dostatecznych doświadczeń z zakresu właściwego przygotowania produkcji – jako że film *Przygoda Stasia* był pierwszym tematem dla nas o rozmiarach filmu fabularnego. [WFO – arch.: 540]

Nie rozstrzygając na tym etapie badań kwestii telewizyjnej premiery filmu, zwróćmy uwagę, że trzeci z przytoczonych powyżej argumentów można na pewnej płaszczyźnie zestawzić z decyzją o przeniesieniu na ekran właśnie *Przygody Stasia*. Mowa o swego rodzaju nieoczywistości zamierzeń – na tle i artystycznym (*vide* obrzeża Prusowego kanonu), i realizatorskim (istotnie, przed 1970 rokiem wszystkie wyprodukowane przez WFO filmy fabularne były krótkometrażowe). Niedługo przed okresem zdjęciowym (który rozpoczął się 25 czerwca 1970 roku, zakończył zaś 25 lipca tego samego roku¹²) uzupełniono w wytwórni formularz *Plan generalny filmu* pt. „*Przygody Stasia*”, a rubryki „stopień trud-

12 *Przygodę Stasia* realizowano na terenie gminy Poświętne; jej mieszkańcy wracają pamięcią do tego czasu na kartach książki Macieja Kronenberga: *Filmowe Poświętne we wspomnieniach mieszkańców* [Kronenberg 2022: 79–84].

ności – reżyseria”, „stopień trudności – zdjęcia” oraz „stopień trudności – montaż” każdorazowo opatrzone wpisem: „b[ardzo] trudny” [WFO – arch.: 130]. Andrzej Konic – nie ma co do tego żadnych wątpliwości – film jednak ukończył (przygotowano też tzw. kopie pokazowe¹³). Przesądzająca w tym względzie jest przede wszystkim jego obecność – już w XXI wieku – na antenie Telewizji Polskiej. Pierwszy zarejestrowany przez Dział Dokumentacji Aktowej TVP pokaz dzieła odbył się 1 czerwca 2006 roku (TVP 1, godz. 15.10)¹⁴. Dziś pojawia się ono niekiedy w ramówce TVP Kultura, kanału uruchomionego w 2005 roku. Do przełomu XX i XXI wieku filmowa *Przygoda Stasia* pozostawała jednak tytułem w zasadzie nieznanym. Czy był świadom jego istnienia prof. Edward Pieścikowski, wybitny znawca twórczości Prusa, zainteresowany również ekranowymi losami badanej prozy¹⁵? Nie sposób tego przesądzić (nieobecność wątku w tekstach naukowca to argument cząstkowy), lecz bardzo sugestywne jest, jak się zdaje, samo wyrażenie wątpliwości.

2.

Pytanie, które chciałbym uczynić punktem wyjścia rozważań części drugiej artykułu, brzmi: czy ekranowa *Przygoda Stasia* dowodzi, że Konic zastosował wobec (przypomnijmy – mało znanej) prozy Prusa oryginalny, autorski klucz adaptacyjny? Odpowiedź twierdząca byłaby przynajmniej hipotetycznym wyjaśnieniem zaangażowania filmowca w to przedsięwzięcie, w którym pozostałe role reżyserskie przypadły Fiwkowi i Jędryce. Dwaj ostatni – oprócz tego, że mieli zmierzyć się z tekstami kanonicznymi (w tym sensie: łatwymi do wyobrażenia, choćby jako pomoce szkolne) – posiadali dodatkowe atuty w kontekście, nazwijmy go, historyczno-filmowym. Fiwek w latach 60. wielokrotnie

13 Poświadczą to wzmiankowany już w tekście dokument *Kontrola ruchu materiałów archiwalnych* [WFO – arch.: b.p.].

14 Informacja pochodzi z korespondencji autora z p. Marią Ogorzałek, archiwistką Działu Dokumentacji Aktowej TVP (luty 2023).

15 W tym kontekście warto wymienić chociażby *Filmowe kłopoty z Prusem*, rozdział z książki Bolesław Prus – „humorysta w wielkim stylu”. *Studia i szkice* [zob. Pieścikowski 2012].

współpracował z WFO, był zatem dla wytwórnianych decydentów reżyserem niejako „sprawdzonym”¹⁶. Z kolei Jędryka miał już w swym dorobku udane spotkanie z twórczością Prusa – mowa o trwającej niecałe 30 minut (i przeznaczonej na telewizyjny ekran) adaptacji *Katarynki* (1967, premiera: 1968), z godnym zapamiętania Tadeuszem Fijewskim w roli pana Tomasza.

Na tym tle Andrzej Konic jako reżyser i scenarzysta wydaje się postacią nieoczywistą – przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, całość twórczych poczynąń Konica (także tych przed *Przygodą Stasia*) potwierdza, że jego specjalnością były wprawdzie formy telewizyjne, jednak przede wszystkim te serialowe, z gatunkowego punktu widzenia zaś wojenno-sensacyjne (najważniejsze przykłady: *Stawka większa niż życie*, wybr. odc. 1967–1968; *Czarne chmury*, 1973; *Pogranicze w ogniu*, 1988–1991, prem. 1992). Po drugie, wyjątkiem od reguły okazywały się sytuacje, gdy Konic był scenarzystą realizowanych przez siebie dzieł – *Przygoda Stasia* to pierwsza z tych nielicznych prób. Obie ze wskazanych okoliczności – zarówno predylekcja do form o rozbudowanej strukturze, silnie nasyconych konwencją filmowej sensacji, jak i rzadka praktyka scenariopisarska – w niemalym stopniu dotyczą treści pytania rozpoczynającego tę część artykułu. W tym kontekście staje się bowiem jasne, że *Przygoda Stasia*, już choćby pod względem metrażu (42 min) i autorstwa scenariusza, była dla Konica zadaniem szczególnego typu. Więcej: musiało się ono takim jawić także z racji przewidywanej skali odbiorczego oddźwięku. Co stanowiło – potencjalnie paraliżujący – punkt odniesienia?

Kiedy Konic pracował w 1970 roku nad *Przygodą Stasia*, *Stawka większa niż życie* wciąż biła rekordy popularności. Świadczą o tym teksty przedstawiające wyniki badań widowni telewizyjnej, opublikowane w kolejnych numerach „Biuletynu Radiowo-Telewizyjnego” (1970) – najpierw wyimek z numeru 8 dotyczący oglądalności „filmów seryjnych”: „Pierwszą, bezkonkurencyjną pozycję zajmuje *Stawka większa niż życie*. Oglądało ją systematycznie

16 W latach 60. Wojciech Fiwek reżyserował w ramach WFO zarówno krótkometrażowe dokumenty (głównie o wymowie edukacyjnej, np. *Dobrej nocy*, 1961; *Gdzieś w Polsce...*, 1962), jak i fabuły (np. *Łuk i cztery strzały*, 1967; *To moja wina*, 1969).

10 widzów” [Kania 1970: 10]; a oto tytuł artykułu z numeru 9, będący jednocześnie tytułem przeprowadzonych badań: „*Stawka większa niż życie*” i *kapitan Kloss jako wzór bohatera dla współczesnej młodzieży* [Rudzińska 1970: 5]. Powtórzmy zatem pytanie (ale już ze świadomością zrekonstruowanych wyżej okoliczności): czy z wielu powodów nieoczywista dla twórczej drogi Konica *Przygoda Stasia* pozwala ze względu na swoje ukształtowanie wysnuć tezę, iż reżyser spotkał się z prozą Prusa w pełni intencjonalnie, „przykładając” do niej autorski koncept adaptacyjny?

Niestety, myśl taka jest nie do obrony. Znacznie wyraźniej rysuje się przypuszczenie, że była to praca zlecona, będąca efektem ówczesnej pozycji Konica (m.in. jako realizatora produkcji telewizyjnych), nie zaś jego pomysłu na spotkanie z XIX-wiecznym tekstem. Pieścikowski, nawiązując właśnie do obecności Prusa na ekranie, pisał:

Wytworzył się stereotyp historyka literatury, który – stojąc na straży literackich arcydzieł – każdą adaptację (inscenizację czy ekranizację) uznaje za ich zubożenie i okaleczenie. Tropi więc odstępstwa – pominięcia i dodatki, by gromko protestować przeciwko szarganiu literackich świętości. Nie chciałbym powiększać grona takich tradycjonalistów, jestem bowiem przekonany, że sztukę filmową stać na arcydzieła równe literackim, że nawet literacki pierwowzór ekranizacja może dowartościować. [Pieścikowski 2012: 229]

By udowodnić, iż filmowa *Przygoda Stasia* nie mogłaby stanowić *exemplum* przytoczonej myśli, skoncentruję się na dwóch wymiarach literackiego źródła i praktyki adaptacyjnej Konica. Dotyczą one płaszczyzny fabularnej oraz wizerunku świata przedstawionego (wraz z jego bohaterami¹⁷).

17 Wymieńmy odtwórców głównych ról w *Przygodzie Stasia*: Anna Seniuk (Małgosia), Marek Perepeczko (Józef), Ludwik Benoit (organista), Andrzej Głóskowski (sędzia). Na temat półtorarocznego ekranowego Stasia można odnaleźć takie informacje: „[...] po skręceniu z nim pewnej partii zdjęć – pisał w sprawozdaniu kierownik produkcji – okazało się, że dalsza realizacja [...] sekwencji jest niemożliwa. Zdecydowano się na wyszukanie następnego dziecka oraz powtórze-

Opowiadanie Prusa *de facto* rozpada się na dwie części. W pierwszej autor szkicuje okoliczności – zakończonego ślubem – poznania się kowala, Józefa Szaraka, i Małgosi Stawińskiej, córki młynarza. Małżonkom rodzi się syn, Staś. Ojciec, myśląc o edukacji chłopca, planuje w odpowiednim momencie przekazać go w ręce nie miejscowego nauczyciela, zajętego „pisaniami denuncjacji i próbowaniem dobroci wódek” [Prus 1950: 20], lecz szanowanego powszechnie organisty, „który golił się jak ksiądz, nosił długie czarne surduty, mówił przez gardło i wtrącał do rozmowy łacińskie wyrazy z ministrantury” [Prus 1950: 20]. Między kowalem i organistą wybucha jednak karczemna awantura – na tle domniemyanych różnic w pochodzeniu ich zawodów. Kiedy, m.in. w związku z tą sprawą, wściekła na organistę Małgosia wyrusza z synkiem do swego ojca, opowiadanie wkracza w drugą fazę – tytułowej „przygody”. Oto bowiem, wędrując w spiekoście i chcąc sobie ulżyć, kowalowa „zaczepiła dyszelek wózka o oś biedki” [Prus 1950: 36] powożonej przez wracającego do domu pana Łoskiego. Ów niczego nieświadom sędzia gminny, reprezentant wyższych sfer, przyspiesza jazdę, znika z pola widzenia Szarakowej, by wywołać we dworze – u swych gości, ale przede wszystkim u żony i gospodyni – olbrzymie poruszenie. Równie silne emocje towarzyszą zrozpaczonej matce Stasia, która z pomocą spotkanego przypadkiem organisty rozpoczyna poszukiwania syna. Te szybko kończą się powodzeniem – podobnie jak sam konflikt małżeństwa Szaraków z organistą. „Przygoda” ma swój finał.

Nietrudno spostrzec, iż fabuła opowiadania jest dość prosta i zwięzła. Co więcej, w momencie, który dramaturgicznie obiecuje najwięcej (*vide* zniknięcie Stasia), Prus – słowami narratora – całkowicie niweluje napięcie. Ma rację Jerzy Putrament, że „autor mógłby z łatwością dłużej utrzymać czytelnika w niepewności co do losów dziecka” [Putrament 1936: 98–99]. Prus tego jednak nie czyni, ponieważ – można podejrzewać – całe opowiadanie

nie zdjąć. W rezultacie nie przyniosło to również pozytywnych wyników. Drugie dziecko okazało się tak samo płaczliwe jak i pierwsze. Stąd wniosek na przyszłość, że należy wybierać do filmu dzieci sprawdzone na przestrzeni dłuższego czasu, łącznie z oswojeniem z aktorami. Nie można w tym układzie liczyć na przypadek” [WFO – arch.: 506].

(a w jego ramach także „przygoda”) służy mu w pierwszym rzędzie do obrazowania rzeczywistości i bytujących w niej ludzi. O tym jednak więcej za moment; teraz należy zaznaczyć, iż Konic z tego „wygaszenia” dramaturgii całkowicie rezygnuje. Jakże to uderzające w zachowanym scenariuszu (osobliwym już z tego względu, że najczęściej przypomina on językową kopię wybranych partii opowiadania)! Porównajmy dwa stosowne akapity. Czytamy u Prusa: „Szarakowa wykonała rozkaz organisty, nie śmiejąc mu w oczy spojrzeć. Wszakże to dla dokuczenia mu wybrała się dziś w podróż!... Ale Bóg, dbały o sługi swoje, pomieszał plany zemsty i sprawił, że właśnie organista wydobędzie ją z niewoli” [Prus 1950: 39–40]; w scenariuszu: „Tak się certowali wzajemnie, aż Szarakowa uległa rozkazowi organisty, nie śmiejąc mu w oczy spojrzeć. Wszakże to dla dokuczenia mu wybrała się dziś w podróż...” [WFO – arch.: 404]. Widoczne „przykrojenie” tekstu Prusa ma swe konsekwencje – widz nieznający tekstu źródłowego nie może mieć pewności co do szczęśliwego zakończenia historii. Tak rozumiane napięcie, jako się rzekło, było dla pisarza nieistotne. Zatem czemu służyć miała skomponowana w ten sposób „przygoda”?



Il. 1 Franciszek Kostrzewski, *Do noweli Bolesława Prusa „Przygoda Stasia”*, szkic, b.r.

Źródło: Jeske-Choiński 1900: 751.

Teresa Tyszkiewicz, odnosząc się do krótkich utworów Prusa, wskazuje, iż

jak owad w kropli bursztynu zastygł [w nich – P.P.] kawałek ludzkiego życia. [...] to galeria miniatur psychologicznych, iście reporterskich wycinków codzienności, kunszt operowania światłem i cieniem, dowcipem i liryzmem. [Tyszkiewicz 1971: 38]

To doskonała charakterystyka (wspomnianej zresztą w sąsiedztwie cytatu) *Przygody Stasia* – z jej bardziej „zastygłym” niż ukształtowanym teleologicznie trwaniem świata, z jej pogłębianym psychologicznie rysunkiem postaci i wielowymiarowym obrazem rzeczywistości, wreszcie – z jej często zmienną tonacją narracji (nie brak fragmentów, w których nuta poetycka sąsiaduje z głosem komiczno-ironicznym). „Doskonała *Przygoda Stasia*” – wyrokuje Zygmunt Szweykowski [1972: 72], podkreślając, że opowiadanie to było ważnym punktem na drodze do literackiej oryginalności Prusa. Poza tym to wówczas (lata 1878–1879) – zdaniem badacza – nabierają kształtu dwie istotne ścieżki tej twórczości: jedna ciąży ku humorowi i satyrze, za to w ramach drugiej „chodzi o wydobywanie z życia codziennego tych elementów, które tylko pod pozorami zwykłymi kryją w sobie niezwykłość, niezwykłość moralną, psychologiczną czy choćby tylko sytuacyjną” [Szweykowski 1972: 72]. Odnoszącym się do cytatu przykładem jest m.in. *Przygoda Stasia* – ta literacka jednak, ponieważ dzieło Konica, na tle przywołanych rozpoznań, wydaje się w procesie adaptacji przyimoty utworu Prusa nie tyle tracić, co – dotkliwie zubażać. Dowodem: właśnie „przygoda”.

Zauważmy, że zanim Prus dociera do tego wątku (w drugiej połowie utworu), interesuje go przede wszystkim rys psychologiczno-obyczajowy świata. Czytelnik w żaden sposób nie jest przygotowywany na niefortunne zdarzenie z dziecięcym wózkiem. Zamiast tego zagłębia się w świat wewnętrznych emocji Małgosi, jej relacji z ojcem, potem także z mężem i Stasiem. Wtajemniczony zostaje nawet w to, co śni się Kurcie, psu Szaraków. Troska o synowską edukację, jak wiadomo, prowadzi do konfliktu dotyczącego

środowiskowej pozycji kowala i organisty; poszukiwania dziecka stają się z kolei okazją, by wprowadzić na arenę zdarzeń jeszcze inne postaci: gości i mieszkańców dworu, ale też osoby spotkane w miasteczku: burmistrza z małżonką, rejenta oraz grupę Żydów. Nikt nie znalazł się w świecie opowiadania przypadkowo – łączą tych ludzi różne relacje, zależności, a dzieli mniejszy lub większy dystans społeczny. Warto za Janiną Kulczycką-Saloni podkreślić, że wątki te (w nienarzucający się sposób) dają o sobie znać już w kontekście małżeństwa bohaterów:

Staś jest synem kowala, Józefa Szaraka, którego nazwisko świadczy o jego chłopskim pochodzeniu. Ale był równocześnie synem „Stawińszczanki”, córki Stawińskiego, szlachcica z pochodzenia, ale parającego się obecnie bynajmniej nie szlacheckim zajęciem – młynarstwem. Mimo że współczesność jest dla bohaterów opowiadania jednaka i powinna by tworzyć podstawy pełnego porozumienia, to przeszłość jest inna i ona jeszcze ciąży na stosunkach ludzkich. [Kulczycka-Saloni 1969: 18]

Józef opanowuje wściekłość, bo organista to jednak ważna persona. Burmistrzostwo patrzy na cierpienie Małgosi z trudną do ukrycia nieżyczliwością; rejent – przypochlebia się burmistrzowej. Z kolei Żydzi – uprzejmi wobec kobiety (zapowiadają się z wizytą u kowala), kpią z organisty. Można rekonstruować dalej, lecz już teraz zdaje się jasne, że „przygoda” jest dla Prusa poręcznym składnikiem fabuły w dwójnasób. Po pierwsze, pozwala mu poszerzyć grono bohaterów (i „rozpiąć” ich w miejscowej hierarchii). Po drugie, stanowi dla pisarza **pretekst** do usytuowania głównych postaci ponad sporem, ponad różnicami. Taki jest przecież podstawowy sens spotkania Małgosi z organistą. Podobna myśl – porozumienie w obliczu niedoli – przenika też finał noweli, która kończy się dostarczeniem prezentu od sędziny: to cielak dla Stasia. Dystans jest zachowany, ale i w tej płaszczyźnie (mówi, jak się zdaje, Prus) istnieje możliwość spotkania. Film Konica w zasadzie podąża tropem tej refleksji, zachowuje ją. Jednocześnie jawi się ona jako znacznie mniej przekonująca – przynajmniej z dwóch powodów.

Pierwszy dotyczy wzmiankowanych już spraw fabularno-dramaturgicznych. Uściślijmy: nasycając „przygodę” pierwiastkiem napięcia, reżyser bardzo osłabił jej pretekstowy wymiar. Co więcej, idzie to w parze ze zmianami w ramach sceny w miasteczku: znika postać rejenta, a Żydzi ani przymilnie nie wspominają o kowalu, ani nie dworują sobie z organisty. Innymi słowy, mocno upraszcza się Prusowa sieć społecznych korelacji. I wreszcie finał: brak w filmie sceny z cielakiem („upominam się o to cielę” [WFO – arch.: 448] – prosiła, bez skutku, w swej recenzji scenopisu Maria Knothe). Przyklasnęłaby pewnie temu pomyślowi Janina Kulczycka-Saloni, przywołująca epizod z cielakiem w kontekście rzadkiej u Prusa sytuacji: „zakończenia żadnego, nijakiego, polegającego na urwaniu narracji i w jakimś przypadkowym momencie” [Kulczycka-Saloni 1969: 62]. U Konica odczuwa się tę absencję jednak jako dotkliwą, ponieważ to kolejny przejaw uszczuplenia kluczowych sensów krótkiej prozy (bez zastąpienia ich – innymi sensami).

Powód drugi dotyczy bohaterów. „Ludzie Prusa tacy jak stary Jakub, jak młynarz Stawiński, kowal Szarak, jak Niemiec Gotlieb Adler, są to przewyborne typy, obserwowane świetnie i z Dickensowską plastyką” [cyt. za: Pieścikowski, wyb. i oprac. 1988: 43] – to Henryk Sienkiewicz. „[...] Wszystko to chwycone z natury, żywe, barwne, ciągnące oczy za sobą” [Konopnicka 1881: 237] – już tylko o postaciach z *Przygody Stasia* pisała Maria Konopnicka, nazywając opowiadanie „w połowie poematem, w połowie rodzajowym obrazkiem” [Konopnicka 1881: 237], co również stanowi trafny opis stylu portretowania choćby Małgorzaty¹⁸. Z literacką wyobraźnią, pełną dobrodusznego humoru, naszkicował Prus także malutkiego, zadziwionego światem Stasia („Widok osób chodzących na dwóch nogach budził w nim takie uczucia, jakich doświadczać by musiał człowiek rozsądny dostawszy się między gromadkę skoczków na linie” [Prus 1950: 19]). A wszystko po to,

18 Zdaniem Piotra Chmielowskiego szkic kobiecej bohaterki poszedł wręcz za daleko: „Marzenia i rozmyślenia Małgosi-dziewczyny prześcigają, jak mi się zdaje, sferę myślenia warstwy, do której należy i w której ona nie stanowi wyjątku” [Chmielowski 1892: 337].

jak sądzę, by uwiarygodnić ukazane w noweli procesy odbywające się wewnątrz społecznej wspólnoty – by refleksje na temat jej pęknięć i ich możliwych scalań nie były ani tendencyjne, ani utopijne.

Bohaterowie w filmie nie mogą służyć podobnemu celowi, bo brak im tego charakterologicznego skomplikowania. Najdotkliwiej odczuwa się to w odniesieniu do Małgosi i Stasia. Ta pierwsza ma na ekranie właściwie jedną twarz: to rezolutna, troskliwa względem swej rodziny, choć nieco apodyktyczna gospodyni. Prób naszkicowania postaci skłonnej także do zadumy, a przed poznaniem kowala zwyczajnie samotnej, szukającej bliskości, Konic nie podejmuje. Wobec Stasia z kolei reżyser nie czyni żadnych starań – związanych z użyciem filmowych środków wyrazu – które miałyby nadać tej postaci jakąkolwiek osobowość. Na tym tle niczym wyjątek potwierdzający regułę (każący myśleć o utraconym potencjale) jawi się choćby ujęcie (jedyne takie w filmie) mające oddać punkt widzenia dziecka¹⁹. W skrócie (zdanie to dotyczy również organisty i sędziego): konstrukcja filmowych postaci pozwala na skonfrontowanie ich z sytuacją zaginięcia Stasia, lecz – na niewiele więcej.

Trudno jest w tej chwili mówić już o wartościach ideowych filmu – nie czas na to. Jedno jest pewne, że do wykonania tego zadania podeszli wszyscy jako do pozycji pionierskiej, którą należy pomyślnie zrealizować [WFO – arch.: 507]

– notował w sierpniu 1970 roku, w sprawozdaniu z okresu zdjęciowego, Władysław Rudnicki (kierownik produkcji). Podejmując tę myśl ponad pół wieku później, wypada stwierdzić, że twórczość Prusa przerosła możliwości reżyserskie Konica. Co u pisarza było pretekstem, u reżysera stało się sednem. O ile Prus „jak gdyby [...] mówił nam: świat jest czemś zupełnie innym, niż się przedstawia; ulegamy łudzącym jego pozorom, a powinniśmy przy pomocy zdrowego rozsądku pojąć, że A jest nie-A, a nie-A jest A” [Świętochowski 1890: 416], o tyle Konic kreuje świat bez podszewki, bez cieniowania ludzkiej natury. Dziecięcy wózek Stasia – przyznaje

19 Chodzi o scenę wędrówki Małgosi z synkiem i moment, gdy kamera umiejscowiona została wewnątrz wózka.

narrator – ma tę wadę, że „każde koło zdaje się toczyć w innym kierunku” [Prus 1950: 5]. W filmie, na pewno wartym „odkrycia” i zapamiętania, wszystko toczy się wartko i poprawnie. Ale to ledwie połowiczny sukces, jeśli punktem odniesienia jest tak znakomita proza, jak *Przygoda Stasia* Bolesława Prusa.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

WFO – arch. – Archiwum Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, [Teczki z dokumentami dotyczącymi produkcji filmu *Przygoda Stasia*], sygn. 1970/24, 1970/34, 1970/49.

Literatura

Chmielowski Piotr (1892), *Bolesław Prus i jego „Drobiazgi”*, „Ateneum”, t. 4, z. 2.

Czachorowska Magdalena, Guzek Mariusz (2016), *Wojna i wojskowość w twórczości oraz adaptacjach powieści Bolesława Prusa*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz.

Fuksiewicz Jacek (1975), *Film i telewizja w Polsce*, Interpress, Warszawa.

Gajda Kazimierz (1996), „Cienie” Bolesława Prusa w świetle paraboli, w: *List. Nowela. Opowiadanie. Analizy i interpretacje*, red. Tadeusz Budrewicz, Halina Bursztyńska, Wydawnictwo Naukowe wsp., Kraków.

Jeske-Choiński Teodor (1900), *Bolesław Prus*, „Wędrowiec”, nr 38.

Jędrych Karolina (2014), *Lektury w programach dla szkoły podstawowej z lat 1949–1989*, w: *Literatura dla dzieci młodzieży*, t. 4, red. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Katarzyna Tałuć, Wydawnictwo UŚ, Katowice.

Jędryka Stanisław (2012), *Miłości mojego życia*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Kania Albin (1970), *Film fabularny w telewizji w opinii odbiorców*, „Biuletyn Radiowo-Telewizyjny”, nr 8.

Kofta Mieczysław (1971), *Notatnik telewizja*, „RTV. Radio i telewizja”, nr 38.

Kołaczkowski Tadeusz (1971), *Program 2 TV – wydarzenie roku*, w: *Z anteny PR i ekranu TV*, red. Jerzy Łañcut, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa.

Konopnicka Maria (1881), „Pisma” Bolesława Prusa, tom pierwszy, „Kłosy”, nr 850.

- Kronenberg Maciej (2022), *Filmowe Poświętne we wspomnieniach mieszkańców*, Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju REGIO, Łódź.
- Kulczycka-Saloni Janina (1969), *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Czytelnik, Warszawa.
- Kulka Bronisława (1998), *Szkolna recepcja twórczości Bolesława Prusa w latach (1918–1997): rekonesans badawczy*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i teoria literatury”, z. 7.
- Mach Jolanta (1980), *Jeszcze przeciw godzilli*, „Odgłosy”, nr 14.
- Pieśnikowski Edward, wyb. i oprac. (1988), *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, PWN, Warszawa.
- Pieśnikowski Edward (2012), *Bolesław Prus – „humorysta w wielkim stylu”. Studia i szkice*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Pijanowski Lech (1973), *Małe abecadło filmu i telewizji*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Prus Bolesław (1879), *Przygoda Stasia*, „Kłosy”, nr 753.
- Prus Bolesław (1890), *Pierwsze opowiadania*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Prus Bolesław (1950), *Pierwsze opowiadania*, red. Zygmunt Szweykowski, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Prus Bolesław (2009), *Opowiadania i nowele. Wybór*, oprac. Tadeusz Żabski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Putrament Jerzy (1936), *Struktura nowel Prusa*, Skład Główny. Dom Książki Polskiej, Warszawa.
- Rudzińska Anna (1970), „*Stawka większa niż życie*” i kapitan Kloss jako wzór bohatera dla współczesnej młodzieży, „Biuletyn Radiowo-Telewizyjny”, nr 9.
- Szweykowski Zygmunt (1972), *Twórczość Bolesława Prusa*, wyd. 2, PIW, Warszawa.
- Szylak Mariusz (2013), *Wojtek Fiwek. Kadry z życia i twórczości*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź.
- Świętochowski Aleksander (1890), *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, „Prawda”, nr 35.
- Tokarzówna Krystyna, Fita Stanisław (1969), *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, red. Zygmunt Szweykowski, PIW, Warszawa.
- Tyszkiewicz Teresa (1971), *Bolesław Prus*, PZWS, Warszawa.
- (zot) [właśc. Zofia Turowska] (1970), *Już dla II programu TV Andrzej Konic realizuje „Przygody Stasia”*, „Magazyn Filmowy”, nr 33.

Filmografia

Fiwek Wojciech, reż. (2012), *Antek*, DVD, Telewizja Polska.
 Jędryka Stanisław, reż. (2008), *Kamizelka*, DVD, Telewizja Polska.
 Konic Andrzej, reż. (1970), *Przygoda Stasia*, WFO, Łódź.

Ikonografia

Kostrzewski Franciszek (b.r.), *Do noweli Bolesława Prusa „Przygoda Stasia”* [szkic], w: Teodor Jeske-Choiński, *Bolesław Prus*, „Wędrowiec” 1900, nr 38, <https://tinyurl.com/3edyk52> [dostęp: 12.12.2022].

Piotr Pławuszewski

Tension at the Expense of Pretext. On the Film Adaptation of

Przygoda Stasia by Bolesław Prus

Przygoda Stasia (Stas' Adventure) – a short story by Bolesław Prus (first printed in the magazine „Kłosy” in 1879) – became the subject of a film adaptation released in 1970 under the same title, directed by Andrzej Konic. This television movie deserves research attention for at least two reasons. Firstly, it is a work that, in the context of the history of Polish cinema, has been doomed to almost complete oblivion. It is worth asking about the reasons for this and attempting to reconstruct the historical and filmmaking circumstances of the film's creation. Secondly, adaptation processes should be analyzed and interpreted (here: in relation primarily to the plot issues and the construction of the presented world).

Keywords: Bolesław Prus; Andrzej Konic; film adaptation; short story; plot; presented world; Wytwórnia Filmów Oświatowych (Educational Film Studio); Polish Television.

Piotr Pławuszewski – dr nauk humanistycznych; jego zainteresowania badawcze koncentrują się przede wszystkim wokół historii oraz analizy kina dokumentalnego (polskiego oraz zagranicznego), autor książki *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego* (2017), współredaktor monograficznego numeru pisma „Images” (2018, vol. 24): *Kieślowski Revisited (and Re-watched)*; prace o kinie dokumentalnym publikował w tomach zbiorowych, np.: *(Nie)zapomniani dokumentaliści* (2020), *Jerzy Płażewski* (2021), oraz m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Przestrzeniach Teorii”, „Kinie”. Adres e-mail: plawusz@amu.edu.pl.

Lektury

Matylda Paszkiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0009-0000-3041-8369

„Nie myśl wiele, ciskaj śmieie”.

Kultura zabawy i przepowiadanie przyszłości
na szlacheckim dworze w świetle sortilegium
Seweryna Bączalskiego *Fortuna albo Szczęście**

1. Sortilegium Seweryna Bączalskiego

Wśród XVII-wiecznych utworów z kręgu literatury popularnej, do których zalicza się *Fortunę albo Szczęście* (1609) Seweryna Bączalskiego¹, znaleźć można przykłady tekstów realizujących wzorce

* Artykuł stanowi podsumowanie projektu grantowego pt. *Czy szlachcic wygra z Fortuną? Fortuna, społeczeństwo i dawna kultura zabawy w sortilegium Seweryna Bączalskiego „Fortuna albo szczęście”* (nr ID-UB: 075/39/UAM/0002) realizowanego pod opieką naukową prof. dr. hab. Grzegorza Raubo na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w ramach programu ADVANCEDBestStudentGRANT.

1 Następne wydanie ukazało się pod zmienionym tytułem: *Fortuna albo Szczęście* (ok. 1644–1646). Późniejsze wydanie zawiera inne wiersze towarzyszące grze oraz częściowo inne pytania wraz z odpowiedziami. Całościowa analiza różnic między edycjami nie jest możliwa do przeprowadzenia ze względu na ubytki w jedynym odnalezionym egzemplarzu *Kształtu Fortuny*. W niniejszym artykule *Kształt Fortuny* jest oznaczany skrótem **KF**, *Fortuna albo Szczęście* skrótem **FS**. Po dwukropku podawane są numery stron w tych edycjach. Estreicher notuje również wydania *Fortuny*... Bączalskiego z 1690 i 1744 roku, jednak współczesne badania pozwoliły na zweryfikowanie tej atrybucji: są to egzemplarze zawierające przeróbkę powstałego na początku XVI wieku pierwszego znanego polskiego sortilegium: *Fortuny albo szczęścia* Stanisława z Bochnie Gąsiora, dokonaną przez Jana Gawińskiego [Szoka 2016: 34]. *Fortuna*... Bączalskiego ukazywała się jednak aż do XIX wieku, o czym świadczą dwa zachowane egzemplarze tekstu wydanego jako utwór anonimowy, pochodzące z 1801 i 1822 roku. Pobieźna analiza warszawskiej edycji

gatunków powstałych nie tylko w celu dostarczenia satysfakcji estetycznej, lecz również z intencją ich ludycznego użytkowania. Staropolska kultura zabawy nierozzerwalnie związana była z kulturą słowa – jego ozdobność i niezwykłość urzekała w grach rozmownych, bawiła w facecjach, cieszyła w pieśniach. Utwory okolicznościowe uświetniały uroczystości, fraszki umilały czas biesiady, literatura uczestniczyła w porządku nie-codziennym – powiązanym zarówno ze sferą *sacrum*, jak i ze sferą ludyczną. Współtworzyła w ten sposób odrębną, rządzącą się własnymi zasadami przestrzeń rytuału [por. Huizinga 1985] – i choć słowo już rzadko w takich momentach spełniało funkcję magiczną, wciąż posiadało moc kreacyjną, dzięki której rzeczywistość stawała się nie-zwykła i piękniejsza. Wtedy też *delectare* zwyciężało *docere*:

Wiemy bowiem, iż pojęcie „zabawy” tkwiącej w utworze literackim [...] odnosiło się także do przypadków, w których „zabawa” polegać miała wyłącznie na wywoływaniu wesołości, na dowcipie i krotchwili. Obniżano jednak wówczas rangę utworu pisanego li tylko dla rozrywki; stąd też i podejmowanie przez pisarza twórczości służącej wyłącznie rozrywce było obwarowane usprawiedliwieniem i wyjaśnieniami. [Dziechcińska 1981: 131]

Autorzy sowizdrzalscy z niedostatków w zakresie parenezy tłumaczyli się znacznie rzadziej. Pisane przez nich utwory przenoszą współczesnego czytelnika do najwyższej w czasach wczesnonowożytnych przestrzeni funkcjonowania literatury popularnej, której ludyczne wzorce stanowiły inspirację dla twórców spoza sowizdrzalskiego kręgu.

Zgodnie z taką właśnie poetyką mowa wiązana wykorzystywana była w sortilegium – grze polegającej na odczytywaniu wylosowanych (najczęściej przy pomocy kostek) wróżb, a wywodzącej się

z 1801 roku (*Fortuna, czyli Odmiana szczęścia przez losy wierszem wypadająca* [(Bączalski 1801)]) pozwala stwierdzić, że wiersz został opublikowany w celach ludycznych, o czym świadczą przede wszystkim próby uwspółcześnienia języka, widoczne głównie w instrukcjach i pytaniach kierowanych do Fortuny.

z antycznych praktyk wieszczbiarskich. *Fortuna albo Szczęście* Bączalskiego jest wczesnonowożytnym reprezentantem gatunku o bogatej tradycji. Jej rekonstrukcja jawi się jako zadanie interesujące nie tylko z perspektywy kulturoznawczej, ale również genologicznej; zapewne dlatego „księgi losów” były już przedmiotami opracowań [por. Kelly 2011; Kiliańczyk-Zięba 2015]. Początkowo sortilegiów nie uważano za utwory literackie, gdyż ich prymarną funkcją było dostarczenie odbiorcom przepowiedni. Wraz z wkroczeniem „ksiąg losów” w obręb kultury chrześcijańskiej zaczęły podlegać przemianom, w wyniku których coraz ważniejsza stawała się funkcja poetycka i ludyczna tych tekstów, zaś ich status jako źródła poznania przyszłości nie był już akceptowany. Walka z różnorodnymi formami praktyk magicznych, programowo prowadzona przez autorytety Kościoła, objęła również przepowiadanie przyszłości.

Rozkwit europejskiej popularności sortilegiów wiąże się z początkiem renesansu – prawdopodobnie pierwsze polskojęzyczne sortilegium *Fortuna abo Szczęście* Stanisława z Bochnie Gąsiorka pochodzi z lat 30. XVI wieku. Od tego momentu datować można początek żywotnej obecności owego gatunku w staropolskiej kulturze popularnej, na co wskazują liczne wydania samej *Fortuny*... Gąsiorka [Kiliańczyk-Zięba 2015: 47–50], która stała się produktem tyleż pożądanym, ileż niedostępnym dla wielu nią zainteresowanych ze względu na swoją relatywnie wysoką cenę [Kiliańczyk-Zięba 2015: 34]. Zarazem jednak, wraz z rozpowszechnianiem się *Fortuny*... jako rozrywki atrakcyjnej zarówno dla przedstawicieli stanu mieszczańskiego, jak i szlacheckiego [Szoka 2016: 31, 36], pojawiło się zapotrzebowanie na tańsze sortilegia, które dodatkowo zawierałyby inne niż dobrze już zapewne znane zestawy pytań z utworu Gąsiorka.

2. Bączalski w polu literackim Krakowa początku XVII wieku

Wszystko wskazuje na to, że naprzeciw takim właśnie oczekiwaniom rynku wydawniczego wyszedł Bączalski. W wierszu zamykającym pierwsze zachowane wydanie sortilegium tego autora, pod konwencjonalnym tytułem *Do tego, co już przeczyteł*, znajdujemy nie tylko cenę wspomnianego w utworze „papieru taniego” (12 groszy) [KF: 92], ale również wyznanie twórcy, a zarazem przemyślnego

kupca, który w publikacji *Kształtu Fortuny* widzi szansę zbadania popytu na swoje dzieła – zarówno te popularne, jak i nienależące do kręgu literatury ludycznej:

Uczynilem jako kupiec,
 Bo nie będzie taki głupiec,
 By miał z przodku czym kosztownym
 Począć kupczyć, byłby szkodnym.
 Spatrzyj pierw w rzeczy małej
 Jeśli chce być doskonały.
 Tak ja też, będąc prostakiem,
 Nie chciałem być widzian takim,
 Bym miał górę wylatować,
 Wołałem pierw spróbować
 Po kupiecku w małej rzeczy,
 A to pilnie mieć na pieczy,
 By się potym co lepszego
 Wydać mogło, i godnego.
 Przyczyna tej pracy moi,
 Która tu ni zacz nie stoi,
 To, że widział świat dzisiejszy,
 Do każdych fraszek skłonniejszy,
 Niż do czego poważnego,
 Abo ludziom potrzebnego. [KF: 92]

Prawdopodobnie z tego też powodu Bączalski zdecydował się opublikować utwór pod swoim nazwiskiem, co wcale nie było wyborem oczywistym [por. Kapeliński 1964: 75–76], zważywszy na ludyczny charakter *Kształtu Fortuny*. Można ten fakt jednak rozpatrzeć z innej strony, co pozwoli lepiej zrozumieć decyzję Bączalskiego. Gdy weźmiemy pod uwagę zakres różnorodnej działalności literackiej wczesnobarokowego wierszopisa, zauważymy, że ciekawe rezultaty przyniosłoby połączenie historycznoliterackiego punktu widzenia z elementami wiedzy z zakresu socjologii. Taki punkt widzenia zapewnia teoria obiektów kulturowych sformułowana przez Pierre’a Bourdieu [1998], francuskiego socjologa kultury.

Lata poetyckiej działalności Bączalskiego, autora ściśle związanego z głównym centrum ówczesnego życia kulturalnego, z Krakowem, przypadają na początek XVII wieku. Wtedy to w owym polu literackim panowało wielkie ożywienie, zauważone już przez autorów w tym czasie tworzących [por. Grześkowiak 2018: 107–114]; zaczęli oni zyskiwać świadomość miejsca, które rzeczywiście zajmują w środowisku twórczym, poprzez konfrontowanie się z literacką działalnością sobie współczesnych. Rozwój druku, a co za tym idzie potencjału publikacyjnego, spowodował zwiększenie się konkurencji między wierszopisami o odmiennych „habitusach”, czyli różnej pozycji w polu literackim, zależącej nie tylko od indywidualnego talentu czy charakteru twórczości autora, ale również od jego statusu społecznego i poziomu edukacji. Różnice w habitusach np. niezwykle popularnego Hieronima Morsztyna i anonimowego wierszopisa sowizdrzalskiego ewokowały różnice kolejne: każdy z autorów zwracał się zazwyczaj do odmiennej grupy odbiorców, utworów obu twórców nie wydawano równie starannie, oni sami zaś obracali się zapewne w innych kręgach literackich. Jest to jednak tylko hipoteza; przytoczony tu przykład zestawia dwa najbardziej skrajne habitusy istniejące w Krakowie na początku XVII wieku – pole literackie było jedno, nie mogły istnieć dwa niezależne obiegi, o czym świadczy dorobek twórców takich jak Bączalski.

Był to pisarz doskonale zorientowany w ówczesnym życiu literackim, czego dowiódł, zamieszczając w swoim *Przestrachu śmiertelnym* (1608) cenny dokument, który pozwolił Radosławowi Grześkowiakowi na dokonanie niezwykle ciekawej rekonstrukcji atmosfery panującej wśród twórców przynależących do „drugiego pokolenia potrydenckiego” [Grześkowiak 2018: 36]. Pisarze owi swoją literacką egzystencję powiązali z Krakowem. To z jego mieszkańców rekrutowali się pierwsi odbiorcy. Świadom tego Bączalski – podążając zapewne nieco wbrew swoim ambicjom, kierującym się najprawdopodobniej ku literaturze moralizującej czy eksplorującej tematykę spraw ostatecznych² – postanowił

2 O czym może świadczyć jego odczytanie *Światowej rozkoszy*, skupione na wanitatywnym zakończeniu utworu Hieronima Morsztyna [por. Grześkowiak 2018: 32–34].

spróbować sił w gatunku cieszącym się dużą popularnością i zbać w ten sposób zapotrzebowanie na swoją twórczość. Nie możemy stwierdzić, czy w momencie publikacji pierwszego wydania *Kształtu Fortuny* Bączalski był już znany jako autor *Ochrony koronnej* (1606), utworu-napomnienia stanowiącego literacką reakcję na rokosz Zebrzydowskiego [por. Kupisz 2017: 679–680], na pewno jednak cechy sortilegium jako gatunku literatury popularnej na tyle różniły się od pisarstwa publicystycznego, że mógł mieć poczucie debiutu w nowym dla siebie obszarze literatury.

Bączalskiego strategia twórcza nie miała jednak wiele wspólnego ze strategią debutanta – autor świadomie powielił chwyt znany z twórczości sowizdrzałów. Po wierszu dedykacyjnym następuje, niemający wiele wspólnego z właściwą tematyką sortilegium, wstęp w postaci dwóch utworów: *Sąsiad przeszedł autorów do łaskawego czytelnika* i *Autor do łaskawego czytelnika*. Są one w istocie dwiema pseudobiografiami twórcy, które mają wytworzyć wokół niego atmosferę nieco skandalizującą³. Pierwszy z nich sygnowany jest imieniem i nazwiskiem fikcyjnego sąsiada Bączalskiego: „wszystkim życzliwego” Wojciecha Wiadomowskiego, który wyraża nieprzychylny osąd zarówno o samym autorze, jak i o jego twórczości:

Jako rzeka strumieniem z przodku małym chodzi
I jabłoń, gdy pierwszy raz mało jabłek rodzi,
Tak i ten, co te wiersze niewydworne kryślał,
Na które, jako baczę, mało się rozmyślał.
Może się po drugi raz z czym lepszym postawić,
Lecz nie tuszę, bo się ma czym inszym zabawić.
Bo, kto go zna, nie poszedł na poetę kąska,
Takie wiersze napisze już dziś leda gąska. [KF: b.p.]

„Sąsiad” pozbawia autora jakiegokolwiek godności przynależnej pisarzowi, demaskując prowizoryczność jego pracy (przy okazji wyrażeniem „leda gąska” nie robi dobrej reklamy Gąsiorkowej *Fortunie*

3 Podobną techniką Bączalski posłużył się w zakończeniu *Przestrachu śmiertelnego*, w którym recenzję *Światowej rozkoszy* rozpoczął od zarysowania sylwetki jej autora [Grześkowiak 2018: 27–31].

abo Szczęściu). Po wstępie, w którym dowiadujemy się o jakości rymów Bączalskiego, przechodzi do bezlitosnego wyliczania ekscesów autora. Z opisu wyłania się dowcipnie budowany obraz dłużnika pogrążonego w radosnym lenistwie, niestroniącego od wina i biesiadnych uciech. Wiadomowski kończy zaś, jak na plotkarza przystało, wierszowanym gestem milczenia po uprzednim wszakże wyjawieniu czytelnikowi sporej części sensacyjnych szczegółów.

Ledwie „sąsiad” milknie, w lament uderza sam autor. Chciałby mieć powód do obrażenia się na Wiadomowskiego, przyznaje jednak, że napisał on prawdę. Formuluje pozorne samooskarżenie, w którym z jawną przesadą opiewa uroki niezaznanego cnotliwego życia na wsi:

I dobrze mnie na splechciu było siedzieć doma,
Pługu się owak ująć obiema rękoma.
Śpiewać onę piosneczkę wołom czacza, sasa,
Opuściwszy dołonie do samego pasa. [KF: b.p.]

Aktualizując topikę umiaru i poprzesztawania na małym, Bączalski sięga jednak po przykłady najbardziej komiczne, w związku z czym możemy mieć pewne wątpliwości co do szczerości autora:

To muzyka, gdy krowa ryczy do cielęcia,
Abo miła owieczka do swego jagnięcia.
Więc krowa basu patrzy, a cielę wagantu,
A owca zaś tenoru, a jagnię dyszkantu.
Nuż zaś ptastwo domowe: gęś, kaczka z kokoszą
Różnymi kształtami głosy swe wynoszą.
I choć się czasem dadzą w muzyce oszukać,
Przed się ich miło panu i pani posłuchać.
Ja żem jej zbył, dotąd mię jeszcze głowa boli.
Z tym bądź łaskaw, proszę cię, na sługę swojego,
Któryć uprzejmie życzy wszego szczęśliwego. [KF: b.p.]

Tak prowadzony żywot kojarzy się z sytuacją zgola karczemną: chór zwierząt gospodarskich jawi się jako swoista trawestacja

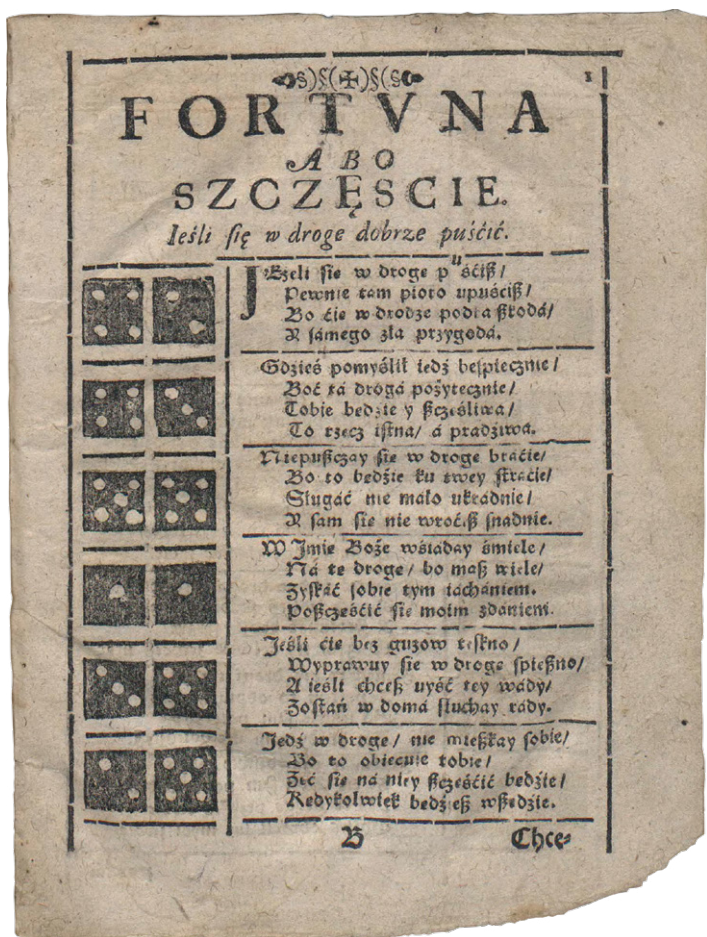
karczemnej muzyki, błaznujące dzieci przywodzą na myśl akrobatów, usługująca w domu żona przypomina bardziej karczmarkę niż szlachecką panią. Bogata prezentacja sowizdrzalskiego humoru miała zapewne dać dowód kompetencji Bączalskiego w zabawianiu czytelnika, a rozbudowana reklama, wykorzystująca chwytly doskonale znane odbiorcy z anonimowych druków, zachęcać do zapoznania się z całością *Kształtu Fortuny*.

Analiza poetyckiej działalności Bączalskiego pozwala dostrzec w nim pisarza świadomego mechanizmów funkcjonowania pola literackiego. Celowo kształtuje on swoją trajektorię (czyli proces zmiany pozycji w polu literackim), by najpierw uzyskać popularność (wymierną dzięki ocenie wyników sprzedaży *Kształtu Fortuny*), mając zarazem nadzieję, że ona z kolei doprowadzi go do uznania. By zrealizować swój plan, dobiera do niego odpowiednie środki: popularną, użytkową formę sortilegium (dzięki której może liczyć na znaczny zysk) oraz poetykę sowizdrzalskiego żartu. Gdy uwzględnimy, że jest on również autorem interpretacji *Światowej rozkoszy*, prekursorskiej względem pozostałych jej odczytań powstałych na początku XVII wieku, dalej zaś, jeśli weźmiemy pod uwagę jego zaangażowanie w publicystykę rokoszową, otrzymamy wizerunek wszechstronnego wierszopisa-literata. Mimo braków w zakresie talentu poetyckiego Bączalski miał zdolność do wyczuwania drgnień pojawiających się w polu literackim i zdawał sobie sprawę zarówno z symbolicznego, jak i ekonomicznego aspektu twórczości artystycznej.

3. Kompozycja utworu – kompozycja gry

Prawdopodobnie najpopularniejsze wczesnonowożytne sortilegium *Il Libro delle Sorti* Lorenza Spirito posiadało dość skomplikowaną metodę otrzymywania przepowiedni, które gracz mógł przeczytać dopiero po rzucie kostką i przejściu przez kilka stron zaznaczonych odnośnikami. Utrwalony w polskich wydaniach przez utwór Gąsiora [Kiliańczyk-Zięba 2015: 9–10] układ graficzny tekstu został przez Bączalskiego (lub kontrolującego proces powstawania *Kształtu Fortuny* wydawcę) zredukowany do wyboru

pytania, dwukrotnego rzutu kostką i odszukania odpowiedniej wróżby na liście⁴ [il. 1].



Il. 1 FS: 1

Źródło: JBC.

- 4 *Fortuna* wciąż stanowiła jednak grę bardziej skomplikowaną od utworów reprezentujących podgatunek sortilegium, jakim był *Würfelbuch*. Ten rodzaj „księgi losów” pozbawiony był tekstów stanowiących wprowadzenie oraz pytań, odpowiedzi zaś losowano poprzez trzykrotny rzut kostką. Dominacja linearnego układu treści przypomina jednak do pewnego stopnia *Fortunę*... Bączalskiego [Kelly 2011: 58].

W ten sposób utwór Bączalskiego pozbawiono ważnego w tej grze elementu narastania napięcia i zaskoczenia [Kiliańczyk-Zięba 2015: 24–25], możliwa bowiem była lektura wszystkich odpowiedzi odnoszących się do jednego pytania jeszcze przed wylosowaniem odpowiedzi. Wobec tego, iż rosła pokusa przeczytania wszystkich przepowiedni naraz, sortilegium mogło być czytane linearnie. Dla odbiorców z początku XVII wieku to jednak nie musiała być wada. Można ostrożnie też założyć, że pojawiały się głosy irytacji graczy z powodu zbyt skomplikowanych zasad gry, co w istocie również mogło się przyczynić do wybrania przez Bączalskiego lub wydawcę uproszczonej formy, która nie wymagała nieustannego przerzucania kartek, zwiększającego prawdopodobieństwo popełnienia błędu przy odczytaniu odpowiedniej wróżby⁵.

Kształt Fortuny, a później *Fortuna albo Szczęście* nie miały zatem szansy oddziaływać na czytelnika w sposób tak silnie angażujący uwagę, jak bogato ilustrowane sortilegia pokroju *Il Libro delle Sorti*. Mimo to utwór Bączalskiego wciąż uznać można za obiekt interaktywny [por. Stimac, Palumbo 2020]. Podstawowym, zgodnym z zasadami gry, sposobem lektury tekstu jest lektura nieliniarna, zamieszczony zaś w książce materiał ikonograficzny, choć niewspółmiernie bardziej skąpy niż w Gąsiorkowej *Fortunie*..., swoją obecnością zwracał uwagę odbiorców, współuczestnicząc w konstruowaniu się sensu sortilegium [por. Kiliańczyk-Zięba 2021].

Między innymi ze względu na ten właśnie popularny i – chciałoby się rzec – „niskobudżetowy” charakter *Fortuny*... grafiki zamieszczone w obu XVII-wiecznych wydaniach nie cechują się wysokim poziomem wykonania⁶. Zapewne i w zamiarze twórców nie

5 W świetle badań nad mentalnością szlachecką nie można wykluczyć, że poziom irytacji przeciętnego XVII-wiecznego szlachcica podczas gry mógł być znacznie wyższy niż jeszcze w XVI wieku. Założyć można również, że w *Fortunie*... Bączalskiego w stanie nietrzeźwości grało się łatwiej niż w *Fortunie*... Gąsiorka – spożycie zaś wysokoprocentowego alkoholu w XVII wieku zaczęło stopniowo wzrastać [por. Osiński 2009: 55–57, 61–66].

6 Zauważyć jednak trzeba, że jakoś drzeworytów w *Kształcie Fortuny* jest wyraźnie wyższa niż w późniejszej o ponad trzydzieści lat *Fortunie albo Szczęściu*, co łatwo ocenić, mimo złego stanu zachowania jedyne go egzemplarza *Kształtu*... Może to świadczyć o postępującym dążeniu do obniżenia ceny sortilegium kosztem

spełniały one funkcji estetycznej, lecz miały być przede wszystkim nośnikami prostych treści symbolicznych.

Umieszczona na karcie tytułowej rycina przedstawiająca grającego na lutni Kozaka stanowić miała obraz pory przeznaczonej dla „dobrej myśli”. Kielich, lutnia, karty i warcaby są tu metonimią biesiad, a więc sytuacji, które mogły być kojarzone przez ówczesnych odbiorców z momentem odprężenia i relaksu. Taki przekaz wizualny znajdujący się w inicjalnej części książki był ponadto pierwszym sygnałem wkroczenia odbiorcy w osobną przestrzeń gry [Huizinga 1985: 27–28]. Ów stan odmienności związany z rozpoczęciem zabawy niejako przypieczętowywał drugi drzeworyt – przedstawiający Fortunę [il. 2].

Została ona ukazana – co ważne⁷ – w konwencjonalnym, renesansowym jeszcze ujęciu, utrwalonym w kompendiach emblematycznych pokroju *Ikologii* Cesarego Ripy [por. Ripa 1998: 34–35]: jako kobieta o zasłoniętych oczach, balansująca na skrzydlatej kuli, w jednej ręce trzymająca nóż, a w drugiej kłosa zboża. Nie rozwijając na razie kwestii związanych z wizerunkiem bogini Fortuny w utworze Bączalskiego, zatrzymajmy się przy samym fakcie umieszczenia jej podobizny w sortilegium. Zgodnie z instrukcją na tej właśnie stronie gracze mieli rzucać kośćmi, akceptując reguły (a zarazem, metaforycznie, poddając się bogini losu); działanie to oznaczało też „fizyczne związanie gestu inicjującego zabawę z materią książki, a zwłaszcza z wizualną warstwą tomu” [Kiliańczyk-Zięba 2021: 88; por. Kelly 2017: 149–150]. Od tej pory gracze znajdowali się we władzy Fortuny – rozpoczynała się właściwa narracja gry, w której czytelnik wchodził w rolę poddanego kaprysom bogini losu.

Jak ważny niegdyś był to akt, dziś możemy jedynie przypuszczać, książka bowiem w kulturze staropolskiej konotowała duży ładunek symboliczny [Bieńkowska 1975: 307–308]. Wobec tego iluzja

jakości wyprodukowanej książki, a więc, pośrednio, o coraz większym zapotrzebowaniu na ową grę.

- 7 Jessen Lee Kelly zauważa, że sortilegia współuczestniczyły w zmianach europejskiego pojmowania Fortuny, wpływając tym samym na wytworzenie się nowych wzorców myślenia [Kelly 2017: 147].



Il. 2 KF: karta nienumerowana

Źródło: Polona.

sprawczości przepowiedni była silna, gracze zaś o wiele częściej odczuwać mogli epistemologiczną ambiwalencję⁸ wpisaną w istotę „ksiąg losów”.

⁸ Tę bardzo ważną dla zrozumienia natury „ksiąg losów” kwestię rozwija Kelly [2011: 66–71]. Jego wnioski miały duży wpływ na rozważania dotyczące ambiwalentnego statusu sortilegiów.

4. Dwie *Fortuny*...?⁹ O dwóch sposobach recepcji sortilegium

W wydaniu z 1609 roku Bączalski wyraźnie ową ambiwalencją gra. W przytaczanym już wierszu zamykającym *Kształt Fortuny* autor zwraca się do czytelnika, w sposób żartobliwy wykorzystując skonwencjonalizowaną sytuację nadawczo-odbiorczą, jaką była prośba o konstruktywną krytykę dzieła. Nie sposób w tym fragmencie nie usłyszeć śmiechu wierszopisa:

Popraw wolno papier tani,
Tego trzeba, kto co gani.
Jeślić też co na Fortunie
Padło nie ku twojej stronie,
Mnie nie łaj – winuj sam siebie,
Że Fortuna szydzi z ciebie.
A pamiętaj sobie na to,
Choć to za żart masz: mam za to,
Że cię to chybić nie może,
Na coś tu ciskał, nieboże.
Żart-ci to, nie bój się, bracie,
Owszem, przydź ku tej utracie,
Nie żałuj groszy dwunaści
Na te to odminne wieści,
A na mię bądź przedsię łaskaw,
Choć-ci tu w czym będę niepraw. [KF: 93]

Czytelnik pozornie zostaje wydobyty z „koła gry”; przejść ma w sferę obiektywizmu, gdzie dokona oceny utworu przedłożonego mu przez autora bez uprzedzeń, które mogłyby być wywołane niepomysłnymi wróżbami. Owo wejście odbiorcy w rolę krytyka jest jednak tylko iluzją – Fortuna wciąż szydzi z oceniającego, wierszopis zaś prorokuje dopiero co wydobytemu niejako z gry czytelnikowi, że wszystkie przepowiednie, które poznał, niechybnie się ziszczą... by w następnym wersie powiadomić go, iż był to jedynie żart. Dopiero teraz czytelnik z wydrwiwanego przez boginię losu „niebożęcia”

9 Tytuł został przejęty z jednego z pierwszych omówień polskich sortilegiów [Dziama 1907: 68–71].

staje się „bratem” – człowiekiem spoza gry, dysponującym środkami na zakup *Fortuny*. . . , gotowym wybaczyć autorowi jego dowcipy. W ten sposób „stowarzyszony z Fortuną” Bączalski podtrzymuje wrażenie prawdziwości przepowiedni, bawi się niepewnością czytelnika. Stan ten opisany i uwypuklony został przez Jacques’a Henriota (francuskiego filozofa, założyciela laboratorium badawczego *Sciences du jeu* [Philippette 2014: 187]) w teorii zabawy jako postawy, zawartej w jego pracy *Le jeu*, którą Hanna Dziechcińska uznała za przydatną do omówienia zjawiska staropolskiej maskarady [Dziechcińska 1981: 84–85]. Wnioski dotyczące niepewności (nieprzewidywalności), dwoistości (świadomości istnienia rzeczywistości nieludzkiej) i iluzyjności świata zabawy odnieść można również do przypadku sortilegium Bączalskiego. Dzięki swoistej ramie narracyjnej tworzonej przez wiersze wywołuje ono u czytelnika intensywną dychotomię odbioru: zrazu buduje w nim poczucie dystansu, by następnie zezwolić (do pewnego stopnia) na zatracenie się w zabawie.

Współcześnie nie odczuwamy już tak silnych emocji, jak te, które w XVII wieku najprawdopodobniej towarzyszyły lekturze wiersza takiego jak *Do tego, co już przeczytł*. Poeta z Dalechowic doskonale musiał zdawać sobie sprawę z utrwalonego w kulturowej świadomości magicznego aspektu fizycznej formy książki, z ufności znacznej części społeczeństwa w przepowiednie publikowane w prognostykach, a wreszcie z powszechności wróżenia ze znaków dostrzeganych w najbliższym otoczeniu. Bączalski wspomina o tym w wierszu *Do czytelnika*, umieszczonym w edycji z lat 40. XVII wieku:

Różnie Fortuny bogatej szukają:
W kartach zwinionych, w kotle jej szperlają;
Gdy człowiek z drugim dwa razy się znajdzie,
Mówiąc, że szczęście samo do nas przyjdzie.
Jaszczurkę kto więc na wiosnę obaczy,
Natychmiast szczęścia spodziewać się raczy;
Kukułka gdy też jaka w ciemnym lesie,
Bóg już Fortunę sam do domu wniesie. [FS: b.p.]

Ponadto sam akt rzucania kośćmi jest obarczony w kulturze wielorakimi asocjacjami, łączonymi nie tylko z czynnością gry

(co autorzy sortilegiów mogli bardziej odczuwać, niż sobie uświadamiać). Johan Huizinga, analizując sakralne znaczenie gry w kości, podkreśla wagę tej działalności ludycznej w społeczeństwach pierwotnych [Huizinga 1985: 88–89], co stanowi ciekawe potwierdzenie interpretacji mitu związanego z wynalazkiem Palamedesa, przedstawionej przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w mitoznawczym traktacie *Dii gentium* (1627) [Sarbiewski 1972: 129–151]. Szczególnie dla nas ważny jest fakt pojmowania przez jezuitę stworzenia gry w kości jako próby odwzorowania mechanizmu kosmogenicznego – Boska Opatrzność jest w tej wykładni mądrym graczem, który igra, tworząc świat. Pokusa korzystania z sortilegiów w celach wróżebnych nosić mogła w sobie nie tylko element fascynacji możliwością odczytywania przepowiedni, lecz także zauroczenie iluzją kreowania swojego losu poprzez symboliczne sprawowanie kontroli nad rzutami.

Wobec wielkiej liczby sposobów zdominowania tego, co racjonalne (paradoksalnie pojęcie to oznacza tu „ludyczne”), Bączalski wiedział, że treść jego sortilegium musi zostać podana tak, by czytelnik postrzegał ją jako zabawę. Niedostateczne poinformowanie o tym odbiorcy grozić mogło odrzuceniem *Fortuny*... przez cenzurę, która wraz ze wzrostem świadomości istoty ustaleń Soboru Trydenckiego coraz większą wagę przywiązywała do wycofywania z szerokiego obiegu treści mogących wpłynąć na obniżenie poziomu powszechnej pobożności [Kiliańczyk-Zięba 2015: 33]¹⁰. Zabezpieczanie się autorów sortilegiów przed ewentualnymi oskarżeniami było praktyką bardzo częstą [por. Kelly 2011: 66–68]. Bączalski również podejmuje takie środki ostrożności. Co jednak ciekawe, w *Kształcie Fortuny* pochodzącym z 1609 roku wierszopis przykładał do nich znacznie mniej starań niż w *Fortunie albo Szczęście*, a więc w wydaniu o około 30 lat późniejszym¹¹. Tu, zamiast

10 Andrzej I. Szoka zauważa jednak, że w Krakowie nie było podstaw do sądzenia autorów sortilegiów ze względu na obowiązujące w tym mieście prawo magdeburskie [Szoka 2016: 36].

11 Pamiętać trzeba, że opublikowana około 1644 roku *Fortuna albo Szczęście* ukazała się najprawdopodobniej już po śmierci Bączalskiego, datowanej w *Nowym Korbucie* na początek XVII wieku [Pollak, red. 1964: 19]. Jako że nie dysponujemy wydaniem *Kształtu Fortuny* lub *Fortuny albo Szczęścia* z lat 1610–1643 o jedno-

wyimaginowanej kłótni sąsiada z samym autorem oraz żartującego z sytuacji nadawczo-odbiorczej *Do tego, co już przeczyteli*, postawieni jesteśmy przed bardziej jednoznacznym w swej wymowie wstępem: wierszem *Do czytelnika*, w którym wiara w *signa naturalia* jest przez poetę intepretowana jako mało skuteczny sposób szukania szczęścia. Możemy natomiast mieć pewne wątpliwości co do jakości moralnej argumentacji przedstawionej w owym wierszu. Bączalski unika wyraźnie wprowadzenia do swego wywodu kategorii grzechu, podkreśla tylko niepraktyczność otrzymywanych w różny sposób przepowiedni, które zbyt często nie przystają do rzeczywistości, nie da się zatem opierać na nich swoich decyzji. Widać, że autora nie interesuje przekazanie w sposób dydaktyczny pogłębionej wiedzy dotyczącej niezgodnych z doktryną Kościoła sposobów poznania przyszłości – problem Opatrzności i Fortuny ogląda z perspektywy życia codziennego, przyjmując dodatkowo rolę twórcy ludycznego, który musi (przynajmniej w części swej narracji) porzucić głos moralizatora.

Mimo owych starań nieuniknione było wykształcenie się drugiego, niezakładanego przez Bączalskiego sposobu recepcji *Fortuny*... Jego ślady są bardzo trudne do odszukania i połączenia w obraz alternatywnego sposobu lektury utworów reprezentujących ten gatunek. Ze strzępków informacji zawartych w źródłach staropolskich możemy jednak wydzielić dwie główne odmiany odbioru niezgodnego z intencją autorską. Pierwsza z nich zakładała istnienie osoby pośredniczącej, która odczytywała przepowiednie niepiśmiennemu odbiorcy, najczęściej w celach zarobkowych. Wielokrotnie przytaczany w ramach analiz sortilegiów przykład mieszkającej w Żylinie kobiety, która na początku XVIII wieku wróżyła chłopom, używając do tego celu jednego z dostępnych na rynku wydań *Fortuny*... [por. Kapełus 1964: 100–101; Kiliańczyk-Zięba 2015: 32; Szoka 2016: 36–37], skłania do wysnucia kilku wniosków. Z kulturoznawczego punktu widzenia jest to doskonale poświadczenie „magicznego autorytetu” książki i kostek, jak również istnienia popytu na usługi

znacznej datacji, nie jesteśmy w stanie stwierdzić, jak w tym czasie zmieniał się kształt oprawy wierszowej.

wieszczbiarskie; z perspektywy literaturoznawczej zaś – ciekawy przypadek zatracenia ludyczno-estetycznego stylu odbioru, który został zastąpiony przez utylitarny sposób korzystania z tekstu, połączony z nieledwie złodziejską praktyką czerpania zysku z cudzego wytworu pracy intelektualnej, na dodatek niezgodnie z intencją autora. Oczywiście, prawa autorskie (we współczesnym rozumieniu) wówczas jeszcze nie istniały – mimo to tak wyraźne sprzeniewierzenie się instrukcji twórcy jednej z *Fortun* czyni ów przypadek wartym rozważenia również pod tym względem¹².

Dруга odmiana odbioru niezgodnego z intencją autorską wiąże się z osobistą postawą czytelnika wobec wylosowanych podczas gry przepowiedni, która to sprzężona była z indywidualnym pojmowaniem świata. We wszystkich warstwach społecznych bowiem trafiali się ludzie zabobonni, którzy albo traktowali na serio przedstawione przez Fortunę wróżby, albo (co niewykluczone) odmawiali gry w sortilegia. Duże znaczenie miał zapewne element spontaniczności wpisany w samą zabawę z *Fortuną*... oraz nastrój gracza. Ponadto losowanie przepowiedni dotyczących kwestii ostatecznych, takich jak „jako kto z mężczyzn będzie długo żył” lub „białogłowa jako długo będzie żyła”, musiało wiązać się z przekroczeniem tabu kulturowego [Nawrocki 2018], co mogło budzić nie tylko napięcie związane z grą, ale i niepokój¹³. Dla mentalności

- 12 Przy okazji zwrócić można uwagę na aspekt niewskazywany chyba wcześniej w kontekście tego procesu. Na połowę XVIII wieku w Rzeczypospolitej przypada okres najbardziej wzmożonych prześladowań czarownic, opóźniony w stosunku do państw zachodnioeuropejskich. Nasuwa się więc ostrożne przypuszczenie, że zauważenie procederu wróżenia z *Fortuny*... mogło być związane z rosnącym uwrzliwianiem się polskich autorytetów religijnych na kwestie uprawiania czarów [Klaniczay 2010: 198]. Wnioski wyciągnięte przez Helenę Kapeluś na podstawie przekazu o żylińskim incydencie, jakoby z *Fortun* powszechniej wróźono w XVIII wieku niż w wieku XVI, zdają się nie przekazywać całej prawdy o istocie tego fenomenu.
- 13 Obraz śmierci (i starości) w *Fortunie albo Szczęściu* Bączalskiego w kontekście tabuizacji mówienia o rzeczach ostatecznych stał się przedmiotem rozważań Macieja Nawrockiego [2018]. Autor obszernie omawia owe kwestie, przede wszystkim na podstawie przepowiedni związanych ze śmiercią, a ponadto konstatuje, że do prawidłowego odbioru sortilegium konieczne było zrozumienie ironicznego, a zarazem humorystycznego przekazu zawartego w odpowiedziach [Nawrocki 2018: 18–19]. Ów wniosek stanie się punktem wyjścia do zastanowienia się nad tą

wczesnonowożytnego człowieka, nawet dobrze wyedukowanego, wciąż do pewnego stopnia naturalna była wiara w możliwość przepowiedzenia przeszłości. Najdobitniej świadczy o tym wyjątkowa popularność prognostyków mierzona ich wielkimi nakładami wpływającymi co roku z oficyn drukarskich.

Oczywiście można uznać, że wspominanie o owym „magicznym” sposobie odbioru, niezgodnym z intencją zarówno autorską, jak i cenzorską, jest pozbawione celu. Jednak pomijanie tych marginalnych (z punktu widzenia wyedukowanego czytelnika) form lektury wydaje się niesłuszne, ponieważ współtworzą one swoistą konstelację sensów tekstu, których nie należy redukować przy próbie analizy historycznoliterackiej. Poświadczona w badaniach obecność takiego „czytania” *Fortuny*. . . czyni z niej (a zarazem gatunku, który reprezentuje) niezwykle rzadki przykład staropolskiego utworu wyraźnie spolaryzowanego w obrębie konwencji oraz strategii odbioru. Jak w przypadku innych dzieł odbiór ów uwarunkowany był dyspozycjami psychicznymi i intelektualnymi – tu jednak natrafiamy na nieczęstą sytuację odbiorczą. To, że XVII-wieczny czytelnik (lub słuchacz) legitymujący się niższym lub wyższym wykształceniem musiał wybierać między ludyczną a magiczną strategią gry w *Fortunę* (bądź też między jedną lub drugą lekturą tego dzieła), stawia kwestię wiary lub niewiary w tekst, by ująć to najprościej, na zupełnie innym poziomie niż w przypadku większości utworów literackich [por. Kelly 2011: 66–71]. Wciąż przecież pamiętać musimy, że do nich *Fortunę*. . . się zalicza, mimo posiadania przez nią również statusu gry i wróżby. Można więc do niej zatem stosować narzędzia analizy tekstu pełniące istotną funkcję estetyczną, przy uwzględnieniu jej przynależności do kręgu kultury popularnej.

kwestią w kontekście całego dzieła Bączalskiego – należy zauważyć, że zarówno humor, jak i ironia spełniają w sortilegium różnorodne funkcje. Teraz jednak interesuje nas przede wszystkim możliwość dosłownego odbioru przepowiedni zawartych w rozdziałach dotyczących śmierci, która mogła być powszechna. Fakt ten przestanie dziwić, gdy weźmie się pod uwagę popularność „myślenia przesadami”. Ten sposób pojmowania świata dawał ówczesnemu człowiekowi poczucie bezpieczeństwa, choć do pewnego stopnia również go ograniczał, zacieśniając jego horyzont poznawczy do przyswojonej „zabobonnej wiedzy” o rzeczywistości.

5. Oblicze „odmiennej pani”

Przeprowadzona analiza czterowierszy tworzących przepowiednie pozwala wydobyć trzy szczególnie ważne aspekty *Fortuny*...: wewnątrztekstowym nadawcą wróżb jest Fortuna, odbiorcą – gracz, a nadrzędną zasadą organizacji stylistycznej tekstów przepowiedni jest ironia, ludyczenie spokrewniona z szyderstwem, o czym już można się przekonać w wierszu umieszczonym na obramowaniu ryciny przedstawiającej boginię losu:

Że chociaż mało go widzę,
Ze wszystkiego świata szydę.
Jeśli co nie ku myśli padnie,
Wyrozumiej temu snadnie. [KF: b.p.; FS: b.p.]

Drwiąc z ludzi Fortuna niejako dopowiada frazę znajdującą się w druku pod ryciną: „Nie myśl wiele, ciskaj śmie” [KF: b.p.]. Czytelnik, aby stać się graczem, musi porzucić na czas zabawy logiczne rozumowanie – wstępuje w przestrzeń, którą rządzi ślepy traf. Bogini losu, a zarazem narratorka gry, by ułatwić odbiorcy identyfikację z przepowiedniami, formułuje niemal wszystkie wróżby w drugiej osobie liczby pojedynczej. Zabieg ten jest w grze dobrze sfunkcjonalizowany, pomaga bowiem chociażby w budowaniu fałszywych presupozycji co do reakcji graczy, np.:

Widzę, żeś już aż pobladła,
Że-ć kostka niedobrze padła.
Nie miej za złe, bo z niedziele
Poprowadzą cię w grób wiele. [FS: 81]

Dzięki temu gracz miał wrażenie bezpośredniego obcowania z będącą w ciągłym ruchu, a więc nowożytną Fortuną [por. Sokolski 1996: 117–118], która buduje swój wizerunek nie tylko poprzez wygłaszanie przepowiedni, lecz również (pośrednio) opowiadanie o samej sobie. Z sortilegium wyłania się obraz bogini losu będącej narratorką i postacią alegoryczną, a zarazem uosobieniem szczęścia i wszechmocnej siły, objawiającej się w świecie za pośrednictwem wróżb i „praktyk”. W niektórych przepowiedniach

ukrywa się ona za autorytetem ciał niebieskich, śledząc gwiazdy
jak astrolog:

Nie do tegoś się urodził,
Abyś w komży kiedy chodził.
Twoja rzecz cepy, siekiera,
Tak ci okazuje sfera. [FS: 15]

Ruchliwość nowożytniej Fortuny, porównywanej do tańczącej śmierci [Sokolski 1996: 117–118], mogłaby budzić niepokój, gdyby jej groza nie była równoważona śmiechem bogini. *Fortuna ridens* Bączalskiego ma swoje odpowiedniczki w literaturze wysoko-artystycznej (wystarczy chociażby wspomnieć śmiejącą się Fortunę w *Satyrze* 1 7 Krzysztofa Opalińskiego [1654: 21–24]), lecz nie można jej z nimi utożsamić. Skonwencjonalizowany zespół wczesnonowożytnych wyobrażeń bogini losu w sortilegium został poddany kilku modyfikacjom.

W sortilegium Bączalskiego Fortuna nie istnieje w opozycji do Cnoty – w utworze aktualizuje się relacja *Virtuti Fortuna comes* („Fortuna towarzyszką Cnoty”), która występowała głównie w twórczości panegirycznej [Sokolski 1996: 46–49]. Nie inaczej zbudowany jest (w zachowanym egzemplarzu niekompletny) wiersz dedykacyjny w *Kształcie Fortuny* – młody Krzysztof Koryciński ze względu na swe cnoty stał się faworytem Fortuny:

Owa się tak Fortuna zakochała w tobie,
Że masz wszystko po myśli, co potrzeba tob(i)e. [KF: b.p.]

Zasygnalizowana w ten sposób relacja Fortuny i Cnoty utrzymuje się konsekwentnie w samej grze, mimo zmienionej sytuacji nadawczo-odbiorczej. Bogini losu pobożnych i żyjących w umiarze zazwyczaj wynagradza, łotrów zaś karze¹⁴; dary Fortuny traktowane są tu jako jakości pozytywne, niepodlegające wartościowaniu negatywnemu, jak chociażby we *Śnie o różnoistotności Fortuny*

14 Zaznaczyć jednak trzeba, że wątki parenetyczne nie wydają się w *Fortunie*... tak silnie rozwinięte, jak proponuje to Marcin Nawrocki [2018: 32].

i *Cnoty* Jana Dantyszka [por. Dantyszek 1973: 23–49]. Dobrym tego przykładem są dwie sąsiadujące ze sobą przepowiednie odpowiadające na pytanie o powodzenie plonów w danym roku:

Bóg sam z nieba temu dawa,
Kto na tym, co ma, przestawa.
Tyś taki jest z łaski Bożej,
Rok-ci ten siła przymnoży.
Kto się tak jak ty sprawuje,
Takiego Bóg nie ratuje.
Źle-ć na ten rok zboże padnie,
Co obaczysz z wiosny snadnie. [FS: 97]

Widoczna w nich niezwykła łatwość w przechodzeniu z poziomu codzienności do poziomu Boskich decyzji jest kolejną cechą charakterystyczną narracji *Fortuny*... Fortuna, w literaturze wysokoartystycznej zazwyczaj przeciwstawiana instancji Boskiej opatrności, tu niejako legitymuje się wiedzą o Boskim planie. Gracz zaś poznaje nie tyle ukryte powiązania teologiczne łączące Fortunę z Opatrnością, ile prosty ciąg przyczynowo-skutkowy: człowiekowi za cnotliwe życie przysługuje nagroda w postaci wymiernego zysku.

6. Gracza w *Fortunę*... wizerunek własny

Taka wizja światopoglądowa zdaje się nie tylko efektem ludycznego wymiaru sortilegium, ale i skutkiem uobecnienia się w *Fortunie*... na wskroś potocznego pojmowania wiary, które łączy się z szeroko rozumianą mentalnością szlachecką XVII wieku. Bogaty obraz owej mentalności zawarty w *Fortunie*... (w wydaniu z lat 40. znajdują się 34 pytania) ze względu na wpisane w istotę gry poetykę fragmentu i tematyczną *varietas* na potrzeby rozważań ograniczono do najważniejszych elementów konstytuujących wizerunek wewnątrztekstowego bohatera gry, a do pewnego stopnia i hipotetycznego XVII-wiecznego czytelnika, którego sposób postrzegania świata możemy w pewnym zakresie zrekonstruować. Czytelnik ów uznany został przeze mnie za przedstawiciela warstwy szlacheckiej,

choć bez wątpienia sortilegium Bączalskiego czytane było również przez mieszczan, a same teksty przepowiedni sformułowane zostały tak, by zyskać jak najszersze grono odbiorców [Kiliańczyk-Zięba 2015: 39]. Ze względu jednak zarówno na szlacheckie pochodzenie Bączalskiego [Szoka 2016: 36], jak i na popularny charakter *Fortuny*... z dużą dozą pewności możemy przyjąć, że skonstruowany przez niego świat przedstawiony gry pokrywa się przede wszystkim z najbliższymi mu realiami życia i rzeczywistością najbardziej uprzywilejowanej grupy potencjalnych odbiorców.

Dobrym punktem wyjścia byłoby zarysowanie wizerunku gracza losującego same pomysły przepowiednie i postępującego zgodnie ze wskazówkami danymi przez boginię losu. Na podstawie wypowiedzi z wróżb możemy go opisać jako człowieka cnotliwego, który „zawarł z Bogiem obustronną umowę” [Świdarska-Włodarczyk 2003: 93]. Jest przezorny i sprytny, umiejętnie zarządza swoimi zasobami: siłą, pieniędzmi i czasem; zapobiegliwie chroni swój majątek. Relacje z ludźmi ocenia w wymiarze pragmatycznym: nie ufa innym i liczy przede wszystkim na siebie; stara się prezentować jak najkorzystniej, aby uniknąć plotek na swój temat. Do pewnego stopnia ów swoisty utylitaryzm dotyczy też przyjaźni i małżeństwa:

Żeś Fortuny kostką szukał,
Bardzo-ś się na tym oszukał,
Bo ta twoja miłość nowa
Bardzo-ć mieszkowi niezdrowa. [FS: 36]

Gracz podobnie patrzy na kwestię udziału w wojnie: tak duże przedsięwzięcie musiało mu się zwrócić, czy to w postaci sławy, czy finansowego zysku. Realizacja etosu rycerskiego nie jest dla niego priorytetem, unika postaw skrajnych; można powiedzieć, że uczestnictwo w działaniach wojennych uważa za swój obowiązek [Tazbir 1976: 788], bacznie kalkuluje zyski i straty. Zmiana, jaką w mentalności szlachty Jan Stanisław Bystron datuje na XVII wiek, jest tu wyraźnie zauważalna, tym bardziej że nie towarzyszy jej wspomniane przez uczonego moralizujące napomnienie czy narzekanie na upadek obyczajów części przedstawicieli warstwy szlacheckiej [Bystron 1976: 151].

Na równi z bezpieczeństwem ceniona była niezależność. W rzeczywistości XVII-wiecznej oznaczało to oscylowanie społecznej ambicji jednostki między wizją autarkicznego żywota ziemiańskiego a służbą na dworze magnackim lub królewskim. Wprawdzie „poprzestanie na małym” i rezygnacja z niepewnych kolei służby wydawać by się mogły najlepszymi drogami do wyzwolenia się z *dominium* Fortuny, jednak w obliczu klęsk przyrodniczych i wojen, które mogły przynieść zagładę ziemiańskiej egzystencji, miały również swoje zalety. Dlatego też praktyczny ogład rzeczywistości szlachcica kazał mu traktować obie drogi życiowe jako równoprawne.

Ambiwalentność stanu bezpieczeństwa i niezależności szczególnie wyraźnie widoczna jest w przypadku sytuacji kobiety w pytaniu: *Jeśli jeszcze wdowie dobrze iść za mąż?* W owym rozdziale, oprócz wróżb zalecających ponowne zamążpójście, znajdują się przepowiednie sugerujące pozostanie w stanie wdowim:

Piękna to być panem sobie,
Wdowo, to na rozum tobie:
Używaj ty, pókiś żywa,
A pachółka miej do żniwa. [FS: 45]

Wybór zależy m.in. od charakteru samej niewiasty – jej zaradności bądź też gotowości do podporządkowania się nowemu mężowi. Choć przyznać należy, że w *Fortunie*... ideałem związku kobiety i mężczyzny jest zgodne, oparte na wzajemnym zaufaniu małżeństwo, to zazwyczaj traktuje się je we wróżbach bardziej jako przedmiot życzeń niż jako częstą sytuację. W tym miejscu zwróćmy uwagę na to, że w porównaniu do innych polskojęzycznych sortilegiów *Fortuna*... Bączalskiego posiada najwięcej wróżb skierowanych do kobiet [Szoka 2016: 36], co może stanowić dowód na aktywne uczestnictwo szlachcianek w niektórych formach XVII-wiecznego życia towarzyskiego.

Łatwo spostrzec, że hipotetyczny zwycięzca w grze z Fortuną w wielu aspektach różni się od parenetycznego wzorca szlachcica utrwalonego w literaturze wysokoartystycznej. Wydaje się, że bohaterowi najbliższy jest etos ziemiański, ale pozytywne przedstawienie w utworze handlowania budzi pewien dysonans

[Tazbir 1976: 789]. Być może Bączalski wprowadził taki opis, aby zainteresować swoim sortilegium również przedstawicieli warstwy mieszczańskiej. Gracz w *Fortunę*... znajduje się w spektrum innych niż utrwalone w kulturze wieków dawniejszych postulatów etycznych. Promowanie wartości, takich jak aktywizm, przedsiębiorczość i odwaga w wybieraniu drogi życiowej, świadczy zdaniem Dariusza Chemperka o przenikaniu się w 2. połowie XVII wieku moralności szlacheckiej z mieszczańską, co doprowadziło do uformowania się nowego wzorca osobowego [Chemperek 2005: 146–152]. Bączalski (twórca żyjący wcześniej niż autorzy przytoczeni przez Chemperka, przede wszystkim Jan Gawiński) prawdopodobnie nie miał zamiaru wpisywać w swój utwór przekazu o wysokiej wartości etycznej czy prezentującego etos alternatywny względem etosów już w polskim społeczeństwie funkcjonujących. Formułując kolejne przepowiednie, odwoływał się najpewniej do uśrednionego obrazu swojej grupy społecznej, posiadającego pewne cechy stereotypu, choć jednocześnie przetworzonego tak, by umożliwić odbiorcy łatwą, ludyczną identyfikację z przedstawionymi we wróżbach stwierdzeniami.

7. Oswoić Fortunę i wytłumaczyć świat

Fortuna albo Szczęście jako utwór należący do kręgu staropolskiej kultury popularnej nie tylko dostarcza informacji z zakresu obyczajowości szlacheckiej związanej z życiem codziennym. Pomaga również w wyobrażeniu sobie, jak w XVII wieku pojmowano zabawę: co wzbudzało emocje, co śmieszyło, a co mogło straszyć; przy okazji uświadamia, że pozostałości myślenia magicznego wciąż były żywotne w powszechnej świadomości. Wykorzystanie do tego wizerunku Fortuny obrazuje, jak poprzez grę ożywiano alegorię i jak w ten sposób „oswojona” bogini losu funkcjonowała w kulturze popularnej.

Humorystyczne oblicze „zaćmionej bogini” wyzierać mogło poza krąg zabawy, a sama *Fortuna*... zdawała się pełnić funkcję swoistej „gry terapeutycznej”. Sortilegium to *alea* [por. Caillois 1997: 25–27] – uczestnicy zabawy, poprzez rzucanie kośćmi i odczytywanie na zmianę dobrych i złych wróżb, uczyli się mimowolnie zasad kombinatoryki i swoistego rachunku prawdopodobieństwa.

Wobec tego łatwo było o myślowe przetransponowanie mechaniki gry na mechanikę świata, co dokonywało się w wymiarze potocznej świadomości, niejako równoległe do wzrostu zainteresowania XVII-wiecznej nauki kwestiami rachunku prawdopodobieństwa i przypadku, które to przyczyniły się do zmian w postrzeganiu problemu determinizmu i towarzyszyły narodzinom statystyki [por. Hacking 2004: 1–26]. Zauważyć należy przy okazji, że i autor sortilegium, by stworzyć humorystycznie absurdalne przepowiednie dotyczące chociażby prognozowanego wieku lub liczby posiadanych dzieci, musiał mieć intuicyjną świadomość istnienia pewnej wartości średniej, będącej dla niego punktem odniesienia [por. Nawrocki 2018: 24–26].

Sortilegia, utwory literackie, a zarazem gry losowe zanurzone w potocznym sposobie pojmowania świata, stanowią zapis praktycznego, zdroworozsądkowego myślenia. Dzięki temu współcześnie możemy skonfrontować ten *modus* poznania z dawnymi metodami poznania naukowego [por. Crombie 1994: 42–55], by stwierdzić, że obie drogi myślowego oglądu rzeczywistości pozwalały oswoić lęk przed przyszłością znajdującą się we władaniu Fortuny [Kelly 2017: 147, 164]. Osobność świata zabawy pozwalała zaś graczom w *Fortunę albo Szczęście* na chwilę ludycznego zatracenia się w bezpiecznej porze i przestrzeni „dobrej myśli”.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- FS – Seweryn Bączalski (ok. 1644–1646), *Fortuna albo Szczęście*, Drukarnia Łukasza Kupisza, Kraków.
 JBC – Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa, <https://tinyurl.com/ycxzezu8> [dostęp: 10.10.2024].
 KF – Seweryn Bączalski (1609), *Kształt Fortuny*, Drukarnia Jana Szarffenbergera, Kraków.
 Polona – Polona, <https://tinyurl.com/58e7ne3z> [dostęp: 10.10.2024].

Literatura

- [Bączalski Seweryn] (1801), *Fortuna czyli odmiana szczęścia przez losy wierszem wypadająca*, Warszawa.

- Bieńkowska Barbara (1975), *Polscy pisarze i uczeni XVI–XVII wieku wobec problematyki książki. Komunikat*, w: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, red. Stanisław Grzeszczuk, Alodia Kawecka-Gryczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Boecjusz (2016), *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. i oprac. Gabriela Kurylewicz, Mikołaj Antczak, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty.
- Bourdieu Pierre (1998), *Teoria obiektów kulturowych*, przeł. Andrzej Zawadzki, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. i wstęp Ryszard Nycz, Universitas, Kraków.
- Bystron Jan Stanisław (1976), *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. 1, PIW, Warszawa.
- Caillois Roger (1997), *Gry i ludzie*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żukowska, Volumen, Warszawa.
- Chemperek Dariusz (2005), *Poezja Jana Gawińskiego i kultura literacka drugiej połowy XVII wieku*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Crombie Alistair Cameron (1994), *Styles of Scientific Thinking in the European Tradition. The history of argument and explanation especially in the mathematical and biomedical sciences and arts*, t. 1, Duckworth, London.
- Dantyszek Jan (1973), *Pieśni*, wyb. i przeł. Anna Kamińska, Pojezierze, Olsztyn.
- Dziama Leszek Marya (1907), *Dwie „Fortuny”, „Pamiętnik Literacki”*.
- Dziechcińska Hanna (1981), *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, PWN, Warszawa.
- Grześkowiak Radosław (2018), *Dialogi dzieł dawnych. Studia o intertekstualności literatury staropolskiej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk.
- Hacking Ian (2004), *The Taming of Chance*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Huizinga Johan (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, wyd. 2, Czytelnik, Warszawa.
- Kapelus Helena (1964), *Stanisław z Bochnie, Kleryka królewski*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław.
- Kelly Jessen Lee (2011), *Renaissance Futures. Chance, Prediction and Play in Northern European Visual Culture, c. 1480–1550* [rozprawa doktorska], University of California, Berkeley, <https://tinyurl.com/msyf96hv> [dostęp: 8.07.2023].
- Kelly Jessen Lee (2017), *Predictive Play. Wheels of Fortune in the Early Modern Lottery Book*, w: *Playthings in Early Modernity. Party Games, Word Games, Mind Games*, red. Allison Levy, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, <https://doi.org/10.2307/j.ctvd1c9nh.13>.

- Kiliańczyk-Zięba Justyna (2015), *Wstęp*, w: Stanisław z Bochnie Gąsiorek, *Fortuna albo szczęście*, oprac. Justyna Kiliańczyk-Zięba, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Kiliańczyk-Zięba Justyna (2021), *Słowo i obraz jako budulec książki do wróżb. O strategiach protoemblematycznych w staropolskim sortilegium Stanisława z Bochnie*, „Biblioteka”, nr 25, <https://doi.org/10.14746/b.2021.25-4>.
- Klanczay Gábor (2010), *A Cultural History of Witchcraft*, „Magic, Ritual and Witchcraft”, t. 5, nr 2, <https://doi.org/10.1353/mrw.2010.a404363>.
- Kupisz Dariusz (2017), *Żołnierz łanowy w polskim piśmiennictwie polityczno-wojskowym za panowania Zygmunta III Wazy*, „Terminus” t. 19, z. 3, <https://doi.org/10.4467/20843844TE.17.018.8885>.
- Nawrocki Maciej (2018), *Znikające tabu. Wizerunki śmierci i starości w „Fortunie albo szczęściu” Seweryna Bączalskiego*, w: *Twarz – maska – wizerunek*, red. Katarzyna Bołęba-Bocheńska, Marta Błaszowska, Wiele Kropek, Kraków.
- Opaliński Krzysztof (1654), *Satyry albo przestrogi do naprawy rządu i obyczajów w Polsce należące*, Drukarnia Daniela Vettera, Leszno.
- Osiński Zbigniew Mirosław (2009), *Lęk w kulturze społeczeństwa polskiego w XVI–XVII wieku*, DiG, Warszawa.
- Philippette Thibault (2014), *Gamification: Rethinking „playing the game” with Jacques Henriot*, w: *Rethinking Gamification*, red. Mathias Fuchs, Sonia Fizek, Paolo Ruffino i in., Meson Press, Lüneburg.
- Pollak Roman, red. (1964), *Piśmiennictwo staropolskie. Hasła osobowe A–M*, PIW, Warszawa.
- Ripa Cesare (1998), *Ikonomia*, przeł. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków.
- Sarbiewski Maciej Kazimierz (1972), *Dii gentium. Bogowie pogan*, wstęp, oprac. i przeł. Krystyna Stawecka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław.
- Sokolski Jacek (1996), *Bogini, pojęcie, demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wydawnictwo UWr, Wrocław.
- Stimac Julia, Palumbo Margherita (2020), *On Fortune-Telling Books: A Spirito Incunabile and Two Later Manuscripts*, <https://tinyurl.com/yxakcsca> [dostęp: 8.07.2023].
- Szoka Andrzej Iwo (2016), *Nowożytnie sortilegia krakowskie – między pragnieniem poznania przyszłości a potrzebą rozrywki*, „Krzysztofory”, nr 34.
- Świdarska-Włodarczyk Urszula (2003), *Mentalność szlachty polskiej w XV i XVI wieku*, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań.
- Tazbir Janusz (1976), *Wzorce osobowe szlachty polskiej w XVII wieku*, „Kwartalnik Historyczny”, z. 4.

Matylda Paszkiewicz

“Nie Myśl Wiele, Ciskaj Śmieie” (Don’t Think Much, Just Throw).

The Culture of Fun and Fortune-Telling in the Light of Seweryn Bączalski’s *Lottery Book* Entitled *Fortuna albo Szczęście*

The article provides an analysis of *Fortuna albo Szczęście* (Fortune or Luck) published around 1644–1646, first under the title *Kształt Fortuny* (Shape of Fortune) in 1609, which is an example of Polish fortune-telling book written by Seweryn Bączalski, an early-17th century author. His position in the baroque Kraków literary environment is analysed by means of Bourdieu’s theory of literary field. The textual base helps to state that Bączalski was switching between high-artistic and popular modes of writing in order to attract the readers.

Fortuna... is put in the context of European and Polish tradition of lottery books and it is scrutinized in terms of its composition and two ways of its reception (as a game and as a divination tool). An analysis of the ludic representation of the goddess Fortuna and the sketch image of *szlachta* mentality inscribed in the texts of oracles helps to conclude that Bączalski transposed the cultural emblems to the popular horizon of thought in order to create a game that was a source of aesthetic pleasure.

Keywords: fortune-telling book; game; Seweryn Bączalski; Fortuna; magic; *szlachta* mentality.

Matylda Paszkiewicz – studentka I roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze obejmują wczesnonowoczesne piśmiennictwo popularne w kontekście kulturowym i językowym, związki literatury ludycznej z wysokoartystyczną oraz poezję przełomu renesansowo-barokowego i baroku. Publikowała w „Poznańskim Półroczniku Językoznawczym” i w czasopiśmie „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura”.

Natalia Teklik

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0009-0009-1052-7029

Pani Bovary na Polesiu.

Pani Bovary Gustave’a Flauberta

a *Ułana* Józefa Ignacego Kraszewskiego

(paralela)

Tytuł niniejszej pracy stanowi aluzję do artykułu Michała Głowińskiego *Cham, czyli Pani Bovary nad brzegami Niemna* [zob. Głowiński 1992]. Badacz zwrócił uwagę na ważne zagadnienie, jakim jest recepcja „bowaryzmu”, będącego „umiejętnością daną człowiekowi wyobrażania sobie, że jest innym (niż w rzeczywistości)” [Gaultier 2006: 9]. Sam termin wywodzi się od nazwiska głównej bohaterki powieści Gustave’a Flauberta – Emmy Bovary, która – znużona prowincjonalnym życiem i rozczarowana małżeństwem – zaczytywała się w powieściach budzących w niej nie-realne, a może nawet destrukcyjne, pragnienia. Z przywołanego artykułu Głowińskiego wypływa wniosek, że powieściowa kreacja Franki – głównej bohaterki *Chama* Elizy Orzeszkowej – była silnie inspirowana postacią Emmy. Błędne byłoby jednak stwierdzenie, że literackie ujęcie szeregu zachowań, które nazywamy bowaryzmem, nie pojawiło się w literaturze już wcześniej. Doskonałym przykładem jest w tym przypadku powieść *Ułana* Józefa Ignacego Kraszewskiego, powstała w roku 1842, a więc czternaście lat przed publikacją *Pani Bovary*.

Paralela Flaubert–Kraszewski znajduje swoje uzasadnienie na wielu płaszczyznach¹. Obaj twórcy podobnie ukształtowali charakterologicznie swoje bohaterki, obaj przywiązani byli do poetyki realistycznej, co więcej – zarówno Flaubert, jak i Kraszewski odnieśli się do mitów romantycznych oraz do kulturowej i uczuciowej spuścizny tej epoki. Kraszewski, kreśląc losy trudnego, zakazanego uczucia pomiędzy Ulaną chłopką a pochodzącym z wyższych sfer Tadeuszem, w sposób jawny demaskuje mit romantycznej miłości. Stanisław Burkot podkreśla, iż Kraszewski w *Ulanie* eksponuje fałsz i obłudę mitów, za którymi kryć się ma ludzkie cierpienie [zob. Burkot 1986: 19–34]. Badacz zauważa, że deziluzjonistyczny charakter dzieła wzmacnia kreacja bohaterów – wszak Tadeusz celowo został przedstawiony jako romantyk, ukształtowany przez literaturę. Podobny mechanizm obserwujemy w *Pani Bovary* – literacka kreacja Emmy z pewnością nie jest dziełem przypadku. Ryszard Engelking, pisząc o Flaubertowskiej bohaterce, powiada, że „rozpoznajemy w niej wszystkie spragnione absolutu nieszczęsne i nieświadome grzesznice, które kiedyś odkryły, jaki jest smak miłości i trutki na szczury” [Engelking 2014: 22]. To pragnienie wpisane jest w sposób jednoznaczny w ideę bowaryzmu.

Emma i Ułana bez wątpienia poniosły konsekwencje swoich marzeń i czynów. Jeśli zastanowimy się nad przyczyną tych klęsk, zrozumiemy, że podłoże nieszczęścia zarówno Emmy, jak i Ułany pozostawało silnie powiązane ze społecznym i obyczajowym determinizmem.

Na lekcjach muzyki śpiewała romanse, których tematem były głównie aniołki ze złotymi skrzydełkami, madonny, laguny i gondolierzy – skromne kompozycje, które pod miłą tekstem i zbyt śmiałą melodią pozwalały jej przeczuć ponętną feerię rzeczywistych namiętności. [Flaubert 2014: 61]

- 1 Analizując artykuły Kraszewskiego, znaleźć możemy informację, że znał on Flauberta. W zapiskach autora *Ułany* pojawiają się wzmianki o francuskim powieściopisarzu. W „Tygodniku Ilustrowanym” czytamy: „*Pani Bovary* może się nazwać prawdziwym studium z niesłychaną prawdą i siłą intuicji skreślonym” [Kraszewski 1880: 413].

Przytoczony fragment *Pani Bovary* odnosi się do pobytu Emmy w klasztorze. Z szóstego rozdziału pierwszej części powieści dowiadujemy się, że ojciec oddał córkę na nauki do klasztoru, gdy dziewczyna skończyła 13 lat. Okazało się jednak, że to wcale nie nauka i studiowanie ksiąg były dla Emmy najważniejsze. W rozdziale szóstym czytamy, że

[p]rzystępując do spowiedzi, wymyślała drobne grzechy, żeby dłużej klęczeć w półmroku ze złożonymi rękami, z twarzą przy kratce, wśród szeptów księdza. Powtarzane w kazaniach słowa: oblubieniec, małżonek, wybranek niebieski, miłość wieczna, budziły w głębi jej duszy niespodziewaną słodycz. [Flaubert 2014: 60]

Podczas pobytu w klasztorze Emma kontemplowała sztukę w sobie tylko właściwy sposób. Na lekcjach muzyki śpiewała romanse, a w trakcie mszy świętych przeglądała obrazki w książce do nabożeństwa. Zaczytywała się też w powieściach, które obudziły w niej uczucie tęsknoty za nieznanymi namiętnościami. Bohaterka dorastała w specyficznym środowisku; klasztorny mistycyzm, zakurzone księgi na półkach, mrok, atmosfera skupienia i modlitwy – sprzyjały marzeniom, które zdominowały zarówno nastoletnie, jak i dorosłe życie Emmy. Dziewczyna pozostawała pod dużym wpływem otoczenia, podobnie jak Ulana, która, choć niewykształcona i nieoczytana, dotkliwie odczuła, w jak dużym stopniu środowisko determinuje życie jednostki.

Ulane była w domu, stała w sieni obok drobiu coś robiąc; postrzegłszy pana zaczerwieniła się, pobladła i osłupiała z podziwienia i przestachu. [...] Biedna kobieta zrozumiała wszystko, zadrżała i milknąc czekała, co jej powie. [Kraszewski 1985: 55]

Cytat z powieści Kraszewskiego odnosi się do jednego z pierwszych spotkań Ulany z Tadeuszem, który przyjechał na wieś z miasta, gdzie pobierał nauki. Już sam status społeczny dwojga bohaterów wskazuje na dysonans. Ulane, w przeciwieństwie do Tadeusza, nie otrzymała szansy na edukację. Kobieta zajmowała się domem,

dziećmi, narażona była na ataki zazdrości i agresji ze strony męża. Historia Ulany jest powiązania zarówno z realiami XIX-wiecznej wsi, jak i z sytuacją społeczną kobiety. Bohaterka Kraszewskiego była w pewnym sensie zniewolona przez ludową kulturę i środowisko. Stosunek Ulany do własnego losu był niejednoznaczny. Bohaterka z jednej strony akceptowała zależność od męża, godząc się nawet na jego przemoc, z drugiej zaś, owładnięta uczuciem do Tadeusza, podjęła próbę wyzwolenia się z krępującej i ograniczającej konwencji. Okazało się, że ludowa moralność pozostaje w sprzeczności z gorącym i zakazanym uczuciem.

Marzenia o takim uczuciu zdominowały także egzystencję Emmy. Odkrywając losy literackich heroin, zapragnęła, by jej życie przypominało to, które znała z powieści. Niestety, małżeństwo bohaterki okazało się dużym rozczarowaniem. Emma i Karol poznali się w dość prozaicznych i mało wzniosłych okolicznościach. Karol z początku przyjeżdżał przede wszystkim do ojca Emmy, by – jako lekarz – zająć się jego złamaną nogą. Z czasem zorientował się, że jego wizyty w Bertaux nie były wyłącznie wyrazem lekarskiej troski, lecz także próbą nawiązania kontaktu z Emmą. Młoda kobieta od początku hipnotyzowała Karola. Trudno jednak stwierdzić, czy była to obustronna fascynacja. Emma przyjęła jego oświadczyzny, myśląc, że miłość, płomienna i znana z powieści, nadejdzie z czasem. Nie nadeszła. W rozdziale piątym pierwszej części *Pani Bovary* czytamy, że

póki nie wyszła za mąż, sądziła, że go kocha; zaczynała jednak przypuszczać, że na pewno się myliła, bo szczęście, które miłość powinna była zrodzić, jakoś nie zakwitło. I próbowała odgadnąć, co właściwie oznaczały w życiu słowa „rozkosz”, „namiętność” i „upojenie”, które tak zachwycały ją w książkach. [Flaubert 2014: 58]

Cytat zdaje się prezentować jedną z wielu możliwych odpowiedzi na pytanie, z czego wynikało małżeńskie nieszczeście Emmy. René Girard trafnie zauważa, że Emma zapożyczała swoje pragnienia od powieściowych bohaterek – które darzyła podziwem [zob. Girard 2001: 10]. „Aby człowiek próżny zaczął czegoś

pragnąć – stwierdza Girard – wystarczy przekonać go, że to coś jest już przedmiotem pragnień osoby przezeń bardzo cenionej” [Girard 2001: 12]. Emma, opanowana literacką emfazą, zaczęła więc stawiać swojemu mężowi duże wymagania. Chciała, aby rozsławiał ich nazwisko, stał się znanym na całą Francję lekarzem, by kochał ją miłością rodem z sentymentalnych powieści. Niestety, Karol nie był w stanie sprostać tym wymaganiom. Panią Bovary męczyło towarzystwo męża, zarzucała mu brak ambicji, towarzyskiej ogłady oraz prostactwo, obwiniając go o swoje nieszczęście:

Najbardziej drażniło ją to, że Karol nawet nie podejrzewał, jak ona się męczy. Jego pewność, że jest jej z nim dobrze, brała za obelżywe prostactwo, jego poczucie bezpieczeństwa – za niewdzięczność. I dla kogo tak przykładowie się prowadziła? Czyż to nie on był zawadą na drodze ku szczęściu, przyczyną wszelkich niedoli, kolcem w oplatającej ją wymyślnej uprzęży? [Flaubert 2014: 126]

Emma uważała więc swoje małżeństwo za przeszkodę w drodze do osiągnięcia pełnego szczęścia. Kobieta nie umiała odnaleźć się ani w roli żony, ani w roli matki.

Tęsknotę za szczerym uczuciem odczuwa także bohaterka Kraszewskiego. Początkowo Ulana nie mówiła zbyt wiele o swoim małżeństwie – wręcz enigmatycznie odpowiadała na pytania zainteresowanego nią Tadeusza. Na kartach powieści czytamy, że „we wszystkich jej [Ulany – N.T.] odpowiedziach był jakiś smutek, którym równie jak niepokój w jej głosie, w postawie się malował” [Kraszewski 1985: 56]. Z wypowiedzi Ulany możemy się dowiedzieć, że jej zamążpójście było spowodowane względami finansowymi, a nie szczerym uczuciem. Kraszewski, wprowadzając motywy chłopskie do swoich powieści [zob. Burkot 1986], wskazał na ważny problem społeczny, jakim było ubóstwo, które nieradko zmuszało jednostkę do działań niezgodnych z jej faktycznymi pragnieniami.

Przyjrzyjmy się zatem małżeństwu Ulany, zawartemu z troski o byt finansowy. Jej mężem był Okseń Hończar, przedstawiony w dziele jako gwałtownik zdolny do przemocy. Co więcej, sama

Ułana nie protestowała przeciwko takiemu stanowi rzeczy (przynajmniej na początku). Zapytana przez Tadeusza, czy mąż kiedykolwiek podniósł na nią rękę, odpowiada, że tak, ale przecież to naturalne, skoro jest jego żoną. Z biegiem czasu okazało się, że pragnienie doświadczenia szczerzego, a jednocześnie wzniosłego uczucia, stało się silniejsze od małżeńskiej przysięgi.

Pragnienia zarówno Emmy, jak i Ułany sprawiły, że obie bohaterki wdały się w romanse. I choć miały one być remedium na nudę i rozgoryczenie codziennością, a zarazem próbą doświadczenia szczerzej miłości, to skończyły się rozczarowaniem.

Emma traktowała pozamałżeńskie relacje jako sposób na odcięcie się od konwencji, której nienawidziła. Z *Pani Bovary* dowiadujemy się, że miała dwóch kochanków – Leona i Rudolfa. Pierwszy z nich był dependentem u notariusza. Od początku zrobił wrażenie na Emmie, gdyż lubował się w „formie” – tanich sentymentach:

– Bo czy może być coś miłszego nad wieczór spędzony z książką przy ciepłym kominku, gdy wiatr bije w szyby, lampy płonie...

– Nieprawdaz? – podchwyciła, wbijając weń wielkie, czarne, szeroko otwarte oczy. [Flaubert 2014: 103]

Warto zastanowić się, czy zachowanie Leona nie było manipulacją – doskonale wiedział, co mówić, by rozbudzić sentymentalną naturę Emmy. Podobnym manipulatorem okazał się Rudolf – Emma bardzo zaangażowała się w ich relację, planowała nawet wspólną ucieczkę z kochankiem. Niestety, Rudolf nie traktował Emmy poważnie – wykorzystał ją i porzucił. Warto podkreślić, że romanse (zarówno z Leonem, jak i Rudolfem) były dla kobiety swoistą grą – nie wystarczył jej sam fakt obcowania z mężczyzną. Emmie potrzebna była określona forma – spotkania z kochankami odbywały się często pod osłoną nocy, w tajemnicy. Gdyby Emma posiadała krytyczną zdolność oddzielania literatury od życia, z pewnością zauważyłaby, że z powodu pragnienia przygód i namiętności stała się marionetką w rękach nieodpowiednich mężczyzn. Jednak prawdziwą tragedią bohaterki było fałszywe przekonanie o tym, że jej wyobrażenia staną się podwaliną trwałego szczęścia.

Efemeryczne upojenie, wynikające z pozamałżeńskiego związku, zwiodło także Ulanę. Bohaterka Kraszewskiego, wdając się w romans z Tadeuszem, doskonale wiedziała, jak wiele ich dzieli. Relacja chłopki ze szlachcicem była mezaliansem. Trzeba jednak zaznaczyć, iż miłosna tęsknota Ulany różniła się diametralnie od tej odczuwanej przez Emmę. Ułana nie była wykształcona, nie chciała się do nikogo upodobnić; jedyne, co nią zawładnęło, to poryw serca – prosty i niewinny. Co więcej, postać Ulany budzić może nawet współczucie. Obserwujemy bowiem, jak prosta i zwyczajna kobieta „z ludu” zakochuje się – szczerze i bezinteresownie – w kimś, kto finalnie nie okazuje się tej miłości godzien. Burkot zauważa, że Ulanę i Tadeusza dzieli nie tylko pochodzenie i status społeczny, ale i podejście do rodzącego się uczucia [zob. Burkot 1986: 28]. Tadeusz z jednej strony za wszelką cenę chce zdobyć Ulanę i uczynić ją swoją, z drugiej zaś nierzadko miewa wątpliwości dotyczące przyszłych losów tego uczucia – tu triumfuje racjonalizm. Ułana natomiast przeżywa miłość całą sobą, nie ma w jej postawie fałszu ani dwulicowości. I choć wie, że uczucie, które stało się jej udziałem, jest zakazane, to daje się ponieść namiętnościom: „Wytrzymać dłużej nie mogłam, bez ciebie jak bez chleba nie wyżyć mnie teraz” [Kraszewski 1985: 106]. Ta wypowiedź zbliża ją w pewnym sensie do Emmy – obie bowiem nie znają półśrodków, wszystko w ich życiu ma charakter totalny – co niewątpliwie stało się jedną z przyczyn cierpień obu kobiet.

Początkowo Ułana podchodziła do rodzącej się namiętności bardzo ostrożnie; czuła, że zdrada jest niemoralna, bała się oszukiwać męża. Z czasem miłość zaczęła triumfować nad zdrowym rozsądkiem. Ułana i Tadeusz spotykali się potajemnie, nierzadko w nocy: „Z nim razem całe noce w ogrodzie albo w gęstwie lasu ukryta przesiadywała i milcząc rozmawiali lub niewielą słowy, a w tej rozmowie tyle było rzeczy!” [Kraszewski 1985: 78]. Ułana zaangażowała się w romans, pokochała Tadeusza. Czy można to samo powiedzieć o nim? Raczej nie. Tadeusz z biegiem czasu stawał się coraz bardziej pragmatyczny, miał wyrzuty sumienia i po wątpiewał, czy potajemny związek z Ulaną ma sens. Romans Ulany i Tadeusza, choć płomienny, zakończył się ogromnym rozczarowaniem, z którym bohaterka powieści nie była w stanie sobie poradzić.

Analizując topikę miłosną – zarówno tę dotyczącą małżeństw, jak i romansów – w obu powieściach, bez trudu dostrzec możemy, jak ważnym zagadnieniem dla Flauberta i Kraszewskiego była tajemnica kobiecej psychiki. Zachowania oraz wybory Emmy i Ułany, determinowane nie tylko przez środowisko i pochodzenie, ale także przez indywidulane cechy charakteru bohaterek, wyeksponowane zostały w powieściach z wyjątkową dbałością.

W odróżnieniu od Don Kichota, Emma nie gustuje w paradokсах. Kiedy w jej ręce wpada utwór liryczny opiewający naturę i radości wiejskiego życia, potrafi zestawić tę idylliczną wizję z rzeczywistym obrazem pracujących oraczy [...], domaga się, by życie i literatura mogły się zmieszać i stworzyć jedną rzeczywistość. [Rancière 2012: 144–145]

Rancière trafnie zdiagnozował największy problem, z jakim zmagala się Emma. W literaturze poszukiwała ona nieskomplikowanych zachwyty, porywających namiętności. Gdy próbowała odegrać zaczerpnięte z lektur wzorce w życiu codziennym, okazywało się, że są one kompletnie pozbawione treści – spotkania z kochankami pod osłoną nocy czy poetyckie tyrady wygłaszane w ogrodzie wydawały się Emmie fascynujące. Trzeba pamiętać jednak, że inspirowała ją sama otoczką – gdyby umiała wyciągać wnioski i je analizować, z pewnością zauważyłaby, jak zakłaman i zepsuci byli jej kochankowie. Czy można w takim wypadku usprawiedliwić zachowanie Emmy? Myślę, że tak. Emma jest nowoczesną reprezentacją bohaterki tragicznej. Każde jej działanie pogłębiało narastającą melancholię, sprowadzało nań jeszcze większe problemy. Gdybyśmy mieli użyć antycznych kategorii, powiedzielibyśmy, że fatum Flaubertowskiej bohaterki była literatura (a raczej sposób jej recepcji)², winą tragiczną – nadmierne

2. Warto podkreślić, że literatura sama w sobie nie wyrządziła Emmie krzywdy. Uruchomić w tym miejscu należy mechanizm działania tzw. książek zbójeckich – dzieło może źle oddziaływać na czytelnika wówczas, gdy zatrze on granice między powieściowym światem a własnym życiem, zapomni o istnieniu literackiej fikcji, będzie próbował (jak Emma) odegrać literackie wzorce w życiu codzien-

przywiązanie do formy i błędne założenie, że literackie wzorce mogą się przenikać z codziennością, a nieuchronną karą – śmierć.

Ważną kategorią, którą należy uruchomić przy opisie zachowań Emmy, jest melancholia. Jak podkreśla Piotr Śniedziwski, „wynikała [ona – N.T.] z tęsknoty za czymś, co kobiecie wydaje się utracone, a czego ona sama nie potrafi opisać” [Śniedziwski 2011: 182]. Istotnie, Emma wiodąca zwyczajne, jej zdaniem, życie, przekonana była, że traci w ten sposób szansę na egzystencję pełną namiętności i przygód. Popadała często w skrajne stany emocjonalne – jej radość potrafiła w gnieniu oka zamienić się w smutek, a euforia w gniew:

Bywały dni, kiedy bez przerwy gorączkowo o czymś mówiła; nagle podniecenie przechodziło w apatię: nie ruszała się, nie odzywała. Jedynym, co mogło ją wtedy ożywić, był flakon wody kolońskiej, którą zlewała nagie ramiona. [Flaubert 2014: 87]

Dostrzegamy tu dwie zgubne namiętności Emmy: nieumiejętność kielznanania własnych emocji oraz przywiązanie do formy. W tym miejscu warto zastanowić się, czym kierował się Flaubert, kreując taką właśnie bohaterkę. Najlepiej będzie zajrzeć do źródeł, czyli do korespondencji pisarza. Zobaczymy wówczas, że zagadnienie psychiki kobiecej było dla niego ważnym aspektem konceptualnym dzieła. W liście do panny Leroyer de Chantepie Flaubert skonstatował, że wykreowanie Emmy na zagubioną, owładniętą namiętnościami kobietę było świadomym zabiegiem – sama Emma ukazana miała być jako ludzka [zob. Flaubert 1957: 189].

Topika psychiki kobiecej interesowała także Kraszewskiego. Dostrzegał złą kondycję społeczną kobiet, zajmowała go kwestia biologicznej i psychofizycznej odmienności ich temperamentu [zob. Burkot 2012]. Spróbujmy więc rozważyć to zagadnienie na przykładzie literackiej kreacji Ulany.

nym. Wniosek nasuwa się sam – problem nie tkwi w literaturze, tylko w poetyce odbioru [zob. Cieśla-Korytowska 2011].

– Niech patrzą, niech widzą sobie [...]. Niech mnie choćby zabiją. Mnie to jedno. Wszak pańska miłość zawsze się tak kończy, śmiercią, smutkiem. Jest za co odplakać, jest za co umierać [...], o ja ciebie tak kocham! [Kraszewski 1985: 107]

W postawie Ulany kluczowy był upór – kobieta nie akceptowała połowicznych rozwiązań, czuła, że dla miłości jest gotowa poświęcić wszystko. Początkowo bohaterka Kraszewskiego jawić się może czytelnikowi jako kobieta zwyczajna, może nawet trochę zagubiona i fałszywie przekonana o tym, że jej los jest w rękach despotycznego męża. Gdy jednak poznaje Tadeusza, odkrywa swoją kobiecość i siłę charakteru. Staje się odważniejsza w mowie i czynach, jest w stanie wiele poświęcić dla uczucia. Szczególne dla niej było to, że Tadeusz zakochał się w prostej chłopce ze wsi. Sądziła bowiem, że „pańska” miłość zdecydowanie różni się od tej zwyczajnej, pragnęła jej doświadczyć całą sobą. Ulaną kierowały ludowe instynkty i w gruncie rzeczy proste emocje (ale nie w znaczeniu pejoratywnym) – zakochała się, więc instynktownie chciała być jak najbliżej ukochanego mężczyzny. Nie była szczęśliwa w małżeństwie, nie rozpaczała więc po śmierci męża. Ta prostota w postępowaniu Ulany łączyła się z gwałtownością, której wymownym wyrazem było odebranie sobie życia po stracie Tadeusza.

Samobójstwo Ulany jawić się może jako okrutne wypełnienie romantycznej frazy: „nie masz zbrodni bez kary”. Ludowa moralność jest surowa i nie zna kompromisu. Ułana zdradziła męża, więc musiała ponieść konsekwencje tego czynu. Ciekawy jest natomiast fakt, że osobiście sobie tę karę wymierzyła, gdyż była przekonana, że po odejściu Tadeusza została na świecie zupełnie sama:

Na co mnie żyć? Nie mam dzieci i serca dla dzieci, nie mam nikogo. Wszyscy swoi opuścili, on porzucił. Jemum niepotrzebna i nikomu. A wytrzymać życia nie potrafię. O nie! Umrzeć i skończyć wszystko. [Kraszewski 1985: 141]

Wypowiedź Ulany sugeruje, że samobójstwo było dla niej jedynym wyjściem. Balansując na granicy rozczarowania i poczucia winy, odebrała sobie życie, wieszając się na topoli. W badaniach

nad powieścią Kraszewskiego pojawił się pogląd, iż samobójstwo Ulany było zadośćuczynieniem za krzywdy, jakie wyrządziła bliskim [zob. Bracka 2014]. Teza ta jest dyskusyjna, ponieważ pominęła krzywdy, które zostały wyrządzone Ulanie. Warto jednak zaznaczyć, że śmierć bohaterki Kraszewskiego stanowi demaskację mitu romantycznej miłości. Szczęście i namiętność, choć zwykle brane za wartości pozytywne, mogą także prowadzić jednostkę do samozagłady.

Dezyluzyjny charakter posiada także śmierć Emmy, będąca zarazem wydarzeniem zamykającym powieść. Gdybyśmy próbowali interpretować samobójstwo bohaterki tylko na podstawie biegu powieściowych zdarzeń, stwierdzilibyśmy, że zażyła truciznę, gdyż była rozczarowana swoim życiem, a w dodatku popadła w długi. Warto jednak przyjąć inną, bardziej metaforyczną interpretację tego wątku. Rancière, próbując dociec przyczyn śmierci Emmy, pisze, że została ona ukarana za zbrodnię przeciwko literaturze [zob. Rancière 2012]. Parafrazując: Emma musiała umrzeć, gdyż nieświadomie uśmierciła sztukę czystą i prawdziwą, chociażby poprzez estetyzację życia codziennego i trywializowanie sztuki. Warto też zwrócić uwagę na czarną substancję, która wydobywa się z ust Emmy w momencie przygotowywania zwłok do złożenia w trumnie; być może kobieta wyrzuciła z siebie czarny atrament, czyli po prostu literaturę – swoją największą namiętność, która doprowadziła ją do samozagłady.

Śmierć (Emmy i Ulany) to wątek, który zamyka kompozycję obu powieści. Trzeba w tym miejscu postawić jednak pytanie: czy wiwisekcję psychiki dwóch kobiet, polegającą na ukazaniu ich drogi przez meandry szaleństwa, miłości i rozpacz aż do nieuchronnej śmierci, należy rozumieć wyłącznie na płaszczyźnie tematycznej i fabularnej? Gdy uważnie przyjrzymy się obu powieściom, zrozumiemy, że psychologiczno-społeczne zacięcie Flauberta i Kraszewskiego odzwierciedla również formalne aspekty ich dzieł.

Analizując budowę i styl powieści Kraszewskiego, warto posłużyć się terminem Burkota, który nazwał *Ulanę* „powieścią malowniczą” [zob. Burkot 1986]. Poetyka Kraszewskiego jest poetyką detalu – dominują w niej zmysł obserwacji i dokładność. Pisarz skrupulatnie, ale i żywo, kreśli przed czytelnikiem poleski krajobraz.

Narrator w partiach opisowych występuje w roli przewodnika po Polesiu, zwraca się bezpośrednio do odbiorcy:

Spojrzyj ponad to jeziorko, co ciche i spokojne położyło się u stóp wzgórza zajętego przez dwór pański – jest jedna z najpiękniejszych wiosek wołyńskiego Polesia, co go otacza. Gdy zejdziesz z pagórka, po którym droga się wiję, widzisz przed sobą wieś rozsypaną nad brzegiem jeziora. [Kraszewski 1985: 40]

Narrator opisuje przyrodę plastycznie i z dużą, chciałoby się rzec, czułością. Choć mamy do czynienia z poetyką realistyczną, w przytoczonym fragmencie dostrzegamy także skłonność do używania metafor. Narrator jawi się czytelnikowi jako ktoś doskonale zdomowiony w świecie przedstawionym. Ale czy to prawda? Sprawa narracji w *Ulanie* jest bardziej skomplikowana. Czytając opisy poleskiego krajobrazu, można odnieść wrażenie, że narrator-przewodnik po Polesiu jest wszechwiedzący, tzn. posiada pełną wiedzę o przedstawianych zjawiskach. Gdy jednak zaczniemy analizować te fragmenty powieści, które bezpośrednio budują samą fabułę, zorientujemy się, że wnętrza i zachowania bohaterów nie są wartościowane w sposób tak perswazyjny, jak opis Polesia, który z założenia ma ma wzbudzać zachwyt. Narrator objaśnia kwestie folklorystyczne, przeprowadza czytelnika przez powieść, ale nie podsuwa gotowych rozwiązań interpretacyjnych. Realistyczne obrazowanie Kraszewskiego styka się bowiem z przedstawieniem społecznych problemów oraz szczegółową analizą ludzkiej psychiki.

Zestawiając *Ulanę* i *Panią Bovary*, bez trudu dostrzeżemy, że obaj pisarze byli realistami. Realizm ten przybrał jednak nieco odmienne formy. W kontekście Flauberta powiemy o szczególnej odmianie realizmu, czyli o realizmie psychologicznym. Dążenie Flauberta do osiągnięcia formalnej perfekcji uwidacznia się w zastosowanej przez niego obiektywizacji narracji, pozwalającej uwypuklić dystans do relacjonowanych zdarzeń. Narrator w szczegółowy sposób charakteryzuje przebieg historii, powstrzymując się tym samym od jej wartościowania. Obiektywizm Flauberta pozwala odbiorcy samodzielnie ocenić poczynania Emmy

i innych bohaterów. Pisarz, który w swoim dziele jest „jak Bóg we wszechświecie, niewidoczny” [Flaubert 1957: 187], kreuje idealnego odbiorcę *Pani Bovary*, który, nie utożsamiając się z żadnym z bohaterów, będzie niespiesznie smakował powieść, stopniowo odkrywając jej sensy i metaforyczną warstwę.

Realizm Flauberta jest przede wszystkim próbą określenia, w jaki sposób rzeczywistość oddziałuje na bohatera. Fakt, w *Pani Bovary* widoczny jest doskonale rozwinięty zmysł obserwacji pisarza, jego dociekliwość i dbałość o detale. Jednak w narracji stosowanej przez Flauberta nie chodzi wyłącznie o wierne oddanie rzeczywistości³, lecz także o ukazanie korelacji pomiędzy nią a bohaterem. Dobrym przykładem takiego aktu jedności między światem przedstawionym a psychiką bohatera jest choćby to, że Emma widziała otaczającą ją przyrodę w różny sposób, zależnie od swojego stanu emocjonalnego. Na uwagę zasługuje także motyw okna, przez które Emma wyglądała, odczuwając szczególną melancholię. Realizm, zarówno w wydaniu Flauberta, jak i Kraszewskiego, pozostaje więc nierozzerwalnie połączony z ważnymi zagadnieniami, jakie pisarze wyeksponowali w swoich dziełach.

Ułana i *Pani Bovary* to powieści demaskujące romantyczne mity, które, choć wzniosłe, prowadzić mogą do nieszczęść jednostki. Kraszewski rozprawił się z romantyczną wizją miłości, poniekąd ukształtowaną też przez literaturę; wskazał, że marzenia o przeżyciu szczerego i „totalnego” uczucia mogą być trudne do uzgodnienia z rzeczywistością. Ludowość, tak ceniona przez romantyków, rządzi się bowiem surowymi prawami. Flaubert natomiast, przedstawiając sentymentalną i zaczytaną w trywialnych dziełach Emmę, pokazał, do czego prowadzić może nadmierne przywiązanie do formy i wizji miłości wykreowanej przez literaturę, w której moc romantycy tak wierzyli – wszak obłęd Emmy bez trudu moglibyśmy zestawić z szaleństwem niejednego z romantycznych bohaterów literackich.

Demaskacja romantycznych mitów przez Flauberta i Kraszewskiego odsłoniła ważne zagadnienie, jakim było cierpienie

3 „[...] merostwo ma najpierw trzy, a potem cztery kolumny, na cmentarz skręca się to w lewo, to w prawo [...]” [Engelking 2014: 20].

jednostki z powodu wykreowanej w literaturze i kulturze wizji miłości. Jednak obie bohaterki, w całym tragizmie sytuacji, pozostają na wskroś ludzkie – ich marzenia i pragnienia nie są wyalienowane, czytelnikowi trudno pozostać na nie obojętnym. Kreację bohaterów, tak autentycznych w swoich ułomnościach i marzeniach, uznać można za triumf artystyczny obu pisarzy.

Bibliografia

- Bracka Mariya (2014), *Kwestia prawdy i krzywdy w powieściach ludowych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, w: *Kraszewski i wiek XIX. Studia*, red. Anna Janicka, Krzysztof Czajkowski, Paweł Kuciński, Prymat, Białystok.
- Burkot Stanisław (1986), „*Ułana*”. *Powieść „malownicza” i powieść o ludzkich namiętnościach*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”.
- Burkot Stanisław (2012), *Kobieta w powieściach i publicystyce Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, red. Tadeusz Budrewicz, Ewa Ihnatowicz, Ewa Owczarz, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Cieśla-Korytowska Maria (2011), *Te książki zbójckie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Engelking Ryszard (2014), *Przedmowa*, w: Gustaw Flaubert, *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przeł. Ryszard Engelking, słowo/obraz terytoria, Warszawa.
- Flaubert Gustaw (1957), *Listy*, przeł. i wybór Waław Rogowicz, PIW, Warszawa.
- Flaubert Gustaw (2014), *Pani Bovary. Z obyczajów prowincji*, przeł. Ryszard Engelking, Sic!, Warszawa.
- Gaultier Jules de (2006), *Le Bovarysme*, PUPS, Paris.
- Girard René (2001), *Pragnienie trójkątne*, w: tegoż, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. Karolina Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Głowiński Michał (1992), *Cham, czyli Pani Bovary nad brzegami Niemna*, w: „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. Józef Bachórz, Michał Głowiński, IBL PAN, Warszawa.
- Kraszewski Józef Ignacy (1880), *Kronika Zagraniczna*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 235.
- Kraszewski Józef Ignacy (1985), *Ułana. Powieść poleska*, [wstęp i przypisy Stanisław Burkot], Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.

- Rancière Jacques (2012), *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?*
Literatura demokracja i medycyna, przeł. Jerzy Franczak, „Teksty
 Drugie”, nr 4.
- Śniedziewski Piotr (2011), *O zgubnych skutkach spoglądania przez okno
 (Flaubert)*, w: tegoż, *Melancholijne spojrzenie*, Universitas, Kraków.

Natalia Teklik

**Madame Bovary in Polesia. Gustave Flaubert's *Madame Bovary* and
 Józef Ignacy Kraszewski's *Ułana* (a Parallel)**

This article presents a comparative analysis of the plot, character building and poetics in Gustave Flaubert's *Madame Bovary* and Józef Ignacy Kraszewski's *Ułana*. Flaubert and Kraszewski shaped the character of their protagonists in a similar manner in that both women attempt to, in line with the idea of *bovarysme*, become someone different that they truly are. What connects the two characters: Emma engrossed with sentimental novels and bored of provincial life and Ułana for whom an affair was supposed to be an escape from marital unhappiness, are certainly stubbornness, impetuousness and tendency to break social and moral conventions. The parallel between Flaubert and Kraszewski is further confirmed by an analysis of the formal layer of the two texts – both authors were realists devoted to insightful presentation of the meanders of the human psyche and to accuracy of character description.

Keywords: Flaubert; Kraszewski; comparative studies; *bovarysme*; novel; realism.

Natalia Teklik – studentka I roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem prozy autobiograficznej, autofikcyjnej i psychologicznej, oraz współczesny dyskurs teoretycznoliteracki. Publikowała w „Czasie Kultury”.

Odkrycia

Mateusz Bourkane

ORCID: 0000-0003-0169-8597

Dwa listy Kazimierza Przerwy Tetmajera do Józefa Jankowskiego

Listy Kazimierza Przerwy Tetmajera, co wydawać się może zdumiewające, nie doczekały się jak dotąd zbiorowego opracowania edytorskiego. Publikowane były oczywiście wybrane zespoły korespondencji poety, a jego epistolarna spuścizna stawała się często przedmiotem analiz historycznoliterackich. W żadnym spośród owych ujęć nie sposób jednak znaleźć wzmianki dotyczącej prezentowanych tutaj listów autora *Legendy Tatr* do Józefa Jankowskiego. Rękopisy ich stanowią obecnie część zbiorów Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym (sygn. MLr 120), wcześniej natomiast, do roku 2006, przechowywane były w Domu Zakonnym Zgromadzenia Księża Marianów w Fawley Court pod Londynem. Oba manuskrypty uznać należy za cenny materiał źródłowy, w pewnym zakresie rozszerzający wiedzę na temat uczestnictwa Tetmajera w życiu literackim epoki.

Pierwszy list na karcie pocztowej o wymiarach 14 × 9 cm, z nadrukami i częściowo rozmazanymi stemplami, całość zapisana czarnym atramentem. Adres: „Do Redakcji Kuriera Świątecznego / (Wny Pan Józef Jankowski – j. –) / Warszawa”. List drugi na białym, lekko pożółkłym papierze, wymiary arkusza: 21,5 × 14,5 cm. Kartka starannie złożona na pół i zapisana niebieskim atramentem

tylko na stronach pierwszej i czwartej, widoczne również ślady zagięcia przy składaniu na czworo. Koperta o wymiarach $11,7 \times 8,5$ cm, ze znaczkiem oraz wyraźnie odbitym, warszawskim stemplem pocztowym. Adres: „Wielmożny Pan Józef Jankowski / Polna 32 / Warszawa”. W poniższej transkrypcji zmodernizowano ortografię, interpunkcję i fleksję, a także skorygowano jedną oczywistą pomyłkę literową Tetmajera.

Podziękowania za udostępnienie rękopisów oraz wszelką życzliwą pomoc należą się Pani Anicie Rossie z Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym.

1.



Szanowny Panie! Drobni by mi Pan wielką
 gozeczność przepytając mi odbitkowej bajki,
 lub manuskrypt, który Panu w roku
 resztym dacie.

Z wyserline pozdrowienie
 Kraków 1/10/94
 Józef Jankowski
 P.S. Kalesy mi na poźniejsz. — młm 120/94.74

Il. 1-2 List Kazimierza Przerwy Tetmajera do Józefa Jankowskiego na karcie pocztowej

Źródło: Zbiory Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym.

[Kraków, 1 czerwca 1897]

Szanowny Panie!¹ Zrobiłby mi Pan wielką grzeczność, przysyłając mi odbitkę owej bajki lub manuskrypt, który Panu w roku zeszłym dałem².

Życzliwe pozdrowienia

Kaz. Tetmajer

Kraków 1/VI 97

Hotel Krakowski³

PS Zależy mi na pośpiechu. –

- 1 Adresat obu listów, Józef Jankowski (1865–1935), był katolickim publicystą i działaczem społeczno-kulturalnym, a także poetą oraz redaktorem kilku czasopism warszawskich. W „Kurierze Świątecznym”, tygodniku o profilu humorystycznym, pracował w latach 1896–1900. Więcej informacji na temat jego życia i literackiej aktywności można znaleźć w *Polskim słowniku biograficznym* [Lepszy, red. 1962–1964: 543].
- 2 Trudno jednoznacznie stwierdzić, o jaki tekst chodziło tutaj artyście, bardzo wszakże możliwe, iż miał na myśli bajkę *Ptaki*, której rękopis także przechowywany jest w zbiorach licheńskiego muzeum. Wiersz ów ukazał się ostatecznie na łamach krakowskiego „Życia” (nr 8 z 13 listopada 1897), a następnie włączony został do trzeciej serii *Poezji* Tetmajera z roku 1898 [zob. Szwejkowski, Maciejewski, oprac. 1980: 35–36]. Z treści listu wynikałoby, że wspomniany utwór miał być pierwotnie drukowany w „Kurierze Świątecznym”, co jednak z nieznanых powodów nie doszło do skutku. O słuszności takiego przypuszczenia świadczy przede wszystkim satyryczny wydźwięk *Ptaków*, z pewnością pasujący do formuły redagowanego przez Jankowskiego periodyku.
- 3 Hotel Krakowski, niecieszący się opinią placówki szczególnie ekskluzywnej, znajdował się u zbiegu ulic Podwale i Garbarskiej [zob. np. Kuźniarski 2001: 11; Pawłusiński, Kubal 2011: 39–40]. Pisarz zamieszkał w nim prawdopodobnie w drugiej połowie maja 1897 roku, po powrocie z Włoch, gdzie przebywał przez około dwa miesiące. Ramy czasowe owej podróży dość dokładnie określił w swej książce Tadeusz Januszewski [2015: 96].

2.

Kazimierz 25/II/41

Pranowny i Kochany Janie
 Jarefie!

Chtel mi bardzo bylo otrzymac
 Twaszy list. Tuzdz; postar-
 ta niemozalem wznowic prze-
 prowadzic, ze niemozalem sluzymy
 twie zdanawego koprotema
 Prankiego, a dopiero dzis mo-
 ze podziękować. Wpewidnie
 przeta mi nie wznowic. - Kuch bardo

II. 3

szeregów wzięci. Buntę przegdo-
 chodzę do pomysłowego rozstrzelania.
 Wm wie kórnice dobre jid. ja, jid
 wiele zabójstwa i wkrępowi
 walczy ni w tem tu spotęrewstwie
 dla pomnożenia horam.

Kochany wy p. wprawy moe o
 swerego powierzenia. Ja omy i tu.
 chany Janie, qd bawiego kaczyn
 i zupelnie —

Wcisla rebi lary
 Przetmajer

41/41 25/II/41

II. 4



Il. 5

Il. 3–5 List Kazimierza Przerwy Tetmajera do Józefa Jankowskiego wysłany w kopercie

Źródło: Zbiory Muzeum im. ks. Józefa Jarzębowskiego w Licheniu Starym.

[Warszawa, 25 maja 1921]

Warszawa 25/V 1921

Szanowny i Kochany Panie Józefie!

Miło mi bardzo było otrzymać łaskawy list Pański: po prostu nie miałem możliwości przeprosić, że nie mogłem skorzystać z łaskawego zaproszenia Pańskiego, a dopiero dziś mogę podziękować. Moje zdrowie pęta mnie mocno¹. Będę bardzo szczęśliwy, widząc Pańską pracę dochodzącą do pomyślnego rezultatu². Pan wie równie dobrze jak ja, jak wiele zobowiązania i wdzięczności należy się w tym tu społeczeństwie dla pomnożycieli rozumu.

Proszę przyjąć wyrazy mego szczerego poważania, Szanowny i Kochany Panie, głębokiego szacunku i życzliwości –

uściski ręki łączę
Kaz. Tetmajer

- 1 O stanie zdrowia Tetmajera w tym właśnie okresie wiele mówi następujący fragment relacji Stanisława Lama: „Kiedy go poznałem w Warszawie w połowie 1921 roku, choroba jego poczyniła już znaczne postępy. Miewał okresy, w których bywał zupełnie normalny, pisał nawet czy przerabiał sceny swego *Judasza*, tak później wspinał się granego przez Jaracza, ale później następowały długie miesiące depresji, kiedy nie wychodził ze swego mieszkania lub chyłkiem tylko wymykał się do jadalni. Cierpiał na manię prześladowczą, obawiał się zamachu na swoje życie, zdawało mu się, iż go ktoś śledzi i szpieguje. W pokoju swoim zatarasowywał drzwi meblami, aby nie dostali się doń rzekomi prześladowcy, zatykał nawet otwór od klucza, aby tamtędy nie napuszczono mu gazów trujących. Zaczął mu wzrok zanikać, a przynajmniej skarżył się, że nic nie widzi i nosił duże czarne okulary, które na woskowożółtej twarzy, obrośniętej rzadką, niestrzyżoną brodą, czyniły niesamowite wrażenie” [Lam 1972: 498–499]. Z kolei według orzeczenia lekarskiego, które przytacza Januszewski, w roku 1921 poeta „znajdował się w stanie ciężkiego wyczerpania ogólnego z powodu braku wszelkiej opieki i niemożności odpowiedniego odżywiania się” [Januszewski 2015: 263].
- 2 Nie sposób konkretnie określić, do jakich przedsięwzięć adresata odnosi się tutaj Tetmajer oraz o jakim zaproszeniu wspomina dwa zdania wcześniej. Wiadomo natomiast, iż mniej więcej od roku 1919 Jankowski zajmował się przede wszystkim popularyzowaniem myśli Józefa Marii Hoene-Wrońskiego. W ciągu kilkunastu lat przetłumaczył i wydał wiele dzieł filozofa, a także opublikował kilka poświęconych mu esejów. Należał również, co istotne, do współtwórców słynnego Instytutu Mesjanicznego im. Hoene-Wrońskiego. Więcej informacji na temat tego aspektu działalności Jankowskiego można znaleźć w *Polskim słowniku biograficznym* [Lepszy, red. 1962–1964: 543] oraz w książce Edwarda Jakiela [2020: 53].

Bibliografia

- Jakiel Edward (2020), *W biblijnym kręgu twórczości Józefa Jankowskiego. Kohelet*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Januszewski Tadeusz (2015), *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*, Iskry, Warszawa.
- Kuźniarski Arnold (2001), *Śladami krakowskiego hotelarstwa*, „Folia Turistica”, nr 10.
- Lam Stanisław (1972), *Życie wśród wielu*, w: *Miałem kiedyś przyjaciół... Wspomnienia o Kazimierzu Tetmajerze*, oprac. Krystyna Jabłońska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Lepszy Kazimierz, red. (1962–1964), *Polski słownik biograficzny*, t. 10, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Paulusiński Robert, Kubal Magdalena (2011), *Tradycje turystyczne Krakowa*, w: *Kraków jako ośrodek turystyczny*, red. Mirosław Mika, Instytut Geografii i Gospodarki Przestrzennej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Szweykowski Zygmunt, Maciejewski Jarosław, oprac. (1980), *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 16, cz. 1, PIW, Warszawa.

Mateusz Bourkane

Kazimierz Przerwa Tetmajer's Two Letters to Józef Jankowski

The article is an editorial work on two letters from Kazimierz Przerwa Tetmajer to a catholic poet and journalist, Józef Jankowski. The letters complement to some extent the biographical knowledge about Tetmajer, especially his participation in the literary life of the Young Poland and the interwar period.

Keywords: Kazimierz Przerwa Tetmajer; Józef Jankowski; Young Poland; interwar period; epistolography.

Mateusz Bourkane – ur. 1977, historyk literatury. Publikacje m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych. Serii Literackiej”, „W Drodze”, „Polonistyce” i tomach zbiorowych. Autor książek *O rapsodach Stanisława Wyspiańskiego* (2014) oraz *Epika i dzieje. Studia o polskiej powieści historycznej w XIX i XX wieku* (2018). Adres e-mail: matebo@poczta.onet.pl.