

PRACE POLONISTYCZNE

JAK LITERAT Z LITERATEM.  
SŁOWEM I CZYNEM, NA TAK I NA NIE

SERIA LXVII



ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

PRACE  
POLONISTYCZNE

JAK LITERAT Z LITERATEM.  
SŁOWEM I CZYNEM, NA TAK I NA NIE

SERIA SERIA LXVII (2012)

ŁÓDŹ 2012



ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE  
90-505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11  
tel. (42) 66-55-459, faks (42) 66-55-464  
sprzedaż wydawnictw: (42) 66-55-448 <http://sklep.ltn.lodz.pl>  
e-mail: [biuro@ltn.lodz.pl](mailto:biuro@ltn.lodz.pl) <http://www.ltn.lodz.pl/>

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW  
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Krystyna Czyżewska, A. Sławomir Gala, Edward Karasiński,  
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Jan Szymczak

Rada Naukowa:

Tomasz Bocheński (Uniwersytet Łódzki), Jacek Brzozowski (Uniwersytet Łódzki),  
Roman Dąbrowski (Uniwersytet Jagielloński), Danuta Künstler-Langner  
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika), Krystyna Maksimowicz (Uniwersytet Gdański),  
Pierre Michel (Uniwersytet Angers, Francja), Artur Timofiejew  
(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Kolegium Redakcyjne:

Wiesław Pusz (redaktor naczelny), Tadeusz Błażejowski, Agnieszka Kobrzycka,  
Krystyna Płachcińska (redaktorzy tematyczni), Marta Szymor-Rólczak (redaktor  
językowy), Słowinia Tynecka-Makowska (sekretarz redakcji)

Redaktor naukowy tomu:

Wiesław Pusz

Redaktor językowy tomu:

Marta Szymor-Rólczak

Recenzenci tomu:

Danuta Künstler-Langner, Artur Timofiejew

Opracowanie redakcyjne i techniczne tomu:

Marta Szymor-Rólczak, Agnieszka Stasińska-Kołata

Korekta:

Karolina Goławska

Nakład: 200 egz.

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego  
oraz Dziekana Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2012

ISSN 0079-4791

Streszczenia angielskie: własne autorów

Skład: Aleksander Makowski

Druk: CUK s.c., ul. Sienkiewicza 36, 90-002 Łódź, tel. (42) 633-46-73  
[www.ksero-cuk.com.pl](http://www.ksero-cuk.com.pl); [druk@ksero-cuk.com.pl](mailto:druk@ksero-cuk.com.pl)

## Spis treści

ROZPRAWY.....	7
<i>Jacek Ubysz</i> LITERACKIE KONTAKTY FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO .....	9
<i>Aldona Jankowska</i> TOMASZ KAJETAN WĘGIERSKI NA TAK I NA NIE W ŚWIELE WYBRANYCH LISTÓW POETYCKICH .....	43
<i>Bożena Mazurkówna</i> OWIDIUSZ I WERGILIUSZ. O KILKU WĄTKACH W WIERSZACH DEDYKACYJNYCH FRANCISZKA ZABŁOCKIEGO, ADRESOWANYCH DO LUDZI PIÓRA .....	63
<i>Izabela Woszczak</i> SEKRETY I PORYWY PÓŻNEJ TWÓRCZOŚCI, CZYLI O PRZYJAŹNI, WZAJEMNEJ FASCYNACJI I ROZCZAROWANIACH ŁĄCZĄCYCH FRANCISZKA WĘŻYKA, KAJETANA KOŹMIANA I ANTONIEGO EDWARDA ODYŃCA Z DEOTYMĄ .....	91
<i>Maria Berkan-Jabłońska</i> GABRIELA PUZYŃNINA SZUKA RECENZENTÓW .....	121
<i>Marzena Karwowska</i> „ENS AMANS”. BRUNONA SCHULZA FILOZOFIA DRUGIEGO .....	143
<i>Lidia Ignaczak</i> „NA PRZYCZEPKĘ”, CZYLI KONSTANTEGO ILDEFONSA GAŁCZYŃSKIEGO PRZYGODY Z KABARETEM .....	157
NA MARGINESACH LEKTUR .....	211
<i>Paweł Tomczak-Tomaszewski</i> EGZYSTENCJALNE KONFRONTACJE. BOHATER OPOWIADAŃ SŁAWOMIRA MROŹKA W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI .....	213
NOTKI O AUTORACH .....	225
INDEKS .....	229

## Content

ARTICLES.....	7
<i>Jacek Ubysz</i> FRANCISZEK KARPIŃSKI'S LITERARY CONTACTS.....	9
<i>Aldona Jankowska</i> TOMASZ KAJETAN WĘGIERSKI 'YES'S' AND 'NO'S' IN THE LIGHT OF SELECTED POETIC LETTERS.....	43
<i>Bożena Mazurkowska</i> OVIDIUS AND VIRGIL. THE TREATISE ABOUT THE THREADS CONTAINED IN FRANCISZEK ZABŁOCKI'S RHYMED INSCRIPTIONS WHICH ARE ADDRESSED TO BOOKMEN.....	63
<i>Izabela Woszczak</i> SECRETS AND OUTBURSTS OF LATE ARTISTIC – STORY ABOUT FRIENDSHIP, MUTUAL ADMIRATION AND DISAPPOINTMENTS COUPLED DEOTYMA WITH FRANCISZEK WĘŻYK, KAJETAN KOŹMIAN AND ANTONI EDWARD ODYNYEC.....	91
<i>Maria Berkan-Jabłońska</i> GABRIELA PUZYNNINA IS LOOKING FOR REVIEWERS.....	121
<i>Marzena Karwowska</i> 'ENS AMANS'. BRUNO SCHULZ'S PHILOSOPHY OF THE SECOND ONE.....	143
<i>Lidia Ignaczak</i> 'BEING AN ADDITION', ADVENTURES OF KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI WITH A CABARET.....	157
ON THE MARGINS OF READING.....	211
<i>Paweł Tomczak-Tomaszewski</i> EXISTENTIAL CONFRONTATIONS. SŁAWOMIR MROŻEK SHORT STORIES' CHARACTER LOOKING FOR IDENTITY.....	213
THE AUTHORS' BIOGRAPHIES.....	225
INDEX.....	229

ROZPRAWY





Jacek Ubysz

## LITERACKIE KONTAKTY FRANCISZKA KARPIŃSKIEGO

Celem artykułu jest zebranie i przedstawienie obecnie znanych i udokumentowanych kontaktów Franciszka Karpińskiego z innymi ludźmi pióra, począwszy od roku 1758, kiedy to siedemnastoletni Franciszek rozpoczyna studia filozoficzne i teologiczne we Lwowie, skończywszy zaś na roku 1825, kiedy śmierć poety kończy jego ostatnią, twórczą współpracę<sup>1</sup>. Omówienie pierwszych kontaktów literackich, nawiązanych przez Karpińskiego w okresie studiów lwowskich w latach 1758–1765, zacznę od przytoczenia fragmentu pamiętnika pisarza:

Nowy dla mnie w tej ruskiej stolicy świat się otworzył. Blisko przypadłe kontrakty lwowskie narobiły mi wiele znajomości, między którymi pierwszym był Wacław Rzewuski, hetman natenczas polny koronny; pan słodki, skromny, najlepszy obywatel, najlepszy mąż i ojciec, któremu, jako piszącemu wiersze, ja, także piszący i już cokolwiek z tej strony znany, przez jezuitów prezentowany byłem. Zaproszono nas na obiad, gdzie między innymi i mój profesor teologii, Starzeński, jezuita, razem z socjuszem braciszkiem u stołu siedział. Wszczął się dyskurs o Rzymie, gdzie Starzeński dawniej czas jakiś bawił, którego hetman zapytał, jak też daleko może być prostą linią ze Lwowa do Rzymu. A ten odpowiedziawszy, że nie wie dokładnie, braciszek w głos odezwał się: „Trzydzieści mil pełna.” Wszyscy rozśmieli się i umyślnie dyskurs

---

Jacek Ubysz – Katedra Edytorstwa, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet Łódzki, 90-514 Łódź, al. Kościuszki 65.

<sup>1</sup> Dane biograficzne podaję za opracowaniami i edycjami źródeł o charakterze biograficznym: R. Sobol, *Ze studiów nad Karpińskim* (1), „Studia z Okresu Oświecenia”, t. 7, Wrocław 1967 [dalej: *RSStudia* z numerem strony]; *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, Warszawa 1987 [dalej: *Historia* z numerem strony]; *Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763–1825*, zebrał i do druku przygotował T. Mikulski, komentarz i notę edytorską oprac. R. Sobol, Wrocław 1958, „Archiwum Literackie”, t. 4 [dalej: *Korespondencja* z numerem strony].

o czymś inszym hetman rozpoczął. Kiedy po obiedzie ksiądz Starzeński i ja z nim razem pożegnaliśmy hetmana i ksiądz, wyszedłszy z domu, socjusza braciszka kartać [łajać – przyp. J.U.] zaczął, że się tak głupio u stołu z swoimi trzydziestą milami do Rzymu wyrwał, on mu odpowie: „Jużci lepiej zrobiłem jak Waszeć Dobrodziej, żeś odpowiedział: «nie wiem», bo to brzydko dla jezuity, żeby czego nie wiedział. [Historia 42–43]

Dzięki temu fragmentowi zrazu Roman Sobol, później zaś Elżbieta Aleksandrowska zainteresowali się postacią księdza Starzeńskiego. Roman Sobol ustalił, że:

istnieją ważne podstawy do twierdzenia, że ks. Melchior ze Starzenic Mzura Starzeński odegrał wybitną rolę w procesie kształtowania się kultury umysłowej i literackiej młodego Karpińskiego [RSStudia 21],

zaś Elżbieta Aleksandrowska potwierdziła to założenie, orzekając już zdecydowanie, że „Starzeński wywarł znaczący wpływ na jego twórczość”<sup>2</sup>.

Punktem wyjścia dla konstrukcji owej teorii jest pamiętnikarski zapis Karpińskiego, który zapewnia, że sielanekę zatytułowaną *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*<sup>3</sup>, jeden z jego najpiękniejszych utworów, napisał w szkołach jeszcze będąc, w innym zaś miejscu pamiętnika nazywa tenże wiersz „najpierwszą z moich sielanek” [Historia 41].

Wacław Kubacki w utworze tym doszukuje się wpływów Metastasia, nie mogąc jednak ustalić, gdzie Karpiński miałby dokładnie poznać twórczość tego popularnego wówczas poety włoskiego, łączy powstanie tej literackiej zależności z wyjazdem Karpińskiego do Wiednia, będącego „wówczas centrum muzycznym i operowym oraz poważną placówką kultury włoskiej” i jak przypomina: „pobyt [Karpińskiego] przypada na rok 1770–1771. Są to lata sławy Metastasia, przebywającego stale w Wiedniu”<sup>4</sup>. Roman Sobol odnalazł zaś dwie wzmianki dotyczące literackiego oblicza księdza-nauczyciela: pierwszą – w pamiętniku Michała Starzeńskiego, bratanka księdza jezuita, który o stryju pisze, iż ten „uprawiał też literaturę piękną, tłumaczył utwory

---

<sup>2</sup> M. Starzeński, *Wiersze zebrane*, oprac. E. Aleksandrowska, Kraków 2004, s. 9 [dalej: MSWiersze z numerem strony].

<sup>3</sup> F. Karpiński, *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, cz. I, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2005, s. 35–36 [dalej: FKWiersze z numerem strony].

<sup>4</sup> W. Kubacki, *Pierwiosniki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 42–43.

francuskie i włoskie; pisał wiersze”<sup>5</sup>, drugą – w biografii Wacława Rzewuskiego, której autor, Louis Antoine de Caraccioli, przywołując poezje syna hetmana, Seweryna, wspomina w jednym krótkim zdaniu nazwisko Starzeńskiego, jako słynnego poety i tłumacza Metastasia<sup>6</sup>.

W dalszym toku badań Elżbieta Aleksandrowska znalazła w „Monitorze” „klucz do zagadki Starzeńskiego” i ustaliła, iż jest on autorem kilkunastu krótkich wierszy, opublikowanych w tymże periodyku, będących poetyckimi komentarzami do serii czternastu artykułów. Oprócz utworów drukowanych w „Monitorze”, Aleksandrowska przyznała Starzeńskiemu autorstwo czterech tłumaczeń z Metastasia i, co najważniejsze, wydanego w 1787 roku, w drukarni bazylianów w Poczajowie, tomu wierszy zatytułowanego *Zabawy. Quaeramus seria ludo. Część I* oraz opublikowanej zaraz po nim, zapewne jeszcze w tym samym lub kolejnym roku, drugiej części tychże *Zabaw*<sup>7</sup>.

Niestety, sam Karpiński nie sygnalizuje literackiej pomocy, jaką miałyby uzyskać od Starzeńskiego i w drugim fragmencie pamiętnika pisze o nim jedynie jako o swym pierwszym nauczycielu teologii, nie wspominając nic o innych, w tym przede wszystkim – o literackich, lekcjach, jakie mógł otrzymać od swego profesora. Jednak dzięki przyznaniu autorstwa poczajowskich *Zabaw* Melchiorowi Starzeńskiemu i otwierającemu ten zbiór wierszowi *Do czytelnika*<sup>8</sup>, możemy od niedawna mówić o pierwszym, udokumentowanym w materii literackiej, kontakcie pisarskim Karpińskiego. W utworze tym Starzeński odwołuje się do twórczości swego byłego ucznia i stawia go w jednym rzędzie z najbardziej uznanymi twórcami epoki – Krasickim, Trembeckim i Naruszewiczem:

Trudno się pism wyborem karmić do sytości:  
Mało jest *Doświadczyńskich* i *Helcherskich* gości,  
Nie dość Naruszewiczów, Karpińskich niewiele  
I innych godnych miejsca w pamięci kościele.  
[w. 59–62]

Niemniej, opisując obiad u Wacława Rzewuskiego w towarzystwie Starzeńskiego, Karpiński pisze jedynie o dwóch osobach zajmujących się poezją –

<sup>5</sup> *Na schyłku dni Rzeczypospolitej. Kartki z pamiętnika Michała Starzeńskiego (1757–1795)*, wyd. H. Mościcki, Warszawa 1914, s. 22.

<sup>6</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 26, Kraków 1915, s. 560.

<sup>7</sup> E. Aleksandrowska, *O „sławnych poecie” Melchiorze Starzeńskim i nieznannej jego twórczości*, „Pamiętnik Literacki” 1996, z. 4, s. 171–194.

<sup>8</sup> M. Starzeński, *Do czytelnika*, [w:] *MSWiersze* 53–58.

o hetmanie i sobie samym. Spotkanie z hetmanem-poetą jest zatem jedynym w okresie lwowskim i pierwszym w życiu Karpińskiego, poświadczonym przez niego osobiście, kontaktem literackim.

W okresie studiów lwowskich Karpiński mógł również poznać syna hetmana, Seweryna Rzewuskiego<sup>9</sup>. W owym czasie kształcił się on pod kierunkiem autora wcześniej wspomnianej biografii jego ojca – Louisa Antoine’a Caraccioli, z którym w latach 1755–1759 odbył podróż edukacyjną do Austrii, Włoch i Francji. Zaś po powrocie do kraju zadebiutował literacko, wydając drukiem w 1761 roku w Poczajowie tom łacińskich wierszy; pisał też tragedie dla teatru w Podhorcach. Jedyne potwierdzenie kontaktu Karpińskiego z Sewerynem Rzewuskim znajduje się w liście wysłanym przez Karpińskiego 6 listopada 1784 roku z Dobrowód, w którym zwraca się do Rzewuskiego jako literat do literata, prosząc o krytykę swego utworu:

Stało się tak, jak Pan rozkazał. Wierszem przeze mnie świeżo opisaną podróż z Dobiecka na Skałę [FKWiersze 173–179] (gdzie u hrabiego Krasickiego byłem i sam też podróż pod imieniem Filona, jak jest w wierszach odprawiłem) posyłam, obiecując i na potem, jeżeli się co napisać trafi, z równą dbałością przesyłać. Przychodzę ja z moim pismem przed Pana jak do spowiedzi, gdzie się wiele bać i wiele żałować potrzeba, ale łaskawość łatwo przebacza. Nie będzie mi to za złe poczytane, że od materii smutnych albo poważnych nagle przechodzę do śmiechu i rzeczy drobnych. Opisując podróż, która prawdziwie była, trzymałem się wiernie przygód, jakie tylko w teże podróży trafiły się. Już tedy tym sposobem ja chyba tylko za rymowanie często niegładkie obwiniony będę.

Cokolwiek mię czeka, każesz mi JW Wielmożny Pan Dobrodziej odpisać przez Lwów, Chmielówkę do Dobrywód. Ja proszę o łaskę, nie zasłużwszy na nią, ale to też jest prawdziwa łaska.

Znając jednak strategię Karpińskiego i jego sytuację w danym momencie (rozczarowanie Warszawą i wyjazd na wieś), można przypuszczać, że pocie nie chodzi tu o konstruktywną literacką wymianę opinii i potrzebę twórczej aprobaty kolegi po piórze, lecz o zdobycie przychylności magnata, o czym może świadczyć dopisek dla żony Rzewuskiego, w którym Karpiński prosi ją o literackie wstawiennictwo:

---

<sup>9</sup> W swoim pamiętniku Karpiński wspomina Seweryna Rzewuskiego trzykrotnie i za każdym razem w negatywnym świetle, pisząc o nim, że w przeciwieństwie do ojca, który był „najpocziwszym obywatelem”, on sam „poszedł tędy, gdzie wszystkich idących przeklinają” [Historia 136].

W tym miejscu, kiedy w wierszach moich matki zapłaczą, JW Pani, jak ma serce najlepsze i najczulsze, może się żalem wzruszy.

Szczęśliwa ta dla mnie chwila będzie, bo pewnie surowego na poetów męża swojego, przez pamiętkę na te trochę czułe wyrazy, za resztę słabych moich wierszów przebłaga. [*Korespondencja* 28]

Trzeci i ostatni, poświadczony w piśmiennictwie, kontakt literacki Karpińskiego z okresu lwowskich studiów został nawiązany z Józefem Koblańskim, któremu autor *Teśkności na wiosnę* poświęca następujący fragment pamiętnika:

Wyjeżdżał po jakimś czasie ze Lwowa do Wiednia młody Puzyna, starościc upicki, z guwernerem swoim, księdzem Koblańskim, jezuitą, znanym potem w Polsce z pięknych pism swoich i z pięknego myślenia sposobu, przyjacielem moim. Z nimi ja zabrałem się do Wiednia, około dwóchset czerwonych złotych mając tylko zapasu w tę podróż. [*Historia* 59]

Karpiński i Koblański przebywali w Wiedniu w latach 1770–1771. Niestety, nie mamy żadnych informacji na temat literackiego aspektu tego pobytu. Od Karpińskiego wiemy jedynie, że zaraz po przyjeździe do Wiednia „Puzyna z Koblańskim zajechali prosto do Teresianum Collegium, gdzie młody Puzyna w tym konwikcie miał się edukować” [*ib.* 62]. Po pobycie w Wiedniu drogi Karpińskiego i Koblańskiego rozchodzą się. Prawie dziesięć lat później Karpiński przesyła dawnemu koledze swój debiutancki tom wierszy, zaś Koblański odpowiada w poetycki sposób, wierszem zatytułowanym *Respons na list JP. Karpińskiego i przesłanie książki swoich wierszy*<sup>10</sup>.

W utworze tym znajduje się fragment, który potwierdza literackie początki obu poetów we Lwowie. Te niezwykle cenne dla badaczy twórczości tak Koblańskiego, jak i Karpińskiego informacje zawarte są w następującej strofie:

Lwów — niegdyś nasza stolica,  
Tu nam Muzy piersi dały;  
Tam czystych wdzięków dziewica  
Wabiła w Parnasu skały.  
[w. 5–8]

---

<sup>10</sup> J. Koblański, *Respons na list JP. Karpińskiego i przesłanie książki swoich wierszy*, cyt. za: R. Sobol, *List poetycki Józefa Koblańskiego do Franciszka Karpińskiego, Miscellanea z doby Oświecenia* 4, red. nauk. Z. Goliński, Wrocław 1973, „Archiwum Literackie” t. 18, s. 35–38.

Z ostatniego wersu utworu wynika, że po wyjeździe z Wiednia kontakt między literatami został zerwany:

Ty do Polski, ja do Pragi –  
Więcej my się nie widzieli.  
[w. 47–48]

Karpiński odnawia go niemal po dekadzie, lecz – jak zauważa Roman Sobol – „nie był to zapewne tylko gest przyjaznej pamięci uczyniony wobec kolegi z odległych lat studenckich i towarzysza nie tak bardzo dawnych dumań na wiedeńskim bruku”. Zdaniem badacza, Karpiński przed opuszczeniem Galicji i wyjazdem do Warszawy liczy na pomoc szkolnego kolegi i rodaka, który będąc wówczas już dobrze znanym i cenionym literatem, mającym na swoim koncie współpracę z „Monitorem” i „Zabawami Przyjemnymi i Pożytecznymi”, mógłby mu pomóc w realizacji życiowych i twórczych planów [ib. 45].

Odnowienie znajomości z okresu lwowskiego zbiega się bowiem w czasie z wprowadzeniem w życie pierwszej strategii Karpińskiego, w której prowincjonalny poeta, dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu swego literackiego dorobku, ma zamiar wypromować swoje nazwisko i nawiązać literackie kontakty z najważniejszymi ludźmi pióra w kraju<sup>11</sup>:

Nie miałem ja wstępu żadnego do domu Czartoryskich, ale sam go sobie zrobić chciałem zebraniem wszystkich sielanek moich i inszych wierszem i prozą robót moich, które wydrukowane we Lwowie pod tytułem *Zabawki wierszem i prozą*, w jednym tomiku, książęciu generałowi dedykowałem i tę książeczkę potem przez oboźnego Witosławskiego książęciu generałowi Czartoryskiemu, nieznanemu nieznanemu, przesałem. [*Historia* 96]

Wkrótce poeta odbiera „list od księcia najgrzeczniejszy” i niedługo po tym ma okazję po raz pierwszy osobiście poznać księcia-literata. Ten bowiem, zatrzymując się w domu oboźnego Ignacego Witosławskiego, a jednocześnie sąsiada Karpińskiego, zaprasza poetę na obiad. Czartoryski, którego Karpiński znajduje „jak dla wszystkich”, tak i dla siebie „najgrzeczniejszym”, przed wyjazdem z gościny zaprasza poetę do Brzeżan, dóbr należących do Augu-

<sup>11</sup> Poszczególne działania strategiczne Karpińskiego zostały dokładniej omówione w artykule: J. Ubysz, *Franciszka Karpińskiego poszukiwania sławy i miejsca w pamięci współczesnych i potomnych. Poetycki marketing pisarza*, „Prace Polonistyczne”, Seria LXVI, Łódź 2011, s. 53–79.

sta Aleksandra Czartoryskiego, wojewody ruskiego, ojca księcia-literata. Tam, według relacji Karpińskiego, miało dojść do pierwszej literackiej konfrontacji między nimi. Była to konfrontacja pomiędzy organizatorem najważniejszego, obok dworu królewskiego, ośrodka kulturalnego w kraju a prowincjonalnym poetą:

Książę, jako także literat, po obiedzie wziął mię do swojego gabinetu i czytał mi dzieło swoje w manuskrypcie, świeżo przez niego napisane, *O edukacji płci żeńskiej*<sup>12</sup>. Jak było to pismo warte, tak szczere po skończonym czytaniu dawałem mu pochwały, ale wyraz w początku tegoż pisma, który był taki: „Daruj mi, piękna płci niewieścia, jeżeli co przeciwko tobie w piśmie tym powiem. Wszakże kiedy to piszę dla prawdy, taż sama prawda, która tak jak i wy, kobiety, równie jest rodzaju białogłowskiego, niech was przeprosi.” Ten wyraz nie podobał mi się i powiedziałem książęciu, że nie zdawałoby mi się, ażeby w tak poważnej materii, jak było pismo to o edukacji kobiet, mieszać obserwacje gramatyczne, że i prawda jest rodzaju niewieściego. Zimno to od księcia przyjęte było, że panowie nie nawykli, ażeby im się sprzeciwiać. Wszelako najrzeczniejszym był dla mnie przez kilka dni bawienia mego w Brzeżanach; nawet dać mu słowo musiałem, że przyjadę do niego do Warszawy. [*Historia* 100]

Zatem, mimo krytyki książęcego konceptu, Karpiński dostaje drugą szansę i zostaje zaproszony przez Czartoryskiego do Warszawy, po czym wprowadza się do Pałacu Błękitnego, otrzymując tam urząd sekretarza.

Jednakże współpraca obu literatów nie układa się zbyt pomyślnie, o czym świadczy inny fragment pamiętnika Karpińskiego:

*O wielkości Boga i nikczemności człowieka*, które jeszcze w manuskrypcie księciu pokazane, bardzo się mu podobały; ale przypisanie ich królowi niemiłym było, bo go nie lubił, dał mi to sam poznać. Wszelako ja w kilka niedziel kazałem z przypisaniem razem królowi wydrukować, co mi zaraz przywiązanie księcia do mnie osłabiło. [*ib.* 107]

Po raz kolejny poeta postępuje wbrew woli swego opiekuna, pragnąc zachować tak ważną dla niego niezależność. Z następnego zawartego w pamiętniku Karpińskiego opisu sytuacji jego bezpośredniego kontaktu literackiego sane

---

<sup>12</sup> A.K. Czartoryski, *Drugi list JMć Pana Doświadczynskiego do przyjaciela swego względem edukacji córek*, [w:] K. Mrozowska, *Pisma i projekty pedagogiczne doby Komisji Edukacji Narodowej*, Wrocław 1973.

ode mnie do niego wiersze<sup>13</sup> zjednały mi łaskę jego, że ze mną nie już jak z swoim sekretarzem, ale jak z przyjacielem najpoufalej postępował, w najliczniejszych u siebie zgromadzeniach najgrzeczniej ze mną rozmawiając. Co zaraz (jak pospolicie bywa) i przytomnych grzeczność dla mnie obudziło, że kiedy ode mnie ksiązę odstąpił, wnet pierwsi obywatele ze mną bawić się chcieli. [*Historia* 111]

Niestety, czy może raczej – na szczęście, ta rola nie była pisana pocie serca, ze względu na jego charakter oraz założenia twórcze i strategię życiową:

Niedługo jednak ta moja trwała uroczystość. Przyszła z Warszawy mowa drukowana, którą król miał na rozpoczęcie Towarzystwa Ksiąg Elementarnych. Ja późno przyszedłem na pokoje, że już ta mowa czytana była i przytomni za zdaniem o niej księcia, że była najgorsza, wszyscy powtarzali: „najgorsza”, „najgorsza!” Wchodzącego mię do pokoju ksiązę okrzyknął: „Otóż sędzia przyzwoity; patrz, jaką to mowę król miał do Towarzystwa!” Kiedy mowę tę przeczytałem, spytany znowu od księcia, co by mi się zdawało, odpowiedziałem (jak mi się zdało), że była dobra. Ksiązę się odwrócił, a faworyt księcia, sekretarz Skowroński, przybiegł do mnie i rzecze: „Bój się Boga! My wszyscy już tę mowę ganiliśmy, a ty ją chwalisz”. Odpowiedziałem mu: „Ja lubię mówić, jak myślę.”

To zdarzenie oziębilo dla mnie księcia, który kiedy już ze mną tak poufale jak dawniej nie przestawał – i wszyscy też mię porzucili, że ledwie kto słowo do mnie przemówić chciał. Wtenczas w duszy mojej żałowałem księcia, że będąc ze wszech miar cnotliwym, lubił wszelako, ażeby mu pochlebiano. [*ib.*]

W konsekwencji ksiązę Czartoryski pozbywa się Karpińskiego, przekazując mu obowiązki gubernera młodego Sanguszki, z których poeta po dwunastu miesiącach rezygnuje i na przełomie 1783 i 1784 roku porzuca Warszawę. Przenosi się wówczas do Dobrowód, gdzie pisze swą słynną elegię *Powrót z Warszawy na wieś*. Wiersz ten zostaje „zimno” przyjęty przez Czartoryskiego, o czym Karpiński ma okazję przekonać się przy kolejnym spotkaniu z księciem po powrocie do Warszawy, na początku 1785 roku [*ib.* 125].

We wrześniu 1790 roku pisze Karpiński wiersz zatytułowany *Mysli jesienne. Do księżęcia Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich, posła lubelskiego*<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> F. Karpiński, *O powinnościach obywatela. Na rocznicę urodzin tegoż J. O. Księżęcia* [FKWiersze 124–127].

<sup>14</sup> Fragmenty wiersza za: F. Karpiński, *Mysli jesienne. Do Księżęcia Adama Czartoryskiego, Generała Ziem Podolskich, Posła Lubelskiego*, [w:] *Dziela Franciszka Karpińskiego*, wyd. W. Krasieński, Warszawa 1830, s. 180 [dalej: *Dziela* z numerem strony].



Lektura owego utworu ma na chwilę dostarczyć pochłoniętemu obywatelską pracą księciu nieco literackiej rozrywki:

Tobie, książę nad pochwały,  
Pod ojczyzny twej brzemieniem,  
Twardym pracując ramieniem,  
Od zorze schodzi dzień cały.  
Ja w jesiennym próżnowaniu  
Jak rozrywałem nić nudy,  
Daj czas krótkiemu czytaniu  
I wysokie przerwij trudy.  
[w. 1-8]

W tym pięknym patriotycznym wierszu nie brak także osobistej refleksji temporalnej, mającej odniesienia erotyczne, którą poeta chce się podzielić ze swym rówieśnikiem:

Drzewom się z wiosną zieloność wróci,  
Nas młodość, gdy raz porzuci,  
Nie chce już nigdy zbujana,  
Dawnego odwiedzić pana.  
O cudzych mówiąc,  
Swoje przypominam szkody!  
I ja byłem kiedyś młody!...  
Dziś, gdy mię wiek ujął cieśniej,  
Nie śpiewam Lindorze pieśni,  
Nie idę, chociaż mię wzywa  
Igrać młodzież łaskotliwa,  
Ani mię tak nie zamroczy  
Irys urocznymi oczy.  
[w. 76-82]

Kolejnym i zarazem ostatnim poświadczonym kontaktem między generałem ziem podolskich i Karpińskim jest wymiana listów. Adresatem pierwszego z nich, napisanego 27 listopada 1811 roku z Sieniawy, jest Karpiński. W pierwszych słowach książę podsumowuje wcześniejsze relacje między literatami:

Nieraz rozpamiętywałem z gniewem i z żalem anachoretyzm Twój, który Cię przywiódł do zakopania niepospolitych talentów, do odłączenia się od

współczości i do osiadania wpośród okropnych sosen białowieskiej puszczy.  
[Korespondencja 210]

Jednak z końcowej części listu wynika, że książę nie żywi do Karpińskiego urazy, co więcej, oświadcza chęć odnowienia literacko-towarzyskiego kontaktu:

Gdyby pora roku była po temu, tobym Ciebie *via facti* wsadził do pojazdu, zawiózł do Karlsbadu i śledzionę Twoję w tych wodach opłukawszy porządnie przywiózłbym nazad do domu i oddałbym odświeżonego Muzom i przyjaźni. [*ib.*]

24 sierpnia 1813 roku Karpiński wysłał list Czartoryskiemu. Opisuje w nim przeszłoroczne nieszczęścia, jakie go spotkały w dzierzawionej przez niego kolonii Kraśnik, która została splądrowana i zniszczona, co pogłębiło depresję poety, spowodowaną sytuacją kraju:

Choroba moja czarnej melancholii, trapiąc mię dotychczas, powiększyła się jeszcze w moim domku, gdzie mi już wszystko niemiłe, spojrzawszy wkoło na popalone budynki i poniszczzone wszystko przez ostatnie rabunki, żem się tylko w tym, co na mnie było, został, a do tego jeszcze kolbą w bok i kilka kułaków w głowę dostałem. [Korespondencja 215]

W związku z tym postanawia Karpiński porzucić zbudowaną własnymi rękami osadę i, aby zapomnieć o bolesnych wydarzeniach, przenosi się do miejscowości Murawa:

Obmierziłem tedy sobie domek mój, gdzie mi wszystko świeże nieszczęścia przypomina. Czego unikając wziąłem Murawę i przeprowadziwszy się do niej przed miesiącem, czuję się weselszym. [*ib.*]

Jak zapewnia poeta, na poprawienie jego nastroju ma wpływ osoba księcia. Wieś Murawa, którą właśnie wziął w dzierzawę, należała bowiem do dóbr Czartoryskich, dzięki czemu „znowu po 30 latach upłynionych” Karpiński wchodzi w służbę Jaśnie Oświeconego Pana: „Zdaje mi się, że moja młodość powraca się, wspomniawszy szczęśliwe dla mnie czasy w służbie Pańskiej” [Korespondencja 214–215].

Poeta dobrze wie jednak, że czasu nie da się oszukać – w jego ostatnim znanym nam liście do księcia Adama Kazimierza, podobnie jak w wspomnianym nieco wcześniej fragmencie *Myśli jesiennych*, obdarowuje swego byłego opiekuna poetycką refleksją na temat przemijania. W tym celu wyko-

rzystuje refren ulubionej w jesieni życia pieśni *Już ja nie ten*<sup>15</sup> i dodaje do niego dwa nowe wiersze, nawiązując do swej obecnej sytuacji oraz stosując grę słów: murawa – trawa i Murawa – nazwa wsi:

Już ja nie ten, com był wczora,  
Schylał się już do wieczora,  
Ów ja pasterz, już nie śpiwam,  
Na Murawie odpoczywam.  
[ib. 215]

W liście tym Karpiński zapowiada także swą wizytę u Czartoryskiego:

Jeżeli Bóg zdrowia pozwoli, w zimie pojedę na kilka niedziel widzieć jeszcze najmilszy dla mnie przedmiot, dawnego Pana mojego. W terażniejszej mojej starości bardzo mi mało zostało poznanych dawniej ludzi, z którymi bawiąc się czuję słodycz i rozrywkę. [ib.]

Nie ma jednak żadnych dokumentów, które mogłyby potwierdzić takowe spotkanie. Zatem list Karpińskiego z Murawy jest ostatnim świadectwem kontaktu między tymi wybitnymi literatami.

Oprócz wspomnianych wyżej utworów: *Myśli jesienne* oraz *O powinnościach obywatela*, Karpiński napisał dla Czartoryskiego wiersze: *Na wjazd księżęcia Czartoryskiego na Trybunał* [FKWiersze 152–153] oraz *O sprawiedliwości. Do książe]cia Adama Czartoryskiego, marszałka trybunału literwskiego, podczas zaczęcia tegoż Trybunału w Grodnie* [FKWiersze 122–124].

W wysłanym w 1780 roku i zadedykowanym Czartoryskiemu tomie *Zabawek* znajduje się utwór *Sumienie*, poprzedzony dedykacją, która ułatwiła Karpińskiemu poznanie Adama Naruszewicza:

Naruszewicza tak nie znałem, jak i Czartoryskiego; pobudka była przypisania mu wierszy, że on jeden wtenczas sływał z rymotwórstwa i że między pierwszymi łaskami króla zaszczycał się, ażeby tak wstęp potem mieć można i do monarchy. [Historia 96]

Zdaniem autora pierwszej monografii poety serca, Konstantego Mariana Górskiego, prawdopodobne jest nawet, że kontakt z Naruszewiczem nawiązał Karpiński jeszcze przed wysłaniem pierwszego tomu *Zabaw* na dwór Czartoryskiego. Istnienie osobnego, niedatowanego, dwunastostronicowego druku

---

<sup>15</sup> F. Karpiński, *Już ja nie ten* [FKWiersze 152–153].

wiersza wraz z dedykacją może bowiem oznaczać, że dostał się on wcześniej w ręce biskupa i stanowi pierwsze wydanie dzieła Karpińskiego<sup>16</sup>. Teorię taką mogą również potwierdzać słowa z pamiętnika Juliana Ursyna Niemcewicza, w którym autor pisze o Karpińskim, iż „pierwsze wiersze jego do Naruszewicza dały go poznać światu polskiemu”<sup>17</sup>.

W bardzo pochlebnej, panegirycznej dedykacji *Do Adama Naruszewicza*<sup>18</sup>, ułożonej dla zdobycia przychylności najbardziej wpływowego wówczas poety królewskiego, Karpiński swego adresata określa mianem jedyne prawdziwego następcy Jana z Czarnolasu:

Po Kochanowskim wieniec pozostały  
Dwa wieki leżał nie brany;  
Na twe go skronie włożył naród cały,  
Następco długo czekany!  
[w. 9–12]

W dedykacji tej poeta serca oświadcza, że sam zaczął tworzyć nie tylko za sprawą, lecz również pod wpływem twórczości Naruszewicza. Pomijając kwestię szczerości owej konfesji, należy zauważyć, iż jest to pierwsze i chyba jedyne tego typu wyznanie Karpińskiego, w którym zaznacza wyraźny wpływ innego autora na swą poezję:

Przypatrując się twojemu rymowi,  
I mnie się pisać zachciało.  
Oddaję memu nauczycielowi  
Wiersze, na jakie mię stało.  
[w. 13–16]

Sam wiersz *Sumienie*<sup>19</sup>, który owa dedykacja poprzedza, zrobił takie wrażenie na Naruszewiczu, iż ten przy pierwszym spotkaniu z autorem *Tęsknościami*

<sup>16</sup> K.M. Górski, *Franciszek Karpiński*, [w:] idem, *Pisma literackie. Z badań nad literaturą polską XVII i XVIII wieku*, wyd. S. Pigoń, Warszawa 1913, s. 436, 441 [dalej: KMG*Franciszek* z numerem strony].

<sup>17</sup> J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, Paryż 1848, s. 81; por.: RS*Studia*, s. 38–39.

<sup>18</sup> F. Karpiński, *Do Naruszewicza, b[iskupa] k[oadiutora] s[moleńskiego], przy oddaniu mu wierszy na Sumienie*, [w:] FK*Wiersze* 104–105.

<sup>19</sup> Idem, *Sumienie* [ib. 105–111].

do *Justyny*, przyznał że „z tak tkliwie opisanej zgryzoty sumienia” myślał, że Karpiński kogoś zabił [*Historia* 96].

Dzięki Naruszewiczowi w dniu 31 sierpnia 1780 roku Karpiński poznaje króla Stanisława Augusta i bierze udział w jednym z obiadów czwartkowych, które były wówczas w kraju najważniejszymi literacko-towarzyskimi spotkaniami poetów i prozaików:

Po kilku dniach przez księdza Naruszewicza, biskupa z jezuitów, na rozumnym (jak nazywano) obiedzie królowi prezentowany byłem, który mi powiedział: „Waćpana sielanki we Lwowie drukowane dawniej go nam zaleciły; kochanek Justyny będzie i w Warszawie kochany.” Kazano mi siedzieć i słuchałem tłumaczenia pięknej ody Horacjusza do Postuma, którą ja potem także przetłumaczyłem. [*ib.* 102]

Nie wiemy nic o ewentualnych dalszych kontaktach Karpińskiego z Naruszewiczem, oprócz jeszcze jednego, nietypowego poetyckiego dialogu. W 1784 lub w pierwszej połowie 1785 roku Karpiński pisze dla odwiedzającego rodzinny dom przyjaciela patriotyczny utwór zatytułowany *Do A[ntoniego] D[zieduszyckiego] P[isarza] W[ielkiego] Ks[ięstwa] L[iteńskiego]*<sup>20</sup>, z *okolicości przybycia jego z Warszawy na Ruś, w Galicji*. Obdarowany Dzieduszycki postanawia odwdziżyć się przyjacielowi, lecz sam nie będąc poetą, prosi o pomoc literata, którym jest właśnie Adam Naruszewicz<sup>21</sup>. Ten w imieniu Dzieduszyckiego pisze *Odpis Dzieduszyckiego Karpińskiemu*<sup>22</sup> i w początkowym fragmencie wiersza odnosi się do poetyckiego stylu i recepcji poezji „roksolańskiego pisoryma”:

Jeżeli szkoda zdobyczą,  
I łzy mogą być słodyczą,  
Twoje to połączą imię,  
Roksołański pisorymie!  
Miło nam płakać przy tobie,

<sup>20</sup> F. Karpiński, *Do A[ntoniego] D[zieduszyckiego] P[isarza] W[ielkiego] Ks[ięstwa] L[iteńskiego]*, z *okolicości przybycia jego z Warszawy na Ruś, w Galicji*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, oprac. T. Chachulski, Wrocław 1997, s. 115–117 [dalej: *FKPoezje* z numerem strony].

<sup>21</sup> Zob. też: Z. Tuta, *Jesień 1773 [roku]. Wiersz Koblańskiego jako źródło inspiracji dla Franciszka Karpińskiego i Adama Naruszewicza*, [w:] „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 6: 2003, s. 83–107.

<sup>22</sup> A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*, oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1964, s. 178–179.

Chociaż nuczisz o żalobie.  
 Ten sam, co serce przenika,  
 Słodzi ucho wdzięk słowika.  
 Dowcip, w obrazy bogaty,  
 Czulszymi nam czyni straty.  
 Płaczem wspólnie, ale wzrusza  
 Dzielniej lutnia Orfeusza.  
 [w. 1-12]

Kolejna grupa literatów, z którymi Karpiński nawiązuje kontakt, to pisarze związani z dworem księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Pierwszym z nich jest Julian Ursyn Niemcewicz. Do osobistego spotkania poety serca z adiutantem księcia dochodzi w domu Karpińskiego. Zarówno jeden, jak i drugi literat poświęca temu spotkaniu miejsce w swoim pamiętniku. Co ciekawe, Niemcewicz podaje nawet dwie wersje opisu tego wydarzenia, w dwóch różnych wydaniach swego pamiętnika, w dodatku odmienne od wersji Karpińskiego. Pierwsza z nich sprawia wrażenie nieco wyidealizowanej:

Już było późno w wieczór; zajechałem do skromnego białego domku, otwieram drzwi i postrzegam męża ze 30 lat mającego w podwłosniku, z rozpuszczonymi włosami, grającego na gęśli i śpiewającego. Nie można było w przyzwoitszej postawie znaleźć poety. Był to Karpiński, a choćbym o tym nie wiedział, rozmowa jego, pełna obrazów, wesoła, tkliwa, byłaby go poetą wydała.<sup>23</sup>

Druga zaś wersja wydaje się bardziej naturalna:

Była to już godzina dziesiąta wieczorem, gdym zajechał przed białą tynkowany domek. Wszedłszy z sieni do izby, zastałem wieszczą siedzącego na krześle i moczającego nogi.<sup>24</sup>

Wersja Karpińskiego jest bodaj najbardziej literacka:

Kiedy po wieczery czytałem książkę, wchodzi do mnie nieznamy mi piękny młodzieniec, ubrany po francusku. Był to Julian Niemcewicz, z książęciem Czartoryskim przybyły i wcześniej mię poznać żądający. [*Historia* 98]

<sup>23</sup> J.U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, oprac. i wstęp J. Dihm, t. I, Warszawa 1957, s. 147 [dalej: JUN*Pamiętniki* z numerem strony].

<sup>24</sup> Idem, *Pamiętniki czasów moich*, Lipsk 1868, s. 63–64.

W pamiętnikach Niemcewicz wyraża także swą opinię na temat twórczości Karpińskiego, nazywając go znakomitym wieszczem, znanym powszechnie z lubej prostoty, tkliwości i naturalności. Jest przekonany, że wiersze poety, w tym przede wszystkim *Żale sarmaty* oraz „tkliwe elegie do Justyny, nie zatracą nigdy ni sławy, ni pamięci Karpińskiego” [ib. 64]. Niemcewicz wspomina także specyficzne cechy charakteru Karpińskiego, które mogły mieć wpływ na jego stosunki z ludźmi, nie tylko w sferze literackiej:

Karpiński, wyborny poeta, uczciwy, szlachetny, wielce był w umyśle niestałym, nigdy z obecnego stanu i chwili niekontent. Lat kilka pobywwszy u księcia, puścił się na przejażdżki od domu do domu zabawny, wesoły, ulotny bez miary, lubo wszędzie mile przyjmowany, nigdzie długo posiedzieć nie mógł. [JUNPamiętniki 147]

Po przyjeździe do Czartoryskiego, Karpiński ma okazję nawiązać kontakt z innymi literatami związanymi z książęcym dworem. Najwięcej informacji posiadamy na temat związku poety z Franciszkiem Dionizym Książninem. Jedna z nich pochodzi z pamiętnikarskich zapisków w *Historii mego wieku...*:

W tym czasie bawienia u Czartoryskich poznałem się lepiej z Książninem [...]. Pisywał on wiersze, ale, często szkolnej przysady pełne, nie wszystkim podobać się mogły. Poprzyjaźniwszy się z tym poczciwym człowiekiem, radziłem mu, ażeby bardziej prostej a tkliwej natury w wyrazach swoich szukał; tak pisma jego powszechnie i zawsze podobać się będą. Bo co tylko dawniej, przed Rzymianami, Grecy albo za czasów starych Rzymian tkliwie Wirgili i Horacy napisał, to dotychczas za piękne pospolicie uznajemy. Usłuchał rady mojej Książnin i tym sposobem napisał *Żale Orfeusza nad Eurydyką*, które wiersze między dziełami jego z druku wyszłymi zapewne na czele położyć by można. [Historia 116–117]

Stanisław Pigoń poddał jednak w wątpliwość owo zapewnienie i – określając je jako „samochwalby Karpińskiego” – ustalił, że utwór Książnina rzeczywiście powstał pod wpływem innego poety, lecz nie był nim Karpiński, a Kochanowski. Ponadto, zdaniem Pigoń, to właśnie „kult Kochanowskiego”, a przede wszystkim „kult *Trenów*”, był podłożem dla wzajemnego oddziaływania poetyckiego obu literatów, które rozciągało się na ich twórczość i pojęcia programowe. Inicjatywa w tym współzyciu literackim, według opinii badacza, miała wychodzić od Książnina, co potwierdzać ma umieszczony na wstępie przetłumaczonych na łacinę *Trenów* wiersz dedykacyjny dla Karpińskiego,

w którym poeta, ofiarowując przyjacielowi swą pracę, zaleca mu, aby ten w swej twórczości próbował dorównać „lechickiej lirze” mistrza z Czarnolasu<sup>25</sup>.

Karpiński skorzystał z tej z rady, podejmując się, z nienajlepszym – w świetle krytyki literackiej – skutkiem, wydania *Psalterza*, w którym, obok przeróbek z Kochanowskiego, zamieścił również własne tłumaczenia psalmów. W przedmowie do swej translacji autor oświadczył, iż nie tylko skorzystał z rady przyjaciela-literata, ale także z jego pomocy:

Jeżeli szczęśliwie zamiarowi mojemu i żądaniom Czytelnika w tym tłumaczeniu dogodziłem, do pociechy, którą stąd odnoszę, JP. Franciszek Dionizy Książnin, znany w Literaturze Polskiej i Łacińskiej, należeć ma, który blisko trzydziestu różnych Psalmów po Psalmie w liczbie setnym przetłumaczył, i dokończenie pracy mojej przyspieszył. [*Dziela* 2]

Oprócz wcześniej wspomnianej łacińskiej dedykacji, poprzedzającej tłumaczenie *Trenów*, Książnin pisze dla przyjaciela jeszcze dwa utwory: oniryczną *Odę V. Do Franciszka Karpińskiego*<sup>26</sup>, poruszającą temat granicy między snem a śmiercią, w której również można się doszukiwać wpływów *Trenów* Kochanowskiego oraz *Odę XII. Do Fr[anciszka] Karpińskiego*<sup>27</sup>, rozpoczynającą się serdecznymi słowami, wyrażającymi radość z sukcesów literackich przyjaciela<sup>28</sup>:

Miło mi słyszeć, co z każdej strony  
Głosi szacunek o tobie,  
Że wawrzyn z różą masz ożeniony  
Ku twoich skroni ozdobie.  
[w. 1-4]

Wspomnienie osoby Książnina pojawia się jeszcze raz, w liście wysłanym przez Karpińskiego z Grodna, 18 czerwca 1781, do innego literata związane-

<sup>25</sup> S. Pięgoń, *Z epoki Mickiewicza*, Lwów 1922, s. 5-7.

<sup>26</sup> F. Książnin, *Oda V. Do Franciszka Karpińskiego*, [w:] *Dziela Franciszka Dionizego Książnina*, t. 1, Lipsk 1937, s. 115-117.

<sup>27</sup> Idem, *Oda XII. Do Fr[anciszka] Karpińskiego* [*ib.* 164-165].

<sup>28</sup> Bożena Mazurkowska analizuje i interpretuje wyżej wymienione utwory w swej rozprawie poświęconej poezji Zabłockiego i Książnina. [B. Mazurkowska, *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 2008, s. 22-23, 213-216].



go z dworem księcia Czartoryskiego – Stanisława Kłokockiego<sup>29</sup>. Jak wynika z listu, zarówno Karpiński, jak i Książnin pomagają swemu przyjacielowi w literackiej pracy, która młodemu tłumaczowi została najprawdopodobniej zlecona przez Adama Kazimierza Czartoryskiego i powstawała, jak to określił Roman Sobol, w „seminarium literackim” księcia. Karpiński w liście do Kłokockiego pisze następujące słowa:

Odebrałem list Wć Pana z przyłączonymi trzema arkuszami *Inkasów*, które już przeczytałem i jutro na pocztę odsyłam do Książnina. Bardzo Ci wdzięczny jestem za tę ufność, którą we mnie pokładasz; bo nigdy nie doszły przyjaźni, które coś sobie w rezerwie zostawiały. Mów mi, co myślisz; każ mi, czego żądać możesz; łaj mię, kiedyś wart; ratuj mię, kiedyś potrzebny: oto są charaktery prawdziwych przyjaciół. Gdybym był w Tobie nie poznał serca do wszystkich tych przyjaźni punktów skłonnego, nigdy bym się do Ciebie nie przywiązał, tak skąpy jestem w udziale miłości, którą Ci całą oddałem. [*Korespondencja* 18]

Kolejnym literatem kręgu Czartoryskich, z którym zaprzyjaźnia się Karpiński, jest Józef Szymanowski<sup>30</sup>, autor wydanej w Warszawie w 1778 roku *Świątyni Wenery w Knidos*, wysoko cenionego podówczas tłumaczenia z Monteskiusza:

Bywał często w domu książąt Józef Szymanowski, którego powszechny szacunek w Warszawie z życia ncotliwego i pięknych jego poezji, zwłaszcza *Kościół Wenery w Knidos*, i mnie też z nim poprzyjaźnił. Nikt nadto nie pochwali grzeczności jego dla wszystkich i w zepsutej Warszawie obyczajów jego nieskażonych. [*Historia* 117]

Także Szymanowski, w swym liście do nieznannej adresatki z 17 września 1792 roku, wspomina literacki kontakt z autorem *Pieśni nabożnych*:

---

<sup>29</sup> Stanisław Kłokocki – syn Jana Józefa, wojskiego mińskiego i Joanny z Niezabytowskich. Urodził się w roku 1763, od 1800 – członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie. Data śmierci nieznana. Dokumenty Towarzystwa rejestrują jego obecność jeszcze na zebraniu w dniu 6 II 1820 roku (por.: A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk*, t. 1, Kraków 1900, s. 127). Nowsze informacje o Kłokockim oraz jego pracach translatorskich, zob.: G. Frydrychowicz, *Stanisław Kłokocki w kręgu Puław*, „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 3/4, s. 297–319.

<sup>30</sup> Zob.: T. Kostkiewiczowa, *Józef Szymanowski (1748–1801)*, [w:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, oprac. eadem, Z. Goliński, t. I, Warszawa 1992, s. 646–647.

Mieliśmy tu Karpińskiego, który już edukacji Dominika Radziwiła poprzestał. Powiedział mi wiele pieśni swoich na pamięć, które w celu śpiewania w kościele dla pospólstwa napisał. Niektóre bardzo ładne. [KMGGFranciszek 645]

Ten krótki fragment listu ma dość istotne znaczenie: po pierwsze – jest to jedna z zaledwie dwóch udokumentowanych sytuacji, w której Karpiński recytuje swe utwory innemu literatowi, po drugie – ma tu miejsce wskazanie ludowego adresata zbioru, potwierdzone przez jego autora w liście do Stanisława Augusta, dołączonym do ofiarowanego królowi w tym samym mniej więcej czasie zbioru *Pieśni nabożnych*<sup>31</sup>.

Na dworze Adama Kazimierza Czartoryskiego Karpiński nawiązuje także literacki kontakt z jego córką, Marią Czartoryską, później Wirtemberską. We fragmencie swego pamiętnika poeta wspomina o ich wspólnej pracy nad *Ogrodami Delille'a*, które tłumaczy z młodzieńką księżniczką „dla wprawienia jej w język polski” [Historia 123]. Dla przyszłej pisarki układa także zgrabny wiersz dedykacyjny i umieszcza go na wstępie wydania *Ogrodów*, przypisując księżniczce dodanie translacji uroku:

Jeśli powszechność (jak nadzieja tuszy),  
W tym tłumaczeniu smak jaki uczuje;  
Tam gdzie czytelnik wyrazem się wzruszy,  
Tobie niech za tę słodycz podziękuje.

Jeszcze słów wdziękiem, któreś wymawiała,  
Zdaje się, że brzmi powietrze okólne.  
Jeszcze czuć słodycz, którąś z pióra łała,  
Układając to tłumaczenie wspólne.

[*Dziela* 187]

Karpiński nawiązuje literackie kontakty również z księciem Adamem Jerzym Czartoryskim, synem Adama Kazimierza. Po raz pierwszy zwraca się do młodego księcia w dedykacji *Do Książąt Ichnościów Adama i Konstancyi Czartoryskich, Generałowiczów Ziem Podolskich*, którą zamieścił przed *Mową na pochwałę Jana Sobieskiego*, w czwartym tomie *Zabawek wierszem i prozą*, wydanym w Warszawie w 1783 roku [Dziela 294]. Jednak o pierwszym stricte literackim kontakcie można mówić dopiero po dziewiętnastu latach, kiedy to Karpiński pisze list do księcia Adama Jerzego, który już wtedy będąc nie tylko wpływowym politykiem, lecz także literatem, mającym na swoim koncie

<sup>31</sup> F. Karpiński, *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792.

kilka utworów poetyckich, ma pomóc Karpińskiemu w promocji jego dzieła, dostarczając je w odpowiedniej formie na dwór cara Aleksandra I. List ten, wysłany z Grodna 15 sierpnia 1802 roku, zawiera następującą prośbę:

Weź mię Wasza Książęca Mość między dwie ręce swoje razem z tą książką moją, którą przyłączam, i pokazuj mię z tej strony Najjaśniejszemu Imperatorowi, z której bym jemu mógł się podobać. Chciałem to dzieło moje, dedykowane mojemu Monarsze, przetłumaczone na rosyjski język, karta po polsku, a karta po rosyjsku wydrukować. Tłumacza zgodnego znaleźć nie mogłem, a bojąc się, żeby mi tekstu nie pokaleczono, wołałem w samym polskim języku wydrukować. Chciałem przynajmniej dedykacją do Imperatora po francusku przetłumaczyć, ażeby przynajmniej cokolwiek mojej książki poznał Monarcha, ale jakim się z moją francuszczyzną obrachował, wołałem tak, gołą tę książkę, posłać WKsMci Dobrodziejowi, a Pan będziesz łaskaw po rosyjsku albo po francusku dedykacją przez kogo tam przetłumaczoną Imperatorowi pokazać.

[...] Jaka by to dla mnie pociecha była, żeby tam kto w Petersburgu tę moją książkę po rosyjsku przetłumaczył i wydrukował, jak ją WKsMość przeczytasz, może ona warta będzie tej pracy. [*Korespondencja* 141]

W 1787 roku Karpiński pisze list poetycki do Joachima Litawora Chreptowicza zatytułowany *List do J. L. C. P. W. X. L. z Krasnegostawu* [FKPoezje 153–156]. Adresat postanawia odpowiedzieć również w literacki sposób, pisząc *Odpis na to od J. L. C. P. W. X. L.* [*ib.* 157–160]. W utworze tym tłumaczy swe amatorskie podejście do poezji, zaznaczając, że jego niewprawne pióro może być wykorzystane jedynie do pisanej w celach towarzyskich, przygodnej twórczości:

I to niechaj ci nie zda się nowym,  
Że choć nie jestem w cechu rymowym,  
W którym, uczeni, wiersze składacie,  
Przecie na twoim bredzę warstacie.  
Na teźe lutni i mistrz uczony,  
Porywa serca przez składne tony,  
I nieuk czasem uszy kaleczy,  
Brząkając w struny coś nie do rzeczy.  
[...]

Ciebie Bóg lutni wezwał do boku,  
 A mnie zostawił w gminie i tłoku!  
 W ciebie tchnął ogniem swojego ducha,  
 Nic nie poszepnął do mego ucha.  
 Na górze, kędy wszystko brzmi rymem,  
 Tyś jest mieszkańcem, a ja pielgrzymem.  
 Śpiewamy oba nie w równej doli:  
 Ty potomności, ja – *tibi soli*.  
 [w. 7-14; 19-26]

Karpiński odpowiada na ten utwór kolejnym listem poetyckim, w którym – nie zgadzając się z niską samooceną twórczości literackiej swego adresata – wyraża uznanie dla poetyckiego talentu podkanclerzego litewskiego:

Czemu, zacny Litaworze,  
 Stoisz pod górą w pokorze,  
 Mówiąc: „Na niej, głośniejszy rymem,  
 Żem mieszkańcem, ty pielgrzymem”.  
 Kiedym twoje wiersze czytał,  
 Za bratam cię w sztuce witał,  
 I na twe piękne wyrazy  
 Klasnąłem w ręce sto razy.  
 Wstąp na górę, znana-ć droga,  
 Znasz Muzy i wierszów boga.  
 Jeśli twej spółki wart będę,  
 Ja koło ciebie usiędę;  
 Jeśli nam dadzą nektary,  
 Pić będziemy z jednej czary;  
 [w. 11-24]

W ten sposób powstaje bardzo ciekawy poetycki dialog, w którym, oprócz uznania dla szerokiej społecznej, ekonomicznej i politycznej działalności Chreptowicza, Karpiński podkreśla jego literacki talent, który – jego zdaniem – zasługuje na uwiecznienie:

I gdy ojczyzna z śródwiela,  
 Wieńczy cię obywatela,  
 Weźmiesz jeszcze wieniec nowy,  
 Nieśmiertelny, wawrzynowy.  
 [w. 25-28]

Karpiński jednak dobrze zna naturę i ambicje Chreptowicza, dzięki czemu wie, że własna twórczość literacka nie jest dla podkanclerzego priorytetem:

Ale na ważniejsze czyny  
Oddawszy twoje godziny,  
Nie dbasz o Muz wszystkich łaski  
I marne świata poklaski.  
[w. 29–32]

Mimo zamiłowania do literatury pięknej i bibliofilskiej pasji, która przejawiała się między innymi kolekcjonowaniem najwartościowszych pozycji literackich w kraju i w konsekwencji – posiadaniem jednej z największych i najważniejszych prywatnych bibliotek w Rzeczypospolitej, nie przykładał Chreptowicz zbyt wielkiej wagi do własnej twórczości literackiej, publikując swe wiersze anonimowo w „Magazynie Warszawskim” i „Pamiętniku Warszawskim”. Zainicjowany przez Karpińskiego poetycki dialog ukazuje w szerszym świetle poetyckie możliwości jednej z ciekawszych postaci na społeczno-politycznej scenie osiemnastowiecznej Rzeczypospolitej<sup>32</sup>. Warto także zauważyć, że literackie próby podkanclerzego mają dużo wspólnego z twórczością autora *Laury i Filona*, świadczy o tym sentymentalny charakter wierszy Chreptowicza oraz napisanie przez niego utworu zatytułowanego *Hymn do piękności*, będącego tłumaczeniem fragmentu *Ogrodów* Delille’a, dzieła, które przekładał również Karpiński. Chreptowicz, także jako teoretyk literatury, zdaje się powtarzać postulaty Karpińskiego, pisząc, że „poezja jest w naturze człowieka”, zaś poeta „śpiewa przed ludem to, co czuje, nie dlatego, żeby lud pociągał do swego przeświadczenia [...], ale dlatego, żeby dał poznać wszystkim stan swojego serca”<sup>33</sup>.

Nawiązując do swego dzieła o charakterze teoretyczno-literackim *O wymowie w prozie albo wierszu* [Dzieła 309–321], Karpiński wspomina w pamiętniku kontakt z innym literatem, Grzegorzem Piramowiczem, byłym jezuitą, a od 1774 roku sekretarzem Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych, któremu – jak twierdzi – odstąpił możliwość napisania podręcznika wymowy dla szkół narodowych:

---

<sup>32</sup> Zob.: K. Tracki, *Ostatni kanclerz litewski. Joachim Litawor Chreptowicz w okresie Sejmu Czteroletniego 1788–1792*, Wilno 2007.

<sup>33</sup> *Oświeceni o literaturze*, t. 1, oprac. T. Kostewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 173.

Powróciwszy do Warszawy wydałem pismo *O wymowie w prozie albo w wierszu*, które królowi i bratu jego prymasowi tak podobało się, że przysłali do mnie Gintofta, sekretarza Komisji Edukacyjnej, ażebym według prawideł w tymże moim piśmie wyrażonych napisał książkę prelekcji na wymowę dla szkół narodowych. Przyjąłem z ukontentowaniem pochlebne to dla mnie poselstwo, kiedy razem za pracę, którą miałem podjąć pisząc to dzieło, ofiarowano mi czerwonych złotych trzysta. Ale po kilku dniach ksiądz Grzegorz Piramowicz, członek Towarzystwa Ksiąg Elementarnych, prosił mię, ażebym odstąpił pisanie o wymowie prelekcji, gdyż on od kilku lat (jak mówił) zbierając rzeczy przydatne do dzieła o wymowie, już zaczął pisać tę księgę dla szkół narodowych. Odstąpiłem, niechętny, mego do tej pracy wezwania, kiedy i insi za nim do mnie wstawiali się. Czekano wydania książki Piramowicza więcej dwóch lat, a potem wyszła w samych cytacjach autorów, jak dawnych, tak i późniejszych, bez wytknięcia uczącym się, jak mają poznać piękność wymowy; bez pokazania jej uczniom, w których ona wyrazach autora znajduje się. Te i tym podobne pożyteczne wyluszczenia opuściwszy a przysłał mi ją autor z listem swoim, któremu odpisałem, żeby mi darował wyraz mój, iż wiele by jeszcze do jego książki przyczynić należało, ażeby była krótsza. [*Historia* 113–114; zob. też obj. R. Sobola, s. 238]

Niestety, wspomniana powyżej korespondencja nie zachowała się, a w relacji Karpińskiego – jak zauważył Roman Sobol – występują pewne nieścisłości. Niemniej, przytoczony powyżej fragment pamiętnika Karpińskiego jest ważnym, bo i jedynym dowodem bezpośredniego kontaktu obu literatów.

23 października 1799 roku Karpiński wysłał w Kraśnika list do Aleksandra Chodkiewicza, otwierający literacką korespondencję pomiędzy sentymentalnym poetą i mającym literackie aspiracje hrabią. Do tego listu Karpiński dołącza trzy opublikowane w Warszawie tomiki swych dzieł – piąty i szósty tom *Zabawek wierszem i prozą*, wydanych w 1786 roku, zawierających podzielony na dwie części przekład *Psalterza* oraz opublikowany w 1787 roku siódmy i ostatni tomik serii:

Posyłam Panu *Psalmy* w moim tłumaczeniu i tom 7 mych *Zabawek*. W ten sposób będzie Pan miał pełne wydanie moich dzieł. Jeżeli, na moje szczęście, znajdzie Pan w mym tłumaczeniu jakiś ustęp szczęśliwie oddany, ustęp chwytający za serce, zaklinam Pana w imię tego słodkiego wzruszenia, które będzie Pan odczuwał, by mnie Pan kochał, zaszczycił swą przyjaźnią. [*Korespondencja* 161]

W jednym z listów do Karpińskiego, z dnia 2 kwietnia 1803 roku, Chodkiewicz zwraca się do niego z prośbą o pomoc przy tworzeniu poematu

epickiego pt. *Kartago*. Debiutujący literacko magnat, chcąc nadać swemu dziełu możliwie doskonały kształt, drukuje i rozsyła już ukończone części swym przyjaciołom-literatom, a w tej grupie i Karpińskiemu, licząc na ich recenzje i wskazówki, obiecując jednocześnie podziękowanie w przypisach wszystkim osobom pomagającym mu w tym przedsięwzięciu<sup>34</sup>:

Posyłam Ci dwie książki, których żądałeś, a które dla lepszego czytania masz drukowane, bo przepisane kilkudziesiąt egzemplarzy i myłne, i długie, i nieczytelne byłoby. Znajdziesz w tym dziele o sobie, ale ja Ci tylko winne uszanowanie i wdzięczność oświadczyłem. „Czytajcie i poprawcie” mieści się na czele tych wierszy – oba te wyrazy tłumaczą pobudki druku. [*Korespondencja* 161]

Karpiński bardzo szybko zabiera się do pracy i już 25 kwietnia odpowiada Chodkiewiczowi, przekazując poprawiony utwór i techniczno-literackie wskazówki:

Przysłane mi dwie pieśni poematu *Kartago* odsyłam z poprawami, jakie mi się zdały. Resztę sam Jegomość popraw, chroniąc się nade wszystko słów i konstrukcji niezwykłej w mowie polskiej, ujęcia z słowa jakiejś sylaby dla wiersza, jednej rzeczy dwojakimi wyrazami powtarzania, okoliczności mniej potrzebnych przytaczania. Trzymać się zaś zwięzłości, naturalności, jasności i, co wiersza wybitność robi, pierwej w myśli drugi wiersz złożyć, a potem dobierać mu pierwszy. [*Korespondencja* 164–165]

Autor *Zabawek* nie chce jednak być wymienianym w dziele Chodkiewicza, tłumacząc tę decyzję w następujący sposób:

Proszę szczerze nic o mnie nie wspominać w poemacie swoim, jak kiedyś całe z druku wyjdzie. Miałbym to prawdziwie za żart ze mnie, za jaki tam wiersz poprawiony odbierać niezasłużone pochwały. [*ib.* 165]

W omawianym liście Karpiński wspomina także o swych aktualnych zajęciach twórczych:

Teraz trochę zabawny jestem tłumaczeniem, a bardziej wybraniem ciekawszych rzeczy z autora francuskiego Michaud, o powstaniu i upadku państwa Mizory

---

<sup>34</sup> R. Sobol, *Franciszek Karpiński jako doradca literacki Aleksandra Chodkiewicza, Miscellanea z doby Oświecenia*, 5, red. nauk. Z. Goliński, Wrocław 1960, „Archiwum Literackie” t. 19, Wrocław 1960.

w Indiach, a co celem tej książki będzie: wiara, prawa i obyczaje Indostanu. Wkrótce to dzieło do druku do Wilna chcę posłać i Państwo mieć go będziecie<sup>35</sup>. [*ib.*]

Mimo własnych literackich zatrudnień, poleca się do dalszej pomocy, oferując osobiste odebranie kolejnej części poematu:

Nie tak ci to odlegli od siebie jesteśmy, bo tylko mil siedmnaście, to przyjechałbym do Państwa upominać się o trzecią pieśń *Kartago*. [*ib.* 164-165]

Poeta do listu dołącza również utwór zatytułowany *Podróż w kraju zaczerpniętym* oraz *Rozmowy Platona*<sup>36</sup> wysłane już wcześniej Chodkiewiczowi, lecz przechwycone przez jego matkę, Ludwikę z Rzewuskich Chodkiewiczową. O nietypowym i zadziwiającym Karpińskiego zachowaniu hrabiny dowiadujemy się od jej syna, który w liście z 2 kwietnia 1803 roku zwraca się do Karpińskiego z prośbą o wysyłanie utworów bezpośrednio do niego:

Ksiąg Twoich nie odebrałem, byłbym szczęśliwym, gdybyś mi te przysłał przez tegoż posłańca, ale zapisz do Możejkowa, bo mama moja wszystkie Twe dzieła dla siebie zabiera. [*Korespondencja* 161]

Matka Aleksandra Chodkiewicza jest miłośniczką twórczości Karpińskiego, którą poeta, podobnie jak jej syna, chętnie obdarowuje swymi dziełami. Pierwszy taki znany nam literacki prezent ma miejsce 22 lutego 1802 roku, kiedy to pisarz do wysłanego magnatce listu załącza kilka swych dzieł oraz rekomendację, interesującą ze względu na ukazanie wzorów literackich autora *Pieśni nabożnych*: „Rekomenduję czytanie Psalmów, to u mnie Homer żydowski.” [*ib.* 133].

<sup>35</sup> Karpiński donosi Chodkiewiczowi o końcowym etapie pracy przekładowej nad dziełem Józefa Franciszka Michaud (1767-1839) pt. *Histoire des progrès et de la chute de l'empire de Mysore, sous les règnes d'Hyder-Aly et Tippoo-Saïb*, t. 1-2, Paryż 1801. Tłumacz dotrzymał terminu, w tym samym bowiem roku wyszła książka pt. *Wiara, prawa i obyczaje Indianów, przetłumaczone z francuskiego przez Franciszka Karpińskiego*, Lipsk 1803. Podane na karcie tytułowej miejsce druku książki jest zwykłą mistyfikacją. Pomijając względy natury ogólnej i technicznej, które uniemożliwiały Karpińskiemu drukowanie pracy w dalekim Lipsku, należy podkreślić te słowa listu, w których zapowiada on wysłanie rękopisu do Wilna. [Przyp. R. Sobola, *Korespondencja* s. 165]

<sup>36</sup> *Rozmowy Platona z uczniami swoimi*, Grodno 1802.



Z listu tego również dowiadujemy się, iż Karpiński jest zainteresowany udzieleniem literackiej pomocy Chodkiewiczowej w napisaniu dzieła, nad którym ta rzekomo pracuje:

Daruj, Pani, mam dług u Niej. Czemuż to według obietnicy nie przysłane mi teraz pisma Pani, miałbym czas niektóre w nich poprawy zrobić, ażeby były wydrukowane, a publiczność bawiły i uczyły. Z szczerem sługą za cóż to niedowierzenie? [*ib.*]

Zainteresowanie książką, nad którą według niego pracuje Chodkiewiczowa, ponawia Karpiński w późniejszym, nieznanym nam liście, który towarzyszył przesyłce *Rozmów Platona* i *Podróży w kraju zaczarowanym*. Chodkiewiczowa odpowiada na ten list 5 stycznia 1803 roku. W responsie swym magnatka wyraża wdzięczność za otrzymane utwory, w pierwszym znajdując „mnóstwo moralności, nauki i przykładów w precudnych myślach i nic piękniejszego” [*ib.* 151]. W przypadku *Podróży*, mimo uznania jej wysokich walorów literackich i zawartego humoru, odradza autorowi jej drukowanie, gdyż według niej, utwór ten „ma zęby...” [*ib.* 152]. Autorka listu ma tu zapewne na myśli złośliwe aluzje wobec innej magnatki, Teofili Sapieżyny, krajczyny litewskiej, od której Karpiński od dłuższego czasu próbował wyegzekwować swe pieniądze. Chodkiewiczowa zaprzecza jednak temu, jakoby miała pisać książkę:

Ale, ale niesprawiedliwie mnie też napastujesz, jakbym Ci miała przysłać książkę mojej roboty. Ta gdyby i gdzie egzystowała, starałabym się, aby jej świat nie widział. Tym bardziej WWM Pan Dobrodziej, który tak pięknie piszesz, a tym samym najmniejsze wady przed Nim się nie skryją. [*ib.*]

Mimo że twórcza współpraca z Chodkiewiczową nie dochodzi do skutku, należy ją wspomnieć przy omawianiu literackich kontaktów Karpińskiego, choćby ze względu na fakt, że jest to bodajże pierwszy i jedyny znany przypadek, kiedy Karpiński próbuje zainicjować proces wydania utworu literackiego innego autora.

Wkrótce po wysłaniu *Rozmów Platona z uczniami swoimi* Chodkiewiczowej postanawia Karpiński podarować tę książkę Franciszkowi Ksaweremu Dmochowskiemu, wydawcy kompletnej edycji dzieł Ignacego Krasickiego i dawnemu znajomemu, z którym po dziesięciu latach poeta postanawia odnowić kontakt. W efekcie Karpiński otrzymuje od Dmochowskiego propozycję zbiorowego wydania swoich dzieł i natychmiast zabiera się energicznie do pracy. O entuzjazmie i twórczym zaangażowaniu, jaki towarzyszy Karpiń-

skiemu od samego początku tej współpracy, świadczy fakt, że w następnym liście do Dmochowskiego, obok podziękowań, przesyła własnoręcznie poprawione wszystkie siedem tomów *Zabarwek*, rękopisy oraz wskazówki edytorskie. W tym liście poeta wspomina także o „wierszach obywatelskich”, czyli utworach napisanych dla niego przez innych poetów, które także wysyła w rękopisie i pragnie, aby – podobnie jak w dziełach Krasickiego wiersz Trembeckiego – także jemu poświęcone „obywatelstwa” były wydrukowane. Mimo że Karpiński wspomina „wiele wierszów” tego rodzaju, w edycji Dmochowskiego znalazł się jedynie wcześniej wspomniany wiersz Chreptowicza pt. *Odpis na to od J. L. C. P. W. X. L.* Co do pozostałych, to zdaniem Romana Sobola, Karpiński może mieć na myśli, wcześniej wspomniane w artykule, dwa wiersze Książnina oraz *Odpis Dzieduszyckiego* napisany przez Naruszewicza. Owocem literacko-edytorskiej współpracy między Dmochowskim i Karpińskim są wydane w Warszawie we wrześniu 1806 roku *Dzieła Franciszka Karpińskiego wierszem i prozą. Edycja nowa i zupełna, wielą pismami od autora nadesłanymi pomnożona*.

Franciszek Ksawery Dmochowski jest współzałożycielem i pierwszym sekretarzem powstałego w listopadzie 1800 roku Towarzystwa Przyjaciół Nauk, do którego pocztu pierwszych trzydziestu członków powołany zostaje również Franciszek Karpiński. O swym powołaniu dowiaduje się z listu prezesa Towarzystwa, Jana Chrzyciela Albertrandiego, który otrzymuje 18 czerwca 1801 roku. List ten zawiera mowę, jaką Albertrandi wygłosił podczas inauguracyjnego spotkania Towarzystwa, w której przedstawił program działań, mających na celu utrzymanie języka narodowego i polskiej kultury w kraju będącym pod zaborami. Zdaniem prezesa Towarzystwa, nie ma dla Polski nadziei zmian politycznych, jednak naród, dzięki światłości i wielkoduszności państw rozbiornych, może istnieć jedynie w sferze umysłowej – nauce i literaturze. Jako przykład mówca podaje znane z historii kraje, w tym przede wszystkim podbitą przez Rzymian Grecję, która nie tylko rozwijała się kulturowo i twórczo, ale będąc politycznie podbitym narodem, zawiadnęła umysłowością swych najeźdźców.

Najprawdopodobniej w ciągu miesiąca Karpiński odpisuje Albertrandiemu. W swoim liście dziękuje prezesowi za odebrany zaszczyt, wybiera dla siebie przynależność do Wydziału Poezji i Wymowy<sup>37</sup> oraz wyraża swoją opinię na temat przedstawionego przez Albertrandiego, wyżej wspomnianego, programu.

---

<sup>37</sup> Karpiński ma tu zapewne na myśli dział historii, literatury, języków, szczególnie słowiańskich, i sztuk wyzwolonych – jeden z trzech, obok filozoficznego i matematycznego, działów Towarzystwa, wymienionych w punkcie trzecim *Ustawy*

W ten sposób powstaje interesująca kulturowo-światopoglądowa wymiana zdań między dwojgiem ludzi pióra, której głównym tematem jest kondycja języka polskiego i polskiej literatury. Wypowiedź Karpińskiego, pesymistyczna w swej wymowie, spotkała się z ostrą krytyką badaczy literatury, zwłaszcza Stanisława Pigoń, który po raz pierwszy opublikował ów list Karpińskiego na łamach warszawskiego tygodnika „Myśl Narodowa”, w 1937 roku<sup>38</sup>.

W liście do Albertrandiego Karpiński obiecuje podziękować osobście Towarzystwu za przyjęcie go w swe szeregi i zapowiada, że zrobi to w ciągu kilku miesięcy. Musi jednak upłynąć całe dziesięć lat, zanim „śpiewak Justyny” pojawi się po raz pierwszy, 3 listopada 1811 roku, na spotkaniu członków Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie. W tym dniu dochodzi do jednego z najciekawiej utrwalonych w piśmiennictwie spotkań literackich Franciszka Karpińskiego. Wśród obradujących członków Towarzystwa oraz tłumnie przybyłej publiczności znajduje się Franciszek Dzierżykraj Morawski, wojskowy, późniejszy wybitny dowódca wojsk napoleońskich i literat. Dzięki niemu posiadamy relację ostatniego pobytu Karpińskiego w stolicy, od chwili jego pojawienia się na spotkaniu Towarzystwa<sup>39</sup>:

Nie, nigdy nie zapomnę tej chwili, tak mię żywo zajmującej. Szedł powoli blady i wychudły staruszek, w zielony surdut z pętlcami przybrany, opierając się na grubej i wysokiej trzcinnie z gałką kościaną. Pomięszanie jego było tak uroczym, kroki już drżące. Rozstępowano się wszędzie przez uszanowanie dla tego zgrzybiałego kochanka Justyny, dla tej osiwiatej już sielanki, niegdyś po całym kraju tak brzmiącej! Gdzież były te miłostki, które opiewał! Zdawało się, że przychodzi młodszym wieszczom zdawać tę lutnię starożytną, z narodowego jeszcze wystruganą jaworu, a z której tak serdeczne wywołał dźwięki. [ib. 327]

Po spotkaniu Morawski postanawia odwiedzić Karpińskiego i wraz z Kazimierzem Brodzińskim udają się do pałacu Chodkiewiczów przy ulicy Miodowej, gdzie poeta zatrzymuje się na kilka miesięcy. Wedle relacji Morawskiego, literackie spotkanie następuje już u progu mieszkania Karpińskiego, za drzwiami:

---

*pierwotnej Towarzystwa Przyjaciół Nauk* [A. Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk*, t. 1, Kraków 1900, s. 341].

<sup>38</sup> S. Pigoń, *Małoduszność „Śpiewaka Justyny”*, „Myśl Narodowa”, Warszawa, 29 sierpnia 1937, rok XVII, nr 35, s. 545-547.

<sup>39</sup> F. Morawski, *Karpiński ostatni raz w Warszawie (wyjątek z rękopismu: „Moje wspomnienia”)*, „Przyjaciel Ludu”, Leszno 14 kwietnia 1938, rok IV, nr 41, s. 326-328.

Dowiedziawszy się, że stoi w pałacu Chodkiewicza na Miodowej ulicy, udałem się z Brodzińskim wieczorem do właściciela domu, aby nas zaznajomił z Karpińskim. Poprowadził nas do jego pomieszczenia, lecz gdyśmy już zbliżyli się ku drzwiom jego, zatrzymaliśmy się nagle i w najgłębszej stanęli ciszy, usłyszeliśmy bowiem starca naszego, przygrywającego na gitarze i nującego swoją piosnkę: „*Rzeka w górę nie popłynie. / Nie powrócą moje lata*”. [ib.]

Utwór *Już ja nie ten*, szczególnie ulubiony przez Karpińskiego, do którego poeta nawiąże we wspomnianych wcześniej korespondencyjnych kontaktach z Czartoryskim, wywiera na Morawskim ogromne wrażenie:

Nie wiem, czy są w świecie dźwięki, które by głębiej w duszę moją uderzyły, zwłaszcza też, gdy przy końcu każdej strofy, wracał do owej zwrotki: „*Schylam się już do wieczora, / Już ja nie ten, com był wczora*”. [ib.]

Morawski znał już wcześniej tę popularną piosenkę, która „tysiąc razy pielgrzymką swoją okrążyła Polskę całą” [ib.], teraz jednak ma okazję usłyszeć ją, jak to sam określa, „przez usta tego wieszczka, który ją z serca swego wydobył” [ib.]. Zatem niezapowiedziany gość ma ogromne szczęście usłyszeć niezwykle popularnego autora wykonującego swój utwór; w dodatku, gdy ten nieświadomy, że jest podsłuchiwanym, akompaniując sobie na gitarze, śpiewa go dla swej własnej przyjemności. Po wysłuchaniu piosenki do końca, obaj literaci wchodzą do mieszkania Karpińskiego i dziwią się niechętnemu przyjęciu gospodarza, czego przyczyną, zdaniem Morawskiego, była „odwykłość już od świata” i „niełatwy humor gospodarza” [ib.], na który żalili się także Czartoryski i Niemcewicz, i do którego sam Karpiński przyznawał się kilkakrotnie w swoich pamiętnikach. Jednak, jak pisze Morawski, po chwili „rozruchał się, jak to mówią, nasz staruszek” [ib.], a to przede wszystkim dzięki konwersacyjnym zdolnościom Brodzińskiego. Rozmowa między innymi dotyczy polskiej literatury, która – zdaniem Karpińskiego – jest zbyt mało oryginalna, zbyt mało narodowa:

Może to moje widzimisię; powiem przecież, że, jak mi się zdaje, naród ten jakoś nie z siebie, lecz obok siebie rośnie. Toż samo i z literaturą. Drzewo to, nie z Bolesławowego wyrasta już ładu. Grunt-ci to niby polski, ale słońce i powietrze pożyczane [...]. [ib. 327-328]

W rozmowie tej nie brakuje także omówienia konkretnych dzieł literackich:

Zgadało się o nowych sztukach teatralnych. Podobał się niezmiernie Karpińskiemu *Samolub* Niemcewicza. „Otóż to – rzekł – z żywej natury wzięte. Nie znam ja teraz waszej stolicy, ale łatwo mi pojąć, że ten Samolub jest tu figurą miejscową, tyle w nim trafności i prawdy widzę”. [ib. 328]

Ponadto doświadczony wieszcz przekazuje początkującym pisarzom swoje uwagi na temat trudnej sztuki poruszania się w obrębie właściwego rodzaju literackiego:

Spostrzegłem ja, że błędy nawet Francuzów mieć będziemy, którzy jakimś niepojętym trafem tak dowcipnie chwytają charaktery komiczne, a w tragediach skreślić ich nie umieją. [ib.]

Karpiński przyznaje przy tym, że gdyby sam był młodszy, również napisałby lekką komedię. Jednocześnie podejmuje ze swymi gośćmi literacką grę, w której mają oni odgadnąć tytuł bajki Krasickiego, na motywie której napisałby ten utwór:

„Otóż wiedźcie, moi panowie, gdybym nie był starym, byłbym i ja się odważył na komedyjkę prawdziwie polską, a wiecież skąd bym był wziął treść do niej? Oto po prostu z bajeczki Krasickiego. Zgadnijcie z jakiej?” Bawił się staruszek czas niejaki mymi i Brodzińskiego domysłami, rzekł na koniec, że bajką tą są *Przyjaciele*, gdzie jeden drugiego z całą ufnością posyła w swaty do swojej Bogdanki: „...*Jakoż się nie lenił, / Poszedł, poznał Irenę i sam się ożenił*”. [ib.]

Morawskiemu i Brodzińskiemu podoba się pomysł Karpińskiego, co więcej, Morawski podsuwa ową koncepcję innemu literatowi, Antoniemu Malczewskiemu, który nawet podejmuje pewne kroki w jego realizacji, jednak do pełnego urzeczywistnienia twórczego zamysłu Karpińskiego najprawdopodobniej nigdy nie dochodzi.

Zajął nas dojrzenie tak prawdziwej treści w drobnej bajeczce. Opowiadałem później tę anegdotę Malczewskiemu (autorowi *Maryi*), która tak mu się podobała, że w kilka dni przyniósł mi plan na tej bajce przez siebie osnuty; nie słyszałem przecież, aby później zamiaru swego dokonał. [ib.]

Ośmielony rozmową o literaturze, Morawski postanawia spytać Karpińskiego, czy uprawia on jeszcze poezję. Pytanie to jest o tyle niezręczne, że poeta serca już dużo wcześniej, zaraz po upadku ojczyzny, postanowił progra-

mowo i ostatecznie porzucił lirykę i – o czym Morawski zapewne wiedział – już był złożył swą lutnię.

Odważyłem się zapytać Karpińskiego, czyli jeszcze czasem nie pisze wierszy, dodając, że każdy dźwięk jego tak mile byłby przyjętym. – Wątpię bardzo – odpowiedział – co było w młodej duszy, to już wyśpiewała; a co później żalów i boleści przybyło, nadto by może obrażało, gdybym chciał z tego wiersze robić. Lepiej więc milczeć i jak to Krasicki mówi: „*Ostoniwszy się ciszą, / Patrząc, jak też drudzy piszą*”<sup>40</sup>. [ib.]

Jednak, dzięki oficerskiej spostrzegawczości Morawskiego, wychodzi na jaw to, że i w sędziwym wieku w Karpińskim pozostał dawny kochanek Justyny:

Zwróciłem w tej chwili uwagę jego na małą karteczkę, świeżo wierszami zapisaną, której zapewne ukryć zapomniał. – Błazeństwo! swawola! – odrzekł Karpiński. – Bawiły mnie te jednosylabowe rymy, które u was teraz w modę wchodzi i właśnie przed godziną zrobiłem je dla jednej dziewczynki, co tu zawsze do mnie zagląda. [ib.]

Po czym poeta bierze do ręki kartkę i czyta wiersz swoim gościom. Dzięki Franciszkowi Morawskiemu, który zapamiętał i spisał owe rymy, zachował się ostatni, frywolny utwór Franciszka Karpińskiego, który świadczy o tym, że poeta nigdy nie porzucił tematyki erotycznej i nawet w wieku ponad siedemdziesięciu lat dalej bawiły go motywy miłosne:

Przyszłaś lubciu do mnie znów,  
Kusisz oczkiem, wdziękiem słów.  
Na urodzie twej się znasz  
I stąd z starym sercem grasz.  
O! nie wdawaj się w ten bój,  
Bądź ostrożnym, kwiatku mój!  
Czynisz sobie ze mnie żart,  
A ja może – stary czart. [ib.]

Osobiście poznanemu wieszczowi Franciszek Dzierżykraj Morawski oddaje hołd po jego śmierci, pisząc elegię zatytułowaną *Na śmierć Karpińskiego*, pełną pochwał, dotyczących zarówno życia, jak i twórczości poety.

<sup>40</sup> I. Krasicki, *Odpowiedź Betżaninowi*, [w:] idem, *Pisma poetyckie*, oprac. Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1976, s. 45.

Kazimierz Brodziński natomiast poświęca mu, także nad wyraz pochlebnie, rozprawę literacką *O życiu i pismach Franciszka Karpińskiego*. W tym miejscu należy wspomnieć, że starszy brat Kazimierza, Andrzej Brodziński, również bardzo wysoko cenił twórczość Karpińskiego i wydając w roku 1808 zbiorek poezji, zatytułował go tak samo jak jego mistrz: *Zabawki wierszem* oraz poświęcił mu jeden z utworów zawartych w tymże tomie, zatytułowany *Napis na dziełach Karpińskiego*:

Serc malarzu! jak dzielna twego pędzla siła,  
Oby każda łzy kropla w perłę się zmieniła,  
Com nią oblał twe pieśni, ileż by w tej dobie  
Perłę, gdybyś stał o nie, niósł w ofierze Tobie!  
Przy twej lutni nie żał się i cieszyć, i smucić,  
Ja też za nią, jak mogłem, ważyłem się nucić.<sup>41</sup>

Tytuł *Zabawki wierszem* nadaje swemu tomowi wierszy również inny literat, który utrzymywał bliski kontakt z Franciszkiem Karpińskim, Ignacy Kułakowski<sup>42</sup>. Także i ten poeta poświęca jeden wiersz we wspomnianym zbiorze swemu nauczycielowi poezji. Mowa o utworze zatytułowanym *Do Franciszka Karpińskiego, członka Towarzystwa Królewsko-Warszawskiego Przyjaciół Nauk i Akademii Wileńskiej*, zaczynającym się od słów:

Z Tobą-m ja strawił lata dziecięce,  
Z Tobą-m je strawił szczęśliwie!  
Pozwól Karpiński, niech Ci poświęcę  
Plon na Twej zbieramy niwie.<sup>43</sup>

O zażyłych kontaktach i literackiej współpracy między autorami *Zabawek* świadczą dwa zachowane listy, które Karpiński pisze do Kułakowskiego. W obu zwraca się z prośbą do „swego ukochanego chrzestnego syna” o pomoc

---

<sup>41</sup> A. Brodziński, *Napis na dziełach Karpińskiego*, [w:] idem, *Zabawki wierszem*, Kraków 1808, s. 177.

<sup>42</sup> Ignacy Kułakowski (1800–1860), syn Grzegorza i Antoniny z Janiszewskich, urodzony w Suchopolu leżącym w pobliżu Karpina. Franciszek Maksymilian Sobieszczański nazywa Kułakowskiego „wychowancem i ulubieńcem F. Karpińskiego” [*Encyklopedia powszechna*, t. XV, Warszawa 1864, s. 148–149]. Po ukończeniu gimnazjum w Świsłoczy Kułakowski uczęszczał na wydział prawa i administracji w Uniwersytecie Warszawskim, w 1818 r. był współpracownikiem czasopisma „Miesięcznik Warszawski”.

<sup>43</sup> I. Kułakowski, *Zabawki wierszem*, Wilno 1824, s. 7.

przy francuskim tłumaczeniu *Rozmów Platona*. W pierwszym, wysłanym 30 listopada 1818 roku, prosi o porównanie francuskiej translacji z polskim oryginałem, w celu znalezienia ewentualnych błędów:

Posyłam na ręce Jego manuskrypt przetłumaczonego na język francuski *Platona mego*. Ale trzeba go konfrontować z polskim, jeżeliby co nie trzeba poprawić, jak sam poprawiłem miasto: Epaminondas – *heros de la Patrie*.

W drugim liście do Kułakowskiego, napisanym z Kraśnika 13 lutego 1819 roku, Karpiński prosi swego chrześniaka, literata i tłumacza, o ostateczne rozwiązanie wspomnianego w poprzedniej korespondencji erudycyjnego problemu i wydanie utworu drukiem:

Oddałem Jegomości tłumaczenie francuskie Platona mego, ażeby, jeżeli można, było przedrukowanego. Trzeba poprawić *W Rozmowie pierwszej* wyraz będący ku końcowi tejże *Rozmowy*: „Ale kiedy upada w boju cnotliwy Epaminondas”. Miasto: „cnotliwy Epaminondas” położyć: „cnotliwy bohater”. A to z przyczyny, że nie jestem pewny, czy Epaminondas zginął przed śmiercią Platona.<sup>44</sup>

W roku 1822, w wieku 81 lat, Karpiński zaprzyjaźnia się Antonim Kornilowiczem i ostatnie trzy lata swojego życia poświęca odpowiedniemu przygotowaniu młodego księdza i nauczyciela literatury do roli swojego pierwszego biografą. Ta współpraca jest ostatnim udokumentowanym kontaktem literackim w życiu jednego z najpopularniejszych polskich poetów. Jej literackie efekty to: pierwsza biografia poety serca, autorstwa Antoniego Kornilowicza, zatytułowana *O życiu Franciszka Karpińskiego*, wydana w Wilnie w 1827 roku

---

<sup>44</sup> Epaminondas – wódz i polityk tebański, reformator armii i współtwórca potęgi Teb, zginął śmiertelnie zraniony w bitwie pod Manteją w roku 362 p.n.e., Platon natomiast zmarł w roku 347 p.n.e., zatem erudycyjne obawy Karpińskiego są niepotrzebne. Na kanwie losów sławnego tebańczyka oparł także swe dzieło Stanisław Konarski, pisząc *Tragedię Epaminondy*, wystawioną po raz pierwszy w Warszawie w Collegium Nobilium w 1756 roku. Pozostawiony w rękopisie tekst opublikował dopiero Franciszek Nowakowski w Krakowie w 1880 roku. W tym dydaktycznym utworze autor odwołuje się do problemów politycznych ówczesnej Polski i krytykuje negatywne zachowania społeczne, tworząc tym samym tragedię, która, jak określa ją wydawca i autor wstępu, jest „pięknym i wzniosłym przyczynkiem do pomnika narodowej pedagogiki” [F. Nowakowski, *Wstęp* [w:] S. Konarski, *Tragedia Epaminondy*, Kraków 1880, s. 3].



oraz wiersz Franciszka Karpińskiego, poświęcony jego pierwszemu biografowi i przyjacielowi, pt. *Do Antoniego Kornilowicza misjonarza, nauczyciela wymowy i poezji w szkole łyskowskiej*:

Ledwoś mieszkańcem został w naszej stronie,  
A już me serce pozyskałeś sobie,  
Bądź pewien o tym, iż w miłych mych gronie,  
Liczyć cię będę, póki legnę w grobie.  
Wszystko, co tylko przyjaźń zawiązuje,  
Wszystko w osobie twojej się zawiera,  
Cnota, nauka, w czym ja słodycz czuję,  
Oto jest właśnie, co mą przyjaźń wspiera.  
Jesteś lat młodych, to z większą twą chwałą,  
Że nam się, starym, przypodobać umiesz.  
Każdy osądzi, iż to sztuką całą  
Zawsze tak czynić, jak czynić rozumiesz.<sup>45</sup>

Podsumowując: zasygnalizowane tu osobiste kontakty Franciszka Karpińskiego z innymi twórcami literatury, mają konkretne potwierdzenie w materii literackiej – w pamiętnikach, korespondencji i utworach poetyckich. Ujęcie takie stanowi dopełnienie badań nad twórczością Karpińskiego i może pomóc w ustaleniu stopnia bezpośredniego oddziaływania innych pisarzy na twórczość Franciszka Karpińskiego, a w konsekwencji wnieść kolejny argument do polemiki na temat twórczej oryginalności jednego z najpopularniejszych polskich poetów.

#### SŁOWA-KLUCZE

Franciszek Karpiński, Oświecenie, kontakty literackie, korespondencja

---

<sup>45</sup> F. Karpiński, *Do Antoniego Kornilowicza misjonarza, nauczyciela wymowy i poezji w szkole łyskowskiej*, [w:] *Dziela Franciszka Karpińskiego*, t. 3, wyd. J.N. Bobrowicz, Lipsk 1836, s. 205.

*Jacek Ubysz*

## FRANCISZEK KARPIŃSKI'S LITERARY CONTACTS

(summary)

This article is an attempt to analyse relationships and personal contacts Franciszek Karpiński had with other men of letters that are confirmed in memoirs, correspondence and poems. The author's aim is to gather these literary contacts and present them as a single entity enabling another look at the phenomenon of Karpiński's career. Such an approach, complementing the research on Karpiński's literary output, may help to decide on the extent to which other writers had a direct influence on his literature and, consequently, bring new arguments to the discussion about the originality of works by one of the most popular Polish poets.

### KEYWORDS

Franciszek Karpiński, Enlightenment, literary contacts, correspondence

*Aldona Jankowska*

TOMASZ KAJETAN WĘGIERSKI NA TAK I NA NIE  
W ŚWIELE WYBRANYCH LISTÓW POETYCKICH

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie charakterystycznej dwoistości w relacjach między literatami doby stanisławowskiej w odniesieniu do osoby Tomasa Kajetana Węgierskiego i jego warsztatu poetyckiego. Analizując poszczególne utwory, składające się na wierszowaną korespondencję, zamierzam bliżej przyjrzeć się motywacjom, jakimi kierowali się w swoich sądach literaccy „przyjaciele” i „wrogowie” poety. Równie istotne są mechanizmy okazywania aprobaty, jak też krytyki ze strony poszczególnych adwersarzy sporu.

Przedstawiana wymiana inwektyw i uprzejmości miała miejsce po pierwszym rozbiorze Polski i zapisała się w dziejach literackich jako „wojna piór”.

\* \* \*

Tomasz Kajetan Węgierski tworzył w okresie największego rozkwitu literatury stanisławowskiej. Całość jego literackiego dorobku przypada na lata siedemdziesiąte XVIII wieku<sup>1</sup>. Ze względu na zaciętą wymowę i skonkretyzowane adresy utworów, Węgierski wzbudzał żywe zainteresowanie i skupiał na sobie uwagę wielu osób – również przynależnych do środowiska pisarzy. Odznaczał się przy tym wyjątkową osobowością oraz szczególnie silnym pragnieniem osiągnięcia sukcesu, które z kolei wynikało z jego wygórowanych ambicji.

Wszystkie więc podejmowane przez niego działania zmierzały do przeciwstawienia się obowiązującemu porządkowi świata, który cechował się rozpadem dobrych obyczajów, powszechną niesprawiedliwością, a także biernością obywatelską. Zaobserwowane przez poetę poważne usterki mechanizmu życia społecznego rodziły w nim bunt, a zarazem – chęć przeciwdziałania im. Solidne podstawy do aktywności zdobył w bardzo dobrym ośrodku nauko-

---

Aldona Jankowska – Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-514 Łódź, al. Kościuszki 65.

<sup>1</sup> M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1999, s. 215.

wym – warszawskim Collegium Nobilium, którego ukończenie ułatwiało rozwój kariery zawodowej i mogło przyczynić się do szybkiego awansu społecznego. Węgierski miał również szereg atutów, które predestynowały go do zrealizowania zamierzonych postanowień. Potrafił dystansować się wobec świata i ludzi, posiadał doskonały zmysł obserwacji, połączony z umiejętnością wysnuwania trafnych wniosków, zdolność racjonalnego myślenia oraz imponującą siłę wewnętrzną.

Miejscem, które świeżo upieczony absolwent wybrał na urzeczywistnienie swoich dążeń, była Warszawa. Stolica, kusząca wielością instytucji oraz bogactwem życia umysłowego, a przede wszystkim literackiego, umożliwiała młodemu poecie środowiskową aktywność i sprzyjała kształtowaniu poglądów na temat otoczenia, w którym się aktualnie znajdował. Pobyt ten był również dobrą okazją do nawiązania licznych znajomości, które jednak nie ograniczyły jego niezależności światopoglądowej. Natura outsidera przełożyła się bowiem na otwartą postawę, śmiało prezentowaną zarówno w codziennym życiu, jak i w literackich utworach<sup>2</sup>.

Szansy przeciwdziałania zdiagnozowanym chorobom ówczesnego świata upatrywał Węgierski w uprawianiu literatury – szczególnie poezji.

Literatura mianowicie miała do spełnienia, szczególnie w trudnych czasach, niezwykle ważne zadanie:

Powinna być ona „wyrazem wytrawnych myśli, czystych uczuć, niebiańskich natchnień [...] – powinnyby w przypadkach zamętu pojęć i ogólnego rozstroju nie zbiegać ze swego stanowiska [...], tym silniejsze rozszerzać światło i przewodniczyć w trudnościach życia, a nie nasuwać nowych trudności, łączyć a nie rozdawać, goić a nie ranić, podnosić a nie zniżać, oświecać a nie palić”<sup>3</sup>.

To właśnie dzięki niej zamierzał Węgierski przeniknąć do hermetycznego grona możnych i niezwykle interesującego świata wielkich artystów pióra. Wybitnymi prekursorami w tejże materii, którzy skutecznie przetarli Węgierskiemu szlak trudnej drogi na Parnas, byli między innymi Adam Naruszewicz oraz Stanisław Trembecki. Niedoświadczony poeta postanowił przyjąć postawę sumiennego ucznia – najpierw Naruszewicza a potem Trembeckiego. Z dużym zaciekawieniem śledził także poezję Woltera. W końcu jednak zaprzestał on wiernego podążania śladem swoich mistrzów i wypracował własną koncep-

<sup>2</sup> J. Snopek, *Tomasz Kajetan Węgierski*, [w:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994, s. 659 [dalej PPO z numerem tomu i strony].

<sup>3</sup> L. Siemiński, *Pamflet i paszkwil*, [w:] *Dziela*, t. 2, Warszawa 1881, s. 254.

cję pisarską, akcentując przy tym niezależność światopoglądową. Narastająca potrzeba podkreślenia swojej wyjątkowości miała ścisły związek z poczuciem niedowartościowania oraz z mocnym imperatywem walki o prawo do należnego mu szacunku<sup>4</sup>.

Utwory, składające się na twórczość poety, można zakwalifikować do trzech zasadniczych kręgów tematycznych: obywatelskiego, libertyńskiego oraz paszkwilowego. Te ostatnie utwory, ochoczo uprawiane przez Węgierskiego, zazwyczaj spotykały się z żywą reakcją współczesnych mu odbiorców.

Paszkwile, definiowane jako „utwory literackie wymierzone przeciw konkretnej osobie, ośmieszające ją w sposób oszczerczy i obelżywy”<sup>5</sup>, były już ze względu na samą nazwę wyraźnie negatywnie nacechowane. Jednak około połowy XIX wieku pojawił się w języku polskim niemalże bliźniaczy termin – pamflet, którym określano pewien typ tekstów publicystycznych oraz utworów literackich<sup>6</sup>. Pomimo tego, że obydwie omawiane gatunki mają „wspólny mianownik” tematyczny, to jednak istnieją pewne istotne różnice w ich ujęciach:

Nie trzeba paszkwila brać za jedno z pamfletem, dzieckiem trybuny i dziennikarstwa, owocem nowszych czasów. Ostatni szlachetniejszy, mierzy wprawdzie w osobistości, ale widzi je tylko w publicznym życiu, nie ma oczów i uszów na prywatne stosunki człowieka. Cel jego ten sam co paszkwila – wydarcie przeciwnikowi zwycięstwa, środki tylko i pobudki wyższe a areną działania prawdziwie wykształcone społeczeństwo.<sup>7</sup>

Mianem pamfletu określano treści zdecydowanie krytyczne, atakujące w sposób gwałtowny osoby powszechnie znane i pełniące funkcje publiczne – wymienione z nazwiska lub ukryte pod łatwym do odczytania pseudonimem – oraz niektóre klasy i grupy społeczne czy konkretne instytucje<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> J.W. Gomulicki, *Wstęp*, [w:] K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, wybór i wstęp J. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 9 i 15 [dalej: KW*Wiersze* z numerem strony].

<sup>5</sup> *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1979, s. 618.

<sup>6</sup> S. Frybes, *Pamflet*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1995, s. 668.

<sup>7</sup> K. Chłędowski, *Paszkwil polski*, „Przewodnik Naukowy i Literacki”, 1879, s. 306 i 307.

<sup>8</sup> W. Woźnowski, *Pamflet*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 382.

Pamflet, który nie był gatunkiem literackim, mógł realizować się w różnych literackich formach<sup>9</sup>. Jedną z nich był list poetycki.

Źródłem tego szczególnego rodzaju listu należy poszukiwać w czasach starożytnych. Gatunek, wywodzący się z twórczości Horacego, uprawiany był głównie w obrębie klasycyzmu. Ramą utworu była konwencja komunikacji listownej, w której obowiązywała stosowność stylu do treści oraz do rodzaju stosunków między dwiema stronami prowadzonej korespondencji. Zainteresowanie listem poetyckim przypadało na lata sześćdziesiąte XVIII wieku<sup>10</sup>.

O atrakcyjności tej poetyckiej formy wypowiedzi w dobie stanisławowskiej zadecydowało odkrywanie na nowo antyku wraz z jego najwybitniejszym przedstawicielem – Horacym, autorem listów zwanych „epistulae”. Wolter uczynił z listu poetyckiego nieodzowny składnik elitarnej kultury dworskiej, dający okazję do zabłyśnięcia pośród wtajemniczonych – dowcipem, kurtuazją i erudycją. Wszystkie te wymienione, konstytutywne cechy listu przyciągały młodych poetów, którzy poszukiwali więzi ze środowiskiem oświeconych literatów i ich protektorów<sup>11</sup>.

List, w historycznoliterackim obrazie poezji polskiego oświecenia, funkcjonował obok satyry i ody, z kolei praktyka edytorska uczyniła z niego coś w rodzaju „ubogiego krewnego” obydwu tych gatunków [PMGry 11].

Młody utalentowany Węgierski swoim bezkompromisowym sposobem życia i działania często wywoływał kontrowersje. Jego odwaga w swobodnym wyrażaniu myśli, połączona z ostrym dowcipem, rodziła promesę rychłego

<sup>9</sup> Pamflet – wg Henryka Markiewicza – jest utworem atakującym konkretną osobę, zbiorowość, instytucję bądź system poglądów (zwłaszcza ze sfery polityki, ideologii, sztuki) w sposób gwałtowny (przy czym skala stylistyczna sięga od patosu do szyderstwa i wulgarności) lub poprzez argumentację posługującą się faktami dobranymi jednostronnie, wyjaskrawionymi lub fingowanymi. Zob.: H. Markiewicz, *Paszkwil i pamflet*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XIX, z. 1, s. 282.

<sup>10</sup> *List poetycki*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, J. Sławiński, Warszawa 1997, wyd. 3, s. 282.

<sup>11</sup> P. Matuszewska, *List poetycki*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, s. 278; zob. też: P. Matuszewska, *List poetycki w świadomości literackiej polskiego oświecenia*, [w:] eadem, *Gry z adresatem. Studia o poezji i epistolografii wieku oświecenia*, Wrocław 1999 [dalej: PMGry z numerem strony]. Por.: eadem, *List poetycki w świadomości literackiej polskiego oświecenia*, „Pamiętnik Literacki”, 1970, z. 2, s. 119–147.

porachunku ze strony wszystkich, tak dobitnie opisanych w poszczególnych satyrycznych wystąpieniach poety<sup>12</sup>.

Dalsze wypadki pokazały, iż na spodziewaną „wojnę piór” nie trzeba było zbyt długo czekać.

Literacki pojedynek na słowa sprowokował właśnie ów „młody gniewny”, utworem zatytułowanym *List do wierszopisów*<sup>13</sup>. W apostrofie skierowanej zarówno do poetów wykazujących się perfekcyjną znajomością „sztuki rymotwórczej”, jak i do tych, których jedynym wytworem są „rymy potwarne”<sup>14</sup>, wystosował apel utrzymany w moralizatorskim tonie. Uczynił to z deklarowaną przewrotnie skromnością:

Moi wielce mościwi bracia i panowie,  
Bo i u was jest czasem państwo w pustej głowie,  
Różnego stanu, wieku, nauki poeci,  
Bękarty czyli prawe Apollina dzieci,  
Posłuchajcie! – wszak służyć nigdy nie zawadzi,  
Jeżeli co kto dobrego z przyjaciół poradzi.  
Niegodnym współczeladnik jest waszego cechu:  
Pisałem, nie uszedłem pochwały i śmiechu;

<sup>12</sup> Węgierski, nie bacząc na konsekwencje, zaczął z pełną świadomością uprawiać paskwil poetycki. Na początku drogi poetyckiej przedstawił *Sąd czterech ministrów*, w którym wymienił imiennie owych ministrów i dobitnie wytknął im wszystkie najpodlejsze przywary. Potem jednak (może za karę z ręki wspomnianych ministrów) zrezygnował z personalnego wskazywania winowajców na rzecz dokładnej charakterystyki, a dla ułatwienia rozpoznania podawał szereg szczegółów biograficznych. Był również autorem *Portretów pięciu Elżbiet*, złośliwych epigramatów, które wiernie charakteryzowały adresatki. Pikanterii całości dodał fakt, iż Węgierski dołączył do tytułu złośliwy dopisek: *bezsronnym pędzlem malowane i w dzień ich imiennin ofiarowane od przyjaznego osobom ich sługi*. Pomimo tego, iż nie podpisał swojego utworu imieniem i nazwiskiem, to i tak w towarzystwie bardzo dużo stracił. Następnie wystąpił z kontrowersyjnymi *Uwagami w sprawie Węgierskiego z Wilczewskim* – był to memoriał w sprawie ojca poety, który stał się ofiarą szlacheckiego zajazdu. Za ten czyn został Węgierski osadzony na siedem dni w wieży górnej na Krzywym Kole. Po zwolnieniu z aresztu, w poczuciu doznanej krzywdy, napisał wymowną „bajkę” *Lasek*, której alegoryczny sens od razu został uchwycony przez adresatów.

<sup>13</sup> K. Węgierski, *Wybór wierszy*, Warszawa 1987, s. 35 [dalej: KW*Wybór* z numerem strony].

<sup>14</sup> „Rymy potwarne” – epitet zaczerpnięty z utworu *Na rymotwórcę potwarne* Józefa Epifaniego Minasowicza.

Piszę przedsię i pisać jeszcze długo będę,  
 Nim w rząd dobrych policzon na Parnasie siędę.  
 [*List do wierszopisów*, w. 1-10; KW*Wybór* 35]

Dodajmy, że w okresie stanisławowskim wierszowanie było powszechnym obyczajem. Wiązało się w dużym stopniu z obowiązującym wówczas programem nauczania, który przewidywał naukę wierszopisarstwa. Rodzimi poeci chętnie też sięgali po wzory z literatury francuskiej, z której czerpali inspiracje. Zapewne pod wpływem zachodnioeuropejskim mnożyły się różnego rodzaju rymowanki poetyckie, których ilość nie przechodziła w jakość.

Chociaż utwór Węgierskiego adresowany jest do wszystkich twórców doby stanisławowskiej, to jednak z jego poszczególnych fragmentów można wydobyć aluzje do konkretnych osób z literackiego świata<sup>15</sup>. Mając w pamięci koleje życia poety i listę poznanych w różnych okolicznościach ludzi, można wywnioskować, pomimo stosowanych zabiegów służących szyfrowaniu tej informacji, kogo Węgierski miał na myśli, pisząc:

Są, którzy już za życia ozdobni laurami,  
 Jako z dziećmi swoimi postępują z nami,  
 A bystrym lotem swoim wznioślszy się wysoko,  
 Ledwie na liche prace raczą rzucić oko  
 [*List do wierszopisów*, w. 11-14]

Słowa o wawrzynie – symbolu sławy i uznania oraz o ojcowskiej relacji między uczniem a doświadczonym mistrzem, wskazują jednoznacznie na Adama Naruszewicza. Kuratela znamienitego twórcy została przez Węgierskiego doceniona: podziękował on swojemu nauczycielowi z Collegium Nobilium w jednym z listów poetyckich.

Poeta, wskazując wszystkich piszących wiersze o charakterze panegirycznym, zaczął od należących do stanu duchownego. To kolejne, chociaż nie imienne przywołanie biskupa Naruszewicza:

<sup>15</sup> Poeci doby stanisławowskiej chętnie korzystali z rozwiązania polegającego na budowaniu wypowiedzi poetyckiej jako zwrotu do konkretnego osobowego adresata. Owa tendencja przejawiała się w gatunkach wykorzystujących adresata jako naturalny czynnik konstytutywny (list poetycki), a także w częstym używaniu form drugiej osoby gramatycznej w utworach przynależnych do prawie wszystkich gatunków. Zob.: P. Matuszewska, *Z problematyki relacji osobowych w poezji stanisławowskiej. Rola adresata (na przykładzie wierszy do Naruszewicza)*, [w:] PM*Gr*y 46.



Biskupi, kanonicy, świeccy i pijarzy,  
 Słowem, wszyscy, którym się wiersze pisać zdarzy,  
 Czyńcie jak ja: bazgrajcie, drukujcie, co chcecie,  
 Ale wszystkich bez braku nie chwalcie tak przecie. [...]  
 Wszędzie nudnymi rymy jestem zarzucony:  
 Ten człeka bez sumnienia pocziwym być głosi;  
 Ten przedawcę ojczyzny w niebiosa wynosi; [...]  
 Wiersze piszą, byleby czyje imieniny; [...]  
 Jęczą prasy i biedni drukarze się pocą,  
 Głupie się mózgownice ledwie nie przewrocą. [...]  
 Już hałas na Parnasie! – nie śpią puste głowy,  
 Cel rymom jest dla wszystkich pochlebców gotowy.  
 [List do wierszopisów, w. 19–22, 24–26, 29, 33–34, 43–44; KW W**Y**bór 36–37]

Tomasz Kajetan Węgierski przeprowadził ostrą krytykę twórczości laudacyjnej, uprawianej szeroko w czasach stanisławowskich. Poeta zwrócił uwagę na fakt, że osoby, które swoim postępowaniem nie zasłużyły na komplementy, podobnie jak codzienne, a przez to pospolite sprawy, nie powinny stawać się obiektem wierszowanych pochwał. Ogół pisujących tego rodzaju utwory określił więc deprecjonującymi epitetami: „głupie mózgownice”, „puste głowy”.

Potępanie zjawiska panegiryzmu zajmowało ważne miejsce w całej literaturze tamtego okresu. Wielu poetów poświęcało temu tematowi sporo czasu, wyrażając w różny sposób swoją dezaprobatę. z licznymi przejawami pochlebstwa walczone również na łamach „Monitora”. Ów niepożądany proceder zyskał miano najbardziej niebezpiecznej i wyjątkowo zaraźliwej choroby umysłów<sup>16</sup>. Nic więc dziwnego, że tak uparcie próbowano z nim walczyć i za wszelką cenę chciano odnieść zwycięstwo.

Największym spośród wytrwałych pogromców wszelkich przejawów panegiryzmu był właśnie Węgierski [*ib.*]. Potrafił swojemu literackiemu przeciwnikowi dokuczyć dotkliwie. Dzięki sugestywnym aluzjom adresat mógł z łatwością rozpoznać w ironicznym tekście samego siebie. Autorowi z kolei ten sposób wymierzania kary dawał ogromne szanse wyjścia z opresji w przypadku spodziewanej ze strony urażonego odbiorcy groźby zemsty. Satyryk mógł w takiej sytuacji zaprzeczyć lub posłużyć się wygodnym usprawiedliwieniem:

<sup>16</sup> W. Woźnowski, *Z pogranicza satyry i krytyki literackiej. (Poeci stanisławowscy w świetle pamfletu i paszkwilu)*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” IX, Wrocław 1971, s. 17 [dalej: WWZ *pogranicza* z numerem strony].

I, lubom nie chciał ściągnąć niczyjej obrazy,  
 Rozumiał świat złośliwy poznać me obrazy.  
 Chociem rzekł na wiatr, że kto czuły albo głupi,  
 Tysiąc się ludzi do mnie pytać o to kupi,  
 Czy nie o nich ta wzmianka? Po co to pytanie?  
 Ty sam siebie najlepiej musisz znać, mospanie!  
 [*Moja ekskuza*, w. 81–86]<sup>17</sup>

*Moja ekskuza*, chyba najostrzejszy w swojej wymowie utwór, wywołał liczne skrajne reakcje<sup>18</sup>: z jednej strony były to wyrazy aprobaty dla poety za śmiałość w wygłaszaniu tez, z drugiej natomiast – słowa nagany za rzekomo zbyt surowe krytykowanie wierszopisów.

Wyraźne odwołania do tego wiersza można odnaleźć w *Oddaleniu się z Warszawy literata* Franciszka Zabłockiego<sup>19</sup>. Aryst, bohater literacki *Oddalenia...*, postanowił demonstracyjnie opuścić Warszawę, gdzie, jak stwierdził, „cnota i rozum więcej nie są w zwyczaju”, nie chcąc też podzielić – opisa-

<sup>17</sup> T.K. Węgierski, *Pisma wierszem i prozą*, Lwów 1882, s. 59.

<sup>18</sup> Węgierski wysuwał postulat głoszenia prawdy (przede wszystkim tej gorzkiej) w polemice z przeciwnikami sporu. Kryterium prawdy stanowiło główny argument w walce przeciwko literaturze panegirycznej. Odważna skłonność do wyrażania dosadnie szczerych opinii zapoczątkowała pozyskaniem (myślących podobnie) zwolenników, anonimowych przyjaciół (jak Józef Wybicki) oraz liczne grono wrogów Węgierskiego i jego „ciężko strawnej” prawdy. Potwierdzenie imperatywu prawdomówności „zawsze i wszędzie” możemy odnaleźć w utworze tego uszczypliwego satyryka pt.: *Moja ekskuza*, gdzie Węgierski ogłasza, iż: *Dla zysku nic nie czynię, prawdę mówić lubię...*

<sup>19</sup> Wiersz powstał w kwietniu 1781 roku. Data ta znana jest dzięki ustaleniom Augustyna Jendryśka. Utwór powszechnie wiązany jest z wyjazdem-ucieczką Węgierskiego ze stolicy w 1779 roku, który *Portretami pięciu Elżbiet...* (1776) oraz *Uwagami o sprawie Węgierskiego z Wilczewskimi* (1777) rozpoczął walkę z dworem Czartoryskich. Przegrał proces i musiał odbyć karę tygodniowego zamknięcia w wieży oraz zapłacić grzywnę.

Według badań Jendryśka losy Węgierskiego nie stanowiły głównej przyczyny napisania utworu, a powołanie się na wyjazd poety mogło być jedynie pretekstem. Początek wiersza jest przeróbką satyry Nicolasa Boileau Despréaux *Damon, ce grand auteur...*, dopiero od słów „Ale była Warszawa” zaczyna się tekst Zabłockiego. Zob.: F. Zabłocki, *Wybór poezji*, tom IV z serii Prace Katedry Edytorstwa, wstęp M. Szymor-Rólczak, oprac. tekstów M. Szymor-Rólczak, B. Wolska, Łódź 2010, s. 133 [dalej: FZ*Wybór* z numerem strony].

nego w tekście – losu panegirysty Cheryla. Określił ponadto własne zasady tworzenia rymów:

Nie wyda się to na mnie. Styl mój na to twardy.  
Mówię prawdę i przeto sądzą mnie, żem hardy.  
Prostota jest właściwym moim pismom gustem;  
[*Oddalenie się z Warszawy literata*, w. 113–115; FZ*Wybór* 138]

W obronie poetów nader skłonnych do tworzenia wierszy o charakterze pochlebnym stanął ksiądz Onufry Rutkowski<sup>20</sup>, przyjmując rolę „advokata diabła”. Jego respons pod tytułem *Odpis na „List do wierszopisów”* skierowany był przeciwko Tomaszowi Kajetanowi Węgierskiemu i jego krytycznym opiniom w kwestii szerzenia się utworów panegirycznych. Autor odpisu przyjął urągliwy apel Węgierskiego z poczuciem doznanej urazy w ataku na pełnowartościowych członków oświeconego kręgu literatów. Zdaniem autora, zagorzały wróg panegirystów nie miał moralnego prawa wypowiadać się na temat kompetencji rymotwórczych pozostałych piszących. Potępił go więc za odwagę śmiałego głoszenia krytycznych opinii na temat pisarzy i ich zamkniętego środowiska. Argumentował, iż ten specyficzny świat rządzi się własnymi zasadami, których debiutanci mogą nie zrozumieć, i tylko wpływowi jego przedstawiciele przydzielają zaszczytne miejsca w hermetycznym kręgu literatów.

Rutkowski z nutką irytacji dokonał dwubiegunowego podziału ludzi pióra na: prawe dzieci Apollina, którym przysługuje aprioryczna wręcz umiejętność tworzenia górnolotnych wierszy, oraz synów z nieprawego łoża, którzy potrafią jedynie oczerniać innych. Z poszczególnych wersów jasno wynika, że autor *Zabawek poetyckich* zaklasyfikował Węgierskiego do tej drugiej kategorii<sup>21</sup>:

---

<sup>20</sup> Onufry Rutkowski (1746–1815) – pijar; studiował nauki humanistyczne, logikę, fizykę i teologię; nauczyciel w szkołach pijarskich (w Chełmie, Warszawie, Złoczowie), wykładał gramatykę, poetykę, retorykę, a także filozofię; w latach 1780–1784 kierował placówką w Chełmie. Uczył w warszawskim Collegium Nobilium, ale pełnił też obowiązki guwernera w domach szlacheckich. W 1799 osiadł na probostwie w Łęcznej. Autor *Zabawek poetyckich*, Lwów 1775. Zob.: *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, cz. 1, s. 128 [dalej: BLP NK z numerem strony].

<sup>21</sup> Literatura satyryczna opiera się na deformacji świata rzeczywistego, który w pamflecie zostaje przeobrażony i dostosowany do funkcji oskarżania konkretnych osób. Wizerunek osoby atakowanej tworzą w pamflecie dwa niezbędne budulce: właściwa lub aluzyjna nazwa oraz zespół różnorodnych elementów, które krytycznie

Obił się niespodzianie twój wiersz o me uszy, [...]  
 Którym, zmaczawszy pióro w żółci smoczéj,  
 Pluskasz oświeconemu światu śmiało w oczy,  
 Światu, który, poetą kto jest, dobrze zna się,  
 A kto i nogą nie wart postać na Parnasie.  
 Ubolewam nad tobą, że uschniesz w nadziei,  
 Byś kiedy nektar Hybli kosztował z kolei,  
 Bo tak czarno bazgrana przeciw wszystkim karta  
 Zawsze się poda światu za Feba bękartą:  
 Prawych jest synów Feba słodkie nucić pienie,  
 Bękartów jest na wszystkich brudne kłaść odzienie.  
 [Odpis na „List do wierszopisów”, w. 1, 3–12; KW*Wiersze* 207]

Nadawca, wplatając w tok swojej wypowiedzi kluczowe słowa Węgierskiego, zaatakował jego „ostre piórko”:

Wszędzie nudnymi rymy jestem zarzucony:  
 [List do wierszopisów, w. 24; KW*Wybór* 35]  
 Każdego cię, jak mówisz, rym poety nudzi;  
 Twój każdego, aby cię nienawdził, budzi.  
 [Odpis na „List do wierszopisów”, w. 13–14]

Rutkowski wystąpił w roli obrońcy występującego już w twórczości starożytnych zwyczaju opiewania wierszem różnorodnych sytuacji życiowych. Wygłosił apologię szeroko pojmowanego panegiryzmu, w duchu którego układano powinszowania z przeróżnych radosnych okazji. Współcześni poeci, idąc tropem antycznych mistrzów, czynili podobnie – wzbudzając szacunek i pozostając w pamięci odbiorców. Zniesienie obyczaju mającego tak długą tradycję byłoby równoznaczne z naruszeniem zasad dobrego tonu oraz uznane za niezgodne z zamysłem Apollina. Zdaniem autora listu, tylko ludzie cechujący się tchórzliwym usposobieniem lub też niezwykle zuchwali mogą pozwolić sobie na wprowadzenie nowego porządku w nakreślonej sprawie. Odstąpienie od reguły nagradzania wierszem możliwe jest jedynie w przypadku uzasadnionych podejrzeń o zdradę ojczyzny, a także o nieszczerze, wynikające z osobistych względów, intencje chwalącego:

---

opisują winowającę. Zob.: W. Woźnowski, *Pamflet obyczajowy w czasach Stanisława Augusta*, s. 72 [dalej: *WWPamflet* z numerem strony].

Ganię ja, gdy kto zdrajcy rymem chwałę głosi,  
 Ganię, gdy dla podchlebstwa człowieka wynosi,  
 Albowiem nie ten zamiar Apolla pochodni,  
 By zbrodnie chwając dawał ponętę do zbrodni,  
 Wszakże chcieć znosić zwyczaj winszowania komu  
 Lub wspomnienia pochwał wysokiego domu; [...]  
 Chcieć, mówię, ten potępiać zwyczaj – wierzajże mi –  
 Jest się płochym człowiekiem pokazać na ziemi.  
 [Odpis na „List do wierszopisów”, w. 17–22, 29–30; KWWiersze 207–208]

Książd Rutkowski tłumaczył mocne w swojej wymowie satyryczne wystąpienia Węgierskiego obecnością w umyśle poety żywej zazdrości o pozytywny odbiór wierszy panegirystów u czytelników, w sytuacji, gdy krytyczne wypowiedzi młodego pisarza nastręczały tylko powodów do słownej agresji.

Wszystkie przytoczone przez autora listu argumenty oparte są na zestawianiu godnej naśladowania, twórczej praktyki mistrzów antyku i znacznie późniejszego generacyjnie, całego klanu wybitnych wierszopisów doby stanisławowskiej z napastliwym i krytycznym pisarstwem Węgierskiego. W tej zaciętej walce na pióra słowa mają szczególne znaczenie; te skierowane do młodego poety szokują wulgaryzmami oraz prymitywną argumentacją:

Zgodnie za cóż się szarpie pysk twój wyparzony?  
 I gdy wiesz, żeś niegodny czeladnik jest przecie, [...]  
 Mnie się zdaje, że to cię boli, iż nas mile  
 Wspominają, a ciebie łają za paszkwile:  
 My, że za wiersze bierzem nagrody i chwały,  
 A ciebie już afronty nieraz spotykały.  
 [Odpis na „List do wierszopisów”, w. 44–45, 47–50; *ib.* 208]

Adwersarz całkowicie wykluczył możliwość środowiskowego czy też ideowego pobratymstwa z Węgierskim. Deprecjonowanie literata i kwestionowanie jego talentu najpełniej wyraził epitet: „niegodny [Apollina] czeladnik” oraz porównanie: „byłoby to Jowisza córkę z szewcem swatac”. Wskazane porównanie sugeruje niską rangę poezji Węgierskiego. Jednocześnie aluzyjnie akcentuje wyższość twórczą Rutkowskiego. Ponadto autor *Odpisu* dał urażonemu poecie praktyczną radę, zawartą w batalistycznej formule, zbliżoną w sile wyrazu do groźby. Zasugerował mu mianowicie, żeby zaprzestał „rzucać na Parnas pociski”, ponieważ takie działanie może odbić się negatywnie na nim samym i na jego twórczości:

Nie chcę się z tobą, prawda, mój cechowy, bratać:  
 Byłoby to Jowisza córkę z szewcem swatać,  
 Atoli żeś jest do mnie po Adamie bliski,  
 Radzę ci: przestań rzucać na Parnas pociski,  
 Gdyż najprzód wzgardzą tobą, bo mądrego człeka  
 Nie urażać bynajmniej, choć nań kundel szczeka;  
 Potem, abyś za wiersze, jako kiedyś Nazo,  
 Nie poszedł między Scyty z gorszą jeszcze zmazą,  
 Tam albowiem, wierzaj mi, skoro będziesz wzięty,  
 Będzie cię Scyta uczył wierszów bijąc w pięty.  
 [Odpis na „List do wierszopisów”, w. 51–60; *ib.* 208]

Solidnej lekcji umoralniającej w obliczu prężnej działalności paszkwi-lanckiej postanowił udzielić „lekkomyślnemu młodzikowi” – Józef Bielawski<sup>22</sup>, w *Wierszu na poetę Węgierskiego*. Utwór stanowi przykład aktu obrony

<sup>22</sup> T. Kantalecka, T. Kostkiewiczowa, *Józef Bielawski*, [w:] *PPO* 1: 512 i n.

Józef Bielawski (1739–1808) – komediopisarz, poeta, grafoman; autor komedii *Natreci* i *Dziwak*; stał się negatywnym bohaterem tzw. bielawsciady. Często przypisywano mu utwory, których intencją było ośmieszenie i skompromitowanie samego Bielawskiego. Powstawały też wiersze, w których był on przedmiotem żartów, ataków i kpiny. Szydercy współzawodniczyli ze sobą w projektowaniu „soczystych” na jego (i nie tylko) temat tekstów satyrycznych. Bielawsciadę rozpoczął w 1773 roku A.K. Czartoryski, w latach 1776–1777 prowadził ją także T.K. Węgierski. W okresie Sejmu Czteroletniego i insurekcji kościuszkowskiej kontynuowali ją B. Hulewicz, O. Kopczyński, J.U. Niemcewicz, S.K. Potocki, S. Trembecki, M. Wyszkowski, natomiast w roku 1802 zakończył ją F.K. Dmochowski. Nakreślone zjawisko przeszło do sfery socjologiczno-literackiej jako przejaw wewnątrzśrodowiskowych relacji w świecie pisarskim oraz świadczyło o istnieniu prawidłowych tendencji w literaturze, która rozwijała się pod wpływem krytyki. W twórczości stanisławowskiej przywrócono rangę poezji i wprowadzono surowe kryteria oceny dzieła pisanego. Pamflety o tematyce literackiej służyły ku przestrodze wszystkich potencjalnych grafomanów. Także Węgierski brał udział w owej złośliwej zabawie kosztem autora *Natretów*. Świetną okazją do słownej zaczepki był wiersz Bielawskiego *Do Bonafini*, w którym komediopisarz zachwycał się głosem znanej śpiewaczki i drogiej kochanki króla, przez co zyskał karykaturalnie przejaskrawione literackie wcielenie wzniosłego amanta. Zob.: *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 1, s. 60–62. Zob. też: R. Kaleta, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, Wrocław 1971, s. 395; idem, *Filologiczna kpina Czartoryskiego z autora „Natretów”*, „Pamiętnik Teatralny”, 1966 z. 1/4; *WWPamflet*, s. 38–41, 145–149; *WWZ pogranicza*, s. 30–43; J. Kott, *Bielawski i „Bielawscy”*, „Pamiętnik Literacki” 1950 z. 3/4.

wobec treści będących kanwą tematyczną wszystkich krytycznych utworów Węgierskiego.

W ujęciu Bielawskiego, kąśliwe wystąpienia poety były wynikiem wspomnianej wcześniej lekkomyślności i niedojrzałości emocjonalnej. Dlatego też zamiast prowokowania kolejnej, infantylnej szermierki na słowa, autor *Wiersza* podejmuje się wdrożenia procesu wychowawczego:

Lekkomysłny młodziku! [...]  
Lecz gdy twoja swawola nie znajduje końca,  
Biorę pióro – i drugich, i siebie obrońca.  
Twój pocisk nie jest tęgi, nie ranią twe razy,  
Więc też nie żółci zdrojem zmażę te urazy,  
Ale raczej, żałując twej młodości zdrożnej,  
Chcę cię z błędów i dumy wyprowadzić prożnej.  
[*Wiersz na poetę Węgierskiego*, w. 1, 3–8; KW*Wiersze* 242]

Autor komedii stanowczo upomniał Węgierskiego przed zgubnymi konsekwencjami uprawiania twórczości paszkwilowej, która może go pograżyć i ostatecznie oddalić od elitarnego kręgu najwybitniejszych mistrzów pióra. Aby więc odwieść nadgorliwego poetę od fatalnego procederu, złośliwie wykorzystał znamienne fakty z jego biografii. Wskazywał, że motywacje Węgierskiego dyktowane były wyłącznie niskimi pobudkami. Co więcej, kwestionował jego zdolności literackie.

Zarzucił Węgierskiemu, iż – próbując sam siebie wywyższyć – poniża innych, oczywiście tych „zdolniejszych”. Chodziło o samego Bielawskiego, który gloryfikował własne osiągnięcia na scenie artystycznej:

Wierz mi, przepisuj raczej ustawy i listy,  
Kiedy masz i zapłatę, i godność kopisty; [...]  
A jeśli jeszcze nad to zbywają ci chwile,  
Obróć je lepiej na sen niżli na paszkwile.  
Lecz zawiść spać nie daje: chcąc się ku nam zbliżyć,  
Wywyższyć się niezdolny, chcesz drugich poniżyć.  
[*Wiersz na poetę Węgierskiego*, w. 19–20, 23–26; *ib.* 242–243]

Nadmierne akcentowanie zakresu i roli własnych dokonań stanowiło ważny wyznacznik rysu psychologiczno-osobowościowego komediopisarza. Najpewniej z tej przyczyny czyniono go najczęściej, spośród pisarzy stanisławowskich, bohaterem utworów satyrycznych. Przesadna ambicja powodowała, że

nie dostrzegał poważnych braków swojego pisarstwa, które w pełni ujawniły się wówczas, gdy już nie można było oceniać utworów z przymrużeniem oka. Jego warsztat śmieszył przede wszystkim niewłaściwym doбором środków poetyckich oraz brakiem umiejętności ich stosowania [WW*Pamflet* 149].

Przywoływanie przez komediopisarza mistrzów antyku w zestawieniu z osobą Węgierskiego – autora *Organów* – służyło jawnej dyskredytacji samego poety i tekstów, które powstawały pod jego ruchliwym piórem. Wśród przytoczonych wersów znalazła się propozycja, aby „lekkomyślny młodzik” dalej skromnie uprawiał twórczość niskich lotów, gdyż tylko na taką (zdaniem Bielawskiego) go stać, i żeby nie zabiegał o nic więcej. Powinien pogodzić się z faktem, że są zdolniejsi od niego artyści i powstrzymać się od nękania ich swoimi paszkwilami:

Wart Achill być podany wiekom przez Homera [...],  
 Obydwa siebie godni, obydwaj wieczyści:  
 Tyś organistów godzien, ciebie – organiści.  
 [*Wiersz na poetę Węgierskiego*, w. 53, 55–56]

Oprócz tego, zamykając korespondencję, pouczył i ostrzegł Węgierskiego, jak nieodpowiedzialnym postępkim jest atakowanie literatów i rządzących państwem oraz jakie mogą wyniknąć z tych nagannych czynności konsekwencje, nad którymi szyderczo Bielawski ubolewał:

Literat cię poskromi piórem, [...]  
 A żałowałbym bardzo, gdyby się poecie  
 Łączemu zacnych mężów dostało po grzbiecie.  
 [*Wiersz na poetę Węgierskiego*, w. 67, 69–70; KW*Wiersze* 244]

Na pomoc autorowi *Organów* ruszył Mateusz Czarnek<sup>23</sup>. Napisał on list poetycki zaadresowany *Do Węgierskiego [Z powodu wierszy Bielawskiego, Mina-*

<sup>23</sup> Mateusz Czarnek (ok. 1750 – po 1815) – tłumacz, poeta. Otrzymał staranne wykształcenie, znał języki i prawo. Dzięki protekcji swego dziada Jacka Ogrodzkiego dostał się na dwór Stanisława Augusta i w 1771 roku był pokojowcem JKMc. W tymże czasie rozpoczął współpracę z „Zabawami Przyjemnymi i Pożytecznymi”, w 1774 roku został zatrudniony w Gabinetie królewskim jako kopista oraz pomagał Naruszewiczowi w porządkowaniu Archiwum Królewskiego i przepisaniu materiałów historycznych, następnie awansował na sekretarza Gabinetu. Przez siedem lat pełnił funkcję pisarza w Departamencie Interesów Cudzoziemskich Rady Nieustają-



*sowicza*<sup>24</sup> i *Rutkowskiego*]. W skierowanych do poety słowach zawarł przestrożę przed spodziewaną rychłą literacką zemstą ze strony wymienionych w tytule osób. Czarnek w zdecydowany sposób ujawnił swój brak aprobaty dla konkretnych poczynań poszczególnych adwersarzy Węgierskiego. Jednocześnie, mimo znacznej przewagi liczebnej zdeklarowanych wrogów poety, przepowiedział mu pewne zwycięstwo. Jego zdaniem, Węgierski posiada oręż silniejszy od tego, którym dysponują przeciwnicy biorący udział w poetyckim sporze. Tą bronią jest niezwykły talent, który zapewni mu sławę, a także aseku-racja samego Apollina:

Spiknęli się na ciebie: sierdzisty Bielawski  
 I zaszczyt akademików krakowskich Kiraski;  
 Trzeci także nielada szermierz Apollina,  
 Co pierwszych dzielne głupstwa w swych rymach wspomina;  
 Czwarty ma Zabawnicki miejsce między nimi, [...]
   
 Lecz daremne ich wszystkie są usiłowania,  
 Febus cię od tych słabych pocisków zasłania,  
 A pod sławy puklerzem spokojny, bezpieczny,  
 Zasłużysz dzieły twymi na szacunek wieczny.  
 [Do *Węgierskiego*, w. 3-7, 17-20; *KW Wiersze* 211]

cej, był kolegą Węgierskiego z biur Rady Nieustającej, gdzie ten przez pewien czas pracował. Zob.: *BLP NK* 373-374.

<sup>24</sup> Józef Epifani Minasowicz (1718-1796) – poeta, tłumacz, wydawca, współpracownik J.A. Załuskiego, autor, korektor, cenzor, redaktor „Monitora”. Kształcił się w warszawskich szkołach jezuickich, uzyskał stopień doktora obojga praw (wydział prawa Akademii Krakowskiej). Z rąk Augusta III otrzymał godność sekretarza królewskiego. Za protekcją J.A. Załuskiego został – bez święceń kapłańskich – kanonikiem katedry kijowskiej. Uczestniczył w pracach kulturalnych Załuskiego. Po jego śmierci (1774) został egzekutorem zostawionego przezeń testamentu. Na starość popadł w nędzę. Zaopiekował się nim wówczas I. Krasicki, wyznaczając mu pensję na utrzymanie. Zob.: *BLP NK* 319-322. Napisał utwór zatytułowany *Na rymotwórcę potwarnego*, w którym, jako jeden z adwersarzy młodego poety, skierował do niego słowa: „Twórcza potworny rymów potwarnych, młokosek: / Niech – prawi – kto chce sławy z swych uczonych szuka / Pism; sławę z cudzej znaleźć osławy – to sztuka...” [*Na rymotwórcę potwarnego*, w. 4-6; cyt. za: K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, wstęp i wybór J.W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 206]. Minasowicz surowo skarcił „młokoska” za to, że usilnie poszukiwał sławy za pomocą nieporadnych rymów. Jego zdaniem to bardzo haniebny postępek, który zasługuje tylko na pogardę. Zob.: J.W. Gomulicki, *Kłopoty „ostrego piórka”*, „*Twórczość*” 1955 nr 4, s. 174.

Zagorzałym apologetą Węgierskiego i jego warsztatu sztuki słowa był Józef Wybicki<sup>25</sup>. Dokonując we wstępie listu krótkiego przeglądu najbardziej szanowanych, jego zdaniem, poetów starożytności, postanowił w kredycie zaufania zakwalifikować poetę do ich grona:

Dość, podobno, Węgierski, masz z tego rysunku  
 W jakim u mnie są wiersze poetów szacunku.  
 Ciekawyś pewnie, czyli w liczbie cię ich stawiam?  
 Bądź pewny: między nimi miejsce ci zamawiam.  
 [Do *Kajetana Węgierskiego*, w. 11–14; *KW Wiersze* 229]

Wybicki zauważył, że choć poezja Węgierskiego ma pewne wady, to jednak nie mogą one stanowić głównej przyczyny tak poważnego ataku ze strony innych – przekonanych o swoim talencie – twórców. W jego mniemaniu, krytykowane cechy stylu Węgierskiego mogą przynieść oczekiwane rezultaty w procesie uzdrawiania Rzeczypospolitej. Wybicki obdarzył go całkowitym poparciem w zakresie ścigania wierszem wszystkich występnych, którzy przyczyniali się do zepsucia życia publicznego. W swoim apelu zastosował terminy z dziedziny wojskowości, co w wymowie przypominało poezję barską. Zade-

<sup>25</sup> Zob.: K.M. Dmitruk, *Józef Wybicki*, [w:] *PPO 2*.

Józef Wybicki (1747–1822) – pisarz i działacz polityczny, poseł na Sejm Czteroletni, uczestnik insurekcji 1794 roku, współorganizator Legionów Dąbrowskiego, autor hymnu Legionów, późniejszego hymnu narodowego. Brał udział w najważniejszych wydarzeniach politycznych końca XVIII wieku i początku XIX. Urodził się w Będominie, w rodzinie o tradycjach patriotycznych, czynnie uczestniczącej w życiu publicznym. Wybicki rozpoczął naukę w szóstym roku życia, którą przerwał w 1763 roku. Ta decyzja stała się przyczyną późniejszego kompleksu niedostatku wiedzy, skutkującego chęcią samokształcenia. Proces zdobywania wiedzy trwał przez całe życie Wybickiego i wywarł wpływ na jego styl pisania. Kiedy Wybicki został zatrudniony przez stryja Franciszka w kancelarii sądu grodzkiego w Skarszewach, rozpoczął praktykę prawniczą. Dużo czytał, przez co mógł rozwijać wszechstronne zainteresowania. Z biegiem czasu zaczęły one oscylować wokół zagadnień prawnych i kwestii politycznych. Wybicki był autorem między innymi *Listów patriotycznych*, w których poruszył główne problemy epoki i państwa. Chciał – w duchu oświeceniowego humanitaryzmu – zreformować życie społeczne, relacje Kościoła i władz świeckich oraz instytucje miast i wsi. *Listy* były bardzo popularne i zdobyły uznanie, wywołały także interesujące wystąpienia polemiczne. Zob. też: *Dawni pisarze polscy od początku piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 5, Warszawa 2004, s. 122–126 oraz R. Kaleta, „*Stary Dąbrowskiego mazurek*”, [w:] idem, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, Wrocław 1971, s. 710–761.

klarował również przyjaźń i wyraził przeświadczenie o zbieżności głównych celów:

Gdy pióro z piórem pójdzie w rozumne zawody,  
Zniknie dzikość, opadną zabobonne brody; [...]   
Na tron się wzniesie prawda, prawo będzie panem,  
A ciemność z rozwiążnością, nie mogąc znieść światła,  
Pójdą tam, gdzie zabobon z nierządem się tała. [...]   
Twój dowcip wierszopiski jak na śmierć sądzony,  
Bez względu, że obfite mógłby wydać plony  
Ojczyźnie, gdyby znała sposób rozkrzewienia  
Twych przymiotów, szczepionych ręką przyrodzenia. [...]   
Jak mieczem, ścigaj wierszem te kraju narowy,  
Co tępią obyczajność, rażą rozum zdrowy,  
A ja nierządu błędy, swawoli potwory,  
W przyzwoite zapędzę w kraju praw zapory,  
[Do Kajetana Węgierskiego, w. 25–26, 28–30, 37–40, 67–70]

Działacz polityczny dopingował poetę do czynu, niczym doświadczony dowódca – żołnierza, swoją nieprzejednaną postawą. Dosadnie wyłuszczył priorytety: w obliczu trudnych chwil, w których przyszło im żyć, trzeba nadal stanowczo manifestować własne zdanie i zaciekle walczyć o słuszną sprawę – dobro ojczyzny, a nade wszystko należy krzewić ideały i postępować racjonalnie. Natomiast nadziei na odrodzenie kraju upatrywał Wybicki w przyswajaniu przez obywateli dzieł poetów starożytnych. Jego zdaniem, przekaz zawarty w owych tekstach stanowi fundament rozumnej i odpowiedzialnej postawy, niezbędnej w chwilach zagrożenia:

Niech ciebie to, Węgierski, przecie nie odstręczy,  
Śpiewaj rozum i cnotę, niech błąd w błocie brzęczy!  
Ja ci równie przyrzekam: nie odmienię tonu,  
Bym się żywił wraz z tobą z jednego zagonu.  
Mało natura żąda: dusze zasilajmy,  
W Homerze i Platonie karm dla nich szukajmy,  
A przyjaźń nasza szczerza niech te ma dewizki:  
„Służyć szczerze ojczyźnie – istotne są zyski!”  
[Do Kajetana Węgierskiego, w. 121–128; *ib.* 233]

Mimo że dużo pisał, Wybicki pisarstwo traktował w sposób funkcjonalny. Sięgał po pióro głównie dla wspomnienia swojej działalności pozaliterackiej.

W przytoczonej poetyckiej rozmowie z Węgierskim najdokładniej zarysowana została opozycja pisarz – polityk. Utwór ten stanowi doskonały przykład korespondencji literatury i funkcji społecznych<sup>26</sup>.

W podziękowaniu za wsparcie, Tomasz Kajetan Węgierski napisał list *Do autora wierszy moich broniącego (Do Józefa Wybickiego)*, w którym poprosił o ujawnienie się autora oraz wyraził wdzięczność za okazaną przyjaźń i zrozumienie dla powinności pisania utworów utrzymanych w mocnym tonie:

Ja, póki ten ród będzie, zawsze sarkać muszę:  
 Jeśli chcesz, żebym chwalił, pokaż wielką duszę!  
 [Do autora wierszy moich broniącego, w. 23–24; KW Wybór 80]

Węgierski najprawdopodobniej był głęboko przekonany, że miotanie z impetem „pocisków” nasyconych racjonalną krytyką w stronę najbardziej „zasłużonych”, może stanowić najsukuteczniejszy środek wychowawczy służący udoskonaleniu własnych zalet i zdolności<sup>27</sup>.

\* \* \*

Z przytoczonych na potrzeby tego opracowania utworów tworzących korespondencję poetycką jasno wynika, iż środowisko literackie w burzliwej atmosferze po rozbiore Polski żywo interesowało się osobą i poczynaniami Kajetana Węgierskiego. Główną przyczyną silnego zainteresowania młodym i utalentowanym poetą była jego bezkompromisowa postawa wobec świata i ludzi. Odwaga w manifestowaniu swojego indywidualnego światopoglądu wywoływała dwojakie reakcje. Jedni potępiali go za zbyt ostre, ich zdaniem, uszczypliwości; drudzy – wprost przeciwnie, popierali i chwalili jego bezkompromisowość, która niejednokrotnie budziła podziw i chęć naśladowania.

Zarówno pochwały, jaki krytyka przybierały różne formy. Literaccy przeciwnicy poety nie stronili od posługiwania się rażącym ucho słownictwem. Przede wszystkim jednak odnosili się w stosunku do Węgierskiego w sposób lekceważący. Deprecjonowali też jego sztukę poetycką, wykorzystując aluzje literackie i zestawiając elementy twórczości poety z dziełami i przedstawicielami antyku. W swoich nagonkach posuwali się nieraz do obelg i implikacji. Młody literat nie pozostawał im dłużny, odpierając zarzuty zaciekle, ale merytorycznie.

<sup>26</sup> K.M. Dmitruk, *Józef Wybicki*, [w:] PPO 2: 18.

<sup>27</sup> Autor nieznan, *Jak wiele zdrowa krytyka dopomaga do wydoskonalenia przymiotów...*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”, 1772 t. 6, cz. 2, s. 274.

Grono sprzyjających Węgierskiemu deklarowało jawnie bądź pośrednio uznanie i przyjaźń, wynikające ze zwyczajnej ludzkiej sympatii oraz ze zbieżności postaw i jedności celów. Zauważalny był również podziw dla literackiego warsztatu Węgierskiego i jego wyjątkowo silnej i niezależnej osobowości, za sprawą której demonstrował pogardę wobec rzeszy pochlebców i ludzi o małym talencie.

Ostry atak słowny, przeplatający humor z ironią, osadzony w dobrej poetyckiej oprawie, prawie zawsze wywoływał reakcję zwrotną. Efektem wzburzenia atakiem przedstawiciela środowiska literackiego była zwykle odpłata tekstem utrzymanym w gwałtownym tonie.

Do uniknięcia pokusy rewanżu namawiał Stanisław Trembecki w utworze *Pszczoly*:

„Zatrudniajcie się pracą, będzie mi to miło;  
Róbcie miód, bo wam z tym błogo,  
Lecz nie kłóście nikogo,  
Żeby was to nie zgubiło”.  
[*Pszczoly*, w. 43–46]<sup>28</sup>

Wszystkie zasygnalizowane różnorodne wskaźniki sympatii i antypatii uznać można za przejawy kształtowania się osobistych i literackich relacji w kręgu czołowych poetów doby stanisławowskiej.

#### SŁOWA-KLUCZE

list poetycki, Oświecenie, pamflet, panegiryk, paszkwil, „wojna piór”

---

<sup>28</sup> S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, oprac. J. Kott, Warszawa, s. 22.

*Aldona Jankowska*

TOMASZ KAJETAN WĘGIERSKI 'YES'S' AND 'NO'S'  
IN THE LIGHT OF SELECTED POETIC LETTERS

(summary)

The following article is concerned with the topic of the famous, acute 'war of the pens' which took place between 1776 and 1778 due to satiric literary performances of Tomasz Kajetan Węgierski.

The main material of the analysis consisted of selected letters written by adversaries and followers of the described poet. The contents of the above letters was a very good evidence of motivation which was essential for giving opinion about T.K. Węgierski and his poetic workshop by his 'pen-followers' and 'pen-opponents'.

During the analysis the most important issue to analyze were methods used by them to express their optimism or pessimism towards the young poet.

The main background of the above analysis was outlined by the presence of the poetic letter genre in the literature of Enlightenment, accented by its role in literature and specification of the lampoon and the libel as a literary genre.

KEYWORDS

poetic letter, the Enlightenment, libel as a literary genre, panegyric, lampoon, 'war of the pens'

Bożena Mazurkova

OWIDIUSZ I WERGILIUSZ.  
O KILKU WĄTKACH W WIERSZACH DEDYKACYJNYCH  
FRANCISZKA ZABŁOCKIEGO, ADRESOWANYCH DO LUDZI PIÓRA

W drukach oświeceniowych dużą frekwencję miały poetyckie dedykacje, które pełniły nie tylko funkcje służebne, związane z obdarowaniem dziełami wybranych osób, ale były także atrakcyjnymi tekstami literackimi o imiennym adresie. Zgodnie z konwencjami ukształtowanymi przez poprzedników, ówcześni autorzy formułowali w przypisaniach akt ofiarowania (choć rzadko stosowali obrzędową frazeologię, charakterystyczną dla tego typu wypowiedzi we wcześniejszych wiekach), motywowali wybór adresatów (zwykle odwołując się do ich zainteresowań, osobistych walorów oraz zasług, a także wskazując powiązania, jakie z nimi mieli) i kreślili ich pochlebne wizerunki o różnej skali laudacji. Niejednokrotnie jednak przedmiotem refleksji czynili zagadnienia wykraczające poza ten schemat treściowy, rozważane w innych, odrębnych utworach i nadawali wierszom dedykacyjnym staranną formę artystyczną.

Ofiarowanie dzieła pisarzowi z różnych względów sprzyjało podjęciu w dedykacji problemów związanych z doświadczeniami twórczymi oraz ich kontekstem. Tonacja tych wypowiedzi poetyckich w dużej mierze zależała od prywatnych relacji między autorem i obdarowaną osobą. Przy czym wysoki status społeczny i ranga adresata nie zawsze determinowały podniosły i oficjalny charakter wierszy dedykacyjnych. Atrakcyjnym literacko przykładem tego może być poetyckie przypisanie, którym Franciszek Zabłocki poprzedził osobne wydanie *Czterech żywiołów...* w druku ulotnym<sup>1</sup>. Rokokowe

---

Bożena Mazurkova – Zakład Historii Literatury Baroku i Dawnej Książki, Instytut Nauki o Literaturze Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski, 40-032 Katowice, plac Sejmu Śląskiego 1.

<sup>1</sup> F. Zabłocki, *Do Jaśnie Oświeconego księżęcia J[ego] M[os]cy Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich, kawalera orderów Orła Białego, ś[w]. Andrzeja i ś[w]. Stanisława, etc.*, [w:] idem, *Cztery żywioły. Poema*, [b.m.r.], 2 ss. nlb.

dzieło, w pierwotnej wersji (bez ofiarowania) opublikowane w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” (1777)<sup>2</sup>, w tym samym roku lub w następnym pisarz złożył w darze Adamowi Kazimierzowi Czartoryskiemu.

W strofie otwierającej wiersz Zabłocki przyjazną, pogodną refleksją objął wspomniany z pewnego dystansu czas tworzenia poematu w okresie silnych, dających mu poczucie bezpieczeństwa i przychylnych powiązań z generałem ziem podolskich oraz jego domem:

Jeszcze to w on czas słodki ku wspomnieniu,  
Którym z twej łaski pędził bez mozołów,  
Pisałem, panie, to dzieło żywiołów,  
Co dziś swych ozdób szuka w twym imieniu.  
[Do... Adama Czartoryskiego... (*Cztery żywioły. Poema*), w. 1–4]

Swobodną, na wpół żartobliwą tonację lirycznej wypowiedzi, na jaką poeta nie pozwalał sobie we wcześniejszych wierszach okolicznościowych adresowanych do księcia jako swego protektora<sup>3</sup>, Janina Pawłowiczowa wiąże z materialnym i twórczym uniezależnieniem się literata od Czartoryskiego około roku 1776<sup>4</sup>. Wydaje się jednak, że równie znaczący, a może nawet silniejszy wpływ na takie właśnie ukształtowanie poetyckiego przypisania miał z jednej strony – charakter poematu ofiarowanego dawnemu opiekunowi, a z drugiej – rzeczywisty status adresata tejże wypowiedzi, jednoznacznie określony przez problematykę podjętą w wierszu dedykacyjnym. Wyjąwszy przytoczoną strofę i akt ofiarowania dzieła wieńczący ostatnią, utwór zawiera rozważania poświęcone tworzywu mitologicznemu, które Zabłocki uczynił kanwą czteroczęściowego poematu – a zatem problemom stricte warsztatowym. Swymi refleksjami dzie-

<sup>2</sup> Zob.: idem, *Cztery żywioły. Poema umizgów*, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” [dalej: ZPP] 1777, t. 16, cz. 2, s. 305–339.

<sup>3</sup> Por.: idem, *Do J[asnie] O[święconego] księcia J[ego] M[os]ci Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich, orderów Orła Białego, s[zw]. Jędrzeja i s[zw]. Stanisława kawalera etc., Pana swego Miłościwego, na dzień doroczny imienin. Oda*, ZPP 1775 t. 11, cz. 1, s. 39–48; *Oda IV z teje okoliczności*, ZPP 1776 t. 13, cz. 1, s. 12–16. Do drugiego wiersza Zabłocki wprowadził liczne poprawki i ponownie opublikował w tym samym periodyku, nie wskazując już okoliczności, którą tym utworem pierwotnie uświetniał: *Do J[asnie] O[święconego] księcia J[ego] M[os]ci Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich*, ZPP 1776 t. 14, cz. 1, s. 203–206.

<sup>4</sup> J. Pawłowiczowa, *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. 5: *W stronę teatru muzycznego*, oprac. J. Pawłowiczowa, Wrocław 1996, s. 329 [dalej: JPKalendarium z numerem strony oraz *Teatr* z numerem strony].



lił się więc nie tyle z Czartoryskim jako swym dawnym opiekunem, ile znawcą problemów sztuki tworzenia, który sam zajmował się pracą twórczą i był ówczesnie cenionym literatem<sup>5</sup>.

Warto nadmienić, iż we wczesnej twórczości, opublikowanej w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” przed poematem *Cztery żywioły...*, odwołania Zabłockiego do mitologii najczęściej miały charakter zabawowy, żartobliwy i nierzadko sprowadzały się do stylistycznych ozdobników. Występowały w tekstach o tematyce miłosnej i pasterskiej, w lirykach eksponujących urodę i radość życia, wpisujących się w anakreontyczne tendencje poezji drugiej połowy XVIII wieku. Głównymi elementami świadczącymi o tych odwołaniach we wczesnych wierszach Zabłockiego (m.in. *Kupido więzień*, *Portret, Róża, Skoropism na weselu przyjacielskie*) były postaci Wenery, Kupidyna, Charyt, Fawoniego, Zefira, nimf, a także poetycko wystylizowana sceneria łąk Knidos i Pafos lub rodzime realia upodobnione do mitologicznych obrazów przez zabieg naturalizacji. Bogini miłości poświęcony został także przekład jednej z ód Horacego (*Do Wenery*). Wydaje się, że *Cztery żywioły...* można by w pewnej mierze uznać za twórcze zwieńczenie poetyckich zabaw Zabłockiego z miłosnymi wątkami i realiami o mitologicznej proveniencji.

Motywy zaczerpnięte z tego źródła antycznego pisarz wprowadzał również później do tekstów scenicznych (m.in. do wodewilu *Żółta szlafmyca albo Kolęda na Nowy Rok*<sup>6</sup>). Najpełniejszy, poważny wyraz owe nawiązania uzyskały w jednym z jego ostatnich dzieł – w przejmującej, naznaczonej dramatyzmem melodramie *Medea i Jazon*, w której, jak stwierdza Janina Pawłowiczowa, „ukazał człowieka będącego igraszką okrutnego losu i skazanego na samotność”<sup>7</sup>.

We wczesnej twórczości poeta nie stronił od czerpania inspiracji z „historii bajecznej”, a jednak z pewnym zawahaniem podjął w wierszu dedykacyjnym problem wartości dzieła poświęconego miłośnikom bohaterów mitologicznych. Przywołując imiona głównych postaci opisanych w kolejnych częściach

---

<sup>5</sup> Zob.: Z. Wołoszyńska, *Adam Kazimierz Czartoryski (1734–1823)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, t. 1, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1992, s. 404–412 [dalej: PPO z numerem tomu i strony].

<sup>6</sup> Zob. T. Chachulski, „*Żółta szlafmyca albo Kolęda na Nowy Rok*”, [w:] *Dramaty Franciszka Zabłockiego: interpretacje*, red. M. Cieński i T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2000, s. 105–109 [dalej: *Dramaty* z numerem strony].

<sup>7</sup> J. Pawłowiczowa, *Franciszek Zabłocki (1752–1821)* [dalej: *JPFranciszek* z numerem strony, PPO 1 695]. Szerzej o tym dziele autorka pisze w rozprawie *Tragizm i trywialność w świetle melodramy Gottera-Zabłockiego „Medea i Jazon”*, „Wiek Oświecenia” 1989, t. 7, *Antyk w kulturze Oświecenia*, s. 88–93 [dalej: *JPTragizm* z numerem strony].

poematu, z lekka rubasznym, miejscami dosadnym językiem, wskazywał te wątki ich dziejów, które zawarł w dziele ofiarowanym Czartoryskiemu:

Lichać to może praca moja będzie.  
Bo co stąd, że tam wzięwszy niegdyś byczą  
Jowisz postawę, biegał za zdobyczą,  
I zdradzał w puchy przemienion łabędzie?

Lub że się Zefir umizgał do Chlory,  
Pelej Tetydę podchodził uśpioną,  
Wulkana w rogi stroił Mars z Dyjoną  
I tym podobnych bredni poczet spory.

[Do... Adama Czartoryskiego... (*Cztery żywioły. Poema*), w. 6-12]

Wprawdzie Zabłocki pod znakiem zapytania postawił w wierszu dedykacyjnym rangę dzieła o miłosnych perypetiach mitycznych bohaterów, nie można jednak dać się zwieść przyjętej przez niego strategii rozważań o tematyce i warsztacie twórczym poetyckiego daru, ofiarowanego, co nie bez znaczenia, uznanemu ówczesznie literatowi o wysmakowanym guście. Gdyby autor *Czterech żywiołów...* uznał realia mitologiczne wyzyskane w poemacie za bezwartościowe „brednie”, to sam odmówiłby sobie talentu, a podważając własne kompetencje twórcze, zdeprecjonowałby całe dzieło. Świadczyłoby to również o lekceważeniu osoby, której składał utwór w darze. Nie takie jednak były jego zamiary, ponieważ krytyczna ocena mitologicznych zapożyczeń w poemacie ma charakter palinodii. W dedykacyjnym wierszu, skierowanym do znawcy sztuki tworzenia, Zabłocki żartobliwym tonem przywołał argumenty przeciwników wprowadzania do poezji realiów o mitologicznej proveniencji. Za swoistą zabawę literacką można uznać ujęcie tej polemicznej wypowiedzi w formę mowy pozornie zależnej, którą po mistrzowsku posługiwał się w satyrach Ignacy Krasicki<sup>8</sup>.

Przedstawiając w wierszu dedykacyjnym własną opinię na temat wątków mitologicznych wykorzystanych w poemacie, Zabłocki oddzielił walory „historii bajecznej” jako źródła inspiracji twórczej od jej aspektu religijno-obrzędowego. Powołał się na starożytny wzorzec nobilitujący mitologiczne opowieści jako tworzywo stricte poetyckie – na autorytet Owidiusza, jednego z najznakomitszych liryków antycznych, w przypisie dodając, że poeta rzym-

<sup>8</sup> Zob.: J.T. Pokrzywniak, *Wstęp*, [w:] I. Krasicki, *Satyry i listy*, wstęp J.T. Pokrzywniak, oprac. tekstów i komentarze Z. Goliński, wyd. 2 zmien., Wrocław 1988, s. LXIV-LXIX.

ski „Dzieło *Metamorphoseon* pierwiej pisał [...] niż *Tristium*”<sup>9</sup>. Zabłocki wyraźnie odróżnił literacki aspekt mitów od wierzeń starożytnych Greków, którzy czcili bogów w obrzędach o charakterze religijnym:

Przecież te dawniej cześć swą miały baję,  
Uczony nimi bawił się Owidy,  
Nim u jeziora płakał Meotydy,  
A z świętym strachem wierzyli w nie Graje.

Co tajemnicą niegdyś było wiary,  
Dziś to koniecznie, z przeproszeniem nieba,  
Choć szydząc, mniemam, że wiedzieć potrzeba  
Dla wielu względów i z niejednej miary.  
[Do... *Adama Czartoryskiego...* (*Cztery żywioły. Poema*), w. 13–20]

Znajomość mitologii, niezależnie od jej walorów artystycznych, pisarz traktował również jako ważną i konieczną część wykształcenia i wiedzy wykorzystywanej na różne potrzeby. Opinia wyrażona w drugiej części przytoczonego fragmentu wiersza dedykacyjnego zawiera, zdaniem Janiny Pawłowiczowej:

jakby aluzje do dyskusji w Komisji Edukacji Narodowej na temat wprowadzenia do programów szkół zreformowanych zarówno mitologii greckiej, jak i Starego Testamentu. Wszak i Czartoryski, i Zabłocki w pracy tej mieli swój udział. [JP *Tragizm* 78]

Ważnym argumentem, akcentującym artystyczne walory motywów mitologicznych wykorzystywanych w poezji, a zatem i wartość dzieła ofiarowanego Czartoryskiemu, jest powiązanie ich w wierszu dedykacyjnym z wysoko cenioną ówczasie, przede wszystkim w poezji i sztuce rokokowej, kategorią wdzięku, łączoną z wszystkim, co miłe, delikatne, łagodne i przyjemne<sup>10</sup>. W przekonaniu Zabłockiego właśnie to tworzywo, będące źródłem wrażeń estetycznych, decyduje o poetyckich walorach utworów i jest uniwersalnym kluczem do oceny wartości różnego rodzaju dzieł artystycznych – nie tylko mistrzów pióra, ale także pędzla i dłuta:

<sup>9</sup> Siły tego argumentu nie zmienia fakt, iż poemat Zabłockiego, jak przypuszcza Julian Platt, nie był dziełem oryginalnym, lecz przekładem: „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” (1770–1777), t. 2, wstęp i oprac. J. Platt, Wrocław 2004, s. 460.

<sup>10</sup> Por.: E. Rabowicz, *Rokoko*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2 poszerz. i popr., Warszawa 1991, s. 521 [dalej: SLPO z numerem strony].

Nie znajdziem wdzięków ni w pędzlu, ni w dłocie,  
 Nie będzie wielka i wierszom zaleta,  
 Jeśli ich rzeźbiarz, malarz i poeta  
 Z mitologii nie da w swej robocie.  
 [Do... Adama Czartoryskiego... (Cztery żywioły. Poema), w. 21–24]

Formułując w ostatniej strofie wiersza akt ofiarowania dzieła, Zabłocki wzmocnił racje przemawiające za wprowadzaniem do poezji motywów mitologicznych, stosując jeszcze jeden argument z autorytetu. Tym razem powołał się na literacki gust i pisarskie preferencje Czartoryskiego<sup>11</sup>. Pochlebnie oceniając jego zmysł estetyczny i artystyczne upodobania, wyraźnie dowartościował mitologiczną kanwę skreślonej lekkim piórem i rozgrywającej się w czterech odsłonach opowieści o miłośkach „bajecznych” bohaterów: „I w twym jest ona guście, zacny panie, / Znasz jej, jak wielki literat, użycie” (w. 25–26). W poetyckiej wypowiedzi, dotyczącej wspólnego dla siebie i adresata obszaru pisarskich zainteresowań i kompetencji oraz estetycznych upodobań, Zabłocki potraktował księcia jako partnera w rozmowie o sztuce tworzenia, a nie swego protektora i przełożonego w oświatowej instytucji. Z problemami dotyczącymi źródeł inspiracji oraz sposobów ich wykorzystania literat zwrócił się do literata.

Pośrednio wyrażoną refleksję nad mitologią jako źródłem poetyckich inspiracji zawiera jeszcze jeden wczesny liryk Zabłockiego. W grupie jego

<sup>11</sup> W niedługim czasie książkę Czartoryski skierował do Józefa Szymanowskiego list dedykacyjny, pełniący funkcje przedmowy do jednoaktowej *Kawy* (1779), do której na końcu załączone były tegoż adresata *Listy o guście, czyli smaku*, pomieszczone wśród *Listów krytycznych o różnych literatury rodzajach i dziełach*. Epistolarną wypowiedź zakończył zaleceniem, jednoznacznie określającym jego upodobania literackie i estetyczne preferencje: „Lecz postrzegam dopiero, że próżno opisałem idealny gustu przybytek; pewniejsze (tym, co go znaleźć są chciwymi) winien jestem odkryć tego boga mieszkanie. Niech idą do *Świątyni w Knidos*, już się tam przeniósł, tam go w swojej chwale zobaczą. Niech kapłan tej świątyni rzuci na mnie swą ręką ziarno kadzidła w ogień, który roznieca [...]”. Skróconą formułę tytułową wydanej w 1778 roku wierszowanej adaptacji Szymanowskiego, uznawanej wówczas za wzorcową realizację ideału językowego estetyki rokoka, opatrzył w przypisie następującym komentarzem: „*Świątynia w Knidos, poema wierszem polskim z prozy francuskiej P. Monteskiu imitowane przez JMci P. Józefa Szymanowskiego*. To dzieło jest wzorem smaku dobrego i najdelikatniejszego sposobu pisania” [A.K. Czartoryski, „*Przedmowa*” do „*Kawy*”, [w:] *Oświeceni o literaturze*, [dalej: *Oświeceni* z numerem strony] [cz. 1:] *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 119–120].

przekładów i adaptacji, ogłoszonych drukiem w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” w roku 1774, znalazła się utrzymana w żartobliwej konwencji *Pieśń bachiczna, z francuskiego*, w całości osadzona w realiach zaczerpniętych z „historii bajecznej”<sup>12</sup>. Pierwowzorem tego utworu była, jak wynika z ustaleń Elżbiety Aleksandrowskiej, *Chanson bachique*, zamieszczona w pierwszym numerze warszawskiego „Journal Polonais” (1770)<sup>13</sup>. W wierszu sławiącym moc i dary Bachusa, który był jednym z patronów poezji anakreontycznej o charakterze biesiadnym<sup>14</sup>, silniej niż we francuskim liryku doszedł do głosu kpiarski charakter wypowiedzi odbierającej wzniosłość i powagę mieszkańcom Olimpu, bogom – Jowiszowi, Neptunowi, Apollinowi oraz Palladzie (Minerwie). Zabłocki znacznie wzmocnił ludyczny aspekt *Chanson bachique*, ujawniając mistrzowskie wyczucie komizmu (słownego, sytuacyjnego i postaci), przejawiającego się w operowaniu plastycznym, emocjonalnie nacechowanym, niezwykle sugestywnym – jowialnym, nierzadko rubasznym i dosadnym językiem. Znakomicie oddaje to fragment, w którym mowa o poetyckim natchnieniu – błyskotliwy w porównaniu z wersją francuską:

Les Romains avec emphase  
Vatent le Dieu d’Helicon;  
Ils paraissent en extase,  
Quand sa lyre form en ton.  
Si parfois je veux écrire,  
Bachus est mon Apollon;  
Et son divin jus m’inspire  
Mieux que le Sacré Vallon.  
[*Chanson bachique*, w. 25–32]

Sławni Rzymianie, wznosząc aż do nieba  
Po Helikonie władającego Feba,  
Gdy jęków lutni słuchali pieszczonych,  
Właśnie bywali na kształt zachwyconych;  
Mnie, kiedy łechce do wierszy ochota,  
Bach jest Apollo, a Febus hołota;  
On jak podsunie w głowę dziwy troje,  
Za nic są mądre Permessu dziewoje.  
[*Pieśń bachiczna...*, w. 25–32]

<sup>12</sup> Zob.: *Pieśń bachiczna, z francuskiego*, przeł. F. Zabłocki, ZPP 1774 t. 9, cz. 1, s. 34–38.

<sup>13</sup> E. Aleksandrowska, „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1770–1777: monografia bibliograficzna, Warszawa 1999, s. 180 [dalej: EA, „Zabawy...” z numerem strony]. Por.: *Chanson bachique*, „Journal Polonais” 1770 (janvier), s. 46–48. Pośrednio na zaczerpnięcie utworu z tego właśnie francuskojęzycznego magazynu literackiego, redagowanego przez Mikołaja Dusserta (profesora Szkoły Rycerskiej), a wydawanego przez Michała Grölla, wskazuje fakt, iż Zabłocki przełożył również poetycki tryptyk *La Beauté, l’Esprit, la Vertu* autorstwa Madelaine de Scudéry (przedstawicielki francuskiego nurtu kunsztownej poezji préciosité), zamieszczony w tymże styczniowym numerze pisma.

<sup>14</sup> Zob. uwagi na temat nurtów poezji anakreontycznej w literaturze oświeceniowej: A. Siomkajłówna, A.M. Komornicka, *Anakreontyk*, [w:] SLPO, s. 12–13.

Pod piórem Zabłockiego wizerunek Apollina uzyskał bardzo dosadne rysy. Amplifikując tekst francuski, autor *Pieśni bachicznej...* silniej wyekspozował cześć oddawaną przez starożytnych patronowi poezji natchnionej, a także wrażenie, jakie ta liryka na nich wywierała. Te dopełnienia posłużyły mu do kpiarskiego przewartościowania wysokiej rangi poezji natchnionej. Twórczość płynąca z daru Apollina, wzbudzająca w starożytnych zachwyty i ekstazę, zyskała pod piórem Zabłockiego dosadne miano „jęków lutni pieszczonych”. Dzięki wprowadzeniu deprecjonującego określenia, które nie miało swego odpowiednika w oryginale, autor polskiego tekstu określił własne preferencje – nobilitował poezję zrodzoną z innego źródła natchnienia niż Apollińska wena.

W *Pieśni bachicznej...* sugestywniej niż we francuskim pierwowzorze wyrażone zostały też cechy żartobliwej poezji objętej patronatem Bachusa. Jak stwierdziła Janina Pawłowiczowa, mając na uwadze przytoczony fragment utworu: „Jest to pieśń pełna werwy i animuszu, ale również przekory i kpiny [poety – tłumacza] z samego siebie” [JPFranciszek 685]. Oświeceniowy twórca dowcipnie odebrał wskazanym w wierszu zamysłem twórczym znamiona powagi, włączając do peryfrastycznej konstrukcji osobową formę czasownika „łechtać”<sup>15</sup>. Ponadto, posługując się językiem kolokwialnym, znacznie dosadniej określił natchnioną i uczoną poezję, której uosobieniem są muzy, w wierszu pospolicie określone jako „mądre Permessu [tzn. Parnasu] dziewoje”, a także Apollo obdarzony mianem „hołoty” w dodanym przez tłumacza, dobitnym wyrażeniu, dalekim od pokory wobec dawcy mocy twórczej<sup>16</sup>.

Czyniąc odwołania do postaci i wątków mitologicznych przedmiotem literackiej zabawy, żartobliwego, miejscami kpiarskiego konceptu, Zabłocki, podobnie jak autor *Chanson bachique*, jednoznacznie oddzielił religijny charakter czci oddawanej bogom w antyku od pozbawionych aspektu sakralnego przywołań ich postaci w poezji powstałej w odmiennym kontekście kulturowym. Mitologię traktował bowiem wyłącznie jako tworzywo literackie – źródło inspiracji twórczej, a nie przeżyć duchowych czy religijnych. Taki sam

<sup>15</sup> Zob. rozważania, jakie metaforycznym kontekstom tego czasownika w zbiorze *Erotyków* Franciszka Dionizego Książnika poświęcił Waław Borowy, *W cypryjskim powieście*, [w:] idem, *Studia i rozprawy*, t. 1, przygot. do druku T. Mikulski, S. Sandler, J. Ziomek, Wrocław 1952, s. 87–88.

<sup>16</sup> Na skłonność Zabłockiego do posługiwania się w komediach językiem potocznym i charakterystycznymi dla jego stylistyki rubasznymi nazwami oraz wyzwickami zwróciła już uwagę Janina Węgieć w pracy: *Język komediopisarzy Oświecenia: słowotwórstwo, słownictwo, frazeologia*, Warszawa – Poznań 1973, s. 228–247.

wydzwięk miała jego refleksja nad mitycznymi opowieściami w dedykacyjnej wypowiedzi adresowanej do generała ziem podolskich.

Zamykając ten wątek rozważań, warto zwrócić uwagę na pomysłowe wykorzystanie mitologicznego odwołania w końcowych wersach dedykacyjnej ody, którą pisarz poprzedził *Zabobonnika, komedię we trzech aktach* (1781). Poddając ocenie swój dramaturgiczny talent i szacując wartość sztuki ofiarowanej księciu Czartoryskiemu<sup>17</sup>, pisał:

Mogęź się i ja liczyć między te dowcipy,  
Które naród swoimi płodami bogacą?  
Wiem, że mało czerpałem w zdroju Aganippy,  
Dość jednak chęci miałem, dość służyłem pracą,  
[Do... Adama Czartoryskiego... (*Zabobonnik...*), w. 85-88]

W mitologii Aganippe, córka króla rzeki Termessos (lub Permessos), była nimfą źródła o tej samej nazwie, poświęconego muzom u stóp Helikonu. Pijącym z niego, według wierzeń, dawało natchnienie poetyckie<sup>18</sup>. Zabłocki ujął odwołanie do tych wyobrażeń niemal identycznie, jak Jan Kochanowski w poetyckiej dedykacji skierowanej *Ad Petrum Myscovium* w zbiorze *Foricoenia sive Epigrammatum libellus* (1584): „Non Aganippaeo fonte sed hausta cado”<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> F. Zabłocki, *Do J[asnie] O[święconego] książęcia J[ego] M[os]ci Adama Czartoryskiego, generała ziem podolskich, prześwietnej Komisji Edukacji Narodowej komisarza, orderów Orła Białego, ś[w]. Stanisława i ś[w]. Jędrzeja kawalera, etc. etc.*, [w:] idem, *Zabobonnik, komedia we trzech aktach*, Warszawa 1781, 4 ss. nlb. Wiersz dedykacyjny cytuję w rozprawie według tej edycji.

<sup>18</sup> Zob. *Mała encyklopedia kultury antycznej. A-Z*, red. Z. Piszczek, wyd. 7, Warszawa 1990, s. 18.

<sup>19</sup> Cyt. za: R. Ociecek, *Dedykacje Jana Kochanowskiego*, [w:] eadem, *Studia o dawnej książce*, Katowice 2006, s. 60. Za świadomym sięgnięciem przez oświeceniowego poe-  
te do łacińskiego przypisania Kochanowskiego przemawiają poświadczenia innych jego powiązań z renesansowym twórcą. Zabłocki miał zapewne w rękę edycję *Proporca albo Holdu pruskiego*, skoro zaczerpnął z niej dwie strofy wierszowanej dedykacji i włączył do swego pierwszego wiersza imieninowego (*Na dzień imienin Jaśnie Wielmożnego Jego-  
mości księdza Andrzeja Młodziejowskiego, biskupa poznańskiego i warszawskiego, kanclerza wielkiego koronnego, orderów Orła Białego i ś[w]. Stanisława kawalera oda Franciszka Zab-  
łockiego*, b.m.r., 4 ss. nlb.). Ponadto znajomości *Muzy* czarnoleskiego twórcy dowodzi początek poetyckiego ofiarowania *Franciszкови Dionizemu Książninowi, przyjacielowi swojemu*, załączonego do sztuki *Balik gospodarski, opera komiczna we trzech aktach*, Warszawa 1780, s. 3.

Ten mitologiczny motyw odgrywa jednak inną rolę w odzie adresowanej do Czartoryskiego niż w łacińskim ofiarowaniu renesansowego poety. Kochanowski przekornie przybliżał żartobliwy charakter i zabawowe funkcje oddawanych mecenasowi wierszy, powstałych na potrzeby życia towarzyskiego, przekonując Myszkowskiego, iż przy pisaniu łacińskich fraszek źródłem natchnienia była dlań zawartość dzbana, a nie woda z aganippejskiego źródła. Natomiast Zabłocki bardzo podobnie ujęte odwołanie do mitologicznych wyobrażeń o mocach twórczych wyzyskał na potrzeby topiki afektowanej skromności autora. Po sukcesach sztuki w środowisku stołecznym (jeszcze przed wystawieniem) i wymiernych dowodach uznania ze strony Stanisława Augusta (100 sztuk złota i medal „Merentibus”) nie powątpiewał w swój talent dramaturgiczny, lecz z rzetelną pracą, a nie z upoetyzowanym wyobrażeniem natchnienia poetyckiego, powiązał ofiarowane Czartoryskiemu sceniczne dzieło, akcentując własny zapał, trud i wytrwałość, z jakimi podjął nowe, teatralne doświadczenia pisarskie. Świadom był swych umiejętności twórczych, ujął jednak to przeświadczenie, wykorzystując motyw mitologiczny na potrzeby konwencji wypowiedzi dedykacyjnej.

Składając Czartoryskiemu w darze *Zabobonnika...*, Zabłocki liczył na łaskawe przyjęcie sztuki, a tym samym przychylną jej ocenę przez znawcę, który w dorobku pisarskim miał rozprawy poświęcone dziejom oraz teorii teatru i dramatu – *Przedmowę do Panny na wydaniu* (1771), *List o dramatyce* (1779), a także kilka komedii – oprócz już wymienionej: *Gracz* (1774), *Bliznięta* (1775), *Mniejszy koncept jak przysługa* (1777), *Kawa* (1779). Pomysłowo wyzyskał też ukłon w stronę jego talentu, z inspirującym oddziaływaniem księcia-literata obdarzonego geniuszem twórczym, łącząc swe dramatopisarskie umiejętności oraz ich efekty: „Którym, jeśli się jaki geniusz udzielił, / Tobiem winien, tyś, książę, pisać mnie ośmielił”.

Mając na uwadze nie tylko działalność pisarską Czartoryskiego, ale także jego wielostronną aktywność publiczną, zwłaszcza w dziedzinie kultury i oświaty, Zabłocki podjął w dedykacyjnej odzie rozważania nad problemami, które znane były adresatowi, ale przede wszystkim ważne były dla niego samego, ponieważ dotyczyły społecznego i materialnego statusu ludzi pióra oraz odpowiedniej opieki nad utalentowanymi literatami. I właśnie w tym kontekście osadzone zostało odwołanie do drugiego antycznego poety, wskazanego w tytule rozprawy. Zwiastunem owego nawiązania, tym razem polemicznego, Zabłocki uczynił motto zaczerpnięte z *Eklogi I* (w. 6) Wergiliusza: „Deus nobis haec otia fecit”. Aby wyeksponować sceptyczne refleksje, do jakich skłoniły go wypowiedzi pasterza Tytyrusa w Maronowej bukolicie,



rozpoczął wiersz dedykacyjny od przekładu tejże łacińskiej frazy („Bóg nam te dał swobody”) i zwięźle wskazał główne elementy zarysowanego w łacińskim utworze obrazu czasów, w których żył antyczny poeta: „W tym niegdyś wieku złotym i błogosławionym” (w. 2).

Wprawdzie okres panowania cesarza Augusta (tzw. *pax Romana*) zyskał miano złotego wieku literatury i kultury rzymskiej, a sam Oktawian jako *divi filius* był otaczany boską czcią, Zabłocki krytycznie ocenił arkadyjską, choć osadzoną w konkretnych realiach historycznych, wizję Marona:

W tym widoku swe czasy podał nam Wirgili.  
Wybaczy, doświadczenie że mu się przeciwi:  
Pasterze, zawsze biedni, w nędzy zawsze żyli,  
Poetowie od wieków nie byli szczęśliwi.  
Cóż prawdą? To, że Maron nie był niewdzięcznikiem,  
Ich los słaWił, sam będąc łaski uczestnikiem.  
[Do... *Adama Czartoryskiego...* (*Zabobonnik...*), w. 7-12]

Konfrontując z rzeczywistością idylliczny obraz współczesnych Wergiliuszowi rzymskich dziejów, Zabłocki z trzeźwością oraz ironicznym dystansem zarzucił antycznemu poecie, któremu los sprzyjał, cieszył się bowiem łaskami i opieką samego cesarza, utrwalenie piórem subiektywnego, a tym samym zafałszowanego obrazu świata i ludzi. Zaakcentował tendencyjny, w tym konkretnym wypadku motywowany osobistymi doświadczeniami autora, charakter arkadyjskiej wizji życia bohaterów utworów bukolicznych – pasterzy i poetów.

Ze zrozumiałych powodów los ludzi pióra Zabłocki miał szczególnie na względzie. Trzeźwo oceniał ich realny byt, snując pesymistyczną refleksję nad ustawicznym, niezmiennym od wieków podleganiem świata i ludzi kaprysom Fortuny, której skarby nie dla wszystkich stoją otworem, dla jednych bowiem „ogień roznieca”, a dla innych tylko „płonne łuny”. Z goryczą pisał o niesprawiedliwych zrzędzeniach losu, który pozbawia należnej nagrody ludzi zdolnych, szlachetnych i wykształconych: „Miej cnotę, miej talenta, nie wiem, rozum jaki! / Pochwala: „człek to zacny”. I z tym pójdzie w braki” (w. 17-18). Ta sceptyczna opinia wiązała się zapewne także z własnymi doświadczeniami poety. Po przybyciu do stolicy około roku 1773 jako młody, pozbawiony środków do życia literat zmagał się z dotkliwymi kłopotami natury bytowej, daremnie zabiegając panegiryczną odą imieninową o pozyskanie opieki wpływowego wówczas biskupa poznańskiego i warszawskiego Andrzeja Młodziejowskiego, kanclerza wielkiego koronnego, który miał ambicje otaczania się

młodymi literatami [zob.: JPKalendarium 329–333]. Kierując dedykacyjną wypowiedź do księcia Czartoryskiego na początku lat osiemdziesiątych, z perspektywy czasu, miał świadomość, jak ważną rolę w rozwoju talentu ludzi pióra odgrywa materialna stabilizacja, możliwa dzięki przychyłności światłego i zamożnego opiekuna.

Warto nadmienić, że własną kondycję życiową Zabłocki kilkakrotnie czynił przedmiotem refleksji we wcześniejszych utworach, m.in. adresowanych do dwóch znanych ówczesnie poetów. O trudnych początkach młodego literata w stołecznym kręgu pośrednio zaświadcza jego autobiograficzny wiersz *Do J[asnie] W[ielmożnego] ks[iędza] A[dama] N[aruszewicza], k[oadiutora] b[iskupa] s[moleńskiego]*, opublikowany w „Zabawach Przyjemnych i Pozytecznych” pod koniec 1774 roku<sup>20</sup>. Czytelną metaforą „ościstych cierni i głógów” Zabłocki jednoznacznie ocenił efekty podejmowanych prób pozyskania trwałego wsparcia możnego protektora. Czyniąc Naruszewicza powiernikiem osobistych refleksji nad swym dotychczasowym życiem, wyeksponował znaczenie, jakie miała dla niego w tym trudnym czasie przychyłność i opieka „wielkiego rymopisa”. Poetycka wypowiedź dotyczyła zapewne artystycznej pieczy doświadczonego, wysoko cenionego ówczesnie pisarza i redaktora literackiego periodyku nad młodym adeptem pióra, a być może nawiązywała także do materialnego wsparcia, jakiego Naruszewicz udzielał pozbawionemu środków do życia poecie<sup>21</sup>. Nie można też wykluczyć, że miał on jakiś udział w pozyskaniu przez Zabłockiego przychyłności księcia Czartoryskiego, którego protekcji utalentowany twórca prawdopodobnie zawdzięczał od połowy 1774 roku posadę protokolisty w Komisji Edukacji Narodowej [zob.: JPKalendarium 334].

Urzędnicza posada, zapewniająca przynajmniej w części stałe zabezpieczenie materialne, sekretarzowanie w prywatnym gabinecie generała ziem podolskich i pozyskanie jego opieki sprawiły, że Zabłocki osiągnął pewną stabilizację. Rok później w *Odzie do przyjaciela*, intencjonalnie skierowanej

<sup>20</sup> F. Zabłocki, *Do J[asnie] W[ielmożnego] ks[iędza] A[dama] N[aruszewicza], k[oadiutora] b[iskupa] s[moleńskiego]*, ZPP 1774, t. 10, cz. 2, s. 405–412.

<sup>21</sup> W *Mysłach nawiasowych Polaka lewą ręką pisanych*, których autorstwo badacze łączą właśnie z Zabłockim, narrator z wdzięcznością zwracał się do Adama Naruszewicza jako swego dobroczyńcy w sprawach bytowych i literackiego patrona, inspirującego oddziałującego na początkującego poetę. Tekst przedrukował Roman Kaleta w aneksie do obszernego studium *O twórczości satyrycznej Franciszka Zabłockiego w okresie Sejmu Czteroletniego*, [w:] idem, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, Wrocław 1971, s. 597–611.

do Franciszka Dionizego Książnina, również związanego z domem Czartoryskich, skupił uwagę na podobieństwie losów oraz doświadczeń własnych i adresata<sup>22</sup>. Z wdzięcznością pisał o dobrodziejstwie patronatu, jakim otoczył go książę, i z optymizmem oceniał swoje ówczesne życie.

Wskazał wprawdzie dobra, które nie stały się jego udziałem, ale ponad mizerną kondycję materialną wznosił spokojne życie, przyjaźń i walory moralne, kryjące się pod pojęciem cnoty – wartości uznane przezeń za trwałe niż kosztowne dobra materialne:

Nie mam ja w swojej chatce obicia,  
Drogich kryształów, marmuru, złota,  
Ale mam za to spokojność życia,  
Którą mi jedna przyjaźń i cnota.  
[*Oda do przyjaciela*, w. 1–4]

Ujęte w spokojnej tonacji utyskiwania Zabłockiego na niedostatek miały w pewnej mierze uzasadnienie. Współpraca poety z „Zabawami Przyjemnymi i Pożytecznymi” w niewielkim stopniu zasilala jego dochody, a pensja pobierana za urzędniczą pracę w Komisji Edukacji Narodowej, wynosząca w tym czasie 3000 zł rocznie, nie gwarantowała mu w pełni poziomu życia odpowiadającego towarzyskim potrzebom, ambicjom i pragnieniom, a także statusowi społecznemu, wiążącemu się z pracą w ważnej instytucji państwowej. Jak wynika z przekazu Grümberga, nie miały wpływ na ustawiczne borykanie się młodego literata z kłopotami finansowymi miała jego rozrzutność i niegospodarność:

W tym czasie najbardziej cierpiał wielkie niedostatki i takie ubóstwo w garderobie, że mając honor prezentowania się na pokojach generała ziem podolskich, przed wybieraniem się na bale wieczorne, cerował sam sobie najpotrzebniejszą do przystrojenia się przystojnego odzież. [...]

Ubóstwa tego przyczyną była mała pensja Zabłockiego w Komisji Edukacyjnej i nieumiejętność kalkulacji, przez co do długów zaciągniętych na dworze na garderobę przybływały nowe i wiele mu kłopotów czyniły.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> F. Zabłocki, *Oda do przyjaciela*, ZPP 1775, t. 11, cz. 2, s. 343–344.

<sup>23</sup> *Wyjątek z listu P. Grümberga do P. Jana Richtera*, cyt. za: J. Pawłowiczowa, *Aneks do Kalendarium [życia i twórczości]*, [w:] *Teatr* 424. Dla porównania warto przypomnieć, że Książnina za pracę w Bibliotece Załuskich od 1 kwietnia 1781 do 1 października 1783 roku, podjętą z polecenia Czartoryskiego, otrzymywał miesięcznie tylko 128 zł, a gdy zrezygnował z posady, każdego miesiąca wypłacano mu uposażenie

Wydaje się, iż odpowiedzi na zawarte w *Odzie do przyjaciela* utyskiwania Zabłockiego na trudną sytuację materialną można by upatrywać w *Ukontentowaniu* (IV, 4) Książnina, wierszu kilka lat później zamieszczonym w edycji *Erotyków* (1779). W utworze tym poeta przekonywał druha o potrzebie akceptacji własnej kondycji życiowej i zadowolenia się tym, co im obu zostało dane:

Bądźmy kontenci ze swojego stanu,  
Precz stąd starania i zgryzoty chore!

[...]

Nie myślmy więcej, a niżli potrzeba,  
Dość nam na szczodrej mecenasa łasce.  
Mamy z niej dla się i soli, i chleba,  
Za cóż kryć czoło w posępności masce?

Byś, nie wiem, zysku jak wiele naliczył,  
Nigdy żądz twoich nie będą ostatki.

Więcej ma Pan Bóg, niżeli użyczył;  
Dał na potrzebę, da i na przypadki.<sup>24</sup>

[*Ukontentowanie* (*Erotyki* IV, 4), w. 1-2, 17-24]

Serdecznym tonem, zdradzającym pogodę ducha oraz pełne optymizmu usposobienie, Książnin zalecał przyjacielowi umiarkowanie w żądaniach wobec losu, a jednocześnie przekonywał go, iż źródłem szczęścia nie jest gromadzenie dóbr, lecz umiejętność czerpania zadowolenia oraz radości z najmniejszych nawet oznak przychylności ludzi i nieba. Z myślą o wspólnej kondycji życiowej i związanych z nią doświadczeniach, aluzyjnie nawiązał też do opieki, jaką ich obu otaczał książę Czartoryski. Do uwagi Zabłockiego na temat „pańskiej szczodroty” nawiązał refleksją poświęconą „szczodrej mecenasu łasce”, choć wydaje się, że w jego wypowiedzi pobrzmiewał nie tylko z lekka żartobliwy ton, ale do głosu doszła także łagodna nuta ironii. Wyrazem mecenasowskich ambicji i działalności Czartoryskiego było bowiem nie tyle finansowe wspieranie podopiecznych, ile raczej inspirujący twórczo patronat intelektualny, przydzielanie obowiązków w swoim prywatnym gabi-

---

emerytalne w wysokości 600 złotych. W roku 1793 jego pensja na dworze puławskim wynosiła 1500 złotych, ale przypuszcza się, że w latach wcześniejszych była nieco wyższa. Zob.: W. Borowy, *Wstęp*, [w:] F.D. Książnin, *Wybór poezji*, oprac. W. Borowy, Wrocław 1948, s. 9; T. Mikulski, *Książnin w Bibliotece Żaluskich*, [w:] idem, *Ze studiów nad Oświeceniem. Zagadnienia i fakty*, Warszawa 1956, s. 236.

<sup>24</sup> F.D. Książnin, *Ukontentowanie*, [w:] idem, *Erotyki*, cz. 1, Warszawa 1779, s. 210-211.

niecie, a także pomoc (nierzadko w formie protekcji) w zdobywaniu urzędniczych stanowisk oraz innych posad stanowiących źródło utrzymania, czego obaj poeci sami doświadczyli. Poetycki dialog przyjaciół-literatów skłania do ostrożności w szacowaniu „szczodrości” Czartoryskiego. Uwaga Książnina na temat „soli i chleba” dotyczyła bowiem nie tyle dostatniego życia, ile raczej zaspokajania podstawowych potrzeb bytowych. Nie bez racji więc łączył on nadzieję na poprawę własnej kondycji materialnej i losu przyjaciela nie z osobą mecenasa, a z przychylnością nieba.

Warto przywołać jeszcze jeden utwór Zabłockiego, do którego mogło nawiązywać *Ukontentowanie* Książnina. Utrzymana w pogodnej tonacji próba nakłonienia przyjaciela do powściągliwości w materialnych żądaniach wobec losu w pewnej mierze nawiązuje do *Dumy ubogiego literata*, zamieszczonej w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” wkrótce po *Odzie do przyjaciela* – po połowie 1775 roku<sup>25</sup>. W sarkastycznym utworze Zabłocki podjął problem dotkliwej i upokarzającej sytuacji niemających literatów, którzy zmuszeni byli do utrzymywania się z pracy umysłowej, najczęściej urzędniczej, nie mogli bowiem liczyć na godziwe wynagrodzenie swego pisarskiego trudu. Ekspresywnym, zjadliwym językiem pomstował nie tylko na swój niewdzięczny los, ale także na biedę doskwierającą jemu podobnym, pozostającym w służbie Apollina, „chudakom” w „obdartym mundurze”, zdany na sądy, lecz nie na realne wsparcie surowych krytyków i nieuków:

Gdy czytam plód mej pracy, com nią, wieszcz ubogi,  
Drzemał w kącie nieznanym i ziemskie czcił bogi,  
Upatrując jakiegoś zysku promyk lichy,  
I płacz mnie rzewny bierze, i niewczesne śmiechy.

Bo jakąż, nieraz myślę, mam korzyść z tej sztuki,  
Którą gardzą surowi mędrce i nieuki?  
A gdy czasem przez litość swe dadzą przyznanie,  
Ich chwałę mam za obiad, afront za śniadanie.  
[*Duma ubogiego literata*, w. 1-8]

Utworem, z którym bezpośrednio korespondowała *Duma ubogiego literata* był *Chudy literat* Naruszewicza, opublikowany w roku 1773 w „Zabawach Przy-

---

<sup>25</sup> F. Zabłocki, *Duma ubogiego literata*, ZPP 1775, t. 12, cz. 1, s. 166-170. Utwór cytuję w rozprawie według współczesnej edycji: „Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło”. *Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1981, s. 298-299.

jemnych i Pożytecznych”, a później kilkakrotnie przedrukowany<sup>26</sup>. Satyra ta również została poświęcona niedostatkom społecznej oraz finansowej kondycji ludzi pióra – przedstawiciele ówczesnej inteligencji twórczej, nierzadko „kęs sławy” okupujących materialnym ubóstwem. Do takiego wniosku skłaniają zbieżności w ukształtowaniu formuł tytułowych obu wierszy, w podjętej problematyce (choć w przypadku młodszego poety rozpatrywanej z bardziej osobistej perspektywy) i w doborze kluczowych słów. Argumentem pośrednio przemawiającym za owymi powiązaniem może być również fakt, że do satyry Naruszewicza Zabłocki odwołał się w odzie dedykacyjnej adresowanej do księcia Czartoryskiego, gdy dokonywał krytycznej oceny niekorzystnych zjawisk, które ówczesnie determinowały poziom rodzimej kultury i materialny status jej twórców: „Nie winujmy Polaka, że się pisać leni, / Wytknął nam ktoś współczesny nie bez fundamentu” (w. 31–32). W przypisie do wiersza wskazał źródło owego nawiązania: „Adam Naruszewicz, biskup koadiutor smoleński, w satyrze *Chudy literat*”.

We fragmencie, do którego odwoływał się Zabłocki, Naruszewicz głosem tytułowego bohatera mówił o biedzie pisarzy, wynikającej z braku zainteresowania szlachty ambitną, wartościową lekturą, a tym samym wspieraniem poprzez zakup książek utalentowanych ludzi, zmuszonych do drukowania dzieł własnym sumptem. Krytycznej ocenie poddał również interesownych pseudomecenasów, którzy nagradzali jedynie pochlebców:

Niepokupny dziś rozum; trzeba wszystko strawić,  
 Kto go chce na papierze przed światem objawić.  
 Pełno skarg, że się gnuśny Polak pisać leni,  
 A nie masz, kto by ściągnął rękę do kieszeni.  
 Nie masz owych skutecznych ze złota pobudek;  
 Więcej szalbierz zyskuje albo lada dudek,  
 Co pankom nadskakiwa lub co śmiesznie powie,  
 Bo on za swe rzemiosło podarunki łowi;  
 A ty, biedny, swe pisma, opłaciwszy druki,  
 Albo spal, albo rozdaj gdzie między nieuki<sup>27</sup>  
 [*Chudy literat*, w. 21–30]

<sup>26</sup> Zob. A. Naruszewicz, *Chudy literat. Satyra*, ZPP 1773, t. 7, cz. 1, s. 49–64. Por.: EA, „Zabawy...” 124.

<sup>27</sup> A.S. Naruszewicz, *Chudy literat*, [w:] idem, *Satyry*, wstęp i oprac. B. Wolska, Kraków 2002, s. 138 [dalej: ASNSatyry z numerem strony].

Klamrą spinającą w dedykacyjnej odzie Zabłockiego polemiczne nawiązanie do bukoliki Wergiliusza oraz wzmocnione autorytetem Naruszewicza refleksje nad niekorzystną ówczesnie sytuacją pisarzy i uczonych są postulaty akcentujące potrzebę odpowiedniego wspierania zdolnych i wykształconych ludzi. Właśnie dojrzały, przemyślany program opieki nad utalentowanymi twórcami oraz uczonymi poeta uznał za warunek rozwoju rodzimej nauki i literatury:

Niechaj inny dla siebie mają wzgląd uczeni,  
Niech fawor nie do osób, lecz łąnie do talentu;  
Rozkrzewią się nauki i Polska uczona  
Kilku nam za jednego dać może Marona.  
[Do... *Adama Czartoryskiego...* (*Zabobonnik...*), w. 34–36]

W powiązaniu z tymi przesłankami, pisarz scharakteryzował adresata wiersza dedykacyjnego właśnie jako człowieka światłego, wykształconego i szlachetnego – w pełni przygotowanego do odpowiedzialnej opieki nad zdolnymi ludźmi, umięjącego wyszukiwać oraz właściwie ocenić i pielęgnować prawdziwe talenty. Z mecenasowską działalnością swego niegdysiejszego protektora połączył tylko „znakomite” cele. Jego pochwałę za inspirujące oddziaływanie na ludzi pióra, a także za troskę o właściwe rozwijanie u podopiecznych posiadanych przez nich uzdolnień i talentów wyraził, posługując się metaforycznym obrazem, mającym formę rozbudowanego porównania, dzięki czemu uniknął panegirycznej pozy:

Tak ów baczny ogrodnik, pięknych szczepów chciwy,  
Ażeby swój ogródek w nowe zamóc plony,  
Szukać ich, skoro pora, wychodzi na niwy  
I zaraz do ogródka wnosi znalezione,  
Sadzi, wilży, zagrzewa, prostuje, osłania  
Szczep rośnie; byłby usechł bez tego starania.  
[Do... *Adama Czartoryskiego...* (*Zabobonnik...*), w. 25–30]

Bardzo pochlebną opinię o mecenasowskiej działalności adresata ody Zabłocki wyeksponował również, pisząc o opłakanych skutkach, jakie w całym kraju w okresie poprzedzającym „wiek Stanisława” spowodował brak równie dobrych i mądrych, jak Czartoryski, opiekunów, sprawujących właściwą pieczę nad nauką i literaturą. Z księciem, jako człowiekiem pióra o znako-

mitym wyczuciu estetycznym i artystycznym, dzielił się refleksjami na temat upadku sztuki słowa i literackiego gustu w tymże okresie:

Gdzież wtenczas był przybytek smaku? Czy u mnicha,  
Którego dowcip szkoty subtelnością pasły,  
Czy u tych bałamutnych skutku gwiazd pisarzy?  
[Do... *Adama Czartoryskiego...* (*Zabobonnik...*), w. 39–41]

Mając na uwadze publikację oraz przedruki miernych i grafomańskich płodów pióra, Zabłocki objął negatywną oceną nie tylko środowisko ludzi piszących, ale także odbiorców zainteresowanych książkami, które uznał za bezwartościowe. Ze wstydem przypominał sobie, ale także księciu-literatowi mierne „płody owych czasów opłakanych, / Bujne arcybystrego iskry geniusza” (w. 43–44), wskazując tytuły konkretnych dzieł, świadczących o powielaniu wynaturzonych wzorców literackich. Upowszechniały one zły gust oraz nieodpowiednie upodobania i nawyki lekturowe, choć te ostatnie i tak, zdaniem poety, były właściwie zupełnie niewykształcone. Z satyrycznym zacięciem pisał także Zabłocki o szerzeniu się w kraju religijnej nietolerancji, ciemnoty, zabobonu oraz wiary w guśła, czary i prognostyki<sup>28</sup>.

Podjęcie wskazanych zagadnień w wierszu dedykacyjnym wynikało z faktu, iż zarówno autora, jak i adresata poetyckiej wypowiedzi interesowały losy ludzi pióra (choćby doświadczali ich i postrzegali je z odmiennej perspektywy), artystyczna wartość publikowanych ówczesnie dzieł, a także poziom rodzimej nauki i oświaty, mający wpływ na wykształcenie, horyzonty myślowe oraz czytelnicze zainteresowania polskiego, głównie szlacheckiego społeczeństwa. Pewien wpływ na dobór tematyki poetyckiego przypisania miała również osnowa scenicznego dzieła ofiarowanego Czartoryskiemu. Charakter i przebieg intrygi komediowej został bowiem zdeterminowany przez wiarę Anzelma, głównego bohatera sztuki, we wszelkiego rodzaju wróżby i wpływ ciał astralnych na ludzkie losy<sup>29</sup>. Jego postać Zabłocki przywołał w końcowych wersach dedykacyjnej ody: „Tymczasem los mój takiż, jak zabobonnika: / On diabłów, ja ciemnego lękam się krytyka” (w. 85–96). Objął refleksją ważne dla siebie jako pisarza problemy wynikające z recepcji sztuki, która – niezależnie

<sup>28</sup> Por. M. Klimowicz, *Oświecenie*, wyd. 7, Warszawa 1999, s. 15–16. Zob. również rozprawę Danuty Kowalewskiej, *Małżeństwa z kalendarza. Astrologia wróżebna w oświeceniu*, [w:] *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej i G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006, s. 249–263.

<sup>29</sup> Zob. P. Matuszewska, „*Zabobonnik*” – próba lektury, [w:] *Dramaty* 29–44.



od funkcjonowania w kręgu teatralnym w wersji scenicznej – mogła wejść wraz z edycją w obieg czytelniczy. Obawy z tym związane, dotyczyły zagadnienia, które Zabłocki podjął już w *Dumie ubogiego literata* – oceny walorów komedii i talentu autora przez osoby pozbawione dostatecznej wiedzy oraz intelektualnych predyspozycji, uprawniających do ferowania takich sądów.

W kontekście dwóch omówionych dotąd poetyckich przypisań Zabłockiego niezwykłą aurą liryczną i pięknem osobistych wyznań wyróżnia się dedykacyjny utwór załączony do sztuki *Balik gospodarski, opera komiczna we trzech aktach* (1780). Także w tym wierszu pisarz nawiązał do „mizerii” swej kondycji życiowej, uczynił to jednak aluzyjnie, wyżej ceniąc emocjonalne więzi łączące go z adresatem niż poskąpane im przez los czysto materialne dobra oraz powszechnie cenione godności i splendory. Funkcję tytułu lirycznej wypowiedzi wyznaczył elementom inskrypcyjnym, zawierającym formułę ofiarowania: *Franciszkowski Dionizemu Książninowi, przyjacielowi swojemu*<sup>30</sup>. Wzruszającą deklarację szczerych i głębokich uczuć, jakimi darzył przyjaciela, który towarzyszył mu w pogodnych momentach życia i wspierał (także piórem) w bolesnych doświadczeniach, związanych ze śmiercią żony, poprzedził stonowaną refleksją nad dzieloną z przyjacielem kondycją ubogich literatów, których omijały zaszczyty i uznanie: „Pochwały, uwielbienia, cześć, sława, honory / Stronią od nas, na wielkie idą tylko dwory” (w. 3–4).

Nawiązującego do *Muzy* przeświadczenia o niezmiennej w świecie pogoni za dobrami materialnymi, przywilejami, zaszczytami i honorami Zabłocki nie dopełnił jednak skargami na dzielony z przyjacielem los, pozbawiony przychylności Fortuny. Krytycznej ocenie współczesnego „złego świata”, w którym przyszło im żyć, rządzącego się niesprawiedliwymi zasadami i prawami, a także ludzkich wad i słabości, towarzyszy naznaczone determinacją pogodzenie się z obowiązującym porządkiem społecznym i moralnym oraz próba odnalezienia własnego miejsca w tej skażonej rzeczywistości, dającego poczucie wartości i ważności. Z trzeźwością i wyraźnym sceptycyzmem poeta odniósł się do Owidiuszowej wizji złotego wieku, w którym nad dostatnim bytem, jaki uczciwym i cnotliwym ludziom hojnie zapewniała płodna natura, a także nad ich bezpieczeństwem i pomyślnością czuwała Astrea – bogini sprawiedliwości<sup>31</sup>. Chwalebnemu i budującemu, lecz fikcyjnemu, mitycznemu obrazowi

<sup>30</sup> F. Zabłocki, *Franciszkowski Dionizemu Książninowi, przyjacielowi swojemu*, [w:] idem, *Balik gospodarski, opera komiczna we trzech aktach*, Warszawa 1780, s. 3–6.

<sup>31</sup> Por.: Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska (ks. I – ks. IX, w. 175), S. Stabryła (ks. IX, w. 176 – ks. XV), oprac. S. Stabryła, wyd. 2 zmien., Wrocław 1996, s. 8: „Pierwszy nastał wiek złoty, który bez karzącej dłoni, z własnej woli, bez ustaw

początków ludzkości, przeciwstawił rzeczywiste wartości i chwalebne cnoty, które dostrzegał w sobie i przyjacielu:

Lecz dajmy pokój światu, nikt go nie poprawi:  
Mieszkać temu z zwierzęty, kogo on nie bawi!  
My zaś, żyjąc wśród ludzi, ludzie także sami,  
Wspólne wady wzajemnie znośmy między nami.

Nie żałujmy Astrei czasów; wiek ten złoty  
Jest marą, my rzetelne znajdziem u nas cnoty;  
Każdy stan chwalebny ma coś w swym podziele:  
Wielcy – bohaterowie, mniejsi – przyjaciele.

[*Franciszkowski Dionizemu Książninowi, przyjacielowi swojemu (Balik gospodarski...*),  
w. 13-20]

Wpływom świata wielkopańskich dworów Zabłocki przeciwstawił siłę emocjonalnych więzi łączących go z przyjacielem-poetą, a szczerość tych uczuć wzniosł ponad żądzę pieniądza, próżność możliwych oraz zabieganie o urzędy i tytuły. Z niezachwianą pewnością przekonywał Książnina, uobecnianego w utworze poprzez pytania i apostroficzny tok wypowiedzi, że otrzymany od losu dar przyjaźni, ubogacający ich emocjonalnie i duchowo, to wzniosła, niepodlegająca sile czasu wartość, która w zmiennym i skażonym świecie jest źródłem szczęścia, pomaga odnaleźć sens życia, a w dotkliwych momentach przynosi pociechę.

Jam w tobie, mój Książninie, znalazł ten skarb drogi,  
Uwielbiam też zrządzenie, wielbię za to bogi.  
Myśl ma na mizantropiją już odtąd nie chora,

---

strzegł wierności i sprawiedliwości. Nie było lęku i nie było kary, nikt nie musiał czytać groźnych słów prawa rytych na tablicach z miedzi. Pokorny tłum nie drżał przed wyrokami sędziów. Bez sądów wszyscy czuli się bezpieczni. [...] Ziemia sama z siebie, wolna od obowiązków, nie tknięta pługiem, nie drażnięta lemieszem, wydawała plony. Ludzie zadowoleni z pożywienia zrodzonego przez ziemię nie zmuszoną przez nikogo zbierali owoce jeżówki, górskie poziomki, tarniny, jagody, jeżyny zwisające z ciernistych gałązek i żołądzie, które opadały z rozłożystego Jowiszowego drzewa”. Wedle Owidiuszowej wizji, w czwartym z kolei wieku na świecie pojawiło się żelazo i okrutniejsze od niego – złoto: „Nadeszła wojna, która posługuje się jednym i drugim, i potrząsnęła mieczem w krwawej dłoni. [...] Miłość rodzinna legła w pyłe, dziewczica Astrea, ostatnia z bóstw, opuszcza ziemię w krwi skąpaną” [s. 10]. Astrea to bogini sprawiedliwości; rzymska Iustitia była córką tytana Astreusa.

Będzie zawsze Polluksem, kto znajdzie Kastora.

[*Franciszce Dionizemu Książninowi, przyjacielowi swojemu (Balik gospodarski...)*, w. 21-24]

Tęsknoty Zabłockiego za sławą, Janina Pawłowiczowa upatruje już w motcie załączonym do imienninowej ody dla biskupa Młodziejowskiego, a także w *Odzie do przyjaciela* [JPFranciszek 684, 689]. W liryku skierowanym do Książnina, młody poeta słauił głównie księcia Czartoryskiego, ale obejmując refleksją przyszłość, z otuchą wypatrywał „profitów” także dla siebie i swego druha:

Oh! kiedyż nam te błysną promyki,  
Żebyśmy żywszym duchem ujęci,  
Dziel jego ważnych sławne dzienniki  
Do wiecznej mogli przesłać pamięci!

Byłby to pewnie moment szczęśliwy  
I owoc prawej godzin wdzięczności,  
Lecz k'temu trzeba myśli sędziwój,  
A myśmy jeszcze w kwiecie młodości.  
[*Oda do przyjaciela*, w. 21-28]

Sześć lat później w poetyckim przypisaniu nadzieję (własną i adresata) na pamięć u potomnych wiązał zarówno z ich twórczością, jak i ze szczerą przyjaźnią, którą się darzyli:

A jeżeli, jako nam miłość własna wróży,  
Imię nasze w swych pismach nad zgon przetrwa dłużej,  
Miejmy dość, że zapiszą w Pamięci Kościele:  
„Książnin z Zabłockim prawi byli przyjaciele”.  
[*Franciszce Dionizemu Książninowi, przyjacielowi swojemu (Balik gospodarski...)*, w. 37-40]

W dedykacyjnym liście poetyckim skierowanym do przyjaciela-poety Zabłocki wyraził głęboką wiarę w siłę poetyckiego słowa, utrwalałego pamięć o twórcy oraz bliskich mu osobach i łączących ich emocjonalnych więziach.

Wydaje się, że dla Zabłockiego ofiarowanie dzieł księciu Czartoryskiemu i Książninowi było jedynie pretekstem do podjęcia konkretnych tematów w „rozmowach” z nimi jako ludźmi pióra. Problemy, którym poświęcił uwagę w poetyckich przypisaniach podejmował też w odrębnych utworach przywo-

ływanych w rozprawie – w pewnym zakresie również w imieninowych odach adresowanych do generała ziem podolskich. Podkreślenia wymaga ponadto fakt, iż zagadnienia objęte jego refleksją interesowały także innych literatów tego czasu.

Główny wątek dedykacyjnego wiersza załączonego do *Czterech żywiołów...* wpisuje się w dyskusję na temat mitów – zainicjowaną dwa wieki wcześniej, a ponownie podjętą w drugiej połowie XVIII stulecia<sup>32</sup>. Kilka lat przed publikacją poematu Zabłockiego, na łamach „Monitora” (1772, nr 67) Ignacy Krasicki w adaptacji artykułu Josepha Addisona krytycznie ocenił włączanie do poezji realiów mitologicznych. Bałwochwalcami ślepo zapatrzonymi w antyczne wzorce nazwał literatów, którzy w utworach przywoływali pogańskich bogów. Stawiając za wzór twórcze dokonania znakomitych europejskich pisarzy współczesnych (Miltona, Voltaire’a i Polignaca), polemizował z przekonaniem, jakoby rezygnacja z mitologicznych odwołań miała pozbawić rymotwórstwo „okrasy”<sup>33</sup>. W roku następnym z sędami Krasickiego polemikę podjął Franciszek Maurycy Karp w broszurze *Obrona mitologii* (1773). Akcentował stricte literacki charakter tworzywa mitologicznego, podkreślając alegoryczny status bohaterów mitów oraz ich ważną rolę w obrazowym ujmowaniu problematyki podejmowanej w utworach, a także w formułowaniu sądów wartościujących<sup>34</sup>. Metapoetycki wiersz dedykacyjny w osobnej edycji załączony do

<sup>32</sup> Zob. E. Sarnowska-Temeriusz, *Mitologia*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej. (Średniowiecze – Renesans – Barok)*, red. T. Michałowska przy udziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1990, s. 484–485. Programową wypowiedź na temat mitologii jako tworzywa literackiego sformułował m.in. Walerian Otwinowski w przedmowie do przełożonych przez siebie *Metamorfoz Owidiusza*. Zob.: R. Ociczek, *Przedmowy w książkach wieku XVII*, [w:] eadem, *Studia o dawnej książce*, Katowice 2002, s. 38–40. Zob. także: B. Gubrynowicz, *Walka o mitologię. Epizod z dziejów krytyki literackiej w Polsce z XVIII wieku*, „Prace Filologiczne” 1927 t. 12, s. 488–500; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Warszawa 1966, s. 581–594; E. Sarnowska-Temeriusz, *Mitologia*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2 popr. i poszerz., Wrocław 1991, s. 292–293.

<sup>33</sup> [I. Krasicki], [*Przeciwko mitologii w rymotwórstwie*], [w:] „Monitor” 1765–1785. *Wybór*, wybór i oprac. E. Aleksandrowska, Wrocław 1976, s. 339. Nie z erudycją i błyskotliwością pomysłów, a z niedostatkami inwencji twórczej pisarz ten łączył sięganie przez poetów do mitycznych historii: „Nie poezją więc, ale szczupłość umysłu nieplodnego oskarżają ci, którzy rozumieją, iż poezja bez dawnych bajek obejść się nie może”.

<sup>34</sup> W następnym dziesięcioleciu krytyczne stanowisko Krasickiego, chociaż innymi argumentami, poparł Franciszek Karpiński. W teoretycznej rozprawie *O wymo-*

*Czterech żywiołów...*, podobnie jak przyswojona z francuskiego *Pieśń bachiczna...*, zawierał argumenty przemawiające za czerpaniem inspiracji twórczych z tego właśnie antycznego źródła i zdobywaniem o nim wiedzy w toku edukacji.

Zabłocki nie był też jedynym autorem, który ówczasnie domagał się w swych utworach społecznego uznania dla ludzi pióra i stosownych gratyfikacji za ich trud pisarski. Wcześniej wskazane problemy podjął Naruszewicz w *Chudym literacie*, upatrując przyczyn sytuacji niekorzystnej dla twórców przede wszystkim w wąskich horyzontach myślowych i nieuctwie społeczności szlacheckiej oraz jej niechęci do intelektualnego wysiłku, czytania oraz zdobywania wiedzy. Skutkiem takich postaw, poddawanych krytyce również w innych wierszach tego czasu, między innymi w satyrach Józefa Gracjana Piotrowskiego, było lekceważenie książek oraz ich autorów<sup>35</sup>. Kilkakrotnie problemy związane z ówczesną kondycją ludzi pióra podejmował też Krasicki – w satyrze *Do króla, w Liście 7. Do pana Rodkiewicza*, a także w innych drobnych utworach i wierszach z prozą. Podkreślał przede wszystkim trudną sytuację finansową i niską pozycję społeczną literatów. Akcentował ponadto, na co zwróciła już uwagę Teresa Kostkiewiczowa, uciążliwości, z którymi pisarze muszą zmagać się w sferze psychologicznej, w „dziedzinie relacji między-

---

*wie w prozie albo wierszu* (1782) zwrócił się do ówczesnych poetów z pytaniem, któremu patronowały względy moralne oraz niezbyt wysokie mniemanie o lekturowych kompetencjach ówczesnych czytelników: „Ale my, po co tych Muz, tych Apollinów w naszych wzywamy poezjach, o których próżności aż nadto przeświadczeni jesteśmy, a tym jeszcze sposobem odbiegamy od jednej spomędzy własności tak poezji, jako i pisma każdego: ażeby powszechnie rozumiane były [...]” [*Oświeceni* 206]. Z kolei Joachim Litawor Chreptowicz akcentował estetyczne walory realiów mitologicznych w poezji, atrakcyjne w odbiorze czytelnicznym. W encyklopedycznym haśle *Poezja*, zamieszczonym w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości, porządkiem alfabety ułożonych* (1781–1783) przygotowanym przez Krasickiego przekonywał, że poezja bez tworzywa mitologicznego „nie miałaby czym bawić słuchacza i wprawiać go w słodkie zadumienia”. W tym samym duchu pytał: „Któż nie czuje wewnętrznej rozkoszy, przypominając sobie trzy Gracje, które piękność otaczają, pas Wenery z własnością wdzięków i przymlenia, Armidy z miłości i wyroków utkany, sieć stalową Wulkana, cyrkiel złoty w ręku boskich, którym okrąg świata zarysowany i inne tym podobne dowcipu płody, którymi dzieła poetów jaśnieją” [*ib.* 175].

<sup>35</sup> Zob. A. Aleksandrowicz, „*Niepokupny dziś rozum*”. (*W kręgu „Chudego literata” Adama Naruszewicza*), „*Wiek Oświecenia*” 1998, t. 13, *W dwusetną rocznicę śmierci Adama Naruszewicza*, s. 85–96. Por. również uwagi, jakie tej satyrze poświęciła Barbara Wolska we *Wstępie* do edycji: *Satyry* 59–61.

ludzkich, w stosunku otoczenia do rezultatów pracy twórczej”<sup>36</sup>. Warto jednak zaznaczyć, że Zabłockiego od innych autorów zabierających głos w tych sprawach odróżniał fakt, iż podstawą jego krytycznych refleksji były osobiste doświadczenia życiowe i zmagania z kondycją „ubogiego literata”.

W ówczesnej poezji można również wskazać utwory poświęcone przyjaźni, o której tak wzniosłe pisał autor *Baliku gospodarskiego...* Pochwałę rangi i wartości tego uczucia zawiera kilka wierszy opublikowanych w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”. Liryk *Do przyjaźni (z francuskiego)*, którego pierwowzorem był wiersz Jeana Baptiste’a Rousseau, Naruszewicz rozpoczął od słów: „Folgo myśli stroskanych, niebios darze święty”<sup>37</sup>. Równie wzniosłe brzmi incipit jego *Hymnu do przyjaźni*: „Szacowny darze łaskawych bogów” i zawarta w tym utworze apostrofa „Święta przyjaźni!” (w. 1, 3)<sup>38</sup>. *Odę do przyjaźni* napisał też Józef Kazimierz Świątorzecki, podobnie jak Naruszewicz rozpoczynając swój utwór: „Święta przyjaźni, wielowładna pani”<sup>39</sup>. Zabłocki rozpoczął współpracę z literackim periodykiem w roku 1774, zapewne znał więc liryki bieżąco publikowane w piśmie. Oba wiersze Naruszewicza, z którym łączyły go bliższe relacje, mógł znać z przedruku w zbiorowej edycji jego *Dzieł* (1778). Prawdopodobnie do incipitu pierwszego ze wskazanych liryków podopiecznego Stanisława Augusta nawiązywała podniosła apostrofa do przyjaźni w poetyckim przypisaniu Zabłockiego. Być może do zamieszczonych w literackim periodyku wierszy poświęconych temu uczuciu nawiązywała też sceptyczna refleksja Zabłockiego, akcentująca niewspółmierność życiowego doświadczenia i sądów wypowiedzianych na temat rangi i wartości przyjaźni:

Przyjaźni, ty łaskawych niebios darze święty!  
Czy może być słodsze co nad tve ponęty?  
Czemużeś, choć ogólnie szacowana przecie,  
Tak mało masz klientów? [...]

[*Franciszkowi Dionizemu Książninowi, przyjacielowi swojemu (Balik gospodarski...*), w. 9-12]

<sup>36</sup> T. Kostkiewiczowa, „*Księgi, wiersze, dzienniki...*”. *O poglądach na książki i czytanie w epoce oświecenia i w pismach Ignacego Krasickiego*, „Prace Literackie”, S. 21: *Antynomie Oświecenia. Tom specjalny w 200 rocznicę Konstytucji 3 Maja*, red. P. Matuszewska, B. Zakrzewski, Wrocław 1991, s. 78-80. Zob. również: T. Chachulski, *Na dom w Heilsbergu*, [w:] idem, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 157-159 [dalej: TC*Opóźnione z numerem strony*].

<sup>37</sup> A. Naruszewicz, *Do przyjaźni (z francuskiego)*, ZPP 1771, t. 3, cz. 2, s. 329.

<sup>38</sup> Idem, *Hymn do przyjaźni*, ZPP 1774, t. 9, cz. 1, s. 24-25.

<sup>39</sup> J.K. Świątorzecki, *Oda do przyjaźni*, ZPP 1774, t. 9, cz. 1, s. 161-164.

O pięknie i sile przyjaźni pisał także Kniaźnin w łacińskiej elegii skierowanej *Ad Franciscum Zabłocki* (I, 8) w tomiku *Carmina* (1781), wspierając swoje refleksje licznymi przykładami, zaczerpniętymi z mitologii i dziejów antycznych<sup>40</sup>. Osobną uwagę poświęcił szczerym uczuciom, jakie łączyły go z adresatem lirycznej wypowiedzi. W dystychu zamykającym elegię: „Si minime heroas at nos bene grata poetas / Concordes olim posteritas celebret” (w. 127–128) przekonywał druha, iż potomność będzie także kiedyś sławiła ich — „skromnych poetów-przyjaciół” — a nie tylko bohaterów. Łaciński utwór, podobnie jak dedykacyjny wiersz załączony do wydanego w tym samym roku *Baliku gospodarskiego...* był poetyckim hołdem dla przyjaźni łączącej obu twórców i wyrazem marzeń o literackiej sławie, którym Zabłocki także dał wyraz w liście poetyckim adresowanym do Kniaźnina.

O wysokiej randze przyjaźni przekonany był również Krasicki. Mając jednak na uwadze wartości, które wnosi ona w życie człowieka, a nie przyśługi, to znaczy obowiązki, z jakimi ją łączono, ze sceptycyzmem odniósł się do objaśniania piórem tego uczucia:

Źle to podobno, iż o przyjaźni pisano księgi, bo uczyniono ją na koniec niepodobną. Dziełem ona serca, nie pióra jest, i ten, który się nad jej zbyt przesadzonymi obowiązkami rozciągnął, nie pisał z doświadczenia. [...] Nie z książek więc, ale i z czucia, i doświadczenia niech mi się powiedzieć godzi, iż nie jest przyjaźń tak ciężka ku nabyciu i utrzymaniu, jak ją być mienią.<sup>41</sup>

Należy również podkreślić, że charakteryzowane w rozprawie trzy przypisania, w których oświeceniowy autor ofiarował swe dzieła osobom także zajmującym się pracą pisarską, to starannie ukształtowane wypowiedzi poetyckie o wysokich walorach artystycznych, różniące się podjętą w nich problematyką i stylistyczną tonacją. Chronologicznie najwcześniejszy, pogodny, na wpół żartobliwy wiersz dedykacyjny ma wszelkie znamiona liryku o charakterze metapoetyckim, ponieważ Zabłocki przedmiotem refleksji uczynił w nim jeden z aspektów swego warsztatu twórczego, wiążący się ze źródłami inspiracji oraz sposobami ich wykorzystania w poezji. Na uwagę zasługuje też fakt, iż autor poprzedził czteroczęściowy poemat wstępem o charakterze osobistym i metapoetyckim. Odwołując się do wizji żywiołów sprzed aktu kreacji, do

<sup>40</sup> F.D. Kniaźnin, *Ad Franciscum Zabłocki*, [w:] idem, *Carmina*, Varsaviae 1781.

<sup>41</sup> Cyt. za: T. Chachulski, *Powrót nad Prut*, [w:] *TCOpóźnione* 122. Zdaniem badacza, autor *Uwag* „w dziedzinie egzystencji przyznawał prymat doświadczeniu przed kulturą” [*ib.*].

scenerii wojennych zmagania i do świata polityki, akcentował własne, odmienne od natchnionych, heroicznych i obywatelskich, preferencje twórcze, dotyczące zarówno tematyki, jak i formy artystycznej. Wybrał piąty żywioł – miłość, a w obrębie warsztatu – poetykę rokoka:

Niepomne Chaos, co przed światem wprzody  
Długość się tłuło z wszechrzeczy nieładem,  
Ziemi z powietrzem, a z ogniem wraz wody;  
Nie ciebie moich wielbię rymów składem.

Ani was śpiewam, coście kiedy w boju  
Świat krwią zalali, srogie bohaterzy,  
Ni was, ministrowie, cicha rdza pokoju,  
Ni was... lecz ciebie, chłopczyku Cytery.  
[*Cztery żywioły. Poema, w. 1-8*]

Kolejne przypisanie Zabłockiego to utrzymana w poważnym tonie oda, zawierająca krytyczną ocenę negatywnych zjawisk rodzimej kultury i wsparte konkretnymi, budującymi przykładami postulaty dotyczące rozwoju ówczesnej literatury, nauki i oświaty. Omówione na końcu ofiarowanie, reprezentujące lirykę wyznania, ma formę wzniesłego listu poetyckiego, w którym osobiste doświadczenia autora stały się kanwą rozważań nad niedostatkami kondycji literata, a przede wszystkim pięknej pochwały przyjaźni oraz refleksji nad mocą poetyckiego słowa.

Wiersze dedykacyjne Zabłockiego, skierowane do Czartoryskiego i Książnina, podobnie zresztą jak dedykacyjna oda adresowana do Stanisława Augusta obdarowanego *Fircykiem w zalotach, komedią we trzech aktach* (1781)<sup>42</sup>, nie były rymem związanymi daninami na rzecz obyczaju, lecz pełnoprawnymi, atrakcyjnymi literacko utworami, których gatunkowy charakter i walory stylistyczno-językowe w pełni odpowiadały cechom poezji drugiej połowy XVIII wieku<sup>43</sup>. Utrwalają one również bardzo pochlebny wizerunek oświece-

<sup>42</sup> Zob. F. Zabłocki, *Do Najjaśniejszego Stanisława Augusta, Króla Polskiego, Wielkiego Książęcia Litewskiego etc., Pana Miłościwego, przy podaniu na posiedzenie czwartkowe tej komedii*, [w:] idem, *Fircyk w zalotach, komedia we trzech aktach*, Warszawa 1781, s. nlb. 3-5.

<sup>43</sup> Zapewne ten fakt skłonił Bolesława Erzepkiego do pomieszczenia wśród innych utworów Zabłockiego dedykacyjnych wierszy, które pisarz załączył do trzech tekstów scenicznych. Swą decyzję wydawca wyjaśniał w jednym z przypisów [F. Zabłocki, *Pisma*, zebra. i wyd. B. Erzepki, Poznań 1903, s. 29].



niowego autora jako pisarza świadomie dokonującego wyborów twórczych, literata przekonanego o wysokiej, choć niedocenianej przez społeczeństwo randze ludzi pióra, z dużą przenikliwością obserwującego ówczesną rzeczywistość i różne aspekty rodzimej kultury, a także człowieka wrażliwego, który ceniał i pielęgnował przyjacielskie więzi.

#### SŁOWA-KLUCZE

dedykacja, antyk, Franciszek Zabłocki, Franciszek Książnin, Adam Czartoryski

*Bożena Mazurkova*

OVIDIUS AND VIRGIL.  
THE TREATISE ABOUT THE THREADS CONTAINED  
IN FRANCISZEK ZABŁOCKI'S RHYMED INSCRIPTIONS  
WHICH ARE ADDRESSED TO BOOKMEN

(summary)

The treatise is going on about poetic attributions directed by Franciszek Zabłocki to two well-known writers from second half of XVIII century – Adam Kazimierz Czartoryski and Franciszek Dionizy Kniaźnin. The dissertations presented are based mainly on threads of rhymed inscription concerning the author's artistic experiences and technical preferences; the contemporary bookmen's social status is also taken into consideration. The texts analysis aims to indicate all literary allusions and references in metapoetic and biographical character. They are rooted in Zabłocki's literary oeuvre, on that time poetry, in contemporary cultural realities and in distant ancient tradition which is an attractive source of inspiration. From the course of given dissertation a favourable image of the author emerged. He is presented as a complete writer who makes artistic choices consciously, he observes the reality of the time and different native culture aspects with a remarkable perceptiveness. Finally, he is a sensitive man who valued and cultivated ties of friendship highly.

KEYWORDS

dedication, atiquity, Franciszek Zabłocki, Franciszek Kniaźnin, Adam Czartoryski

*Izabela Woszczak*

SEKRETY I PORYWY PÓŻNEJ TWÓRCZOŚCI, CZYLI O PRZYJAŹNI,  
WZAJEMNEJ FASCYNACJI I ROZCZAROWANIACH ŁĄCZĄCYCH  
FRANCISZKA WĘŻYKA, KAJETANA KOŹMIANA  
I ANTONIEGO EDWARDA ODYŃCA Z DEOTYMĄ

Trzej sztandarowi przedstawiciele nurtów klasycyzującego i romantycznego polskiej literatury, trzy twórcze indywidualności i piśmiennicze symbole zjednoczone w adoracji dla dziecięcego fenomenu poetyckiego – kilkunastoletniej wieszczki warszawskiej Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy). W swoim zauroczeniu nie byli odosobnieni, początek lat pięćdziesiątych dziewiętnastego wieku to na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, poza nielicznymi wyjątkami, czas wybuchu autentycznego zachwyty wobec Deotymy, przedstawiającej się jako nowa nadzieja rodzimej literatury. Zatem pośród masowego uwielbienia i ogólnokrajowej popularności, raczej zapomniani już wówczas nestorowie poezji z zaciekawieniem i wiarą spoglądają w stronę talentu niespodziewanie wybujałego w okresie kulturalnej stagnacji wywołanej „Nocą paskiewiczowską”. Zarówno Wężyk, Koźmian, jak Odyniec żywili w tzw. złotych latach swojego życia, przez dłuższy lub krótszy czas, literackie uwielbienie dla Jadwigi Łuszczewskiej. Tym, co czyni ową potrójną fascynację wyjątkową, jest jedno-, dwu-, a nawet trzypokoleniowa różnica wieku dystansująca poetów od urodzonej w 1834 roku pisarki, a także specyficzny status każdego z nich w epoce pierwszych wystąpień i literackiej aktywności wieszczki.

Gwiazda Deotymy – genialnej improwizatorki i poetki – rozbłysnęła niemal natychmiastowo, z dniem debiutu młodziutkiej, wówczas osiemnastoletniej dziewczyny. Nastąpił on w słynnym warszawskim salonie literackim, prowadzonym przez jej matkę Magdalenę Łuszczewską. Rzecz to znamienna, gdyż talent i osoba przyszłej wieszczki na zawsze zwiążą się z tą dziewięt-

nastowieczną artystyczno-towarzyską instytucją<sup>1</sup>. Pani Nina, kobieta próżna, słynna z urody i kontrowersji, zapoczątkowała tradycję spotkań poniedziałkowych – na które od 1834 roku przybywała intelektualna i artystyczna elita stolicy – podtrzymywaną przez najbliższe kilkanaście lat. Wśród gości arystokratycznie zorientowanego salonu znajdowali się literaci, m.in.: Henryk Lewestam, Narcyza Żmichowska, Józef Korzeniowski, Teofil Lenartowicz; filozofowie: Józef Gołuchowski, Eleonora Ziemięcka; historycy: Kazimierz Władysław Wójcicki, Dominik Szulc; malarze: January Suchodolski, Marcin Zaleski, poza tym architekci, muzycy i liczni przedstawiciele świetnych polskich rodów. Salon służył żądnej zaszczytów piękności do zaspakajania własnych ambicji – gospodyni uwielbiała błyszczeć, co nie uszło uwagi współczesnych i znalazło wyraz w licznie powstających, ze względu na wielką popularność „poniedziałków”, wypowiedziach satyrycznych<sup>2</sup>. Krytyczne opinie niknęły jednak próżno

---

<sup>1</sup> Kompleksową analizę zjawiska salonów i życia salonowego w Polsce przeprowadza Janina Kamionkova [eadem, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1970; dalej: JKŻycie z numerem strony]. „Miejska sfeminizowana kultura salonowo-towarzyska” stanowi w początkach omawianego stulecia jedną z nowych form aktywności kulturalnej. Pojawiła się ona jako skutek przemian społecznych i gospodarczych stanowiących naturalną konsekwencję przyjmowania ustroju kapitalistycznego wraz z rosnącym znaczeniem warstwy mieszczańskiej, która zdominowała odchodzące na margines życia społecznego arystokrację i szlachecką kulturę dworską. Nowymi centrami twórczości (wcześniej były to dwory władców i znajdujące się na prowincjach siedziby magnackie) stały się miasta stołeczne z nowymi protektoratami sztuki i artystów: prasą, towarzystwami naukowymi czy salonami. „Feminizm” salonów wpływał natomiast z ról społecznych, jakie zostały przydzielone kobiecie: opiekunki ogniska domowego lub znawczyni tego, co piękne, dostojne i duchowo doskonalsze: „Feminizm nie oznacza jednak w tym wypadku wypierania mężczyzn z zajmowanych przez nich stanowisk w życiu kulturalnym ani zastępowania ich przez kobiety, oznacza aktywne współuczestnictwo kobiet w inspirowaniu, tworzeniu, kołportowaniu i recepcji literatury i sztuki, a przede wszystkim ich rzekomą wyższość w sferze piękna i kultury duchowej” [ib. 80].

<sup>2</sup> O wieczorach u państwa Łuszczewskich i charakterystycznej postawie pani Niny wypowiada się żartobliwie August Wilkoński [idem, *Salon literacki*, [w:] *Ramoty i ramotki*, t. 3, Kraków 1888, s. 107]: „W Chinach na 3421 lat przed narodzeniem Chr., w ówczesnym mieście stołecznym Kinikoj, nadobna i piękna przyjaciółka pułkownika gwardii państwa niebieskiego, jasnobrewa Mou-Mik-Fou-Pfy, [...] otóż wtenczas owa Fou-Pfy była od stworzenia świata najpierwszą, która w mieście Kinikoj literackie otworzyła salony i wezwała na nie młodzież co piękniejszą, a dla zamaskowania swych rzeczywistych zamiarów zaprosiła także kilku sędziwych splenników nauko-

uwag już wówczas podkreślających pozytywną wartość spotkań u Łuszczewskich i ich wpływ na kulturę polską. Te towarzyskie mityngi jako jedyne posiadały moc i możliwość gromadzenia pod jednym dachem najwybitniejszych ludzi Warszawy, co sprzyjało ożywieniu życia intelektualnego i artystycznego, wymianie myśli, a także budowaniu tożsamości narodowej w sytuacji, gdy polskość była tępiona przez zaborcę:

salon Łuszczewskich [...] stanowił jedyne w całym kulturalnym świecie nowoczesnym przybytek poświęcony wyłącznie kultowi najwznioślejszych ideałów ludzkich, przybytek, w którym poezja, nauka i sztuki piękne miały swych gorących wyznawców [...]. Dla historyka kultury swojskiej czasów nowszych, ognisko rozniecone przez rodzinę Łuszczewskich stanowić będzie zawsze świetlany obraz duchowej oazy, skąd najlepsze serca i umysły w narodzie czerpały otuchę i wiarę w ideały narodowe i wszechludzkie, w ich urzeczywistnienie, choćby w tej sferze, gdzie bezwładną jest materialna siła i przemoc.<sup>3</sup>

Upadek powstania listopadowego doprowadził w konsekwencji do zniesienia przez cara Mikołaja I względnie liberalnej konstytucji z 1815 roku i zastąpienia jej tzw. Statutem Organicznym Królestwa Polskiego (1832), rewokującym jakąkolwiek niezależność Polaków. Zlikwidowano sejm, odebrano niezależność polskim sędziom, wojsko polskie zostało wcielone do armii Imperium Rosyjskiego, a wobec instytucji państwowych i kulturalnych zaborca zaczął stosować represje. Terrorowi patronował nowy namiestnik Królestwa Polskiego, feldmarszałek Iwan Paskiewicz, od którego strasznych rządów okres 1832–1857 nazwano w historii Polski „Nocą paskiewiczowską”. Właśnie w tym czasie dewastacji kulturowego dorobku kraju, gdy szkoły wyższe zostały zamknięte, a kontrolę nad literaturą przejęła ogłupiająca carska

---

wych i zgrzybiałych filozofów”. Szczególną reakcję wywołała w rodzinie Łuszczewskich powieść Teodora Tripplina *Kobieta z głową* (1856), która miała dotkliwie urazić „wieszczkę” i jej najbliższe otoczenie, a nawet przyczynić się do chwilowego zamknięcia salonu. Czytamy o tym w jednym z listów Franciszka Wężyka: „Deotyma karmi mnie obietnicami, a od listopada nie miałem nic ani od niej, ani od jej rodziców. I ja milczę z obawy natręctwa. Mówią, że ich dotknął mocno Tripplin powieścią *Kobieta z głową*. Co tylko znaleźli przeciwnego, wzięli do siebie” [F. Węzyk do K. Koźmiana, 19 stycznia 1856, Kraków, [w:] *Korespondencja literacka Kajetana Koźmiana z Franciszkiem Wężykiem (1845–1856)*, zebr., obj. i wstępem opatrzył S. Tomkiewicz, Kraków 1914, s. 256; dalej: *Korespondencja*].

<sup>3</sup> A. Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku wieku XVIII-ego i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa 1916, s. 37–38.

cenzura, działał salon Łuszczewskich. Właśnie wtedy pojawiła się na forum rodzimej kultury literackiej Deotyma.

Spacyfikowanie powstania dało początek pasmu prześladowań, ale i zrodziło uczucie ogromnego zawodu, na skutek czego wielu wybitnych twórców, jak Adam Mickiewicz, opuściło kraj, w którym wszelka nadzieja zdawała się upadać. Wielcy wieszczowie romantyzmu zamilkli, przygnieceni klęską przypiętowaną koniec marzeń o wolności i koniec pewnej epoki. Romantyzm ze swymi narodowowyzwoleńczymi ideami uległ przesileniu i naturalnym prawem wszedł w okres schyłkowy. Wobec terroru polskie piśmiennictwo skarłało, wybierając z konieczności tematy bezpieczne lub borykając się z tłumiącą wazkie poglądy kontrolą cenzury. Oczywiście blisko trzydzieści lat rządów Paskiewicza nie było w stanie całkowicie powściągnąć intelektualnej żywotności Polaków i rodzących się forpoczt pozytywistycznych doktryn, reprezentowanych np. przez myślicieli poznańskich, działających w latach czterdziestych i pięćdziesiątych (August Cieszkowski, Bronisław Trentowski, Karol Libelt). Jednak na efektywne poruszenie umysłowe i społeczne trzeba było poczekać do 1856 roku, czyli śmierci carskiego namiestnika. Ale trzydziestolecie międzypowstaniowe przynosi nie tylko zastój intelektualny i literacki – zamiera również życie towarzyskie. Stagnację wywołała żałoba narodowa, a przede wszystkim czujność i polityka zaborczych władz, nieufnie patrzących na wszelkie masowe zebrania, mogące stanowić zarzewie kolejnego buntu. Szczególnie dotkliwie dało się to we znaki mieszkańcom Warszawy:

Nigdy jeszcze nie widziałem Warszawy tak smętnej, tak mało ożywionej. Zdaje się czuć i brak wesołości, i brak pieniędzy. Kupcy twierdzą, że pobankrutują, panny, że starymi pannami pozostaną, młodzież, że do Lublina hurmem póspieszysy, ażeby bawić się i tańcować.<sup>4</sup>

W takiej atmosferze, po części z braku innych umysłowych i towarzyskich rozrywek, święcił triumfy salon Łuszczewskich, gdzie zmyślna pani Nina organizowała odczyty, deklamacje, przedstawienia, koncerty. Zresztą goście w domu Łuszczewskich bywali nie tylko w słynne „poniedziałki”, dla najwybitniejszych i najmilszych podwoje otwarte były każdego popołudnia. Deotyma wyrastała w kulcie dla sztuki i wiedzy (za ich ambasadorkę uchodziła przecież jej matka), a dzięki stylowi życia rodziców miała dodatkowo okazję obcować ze światłymi ludźmi, chłonąc ich rozmowy, zachowania, poglądy:

---

<sup>4</sup> A.E. Koźmian do K. Koźmiana, 19 stycznia 1853, Warszawa, [w:] A.E. Koźmian, *Listy*, t. 2, cz.1 (1830–1856), Lwów 1854, s. 135 [dalej: AKListy z numerem strony].

W jadalnym pokoju znajdowały się małe drzwiczki szklane, zasunięte zieloną firanczką, które prowadziły do gabinetu mojej matki. Otóż czasem, jako wielką łaskę, pozwalano nam nieco uchylić tego rąbka i zajrzeć tam jednym okiem, ażebyśmy zapamiętały, jak to wyglądają ludzie „uczni” i „poeci”. Dużo ja spoza tej firanczki nabierałam wtedy sylwetek [...].<sup>5</sup>

Spotkania poniedziałkowe osiągnęły szczyt popularności, gdy swoimi improwizacjami zaczęła je uświetniać nastoletnia Jadwiga. Ambitna matka natychmiast „wystawiła na scenie” wykwintnego salonu niespodziewany talent, wywołując sensacje w wyjąłowym przez represje środowisku artystycznym i intelektualnym stolicy. Połączenie poetyckiego daru, kojarzonego z wieszczami talentu improwizacyjnego i niesłychanej, osobliwej – jak na tak młody wiek – erudycji bardzo szybko doprowadziło do owiania dziewczynki legendą<sup>6</sup>, co związane było również z funkcją salonu, jako miejsca, gdzie kreuje się nowe mody i „bożyszczą”. Znużone wieloletnią stagnacją społeczeństwo spragnione było dowodów swej wielkości; dowodów na to, że życiodajne i twórcze siły nadal krążą w jego żyłach. I oto w 1852 roku pojawia się fenomen nawiązujący do ciągle żywego kultu geniuszów romantyzmu, natchniona kobieta-dziecko, która dzięki niepospolitym uzdolnieniom literackim ma rozpocząć nową epokę polskiej literatury:

Zjawienie się nowej poetki polskiej [...] sprawiło głębokie na umyśle ogółu wrażenie i obudziło najżywsze zajęcie. Warszawa była pierwszym tego świetnego zjawiska widzem i słuchaczem – toteż nie tylko najżywsze wrażenie odebrało to miasto, ale obudził się nawet szczególniejszy zapal w sercach jego mieszkańców. Uczucie to ogółu było tak silne, że porwało za sobą nawet chłodniejsze i rozważniejsze umysły. Więc zajaśniały rumieńcem życia pergaminowe twarze uczonych, rozpromieniły się zakrzepłe w teoriach oczy estetyków, [...] wszystkie warszawskie dzienniki zabrzmiały jednogłośnie chorałem

---

<sup>5</sup> J. Łuszczewska (Deotyma), *Pamiętnik Deotymy. 1834-1897*, wstęp i przypisy J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 58 [dalej: JŁ*Pamiętnik* z numerem strony].

<sup>6</sup> Kwestię improwizacyjnej gorączki tłumaczy Janina Kamionkova [JK*Życie* 84]: „Do talentów najwyższych stawianych pod względem towarzyskim, mających świadczyć o niepospolitości i duchowej głębi jednostki, nawet o jej kontaktowaniu się ze światem nadprzyrodzonym, zaliczano dar improwizacji. Wiązało się to z pewnymi cechami estetyki romantycznej, która wysoko ceniła oryginalność i spontaniczność, poezję uważała za ekspresję nieskończoności [...]”.

pochwał i uwielbienia. Głośne to uwielbienie młodocianej poetki rozniósł się niebawem szeroko po kraju, a nawet za jego granice [...].<sup>7</sup>

Uwagę i nadzieje zwykłych ludzi podniecały dodatkowo raz po raz pojawiające się doniesienia o zachwycie, który Deotyma, zwłaszcza w początkowych latach improwizacji, faktycznie wzbudzała u literackich autorytetów:

O dziewiątej poszedłem na cały wieczór do Zygmunta [Kraśińskiego]; przyniosłem mu różne wiersze Deotymy, nadzwyczajnie był uderzony nimi i przez cały wieczór o niej tylko i o niej mówił [...] twierdził, że jest coś przerażającego w tym talencie, bo nie jest nacechowany młodzieńczością, dziewiczością, ale dojrzałością, mądrością. To jest *Portentum* zawołał, to nie Schiller, ale Goethe. Goethe w szesnastu latach to coś straszego. Twierdził jeszcze, że wiersz o krucjatach i tańcu nie mógł być improwizowany, a jeśli nim był, to ona jest Salomonem, który zasnął i po kilkudziesięciu wiekach zbudził się i przemówił. [AKL*isty* 137]

Wśród tych „literackich autorytetów”, poruszonych pojawieniem się obiecującej pisarki, znaleźli się również Franciszek Wężyk, Kajetan Koźmian i Antoni Edward Odyniec. W pierwszej fazie twórczości (1852–1863), upływającej pod znakiem wczesnych improwizacji, salonowych popisów, sterowanej przez rodziców pracy artystycznej i dominującego wpływu matki, młodej Deotymie towarzyszyli dwaj z wymienionych pisarzy: Wężyk i Koźmian<sup>8</sup>. Przyjaciele jeszcze z czasów Księstwa Warszawskiego, gdy jako literacka młodzież udzielali się na zebraniach u Chodkiewicza, generała Kraśińskiego czy w Towarzystwie Iksów, niemal jednocześnie zapałali uwielbieniem dla Łuszczewskiej.

Franciszek Wężyk (1785–1862) zapisał się w historii polskiej literatury jako klasyk, i to w opinii wielu – dosyć przeciętny, co tłumaczy się faktem, iż spod jego pióra nie wyszło żadne arcydzieło. Stąd być może wzięło się swoiste zaniedbanie ze strony krytyków i badaczy, który to problem zauważa Barbara Czwórnoć-Jadczak<sup>9</sup>. Tymczasem powstające w okresie kilkudziesięciu lat dzieła Węzyka stanowiły bogaty i niemonotonny zbiór utworów inspirowanych zarówno klasycznymi formami literackimi, jak i poetyką romantyczną,

<sup>7</sup> Z. Kaczkowski, *Deotyma w Krakowie. List Zygmunta Kaczkowskiego do redaktora „Gazety Warszawskiej”*, Warszawa 1854, s. 3–4.

<sup>8</sup> Przebywający wówczas na Litwie A.E. Odyniec zbliżył się do Łuszczewskiej dopiero około 1866 roku, gdy na stałe przeniósł się do Warszawy.

<sup>9</sup> Zob.: B. Czwórnoć-Jadczak, *Klasyk aż do śmierci. Twórczość literacka Franciszka Węzyka*, Lublin 1994, s. 6–7 [dalej: BCJ*Klasyk* z numerem strony].



szczególnie eksploatowaną w przypadku dramatów (*Wanda, Bezkrólewie I, Bezkrólewie II*), w których oddziaływanie Schillera czy Szekspira jest przez autora eksponowane i pożądane. Tym jednak, co spaja tę twórczość, obejmującą: ody, wiersze patriotyczne i okolicznościowe, poematy, dramaty, a nawet próby powieści, jest do perfekcji wypracowany warsztat pisarski, opierający się na klasycznych zasadach retoryki i konstruowania spójnej, jasnej wypowiedzi. Węzyk do końca życia pozostał bowiem wierny zasadom tzw. klasycyzmu postaniśławowskiego, który kontynuował osiągnięcia racjonalnych prądów oświeceniowych, odpowiednio zweryfikowane przez nową sytuację historyczną i praktykę literacką<sup>10</sup>. Pisarz, zwłaszcza w – interesujących nas – późnych latach działalności, prowadził walkę z niechlujstwem i niedbalstwem współczesnej literatury, np. prozy masowo produkowanej na potrzeby gazet, płacących autorowi od wiersza, co miało istotne konsekwencje dla poziomu tak powstających publikacji:

Dzisiejsi mają to, co nader wygodnie fantazją przezwali; dawniejsi jasność pojęcia i wysłowienia i ten język szacowny, którego ślady zaciera fantazja. Lecz czym jest ona? [...] Wszystko, co komu przyjdzie na język, choćby to było bezsenssem lub dziwołagiem, to jest fantazja, ta nowożytna estetyków bogini. I Kołłątaj miał fantastyczne utwory; ale jego wyobrażenia dają się pojąć, a przez to samo ocenić. Proszę mi trafić do ładu z dzisiejszymi! Sami nie wiedzą, czego żądają, a nam każą przyklaskiwać wbrew rozsądkowi i pojęciu.  
[Korespondencja 188]

---

<sup>10</sup> Szczegółowy opis i analizę kwestii dotyczących klasycyzmu postaniśławowskiego przeprowadził Piotr Żbikowski [idem, *Klasycyzm postaniśławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999]. Autor dokonał spisu podstawowych reguł i przepisów rządzących doktryną: 1. Postulat naśladownictwa arcydzieł literatury starożytnej (zwłaszcza rzymskiej). 2. Uznanie wyższości kunsztu poetyckiego nad talentem. 3. Kult rozumu, który stanowi czynnik nadrzędny w procesie twórczym, reguluje działania wyobraźni i natchnienia, stanowi miernik piękna i prawdy. 4. Zasada użyteczności dzieła literackiego, które winno posiadać walory dydaktyczno-moralizatorskie, kreować określone postawy i wzorce. 5. Zasada prawdopodobieństwa (wedle wzorców Arystotelesa). Żbikowski podał również wykaz reform i ustępstw, czyniących klasycyzm postaniśławowski nurtem względnie otwartym i korespondującym z nowymi prądami (tu głównie romantyzmem). Uwzględniają one bowiem: przejście pewnych paradygmatów i tolerancję wobec chrześcijańskiego providencjalizmu; negację ciasnego utilitaryzmu poezji i jej zadań; przyznanie twórcy względnej swobody w wyborze tematów i środków wyrazu; rehabilitację natchnienia, geniuszu, imaginacji, kosztem autokratycznej dominacji rozumu.

Równie ostrą krytykę przeprowadza Wężyk w pismach przeznaczonych do druku, które – jak *Do K.K. po odczytaniu poematu „Stefan Czarniecki”...* (1852) – potrafiły wzbudzić niemałe zamieszanie w literackich kręgach:

Dawniej, gdy piśmiennictwu wiek przyświecał złoty,  
Trzeba było zdolności, nauki i cnoty;  
Dziś, gdy obłęd przewrotny pomieszał rozумы,  
Dość jest, by durzyć ludzi, śmiałości i dумы.  
Pochleb kilku półgłówkom, krzycz głośno, pisz śmieie,  
A będą cię na rękach nosić wielbiciele.  
Zyszczesz hołdy i poklask równych tobie braci;  
Choćbyś nie znał języka podobnie jak oni,  
Dorobkiewicz w Kijowie dzieła twe zapłaci  
I niejeden z nich rozdział czczość gazet osłoni.<sup>11</sup>

Charakterystyczne w biografii tego pisarza było celowe wycofanie się z życia literackiego kraju, wywołane rozczarowaniem wynikającym m.in. z haniebnego, jego zdaniem, poziomu rodzimej produkcji literackiej i braku szacunku młodych artystów dla autorytetów. Negacja to jedna z psychologicznie umotywowanych reakcji starzejących się twórców, którzy na skutek pokoleniowej przepaści nie są w stanie znaleźć wspólnego języka z „młodymi”<sup>12</sup>. Faktem jest też, że tworzone przez niego dzieła odbiegały od panujących wówczas gustów czytelniczych, o czym świadczy niepowodzenie wydania nowej edycji jego dzieł, z której dochód miał zostać przeznaczony na budowę siedziby Towarzystwa Naukowego. Niestety brak zainteresowania potencjalnych prenumeratorów podciął skrzydła dobrym chęciom i niebawem zabolął zasłużonego, ciągle aktywnego poetę.

Gdy w 1852 roku doszły go pierwsze wieści o niespodziewanym talencie odkrytym w Warszawie, reakcja mieszkającego w Krakowie i niebawem w Warszawie, tym bardziej w salonie Łuszczewskich, Wężyka była niemal natychmiastowa, co poświadcza korespondencja z Kajetanem Koźmianem. Podczas gdy pierwsza publiczna improwizacja *Deotymy* odbyła się w maju, autor *Bezkrólewia* już w listopadzie posiadał odpisy jej wierszy, którymi zachwycał się w listach do przyjaciela. Tak stosunkowo szybkie zajęcie się „wieszczką”

<sup>11</sup> F. Wężyk, *Do K.K. po odczytaniu poematu „Stefan Czarniecki” i działyanych uwagach*, [w:] F. Wężyk, *Pisma. Poezje z pośmiertnych rękopisów*, t. 3: *Poezje liryczne i okolicznościowe i inne pomniejsze z dodaniem bibliografii*, Kraków 1878, s. 264 [dalej: *FWPisma* z numerem strony].

<sup>12</sup> Zob.: M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, Warszawa 1975, s. 177–179.

możliwe było dzięki synowi Koźmiana – Andrzejowi Edwardowi, który często odwiedzał stolicę, był jednym z ulubionych gości pani Niny, a co najważniejsze, żywo interesował się Deotymą od pierwszych występów. Swoje, praktycznie na żywo spisywane, wrażenia przesyłał kilka razy w tygodniu ojcu i Wężykowi, w miarę możliwości dołączając do listów zasłyszane improwizacje.

Te pierwsze wytwory wirtuozerii poetyckiej młodziutkiej Jadwigi, przepisywane specjalnie dla Wężyka gdzieś na luźnych kartkach przez rodzinę Koźmianów, były dla rozgoryczonego krakowianina prawdziwym skarbem, którego nadejścia niecierpliwie domagał się i oczekiwał:

Zakomunikował mi P. Andrzej wierszyk do panny Łuszczewskiej; pozazdrościłem stosunku z tak nadzwyczajnym dziewczęciem. Każ mi przepisać to, coś od niej odebrał, a dwojako mnie uradujesz, bo będę czytał to, co pisała czyli występowała nasza Korynna. [*Korespondencja* 93]

Warto również zwrócić uwagę na hierarchię poruszanych w listach tematów, wyraźną u obu pisarzy: zwłaszcza w początkowym stadium zainteresowania improwizatorką, rozważania o Deotymie pojawiają się na końcu epistoły i najczęściej poprzedzone są frazą w rodzaju: „Ale przejdźmy do weselszych przedmiotów...”, „Lecz przejdźmy koleją do miłszych przedmiotów...” [zob.: *Korespondencja* 117, 120, 139], wskazującą, że poetka jest obiektem przyjemnego i najczęściej jedyne oderwania od problemów codzienności. Ten schemat bardzo szybko ulegnie załamaniu. Już wkrótce (ok. 1853 roku) temat Łuszczewskiej będzie zajmował początkowe akapity korespondencji, stając się z lekkiego, radosnego – poważnym i mocno frapującym. Również wstępne uniesienia przepełnia troska o los dziewczyny, która pojawiła się niczym „wiosna”, budząca do życia człowieka od lat pozbawionego nadziei:

Powtarzam pacierz staruszka:  
O jak lekko! o jak błogo  
Na skrzydłach pary  
Bez dotknięcia ziemi nogą,  
Piorunem prawie stanąć w Warszawie.  
Jakież to obraz radosny  
Po zejściu zimy,  
Pośród tchnień wiosny  
Słuchać pieśni Deotymy!<sup>13</sup>

<sup>13</sup> F. Wężyk, *Do Deotymy, na jej powtórne wezwwanie...*, [FWPisma, t. 1, 150–151].

Nawet werbalizując swe zachwyty, Wężyk nie wyrzeka się sceptycznej postawy, pamiętając chociażby o tym, jak posunięty jest w latach, co oddala go od ulubienicy mentalnie i fizycznie, gdyż schorowane ciało uniemożliwia mu podróż do Warszawy:

Czemuż mych chęci wiek nie wspiera młody?  
Choć tak odległe dzielą nas siedliska  
Spiesząc w lot pary na niezwykle gody  
Już bym cię słuchał i podziwiał z bliska.

Nie Wawel w ciężkie spętał mnie okowy;  
Znam wdzięki Wisły, jej bieg i głębiny:  
Twardą jest zima, bo zegar wiekowy  
Siedemdziesiątej dobija godziny.<sup>14</sup>

Z drugiej strony jednak, wiek stanowi pretekst i daje prawo do udzielania rad, czego nie omieszką robić utyskujący na rzeczywistość literacką poeta, zaniepokojony nieprawidłowym, jego zdaniem, rozwojem talentu poetyckiego Deotymy:

Ale o hołdach przepomnij gotowych.  
Czy śpiew sam w sobie mało ma ponęty?  
Jam syn tych czasów prostych a surowych,  
Gdzie tak śpiewano, jak duch kazał święty.

Dziś się cześć nowym zdobywa zwyczajem:  
Dowcip – to przemysł, pieśń – to płaca z góry,  
Za wyrób ducha; a chwalać się wzajem  
Wieszczę dzisiejsi – to rzymskie augury. [*ib.* 144]

Zdolności poetyckie Łuszczewskiej uważa za dar dany od Boga dla niej, jak i dla całej ułomnej ludzkości, wobec czego należy obchodzić się z nim ze stosowną czcią i namaszczeniem. Trzeba ten niewątpliwy skarb pielęgnować w ukryciu przed niepowołanym wzrokiem tłumu. Wężyk szczególnie zwraca uwagę na fakt, że talent Deotymy, choć z pewnością ponadprzeciętny, nadal tkwi w powijakach; nie rozwinął się na tyle, by stanowić jakiś trwały wzór czy zjawisko godne podziwu. Nierozumna publika wpędza ją natomiast w bezpodstawne poczucie wyższości i próżność. Dziewczyna powinna pisać, gimnastykować pióro i umysł, co da podwaliny do stworzenia wielkiego

<sup>14</sup> Idem, *Opis na wezwwanie tejsze* [Deotymy]... [*ib.* 143].

dzieła. Tymczasem trwoni czas i tępi umiejętności na improwizacjach, do których nierozsądnie popycha ją matka, narażając na stres i nieustanną groźbę publicznego niepowodzenia. Wężyk wskazuje jednocześnie na szczególną rolę rodziców, zobligowanych niejako do przyjęcia odpowiedzialności za geniusz dziecka i roztoczenia nad nim odpowiedniej opieki:

Niech więc ją tak matka nie stawia na świecznik, niech nie wydaje na poniewierkę daru wielkiego, którym ją Bóg wyposażył. Niechaj w pokorze i cichości serca pielęgnuje go na własną i ziomeków pociechę. Niechaj wyżebrze u tych, którzy się jej przyjaciółmi mianują, ażeby ją więcej poważali, a mniej o niej mówili i pisali. Dość będzie czasu na oddanie jej płodów pod prasy drukarskie. [*Korespondencja* 124]

Obawy te nie były płonne, a opinia doświadczonego w literackich bojach poety okazała się proroczą – młoda wieszczka bardzo szybko uwierzyła we własny talent, nie potrafiąc potem zrozumieć, dlaczego stała się obiektem kpin i szyderstw, związanych z częstymi występami w salonie i ciągłym obniżaniem się poziomu artystycznego improwizacji. Występując nie pisała lub pisała bardzo mało i marnie, wobec czego, gdy pierwszy zachwyt minął, ci bardziej krytyczni zaczęli wątpić. Należał do nich również autor *Bezkrólewia*. Kolejne wystąpienia napawają go niechęcią, odrzucają szumnością, niezrozumiałością, wybujałą fantazją:

A wiesz że, szanowny kolego, żem się tak zmartwił ostatnią improwizacją panny Jadwigi, jak gdyby jaką stratą domową? Cóż to za duby, sprzeczności, bezsensa, [...]. I ja nie lubię filozoficznych bredni w poezji; cóż mi po takim śpiewie, nad którym nałamawszy głowy, muszę go odesłać po wykład do p. profesora Kremera. [*Korespondencja* 157]

W postawie Wężyka dokonuje się przemiana – pocziwy, zafrasowany i chylący głowę przed nowym bożyszczem staruszek ustępuje pola zjadliwemu i energicznemu krytykowi, stawiającemu za ideał wzory klasyczne, od których, mimo jego wyraźnych ostrzeżeń, zaczęła odbiegać Deotyma. Pełne zachwyty uniesienia nad jej słowicznym śpiewem czy poezją tchnącą wiosną zastąpione zostają określeniami takimi, jak „kometa”, „ciężka dziewoja” i „niemczyzna” [*Korespondencja* 156, 166, 167]. Również erudycja, stanowiąca do tej pory atrybut Łuszczewskiej, zaczyna w oczach pisarza działać na jej niekorzyść, gdyż czyni utwory popisami wyuczonej na pamięć wiedzy, a nie rzeczywistej mądrości. Wyrosły niespodziewanie między nimi dystans miał jednak również

przyczyny znacznie odbiegające od obiektywizmu. Rady uznającego się za poetycki autorytet Wężyka, niestrudzenie forsowane w licznych listach do Deotymy i jej rodziców, choć przyjmowane z nabożną powagą i obietnicami poprawy, ostatecznie trafiały w próżnię. Apelujący o twórczą pokorę, skromność i poświęcenie dla pracy artystycznej, kosztem wyrzeczenia się ogłupiającej galopady salonowej, starzec w końcu traci cierpliwość, niemiło ukłuty ignorancją i brakiem poszanowania dla jego wieku i doświadczenia.

Kolejny przełom nastąpił w sierpniu 1854 roku, gdy Wężyk nareszcie miał okazję osobiście poznać rodzinę Łuszczewskich w Karlsbadzie<sup>15</sup>. Z listów do Koźmiana dowiadujemy się, że pisarz został przyjęty przez nich niczym najlepszy przyjaciel lub brat. Otoczono go serdeczną troską i uwagą, a zwłaszcza pełnym czci szacunkiem, czego tak pragnął zapomniany przez świat. Znika sarkazm i przekonanie o próżności obu pań Łuszczewskich, zastąpione nowym uczuciem rozmiłowania, które z pewnością było wynikiem niezwyklej zręczności, z jaką pani Nina potrafiła czarować towarzystwo:

Wrażenie ogólne, które ten dziw we mnie zostawił, jest nadto przejęte wdzięcznością za nader mile spędzone dwa dni, do czego nie byłem przywykł nigdy i nigdzie. Matka zostawiła we mnie nader pochlebne wyobrażenie co do wykształcenia i rozsądku – córka co do skromności i wyrozumiałości dla ludzi. [*Korespondencja* 197]

Podczas tego i kolejnych spotkań nad wodami (1855) Deotyma spędza z Wężykiem wiele czasu. Urządzają wspólne spacerunki, a poeta opowiada wspartej na jego ramieniu dziewczynie dzieje swego życia i konsekwentnie poucza, starając się wykorzystać każdą daną mu chwilę, by wyposażyć bezbronną i nieznającą pułapek rzeczywistości dziewczynę w niezbędną wiedzę. Łuszczewska z właściwą sobie pokorą cierpliwie słucha i asystuje mu w trakcie licznych spotkań towarzyskich, na których część blasku roztaczanego przez młodą i popularną warszawiankę pada na poetę. Wężyk ze swej strony obdaruje Deotymę wręcz ojcowskim uczuciem, co ma związek z niedawno przeżyty przez niego rodzinną tragedią (dwie córki wstąpiły, ku rozpaczyci pisarza,

<sup>15</sup> Osobiste zetknięcie się z fenomenem młodej wieszczki zaowocowało poruszającym wierszem Wężyka *Do Deotymy. Spotkanie w Karlsbad...* [FWPisma 152]. Z przejęciem i prawdziwym kultem opisuje autor jedną z improwizacji, porównując ją do niebiańskiej pieśni, na dźwięk której wstrzymała się w zachwycie ziemia. Znajdują się tam także strofy opowiadające o wspólnie spędzonych chwilach i ojcowskim uczuciu, jakie przywiązało go do ulubienicy.

do klasztoru). Krótka wizyta w Karlsbadzie pozostawia u wszystkich niedosyt, wobec czego dochodzi do kolejnego spotkania, tym razem w Krakowie, z którego obszerną relację zostawił Zygmunt Kaczkowski<sup>16</sup>. Rodzina Łuszczewskich przyjeżdża do miasta na zaproszenie Wężyka, którego dom będzie im na czas pobytu służył za lokum. Przez te kilka dni poeta zacieśnił stosunki z warszawskimi gośćmi, Deotyma publicznie nazwie go swoim opiekunem i literackim ojcem, powstaną nowe dedykowane sobie wzajemnie utwory. Wydaje się, że od tego momentu obserwujemy przyrost faktycznego oddziaływania Wężyka na karierę Deotymy. Po powrocie do stolicy wieszczka zaprzestaje na jakiś czas publicznych improwizacji, poświęcając się pisaniu poematu *Tomira*. Są to jednak chwilowe ustępstwa. Nie ma też Wężyk, wbrew sugestiom Czworonóg-Jadczak<sup>17</sup>, większego wpływu na pisarstwo Łuszczewskiej, stanowiące konglomerat osobistych, wysoce indywidualnych właściwości, specyficznego wychowania i programu nauczania, a zwłaszcza inspiracji płynących od rodziców.

Około połowy roku 1885 entuzjazm klasyka znowu wchodzi w fazę spokojniejszą, zdystansowaną, czasami ocierającą się o zniechęcenie. Wzmianki o Deotymie pojawiają się w korespondencji sporadycznie i często wyra-

---

<sup>16</sup> *Deotyma w Krakowie* – wybitnie panegiryczno-subiektywny tekst młodego entuzjasty talentu Łuszczewskiej, Z. Kaczkowskiego; napisany na potrzeby prasy w celu obrony warszawskiej wieszczki. Pismo to miało zamknąć usta niesprawiedliwej i krzywdzącej jego zdaniem krytyce, tymczasem spotkało się z odwrotną reakcją. Jednym z głównych bohaterów publikacji jest Wężyk, ukazany jako najwierniejszy wielbiciel Deotymy, co wywołało dezaprobatę poety, zazwyczaj ostrożnego w nawiązywaniu dialogu z opinią publiczną i ferowaniu ostatecznych wyroków: „Najpierw miałbym coś do powiedzenia przeciw rzetelności faktów – po wtóre, co kogo to obchodzi, kto Deotymę zachęcił, by do Krakowa przybyła. Cóż ma za związek z rzeczą ta obojętna wiadomość, gdzie mieszkała itd.? Nie lubię, kiedy mnie wymieniają gazety. Niechaj ja dla nich nie żyję. Gdybym był mógł, pewnie bym powykreślał wszystkie wzmianki o sobie” [*Korespondencja* 208]. Wyraźnie widoczna jest tu obawa, by jego nazwisko nie było powszechnie łączone z jakże ostro krytykowanymi Kaczkowskim i Łuszczewską.

<sup>17</sup> „Deotyma, podobnie jak Wężyk, skupiła się na tematyce historycznej, tworząc przede wszystkim poematy i dramaty. Chciała napisać wielką opowieść o dziejach Polski, ożywiając podania ludowe, legendy i kroniki historyczne. [...] W tym samym nurcie mieści się i *Piast* Wężyka. Jak się wydaje, historyzm Deotymy kształtował się w pewnej mierze pod wpływem Wężyka, jest to jednak sprawa szersza, wykraczająca poza ramy niniejszej rozprawy” [BCJ*Klasyk* 308]. Na marginesie tego stwierdzenia trzeba zauważyć, że Wężyk napisał *Piasta*, zainspirowany rozmową z Łuszczewską, która zrelacjonowała mu własny pomysł na poemat o takim samym tytule.

żają poczucie bezowocności jego nauczycielskich starań. Dowiadujemy się również, że pisarz zabiegał o możliwość korekty dzieł Łuszczewskiej, nim te pójdą do druku. Widzimy zatem, jak bardzo zależało Wężykowi na „ucznicy”, bez względu na okazywaną mu wdzięczność. Do końca swoich dni stawał dzielnie w jej obronie, wyjątkową złością napawała go krytyka, która nie wyszła spod jego pióra.

Zainteresowanie Deotymy Franciszkiem Wężykiem było znacznie skromniejsze niż można by się tego spodziewać po staraniach, jakimi otaczał ją zasłużony poeta. Poza kilkoma wierszami okolicznościowymi, tchnącymi bardziej kurtuazją niż rzeczywistym uczuciem, zostawiła egocentryczna wieszczka jedynie krótką wzmiankę o nim w swoim *Pamiętniku*:

W Karlsbadzie spotkał nas kasztelan Franciszek Wężyk, dotąd tylko z listów znajomy, i od tej chwili zawiązał się ten stosunek opiekuńczej przyjaźni, jaką do końca życia mnie obdarzał, a która była tym cenniejszą, że ów człowiek, słynny ze złośliwości, gryzący wszystkich i wszystko, dla mnie jednej miał samą tylko dobroć i wyrozumiałość. [JŁ*Pamiętnik* 111]

Wskazując na szacunek dla starości, który zjednywał jej liczących się w świecie literackim artystów, zdemaskowała swoją młodzieńczą i w pewien sposób niewolną od hipokryzji postawę, która w znacznym stopniu uwiódła także Wężyka. Jednak mimo wszystko wieszczka zdaje się zauważać, jak ważna była dla pisarza i na jakie ustępstwa zdecydował się wobec jej osoby i twórczości ten wojujący stróż polskiej literatury. Niestety nie zacierza to niepochlebnego wrażenia, że wyniesienie na piedestał własnego „ja” stało się ważniejsze niż wspomnienie wielkiego pisarza i przyjaciela.

Temat Deotymy w życiorysie Kajetana Koźmiana jest bezsprzecznie związany z osobą jego syna Andrzeja i przyjaciela, Franciszka Wężyka. Zainteresowanie wieszczką wypływa z fascynacji, jaką te bliskie mu osoby żywiły do młodej poetki i utrzymuje się – tylko i wyłącznie – z ich powodu. Przy tym od razu trzeba zaznaczyć, że, poza bardzo krótkim początkowym okresem, Koźmian odnosi się do Deotymy negatywnie.

Podobnie jak Wężyk, Koźmian uznawany jest za klasyka, ale w jego twórczości nie znajdujemy ustępstw na rzecz innych prądów – od początku do końca trzymał się doktryn wyznaczonych przez pisarstwo oświeceniowe. Autor ód napoleońskich, *Ziemiaństwa* (1839), *Stefana Czarnieckiego* (1858), znany był z konsekwentnie wyznawanych, niezmiennych poglądów oraz umiejętności obrony przyjętego stanowiska literackiego, a także ciętego języka, którego ofiarą stała się również Łuszczewska.



Początkowo był jednak stary Koźmian niezwykle łaskawy dla wieszczki, którą określał pieszczotliwymi wyrazami, dziwiąc się jednocześnie jej nadzwyczajności:

Upatruję jednak wiele zręczności w powiązaniu myśli, wiele poetycznej imagi-  
nacji, wiele łatwości, gładkości w rymowaniu, a obfitość i znajomość języka,  
wysłowienia, nie może tylko zadziwiać w szesnastoletnim dziewczęciu. [*Kore-  
spondencja* 107]

Przypisuje jej także jakąś wielką dziejową misję, przyznając talentowi poety-  
kiemu nadprzyrodzone pochodzenie, które miało zostać wymodlone dla niej  
przez słynnego ze świętobliwości przodka – biskupa łuckiego Kaspra Ciec-  
szewskiego. Niczym Joanna d'Arc miała stać się biczem bożym dla marnych  
artystów i upadłej rodzimej literatury:

Ja się odważę myśleć, że jej to natchnienie z niebios wymodlił i zesłał ten  
święty na ziemi i święty w niebie kapłan. Ja ją uważam za ową dziewicę orle-  
ańską, ową prostą pasterkę, natchnioną z nieba, aby uwolniła Francję od  
napasanych i łupieżnych Anglików, którą oni jak czarownicę spalili. Kto wie,  
niezbadane są wyroki Opatrzności, czyli i nasza młoda dziewczica nie jest prze-  
znaczoną na uwolnienie literatury naszej od tych bękartich, chciwych, łupież-  
nych powiastkopisarzy, bezbożnych lub płaskich, ciemnych, niezrozumiałych  
poetów, nadymających się imieniem wieszczów. [*Korespondencja* 120]

Przez słowa te przebija przede wszystkim wielkie niezadowolenie i rozgory-  
czenie terażniejszością, która potrzebuje rewolucji, anihilacji, by mogła zostać  
odbudowana, oczywiście – na wzór dawnego porządku. Entuzjastyczną reak-  
cję na świeżo odkryty talent Deotymy przepęłnia żywioł wybuchłej na nowo  
nadziei, że oto pojawiła się szansa, by przywrócić literaturze chwałę czasów  
minionych. Emocje z tym związane są tak duże, iż Koźmian chciałby w całej  
sytuacji widzieć ingerencję sił boskich, co trąci dewocyjnym mistycyzmem  
i widoczną utratą dystansu. Tłumacząc fenomen w sposób – jak na racjona-  
listę i klasyka – dość kontrowersyjny, dopatruje się poeta także działania sił  
nieczystych, które starają się sprowadzić na manowce młodą wieszczkę. Te  
siły przejawiają się w osobach chwalców, bezkrytycznych w afirmacji dzien-  
nikarzy oraz wszystkich, którzy poprzez nierozsądny kult mają dziewczynę  
niezasłużoną jeszcze popularnością, wpędzającą ją w rozleniwienie i próż-  
ność. Poprzez taką kreację fenomenowi Deotymy, Koźmian również dla siebie  
rezerwuje honorowe miejsce w historycznych jego zdaniem wydarzeniach.  
Przyjmuje bowiem rolę protektora i opiekuna młodej wieszczki, wzywając:

„Brońmy tego niewinnego baranka od paszczy wilków i szponów drapieżnych sępów” [*Korespondencja* 121–122]. Mimo wrażenia pompatyczności przekazu, taki patronat był Deotymie wówczas bardzo potrzebny. Człowiek tak inteligentny i doświadczony słusznie zauważył (choć także znajdował się pod odurzającym urokiem improwizatorki), że Łuszczewskiej grozi bardzo szybki upadek z literackich wyżyn. Początkowo winą za to obarczał głównie matkę poetki. Starał się w licznych listach do rodziny Łuszczewskich, posyłanych przez bywającego na poniedziałkach syna, ale i poprzez wiersze kierowane do młodej Jadwigi, odwozić ją od improwizowania. Pozostając nadal w stanie zachwyty, dostrzegał niepokojącą skłonność Deotymy do niekontrolowanego poddawania się natchnieniu, co czyniło jej poezję niezrozumiałą i nielogiczną. Prosił, by czasami zechciała zejść z uwodzących ją „wyzyn” i skupiła się na próbie zrozumienia, analizie świata, który ją otacza:

Dziwię się! razem troszcząc się o ciebie,  
Gdy wleciesz w górę nieścigniona okiem,  
By zachwyceni twych pieśni urokiem,  
Nie zatrzymali cię anieli w niebie.

Nie same zwiedzaj nadpowietrzne światy,  
Skieruj ku ziemi i lot i źrenice,  
Są na niej ciernie, ale są i kwiaty,  
Więńcz niemi siebie, braci i rodzice.<sup>18</sup>

Ponieważ wahania opinii na temat Deotymy przebiegały u Koźmiana i Wężyka mniej więcej równolegle, autor *Ziemiaństwa*, podobnie jak jego przyjaciel, około 1853 roku, po początkowym zachłyśnięciu się talentem wieszczki, zwątpił w jej talent artystyczny oraz wartość osobistą. W odróżnieniu od przyjaciela, nigdy nie zetknął się z Łuszczewskimi bezpośrednio, wobec czego jego fascynacja nie znalazła bodźca, by móc się odrodzić. Brak asumptu, połączony z niespełnianiem pokładanych w Deotymie nadziei, sprawił, że Koźmian z wielbiciela stał się surowym krytykiem. Stan ten pozostał właściwie niezmienny, choć poecie – czasami z grzeczności, czasami przewrotnie – zdarzało się przytakiwać zachwytom Wężyka. Kurtuazyjnie zmieniał wówczas temat rozmowy, umiejętnie przechodząc od pochwały poetki do afirmacji dla kunsztu poetyckiego i mądrości przyjaciela; niekiedy udało mu się nawet wtrącić kilka słów dezaprobaty:

<sup>18</sup> K. Koźmian, *Do panny Jadwigi Łuszczewskiej...*, [w:] idem, *Różne wiersze*, Kraków 1881, s. 137.

Coraz pochlebniejszej nabieram o niej opinii, że się po rady i prowadzenie udało do patriarchów naszej zdrowej literatury, do prawdziwych znawców tego, co jest pięknym, smakownym i razem rozumnym w poezji; sądzę, że korzystając z rozmów z wami, pozbędzie tej monotonii w kolorach, którymi do przesycenia zwykła zaprawiać swoje utwory. [*Korespondencja* 198]

Jednym z podstawowych zarzutów, jakie stawia Koźmian Łuszczewskiej, jest posługiwanie się zawiłą metafizyką, która – zamiast tłumaczyć tajemnice świata – zaciemnia poetycki wywód i napełnia go „heglizmami” niezgodnymi z poglądami poety. Nazywa ironicznie improwizatorkę „mędrcom polskim”, zaś jej utwory określa jako „płaskie”, „liche”, „metafizycznie zagmatwane”. Jego wątpliwości budzi zimna, wyjąłowiona erudycja, służąca salonowym popisom, a nie poezji. Utworom Deotymy brakuje także „serca”, prawdziwego uczucia, którego nie zastąpią doskonale strofy czy książkowe wyliczenia i wiedza. Klasyk wtóruje również Wężykowi w głośnym i znajdującym oddźwięk w listach sprzeciwie wobec publicznych improwizacji oraz kalaniu talentu Deotymy na łamach gazet.

Rok 1885 przynosi już tylko pełne zniechęcenia, a nawet znudzenia wieszczą, zdawkowe opinie, prowokowane nie osobistą potrzebą mówienia o niej, ale uwagami Wężyka. Dla Koźmiana jest ona już czymś bezpowrotnie straconym, fałszywą mrzonką, która zmaciła umysł i, prowokując wygłaszanie apologetycznych sądów, naraziła na śmieszność w oczach przyszłych pokoleń znawców literatury. Z ostatniej, o kilka miesięcy wyprzedzającej śmierć poety, wypowiedzi na temat Deotymy przebija rozczarowanie i prorocza diagnoza o wielkim talencie, który nigdy nie zdoła wydostać się poza ciasne mury rodzicielskiego salonu:

Ta żądza słynności, ta próżność, zniweczyła, znikczemniła w Deotymie prawdziwy dar boży; już w naszych oczach nie jest i nie będzie nigdy tym, czym spodziewaliśmy się, że za radą szczerych przyjaciół zostanie. [*Korespondencja* 254]

Z korespondencji A.E. Koźmiana dowiadujemy się, jak rodzina Łuszczewskich reagowała na zainteresowanie ze strony takiej osobistości jak Kajetan Koźmian. Przede wszystkim syn poważanego poety był przyjmowany w domu pani Niny z największą radością i honorami, nie tylko bowiem uchodził za dosyć uznanego pisarza, który mógł dodać blasku „poniedziałkom”, ale przede wszystkim był łącznikiem między rodziną a samym Kajetanem Koźmianem. Nazwisko starca, ukrytego przed światem w rodzinnym majątku w Piotrowicach, nadal cieszyło się wielkim poważaniem, toteż jego pochlebne

opinie były jak najbardziej pożądane i szanowane. Nieczęsto raczył się on odzywać ze swej samotni, zwłaszcza słowami aprobaty:

Przyjęty zostałem i przez córkę i przez rodziców z oznakami radości i wdzięczności dla ciebie, które się jeszcze powiększyły, gdy im opowiedział wrażenia Zygmunta [Kraśińskiego] i jego rady i uwagi zgodne z twoimi. Odebrałem więc przyrzeczenie, że od metody improwizacji na tematy dane odstąpią i że wszelkich improwizacji ostrożnie dawać będą. [AKListy 134]

Przychyłość takiego autorytetu była wysoko cenionym zaszczytem, toteż starano się przypodobać poecie, m.in. obiecując ograniczenie występów. Oczywiście Łuszczewscy nie mieli pojęcia o późniejszych sceptycznych, czy złośliwych sądach wygłaszanych przez autora *Stefana Czarnieckiego*; utrzymywali z nim kontakt, wierząc we wzajemną sympatię. Deotyma pisze dla Koźmiana wiersz *Podróźni*, kreśląc w nim obraz bogobojnego wędrowca, niestrudzenie przemierzającego, niedostępne zwykłym ludziom, światy wyobraźni i natchnienia w poszukiwaniu złotego runa poezji. Nie tylko tytuł sugeruje, że pisarka utożsamia się z osobą ascetycznego podróżnika – rozumie jego poświęcenie i trudy, które najczęściej kończą się niepowodzeniem, gdyż to, ku czemu oboje dążą, jest nieuchwytnie dla śmiertelnych:

Świat poezji, nauki,  
 Jest bezdenna głęбина:  
 Mędrzec albo syn sztuki  
 Jak żeglarze tam płyną;  
 Myśl wędrowna człowieka,  
 W swym się biegu z bogaca;  
 W kraj natchnienia ucieka,  
 I z skarbami powraca. [...]

– Bież wędrowcze w otchłanie,  
 Ściągać wiatry w lot gońca!  
 Na niebiańskim rydwanie  
 Nieś cześć korną dla słońca!...  
 Lecz cudowna moc znika...  
 Powietrzokrąg już kona,  
 I znów świat mu zamyka!  
 Drży łódź z drogi zwrócona...  
 Drżysz wędrowcze w boleści...  
 Bledniesz... chwiejesz się w końcu.  
 Ach! ni gwiazdom, ni słońcu,

Nie wypowiesz twej części!  
 Dusza czuciem skrzydlata  
 W świat wdzięczności ulata,  
 By tym złożyć hołd w dani,  
 Co gwiazdami są dla niej;  
 Ale lot jej poziomy  
 Nim ich zgoni – zamiera...  
 O! nie dla niej ta sfera,  
 Gdzie lśnią natchnień ogromy!<sup>19</sup>

Jak dużym szacunkiem darzyła Deotyma Koźmiana, widać jednak najwyraźniej w utworze opłakującym śmierć zasłużonego poety. *Świątynia wspomnienia* jest hołdem złożonym starości i wyrazem autentycznych przekonań autorki, której od dziecka wpajano cześć dla przeszłości i autorytetów. Ludzie tacy jak Koźmian są filarami cywilizacji, sztuki, kultury, dzięki nim to, co piękne, dobre czy mądre, może przetrwać i zostać przekazane potomnym:

Wznoszą powietrzną marmurów posadę  
 Wytężonymi ramiony.  
 Tu wzrostem palmy strzelają postacie;  
 I ciężkie szczyty kościoła,  
 W cherubinowej ciszy majestacie,  
 Dźwigają na szczycie czoła.

Podziw mój rośnie, gdym drząc zobaczyła  
 Że wszystkim srebrzą się włosy...  
 Jakimże cudem trwa w starcach ta siła?  
 O! starcy są to kolosy!<sup>20</sup>

Znajomość Deotymy z Antonim Edwardem Odyńcem to już zupełnie inne czasy, inna epoka w życiu literackim kraju, a także – osobistym warszawskiej wieszczki. Jednak pierwsze wzmianki dotyczące zainteresowania się filaretą młodą improwizatorką pochodzą jeszcze z lat pięćdziesiątych, gdy ten przebywał w Wilnie, zajmując się redagowaniem „Kuriera Wileńskiego”:

<sup>19</sup> J. Łuszczewska (Deotyma), *Podróźni. Wiersz ofiarowany JW. Kajetanowi Koźmianowi*, [w:] *Improwizacje i poezje*, Warszawa 1854, s. 221–222 [dalej: JŁ*Improwizacje* z numerem strony].

<sup>20</sup> Eadem, *Świątynia wspomnienia. Elegia na zgon Kajetana Koźmiana*, [w:] *Improwizacje i poezje. Poczec drugi*, Warszawa 1858, s. 301.

Wczoraj odebraliśmy listy od Odyńca, który wraz z całym literackim i poetycznym Wilnem unosi się nad nią, i dodaje w liście do mnie „młoda siedemnastoletnia dziewczica, cudownym sybilijnym natchnieniem mędrków i niedowiarków zawstydza”.

A w liście do mojego ojca obszerniej i z większym jeszcze uniesieniem o niej mówi i zwie ją gwiazdą dzisiejszego nieba naszej poezji. [AKListy 166]

Relacja ta jest dowodem, jak istotnym wydarzeniem w życiu narodu było pojawienie się Deotymy, skoro wieści o niej już w roku 1853 napełniły Wilno zachwytem. W tym czasie kontakty autora *Listów z podróży z Łuszczewską* są dosyć pobieżne i nie odbiegają charakterem od pełnych uniesień hołdów oraz przyjacielskich rad składanych jej przez doświadczonych literatów. Wtórjuje więc Odyniec Kajetanowi Koźmianowi w narzekaniach na marnowanie talentu i czasu podczas ogłupiających improwizacji:

Próżno jeden Odyniec, acz w wierszu nieco utrudnionym i zawiłym, woła na Deotymę – „Na kolana, Deotymo! Do pokory, do skromności! Nie marnuj swego wyższego natchnienia i przeznaczenia. Zwróć go (tak) do nieba, do Boga; oderwij wzrok ucho od ziemi. Te fale poklasków niech cię nie upajają; doświadczysz ich obłudy, doświadczysz zdrady, zazdrości, nieszczerości itd. Do pokory, do pokory i na kolana”. [Korespondencja 183]

Można sobie tylko wyobrazić, jak wiele pokory i cierpliwości było w tej młodej dziewczynie, skoro z uśmiechem i dziękczynieniem przyjmowała, do znudzenia powtarzane, utyskiwania starszych. Musiała mieć wiele wewnętrznej siły, ażeby, będąc rozdartą między aspiracjami matki, rodziny i gości salonu, a często sprzecznymi poleceniami poetyckich autorytetów, którym przecież ufała, pozostać we względnej harmonii ze sobą i światem. Dodajmy do tego ogromny stres, towarzyszący improwizacjom i poczucie odpowiedzialności względem nie tylko najbliższych, lecz także społeczeństwa; wreszcie niezrozumienie, samotność dziewczyny, którą traktuje się z nadmiernym uwielbieniem lub złośliwością, a z pewnością nie jak czującego człowieka, lecz fenomenalne zjawisko, i mamy materiał na psychiczne wykołajenia lub załamanie nerwowe<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Źródłowe informacje na ten temat znaleźć można w napisanym przez Deotymę pod koniec życia *Pamiętniku*. Łuszczewska określa tam uczucia towarzyszące improwizacjom: „W początku miałam nadzieję, że z czasem przywyknę do nich. Nieprawda! Nigdy nie przywykłam. Przez całe życie, pomimo długiej wprawy, pomimo wielkiego już obycia z ludźmi, ze światem i z techniką rymotwórczą, ile razy miałam

Odyniec zatem dołączył do ogólnokrajowego zrywu wielbicieli talentu młodziutkiej improwizatorki, co cieszyło zwłaszcza Jadwigę, zakochaną w dziełach Mickiewicza, Niemcewicza i literaturze epoki romantyzmu – wszakże Odyniec uchodził za bliskiego przyjaciela autora *Pana Tadeusza* i jako przedstawiciel tzw. szkoły litewskiej znajdował się swego czasu w centrum tego nurtu. Toteż dedykuje mu poetka ballady, m.in. utwór *Kosarz*<sup>22</sup>, wskazując tym samym na proveniencję tego gatunku i odsyłając czytelników do źródła, jakim jest dla niej właśnie szkoła litewska. Ze wspomnień poetki dowiadujemy się, co zapoczątkowało znajomość z Odyńcem, na rozwój której oczywiście ogromny wpływ miała regularna korespondencja<sup>23</sup>:

improwizować, zawsze szłam jak na ścięcie [...]” [JŁ*Pamiętnik* 97], wspomina również pomyłki interpretacyjne wobec jej twórczości popełniane i niezrozumienie, wypływające z przekonania, że improwizuje nie siłą własnej woli, lecz z mocy jakiejś wyższej potęgi. Nikt nie widział lub nie chciał widzieć w niej osoby ciężko pracującej – spodziewano się podziwiać wcielenie boskich mocy, natchnioną Sybillę, cud. Pokorna dziewczyna latami nagięła się do oczekiwania, przyjmując pozę genialnej wieszczki, którą jej narzucono, a którą potem tak bezwzględnie krytykowano. Analiza portretu psychologicznego Łuszczewskiej, mimo że bardzo zajmująca, jest jednak tematem na osobne opracowanie.

<sup>22</sup> J. Łuszczewska, *Kosarz* [JŁ*Improwizacje* 283].

<sup>23</sup> O kolosalnym znaczeniu epistolografii w życiu codziennym, a zwłaszcza literackim XIX wieku, pisze Bogdan Mazan [idem, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź 2002]. Autor wskazuje nie tylko na niezwykłą nośność informacyjną i tematyczną tego gatunku, lecz także na jego wysoką wartość estetyczną i literaturoznawczą: „list, wchłaniający bezwiednie formuły i treści innych tego rodzaju przekazów, przekształca się w wielostylową matrycę łączącą prawdę życia osobistego i publicznego z fikcją uprawdopodobnioną [...]. W piśmiennictwie drugiej połowy XIX wieku, nie tylko naszym, charakterystyczną prawidłowością było przeobrażanie się listów w aktywny i produktywny gatunek publicystyczny, a realnej korespondencji – w zaplecza i wzorce literackie” [ib. 167]. Przykłady listu jako gatunku prezentującego elementy warsztatu twórczego i służącego refleksji nad dziełem znajdujemy właśnie w korespondencji Wężyka z Koźmianem czy Wężyka z Deotymą. Autorzy przesyłali sobie wzajemnie fragmenty prac w celu dokonania obiektywnej korekty, której implikacje, wraz ze stosownymi uwagami, znajdujemy w tekście listów: „nim jej pošlę twoje wiersze, pytam się, czy byś nie przyjął i nie zmienił nieco kilku słów w dwóch strofach: 1. W szóstej strofie, gdzie ostatni wiersz kończy się na kadencji *macierzy* [...]. Czy przerobisz tak lub owak, lub każesz zostawić, czekać będę na twoją odpowiedź i po otrzymanej prześlę najspieszniej” [Korespondencja 129–130]. Korespondencja wymienionych autorów obfituje również w dotyczący współczesnej produkcji piśmienniczej, bogaty materiał o charakterze krytycznoliterackim.

A naprzód Odyniec, który za czasów pierwszej swojej bytności w Warszawie znalazł się poufałe z moim ojcem, teraz napisał do niego prześliczną odezwę, po czym wszedł ze mną w rozmowę listowną; rozmowa ta przez długie lata, choć „nieznajomych i dalekich”, łączyła nas bardzo ściśle, aż przyszła i osobista znajomość, i owa szczerza przyjaźń, co stała się dla mnie równie miłą, jak chlubną. [JŁ*Pamiętnik* 107-108]

„Osobistą znajomość” zawarli po roku 1866, gdy Odyniec pozostawił Wilno i przeniósł się na stałe do stolicy. Wówczas tradycja „poniedziałków u pani Niny” upadła ze względu na represje popowstaniowe i zesłanie Wacława Łuszczewskiego wraz z córką w głąb Rosji. W 1867 roku, po powrocie do ojczyzny, ojciec rodziny umiera; w dwa lata później ten sam los spotyka matkę poetki. Deotyma pogrążona w smutku potrzebuje czasu, by przywyknąć do nowej sytuacji – musi nauczyć się samodzielności, odnaleźć w świecie bez ukochanych rodziców. Pomaga jej w tym przyjaźń z Eugenią Wolff, która udostępnia poetce pokoje apartamentu położonego przy ul. Królewskiej, obok Ogrodu Saskiego. Nowe lokum i unormowanie się sytuacji osobistej sprawiły, że w 1871 roku salon Łuszczewskich, reprezentowany przez nową gospodynię – Deotymę, znowu zostaje otwarty.

Jest to powrót wielki i szumny, iście królewski, bo takie też upodobania miała wieszczka warszawska. Pokoje jej mieszkania umeblowane były z przepychem, mającym przywołać na myśl starożytne dostojeństwo. Monarszoczerwona była biblioteka pełna książek i popiersi; pokój jadalny przypominał sale mauretańskiego pałacu; zaś główny salon, gdzie przyjmowano gości, to była już komnata pełna złota, zwierciadeł, wizerunków antycznych prorokiń – prawdziwa „świątynia sztuki”, jak chciała, by postrzegano jej siedzibę, Łuszczewska. Ona sama przyjęła rolę pierwszej i jedynej kapłanki w tym przybytku muz, gdzie przez pierwsze lata schodziło się na „czwartki” nawet po sto pięćdziesiąt osób. Salon pisarki, po upadku kolejnego powstania, pełnił podobne funkcje dla społeczności Warszawy, co salon pani Niny – z braku aktywnych instytucji kulturalnych, miejsc spotkań towarzyskich i wobec wszelkich innych niedoborów wywołanych zaborczymi represjami, stanowił jedyną oazę szeroko pojętej polskości.

Scenariusz każdego z „czwartków” stanowił odgórnie ustalony przez gospodynię rytuał, którego najważniejszą częścią było odczytywanie gościom fragmentów utworów Łuszczewskiej, a po zakończeniu wypowiedzenie pochwał na ich temat. Ponieważ każdemu zależało, by uzyskać zaproszenie na kolejne



spotkanie, a Deotyma potrafiła wzbudzać swoją osobą lęk i szacunek<sup>24</sup>, zachwytem i uniesieniom nie było końca, wobec czego jeszcze w roku otwarcia inteligentko-artystyczne spotkania przerodziły się w komedię, gdzie grywało ponad stu aktorów. Komedię tę trafnie nazwał Marek Ruszczyc: „*Królowa*” i jej *dawór*<sup>25</sup>, ponieważ „czwartki” charakteryzowały się monarszą etykietą, zaś sama gospodyni, zwana „królową ideału”, „poetessą” i „władczynią absolutu”, dla wielu była prawdziwym darem niebios: „Starzy przyjaciele rodziców garnęli się teraz do córki, głosili jej sławę *poetki-improvizatorki*, traktowali ją jako swego rodzaju świętość narodową” [ib. 308]. „Świętość” bardzo spostrzegawczą i wrażliwą na uchybienia, mającą swoje małostkowe kaprysy, czego dowodzi chociażby wymóg niebieskich sukni balowych dla pań odwiedzających jej dom.

Pośród najważniejszych dworzan i najwierniejszych wielbicieli wieszczki prym wiódł Odyniec. Pierwsze spotkanie z tak wielkim literackim autorytetem było dla początkującej autorki ogromnym przeżyciem:

Pamiętam przed laty kilkunastu, kiedy byłam jeszcze młodym i wystraszoną dziewczątką, sądziłam, że przy pierwszym z nim spotkaniu, nie osmielę się oczu podnieść, ani tym bardziej ust otworzyć. Pytałam samej siebie z trwogą, czy mi się przedstawi jako ponury prorok, z którego słów wieje chłód grobów, czy jak dumny półbożek kryjący się w obłokach milczenia, czy na koniec jak

---

<sup>24</sup> Z zabawnym dystansem przekazuje dziecięce wspomnienia o Deotymie i towarzyszącej jej atmosferze nabożnego zachwytu Jadwiga Kopeć [eadem, *Dziecko dawnej Warszawy*, Warszawa 1963]. Oto jedna z podsłuchanych przez nią ojcowskich rozmów: „— Te przyjęcia mają charakter wysoce oryginalny. Wieszczka, jak ją wszyscy nazywają, gdy jest w odpowiednim nastroju, wpada w trans, improwizuje. Z ust jej padają wówczas słowa prorocze, przepowiednie dotyczące się Polski, przepowiednie optymistyczne. Możesz sobie wyobrazić, czym to jest dla nas, bankrutów. Deotyma nie jest ani piękna, ani młoda, ale wywiera zadziwiający wpływ na otoczenie. — Czy to prawda, co mówią, że w swym salonie utworzyła miniaturę królewskiego dworu? Rozdaje urzędy, mianuje szambelanów, kustoszów, mistrzów ceremonii? To chyba śmieszne” [ib. 55]. Pisarka podaje również opis ceremoniału towarzyszącego przygotowaniu do uczestnictwa w jednym z „czwartków”: „— Poetka zaprosi w przyszłości i twoją małżonkę — mówi Kraushar. — Pani Maria będzie jednak musiała sprawić sobie suknię niebieską. Deotyma bowiem lubi bardzo kolor niebieski [...]. — Nie chcę nowej sukni, mam przecież tę żółtą z wesela Wandy. — Tak, ale należałoby może przedtem poinformować się u Eugenii Wolffowej, przyjaciółki Deotymy, czy nie będziesz w niej źle widziana” [ib. 79].

<sup>25</sup> M. Ruszczyc, *Ostatnia wieszczka Warszawy*, [w:] *Legends i historia*, Katowice 1987, s. 305 [dalej: MROstatnia z numerem strony].

sędzia piorunujący radą i napomnieniem? [...] Gdy w domu moich rodziców pojawił się gość serdeczny [...], zapomniałam o trwogach, polubiłam poetę więcej jeszcze od jego poezji i w mojej dziecinnej dzikości od razu obłaskawiona, po godzinie rozmowy już tak się ośmieliłam, jakbym go od całych lat znała.<sup>26</sup>

Schyłek życia spędzony w Warszawie był dla autora *Barbary Radziwiłłówny* okresem umiarkowanej popularności. Zainteresowanie poetą nie miało związku z jego pracą artystyczną, ale z przynależnością do głośnego kręgu Łuszczewskiej i budzących kontrowersje zachowań związanych z kultem wieszczki. Jak już wspomniano, utworzyło się wokół niej coś na kształt „dworu” złożonego z wielbicieli, czemu towarzyszyła pompatyczna atmosfera i powiększający się szereg atrybutów ofiarowywanych „królowej” przez „podwładnych”, m.in. Odyńca:

Na końcu długiej Sali wisi portret wieszczki pędzla Simmlera [...]. Pod portretem stał na podniesieniu tron poetycki, srebrną i złotą lamą przybrany. Obok stolik, a na nim siedmioramienny świecznik jerozolimski, dar wielbicieli talentu. Gdy nadchodziła chwila czytania, wieszczka w otoczeniu dworu ukazywała się na Sali. Najprzód szli marszałkowie, później szambelanowie, w końcu paziowie. Majestatycznym krokiem przechodziła wieszczka salony i zasiadła na złotolitym tronie, zaczynała czytać...<sup>27</sup>

Do dwójki najważniejszych i najbardziej aktywnych członków „dworu” należał Odyniec. Pełnił symboliczną funkcję „wielkiego spowiednika”, na znak czego nosił w dziurce od surduta miniaturowe ucho. Możemy się domyślać, że dostojność ta nie została mu przyznana przypadkowo – był przecież, obok Wolffowej, najlepszym przyjacielem Łuszczewskiej, która musiała powierzyć mu niejedną tajemnicę. W stosunku do Deotymy przyjmował postawę najwierniejszego opiekuna (nawet sługi) oraz pokornego, wręcz zaślepionego wielbi-

<sup>26</sup> J. Łuszczewska (Deotyma), *Kilka rysów do wizerunku Antoniego Edwarda Odyńca*, „Kalendarz Warszawski” 1875, R. XXX, s. 132 [dalej: JŁ*Kilka* z numerem strony].

<sup>27</sup> A. Zaleski, *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, oprac. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1971, s. 432–433. Dobrosława Świerczyńska [eadem, „*Towarzystwo Warszawskie*”. *Baronowa X.Y.Z.... i inni*, „Pamiętnik Literacki” 1979 z. 3, s. 235–259] podważa autorstwo Antoniego Zaleskiego, stawiając tezę, iż książka jest owocem pracy trzech osób: „Bo pseudonim Baronowa X.Y.Z. (nie X. ani X.Y.) zdaje się sugerować potrójne autorstwo: Konstantego Górskiego, Julii Górskiej i Stanisława Koźmiana” [ib. 259].

ciela. Liczne pochwalne wiersze i recenzje utworów Deotymy, które zamieszczał w „Gazecie Warszawskiej”, spotkały się z ostrą krytyką nieprzychylnego wieszczce, krakowskiego „Czasu”, przed zarzutami którego musiał bronić się w wierszu *Kilka słów z powodu recenzji...*<sup>28</sup>. Jednak najostrzejsza dezaprobata nie była w stanie zmienić jego bałwochwalczego uwielbienia dla Łuszczewskiej, którą uważał za największy dar, jaki mógł świat, a zatem i on, otrzymać od Boga. Dostrzega w pisarce boskość, kogoś, kto daje mu natchnienie i jest źródłem jego dzieł. Wskazuje również na powagę i moc, z jaką oddziałują na niego słowa poetki, wyraźnie akcentując wobec niej swe oddanie:

Jest słowo-potęga, co z danym rozkazem,  
I siłę spełnienia dać umie zarazem:  
Tym dla mnie jest tve, Deotymo!  
Lecz słońce, choć samo wciąż gore jak latem,  
Nie zawsze jednak panuje nad światem:  
Ach! Przemóc nie może nad zimą.

I dość w niej dla ziemi niebieskiej dobroci,  
Że mgły jej rozproszy, że chmury ozłoci;  
Że mrok jej rozjaśni jak tęcza:  
O! Wieszczko natchniona! Siostrzyczko ty droga!  
To wszystko przez ciebie zesłane od Boga:  
Brat tobie nad grobem zawdzięcza.<sup>29</sup>

W tym samym utworze stawia znak równości między ulubienicą a Mickiewiczem, szczerze wierząc, że już teraz wpisała się w grono największych postaci polskiej literatury romantycznej. Jednocześnie wyznaje, że czerpie przyjemność ze służenia ludziom wybitnym. Odyniec prezentuje typ osobowości satelickiej – wykazuje bowiem wyraźną tendencję i upodobanie w towarzyszeniu osobowościom pod jakimś względem wyjątkowym i przewyższającym jego własne zdolności, czy to literackie, czy towarzyskie. Najpierw byłby to Mickiewicz, potem Deotyma, w której życie całkowicie się zaangażował. Oczywiście także w tym przypadku mamy do czynienia z wielkimi nadziejami, które osoba starsza pokłada w kimś, kto – jak się wydaje – jest w stanie cofnąć czas i przywrócić pod pewnym względem minioną młodość:

<sup>28</sup> A.E. Odyniec, *Kilka słów z powodu recenzji poezji jego zawartej...*, „Gazeta Warszawska” 1860 nr 99, s. 3–5.

<sup>29</sup> Idem, *Odpowiedź Deotymie*, „Biblioteka Warszawska” 1871 t. 1, s. 429.

Boś ty najmłodsza z tej wielkiej plejady  
 Gwiazd pieśni ojczystej, co za nim szła w ślady,  
 Pod barwą i godłem tym samem:  
 A jako cykl przezeń zaczęty — ty kończysz,  
 Jak siostra rodzona z Adamem.

Bo nie ma rozkoszy na ziemi i w niebie,  
 Jak uznać i kochać wyższego od siebie;  
 I w nim zapominać o sobie:  
 To szczęście mi przezeń Bóg zesłał za młodu,  
 To szczęście raz jeszcze, u życia zachodu,  
 Zabłysło i świeci mi w tobie.  
 [ib. 430]

Surowo, ale trafnie oceniali zachowanie Odyńca Maria i Felicjan Faleńscy. Nie umknęło ich uwagi wiele naiwnych i wyraźnie służalczych postępów poety, m.in. petycja, z którą (w ramach zbierania podpisów mających przekonać Łuszczewską, by ponownie zechciała odczytać *Wandę*) chodzili po Warszawie Odyniec i Hipolit Skimborowicz. To między innymi przez ich emfaticzne projekty, poczucie własnej wartości Łuszczewskiej i tak już rozrośnięte, przybrało komiczną formę:

Deotyma znowu rozpoczęła swe soboty od dnia imienin swych, w którym to wielbiciele jej geniuszu i wdzięków doręczyli jej srebrny wachlarz w kształcie berła wraz z dyplomem na królową. Obecni temu aktowi byli wszyscy dworzanie „królestw nie z tego świata”, tak je wszechwładna pani nazywa, a na czele zdzienniały Odyniec [...]. Wszystko nie żartem powiadam, ale notuję na serio jako ciekawy objaw zbiorowego obłędu pewnej części ludzi; pierwiastkiem owego ich obłędu jest próżność, jak obłędem ich królowej pycha.<sup>30</sup>

Ze wspomnień i licznych doniesień prasowych wiadomo, że szczytowym momentem przyjaźni Odyńca i Deotymy był zorganizowany przez pisarkę w 1881 roku jubileusz na cześć autora *Pamiętników z podróży*. Okazała uroczystość była trzymana w tajemnicy przed siedemdziesięciosiedmioletnim starsuzkiem, toteż wielkie było jego zaskoczenie i wzruszenie, gdy wszedłszy do salonu przyjaciółki, przywitany został przez tłum ludzi i galową muzykę, bo na tę okazję

<sup>30</sup> *Korespondencja Karola Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867–1903)*, z autografu wyd. i komentarzem opatrzyła J. Rudnicka, „Archiwum Literackie” t. 3, Wrocław 1957, s. 107. List z 9 listopada 1871 roku.

gospodyni zaprosiła nawet Orkiestrę Teatru Wielkiego<sup>31</sup>. Staruszek znowu, a być może jak nigdy dotąd, znalazł się w centrum uwagi, w pełni blasku twórczej chwały. Składano mu hołdy, czytano jego utwory, obdarzano bogatymi prezentami. Przez te kilka godzin poeta był najważniejszą osobą w całej Warszawie – cóż piękniejszego spotkać może artystę? Jednak nawet wtedy, dziękując za niespodziewany dar, stawiał siebie na drugim miejscu, nie zapominając wyrazić zachwytu i wdzięczności dla Deotymy, najdroższej dlań osoby:

Chwila obecna jest mi nowym tego dowodem, i śmiało mogę powiedzieć, koroną, gdyż winienem ją przede wszystkim inicjatywie i staraniom tej, dla której obok najwyższego uwielbienia dla jej cudownych natchnień, mam w sercu cześć najgłębszą i przyjaźń braterską. [ib. 212]

*Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie* – historię życia i literackich zmagają, jedno ze swych ostatnich dzieł, przypisuje Odyniec właśnie Deotymie, zaznaczając, że powstało ono dzięki jej namowom. Dziś śmiało można powiedzieć, że Łuszczewska była dla Litwina niekwestionowaną muzą ostatnich lat życia:

Siłą tylko Twej woli i Twego natchnienia,  
Mogłem z grobów przyjaciół zebrać te wspomnienia.  
Przyjmie je, ku ich chwale, jak pomnik ostatni  
Czci mej dla Cię serdecznej i przyjaźni bratniej.<sup>32</sup>

Jeśli chodzi o uczucia wdzięczności i przyjaźni, Łuszczewska nie pozostała dłużna przyjacielowi. Wśród trójki wymienionych poetów właśnie Odyniec zajmuje najważniejsze miejsce w jej życiu. Szczególnie upodobała sobie jego dobrotliwy i potulny charakter, sympatię, z którą odnosił się do wszystkich ludzi, i szczególnie cześć, jaką żywił dla kobiet:

Nie ja jedna, ale każdy, co wchodzi w jego koło, jest wkrótce tak przyciągnięty i podbity; w czymże leży owa rozkoszna władza zjednywania sobie serc ludzkich? [...] A naprzód nigdy słuchaczom się nie zdaje, ażeby zajęty był samym sobą; nigdy nie usiłuje nastawić rozmowy na przedmioty, w których mógłby się wydawać świetniej; [...] drugim i bardzo ważnym jest wysoka, niczym nieograniczona cześć dla niewiast. I to nie dla tej lub owej, lecz dla całego ich

<sup>31</sup> Zob.: H. Zathey, *Wieczór u Deotymy*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2, Poznań 1885, s. 204–212.

<sup>32</sup> A.E. Odyniec, *Deotymie (Jadwidze Łuszczewskiej)*, [w:] idem, *Wspomnienia z przeszłości opowiadane Deotymie*, Warszawa 1884, s. 4.

rodu. [...] jest to, o dziwy! poeta, co się nigdy nie skarży, poeta, co nie ma żalu ani do Boga, ani do ludzi, ani do losów, [...]. A jednak i jemu życie nie na samych różach przemijało; i on poniósł straty ciężkie, nigdy nieodpłakane; i on doświadczył od ludzi niejednej niesprawiedliwości, fortuna oszczędnie wydzielala mu swoje dary, świat oszczędnie wydzielal mu swoje uznanie. On jednak zawsze zakochany w czyjejś chwale, zawsze chcący zginąć w blasku obcej aureoli, raduje się uznaniem cudzej zasługi jakoby własnym, wyszukuje młode zdolności, z dobrą wolą, która nieraz posuwa go do ojcowskiego zaślepienia. [JŁ*Kilka* 132-133]

Wzajemnie tytułowali się pieśczośliwymi określeniami „braciszek”, „siostrzyczka”, co – biorąc pod uwagę dziewiętnastowieczną etykietę i dystans, z jakim odnosiła się Deotyma do wszystkich innych ludzi – świadczy o ogromnej poufałości. W tym przypadku nie tylko starszy poeta rozciągał opiekę nad wieszczką, ale i ona darzyła go troską, walcząc na łamach prasy o pamięć i cześć dla Litwina. Czuwała także nad jego twórczością, motywując do dalszej pracy i przekonując, że nazwisko i prace pisarza staną się kiedyś bezcenne dla kultury.

Wraz ze śmiercią Odyńca w 1885 roku kończy się kolejny etap w życiu Łuszczewskiej. „Czwartki” pozbawione ich najaktywniejszego animatora i amatora odchodzą w niepamięć, jak i osoba „królowej”, która wkrótce podzieli los swych wielbicieli. Wzorem literackich poprzedników Wężyka, Koźmiana czy Odyńca zostaje za życia zapomniana – jej twórczość nie wytrzymuje starcia z nowymi prądami, młodością, zmieniającym się błyskawicznie światem. „Królowa ideału” nie przypuszczała, że kiedyś również jej „arcydzieła” zalegną w cieniu zakurzonej bibliotecznej półki, z daleka od triumfujących ksiąg Mickiewicza...

#### SŁOWA-KLUCZE

Kajetan Koźmian, Jadwiga Łuszczewska (Deotyma), Antoni Edward Odyniec, Franciszek Wężyk, idolatria, korespondencja, salon literacki

*Izabela Woszczak*

SECRETS AND OUTBURSTS OF LATE ARTISTIC – STORY ABOUT  
FRIENDSHIP, MUTUAL ADMIRATION AND DISAPPOINTMENT  
COUPLED DEOTYMA WITH FRANCISZEK WĘŻYK,  
KAJETAN KOŹMIAN AND ANTONI EDWARD ODYNIEC

(summary)

Particular parts of thesis concentrate on description and studying on wide range of relations coalesced Jadwiga Łuszczewska (Deotyma) and three representatives of literary epoch, which has chronologically preceded the activity of ‘warsavian prophetess’. The right subject of publication is fortified with historical and social informations, which refers to rough political situation of years 1830–1863 and the phenomenon of literary salon. The depiction of varying emotions from deep friendship and fascination to spite and disregard is emerging from Wężyk, Koźmian, Odyniec and Deotyma’s letters, poems and memoirs.

KEYWORDS

Kajetan Koźmian, Jadwiga Łuszczewska (Deotyma), Antoni Edward Odyniec, Franciszek Wężyk, idolatry, correspondence, literary salon





*Maria Berkan-Jabłońska*

## GABRIELA PUZYNNINA SZUKA RECENZENTÓW

Francuski historyk i antropolog, Jean Hébrard uważa, że o odmienności kultury dziewiętnastowiecznej zdecydowało pojawienie się nowego czytelnika i nowego autora<sup>1</sup>. Chodzi mu przede wszystkim o nowe grupy społeczne poznające pismo i próbujące swych sił w literaturze – chłopów, rzemieślników, handlarzy, ale także dzieci i kobiety, ponieważ ich udział w kulturze w decydujący sposób wpłynął na ewolucję życia rodzinnego. W Polsce pierwszej połowy XIX wieku właśnie kobiece czytanie, a z czasem i pisanie, staje się ważnym czynnikiem rozwoju kultury. Coraz częściej wydawano książki przeznaczone dla kobiet oraz pisano o nich. Ponadto – co już nie zawsze budziło zadowolenie krytyki – kobiety z pozycji biernego odbiorcy literatury przechodziły do aktywnej postawy kreatora kultury. Uczyły się wykorzystywać umiejętność pisania w praktyce społecznej i artystycznej. Oczywiście, nurty oświeceniowe i sentymentalne drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku sprzyjały już wcześniej dochodzeniu do głosu uczonych lub utalentowanych niewiast. Izabela Czartoryska, Maria Wirtemberska, Anna Mostowska, Anna Nakwaska, Elżbieta Jaraczewska, Łucja Rautenstrauchowa czy Anna Potocka udowodniały dobitnie i przekonująco literackie aspiracje płci pięknej. Były to jednak przede wszystkim arystokratki, reprezentantki stanu ponad stanem, kobiety – można by i dziś śmiało o nich powiedzieć – wyzwolone<sup>2</sup>. Romantyzm, wielbiąc kobiety, paradoksalnie narzucił im obowiązki moralne i obywatelskie, które ograniczały swobodę udziału w życiu publicznym i prze-

---

Maria Berkan-Jabłońska – Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-514 Łódź, al. Kościuszki 65.

<sup>1</sup> J. Hébrard, *Między oralnością a piśmiennością*, [w:] P. Rodak, *Pismo, książka, lektura. Rozmowy: Le Goff, Chartier, Hébrard, Fabre, Lejeune*, Warszawa 2009, s. 115–117.

<sup>2</sup> Również literatki epok wcześniejszych, np. Konstancja Benisławska, Elżbieta Drużbacka, Urszula Radziwiłłowa należały do uprzywilejowanych grup społecznych.

wały bezpośrednią nić z działalnością osiemnastowiecznych poprzedniczek. Pojawienie się na forum literackim okresu międzypowstaniowego dużej liczby autorek trzeba by więc potraktować z wielu względów jako zjawisko odrębne, refleks charyzmatycznych wpływów nauk Klementyny z Tańskich Hoffmannowej<sup>3</sup>. Krytyków ówczesnych zaskakiwała i trwożyła momentami jego skala, zmuszająca ich – niezależnie od osobistych poglądów w sprawach emancypacji – do uważnego namysłu nad generacją pisarek urodzonych między 1815 a 1830 rokiem<sup>4</sup>. W większości reprezentują one warstwy ziemiańskie, szlacheckie, czasem mieszczańskie, niejednokrotnie znacznie zubożałe w stosunku do pokolenia wcześniejszego, a więc i zmuszone do skromniejszego trybu życia. Blżej im do środowisk rodzącej się miejskiej inteligencji (nawet jeśli będą łączyć pobyt na wsi z dłuższymi pobytami w mieście). Aby przeżyć, są zmuszone wkroczyć w świat zdominowany przez mężczyzn i nauczyć się zasad w nim obowiązujących.

Może się wydawać, że biografia wymienionej w tytule szkicu Gabrieli z Güntherów Puzyniny<sup>5</sup>, hrabianki z domu, a księżnej po mężu, zaprzecza wymienionym kryteriom, ale to tylko pozory. Ze względu na rodzinne konекcje, zwłaszcza ze strony matki, Tyzenhauzówny z domu<sup>6</sup>, miała ona praw-

<sup>3</sup> Tańska była wychowana na puławskim dworze, ale jej propozycja literacka, a nade wszystko program dydaktyczny, wpisywały się już w nowe zapotrzebowanie społeczne i tworzyły nowy obraz powinności kobiecych. Nie jest przedmiotem niniejszego artykułu jego ocena i późniejsza recepcja, lecz zwrócenie uwagi na to, że bardzo wiele pisarek młodszych od Tańskiej zawdzięczało jej udział w życiu publicznym i czuło się jej dłużniczkami.

<sup>4</sup> Wśród najczęściej wymienianych w ówczesnej prasie literatek były: Józefa Prusiecka (ur. 1815), Paulina Wilkońska (ur. 1815), Gabriela Puzynina (ur. 1815), Seweryna Pruszkowa (ur. 1816), Julia Molińska (ur. 1816), Józefa Śmigielska (ur. 1820), Julia Janiszewska (ur. 1820), Eleonora Ziemięcka (ur. 1819), Narcyza Żmichowska (ur. 1819), Maria Ilnicka (ur. 1825), Aleksandra Borkowska (ur. 1828).

<sup>5</sup> Do 1851 roku podpisywała się najczęściej jako G.G., Gabryella, Autorka *W imię Boże*, potem coraz częściej pełnym imieniem i nazwiskiem męża. W artykule używam nazwiska Puzynina, z wyjątkiem części dotyczącej korespondencji z Michałem Grabowskim, gdy występuje jako Güntherówna (w 1844 roku nie była jeszcze zamężna).

<sup>6</sup> Gabriela Puzynina była trzecią z kolei córką Adama Günthera i Aleksandry Tyzenhauz. Urodziła się 21 września 1815 roku. Mieszkała z rodzicami w majątku zakupionym od księcia Sanguszki – Dobrowlanach, w powiecie święciańskim. Ojciec był człowiekiem zamożnym, powszechnie szanowanym i wykształconym. Miłośnik starożytności, kolekcjoner amator, przez lata skrzętnie gromadził ręko-

dopodobnie rozleglejsze kontakty towarzyskie niż większość literatek tego okresu, ale styl jej dojrzałego życia daleki jest od arystokratycznych wzorów z końca XVIII i początku XIX wieku. Niewielki męzowski dwór w Horodziłłowie, mały majątek w Niestaniszkach zwanych Potulinem, wynajmowany salon w Wilnie i raczej kameralny na co dzień żywot, przerywany sporadycznie niezbyt dalekimi podróżami, nie zapewniały ani finansowych, ani salonowych luksusów. Jedyna dłuższa podróż na zachód Europy, odbyta w 1857 roku, przeistoczyła się we wspomnienie życia, wieczne źródło inspiracji i powracający temat rozmów. Wileńska prowincjonalność lat czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dodatkowo wpływała na bardziej szlachecki, a nie magnacki, model egzystencji Puzyniny. Mimo więc rodowego tytułu, mogła pisarka być śmiało zaliczona do grona wyłaniającej się wówczas klasy inteligencji.

Choć jej talent był obiektywnie niewielki, cieszyła się za życia dużym uznaniem i poważaniem. Obok Zofii z Chłopickich Klimińskiej i Karoliny Pro-niewskiej, długo była chlubą Litwy jako jedna z nielicznych kobiet mających literackie i naukowe ambicje. Ignacy Chodźko pisał w liście do Aleksandra Przeździeckiego:

---

pisy, sztychy, obrazy, a także prowadził dzienniki. Niestety, jego zbiory spłonęły wraz ze znaczną częścią Archiwum Przeździeckich w czasie II wojny światowej. Puzynina odziedziczyła po ojcu jego zainteresowania. Już w dzieciństwie zaczęła prowadzić dziennik i czynność ta towarzyszyła jej przez całe życie. Czesław Jankowski w latach dwudziestych oglądał jej sztambuchy, zawierające malowane przez członków rodziny litografie i akwarele, listy, zaproszenia, bilety, wpisy do imionników. Był to zbiór świadomie i skrupulatnie gromadzony, w przekonaniu, że pamięć jednostkowa wymaga wsparcia przez materialne świadectwa. To właśnie owe albumy i dzienniki stały się kanwą pamiętników pisanych pod koniec życia i zatytułowanych przez pisarkę *Moja pamięć*, z których tylko pierwsza część ujrzała światło dzienne w 1828 roku pod nazwą *W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815–1843* [wyd. A. Czartkowski, H. Mościcki, Wilno 1828 (reprint Kraków 1990); dalej: GPW *Wilnie* z numerem strony]. Pozostały zbiór powielił los archiwum Adama Günthera. [Zob.: R. Skręt, *Puzynina Gabriela, Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIX Kraków 1986, s. 503–505; A. Witkowska, *Gabriela Puzynina*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, red. M. Janion, M. Maciejewski, M. Gumkowski, Warszawa 1992, s. 259–260; M. Berkan-Jabłońska, *Dom rodzinny Gabrieli z Güntherów Puzyniny*, „Literaturoznawstwo” 2010 nr 4, s. 17–26].

Potem z Korsakiem odwiedziliśmy Dobrowlany i kilka nowych pięknych poezji kuzynki Pańskiej Panny Gabryeli przywiozłem z sobą – prawdziwie pochłubić się możemy tą naszą litewską muzą [...].<sup>7</sup>

Bycie pisarką stanowiło dla Puzyniny pewnego rodzaju wyzwanie. Kiedy – zachęcana przez przyjaciół – zaczęła publikować swe utwory, miała do pokonania co najmniej kilka barier. Najtrudniejsza do zwalczenia była niechęć starszych kobiet z rodziny do publicznego ujawniania się; zwłaszcza matka zwykła była powtarzać, że „najszczęśliwsza kobieta, o której najmniej mówią” [GPW Wilnie 142]. Niemniej ważną przeszkodą – z którą borykała się większość pisarek debiutujących w tym czasie – była świadomość braku wykształcenia akademickiego. Puzynina odebrała co prawda staranną edukację w domu ojca, Adama Günthera, ale nieporównywalną przecież z poziomem męskich nauk. Po latach poetka wspominała, że z terminem „liryzm” zapoznała się dopiero w wieku około 25 lat, dzięki rozmowom z Ignacym Chodźką<sup>8</sup>, a wcześniej, pomimo dostępu do książek i prasy, żadnej samoświadomości literackiej nie posiadała. Nie świadczy to wszak o jej ograniczeniach intelektualnych, lecz infantyliżującym kształceniu dziewcząt. Niedostatki te, narastające przez lata, trzeba było w dziewiętnastym stuleciu w szybkim tempie i sprawnie nadrobić. Puzynina do końca życia bardzo skromnie oceniała swoje możliwości:

Znam siły moje – myśl moja w podróż daleką, w kraj niezajomy nie wybiera się nigdy. Wychodzi na przechadzkę w pole lub do gaju po snopek, po kwiaty, po jagodę, po kubek wody ze źródła – i wraca do domu przed znużeniem, przed nocą, przed burzą. Oto jej cała podróż.<sup>9</sup>

Z czasem, pod wpływem życzliwego audytorium na Litwie i poza jej granicami, nabrała jednak większego poczucia własnej wartości, o czym świadczyć może wiersz *Bóg dał – Bóg odebrał* z 1848 roku:

---

<sup>7</sup> List Ignacego Chodźki do Aleksandra Przeździeckiego z 12 marca 1842 roku, rps. Archiwum Głównego Akt Dawnych, zasoby Archiwum Przeździeckich Nr 352, D-69, k. 9.

<sup>8</sup> A przecież debiutowała na łamach warszawskiego „Motyla” bardzo wcześnie, już w roku 1828, zabawnym wierszykiem o inc.: „Już karnawał...” [„Motyl” 1828, kwartał I, nr 15, s. 119].

<sup>9</sup> Słowo wstępne przez autorkę do: G. Günther, *W imię Boże*, Wilno 1843. Powtórzone w zbiorze *W imię Boże Dalej w świat*, Wilno 1859.

Ale w natchnieniu tyle jest podniety,  
Tyle ma wdzięku – ziomków chęć życzliwa.  
Któż by takiego unikał uroku?...  
Wyznam – lubiłam, wierzyłam w pochwały,  
Ach! bo też widząc łzę w niejednym oku,  
Ufałam ustom – że też nie kłamały!<sup>10</sup>

Choć była wdzięczna za bezpośrednie głosy zainteresowania, czekała nie tylko na uznanie, ale i na krytykę, która pozwoliłaby jej doskonalic naturalne umiejętności. Stale na swej drodze bycia autorką szukała ludzi mądrzejszych i zdolniejszych od siebie, którzy mogliby wesprzeć ją radą, mądrym komentarzem, recenzją. W tak pojętym dialogu, trudnym czasem dla kobiety wychowanej pod kloszem salonowej kurtuazji, widziała szansę rozwoju. Puzynina była wielbicielką rozmowy w każdej postaci – tak bezpośredniej, jak i listownej. Z jej obfitej korespondencji do naszych czasów zachowało się niewiele zapisów, w większości rozproszonych w bibliotekach i archiwach, dlatego fragmenty rękopisów cytowane niżej należy potraktować tylko jako niepełne przykłady możliwych sposobów dialogowania<sup>11</sup>.

#### RECENZENT, POMYSŁODAWCA I OPIEKUN

Jednym z pierwszych recenzentów Puzyniny i zarazem bezpośrednim inspiratorem jej autorskiej inicjacji był częsty gość w Dobrowlanach, Ignacy Chodźko. Puzynina odnotowała w pamiętnikach przy okazji ukazania się w 1840 roku jego *Obrazów litewskich*:

Wrażenia z tych dwóch tomów, wypisane w liście do Postaw, jeszcze nie były wysłane na pocztę, gdy zjawia się posyłka pod moim adresem z Dziewiętni. Autor przysyłał mnie swoje *Obrazy* z nadpisem! Co to było radości!!! Był to węgielny kamień mego księgozbioru i początek korespondencji z Ignacym Chodźką. Jego rady, jego uwagi na moje pisma, owe stosunki pełne wzajemnej otwartości, które do roku 1858 nieprzerwanie trwały przez lat osiemnaście, uobecnione dotąd listami, notatami, karteczkami, pisanymi z ulicy na ulicę

<sup>10</sup> G. Puzynina, *Prozą i wierszem przez Autorkę w imię Boże*, t. 1, Wilno 1856, s. 60.

<sup>11</sup> Zaginęła korespondencja np. z Ignacym Chodźką, Antonim Edwardem Odyńcem, Ludwiką Platerówną, siostrami Matyldą i Idą, kuzynkami, Adamem Kirkorem, przyjaciółmi z Warszawy. Prawdopodobnie listy znajdowały się w utraconych zbiorach Archiwum Przeździeckich i nieodnalezionym po wojnie archiwum Szwykowski z Bienicy, o którym wspomina m.in. Cz. Jankowski w *Powiecie oszmiańskim*, t. 2, Petersburg 1877, s. 23–76.

w mieście, w których się odbił charakter autora i człowieka: serdeczny, wesoły, dowcipny i życzliwy. [GPW *Wilnie* 291–293]

Nie znamy listów z lat czterdziestych, które między nimi krążyły, ale w 1909 roku na łamach „*Bluszcz*” Tadeusz Kończyc opublikował kilkanaście fragmentów z korespondencji Puzyniny i Chodźki z nieco późniejszego okresu 1851–1856<sup>12</sup>. Gabriela była już wówczas autorką dwóch tomików poetyckich i właśnie próbowała swych sił w prozie i obrazkach dramatycznych. Kończyc słusznie zauważał podwójny charakter relacji autorki z jej recenzentem:

Był Chodźko dla Puzyniny nie tylko przyjacielem i dobrym znajomym: ale i krytykiem surowym lub łagodnym – w miarę potrzeby – chłuszczącym wady lub podnoszącym zalety jej utworów. [*ib.* 67]

Po kilku latach przerwy w pisaniu, spowodowanej małżeństwem i opieką nad chorym ojcem, Puzynina wróciła w 1854 roku do pracy literackiej. Na wsi czuła się osamotniona, uwolniona od – jak sama mówiła – „życia na dyszlu”, czuła potrzebę aktywności. Pisała o tym do Chodźki w styczniu 1855 roku:

[...] odkopane Herkulanum Dobrowlańskie, zabytki przeznaczone do Teki Litwinek<sup>13</sup>, dostarczyły myśli nowych, urodziło się kilka powiastek, kome-dyjka, a projekta coraz nowe wschodzą z dniem każdym jak sałata w inspek-tach – ta obfitość wzbudziła chęć zebrania tych materiałów w jedno i posłania ich w *Imię Boże dalej w świat...* ale na taki krok nie odważę się bez porady mojego łaskawego opiekuna, który i tamte książeczki wyprawiał! – pamiętna na Jego trafny sąd, na jego otwartość przy delikatności i na tak życzliwą wyrozumiałość! Nie chcę i nie mogę pragnąć lepszego, bezpieczniejszego cenzora. [2 I 1855 r.; *TKGabryela* 68]

Początkowo w korespondencji znać, że nie była pewna swych oczekiwań wobec dawnego znajomego i cenionego przecież literata. Z jednej strony pragnęła sądu sprawiedliwego, choć może nie bardzo surowego; z drugiej, liczyła

<sup>12</sup> T. Kończyc, *Gabryela Puzynina i jej listy do Chodźki*, „*Bluszcz*” 1909 nr 2, 3, 5, 7, 9, 11, 12 [dalej: *TKGabryela* z numerem strony]. Niestety, nigdzie nie podaje on lokalizacji listów przez siebie cytowanych. Powojenne bibliografie korespondencji z Chodźką nie odnotowują, w czasie kwerend bibliotecznych i archiwalnych nie udało mi się, jak dotąd, na nią natrafić.

<sup>13</sup> Siostry Güntherówny planowały założyć pismo „*Teka Litwinek*”, Niestety planów nie udało się zrealizować.

trochę na przyjacielską wspaniałomyślność. Dość szybko pojęła jednak, że jeśli chce zyskać akceptację czytelników i księgarzy, pobłażliwość recenzenta może okazać się dla niej szkodliwa. Coraz częściej więc w jej listach pojawiały się prośby o „prawdę bezwzględną”, a nawet sugestie, by utwory były oceniane przez Chodźkę nie w jej obecności, lecz z dystansu, z dala „od autorki której miłość własną mimowolnie trzeba byłoby menażować” [List z 7 I 1855 r.; *ib.* 92]. Do autora *Obrazów literwskich* wysłane zostały w styczniu 1855 roku dwa utwory: powiastka *Marylka*, nazwana ukochanym dzieckiem, i – wedle określenia autorki – komedycja bez tytułu „do rozbioru sumiennego i nieodwołanego wyroku!” [*ib.*]<sup>14</sup>. Niedługo w ślad za nimi do Dziewiętni, majątku pisarza, przesłano następną opowiastkę pt. *Flanelka*<sup>15</sup> oraz sporo wierszy. Równoległe trwała praca nad tomem poetyckim gromadzącym stare i nowe wiersze oraz nad zbiorem prozy. W sierpniowym liście z 1855 roku znajdujemy odpowiedź na dokonany przez Chodźkę rozbiór *Flanelki*, a miesiąc później odniesienie do sugerowanych przez niego zmian w lirykach.

Puzynina na ogół zgadzała się z większością udzielanych jej rad. Szczególnie chętnie akceptowała modyfikacje dotyczące nazw gatunkowych, mając pełną świadomość swojej w tym względzie słabej orientacji teoretycznoliterackiej. Pod wpływem uwag przyjaciela zrezygnowała na przykład z nazywania części utworów „powieściami”, a wprowadziła mniej zobowiązujące i adekwatniejsze do formy jej utworów terminy „powiastka” oraz „wspomnienia w obrazkach” (tak ostatecznie zdefiniowała *Flanelkę*). Przyjmowała również chętnie uwagi dotyczące ukształtowania bohaterów, niektórych nawet całkowicie usuwając, gdy Chodźko wskazał ich nadmiar jako wadę fabuły. Korekty czyniła starannie, jeśli zestawic dane z listów i ostateczne wersje opublikowanych opowiadań. Potrafiła jednak Puzynina także bronić swoich racji, jeśli zależało jej na zachowaniu postaci czy wydarzenia. Pisała do Chodźki:

Proszę tylko za panią Zofiją, Bellą i Heleną, za Ludwiką grającą z pannami Kochanowskimi, Stefanią, Nałęczówny mogą ustąpić, reszta zdaje mi się, że

---

<sup>14</sup> *Marylka* weszła do pierwszego tomu zbiorku *Prozą i wierszem* z 1856 roku. Tom drugi ukazał się rok później, równoległe z nowym dziełkiem, którego tytuł Puzynina także przedyskutowywała z Chodźką – *Małe a prawdziwe opowiadania*. Niejasne jest natomiast, o który z jej obrazków dramatycznych chodziło. W tym czasie mogły już powstawać np. *Czy ładna, czy bogata?* lub *Za miastem*, wydane łącznie dopiero w Petersburgu 1861 roku pod wspólnym tytułem *Teatr amatorski*.

<sup>15</sup> G. Puzynina, *Flanelka. Wspomnienia w Obrazkach*, [w:] eadem, *Małe a prawdziwe opowiadania*, Wilno 1857, s. 140–302.

jako wzmianki w oddaleniu nie szkodzą [...].  
[List z 22 I 1855 r.; TK*Gabriela* 93]

Żywiła słuszne – jak zweryfikował czas – przekonanie, że siła jej powiastek leży w kolorycie obyczajowym oraz typowości charakterów, zwłaszcza kobiecych, słabość zaś tkwi w braku akcji, zwiezłości i pogłębionej treści. Przyznawała:

Pogląd Pana na główną myśl tej niby powiastki jest głębszy, męski – ja bym nie śmiała i nie umiała o tym długo rozprawić – jest to rzucona myśl na pastwę serc czułych i dusz doświadczonych – mój rodzaj, są to podmalunki silnie koloryzowane, bez konturów, ale od razu cieniowane z lekka i niedokończone. [List z 4 IX 1855 r.; *ib.*]

Stanowczo broniła się natomiast przed zarzutem arystokratycznej hermetyczności świata przedstawionego w utworach, bowiem była z ducha najszerszą demokratką, wyśmiewaną zresztą z tego powodu przez członków rodziny. Uważała wszakże, że dla wiarygodności relacji oraz prawdy charakterów musi opowiadać z perspektywy znanej sobie:

Prawda że *Flanelka* przestaje najwięcej w salonach, ależ to moja loża, moje okno skąd patrzę na świat. Że jednak nie podzielam zasad i omamień salonowych co do zbytku i przepychu, dałam dowód chwając salony jedynie takie gdzie gust, artystyczność, lub duch towarzyski panują. [List z 22 VIII 1855 r.; *ib.*]

W grudniu 1855 roku Puzynina poinformowała Chodźkę o wydanych zbiorze poezji, wcześniej przez niego recenzowanym<sup>16</sup>, i wysłała kolejne materiały. Tym razem do oceny oddany został zbiór artykułów, które planowała wydać łącznie<sup>17</sup>. Cieszyła się z propozycji licznych wariantów tekstów i wyklócała o strofy, które pisarz poprawiał ze względu na niedostatki rymów i układów wersyfikacyjnych. W listach Puzynina nazywa Chodźkę Cenzorem, Szanownym Recenzentem, ale też Przyjacielem, osobą budzącą jej zaufanie. Z czasem

<sup>16</sup> Mowa o zbiorze Puzyniny: *Dzieci litewskie, ich słówka, odpowiedzi, postrzeżenia*. Wyd. 2 poprawione i uzupełnione siedemnastoma powiastkami, Wilno 1856.

<sup>17</sup> Jedyne znane cykle artykułów w dorobku Puzyniny to *Fotografije z życia*, drukowane w „Kronice Rodzinnej” dopiero w 1867 roku (nr 1-3, 5); *Korespondencje z Neapolu*, także ukazujące się dopiero w latach 1865-1868 w „Dzienniku Warszawskim” lub *Korespondencje z Wilna* w „Kółku Domowym” z 1865 roku. Nie można zatem jednoznacznie rozpoznać, o jakich tekstach pisze autorka w liście z 1855 roku.



również, obok deklaracji typu: „poprawki wszystkie akceptuję bez żadnego *ale* [...]” [List z 11 II 1856 r.; TK*Gabriela* 117], pojawiają się w listach próby analizy własnego sposobu pisania i priorytetów przyjmowanych w twórczym działaniu. Trudno na podstawie tych fragmentów mówić o pełnej świadomości i wiedzy literackiej Puzyniny, ale czasy, gdy nie znała jeszcze terminu „liryzm”, dawno już minęły.

Czytając moje artykuły, porówna mnie Pan *à un chiffonier*, w rzeczy samej chodzę sobie nie po głównych ulicach i domach, ale po zaułkach, przedmieściach i poddaszach, a stamtąd wywołuję na światło takie istotki ciche i skromne, o których świat nie wie – a które często więcej warte od tych co błyszczą, przynajmniej są one takie, którym pióro moje wydało, zostawując pióro orlim i pędzłom sokolim portreta większego rozmiaru. [...] Ja piszę bardzo prędko i nie bardzo myśląc o tym, ale piszę tylko to co już dawno uczułam i zrozumiałam. Pamięć moja dokładna i daleka, służy mi za paletkę z farbami już rozartymi – maczam w nie pióro czy pędzelek, mieszam farby i obrazki z tego powstają. [List z 27 III 1856 r.; *ib.* 117]

Korespondencja przynosi też ciekawe wypowiedzi świadczące o – rzadko werbalizowanej przez ówczesne autorki – potrzebie uczestniczenia w bieżącym życiu literackim. Oto dwa fragmenty takich nieśmiałych komentarzy:

Nie wiem jeszcze co o mnie wydrukują, ale dotąd mówią i piszą bardzo łaskawie – szczególnie proza zadziwia każdego, jedni mówią że *jędrna*, drugi, że *zmężniała*, a mnie się zdaje że to dlatego, że zwięzła; wodnistość szkodzi każdemu stylowi – i mnie się zdaje, że Kaczkowski trochę dziś za rozwlekle pisze i dziwna rzecz, jak przeszłość więcej ma u niego życia niż terażniejszość. Dawni ludzie jego są z ciała i kości, a dusza w nich silna, umysł zdrowy – ludzie dzisiejsi, są to ideały, duchy, typy, ale nie ludzie. Oto są wrażenia moje za których wyznanie tak śmiałe i głośne serdecznie przepraszam, ale nauczyłam się głośno myśleć z Panem. [List z 11 II 1856 r.; *ib.*]

Czy Pan czyta Kaczkowskiego? Czy lubisz jego *Wnuczeta* czy aprobujesz *Byronistę*? Mnie się zdaje że autor pisze wyobraźnią, a nie doświadczeniem, że on dużo za młodu pracował nad książkami, ale nie żył jak młody i nigdy nie kochał... Kobiety w jego powieściach są szalone lub martwe, poczciwe upadają na duchu, złe się nigdy nie upamiętują – wszystkie charaktery z jednej sztuki, prawdy i uczucia ani się domać – jest to Deotyma prozy. Ach! w cóż ja się wdałam! o zarozumienie kobiece! Czy Pan tak myśli? Może to tylko ufność w tym do którego piszę. [List z 27 III 1856 r.; *ib.*]

Oceny Puzyniny są bardzo subiektywne, poparte tylko intuicją, a nie merytorycznymi kryteriami. Ona „sądzi”, „wyczuwa”, „zdaje jej się” – wiele kryje się w jej słowach niepewności oraz pragnienia, by adresat nie odczytał w nich złych intencji. Ale w zamian znajdziemy w tej wypowiedzi też sporo zdrowego rozsądku i psychicznej równowagi. Jest autorka *W imię Boże* czytelnicką z natury pobłażliwą, jednak myślącą.

Ją samą można by nazwać pisarką „kulturalną”, wykorzystującą ze smakiem zasoby środowiska, ale nie wypracowującą własnego warsztatu czy stylu. W pewnych jednak sytuacjach Puzynina buntuje się wobec poprawek. Otóż, wyraźnie eksponowana jest w listach z Chodźką opozycja między umysłem kobiecym i męskim, między, odpowiadającymi im, kobiecym mówieniem a męskim myśleniem. Kobiecość – definiowana raczej konwencjonalnie w oparciu o kategorie spontaniczności, intuicji, uczucia, wrażliwości – jest waloryzowana pozytywnie. Toteż gdy Chodźko wprowadza zmiany, które mogłyby korzystnie pogłębić treść utworów, Puzynina stawia weto, uważając że podobne poprawki naruszają kobiecy, a więc absolutnie jej własny, odrębny charakter. Protestuje: „[...] na przedłużenie wiersza się nie zgadzam... Bo to już nie byłoby po mojemu” [List z 1 IX 1855 r.; *ib.* 93].

#### RECENZENT „EMPATYCZNY”

Pierwszym recenzentem spoza rodzinnego otoczenia, który wypowiedział się o poezjach młodej Gabrieli Günther na łamach prasy, był Michał Grabowski<sup>18</sup>. Recenzja wydanego u Zawadzkiego w Wilnie w 1843 roku tomiku *W imię Boże*, zamieszczona w „Tygodniku Petersburskim”, nie była ani bardzo surowa, ani też wnikliwa. Sprowadzała się do kilku uwag wynikających z intuicyjnego odbioru liryków, co zresztą Grabowski czynił ówczynie zasadą *modus faciendi* swego krytycznego działania. Zgodnie też z konserwatywną orientacją pisma, szczególnie pozytywnie oceniał religijną wymowę wierszy, na kolejnym miejscu wymieniając także liryzm, prostotę i szczerość. Oryginalność tej niewielkiej objętościowo lektury widział krytyk w tonie czystym, nieskażonym naśladownictwem, choć może naiwnym i prostodusznym. Dla Grabowskiego poezje Güntherówny były przede wszystkim fenomenem zespolenia literatury, religii i życia. Powiadał: „W poezjach jej nie ma myśli i uczucia których by nie uświęciła religia” [*ib.* 381].

Puzynina nie czekała długo i, wykorzystując zapewne pośrednictwo znajomego Chodźki lub Odyńca, przesłała Grabowskiemu podziękowania za zycz-

<sup>18</sup> [M. Grabowski], M. Gr..., *W imię Boże*, „Tygodnik Petersburski” 1843 nr 63, s. 381–382.

liwe zainteresowanie i komentarz do słów krytyka. Jej listu nie znamy, natomiast zachowała się odpowiedź Grabowskiego<sup>19</sup>, datowana na 12 stycznia 1844 roku. Utrzymana była w zaskakująco przyjacielskim tonie, jak na pierwszy list uznanego już twórcy do młodej autorki. Grabowski w większości potwierdzał wcześniejsze oceny i diagnozy, swoje rozpoznanie zestawiając z równie przychylnymi recenzjami tomiku w „Pielgrzymie” i w „Bibliotece Warszawskiej”<sup>20</sup>:

Tak rzadka jednogodność powinna Panią przekonać o najniewątpliwszym jej talencie. Mogłaś więc Pani przewidzieć, że zachęcam ją i namawiam do ogłoszenia drugiego zbioru, który masz przygotowany. Próbkę przesłane są bardzo, bardzo piękne. Bardzo mi się podobał wierszyk *Biedni*, a wiersz *Zostawcie mnie w cieniu* jest arcydziełem i w żadną miarą wyłączyć go ze zbioru nie podobna, owszem jest to najszczersza i razem najdoskonalsza definicja natchnienia Pani. [Z teki... 464]

Ostatni paragraf listu przynosi wreszcie uwagi drobiazgowy, których Güntherówna oczekiwała przecież najbardziej. Grabowski podpowiadał drobne zmiany wersyfikacyjne i leksykalne, niewielkie zastrzeżenia dotyczyły też użycia wyrazów, które jego zdaniem brzmiały zbyt pospolicie i nie licowały z rangą poezji:

Teraz schodzę wbrew memu zwyczajowi do krytyki szczegółowej. W wierszu *Biedni* racz Pani zwrócić uwagę na wiersz 5 i 6, których ton jest nieco za prozaiczny; w wierszu 11 wyrażenie „wichrowe miechy” nieco napuszone, „wichru miechy” byłoby nierównie lepiej.

W wierszu *Kłębek* czy nie można by wyrazów „trykot” i „szlafmyca” zastąpić polskimi? Nie namawiam zapewne Panią do tych nieznośnych pedanckiej kuźni nowo-polskich wyrazów, ale można by krótko użyć omówienia albo przedmiot bliskoznaczny podstawić. [*ib.*]

Ostatecznie z wiersza *Biedni* zniknęło wyrażenie o „wichrach” zastąpione słowami „domowe strzechy”, co było następstwem znacznych przekształceń

<sup>19</sup> *Z teki autografów Hr. Przeździeckich (Niewydane korespondencje literackie). List Michała Grabowskiego do Gabryeli z hr. Güntherów Puzyrny, „Kronika Rodzinna” 1891 nr 16, s. 463–464 [dalej: Z teki... z numerem strony].*

<sup>20</sup> Obszerne omówienie tomiku Puzyrny zamieściła Eleonora Ziemięcka [eadem, *W imię Boże. Poezje Gabryelli Günther. Rozbiór*, „Pielgrzym” 1843, t. 4, s. 50–59], a w „Bibliotece Warszawskiej” pojawiła się notka w Kronice Bibliograficznej [1843, t. III, s. 665].

w kompozycji liryku. Z wiersza *Kłębek* Puzynina nie usunęła jednak sugerowanych terminów „trykoty” i „szlafmyca”, podejmując chyba słuszną decyzję.

List zdecydowanie wolny jest od konwencjonalnego kontaktu typu autor – recenzent. Wyczuwa to z pewnym zdziwieniem sam Grabowski i, parafrazując słowa Puzyniny, dodaje: „[...] odtąd nie możemy być sobie zupełnie obcy”. Wdzięczność hrabianki okazała się bowiem także impulsem ważnym dla krytyka, pozwalającym – jak przyznaje – pokonać chwilowe zwątpienie w swą użyteczność. Zniechęcony spotykającymi go zarzutami ze strony dotychczasowych kolegów po piórze, szukał również, choć w innej formie, pociechy i rady<sup>21</sup>.

Korespondencja z Grabowskim, zachowana w szczątkowej przecież, bo jednostronnej postaci, potwierdza istnienie dwóch ważnych cech, które nadały kształt życiu i twórczości litewskiej poetki – jej serdeczną otwartość wobec drugiej osoby i szczerość. Grabowski to przeczuwał i doceniał, choć może dlatego właśnie nie był recenzentem skrupulatnym i obiektywnym. Sądzę, że poetka nie analizowała w tym czasie ani programu politycznego koterii petersburskiej, z którą związany był Grabowski, ani też prawdopodobnie w ogóle nie rozumiała okoliczności wewnątrzliterackich konfliktów, o których była mowa w cytowanym liście. Grabowski był w jej środowisku rodzinnym odbierany po prostu jako bardzo utalentowany pisarz, autor i wierzący katolik, co z gruntu budziło zaufanie. Z czasem dopiero miała zweryfikować swe niektóre paniieńskie opinie.

#### RECENZENT REDAKTOR

Któż z ówczesnych autorów nie próbował kontaktować się z człowiekiem-instytucją, czyli Józefem Ignacym Kraszewskim, zwłaszcza gdy sprawował on pieczę nad wileńskim „Atheneum” czy „Gazetą Warszawską”? W Archiwum Przędzieckich zachował się bardzo ciekawy list Aleksandra Przędzieckiego z 19 czerwca 1841 roku, pisany do Aleksandry Güntherowej podczas jej bytno-

<sup>21</sup> Od 1842 roku ukazywały się w „Tygodniku Petersburskim” wyjątkowo napastliwe wobec dotychczasowych sław koterii felietony Gerwazego Bomby i Weredyka Taratutki, pod którymi to pseudonimami krył się Ludwik Szyrmer. Oskarżenia i krytyki Szyrmera, w połączeniu z nieprzychylną Grabowskiemu aurą po ujawnieniu listu do Juliusza Strutyńskiego z 21 II 1843, w którym przyznaje się do świadomego lojalizmu, wpłynęły deprymująco na autora *Stanicy hulajpolskiej*. Dlatego też pisze do Güntherówny z wdzięcznością: „List pani był prawdziwie pierwszym promieniem słońca, który przebił posępne mgły zwątpienia o sobie i nieczynności literackiej, która jego była skutkiem” [ib. 463].

ści w Druskiennikach<sup>22</sup>, z oficjalną prośbą w imieniu Kraszewskiego o zgodę na prezentację zbioru wierszy Gabryeli na łamach „Atheneum”. Do takiej publikacji wówczas nie doszło<sup>23</sup>, ale Kraszewski śledził postępy Güntherówny i z życzliwością, a może – życzliwą pobłażliwością, recenzował w „Gazecie Warszawskiej” jej tomiki *Prozą i wierszem* oraz *Małe a prawdziwe opowiadania*, wychodzące kolejno w latach pięćdziesiątych<sup>24</sup>.

Kraszewski nie udawał, że ma do czynienia z wielką literaturą, ale doceniał fakt, że kobieta-autorka zaproponowała rzeczy bezpretensjonalne, bliskie światu, który ją otaczał, bez powielania obcych wzorów „z francuskiego zlepkę”. Jeszcze jako redaktor „Atheneum” wołał „przeciwko naśladownictwu zagranicznych pomysłów”<sup>25</sup>, przy okazji recenzji dziełek Puzyliny szczerze więc zachwalał naturalność postaci, „dowcip miły i świeży, niewymuszony [...] [Listy 2], połączony z kobiecą rzewnością; duch chrześcijański i demokratyczny, a nawet pewną celową idealizację świata, która każe autorce wybierać to, co najlepsze, a rezygnować z przedstawiania brutalnej rzeczywistości. Dowartościowywał też Kraszewski styl – jego zdaniem – potoczny, lekki, pozbawiony ironii, sarkazmu czy szyderstwa. Między wersami ukryte są jednak zastrzeżenia, wskazujące na niedostatki omawianych zbiorów, zwłaszcza takie jak: mała zwartość i atrakcyjność fabuły, niewykorzystanie siły puenty kompozycyjnej, naiwność przesłania, zbyt jednoznaczna wizja świata i ludzi. Ostatecznie jednak:

Pomimo braku cieniów, obrazy te śliczne są wszystkie, czuć w nich podniesiony wiarą talent, któremu tylko skromność i małe o sobie rozumienie nie dają silniej przemówić [...] [*ib.*]

---

<sup>22</sup> List Aleksandra Przeździeckiego do Aleksandry z Hrabioń Tyzenhauzów Hrabiny Ginterowej z 19 czerwca 1841. Rps. AGAD, Archiwum Przeździeckich Nr 352, D-5.

<sup>23</sup> Puzyńska nawet nie wspomina o takiej możliwości w swoich pamiętnikach, może matka z góry odrzuciła propozycję Kraszewskiego i Przeździeckiego? Wiadomo, że Chodźko musiał długo z nią pertraktować, aby dwa lata później przygotować do druku debiutancki tomik jej córki.

<sup>24</sup> *Listy J.I. Kraszewskiego do Redakcji „Gazety Warszawskiej”, „Gazeta Warszawska” 1857, nr 207, s. 2 [dalej: Listy z numerem strony]. Zbiorek *Prozą i wierszem* Puzyńskiej ukazał się w Wilnie w dwóch tomach: pierwszy w 1856, drugi w 1857; *Małe a prawdziwe opowiadania* – w Wilnie 1857 roku.*

<sup>25</sup> J.I. Kraszewski, *Prospekt* do tomu I „Atheneum”, Wilno 1841.

Puzynina na ten życzliwy głos recenzenta odpowiedziała żartobliwie w liście z 27 maja 1857 roku:

Nie zawsze na dobre wychodzi być dobrym i pobożającym, szczególnie dla nieznamych, [bo] stają się natrętni... i dziś, Przekacny Panie, masz tego dowód na sobie, gdy ja, nieznamo Ci dotąd osobiście, ale obowiązana Jego łaskawą wzmianką o mojej książeczce (w n[ume]rze 283 „Gazety War[szawskiej]” umieszcz[ona]<sup>26</sup>), stawam dziś przed Nim z nowymi utworkami, prosząc Go o prawdę, która mą drogę na dal oświeci lub zagrodzi. – Te moje książeczki służą mi tylko za pretekst odezwania się do szanownego Pana, bo już od listopada wyglądam sposobnej zręczności podziękowania Mu za chwilkę miłego rozrzewnienia i czystej radości, sprawionych Jego tak sympatycznymi wyrazami o mnie [...]. Winnam się też przyznać Panu, że wzięłam jego radę d o s ł o w n i e, a wybrawszy, co mi się zdało mniej złego w kilku uprzednio wydanych książeczkach, posłałam ten zbiorok do Trülinga w Warszawie, ale dotąd nie wiem jak z tym postąpił. [...] Oto nie nadużywając dłużej cierpliwości i czasu tak zawsze dobrze użytego, a złożywszy na Jego biurze mój skromny pakiecik, wynoszę się jak myszka z pracowni poety-malarza, pomimo wielkiej pokusy zajrzenia do teki i na sztalugi.<sup>27</sup>

Pochwała tomików w renomowanym piśmie i pióra Kraszewskiego, który przecież deklarował, że w swoich *Listach...* nie będzie dawał pełnego przeglądu piśmiennictwa, lecz jedynie przedstawiał pozycje wybrane i wedle własnego osądu uznane za wartościowe<sup>28</sup>, mogła istotnie pochlebiać autorce. Co więcej, w następstwie recenzji spotkała się z wieloma przyjemnymi dla siebie reakcjami otoczenia. Był to zresztą korzystny czas dla twórczych działań Puzyniny, wciąż snuła nowe projekty, znajdowała chętnych słuchaczy i czytelników w kręgach wileńskich przyjaciół, sięgała też po rozmaite formy gatunkowe. Jakkolwiek bardzo jej zależało na radach, wsparciu i szacunku pisarza, zachowany list pozbawiony jest tonu uniżoności, który cechuje szereg pism znajdujących się w tekach redaktora Kraszewskiego. Ujawnia poczucie humoru i autoironię, których brakowało czasem w jej oficjalnych publikacjach.

<sup>26</sup> Lokalizacja artykułu podana błędnie przez autorkę. Zob. przyp. 22.

<sup>27</sup> List Gabrieli Puzyniny do J.I. Kraszewskiego (z Potulina 27 maja 1857). Rps Biblioteki Jagiellońskiej sygn. 6476, k. 472. Pisownia i interpunkcja we wszystkich cytowanych dalej fragmentach rękopisów zostały dostosowane do obowiązujących współcześnie norm, z zachowaniem jednak specyficznych cech języka autorki i niektórych tendencji interpunkcyjnych epoki (np. często stosowana pauza zamiast przecinka, znak wykrzyknienia i pytajnik w środku zdania).

<sup>28</sup> Powtarzał tak też programowo w „Kłosach” 1870 nr 242.

Nie wiadomo, czy był ciąg dalszy zawiązanej w ten sposób znajomości lub przeciwnie, dlaczego nie udało się jej nawiązać. Być może zabrakło kontaktu osobistego, bowiem z wielu świadectw wynika, że Gabriela Puzynina z łatwością zjednywała sobie rozmówców bardzo miłą i inteligentną konwersacją, chętnie brała udział w dysputach i nie stroniła od żartów literackich. Takie właśnie osobiste i serdeczne porozumienie połączyło ją natomiast z innym znanym literatem – Franciszkiem Wężykiem.

#### RECENZENT – WYCZEKIWANY PRZYJACIEL LAT DOJRZAŁYCH

Puzynina poznała Wężyka w Marienbadzie latem 1857 roku. Przyjaźń, która zrodziła się wówczas między nimi, trwała aż do śmierci pisarza i zaowocowała najlepiej zachowanym do naszych czasów zespołem korespondencji Litwinki<sup>29</sup>. Wężyk nie tylko polubił swoją młodszą koleżankę po piórze, ale też doceniał jej wdzięk, lekkie pióro, prawość intencji, rozumiał poruszane przez nią problemy. Początkowo ich listy dotyczyły spraw towarzyskich, później jednak pojawia się w nich znacznie więcej tematów literackich, opinii o wileńskim życiu kulturalnym, a także wzmianek o planach twórczych obojga. Mimo stałego pomniejszania wagi swych utworów – określała je zazwyczaj jako szpargały, pisaninę, wybryki, dzieci kalekie – Puzynina była coraz bardziej zaangażowana w twórczość, którą uprzednio zamierzała porzucić z chwilą swego ślubu w 1851 roku. W styczniu 1859 roku pisze do Wężyka o swoim cichym życiu na wsi:

Jejmość zatem pozostanie w domu w ciepłym kącie, z książkami, gazetami i własną wyobraźnią, która jej dostarcza we śnie i na jawie coraz nowych k o m e d i i [wszystkie wyróżnienia – G.P.]. Powiedziałam o w e j P a n i [pisze o sobie – wszystkie przypisy – M.B.-J.] to, co mi Kasztelan polecił, radząc poprawę na 1859 rok. Ona mówi, że posyłała razy kilka swoje p o t w o r k i do Krakowa, a lepszych nie ma. Gotują się komedyjki do druku, będzie ich 7, z których 3 wierszami, a choć i komedyjki do d r a m a t u należą, daleko im do *Wiktorii Regine*, a nawet do zwyczajnej lilii wodnej. Ślicznie Pan Kasztelan mówi o sztuce dramatycznej – rada bym i dalej prze-

<sup>29</sup> Listy Puzyniny do Wężyka, pisane od 1857 do 1860 roku, znajdują się w zbiorze *Papierów Franciszka Wężyka* – rps Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 12 320/II, tom XXV, k. 63–264 [dalej: Listy Puzyniny z numerem karty] i są w tej chwili opracowywane przeze mnie do edycji. Dalej w przypisach do cytatów pochodzących z tego zespołu rękopisów podaję tylko miejsce powstania, numer karty rękopisu i datowanie listu. Pisownia i interpunkcja zostały zmodernizowane – zob. przyp. 27.

czytać i którą z tragedii poznać! – jakże jasno, c z y s t o pojęta sztuka. Stokroć dziękuję za udzielenie tego artykułu, którym się podzielię z innymi. Z mojej strony – niby mrówka, która sypie swój pagórek u stóp Karpatów, pisałam w tych dniach (przed odebraniem listu z Krakowa) niektóre myśli o p o w i e ś c i i k o m e d i i, ale tego nigdy nie odważyć się posłać Panu Kasztelanowi. O nie! Że jednak to bawi zdawać sprawę przed samym sobą ze swych uczuć czy przeczuć, to nie tajemnica [...]. [List z Horodziłłowa, 3/15 i 1859 r.; Listy Puzyniny 186]

Wiedziała, że nie ma kompetencji do obiektywnej oceny swych piśmieniowych prób, dlatego, obawiając się autorskiego zaślepienia, co pewien czas powtarzała: „[...] rada bym usłyszeć jakie słówko choćby nagany od Pana Kasztelana, ale zupełne milczenie straszy mnie i upokarza” [List z Horodziłłowa, 15/30 XI 1859 r.; Listy Puzyniny 235].

W korespondencji z autorem *Glińskiego* znajdujemy zdecydowanie mniej odwołań do konkretnych uwag niż w listach do Chodźki. Z odpowiedzi Puzyniny można wywnioskować, że Kasztelan raczej wskazywał pewne teoretyczne problemy, na jakie mogła natrafić młodsza adeptka literackiego rzemiosła. Wyjaśniał ogólne zasady dobrej sztuki dramatycznej, niepokoiło go zbyt pośpieszne pisanie Gabrieli, przestrzegał ją też przed niebezpieczeństwem anachronizmów w sztukach historycznych. Dyskretnie również kształtował poglądy polityczne Puzyniny. Pisarka uważnie wsłuchiwała się w te głosy, wielokrotnie czytała jego listy, dzieląc się nimi także z przyjaciółmi i znajomymi. Odpowiadała, dobrze przemyślawszy opinie Wężyka. Swego krakowskiego korespondenta traktowała z wielkim szacunkiem, ale nie unikała wyrażania własnych przekonań:

Bardzo mnie zobowiązuje niepokój Pana Kasztelana względem mojej komedyjki, [ale] nie lęka się ona druku, bo nie sięga wysoko ani głęboko, jest to obrazek z codziennego życia, oddany z całą p r a w d ą, a moje wszystkie pisma są tego rodzaju, że nie bijąc w oczy, przyjmowane są dobrze, łaskawie. Jest to cecha wszystkiego, co pochodzi ode mnie – domek nasz, ogródek, przyjęcia, zabawy, którymi je ożywiamy, podobają się naszym gościom, nie budząc zazdrości, bo źródłem tego jest prostota i chęć niewinna zabawienia drugich bez obrazy Boga ani ludzi – na tym fundamencie wzrosły i moje Ł a d n a i b o g a t a [Puzynina często podaje tytuły swoich utworów w uproszczonym kształcie]. Recenzje, jakie dotąd były, zarzucają tylko zbytnią cnotliwość b r z y d k i e j – ale ł a d n a zawróciła głowę jednemu z naszych krytyków. Nawet i moi panowie nie wydają się lalkami wypchanymi, bo ich nie brałam z idealnego świata, ale z natury. Kto chce zająć widza lub



czytelnika, powinien malować prawdę (wprzód ją sam dobrze zrozumiał). Zdaje się, że dla napisania dobrej, znośnej komedii innej szkoły nie trzeba. Alboż życie nasze i wypadki, na które patrzymy, a w których nieraz sami gramy rolę – nie są istną komedią? [ib. 231–232]

Wielka potrzeba prawdy życiowej w literaturze staje się bodaj najważniejszym kryterium wartościowania dokonań innych autorów, np. Władysława Syrokomli, Zygmunta Kaczkowskiego, Józefa Kraszewskiego czy Deotymy, przez Puzyrnię. Kilkakrotnie podkreślała ona odmienność własnej koncepcji literatury w zestawieniu z poezją Jadwigi Łuszczewskiej. Wiedząc o przyjaźni, jaka łączyła Wężyka z Deotymą, zachwycała się siłą natchnienia i cudownością improwizacji autorki *Piasta*, równocześnie jednak taktownie wyrażając zdumienie wizyjnością, której nie pojmowała lub pojąć nie chciała.

Po wielokroć wracają w tej korespondencji kwestie dramatu i teatru, bowiem współpraca ze sceną wileńską stanowiła wielką pasję i radość Puzyrny<sup>30</sup>. Jej sztuki były prościutkie, akcja nieskomplikowana, dotycząca głównie życia salonowego, potrzeby doskonalenia moralnego kobiet z wyższych sfer oraz pochwały Litwy<sup>31</sup>. W przeciwieństwie jednak do wielu ówczesnych produkcji teatralnych (zwłaszcza pióra kobiecego), wolne były od nachalnej moralistyki, na rzecz dowcipu, żartobliwego happy endu i w miarę zajmujących postaci kobiecych. Sama autorka oceniała je słusznie jako „pocziwe”<sup>32</sup>. Z największą radością, choć i zażenowaniem opowiadała o pierwszych sukcesach związanych z wystawieniem w teatrze wileńskim sztuki *Czy ładna, czy bogata?* Było to dla niej – kobiety, autorki – wydarzenie wyjątkowe, narzucające zmianę charakteru dotychczasowych relacji z odbiorcami – z kameralnych w publiczne. Cieszyło ją to, ale i przerażało. W liście z 15/30 listopada wspominała premierowy wieczór:

<sup>30</sup> Małgorzata Stolzman wspomina o zasługach Syrokomli, Odyńca i Puzyrny dla polonizowania repertuaru teatru wileńskiego w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku [eadem, *Nigdy od Ciebie miasto... Dzieje kultury wileńskiej lat międzywojennych (1832–1863)*, Olsztyn 1987, s. 255–257].

<sup>31</sup> W jej dorobku dramatycznym znalazły się: *Czy ładna, czy bogata?*, *Za miastem* (obie sztuki wystawione w Wilnie w 1859 i 1860 roku, wydane w zbiorze *Teatr amatorski*, Petersburg 1861), *Córka filozofa XVIII wieku*, *Krzyż wojskowy*, *Muzułmanin na Litwie* (wystawiane w latach 1859–1861, niewydane i obecnie zaginione), *Hrabina się nuzi* („Kłoso” 1869 nr 219–220), *Obrączki zaręczynowe*, *Trafiła kosa na kamień* (opublikowane w „Kronice Rodzinnej” 1870 nr 7, 21–22), *Jadwiga. Dramat historyczny z XIV w. w 5 aktach – 6 odsłonach*, Lwów 1870.

<sup>32</sup> List z Wilna, 16/28 VII 1859 r.; Listy Puzyrny 218.

[...] dosyć że publiczność słuchając śmiała się i płakała i po 4 razy wracała – wstyd mi, że miałam więcej powodzenia na scenie jak Kraszewski... bo widać uznano, że więcej potrzebuję pobłażania, ale i to pewno, że autor tytułu pięknych powieści nie umie pisać komedii. [List z Potulina, 2/14 X 1859, Listy Puzyniny 223]

Niecierpliwie czekała na druk sztuki, chcąc przesłać ją jak najszybciej Wężykowi i usłyszeć jego sąd:

[...] widzi Pan Kasztelan jak pomimo jego przestróg lecę w przepaść, ale się wytłumaczę. Słuszne są uwagi Pana co do sztuk granych w Warszawie w pierwszym ogniu [...], ale ja nigdy nie dbałam o [chwilową]. Moja *B o g a t a i Ł a d n a* obmyślona i zaczęta przed 12 laty – ledwie dokończoną została i ukazała się w tym roku – a pomimo że ją publiczność wcale nie obojętnie przyjęła, jeden z ganiących powiedział, że *t a s z t u k a l e p s z a w c z y t a n i u n i ż w g r a n i u* – mając we zwyczaju pisać tylko to, co się stało moją duszą i zdaniem, piszę z przekonania, i niejedna osoba przyznała, że mnie lepiej ocenia, przepisując [...] [List z Wilna, 16/28 VII 1859 r.; Listy Puzyniny 216].

Puzynina, komentując w listach swe próby literackie, chętnie sięgała do metaforyki kulinarnej. Prostotę własnych utworów przyrównywała na przykład do wiejskiego rosółu, samą siebie – do kucharki litewskiej, która gospodarskim jadłem zadowoli nawet najbardziej wyrafinowanych smakoszy. Zaznaczała natomiast, że jako pisarka nie pokusi się o serwowanie pasztetu lub puddingu [*ib.* 217], bo wymagałoby to znanstwa ponad jej możliwości. Skromne oceny własnych uzdolnień narzucały pisarce ograniczony dobór tematów i form, którymi mogła – w swoim odczuciu – zajmować się. W ich ramach starała się jednak o coraz bardziej przemyślane działania:

[...] a założyłam sobie plan, aby tak pisać, abym zawsze śmiało za to, co napiszę, sama odpowiedzieć mogła – gdybym zaś i raz wyszła z moich kolein, a nie udało się, naturalnie miałabym żal i pretensje do tych, co mnie wyprowadzili z mojego zwyczajnego trybu. Zostawię zatem moją śmietankę niepieprzoną, bo mi daleko więcej chodzi o rozsmakowanie ust niewinnych, jak o dogodzenie podniebieniu zepsutym. [*ib.*]

W 1860 roku, po wspomnianych sukcesach, nadszedł moment zaskakującej dla niej krytyki. Wystawiła bowiem pisarka, pod wpływem namowy przyjaciół, sztukę *Córka filozofa XVIII wieku*, która zyskała aplauz „od łóż”, ale

„od krzeseł” wymówki i sarkastyczne komentarze<sup>33</sup>. Nagle hrabinę spotkały nieprzyjemności, zwłaszcza ze strony środowiska uczonych uniwersyteckich starszego pokolenia. Sztuka nie została później wydana drukiem, uchodzi dotąd za zaginioną, nie wiemy więc, na ile ta opowieść o córce, która umarła po przeczytaniu gorszącego dzieła ojca, była naiwnie religijna, na ile zaś romantycznie zbuntowana wobec oświeceniowego światopoglądu. Ponieważ lata sześćdziesiąte nie sprzyjały już podobnym deklaracjom, oceniono dramat surowo. Puzynina, odtwarzając minione zdarzenia w liście do Wężyka z 19/31 sierpnia 1860 roku, zastanawia się, czy nie pisała sztuki zbyt gorączkowo, zbyt „po katolicu i kobiecemu” [List z Potulina, 19/31 VIII 1860 r.; Listy Puzyniny 251–252], zbyt nieogłędnie. Ciekawe jednak, że ta zmiana w odbiorze społecznym nie zniechęciła jej jako literatki. Wykazywała silną determinację, by na zarzuty odpowiedzieć pisanem lepszych utworów:

[...] ja widać mam powołanie uparte; wzięłam wprawdzie co było słuszne w krytyce, ale stoję silnie przy swoich zasadach, a przyjaciół filozofii XVIII wieku się nie lękam [...]. Obruszyły się na mnie umysły u c z o n e, stąd okrzyk [...], który mnie nagle pasował na Autorkę. [*ib.* 252]

Poetka uświadomiła sobie wreszcie, że dotąd była „dzieckiem”, któremu pobbłażano i które częstowano cukierkami. Po raz pierwszy w życiu zaproponowała rzecz kontrowersyjną, która wymagała od niej stawienia czoła krytyce i niechęci innych. Tym samym poznała gorzką cenę uprawiania literatury zawodowo. W myśleniu autorki *W imię Boże* dokonała się ważna zmiana, dająca jej jednak chęć do życia i poczucie godności:

Nie lękaj się drogi Przyjacielu! Żadna chęć zemsty ani próżność nie kieruje mną – czuję tylko w sobie głos co każe mnie pisać i pisać – złość ludzka nie obudziła we mnie ani żalu, nawet do samej siebie. [*ib.*]

\*\*\*

Przedstawiona w niniejszym szkicu korespondencja Gabrieli Puzyniny ograniczona została do fragmentów zawierających jej prośby o recenzje utworów przygotowywanych do druku lub już opublikowanych oraz do partii komentujących otrzymywane odpowiedzi. Wybrane listy nie mają jednorodnego charakteru ani też nie wyczerpują tematu.

---

<sup>33</sup> M. Stolzman (zob. przyp. 30) nie wspomina o takiej premierze.

Pismo od Michała Grabowskiego i list do Józefa Ignacego Kraszewskiego stanowią zapisy jednorazowego działania o charakterze interwencyjnym. Chodzi o pozyskanie przychylności zasłużonych krytyków oraz wydobyć od nich konkretnych wskazówek, pomocnych autorce w pracy nad utworami.

Listy do Ignacego Chodźki były pisane przez lata. Skierowane do dobrego znajomego i sąsiada, mają bardziej familiarny ton, a ze względu na zażyłość korespondentów i częste spotkania, ich funkcja informacyjna jest zredukowana. Częściej dochodzi natomiast do ujawniania uczuć, emocji, rozterek, których nie wypadało pisarce wyrazić wprost. Szczerze też formułowane są przez nią oczekiwania wobec recenzenckich zabiegów autora *Obrazów litewskich*. Bywa, że między kolejnymi listami upływa tylko kilka dni.

Korespondencja Puzyniny z Wężykiem, także tworząca cykl<sup>34</sup>, ma może najbardziej literacki charakter. Pomimo przyjacielskich relacji uczestników tej epistolograficznej rozmowy, Wężyk pozostawał zawsze korespondentem dominującym, oczekiwanym, liderem, a Puzynina zazwyczaj – wdzięcznym odbiorcą, dbającym o to, aby adresat nie poczuł się urażony lub nie znudził się opowieściami o litewskich nowinkach.

Zachowane dialogi literackie nie są w żadnym z przedstawionych przypadków świadectwem szczególnie głębokiego namysłu poznawczego czy estetycznego ani nie zaskakują oryginalną formą literacką. Docenić je należy raczej w kategoriach przynależnych socjologii literatury. Stefania Skwarczyńska w *Teorii listu* jeden z rozdziałów rozpoczęła słowami: *List jest częścią życia*<sup>35</sup>. Z pozoru banalne zapiski Puzyniny zinterpretować można jako obraz nasilającego się procesu usamodzielniania tak intelektualnego, jak i artystycznego pisarki. Jej listy – nawet w ograniczonej przez późniejsze wypadki dziejowe liczbie i kształcie – pokazują, jak nieśmiało pokonuje ona ograniczenia edukacji i konwencji narzuconej jej płci, jak próbuje stawić czoło wyzwaniom rodzącego się rynku wydawniczego i stopniowo coraz śmielej dyskutuje o swoich możliwościach literackich i bieżącym życiu artystycznym. Żyje, w pisaniu odnajdując wartość nieznaną jej dotąd jako kobiecie. Żyje, zapominając o samotności. Pisze, aby sprostać wymaganiom nowo rodzącej się inteligencji

---

<sup>34</sup> O sposobach oceny i interpretacji listu pojedynczego oraz bloku listów zob. np.: J. Maciejewski, *List jako forma literacka*, [w:] *Sztuka pisania. O liście polskim w XIX wieku*, red. J. Sztachelska i E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 200–218.

<sup>35</sup> S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006, s. 332.

z Wilna i Warszawy<sup>36</sup>. Pisze wreszcie, by się stale doskonalić i nie próżnować, jakby na przekór swym salonowo-arystokratycznym korzeniom. Wychowana w przekonaniu, że kobiecie nie wypada przekraczać granic świata męskiego, z każdym kolejnym swoim utworem czyni to przecież, choćby nieudolnie. Korespondencyjne dialogi stają się więc przestrzenią ostrożnego budowania poczucia własnej wartości i formowania tożsamości Litwinki-pisarki.

#### SŁOWA-KLUCZE

epistolografia romantyczna, literatura kobieca, Wilno XIX wieku, dialog literacki, kobieta-autorka, emancypacja

---

<sup>36</sup> Wzorem nowego inteligenta, wyrosłego podobnie jak ona z salonów, ale przecież skupionego całe życie na twórczej i naukowej pracy, był jej kuzyn – znany historyk Aleksander Przeździecki (1814–1871). Jego kontakty pomagały też Puzynninie w nawiązaniu stosunków z literatami warszawskimi.

*Maria Berkan-Jabłońska*

## GABRIELA PUZYNINA IS LOOKING FOR REVIEWERS

(summary)

This article presents a selection of Gabriela Puzynina's letters. In the forties and fifties of the nineteenth century Puzynina was quite well-known writer, especially in Lithuania where she lived. Letters addressed to various recipients, such as Franciszek Wężyk, Józef Ignacy Kraszewski, Michał Grabowski, include requests for reviews of her works, prepared for printing or already published. Selected fragments of this correspondence show how a writer tentatively overcomes the limitations of education and conventions forced upon her gender and how she tried to face the emerging challenges of the publishing market. It can be seen that she gradually more and more boldly spoke about her literary skills and more bravely commented on the current literary and artistic life. Puzynina was aware that she had no outstanding talents, so literary dialogues treated as an element of self-development. She sought not only praise, but above all practical guidance that would allow her unashamedly present her works. Writing became in fact an act of determining her identity.

### KEYWORDS

epistolography of the Romantic period, women literature, Vilnius in the nineteenth century, literary dialogue, female-author, emancipation

Marzena Karwowska

## „ENS AMANS”. BRUNONA SCHULZA FILOZOFIA DRUGIEGO

„Bruno. [...] Rok 1934, 35. W Alejach Ujazdowskich.  
Spacerujemy. Rozmawiamy. On i ja na Służewskiej. On,  
Witkacy i ja. Nałkowska, on i ja”.

W. Gombrowicz, *Dziennik*<sup>1</sup>

„BRUNO MNIE WIELBI...” [ib. 8]

W roku 1961 ukazuje się, wydany przez Julliarda, francuski przekład tomu opowiadań Brunona Schulza zatytułowany *Traité des Mannequins*, składający się w większości z tekstów pochodzących ze *Sklepów cynamonowych*. Przekład ten, poprzedzony entuzjastycznym wstępem Maurice’a Nadeau<sup>2</sup>, w którym Schulz zostaje zaliczony do grona największych pisarzy epoki, trafia za sprawą Suzanne Arlet<sup>3</sup> do rąk mieszkającego wówczas w Paryżu Witolda Gombrowicza. Przeklinając presję paryskiego środowiska artystycznego i własną „gębę” polskiego artysty emigracyjnego, Gombrowicz, jako jedyny żyjący muszkieter polskiej literatury, pisze z nieukrywaną irytacją

---

Marzena Karwowska – Katedra Literatury i Tradycji Oświecenia, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-015 Łódź, Al. Kościuszki 65.

<sup>1</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1961-1966*, Warszawa 1986, s. 7-8 [dalej: *WGDziennik* z numerem strony].

<sup>2</sup> Edytor i krytyk literacki, Maurice Nadeau, był inicjatorem francuskich wydań prozy Schulza. 9 lipca 1959 roku ukazują się w kierowanym przez Nadeau czasopiśmie „Les Lettres nouvelles” pierwsze tłumaczenia utworów polskiego pisarza na język francuski: *La morte saison* i fragment *Sanatorium au croque-mort*. Nadeau był też wydawcą dzieł Witolda Gombrowicza we Francji.

<sup>3</sup> W roku 2004 paryskie wydawnictwo Denoël wydało wszystkie utwory Schulza, przetłumaczone na język francuski z języka polskiego przez ośmiu tłumaczy, m.in. przez Suzanne Arlet; por.: B. Schulz, *Oeuvres complètes: Les Boutiques de cannelle; Le Sanatorium au croque-mort; Essais; Correspondance*, Paris, Denoël 2004.

„suvenir o zmarłym przyjacielu” [ib.]: „Do diabła z Paryżem! Jakież to jednak męczące – Paryż! Gdyby nie Paryż [...] to ćwiczenie stylistyczne zostałyby mi zaoszczędzone!” [ib.].

Znajomość Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza rozpoczyna się tuż po pierwszym wydaniu *Sklepów cynamonowych*. Nieznany dotąd w środowisku literackim nauczyciel z prowincji odwiedza wówczas autora *Pamiętnika z okresu dojrzewania* w jego warszawskim mieszkaniu na Służewskiej, „zgłasza się na przyjaciela” [ib.], twierdząc, iż po lekturze pierwszej książki Gombrowicza odnalazł w nim „ducha pobratymczego” [ib.] i towarzysza. Odtąd obaj pisarze spotykać się będą na spacerach w Alejach Ujazdowskich, prowadząc rozmowy o sztuce. Schulz z tego okresu pozostał w pamięci Gombrowicza jako człowiek „drobny, niesamowity, chimeryczny, skupiony, natężony, pałający” [ib.]. Znajomość obydwu początkujących wówczas literatów okazała się jednak, jak wspomina Gombrowicz w swoim *Dzienniku*, relacją niesymetryczną: „jego wyciągnięta ręka nie natrafiła na moją; nie odwzajemniłem mu tych uczuć, dałem mu z siebie strasznie mało, nic prawie, nasz związek stał się fiaskiem” [ib. 8-9]. „Anielski Bruno” [ib. 9] adorował, wielbił bałwochwalczo Gombrowicza<sup>4</sup>, ten bywał wobec niego, jak sam przyznaje, podły, małostkowy, odpowiadał na rozżarzone temperatury lodowatym chłodem<sup>5</sup>. Bruno Schulz z entuzjazmem odnosił się do kolejnych utworów Gombrowicza, czytał *Ferdynandurke* jeszcze w maszynopisie, a po wydaniu powieści w formie książki przyjechał do Warszawy, aby wygłosić laudacyjny odczyt na jej temat w Związku Literatów Polskich, narażając się tym na niezadowolenie środowiska artystycznego stolicy. Gombrowicz natomiast w *Dzienniku* deprecjonuje twórczość autora *Sklepów cynamonowych*, wyznaje, że nudził się zawsze przy lekturze jego opowiadań. Schulz wybuchał płomieniem, Gombrowicza ten płomień parzył, twierdził, że artysta nie powinien być funkcją cudzych temperatur, a hojność

<sup>4</sup> „W moim smętnym życiu literackim niemało świństwa doznałem, ale też spotykałem ludzi, co mnie obdarowywali ni stąd, ni zowąd, z hojnością padyszacha – nikt jednak nigdy nie był bardziej hojny od Bruna. Nigdy ani przedtem, ani potem, nie kąpałem się w tak krystalicznej radości z powodu każdego mego artystycznego dokonania. Nikt tak gorąco mi nie przytwarzał, tak się mną nie cieszył, nie chuchał tak na każdą myśl moją” [WGDziennik 9].

<sup>5</sup> Eryk Pieszak, analizując gombrowiczowską filozofię Drugiego, stawia tezę, iż Gombrowicza komunikacja z Innym oparta jest na poczuciu zagrożenia, które zmusza do przyjęcia postawy obronnej, dlatego też dialog może być tylko grą, a dyskurs – kłamstwem; por.: E. Pieszak, *Trzy dyskursy o spotkaniu z Innym*, Poznań 2003, s. 160 [dalej: EPTrzy z numerem strony].



emocjonalną kolegi aspirującego do roli przyjaciela uważał za ciężar i odpowiadał na nią emocjonalnym skąpstwem. Gombrowicz w *Dzienniku* przyznaje, iż – w oczach ludzi – on i Schulz byli nierozłączną parą, jednak były to tylko pozory, bowiem więcej ich dzieliło niż łączyło:

On urodził się na niewolnika. Ja urodziłem się na pana. On chciał poniżenia. Ja chciałem być „ponad” i „powyżej”. On był z rasy żydowskiej. Ja z polskiej rodziny szlacheckiej. [WGDziennik 11]

Dla Gombrowicza Schulz jest człowiekiem biernym, zaprzepaszczonym, chorym zwierzęciem, małym, zalęknionym, olbrzymiogłowym gnometem o silnych skłonnościach masochistycznych<sup>6</sup>, znajdującym perwersyjną przyjemność w samoponiżeniu, bytowaniu na marginesie, przemykaniu chyłkiem przez życie, ogarniętym pragnieniem autodestrukcji mnichem, który w ekstazie, podczas biczowania się przed świętym obrazem, spostrzega, że bicz z narzędzia tortury stał się narzędziem rozkoszy. Gombrowicz, podejmując ryzyko niesmaku, jaki może wywołać jego „suvenir po zmarłym przyjacielu”<sup>7</sup>, podkreśla swoją odrębność estetyczną, protestuje przeciw dokonywanemu przez literaturoznawców spokrewnianiu poetyk obydwu pisarzy i umieszczaniu ich w literackich inwentarzach pod wspólnym hasłem: polska proza eksperymentalna. Schulz też miał świadomość tej odrębności – podczas jednej z rozmów z Gombrowiczem w Alejach Ujazdowskich, pod pomnikiem Chopina, wypowiedzieć miał słowa: „moje miejsce na mapie jest o sto mil od twojego, [...] nie ma między nami bezpośredniego drutu telefonicznego” [ib. 11].

Zupełnie inny obraz relacji pomiędzy Gombrowiczem i Schulzem wyłania się z zachowanej korespondencji pomiędzy pisarzami. Ton listów Gombrowicza świadczy raczej o przyjacielskiej zażyłości artystów i zdecydowanie pozytywnych emocjach ze strony autora *Ferdydurke*, który najwyraźniej, wbrew

<sup>6</sup> Gombrowicz wielokrotnie pisze o skłonnościach masochistycznych Schulza i próbuje je interpretować dwojako: raz jako hołd złożony przez Schulza tratującym go siłom bytu, innym razem jako perwersyjny stosunek pisarza do bytu.

<sup>7</sup> „Powiem, i zupełnie szczerze, że ja z moralnych względów nie mogę pisać inaczej, albowiem przemilczając te okoliczności sfalszowałbym całą sytuację, jaka się między nami wytworzyła – a taki grzech jest nie do wybaczenia literatowi, gdyż jego hasłem musi być maksymalne zbliżenie do rzeczywistości. Może więc wcale nie pisać o Schulzu ze mną i o sobie z Schulzem – byłaby jednak godna zalecenia taka abdykacja? Tematy śliskie są po to, żeby uciekały przed nimi dobrze ułożone ciotki, nie zaś literatura.” [WGDziennik 10]

temu co napisał po latach w *Dzienniku*, znalazł w koledze z Drohobycza „ducha pobratymczego” [ib. 8]. Znaczące są już, niepozabawione serdeczności, incipity listów pisanych przez Gombrowicza w styczniu, maju, czerwcu, lipcu i październiku 1938 roku: „Drogi Bruno”, „Kochany Bruno”<sup>8</sup> oraz pełne oddania zakończenia korespondencji („Serdeczne uściśnienia”, „Twój W. G.” [BSK*sięga* 257–264], „Całuję Cię w czoło, Twój Witold Gombrowicz”<sup>9</sup>), pozbawione oficjalnego tonu formuł grzecznościowych, którymi Gombrowicz kończył inne epistoły do literatów. W listach pojawia się troska o stan zdrowia Schulza („Na wieść o polepszeniu się Twojego samopoczucia spadł mi potężny kamień z serca. Oby to przejaśnienie było trwałe” [ib. 257]), Gombrowicz zdaje szczegółowe relacje ze swoich działań, mających na celu sprowadzenie przyjaciela z prowincji na stałe do stolicy („Rozmawiałem z Pleśniewiczem, który powiedział mi, że mógłby [...] wszcząć starania celem przeniesienia Cię do Warszawy. Minister oświaty jest jego rodzonym wujem” [ib. 258]), czyni wreszcie starania o przyjęcie Schulza do PenClubu:

Zatelefonuję do Olgierd, żeby przysłała Ci blankiet deklaracji do PenClu. [...] Stella Olgierd pomyliła się w adresie, wskutek czego musiała wysłać blankiet Penclubowy powtórnie. Wysłała jednak pod właściwym adresem 3 dni temu, więc powinieneś otrzymać już ten papier. [ib. 258–259]

Gombrowicz reprezentuje też (z dużym taktem i dbałością o to, by nie zaszkodzić koledze) interesy Schulza w redakcjach czasopism, m.in. w kierowanym przez Wacława Czarskiego „Tygodniku Ilustrowanym”:

Zaraz po otrzymaniu Twojego listu skomunikowałem się z Czarskim i odczytałem mu Twoje oświadczenie. [...] Nie jestem pewien, czy załatwiłem to po Twojej myśli, gdybym działał we własnej sprawie, byłbym stanowczy, ale trudno mi ryzykować Twoją skórą. [ib. 264]

Inną opinię Gombrowicza na temat Schulza-pisarza, również odmienną od przedstawionej w *Dzienniku* („Czy ja kiedy przeczytałem uczciwie, od początku do końca, któreś z jego opowiadań? Nie – nudziły mnie” [WGD*zien-*

<sup>8</sup> B. Schulz, *Księga listów*, oprac. J. Ficowski, Gdańsk 2002, s. 257–264 [dalej: BSK*sięga* z numerem strony].

<sup>9</sup> W. Gombrowicz, *Do Brunona Schulza*, [w:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 459 [dalej: BSO*powiadania* z numerem strony].

nik 10]), znajdziemy we wspomnieniach Adama Ważyka o autorze *Ferdydurke*, opisujących rozmowę artystów na temat literatury:

- Kogo z pisarzy współczesnych ceni pan najbardziej? – pytał Gombrowicz.
- Iwaskiewicza i Nałkowską – odpowiedział Adam Ważyk. A Gombrowicz:
- Co? To literatura papierowa, sztuczna. J e d y n y m wybitnym współczesnym pisarzem jest Bruno Schulz. Kreuje świat własny, niepowtarzalny. To jest nowe, niepodobne do niczego.<sup>10</sup>

Naręczona Brunona Schulza, Józefa Szelińska (Juna), w korespondencji do wydawcy *Księgi listów* Schulza, Jerzego Ficowskiego, wspominając znajomość Brunona z Gombrowiczem zwraca uwagę na łączącą obydwu pisarzy zażyłość, pisze też o podziwieniu, jakim autor *Dziennika* darzył, wbrew późniejszym paryskim deklaracjom, nauczyciela z Drohobycza:

Spotykaliśmy się w Warszawie – okres ferii świątecznych – bywając w gronie bliskich i zachwyconych Brunem jego przyjaciół: Witkiewicza, Gombrowicza i Brezów. [BSK*sięga* 19]

Z listu Schulza (z dnia 3 lutego 1937 roku) do Tadeusza Brezy wynika, że Gombrowicz był też jedyną osobą, która odwiedzała Schulza, kiedy ten, po przyjeździe do stolicy, zmagał się z chorobą:

Drogi Tadzium, byłem przed dwoma tygodniami w Warszawie i chciałem się z Tobą zobaczyć, niestety pobytowi memu towarzyszyły bardzo przykre okoliczności: Juna była ciężko chora, wkrótce potem i ja zachorowałem i leżałem przez 10 dni w łóżku. Leżąc w obcym mieszkaniu i chory na grype, nie chciałem Cię prosić do siebie. Odwiedzał mnie tylko Witold, który mi dał do przeczytania swoją nową powieść<sup>11</sup>. Jest prawie gotowa i wspaniała. [BSK*sięga* 56]

Interesujący, pełen nowych sprzeczności, obraz relacji Gombrowicz – Schulz znajdziemy w liście Gombrowicza z dnia 24 lipca 1961 roku do Suzanne Arlet, Polki z pochodzenia, mieszkającej w Paryżu pisarki i tłumaczki<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> J. Siedlecka, *Jaśniepanicz*, Kraków 1987, s. 214 [dalej: JS*Jaśniepanicz* z numerem strony].

<sup>11</sup> Mowa o *Ferdydurke*.

<sup>12</sup> Suzanne Arlet tłumaczyła na język francuski m.in. utwory M. Hłaski, J. Ficowskiego, B. Schulza i W. Gombrowicza.

Tym razem Gombrowicz przyznaje się do dawnej przyjaźni z Schulzem na płaszczyźnie prywatnej, podkreśla zalety charakteru kolegi, zachowuje natomiast chłód i dystans w ocenie jego twórczości:

Droga Pani Zuzanno,

piszę, aby powinszować tłumaczenia schulzowego opowiadania – chyba naprawdę bardzo dobrego. Nic już nie rozumiem, jeśli Pani taką trudną prozę tak dobrze tłumaczy, to dlaczego z dziennikiem moim się nie udało? [...] Myślę, że dzieło Brunona, majestatycznie przez Nadeau zaanonsowane, może być wielkim sukcesem, tym bardziej, że ten gatunek ma już swoich czytelników i krytyków. Osobiście mam pewne zastrzeżenia, Bruno wydaje mi się wyrafinowanym artystą, ale niedość płodnie umieszczonym w rzeczywistości – podziwiam, ale te rzeczy mnie nie wzbogacają. w naszej przyjaźni (bo byliśmy b. bliskimi przyjaciółmi i wiele rozmów mieliśmy) nigdy mu się nie umiałem odwzajemnić za jego dla mnie uznanie i pomoc (on pierwszy narobił szumu, gdy ukazała się *Ferdydurke* i mnóstwo wrogów wskutek tego sobie narobił), o co najmniejszej do mnie pretensji nie miała ta dusza arcykromna i cicha. a ja też sobie wyrzutów nie robię, bo każdy reaguje jak może, wedle swojej natury. [JS*Jaśniepanicz* 268–269]

Z kolei w opublikowanych w roku 1969, nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu, *Rozmowach z Gombrowiczem* Dominique'a de Roux, wydanych następnie w wersji zmienionej i poszerzonej w roku 1977 pod tytułem *Testament*, we wspomnieniach dotyczących kontaktów Gombrowicza z literatami po wydaniu *Pamiętnika z okresu dojrzewania* (1933) czytamy:

Nawiązałem przyjaźń ze świetnym (za mało znanym na świecie) Brunonem Schulzem. [...] Przeważnie Żydzi byli moimi intelektualnymi przyjaciółmi. Zwano mnie niekiedy żydowskim królem. (Żydom bardzo wiele mam do zawdzięczenia).<sup>13</sup>

Ostatecznie historia znajomości (przyjaźni?) z Schulzem (duchem pobratymczym?) opowiedziana przez Gombrowicza pod koniec życia – w „suwenirze po zmarłym przyjacielu” – pozostaje, w sposób typowy dla autora *Dziennika*, tak jak wszystkie wypowiedzi dotyczące autora *Sklepów cynamonowych*, przekornie i prowokacyjnie niedomknięta<sup>14</sup>: „Przeoglądam kartki o Schulzu

<sup>13</sup> W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990, s. 21.

<sup>14</sup> Pierwsza, powszechnie znana, prowokacja artystyczna Gombrowicza w stosunku do Schulza miała miejsce już na początku znajomości pisarzy, w roku 1936 na łamach

napisane. Czy on był akurat taki? Czy ja byłem taki? Prawdo prawdziwa, kto ci soli na ogon nasypie!?” [WGDziennik 18]

„TO CO NAGROMADZIŁEM Z ZACHWYTU, WYEGZALTOWAŁEM W ATAKACH PODZIWU...”<sup>15</sup>

Swoją osobowość ekstatyczną Bruno Schulz manifestował nie tylko w znajomości z Witoldem Gombrowiczem. Adoracja, niekiedy granicząca z idoliatrią, była podstawowym komponentem relacji autora *Sklepów cynamonowych* z literatami, których osobowość twórczą pisarz cenił i podziwiał. Do grona tego należy bez wątpienia Julian Tuwim, którego Schulz poznał w latach dwudziestych na jednym z wieczorów autorskich w Drohobyczu, kiedy to Tuwim i Słonimski recytowali swoje wiersze. W pełnym egzaltacji liście do poety Skamandra z roku 1934<sup>16</sup> Schulz zwraca się do Tuwima jak do swego artystycznego Mistrza, jest „pełen ponurej adoracji”, „bezradnego podziwu” [BSKsięga 46] dla talentu poety. Pisze o bólu, który towarzyszy każdej lekturze wierszy skamandryty, bólu Syzyfa, toczącego pod górę ciężką bryłę podziwu, która bezustannie spada, nie mogąc utrzymać się „na stromej pochyłości zachwyty” [ib.].

Innym literatem, którego Schulz admirował, był Stanisław Ignacy Witkiewicz. Schulz, tak jak Gombrowicz, zaliczany był przez środowisko literackie międzywojennej Warszawy do tzw. dworu Witkacego:

---

miesięcznika literackiego pt. „Studio”. Gombrowicz, wykorzystując postać fikcyjnej Doktorowej z Wilczej, rzekomej członkini elitarnych sfer towarzysko-kulturalnych, nazywa Schulza chorym zбочёнцем o skłonnościach masochistycznych, pozerem i wariatem, wzywając go do walki formalnej z postawionymi zarzutami, tj. do słownego tańca z pospolitością, reprezentowaną przez gust literacki Doktorowej; por.: W. Gombrowicz, *List otwarty do Brunona Schulza*, [BSOpowiadania 447–449]. Odpowiedź Schulza na Gombrowiczowskie wezwanie do krwawej tauromachii, opublikowana również na łamach czasopisma „Studio”, odsłania afirmatywny portret antropologiczny autora *Sklepów cynamonowych*, potwierdza też zasadność używanych przez przyjaciół wobec Schulza stałych epitetów: anielski Bruno, dobry Bruno, dusza arcy-szlachetna: „Zgodzisz się, drogi Witoldzie, abyśmy odwołali tę ciekawą tauromachię i [...] ruszyli ramię przy ramieniu – byk i jego toreador – ku wyjściu, na wolność, swobodnym spacerowym krokiem – pogrążeni w intymnej rozmowie” [B. Schulz, *Do Witolda Gombrowicza*, ib. 451].

<sup>15</sup> *List do Juliana Tuwima* [BSKsięga 47].

<sup>16</sup> List Schulza jest odpowiedzią na entuzjastyczną recenzję Juliana Tuwima, wysłaną listownie do Drohobycza po ukazaniu się *Sklepów cynamonowych*.

Witkacy, jak król Lear, ukazywał się zawsze z orszakiem dworzan i błazenków, rekrutowanych przeważnie z rozmaitych pokurczów literackich (jak większość dyktatorów znosił tylko istoty podrzędne). Niejeden z tych kornych akolitów, widząc Schulza lub mnie z mistrzem, zaliczał nas do witkacowego dworu [...] i stąd powstała gadka, że Schulz i ja wywodzimy się z witkacowej szkoły. [WGDziennik 17]

Gombrowicz w *Dzienniku* wspomina, że nazywano ich często trzema muszkieterami lub trójcą wariatów<sup>17</sup>, dementuje jednak przekonanie, jakoby z Schulzem realizowali artystycznie założenia witkacowskiej estetyki, twierdzi nawet, że Bruno odnosił się do twórczości Witkiewicza (wiecznie odstawiającego wariata, przystrojonego pióropuszem metafizycznego dandyzmu) bez entuzjazmu [*ib.* 17]. Inne zdanie na temat Witkacego odnajdziemy jednak w zachowanej korespondencji Schulza. W liście z dnia 12 kwietnia 1934 roku, wysłanym do Witkiewicza z Drohobycza, Schulz sam sytuuje się w kręgu witkacowskiej estetyki: „Moja fantazja, forma, czy mina pisarska ma skłonność, podobnie jak i Pańska, do aberracji w kierunku persyflażu, bufonady, autoironii” [BSK*sięga* 99]. Zależało mu też na osobistych spotkaniach z Witkiewiczem — kiedy planował swoje przyjazdy do Warszawy, dopytywał zawsze w listach skierowanych do przyjaciół, np. Tadeusza Brezy, czy i Witkacy jest już w stolicy [*ib.* 54]. Witkiewicz na afirmację ze strony Schulza odpowiadał zawsze dużą życzliwością, bardzo cenił talent zarówno pisarski, jak i plastyczny kolegi z Drohobycza, nie szczędził mu pochlebnych recenzji na łamach prasy. Józefa Szelińska zaliczała nawet Witkacego, obok Gombrowicza i Brezy, do grona najbliższych przyjaciół swojego narzeczonego [*ib.* 19], zaś Zofia Nałkowska w liście do przyjaciółki, Zofii Zahrtowej, pisze o Witkacym jako człowieku „trudnym, pomiatającym wszystkim prócz Schulza”<sup>18</sup>. Znajomość autora *Sklepów cynamonowych* z Witkiewiczem okazała się mieć dla Schulza-artysty doniosłe znaczenie, bowiem opublikowana na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” quasi-korespondencja pisarzy jest nie tylko laudacją, liczącego się w środowisku artystycznym Witkacego, na cześć geniuszu pisarskiego nikomu nieznanego nauczyciela rysunków, ale też przeszła do historii

<sup>17</sup> „Byliśmy trójcą i to dosyć charakterystyczną. Witkiewicz: umyślne afirmowanie szaleństw *czystej formy* [...] wariat zrozpaczony. Schulz: zatracenie się w formie, wariat utopiony. Ja: żądza przebicia się poprzez formę do *ja* mego i do rzeczywistości, wariat zbuntowany”. [WGDziennik 17]

<sup>18</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki V: 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 338 [dalej: ZNDzienniki V z numerem strony].

literatury jako ważna wypowiedź teoretyczna Schulza na temat sztuki. Schulz poznał Witkacego w czasie swojego pobytu w Zakopanem w latach dwudziestych, przynosząc mu wtedy swoje drapografie. Po dziesięciu latach od tego zdarzenia, po ukazaniu się *Sklepów cynamonowych*, Witkiewicz w *Wywiadzie z Brunonem Schulzem*, opublikowanym w 17 numerze „Tygodnika Ilustrowanego” w roku 1935, przypomina sobie to pierwsze spotkanie. Entuzjastycznie rekomenduje objawienie się nowego talentu artystycznego („Mam wrażenie, że u Schulza jesteśmy, jeśli nie już w obrębie genialności, [...] to w każdym razie na jej granicy”<sup>19</sup>), staje się protektorem debiutanta, wprowadzającym go na salony literackie Warszawy:

Na naszym zaprzałym, antyintelektualnym horyzoncie literackim, gdzie przeważa błazeństwo i podlizywanie się ohydnej Klempie-publice, zepsutej już od lat ciągłymi karesami podlizywaczy, książka Schulza jest zjawiskiem pierwszorzędnym. [...] Schulz jest według mnie nową gwiazdą pierwszej wielkości – chodzi o to, czy wytrzyma, czy mu dadzą żyć i pracować, czy się rozwinie dalej i – jak. [BSOpowiadania 441]

Namaszczony oficjalnie przez Mistrza, początkujący literat z Drohobyca, na pytania zawarte w Witkiewiczowskim *Wywiadzie*, może odpowiedzieć na forum publicznym listem otwartym, ma sposobność zaprezentować, w sposób tym razem dyskursywny, swoją teorię dzieła literackiego.

Kultem bałwochwalczym, spośród grona znanych mu literatów, obdarzył Schulz również Zofię Nałkowską, swoją największą protektorkę, „przebóstwianą Muzę” [BSKsięga 24], inicjatorkę pierwszego wydania *Sklepów cynamonowych*, którą poznał dzięki pośrednictwu przyjaciółki – literatki Debory Vogel i rzeźbiarki Magdaleny Gross. Listy Schulza do Nałkowskiej spłonęły w czasie powstania warszawskiego, ich ślady przetrwały jednak w dziennikach pisarki. Nałkowska wspomina Schulza jako człowieka delikatnego i słabego, którego zwiewność nazywa utkaną z najlepszego materiału; jako mężczyznę obdarzającego ją listownie „nieprzebrany bogactwem dziwacznej adoracji”, którą pisarka odczytuje jako „wartość realizującą się na drodze od człowieka do człowieka”<sup>20</sup>. Po spotkaniu z Schulzem w Zakopanem, 16 stycznia 1934 roku, pięćdziesięcioletnia wówczas Nałkowska zapisuje w dzienniku:

<sup>19</sup> S.I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, [BSOpowiadania 440].

<sup>20</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki IV: 1930–1939*, cz. 1: 1930–1934, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 380–381 [dalej: ZNDzienniki IV, 1 z numerem strony].

Wczoraj odjechał Bruno Schulz i zostawił po sobie dużo pustego miejsca, choć jest tak mały. Odpowiadam sobą jego najwyższej potrzebie, wydaję się na jego adorację – wdzięczna i miła, nie zabraniam mu się przebóstwiać. [...] Jeśli nie wszystko dopowiedziane zostało erotycznie, to psychiczne węzły są mocno zaciągnięte. [ZNDzienniki IV, 1 398–399]

W kwietniu 1934 roku pisarka odnotowuje: „Dostałam drugi już list od Brunona, opływający mię czarem i najczulszą delikatnością, adoracją kontemplatywną i szczęśliwą od spokoju” [ib. 445]. Podczas pobytów Schulza w Warszawie Nałkowska organizuje u siebie przyjęcia, na które zaprasza – jak podkreśla we wspomnieniach: specjalnie z myślą o Brunonie – przedstawiciele środowiska artystycznego stolicy (Wata, Czapskiego, Rudnickiego), będących entuzjastami prozy nauczyciela z Drohobycza. Promuje „młody talent” [ib. 401], dzięki czemu nieznanemu dotąd autor *Sklepów cynamonowych* zaczyna dostawać listy z uznaniem od Tuwima, Witkacego, Przesmyckiego, Staffa czy Leśmiana. Nałkowska w dziennikach wspomina, że poprzez Schulza realizowała zastępczo swoje ambicje artystyczne, a każdy sukces literacki debiutanta odczuwała jak „osobistą chlubę” [ib. 440]. Na początku 1934 roku Schulz przesyła jej z Drohobycza, jako kolejny wyraz swojego hołdu, egzemplarz debiutanckiej książki, ilustrowany własnymi rysunkami, oprawiony w jedwab koloru cynamonu, opatrzony dedykacją<sup>21</sup>. W czasie wojny, w roku 1942, Nałkowska koordynuje akcję literatów, mającą na celu umożliwienie ucieczki Schulza z drohobyckiego getta do Warszawy. Do Drohobycza miał przyjechać członek AK w przebraniu gestapowca, dokonać fikcyjnego aresztowania, następnie autor *Sklepów cynamonowych* przez jakiś czas miał ukrywać się u znajomego pisarza, wówczas leśnika, Kazimierza Truchanowskiego, w lasach w pobliżu Spały<sup>22</sup>. Zaplanowane przez pisarkę działania literatów przerwała niespodziewanie przedwczesna, tragiczna śmierć Schulza. Analizę stosunku Schulza do artystycznej protektorki przedstawia sama Nałkowska w zapiskach dziennika z 19 maja 1934 roku:

---

<sup>21</sup> Ten unikatowy egzemplarz *Sklepów cynamonowych* został zniszczony w ataku zazdrości przez ówczesnego partnera pisarki, Bogusława Kuczyńskiego. Dnia 20 lipca 1935 roku Nałkowska pisze w swoim dzienniku: „Dlaczego Bogusław nie tylko wtedy wraz z innymi rzeczami podarł tę książkę, ale ją jeszcze spalił, żeby nie zostało nic, żeby nie dało się tego zebrać ani skleić?”, Z. Nałkowska, *Dzienniki IV: 1930–1939*, cz. 2: 1935–1938, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1988, s. 16–17.

<sup>22</sup> Szerzej na ten temat: ZNDzienniki V 426.



Nie byłam oczywiście treścią jego istnienia w tym stopniu, jakby się to wydawało z jego listów, z jego ślicznych słów. Nie nazywało się to nawet miłością. Było raczej sprawowaniem kultu, głoszeniem mojej chwały. I wynikało nie z mojej jakości, lub nie tylko z niej – ale z jego natury, łąkającej pokory i zaguby w uwielbieniu. [ZNDzienniki IV, 1 449]

#### „ORDO AMORIS” JAKO INDYWIDUALNE PRZEZNACZENIE CZŁOWIEKA

Portret antropologiczny Brunona Schulza, wyłaniający się z tekstów reprezentujących epistolografię i literaturę dokumentu osobistego, obrazujących relacje pisarza z innymi literatami, najbliższy jest modelowi teoretycznemu człowieka, który wprowadził do humanistyki Max Scheler pod nazwą *ens amans*. W schelerowskiej filozofii człowieka pojęcie miłości stanowi centrum spotkania z Innym. Scheler, za św. Augustynem, stawia tezę, iż człowiek może doświadczyć aktu poznania tylko wówczas, kiedy poznanie poprzedzi aktem miłości. Porządek miłości poprzedza porządek poznania, człowiek zanim stał się *ens cogitans* czy *ens volens* istniał już jako *ens amans*. Schelerowska antropologia nie ogranicza się tylko do poziomu epistemologicznego, wkracza też na teren ontologii – zdolność kochania nadaje człowiekowi specjalny status w świecie, umożliwiając mu przejście ze świata natury do świata wartości, tylko poprzez miłość człowiek może stać się bytem doskonałym i dokończonym<sup>23</sup>. Schulz, jak wskazują zachowane świadectwa literatów (szczególną wartość mają tu wspomnienia Witolda Gombrowicza i Zofii Nałkowskiej), swoich intelektualnych przyjaciół traktował właśnie na sposób schelerowski: jako podmioty, byty zmysłowe i duchowe, które mają wartość o tyle, o ile są godne miłości, powodują poruszenie serca i obudzenie namiętności, posiadają moc odcisnięcia w umyśle Drugiego porządku miłości – *ordo amoris*. Wszystko, co w człowieku możemy uznać za doniosłe, sprowadza się do tkwiącej w nim potencji miłości, zdolnej pobudzić Innego do zachwyty, egzaltacji, adoracji. Akt spotkania człowieka z człowiekiem jest aktem antropologicznego współtworzenia. Miłość duchowa, transcendująca płaszczyznę erotyki, umożliwia proces poznania i rozumienia drugiego człowieka; jedynie

---

<sup>23</sup> Teorię tą zaprezentował Scheler w pracy z roku 1913 pt. *Zur Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefuhle*; por.: M. Krąpiec, *Ja – człowiek*, Lublin 2005, s. 111-117; rozwinął w tekście z roku 1916 pt. *Ordo amoris*; por.: M. Scheler, *Ordo amoris*, przeł. A. Węgrzecki [dalej: *MSOrdo* z numerem strony], [w:] *O miłości. Antologia*, red. M. Grabowski, Toruń 1998, s. 13-47 [dalej: *O miłości* z numerem strony].

„duch kochający”<sup>24</sup> jest zdolny wydobyć istotę i wartość Logosu, który jest „wieczną miłością” [MSIstota 219]. Idolatria, towarzysząca budowanym przez Schulza kontaktom międzyludzkim, jest przez Schelera interpretowana jako naturalna antropologiczna skłonność człowieka do uczestniczenia w tym co boskie poprzez adorację, która jest elementarnym aktem osobistego oddania się słabego człowieka bóstwu jako pozaświatowej wszechmocy oraz aktem identyfikacji z transcendentną mądrością<sup>25</sup>. Towarzyszącą idolarrii adorację wywodzi Scheler z aksjomatu miłości, ukształtowanego już w tradycji antycznej: zdaniem Platona, nie kochalibyśmy będąc bogami, bowiem miłość jest drogą, a byt najdoskonalszy nie ma żadnych pragnień i dążeń; według Arystotelesa, w każdej rzeczy tkwi dążenie wzwyż, do bóstwa, do Noūs, które – jak ukochany kochającego – przyciąga, kusi i zaprasza do przyjsia<sup>26</sup>:

Wszyscy myśliciele, poeci i moralisci starożytni zgodni są co do jednego: miłość jest tendencją, dążeniem „niższego” ku „wyższemu”, „mniej doskonałego” ku „bardziej doskonałemu”, „nieukształtowanego” ku „ukształtowanemu”, [...] przejściem od „pozoru” do „istoty”, od „niewiedzy” do „wiedzy”. [...] w ten sposób ilekroć między ludźmi zachodzi relacja miłości, można w niej wyróżnić „tego kto kocha” i „tego kto jest kochany”, przy czym ukochany jest zawsze częstką szlachetniejszą, bardziej doskonałą, a zarazem wzorcem dla bytowania, pragnień i działalności tego, kto kocha. [MSResentiment 88–89]

<sup>24</sup> M. Scheler, *Istota człowieka*, [dalej: MSIstota z numerem strony], [w:] A. Węgrzecki, *Scheler*, Warszawa 1975, s. 219.

<sup>25</sup> Por.: M. Scheler, *Stanowisko człowieka w kosmosie*, przeł. A. Węgrzecki, [w:] M. Scheler, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. S. Czerniak, A. Węgrzecki, Warszawa 1987, s. 148–149.

<sup>26</sup> Scheler zwraca uwagę na odwrócenie kierunku miłości w metafizyce chrześcijańskiej: „Aksjomat grecki, iż miłość jest dążeniem niższego ku wyższemu, odrzuca się tutaj z gromkim trzaskiem. Na odwrót, miłość ma się przejawiać w tym właśnie, że to co szlachetne, skłania się, zniża ku temu, co nieszlachetne, zdrowy ku choremu, bogaty ku ubogiemu, piękny ku brzydkiemu, dobry i święty ku złemu i wulgarnemu, mesjasz ku celnikom i grzesznikom – bez antycznej obawy, że będzie to stratą i że szlachetne stanie się nieszlachetne, lecz w osobliwie zbożnym przeświadczeniu, że w tym akcie skłonienia się, znizienia, zatracenia, odbywa się to, co najcenniejsze – dorównuje się Bogu”. M. Scheler, *Resentiment a moralność*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1977, s. 90 [dalej: MSResentiment z numerem strony].

Wpisując Schulza w schelerowski dyskurs o spotkaniu z Innym, należałoby postawić pytanie: co podmiot otrzymuje z tego rodzaju spotkania, wyjścia do człowieka, otwarcia się na Drugiego? Wskazane byłoby też określenie rodzaju schulzowskiego *ordo amoris* jako drogi od człowieka do człowieka. Platónski *eros* utożsamiany jest z miłością tego, co warte jest kochania – to, co kochane, posiada swoją wartość już przed relacją, która zachodzi z Drugim; *philia* to rozkosz, którą sprawia sam fakt istnienia ukochanej osoby, *agape* – miłość stwórcza, obdarowująca. Prawdziwe schulzowskie spotkanie z Innym, o którym mówi też Scheler, najbliższe jest miłości w znaczeniu *agape* – miłości rozdawanej w podziwie, adoracji, uwielbieniu Drugiego. Taka miłość, pojmowana jako dawanie, jest najwyższym wyrazem mocy, siłą twórczą, skierowaną ku wartości wyższej, pozwalającą podmiotowi transcendować ograniczenia ludzkiej kondycji<sup>27</sup>. Znaczenie twórcze miłości polega na jej mocy konstruktywnej, która pozwala zaistnieć wartości wyższej w miejscu, gdzie dotąd istniała wartość niższa. W przeciwieństwie do nienawiści, która niszczy wartości wyższe, człowiek wielbiący Innego dokonuje jednocześnie aktu samodoskonalenia. W takim kontekście schulzowska adoracja Drugiego<sup>28</sup> może być interpretowana jako proces, który zmienia status ontologiczny podmiotu uwielbiającego, otwierając go na nowe poziomy bytu, przestrzeń metafizyczną; jako proces, który umożliwia – na poziomie antropologicznym – emocjonalne transcendowanie sfery Ja<sup>29</sup>:

Może być tak, że moje indywidualne przeznaczenie poznaje adekwatniej ktoś inny, aniżeli ja sam; może się również zdarzyć, że ktoś inny bardziej pomaga mi je urzeczywistnić, aniżeli ja sam. Bytowanie, *istnienie jeden dla drugiego* i poważanie siebie, przybierające formę *współ-życia, współ-działania, współ-wierzenia, współ-spodziewania się*, stanowi nawet część powszechnie obowiązującego przeznaczenia każdej skończonej istoty. [MSOrdo 20–21]

#### SŁOWA-KLUCZE

Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, antropologia, Max Scheler

<sup>27</sup> Por.: EPTrzy 112–113.

<sup>28</sup> M.P. Markowski w doniesieniu do Schulza używa terminu „tożsamość ekstetyczna”; M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 239.

<sup>29</sup> Por.: N. Hartmann, *Etyka – fragmenty*, przeł. M. Grabowski, S. Czerniak, [O miłości 57].

*Marzena Karwowska*

'ENS AMANS'. BRUNO SCHULZ'S  
PHILOSOPHY OF THE SECOND ONE

(summary)

The article presents the anthropological portrait of Brunon Schulz in the light of his correspondence with Julian Tuwim and Witkacy, and with reference to diaries of Witold Gombrowicz and Zofia Nałkowska. This issue has been taken into consideration in the context of Max Scheler's philosophy and his anthropological theory of *ens amans*. In this aspect meaning of love has been identified with *agape*, and is also perceived to be a centre of meeting with the Other. Schulz regarded his intellectual friends, writers, as subjects worthy of love who are able to engrave the *ordo amoris* in the mind of the Second one. Bruno Schulz's adoration of the Second is an anthropological process of auto transformation which has opened a man for the upper level of existence..

KEYWORDS

Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, anthropology, Max Scheler

Lidia Ignaczak

„NA PRZYCZEPKĘ”,  
CZYLI KONSTANTEGO ILDEFONSA GAŁCZYŃSKIEGO  
PRZYGODY Z KABARETEM

TEATRALNE NIESPEŁNIENIA K.I. GAŁCZYŃSKIEGO

Im dalsze mijają lata, tym lepiej widać, że cała twórczość Gałczyńskiego wynikała z tęsknoty do prostych uczuć i prostych prawd: że nie chciała życia zrozumieć ani przekształcić, a tylko mu towarzyszyć, uspiewniać codzienność; ten neurastenik marzył zawsze o konsonansie, o harmonii. Dlatego nie lubił ryzyka, nie ufał dalekosiężnym konstrukcjom wyobraźni (a tym bardziej intelektu) i nie mógł się absolutnie obejść bez poklasku. Czuł się dobrze tylko na rynku, w tłumie, którego życzenia w lot odgadywał.<sup>1</sup>

Tak w roku 1963 Jan Błoński podsumował poetyckie dokonania Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Zgodnie z powyższą argumentacją, autor *Niobe* – jako człowiek pragnący natychmiastowej akceptacji swojej twórczości – powinien poszukiwać spełnienia przede wszystkim w teatrze.

Tymczasem, jeśli przyjrzymy się uważnie jego dramaturgicznym próbom i kontaktom ze środowiskiem teatralnym, to pojawia się pierwszy dysonans, bo nie znajdziemy prostego potwierdzenia słów córki poety, przekonanej, że Gałczyński kochał teatr z wzajemnością<sup>2</sup>. Z poczucia tej pewności musi nas wytrącić choćby tonacja autorskiego zwierzenia pomieszczonego w *Balu u Salomona*:

---

Lidia Ignaczak – Katedra Literatury i Tradycji Oświecenia, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-514 Łódź, al. Kościuszki 65.

<sup>1</sup> J. Błoński, *Pisma wybrane*, t. 3: *Gospodarstwo krytyka. Teksty rozproszone*, wybór i układ M. Zaczyński, posłowie J. Jarzębski, Kraków 2010, s. 46-47.

<sup>2</sup> K. Gałczyńska, *Zielony Konstanty*, Warszawa 2011, s. 93 [dalej: KGZielony z numerem strony].

[...] i komedię napisać chciałem,  
ale nic z tego nie wyszło.<sup>3</sup>

Ten zwięzły komentarz odnosi się do starań poety, by zainteresować któryś z teatrów napisaną w latach 30., w okresie berlińskim, sztuką *Muzeum Williamsa*. Najpierw Gałczyński zaproponował jej wystawienie w warszawskim Teatrze Polskim, jednak Arnold Szyfman przyjął ten projekt bez entuzjazmu<sup>4</sup>. Dlatego też, gdy poeta przeniósł się do Wilna, podjął kolejną próbę zrealizowania swojej farsy na tamtejszych scenach i w roku 1935 – jak zapewniał w ankiecie dla „Okolicy Poetów” – był bliski czerwcowej premiery. A jednak do niej nie doszło<sup>5</sup>.

W tym samym kwestionariuszu znajdujemy informację, że poeta w tymże 1935 roku pracował nad komedią muzyczną *Buty szewca Szymona*, przygotowywaną na zamówienie Hanki Ordonówny [JSOSzarlatanów 155; por. KGZielony 173–174]. Nie powstał jednak pełnospektaklowy utwór pod tym tytułem, zachowała się tylko piosenka, którą artystka włączyła do swego estradowego repertuaru<sup>6</sup>.

To dopiero początek kwerendy w bibliotece dzieł utraconych Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, przedsięwzięcia wpisującego się metodologicznie w tworzenie przez Stuarta Kelly’ego<sup>7</sup> i Aleksandra Pechmanna<sup>8</sup> światowego

<sup>3</sup> K.I. Gałczyński, *Bal u Salomona*, [w:] *Wybór poezji*, Wrocław 1983, w. 108–109, s. 43. Postawiona przeze mnie teza nie jest nowością, podobne stanowisko zajął już w latach 70. biograf poety Andrzej Drawicz, który w książce pt. *Konstanty Ildefons Gałczyński* [Warszawa 1972; dalej: ADKonstanty z numerem strony] tak oto wyraził wątpliwości na ten temat: „Ani do teatru, ani do filmu Gałczyński szczęścia nie miał, choć teatr traktował bardzo poważnie, znał się na nim, czuł jego prawa i zadziwiał fachowców swoją erudycją. Żadnej ze swych sztuk nie zobaczył na scenie; zresztą atmosfera teatralna ostatnich lat jego życia, podobnie jak literacka, nie sprzyjała jego swobodnie fantazjującej muzyce” (s. 76).

<sup>4</sup> K. Gałczyńska, *Konstanty syn Konstantego*, Warszawa 1983, s. 7. KGZielony 158–159. J.S. Ossowski, *Szarlatanów nikt nie kocha. Studia i szkice o Gałczyńskim*, Kraków 2006, s. 155 [dalej: JSOSzarlatanów z numerem strony].

<sup>5</sup> JSOSzarlatanów 256 – na podstawie przywołanego tam fragmentu ankiety: *W pracowniach poetów*, „Okolica Poetów” 1935 nr 3, s. 21.

<sup>6</sup> KGZielony 174. Córka poety podaje tytuły kilku napisanych dla Ordonówny piosenek, które niestety zaginęły: *Na ulicy najlepiej*, *Święty Mikołaj w Moskwie*, *Zaczarowany cocktail bar*.

<sup>7</sup> S. Kelly, *Księża ksiąg utraconych*, przekł. E. Klekot, Warszawa 2008.

<sup>8</sup> A. Pechmann, *Biblioteka utraconych książek*, przekł. S. Lisiecka, Warszawa 2009.

rejestrę ksiąg utraconych (zniszczonych, zawieruszonych, niedokończonych, planowanych, zaledwie zapowiedzianych, ale nigdy nie spisanych). Uważny szpargalista potrafi wskazać już wśród młodzieńczych utworów dramatycznych poety takie, do których scenicznej prezentacji co prawda udało się doprowadzić, ale ich tekst niestety zaginął. Przykładem może być, będący wspólnym dziełem Gałczyńskiego i Włodzimierza Słobodnika, dramat, którego premierę tak wspominał, kierujący w latach 1923–1927 Teatrem Popularnym I, Stefan Gozdawa – Wiechecki (Wiech):

Odwiedzili mnie kiedyś dwaj studenci, przynosząc utwór sceniczny, w którym głównymi bohaterami byli Pat i Patachon, czy też Flip i Flap. Jeden z autorów nazywał się Włodzimierz Słobodnik, a drugi Konstanty Ildefons Gałczyński. Nie przypominam sobie z jakim powodzeniem przeszedł wodewil poetów znanych wówczas we własnej rodzinie.<sup>9</sup>

Nieznany dziś z tytułu utwór powstał w tym samym czasie, gdy Gałczyński, ciekaw mechanizmów działania profesjonalnego teatru, przystał do zespołu Reduty, a przebywając tam tylko około dwu miesięcy obserwował prace Osterwy nad jedną ze sztuk Żeromskiego, oraz uczestniczył w spektaklu *Mazepy* (jesień 1925)<sup>10</sup>.

Choć Gałczyński terminował w Reducie krótko, to jednak jego związek z tym zespołem był trwalszy niż można byłoby mniemać. O tym, że ceniono jego poetycki talent świadczył zorganizowany 22 stycznia 1939 roku wieczór jego poezji<sup>11</sup>, a ponadto, zamówiono u niego, tuż przed wybuchem II wojny

---

<sup>9</sup> Cyt za: B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy. Budyunki i sale w latach 1748–1975*, Warszawa 1986, s. 193. Cytat pochodzi z książki Stefana Wiecheckiego, *Piąte przez dziesięć. Wspomnienia* [Warszawa 1970]; opowieść o młodzieńczych próbach dramaturgicznych Gałczyńskiego przypomina też Roman Dziewoński [idem, *Irena Kwiatkowska i znani sprawcy*, Warszawa 2003, s. 119; dalej: *RD Irena* z numerem strony].

<sup>10</sup> *KG Zielony* 93. Nazwisko Gałczyńskiego widnieje w spisie członków i współpracowników zespołu Reduty (1919–1939, 1946–1947), Dali (1946) – zob.: Z. Osiński, *Pamięć Reduty. Osterwa, Limanowski, Grotowski*, Gdańsk ss. 590 i 622 [dalej: *ZOPamięć* z numerem strony]. Ta sama publikacja pozwala ustalić, że Gałczyński obserwował przygotowania do premiery sztuki Stefana Żeromskiego *Uciekła mi przepióreczka*, z Osterwą w roli Przełęckiego (prem. 27.02.1925); spektakl *Mazepy* Juliusza Słowackiego wystawiono w reż. J. Osterwy lub Iwo Galla, z dekor. Feliksa Krassowskiego (prem. 04.10.1924).

<sup>11</sup> *ZOPamięć* 566. Podczas wieczoru Karol Skubiszewski wygłosił prelekcję na temat *Poezja o niespokojnym nurcie*; utwory Gałczyńskiego deklamowali: Maja Bielicka, Henryk Ładosz, Stanisław Szpiganowicz.

światowej, piosenki do sztuki Antoniego Cwojdzńskiego pt. *Rycerze radości*, który to spektakl przygotowano z myślą o dziecięcej publiczności<sup>12</sup>. Ostatnią propozycją jaką złożył Osterwa Gałczyńskiemu było powojenne zlecenie napisania przez poetę prologu do przedstawienia *Domu otwartego* Michała Bałuckiego. Jak wynika z zapisków zmagającego się z chorobą nowotworową aktora, Gałczyński sumiennie uczestniczył w kolejnych roboczych spotkaniach zespołu<sup>13</sup>. Premiera odbyła się w Teatrach Dramatycznych Krakowa 24 stycznia 1947 roku, tuż przed śmiercią Osterwy<sup>14</sup>.

Znamienne, że o ile z wyjątkową konsekwencją i determinacją Gałczyński dążył do publikowania swoich utworów poetyckich, o tyle w stosunku do prób dramatycznych był bardziej wstrzeźliwy i ostrożny. Napisaną w 1934 roku sztukę *Herod i gwiazdy*, nad którą przez kilka miesięcy pracował zachłannie, by szybko stracić dla niej zainteresowanie [KG*Zielony* 171], „w przypiływie pasji samokrytycznej” [JSO*Szarlatanów* 191] spalił. Natomiast stworzony w 1936 roku *Sierpniowy kwartet* oddał do przeczytania Stanisławowi Piaseckiemu, który – jak zapamiętała żona poety – „zatrzymał rękopis”, twierdząc, że wymaga on dokładnego omówienia z autorem.

<sup>12</sup> Ibidem 563. Spektakl zrealizowano w stworzonym przy Reducie Teatrze Szkolnym, kierowanym przez Marię Dulębę i Ewę Kuninę – *Rycerze radości*, reż. M. Dulęba, dekor. I. Gall, muz. F. Izbiński [właśc. F. Maklakiewicz], pierwszy pokaz: 21.05.1939 r. w sali Wielkiej Rewii.

<sup>13</sup> J. Osterwa, *Reduta i teatr. Artykuły – wywiady – wspomnienia (1914–1947)*, teksty zebr. Z. Osiński, T.G. Zabłocka, opr. i przygotował do druku Z. Osiński, Wrocław 1991; rozdz. *Ostatni pamiętnik* (fragm. wyb. i ogł. J. Szczublewski). Tu fragmenty z dn. 9 XII 1946 – „W teatrze: zebranie reżyserskie. Sprawa reżyserii Ziemińskiego w Promienistych. Atropina na ból i zastrzyk wątroby w lewość. U Noworolskiego: adwokat Ettinger i poeta Gałczyński, który ma pisać prolog do *Domu otwartego*”; 10 XII 1946 – „Zebranie zespołu. Był Flukowski i Gałczyński; o obsadzie *Domu otwartego*, o Bałuckim, o stylu gry, o pracy. Paczka z Ameryki z Los Angeles od Marysi Modzelewskiej: czekolada, papierosy, maszynka i mydło do golenia” [ib. 337].

<sup>14</sup> *Dom Otwarty*, prem. 24.01.1947, Teatry Dramatyczne w Krakowie, reż. zespół, opieka reż. T. Białkowski, oprac. J. Osterwa, oprac. plast. K. Gajewski [wszelkie informacje dotyczące premier teatralnych, obsady aktorskiej, programów itp. – na podstawie materiałów z Pracowni Dokumentacji Teatralnej Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, udostępnionych w archiwum wirtualnym (e-teatr.pl), za co pracownikom Instytutu, jak i za rzetelną kwerendę, serdecznie dziękuję].



A potem *Kwartet* gdzieś przepadł. Może Kot [snuła domysły Natalia – przyp. L.I.] zraził się do tej próby i zniszczył ją, chociaż się tego wypierał. Jestem pewna, że zaważyła tu opinia Piaseckiego. [KG*Zielony* 194–195]

Zawierucha wojenna pochłonęła także utwór wymyślony wspólnie z Jerzym Zagórskim, a zatytułowany *Biedni ludzie*<sup>15</sup>.

Po II wojnie światowej Gałczyński ponownie próbował zmierzyć się z formą dramatyczną. Tym razem była to ułożona wspólnie z Adamem Mauersbergerem komedia satyryczna *Noc mistrza Andrzeja* [KG*Zielony* 375; AD*Konstanty* 74]. Krótkiej sztuki o Towiańskim i otaczających go wyznawcach nie opublikowano za życia poety, „zbyt wyraźnie bowiem uderzała nie tyle w mistycyzm, ile w kult jednostki, w dużym skrócie pokazując jego przejawy i mechanizmy”<sup>16</sup>. Korespondencja Gałczyńskiego poświadcza, że autorzy usilnie starali się nie tylko o druk, ale i wystawienie owego utworu. W liście z 30 stycznia 1952 roku, skierowanym do Mariana Eilego, pełen nadziei autor *Niobe* informował:

*Noc mistrza Andrzeja* wchodzi na Komisję Repertuarową, a również podpisujemy z Mauersbergerem umowę z Czytelnikiem na wydanie książkowe. [Pozdrowienia 84]

Po raz kolejny poeta doświadczył porażki – dramatu nie wystawiono, a opublikowano go już po jego śmierci.

W powojennej rzeczywistości Gałczyński wypróbowywał również inne konwencje i środki teatralne, poszukując właściwego sobie dramaturgicznego brzmienia. Dwukrotnie, i to bez powodzenia, usiłował potwierdzić swoje umiejętności jako librecista: w 1952 roku pracował nad kanwą opery komicznej *Jarmark w Łowiczu* nazywanej też *Wulkan w Łowiczu*, do której muzykę miał napisać Witold Lutosławski<sup>17</sup>, a rok później zaproponował Janowi Krenzowi

<sup>15</sup> *Pozdrowienia dla Czarodzieja. Korespondencja Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, wybór, wstęp i koment. K. Gałczyńska, Warszawa 2005, s. 91, przypis [dalej: *Pozdrowienia* z numerem strony]; KG*Zielony* 212 (wspomnienie Jerzego Zagórskiego).

<sup>16</sup> P. Mitzner, *Gabinet cieni*, Warszawa 2007, s. 148. Sztukę opublikowano dopiero w 1956 roku [„Dialog” 1956, nr 1].

<sup>17</sup> Córka poety posługuje się pierwszym z tytułów [KG*Zielony* 418]; drugi tytuł, odnoszący się do tego samego projektu scenicznego, odnajdujemy w odnalezionym przez badaczy w roku 1958 rękopisie poety, który stał się podstawą późniejszej publikacji [zob. K.I. Gałczyński, *Wulkan w Łowiczu*, [w:] *Dzieła*, t. 3: *Próby teatralne*,

współpracę nad operą *Kolejarze*<sup>18</sup>, która z jednej strony miała realizować tematykę zgodną z politycznymi dyrektywami, ale też była próbą zrehabilitowania się Gałczyńskiego wobec złamanej przez siebie rodzinnej tradycji dziedziczenia kolejarskiego zawodu [*Pozdrowienia* 147]. W tym ostatnim przypadku poeta natrafił na opór kompozytora, który po zapoznaniu się z pierwszą wersją libretta nie ukrywał, że nie znajduje w sobie wystarczającej dozy entuzjazmu, by dokończyć rozpoczęte przez Gałczyńskiego dzieło. Kompozytor nie omieszkął listownie wyłuszczyć swoich wątpliwości i zastrzeżeń. W liście z 23 lipca 1952 roku objaśniał:

Niemal codziennie pytają mnie najróżniejszego typu, rodzaju, kalibru i płci znajomi i nieznanomi: jak *Kolejarze*, czy już opera skończona? A ja płonę ze wstydu. Bo nie to, że nie skończona, nawet nie zaczęta, mało nie zaczęta, ja nawet nie mam ŻADNEGO STOSUNKU DO TEMATU KOLEJARZE. I w tym sedno sprawy. [*Pozdrowienia* 151]

Krenz, wypunktowując mankamenty libretta, mniemał, że przekona poetę o konieczności wprowadzenia w nim zmian ze względu na muzyczną stronę przyszłego spektaklu, ale przy okazji, mimochodem charakteryzował stylistykę, pod której silnym wpływem wydawał się być Gałczyński. Kompozytor zwrócił więc uwagę, iż zaproponowana przez poetę intryga byłaby bardziej odpowiednia dla wodewilu, a nie dla opery, a ułożony przez Gałczyńskiego „marsz kolejarzy” daje pole do popisu raczej Władysławowi Szpilmanowi, Alfredowi Gradsteinowi lub Edwardowi Olearczykowi, a nie twórcy muzyki poważnej<sup>19</sup>.

---

Warszawa 1979, s. 24–30; dalej: KIG*Dziela* z numerem tomu i strony]. Do tej wersji odwołują się najczęściej biografowie poety [por. AD*Konstanty* 75].

<sup>18</sup> KG*Zielony* 418; *Pozdrowienia* 151. Wspomnienia Jana Ciecierskiego świadczą o tym, że Gałczyński miał kilka wariantów tytułu libretta tej opery – według aktora, w ostatnich miesiącach życia obmyślał kanwę sztuki *Konduktor z linii otwockiej* [zob. *Wspomnienia o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamieńska i J. Śpiewak, Warszawa 1961, s. 299; dalej: *Wspomnienia* z numerem strony].

<sup>19</sup> Sugestią Krenza, iż tekst libretta Gałczyńskiego pasuje bardziej do Szpilmana, Gradsteina i Olearczyka, mógł poeta czuć się dotknięty – o ile Władysław Szpilman był kompozytorem popularnych utworów rozrywkowych w stylu przedwojennym (np. *Nie ma szczęścia bez miłości* ze słowami Henryka Szpilmana, *Jej pierwszy bal* ze słowami Władysława Szlengla; *Deszcz* ze słowami Gałczyńskiego; *Czerwony autobus* ze słowami Kazimierza Winklera), to Alfred Gradstein był gorliwym rzecznikiem realizmu socjalistycznego w muzyce i stworzył bardzo wiele piosenek masowych (*Na*

Rozprawienie się Krenza z librecistą było bezceremonialne, ale trafnie oddawało estetyczne skłonności Gałczyńskiego, który sam rozpoznając w sobie potrzebę łączenia lekkości formy z zabiegami parodystycznymi, sięgnął po oryginalne libretto *Orfeusza w piekle* i zaproponował własną, „antyburokratyczną” wersję tego mitycznego tematu<sup>20</sup>. Jego działania translatorские nie ograniczały się wyłącznie do teatru muzycznego. Razem z Ziemowitem Fedeckim przetłumaczył z języka rosyjskiego sztukę Ilii Gruzdiewa i Olgi Forsz *Dzieciństwo Gorkiego* [ADKonstanty 74], ale przede wszystkim skoncentrował się na przekładach dramatów Williama Shakespeare’a (*Sen nocy letniej*; fragmenty *Henryka IV* i *Burzy*<sup>21</sup>).

W latach 50., za namową ówczesnego dyrektora Teatru Syrena, podjął Gałczyński regularną współpracę z tym teatrem, dostarczając do rewiowego repertuaru swoje piosenki: *Fortepian*, *Piosenka Warszawy*, *Ręce kobiet*, *Kuplety psychologiczne*, *Niedziela nad Wisłą*, *Nowy Świat*, *Brzydkie oczy* i popularny do dzisiaj *Deszcz*<sup>22</sup>. Podkreślić trzeba, że był to czas wyjątkowo niełaskawy

---

*prawo most, na lewo most* ze słowami Heleny Kołaczkowskiej, *Dwaj chłopcy*, *ZMP pomaga wsi*, *Pieśń przodowników pracy*); podobnie Edward Olearczyk – autor wielu piosenek masowych (*Sztafeta pokoju*, *Wiatr pokoju*, *Miliony rąk*, *Piosenki Zetempowców Warszawy*, *Pieśni o Stalinie* ze słowami Józefa Prutkowskiego. Zob.: D. Michalski, *Piosenka przypomni ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1945-1958)*, Warszawa 2010 [dalej: *DMPiosenka* z numerem strony]; *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna efg, red. E. Dziebowska, Kraków 1987.

<sup>20</sup> *Pozdrowienia* 58 (list do Juliana Tuwima, z 25 lipca 1951 r.); *KGZielony* 376. Zamówienie libretta złożył łódzki Teatr Muzyczny, jednak do przygotowywanego spektaklu nie wykorzystano tekstu Gałczyńskiego, a wcześniejsze libretto Janusza Minkiewicza; po latach wersją Gałczyńskiego posłuży się krakowski Teatr Lalek „Grotoska” – *Orfeusz w piekle*, muz. J. Offenbach, libretto, na podstawie oryginalnej kanwy H. Cremieux i L. Halévy, K.I. Gałczyński, reż. Z. Jaremowa, scen. K. Mikulski, prem. 22.12.1956; tekst libretta w: *KIGDziela* 3: 139–193.

<sup>21</sup> *KGZielony* 366 (*Sen nocy letniej*); 374 (*Burza*); *Pozdrowienia* 58–59. Premiera *Snu nocy letniej* odbyła się w Teatrze Nowym (Scena Komediowo-Muzyczna) w Warszawie, 01.05 1952 r. (K. Gałczyńska, podając datę 29.04.1952 r., prawdopodobnie wskazuje na spektakl prapremierowy); reż. R. Ordyński, występowali m.in.: Benigna Sojecka (Puk), naprzemiennie Mieczysław Wojnicki i Zygmunt Maciejewski (Oberon), Hanna Bielska (Tytania), Mieczysław Borowy (Spodek), Edmund Fiedler (Duda).

<sup>22</sup> Szczegóły współpracy Gałczyńskiego z Teatrem Syrena dobrze znamy dzięki szczegółowej relacji Kazimierza Rudzkiego. Zob. K. Rudzki, *O „Alojzym”, przesłiznym „Deszczu” i innych piosenkach*, [w:] *Wspomnienia* 481–488; przedr. [w:] *ADKonstanty* (Materiały) 155–162; przedr. [w:] *Kalendarzu Teatralnym na rok zwykły 1991*

dla poety, gdyż cenzura podważała sceniczną przydatność większości jego tekstów. Przypadek kłopotów z przyjęciem piosenki *Niedziela nad Wisłą* opisał ironicznie Kazimierz Rudzki:

[...] kwestionowano brak odkrywczości w słowach „Wisła płynie, płynie, płynie”, a inny subtelny znawca słowa poetyckiego zauważył, że „wiatr nie może grać na okarynie”... [ADKonstanty (Materiały) 159]

Piosenkę *Brzydkie oczy* wykluczono podczas pokazu przedpremierowego, ponieważ była nieistotna, podobnie jak utwór *Deszcz*, który był zbyt smętny, mało optymistyczny [*ib.*].

Mimo wspomnianych kłopotów z włączaniem piosenek Gałczyńskiego do repertuaru teatralnego, trzeba przyznać, że to właśnie dzięki miniaturom słowno-muzycznym udało się Gałczyńskiemu stworzyć najtrwalszą więź z teatrem. Co istotne, praca poety nad piosenką nie kończyła się na etapie formowania tekstu. Świadomie poszukiwał on najtrafniejszych sposobów jej inscenizowania.

Peregrynując poprzez różnorodne formy teatralnej ekspresji, rozpoznając rozmaite konwencje budowania scenicznego świata, nie mógł Gałczyński pozostać obojętnym na urok szopki, która dzięki skondensowanej umowności pozwalała wyślizgnąć się z realistycznego porządku, umknąć przed prostą imitacją natury. W szopce odnalazł Gałczyński ów osobliwy stop groteskowości, tragizmu i bufonady, których jednoczesne oddziaływanie uświadamiało publiczności, że życie jest sztuką godzenia sprzeczności.

---

z *miesiąca lutego*, dodatek do *Gońca Teatralnego*; fragm. [w:] RDIrena 186–188; idem, *Dodek Dymyza*, Łomianki 2010, s. 516–516. Piosenka *Fortepian* [KIGDziela 2: 461–464] wykonana przez Adolfa Dymkę w spektaklu składankowym *Planie dobrodzieju*, prem. 24.02.1951, reż. K. Rudzki, choreo. W. Borkowski, scen. H. Tomaszewski i S. Zamecznik, Teatr Syrena, Warszawa; *Piosenka Warszawy* z 1953 r. na melodię *Gamin de Paris* [KIGDziela 2: 630–631]; *Ręce kobiet* z 1953 r. do melodii piosenki wykonywanej przez Yves Montanda *C'est à l'aube* [KIGDziela 2: 814–815]; *Kuplety psychologiczne* z 1953 r. [KIGDziela 2: 695–606]; *Niedziela nad Wisłą* z 1950 r. [KIGDziela 2: 458–460]; *Nowy Świat* z 1950 r. z muzyką L. Pogano [KIGDziela 2: 456–457]; *Brzydkie oczy* z 1952 r. [KIGDziela 2: 551–552]; *Deszcz* z 1950 r. [KIGDziela 2: 454–455] – piosenka znana też pod tytułami: *Topole* oraz *I tak się trudno rozstać* – z muzyką Władysława Szpilmana, weszła do repertuaru Aliny Janowskiej, a w wersji płytowej nagrała ją Janina Godlewska. [Zob. D. Michalski, *Jam jest Alina, czyli Janowska story*, Warszawa 2007, s. 157; dalej: DMJam z numerem strony; idem, *Piosenka przypomni ci...*, s. 116–117.]

I znów przewrotność losu sprawiła, że dość długo nie dopuszczano do komitewy ze Skamandrytami, nie brał udziału w układaniu słynnych „Szopek warszawskich”, poza jednym przypadkiem, gdy z Marianem Hemarem, Janem Lechoniem, Julianem Tuwimem, Jerzym Paczkowskim i Świątopełkiem Karpińskim współtworzył szopkę zaprezentowaną publiczności 18 lutego 1931 roku<sup>23</sup>. Jerzy Zaruba, który razem z Władysławem Daszewskim wykonywał kukły do tego przedstawienia, odnotował w pamiętnikach, że do programu włączono kilka piosenek Gałczyńskiego<sup>24</sup>. Spektakl *Pegaz pod gazem* miał być niestety ostatnim w cyklu szopkowych satyrycznych prezentacji. Antyendecka tonacja prezentowanych tam tekstów wywołała żywiołową demonstrację opo- nentów, którzy zakłócili występ w sali kina Colosseum, dlatego też obawiający się kolejnych manifestacji organizatorzy zrezygnowali z tej formy teatralnego politycznego komentowania zdarzeń [MWD*zieje* 145]. Konrad Tarasiewicz wymienia co prawda Gałczyńskiego, obok Janusza Minkiewicza, Świątopełka Karpińskiego i Andrzeja Nowickiego, jako współtwórcę szopki zaprezentowanej w roku 1938 w kawiarni „Sztuka i Moda”<sup>25</sup>, ale informacja ta nie znajduje potwierdzenia w innych źródłach historycznych. Skrupulatny Ludwik Sempoliński zanotował, że szopkę zamykającą tenże rok, jej autorzy Minkiewicz – Karpiński wystawili w sali dawnego, prowadzonego przez siebie teatryku „13 Rzędów”<sup>26</sup>. O udziale Gałczyńskiego w tym przedsięwzięciu aktor nie wspomina, więc fakt podany przez Tarasiewicza wymaga archiwistycznej weryfikacji i ewentualnego potwierdzenia.

Natomiast na pewno Gałczyński był głównym organizatorem szopki wojennej, zorganizowanej i zaprezentowanej w obozowym szpitalu Stalagu XI a w Altengrabow na przełomie roku 1944 i 1945. Przebywający tam Zbigniew Zahorski zapamiętał, że poeta:

---

<sup>23</sup> KG*Zielony* 191; R. Wierzbowski, *O szopce. Studia i szkice*, wyb. i oprac. M. Waszkiel, Łódź 1990, przyp. 35, s. 60 [dalej: RWO *szopce* z numerem strony]; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do roku 1945)*, Warszawa 1990, s. 145 [dalej: MWD*zieje* z numerem strony].

<sup>24</sup> J. Zaruba, *Z pamiętnika bywalca. Patrząc na Warszawę*, Warszawa 2007, s. 111.

<sup>25</sup> K. Tarasiewicz, *Przygody z kawą i herbatą. Anegdoty. Wydarzenia*, Warszawa 2000, s. 147 [dalej: KTP*rzygody* z numerem strony].

<sup>26</sup> L. Sempoliński, *Wielcy artyści małych scen*, Warszawa 1968, s. 521 [dalej: LS*Wielcy* z numerem strony]. Informację o złożonej Gałczyńskiemu przez Karpińskiego – Minkiewicza propozycji współtworzenia programu teatru „13 Rzędów” podaje również Tadeusz Wittlin [*Ostatnia cyganeria*, Łomianki 2010, s. 332–334; dalej: TW*Ostatnia* z numerem strony], ale i on nie potwierdza udziału poety w szopce 1938 roku.

był również na tyle dobrym karykaturzystą, że z tektury wykroił pajacowate figury znaczniejszych osób z personelu szpitala, odpowiednio je wymalował, następnie osadził na patykach. Pociągane za sznurki, odgrywały ważną rolę w szopce. [cyt. za: KG*Zielony* 255]

Wszystkie wymienione przeze mnie przedwojenne i wojenne doświadczenia teatralne Gałczyńskiego, uzupełnione o twórczość poety dla radia (*Balu zakochanych* z muzyką Romana Palestra, reż. A. Bohdziewicz, 1936<sup>27</sup>; *Mężczyzna w damskim kapeluszu*, reż. T. Byrski, 1937) oraz dialogi do filmowej adaptacji powieści Marii Ukniewskiej *Strachy*<sup>28</sup> (1938), brały udział w procesie stopniowego krystalizowania się tej niepowtarzalnej – choć w pewnym stopniu spokrewnionej z udramatyzowanymi humoreskami Henri-Pierre’a Cami<sup>29</sup> –

<sup>27</sup> Zob. KG*Zielony* 210. Autorka wskazuje jako inscenizatora *Balu zakochanych* Edmunda Wiercińskiego; *Encyklopedia muzyczna* [op. cit., s. 283] w biografii Romana Palestra podaje właśnie Antoniego Bohdziewicza.

<sup>28</sup> S. Beylin, *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939*, Warszawa 1973, s. 276 [*Strachy*, jedyny film pełnometrażowy wyprodukowany w Spółdzielni Autorów Filmowych; reż. E. Cękański i K. Szołowski, zdj. S. Wohl i A. Forbert, dialogi K.I. Gałczyński, teksty piosenek W. Broniewski, aktorzy: J. Węgrzyn, J. Woszczerowicz, H. Karwowska, E. Bodo, J. Andrzejewska, M. Ćwiklińska]. Organizowanie ekipy do realizacji tego przedsięwzięcia opisuje Wittlin [TW*Ostatnia* 346]; wspomnieć należy o zamówionym przez jezuitów, ale odrzuconym, a później opublikowanym w „Prosto z mostu” scenariuszu filmowym zatytułowanym *Chrystusowy atleta*, dotyczącym życia św. Andrzeja Boboli [zob.: AD*Konstanty* 76; KG*Zielony* 208–210].

<sup>29</sup> W rozmowie z Ludwikiem Jerzym Kernem, Marian Eile przekonywał, że sam odkrył Henri-Pierre’a Cami jako twórcę tego typu humoreski, której model stał się pożądanym w „Przekroju”, a Gałczyński był świetnym, choć nieświadomym realizatorem tego wzorca. „Takie coś pisał pewien Francuz pod pseudonimem Cami. Napisał podobnych historyjek, mini skeczyków chyba paręset przez całe życie, jak nie tysiąc. Też abstrakcyjne i też miejscami groteskowo-głupawe. [...] Gałczyński nigdy o tym Francuzie nie słyszał” – przekonywał Eile [zob. L.J. Kern, *Pogaduszki*, Kraków 2002, s. 78–79; dalej: LJK*Pogaduszki* z numerem strony]. Ta informacja wymaga sprostowania: zgadzając się z Eilem co do oryginalności *Zielonej Gęsi* i *Listów z fiołkiem*, nie można jednak zaprzeczyć, że Gałczyński znał teksty Henri-Pierre’a Cami, humorysty francuskiego, twórcy komiksów we francuskich dziennikach, bardzo popularnego w latach 30. XX w. autora „Małego Ilustrowanego Karawanu”, pisma wydawanego przez paryskie zakłady pogrzebowe. Cami był mu nie tylko znany, ale też Gałczyński przetłumaczył niektóre absurdalne mikroszenki z „Małego Ilustrowanego Karawanu”, co znalazło uznanie we współczesnym polskim teatrze, korzystającym z mozaikowego zestawu translatorskiego: Gałczyńskiego, Arnolda Mostowicza, Joanny Wilińskiej

stylistyki dziwnego, wymykającego się opisowi naukowemu, teatru „na łebku od szpilki”, który wywołał tyle kontrowersji, stając się mimochodem sprawdzianem jakości wyobraźni odbiorcy.

Z wielogłosu opinii na temat *Teatryku Zielona Gęś* ułożyć można osobliwy wzór recepcji, w którym najbardziej charakterystyczne są estetyczna niepewność i dezorientacja wynikająca z niemożności prostego zakwalifikowania zjawiska. Gdańscy wielbicielowie twórczości poetyckiej Gałczyńskiego, poznawszy kolejne odsłony „Najmniejszego Teatru Świata” wystosowali do autora list (16 września 1950 roku):

Nie lubimy Pańskiej *Zielonej Gęsi!* Ale jeśli z Pańskiej strony ma być milczenie, to już niech będzie raczej *Zielona Gęś*. [Pozdrowienia 222]

Według Jana Kotta, źródłem trudności odbioru owych „Przekrojowych” miniatur był nader skomplikowany rodzaj dowcipu, będący typowym produktem „przejrzalej arystokratycznej kultury”, do rozsmakowania w którym „trzeba bardzo wyrobionego podniebienia” [cyt. za: KG*Zielony* 302]. Stefan Kisielewski nie ukrywał zaś całkowitej dezaprobaty dla prezentowanego w *Zielonych Gęsiach* purnonsensu – literacką propozycję poety traktował jako „bełkot czasem ekscentryczny, czasem pomysłowy i oryginalny, innym razem trywialny, najczęściej jałowy, moralnie, intelektualnie nijaki, merytorycznie żaden” [*ib.*]. W impetyczności i roznamiętnieniu ataku Kisielewskiego zawarta była uraza czytelnika, przyjmującego z uznaniem przedwojenne poetyckie dokonania Gałczyńskiego, nie odnajdującego w utworach po 1945 roku tych walorów, które niegdyś tak cenił: liryzmu łączącego się z ironią, pamfletem, dezynwolturą, poetyckiego skrótu zawierającego diagnozę rzeczywistości, olśniewającej wirtuozerii słowa, wreszcie odpowiednio dozowanych historii i polityki<sup>30</sup>.

---

i Zygmunta Szycha – przedstawienie: *Mały ilustrowany karawan*, Lubuski Teatr im. L. Kruczkowskiego, prem. 28.05. 1989 r., reż. W. Hołdys [zob. inne sceniczne adaptacje Cami w teatrze polskim: *Dramat obcy w Polsce 1966–2002. Premiery. Druki. Egzemplarze*, oprac. S. Hałaburda, A. Stafiej, J. Michalik, Kraków 2007, s. 47].

<sup>30</sup> S. Kisielewski, „Tygodnik Powszechny” 1979 nr 35, s. 8. Wyrazem uznania dla przedwojennej poezji Gałczyńskiego była muzyka stworzona przez Kisielewskiego do wybranych utworów poety: *Jesień*, *Wizyta*, *Dzika róża*, *Fatamorgana*. Muzyczną twórczość Kisielewskiego, w jej warsztatowej różnorodności, omawia w monografii pt. *Kisielewski* Małgorzata Gąsiorowska [Kraków 2011; dalej: *MGKisielewski* z numerem strony].

Nie brakowało i obrońców zaproponowanej przez Gałczyńskiego konwencji. Z perspektywy Jana Błońskiego *Zielona Gęś* była mistrzowską parodią istoty teatru, kpina z teatralnej formy poddanej silnej konwencjonalizacji przez inteligentką wyobraźnię<sup>31</sup>. Stanisław Gębala dorzucał do tego bezcenną ambiwalencję humoru „Najmniejszego Teatru Świata”, komizmu prowadzącego do nieustannej demystyfikacji oczyszczającej funkcji śmiechu<sup>32</sup>. W optyce Tadeusza Konwickiego twórczość Gałczyńskiego była zachwycająca niezależnie od koniunktury politycznej, bo:

jeśli chodzi o poezję, poczucie słowa polskiego, umiejętność operowania tym słowem, precyzję tego słowa, nieprawdopodobną precyzję uniesienia słów w zestawieniach ciasnych a trafnych, to Gałczyński był dla niego fenomenem [cyt. za: *RDirena* 114].

Można wobec *Zielonej Gęsi* przyjąć postawę ściśle literaturoznawczą i traktować ją jako „teatr na papierze” [RWO *szopce* 120], można mieć teatrologiczne wątpliwości, czy mamy do czynienia z dramatem, czy z teatrem. Ale na tezę Tymona Terleckiego, iż „Najmniejszemu Teatrykowi Świata” „brak ciężaru i proporcji zdolnych wypełnić rzeczywistą scenę”<sup>33</sup> kontrargumentem jest po prostu praktyka teatralna, która sprawdza pozostawiony przez Gałczyńskiego poetycki materiał najczęściej w kameralnej przestrzeni teatru (jak choćby w zrealizowanym przez Jarosława Kiliana, na scenie nieistniejącego już dziś warszawskiego Teatru Kameralnego, spektaklu *Teatryk Zielona Gęś*, będącym jubileuszowym występem Ireny Kwiatkowskiej – Hermenegildy Kociubińskiej<sup>34</sup>), ale również na estradzie i w kabarecie (łącznie z telewizyjnym Kaba-

<sup>31</sup> J. Błoński, *Pozytywny ekscentryk, czyli o Zielonej Gęsi*, „Dialog” 1959 nr 4, s. 98.

<sup>32</sup> S. Gębala, *Śmiech Gałczyńskiego*, „Dialog” 1984 nr 8.

<sup>33</sup> T. Terlecki, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1987, s. 417 [dalej: *TTRzeczy* z numerem strony].

<sup>34</sup> Oprócz przygotowanego przez J. Kiliana w 2000 roku spektaklu *Zielonej Gęsi* [z muzyką G. Turnaua; I. Kwiatkowskiej partnerowali: E. Gołębiowska (Zielona Gęś), A. Sztuk (Panna Ptysia), B. Baer (Piekielny Piotruś), J. Kawalec (Alojzy Gzégzółka), K. Kołbasiuk (Pies Fafik), K. Kumor (Profesor Bączyński), M. Lesień (Szapurski Zbyszko), R. Nawrocki (Osiołek Porfirion)], Dziewoński przywołuje wcześniejsze realizacje wykorzystujące teksty Gałczyńskiego ze względu na Irenę Kwiatkowską – np. z myślą o niej wystawiono 25.10.1975 r. *Dorożkę Hermenegildy* na Scenie Poezji Teatru Nowego w Warszawie, czy spektakl *Babcia i wnuczek czyli noc cudów* (prem. 05.09.1986 r., reż. R. Major) na Scenie Kameralnej tego samego teatru [zob. *RDirena* 387 i 418].



recikiem Olgi Lipińskiej). Niejednokrotnie lekceważąco nazywano Gałczyńskiego „tekściarzem kabaretowym”<sup>35</sup>, ale nie można nie dostrzec, że właśnie tej parateatralnej formie zawdzięczał poeta znajomość technik operowania skondensowaną dramaturgią, eliptycznym znakiem, erudycyjnym, palimpsestowym skrótem.

#### GAŁCZYŃSKI NA ZAMÓWIENIE

Błędem wydaje mi się lokowanie kabaretowej działalności i twórczości Gałczyńskiego na wstydlwym marginesie jego biografii. Nawet jeżeli zgadzamy się z diagnozą przyjaciela poety, Jerzego Waldorffa, że w „Przekroju” i kabarecie to nie był wielki Gałczyński, ale „Gałczyński na zamówienie”<sup>36</sup>, to zaangażowanie poety w tę formę działań wymaga uważnego badawczego oglądu.

Znajomi i przyjaciele autora *Niobe* zauważyli, że nie było trudno namówić go do udziału w improwizowanych parateatralnych zdarzeniach, o czym świadczą skrzętnie spisane, już powojenne epizody. Jeden z nich dotyczy nieformalnego spotkania zespołu redakcyjnego „Przekroju”, które odbyło się latem 1946 roku w Śledziejowicach, niedaleko Wieliczki, gdzie planowano omówić organizacyjne zagadnienia związane z tworzeniem kabaretu. Jak wspominał Marian Eile, a potwierdzają to fotografie zrobione przez Henryka Hermanowicza, zgromadzeni szybko zaaranżowali przebieraną mającą zainscenizować przedstawioną w *Dybuku* Salomona Anskiego „paradę żebraków bez rąk i bez nóg”:

Postanowiliśmy tego *Dybuka* wystawić. Nikt oczywiście nie wiedział, o co w nim chodzi, po prostu powkładało się na siebie jakieś ciuchy, które tam się znalazło, kołdry i tak dalej i wyszło z tego przedstawienie zupełnie bez sensu. Anda Kitschman robiła podkład muzyczny na fortepianie, ja coś mówiłem, coś tam mówił Waldorff i to było takie sobie. Gałczyński natomiast improwizował cudownie. Niestety, nie było magnetofonu, no i tego nie ma.<sup>37</sup>

Inny wariant improwizowanego wieczoru, tym razem w kamienicy przy Krupniczej 22 w Krakowie, przechował w pamięci Tadeusz Kwiatkowski:

<sup>35</sup> Agnieszka Osiecka zapamiętała, że tego określenia użył w referacie Julian Przyboś, przemawiając do młodzieży (zjazd młodych odbył się w Poznaniu, w 1957 lub 1958 roku) [zob. A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 2008, s. 177; dalej: AOSzpetni z numerem strony].

<sup>36</sup> Z rozmowy przeprowadzonej przez Ludwika Jerzego Kerna z Jerzym Waldorffem [zob. LJKPogaduszki 312].

<sup>37</sup> LJKPogaduszki 88 (z rozmowy autora z Marianem Eilem).

Już od połowy 1945 roku urządzaliśmy co sobotę wieczory satyryczne. Brali w nich udział pisarze, którzy mieli na tyle odwagi, aby się troszkę powygłupiać. Szukaliśmy wtedy wesołości, choć czasy nie były zbyt wesołe. I bawiliśmy się naprawdę. Wokół naszego klubu zebrało się kilkanaście, a może kilkadziesiąt osób z krakowskiej inteligencji, uczestniczących w tych Momusowych sobotach. a czasem warto było się u nas bawić. Broszkiewicz recytował swe satyryczne wiersze, Brandys i Dygat odstawiali duet z kupletami, Gałczyński śpiewał angielskie wojskowe piosenki. I jakie tworzone improwizacje! Nikt tego nie zapisywał, a wielka szkoda, pozostałby pikantny tomik politycznie odpartyjniony.<sup>38</sup>

#### A) WZORZEC KABARETOWY – DIE KATAKOMBE (1931–1933)

W błysku wspomnień przywołujących incydentalnie aranżowane towarzysko-artystyczne spotkania wyraźnie widać upodobanie Gałczyńskiego do uczestnictwa w zdarzeniach będących połączeniem musującej brewerii z artystycznym popisem, pomysłu wdrażanego ad hoc w gronie osób, od których oczekuje się poddania fantazji chwili i żywiołowi zabawy.

Nawet w gorszących otoczenie kawiarnianych ekscesach – kiedy to, jak zanotował Jan Hoppe, ów „czarujący cudak” burzył spokój otoczenia śpiewając swawolne piosenki<sup>39</sup>, albo, jak opisała to Krystyna Uniechowska, gdy wywróciwszy filiżankę z kawą na zaskoczonego gościa kawiarni, uznany przez szatniarzy za niepożądanego intruza, został siłą usunięty z lokalu, co nie skonfundowało bon vivanta, rozsyłającego „siedzącym w kawiarni paniom całusy”<sup>40</sup> – dostrzegam refleks tęsknoty za uniezwykleniem życia codziennego poprzez sceniczny gest, skłonność do teatralizacji łączącej powagę z frywolnością, prostotę ze złożonością, czasem intymnie liryczną, czasem zaczepną i prowokacyjną. Konsekwentnie Gałczyński zmierzał w stronę teatru rujnującego konwenans i naruszającego oficjalnie obowiązujące reguły życia społecznego – wszystko po to, by odstąpić wielowarstwowość egzystencji.

Z instytucjonalną postacią takiego teatru zetknął się Gałczyński w latach 1931–1933, gdy jako referent kulturalny w konsulacie Rzeczypospolitej znalazł się w Berlinie, którego ówczesny kosmopolityzm znalazł odwzorowanie w przemysle rozrywkowym i prasowym. Poeta zamieszkał w Berlinie, który –

<sup>38</sup> Cyt. za: J. Olczak-Ronikier, *Piewnica pod Baranami*, Warszawa 1997, s. 170.

<sup>39</sup> J. Hoppe, *Maby Ildéfons*, [w:] *Wspomnienia* 57.

<sup>40</sup> K. Uniechowska, *Antoni Uniechowski czyli magiczne widzenie świata*, Warszawa 1993, s. 246 [dalej: *KUAntoni* z numerem strony].

jak przedstawia to Lisa Appignanesi<sup>41</sup> – był osobliwą multikulturową menażerią, przygarnął bowiem w tamtym czasie: ekspresjonistów i agentów Kominternu, seksuologów i tancerzy nudystów, defraudantów i królów czarnego rynku, narkomanów, transwestytów, sutenerów, kokoty, homoseksualistów, proroków wegetarianizmu, magii i apokalipsy, uchodźców ze Wschodniej Europy. W tym mieście dojrzewała dwojakiego rodzaju rozrywka: z jednej strony, proponowano w tyngiel-tanglach mało wyrafinowane programy, odwołujące się do instynktownych pragnień i emocji (striptiz), z drugiej – prowokującą intelekt, zmuszającą do przyjrzenia się dookolnemu światu bez złudzeń, satyrę.

I właśnie na widowni takiego ambitnego, oferującego obrazoburczy program teatru znalazł się Gałczyński. Die Katakombe. „Kot mówił, że dla takiego teatryku poświęciłby pół życia” – zapewniała żona poety [KG*Zielony* 158].

Był to teatr, w którym pewien „mały, tłusty berlińczyk... próbował powstrzymać katastrofę maszyną do pisania” [LAK*Kabaret* 113], oferując bezkompromisowość swoich tekstów, demaskując głupotę codziennych zachowań i niedorzeczność politycznych wyborów. Współpracę z owym wpływowym satyrykiem, Kurtem Tucholsky’em, zapewnili sobie dwaj właściciele kabaretu: Weiner Finch (utalentowany konferansjer) i Hans Depp. Dzięki ich zręcznemu zawiadywaniu nadscenką, udało się nie wiązać kabaretu z żadnym politycznym ugrupowaniem, nie reprezentować jednej linii argumentowania, uderzać w widza czystą satyrą. Jednocześnie Die Katakombe pozostawał w centrum politycznych zdarzeń, bez wahania kásając zawołowaną antyhitlerowską satyrą.

Tam właśnie, w niezwykle ascetycznym, piwnicznym wnętrzu, które poeta nazwie „maleńkim sercem w podziemiach”<sup>42</sup>, usłyszał Gałczyński występ Inge Jongepier, której poetycko przetworzoną w wyobraźni biografiją będzie wielokrotnie wygłaszał na spotkaniach autorskich i w kabaretach, swą deklamacją zawsze kończąc tymi samymi słowami, przekazującymi tajemnicę teatralnych zauroczeń:

I było w niej coś...  
kobiece,  
nieuchwytnie,

---

<sup>41</sup> L. Appignanesi, *Kabaret*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1990 [dalej: LAK*Kabaret* z numerem strony] – obraz międzywojennego Berlina (s. 110), kabaret Die Katakombe (s. 188–190).

<sup>42</sup> K.I. Gałczyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1983, s. 69, w. 15 [dalej: KIG*Wybór* z numerem strony i wiersza].

dalekie,  
coś, co trzeba chwycić pazurami. [*ib.* 72: 82–86]

Wiersz o Inge Bartsch stał się później przepustką do edukacji aktorskiej w PIST-cie i poświadczeniem scenicznego talentu Ireny Kwiatkowskiej. Niebagatelny wpływ miał też na zawiązanie stałej współpracy aktorki i Gałczyńskiego. Kiedy jury konkursowe, 30 marca 1935 roku, przyznało Kwiatkowskiej pierwszą nagrodę za recytację właśnie *Inge Bartsch*, wieść o kunszcie scenicznym młodziutkiej artystki dotarła do poety, który nie omieszkał wysłać do niej kartki gratulacyjnej:

Od Henryka Kuny, Antoniego Bohdziewicza i tyłu, tyłu innych słyszałem  
o Pani niezwykłej interpretacji mojej *Inge Bartsch* – Dziękuję!<sup>43</sup>

Kiedy po II wojnie światowej spotkali się w Siedmiu Kotach i Gałczyński usłyszał Kwiatkowską interpretującą ten wiersz – jak głosi środowiskowa legenda – poeta przyznał, że dopiero dzięki niej zrozumiał własny utwór.

Częścią wspólnej biografii aktorki i poety jest również anegdota dotycząca sposobu angażowania Kwiatkowskiej do Siedmiu Kotów przez redaktora naczelnego „Przekroju” i jednocześnie organizatora kabaretowego przedsięwzięcia Mariana Eilego, który miał przeprowadzić z aktorką taką oto rozmowę:

Eile: Słyszałem o pani genialnej interpretacji wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Inge Bartsch*.

Kwiatkowska: Przepraszam, ale od kogo Pan słyszał?

Eile: Od Jerzego Waldoffa.

Kwiatkowska: Waldorff mnie na scenie nie widział.

Eile: Opowiadał mu o Pani Gałczyński.

Kwiatkowska: Gałczyński mnie na scenie nie widział.

Eile: Opowiadał mu o Pani Antoni Bohdziewicz, a ja polegam na ich opinii.

Artystka puentowała ten dialog krótko: „wychodziło na to, że nikt mnie nie widział, ale mówią dobrze” [*ib.* 104–105].

B) W SMORGONII I „KUKUŁCE WILEŃSKIEJ” (1934–1935)

Po powrocie z berlińskiej placówki do Warszawy Gałczyński nie potrafił umiejętnie włączyć się w życie kulturalne stolicy. Natrafiał nieustannie na trudno-

<sup>43</sup> RDIrena 41 – informacje dotyczące czasów terminowania w PIST-cie (s. 40–42).

ści, mnożyły się okolicznościowe nieporozumienia: nie chiano wystawiać jego dramatów, odsyłano jego teksty z kabaretów i redakcji czasopism [KGZielony 159].

Wybór Wilna jako chwilowej przystani okazał się fortunny, choćby z tego względu, że Gałczyński znalazł się w przyjaznym środowisku, które inspirowało go do podejmowania różnorodnych zajęć. Po raz pierwszy, właśnie w Wilnie, miał szansę sprawdzić, praktyczne możliwości realizowania berlińskiego kabaretowego wzorca.

Rekonstrukcję wileńskiego etapu życia autora *Niobe* zawdzięczamy wnikliwym i szczegółowym badaniom Jerzego Stefana Ossowskiego [JSOSzarlatanów II 153–222], który podkreślał, że poznanie ówczesnej kabaretowej działalności Gałczyńskiego możliwe było dzięki udostępnieniu domowego archiwum Teodora Bujnickiego. Syn tego ostatniego, Tadeusz, kilkakrotnie podjął próbę opisania artystycznej współpracy ojca z Gałczyńskim<sup>44</sup>.

Znając okoliczności funkcjonowania klubu Smorgonia i nadawania audycji *Kukułka wileńska*, można być pewnym, że Konstanty Ildefons nie debiutował twórczością kabaretową w Warszawie w roku 1935<sup>45</sup> (można uznać te próby wyłącznie za debiut stołeczny), ale po raz pierwszy zmierzył się z wymaganiami tej parateatralnej formy w roku 1934, gdy włączył się w przygotowywanie kolejnych programów artystycznych Smorgonii. Dodać trzeba, że Gałczyńskiego przyjęto do zespołu, który posiadał już pewne doświadczenie w układaniu i opracowywaniu satyrycznych programów, tworzyli go bowiem ludzie, którzy w czasach studenckich rozbawiali wilnian tzw. *Żywymi Gazetkami* i *Szopkami akademickimi*. Do owej grupy należeli: Antoni Bohdziewicz, Teodor Bujnicki, Wojciech Dąbrowski, Kazimierz Hałaburda, bracia Sylwanowicze, Władysław Gasiulis, a potem również Tadeusz Łopalewski i Jerzy Ostrowski.

---

<sup>44</sup> T. Bujnicki, *W kręgu „Kukułki” i Smorgonii (Bujnicki i Gałczyński)*, [w:] *Dzieło i życie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, t. 2, red. A. Kulawik i J.S. Ossowski, Kraków 2005, s. 593–597 [dalej: TBW kręgu z numerem strony]. Podstawę przeprowadzonej przez Bujnickiego analizy stanowiły zachowane scenariusze audycji: *Proroctwa wileńskie*, *Kompleks wiosenny*, *Kukułka w Bangkoku*, *Akademia ku czci Bonifacego Magnolii* oraz skecz *Cudotwórca z Mejszagoły* [por. A. Szawerna-Dyrzka, *Śmiech katastrofisty. Teodor Bujnicki w kręgu Żagarów*, Katowice 2007].

<sup>45</sup> Taką mylącą informację znajdziemy w książce Doroty Fox pt. *Kabarety i rewie międzywojennej Warszawy*, Katowice 2007, s. 196 [dalej: DFKabarety z numerem strony]. Czytamy tam: „O tym, że niełatwo było zyskać akceptację, świadczy np. nieudany debiut Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (Rewia Ordonki 1935)”.

Osobowością konsolidującą środowisko intelektualno-artystyczne Wilna w owym czasie był dyrektor programowy tamtejszej Rozgłośni Polskiego Radia, prezes wileńskiego oddziału Związku Zawodowego Literatów Polskich – Witold Hulewicz.

Pod tym samym adresem: Ostrobramska 9, gdzie organizowano popularne *Środy Literackie*, utworzono klub towarzyski Smorgonia, w którym raz w miesiącu (a czasem częściej) odbywały się kabaretowe występy, tak opisane przez Jerzego Ossowskiego:

W murach klasztoru pobazylińskiego, uwiecznionego w *Dziadach*, na tym samym piętrze, gdzie niegdyś znajdowało się więzienie i słynna Cela Konrada, odbywały się stałe wieczory kabaretowe Smorgonii, transmitowane przez rozgłośnię wileńską. Przygotowaniem zaproszeń i dekoracją sali pod względem plastycznym, zajmowała się Krystyna Wróblewska (autorka doskonałych karykatur) i graficzka Wanda Reicherowa. Wiersze, fraszki, parodie i piosenki okolicznościowe na wszystkie możliwe tematy wykonywali albo sami literaci, albo aktorzy z Pohulanki przy akompaniamencie Tadeusza Szeligowskiego, Stanisława Węśławskiego i Sergiusza Kontera. [JSOSzarlatanów 161]

Dodajmy, że gdy na przykład Szeligowski bawił słuchaczy zręcznymi parodiami stylu Chopina czy Bacha, równocześnie Jerzy Hoppen i Stefan Nagębski wykonywali na gorąco karykatury wybranych gości [ib. 198].

Charakter owych Smorgońskich sobót gorszył niejednego, tak ze względu na sprzeczność dziedzictwa filomackiej martyrologii z frywolnością współcześnie proponowanych tam utworów, jak i ze względu na bachiczny charakter zabawy, profanujący jakoby Celę Konrada i wzniosłą przeszłość. Za taki niestosowny utwór, prowadzący do obniżenia poziomu kultury, uznano jedną z satyr Gałczyńskiego, której tematem było otwarcie na placu Łukiskim szaletu publicznego, obiektu bezbrzeżnej dociekliwości i zainteresowania pewnego, podróżującego incognito, perskiego ambasadora [ib. 186–187; zob. *Piosenki ludowe* [KIGDziela 2: 712–734].

Nie tylko powyższym tekstem wpisywał się Gałczyński do grona „szkodników”<sup>46</sup>. Liczne utwory pisane wspólnie z Teodorem Bujnickim budziły podobne reperkusje, nie kwestionowano jednak, że dzięki owemu literackiemu aliansowi powstał świetny kabaretowy duet. Według Jerzego Zagórskiego harmonijna współpraca między nimi była możliwa, ponieważ mieli oni:

<sup>46</sup> *Ib.* 186 – fragment artykułu Wandy Niedziałkowskiej-Dobaczewskiej, *Szkodnicy* z „Kurier Wileńskiego” (17.11.1934).

pokrewne temperamenty artystyczne, [...] perorowali we wszystkich językach świata znanych sobie i nieznanym. Mieli wyostrzone poczucie muzyki i barwy słowa: ostry dowcip Konstantego był zmiękczały, rozgadany, uprzystępniany przez świeży humor Dolka. [cyt. za: TBW *kręgu* 592]

Wiadomo, że układając program danego wieczoru razem pisali konferansjerkę, przy tym:

Bujnicki bliski zwykle kwestiom lokalnym, prowincjonalnym, wprowadzał motywy, zdarzenia znane wilnianom; Gałczyński natomiast przekraczał „wileńskie granice”, tworząc swoisty melanz tutejszości, europejskości i egzotyki. [*ib.* 596–597]

Taka wspólnota pracy nad tekstami kabaretowymi – jak choćby nad szkicem *Zwizek Zawodowy Laureatów (Kukułka wileńska, 17.03.1934)* – utrudnia przypisanie poszczególnych elementów programu do konkretnego autora. W tym przypadku spod ręki Gałczyńskiego wyszły na pewno włączone do szkicu piosenki (*Kuna, Puppy, Kołysanka pisarzy*<sup>47</sup>). Inne utrudnienie w porządkowaniu wileńskiej spuścizny kabaretowej Gałczyńskiego wynika z wielostronnej aktywności poety w tamtym czasie: oprócz występów w Smorgonii i w audycjach *Kukułki wileńskiej* poeta przygotowywał teksty na autorskie *Środy Literackie* oraz pisał satyry do własnego programu radiowego *Kwadrans dla ponurych*<sup>48</sup>. Jak podkreśla Ossowski, prasa nie prowadziła zbyt skrupulatnej sprawozdawczości kulturalnej, ograniczając się niejednokrotnie do ogólnikowych omówień, co zmniejsza szanse na precyzyjne przyporządkowanie danego tekstu konkretnemu miejscu i ulokowanie go we właściwym czasie. Niejednokrotnie, gdy w prasie odnajdziemy już komplet informacji dotyczących programów audycji satyrycznych wykorzystujących utwory Gałczyńskiego, to okazuje się, że większość tekstów zaginęła (np. napisane dla radia: *Prima-aprilis felieton wileńskiego referenta, Zakupy świąteczne, monolog Cztery noce w Tokio*; słuchowiska: *Przed odejściem pociągu, Ostatnia kradzież Giocondy* czy satyryczny *Taniec elfów*) [*JSO* *Szarlatanów* 177 i 199–200].

W kabaretowo-radiowej twórczości wypróbował Gałczyński różnorodne rejestry intelektualno-emocjonalne i formy podawcze (felieton, monolog, piosenka), łącząc okolicznościowość z motywami uniwersalnymi. Piosen-

<sup>47</sup> *Kuna* [*KIGDziela* 1: 264], *Puppy* [*ib.* 1: 278–279], *Kołysanka pisarzy* [*ib.* 1: 265–266].

<sup>48</sup> Od 13.09.1934 r. do 02.05.1935 r. Gałczyński przedstawił piętnaście programów autorskich w tej audycji [*JSO* *Szarlatanów* 173]; *KGZielony* 162.

kami *Kuna* i *Kompleks wiosenny* włączał się w jeden z najważniejszych sporów społeczno-obyczajowych Wilna lat 30. – w dyskusję na temat rzeźbiarskiego kształtu przyszłego pomnika, jakim społeczność wileńska zamierzała uhonorować Adama Mickiewicza [JSOSzarlatanów 163–166]. W scenariuszu *Akademia ku czci Bonifacego Magnolii* poddał w wątpliwość wartość legendy Piłsudskiego i wykiął jego bezkrytycznych wielbicieli<sup>49</sup>. Nie unikał również krytyki własnego środowiska i kilkakrotnie powracał do tematu mechanizmów rządzących oficjalnym życiem literackim, nie oszczędzając tak aspirujących do zaszczytów kolegów po piórze (przykładem niech będzie felieton: *Jak Lechoń chciał zostać laureatem w Paryżu*), jak i literatów, którym przynależność do Polskiej Akademii Literatury dawała przywilej przyznawania innym autorom różnych nagród (karykatury: Zenona Przesmyckiego – Miriama w satyrze *O Przesmyckim Zenonie* oraz Tadeusza Boya-Żeleńskiego w *Wywiadach skandalicznych*) [ib. 213–214].

Do kabaretowego repertuaru zdarzało się Gałczyńskiemu włączać, oprócz tekstów krojonych na bieżąco, takie, które powstały już wcześniej. Tak było z napisaną w czasach berlińskich, a odrzuconą przez dyrekcję *Qui Pro Quo*, *Balladą o Moście Marionetkarzy* [KIGDziela 2: 711] wykonywaną w *Kukułce wileńskiej* z muzyką Sergiusza Kontera; podobnie – z powstałą w latach 30., ciut frywolną *Balladą staroniemiecką*, której bohaterce, pogrążonej w chorobliwym smętku, sprytny giermek przywraca radość życia, zamykając się z dziewczyną w alkierzyku:

Po godzinie przekręcił się klucz  
 Wyszła Inga, blask aż bije z ocz –  
 Padł w objęcia giermka Demolinus.  
 Zesromani mędrce poszli precz –  
 A to przecie taka łatwa rzecz  
 I tak stara jak bożek Gambrinus,  
 Który złoty, zdobi Sali róg,  
 Spał na beczcze, dobry piwa bóg,  
 W dłoni dzierząc kufel ze scenami  
 myśliwskimi, gdzie orszaki Dian

---

<sup>49</sup> *Ib.* 200–207. Autor przeprowadza dokładną analizę części składowych scenariusza *Akademia ku czci Bonifacego Magnolii*, z zaznaczeniem wielostronności karykaturalnego ujęcia Magnolii – Piłsudskiego (Magnolia a życie praktyczne, Magnolia a literatura, Magnolia i kobiety, Magnolia a dzieci, Magnolia wobec zwierząt).



w noc księżyczną odprawiły tan,  
potrzęsając srebrnymi łukami.<sup>50</sup>

Razem z powyższymi balladami, 28 kwietnia 1934 roku poeta przedstawił słuchaczom, powstałą w roku 1928, *Romancę o trzech siostrach emigrantkach*, o odszekspirowskich imionach: Amelia, Ofelia i Kordelia, które poszukując szczęścia poza granicami swego kraju, wyruszyły w pechową podróż statkiem do Wenezueli, ginąc tragicznie w odmętach oceanu<sup>51</sup>.

Wśród piosenek Gałczyńskiego prezentowanych w tamtym okresie można wskazać i takie, które znajdują się nadal w obiegu kulturowym, napiętnowane wtórną anonimowością, bo rzadko wykonawcy potrafią wskazać autora. W programie *Kukułki Wileńskiej* z 24 lutego 1934 roku znalazły się trzy utwory chętnie włączane dzisiaj jako szanty do śpiewników żeglarskich, a stworzone w czasach biesiadnych spotkań w warszawskiej kawiarni literacko-artystycznej Kresy (1924–1927). Jak sugeruje córka poety, prawdopodobnie wszystkie powstały z inspiracji Stanisława Marii Salińskiego: *W nieruchomym oceanie* – będącym efektem współpracy Gałczyńskiego, Stanisława Marii Salińskiego i Aleksandra Maliszewskiego<sup>52</sup>; przypisywany Salińskiemu, a ułożony przez Gałczyńskiego *Biały stół* (inc. „Na wielkim okręcie wszyscy są szczęśliwi”) oraz *Usta dziewcząt z Colombo* [ib. 90–93]. Ta ostatnia, egzotyczna i pozornie niewinna w warstwie tekstowej piosenka:

Usta dziewcząt z Colombo  
Są smaczniejsze niż kawa  
Którą pije wieczorem  
Maharadża Ling Tong.  
[cyt. za: JSOSzarlatanów 209]

dopasowana do melodii Yakova Stolyara, spopularyzowanej przez pierwszy dźwiękowy film radziecki *Bezdomni* (*Putiowka w zizń*) z 1931 roku, swym charakterem kontrastuje z owym ekranowym poematem pedagogicznym,

<sup>50</sup> *Ballada staroniemiecka* [KIGDziela 1: 172–173]. J.S. Ossowski odnotowuje miejsca i daty pierwodruków zarówno tego utworu, jak i *Ballady o Moście Marionetkarzy* oraz *Romancy o trzech siostrach* [zob. JSOSzarlatanów 209].

<sup>51</sup> KGZielony 111–112. Córka poety wiąże powstanie i temat *Romancy* z podjęciem przez Gałczyńskiego pracy referenta emigracji europejskiej w Polskim Towarzystwie Emigracyjnym. Utwór zamieszczony w: KIGDziela 1: 78–81.

<sup>52</sup> Dziś wykonywana jest z muzyką Olafa Svensona.

opowiadającym o łagrach w porewolucyjnej Rosji, gdzie dokonywano reedukacji ‘bieszprizornych’ – bezdomnych dzieci<sup>53</sup>.

Do tego zestawu piosenek dodać można przechowywaną w archiwum Teodora Bujnickiego, noszącą przewrotnie banalny, rodem z reklam tytuł *Mocmy nogi*, o takim oto ironicznym zakończeniu:

Jest troszeczkę niepokoju –  
 Ja to widzę, ja to wiem –  
 Gdy się wszyscy czegoś boją,  
 Musi widać być coś w tem.  
 Może boją się komety,  
 Dyktatury, strusich jaj –  
 Skorzystajcie z mej recepty  
 A ty, Wicuş, graj i graj:

Mocmy nogi, mocmy nogi  
 Polsko moja, mocmy nogi!<sup>54</sup>

#### C) CHÓR PIÓR CZY ŚCICHAPEK?

Aktywny udział Gałczyńskiego w życiu kulturalnym Wilna nie odwiódł poety od powrotu do Warszawy. Nawiązany w roku 1935 kontakt prywatny i zawodowy z Hanką Ordonówną i jej mężem Michałem hr. Tyszkiewiczem dawał szansę zaistnienia na scenach kabaretowych stolicy. Wspólnie spędzone tego roku lato w Ornianach miało być czasem dopracowywania przyszłego wspólnego repertuaru. Podkreślić jednak trzeba, że tych dwoje artystów nie tylko pracowało w odmiennym rytmie, co niosło towarzyskie napięcia (Gałczyńskiego złościło, że czas, który powinni byli poświęcić na przygotowanie

<sup>53</sup> *Bezdomni*, reż. N. Ekka – na związek utworu Gałczyńskiego z muzyką z tego filmu naprowadził mnie fragment dialogu Czesława Miłosza z Aleksandrem Watem [zob. A. Wat, *Mój wiek*, Warszawa 1990, t. 1, s. 132; dalej: *AWMój* z numerem tomu i strony].

<sup>54</sup> Cyt. za: JSO*Szarlatanów* 217. Inną wersję tego utworu opublikowano w: KIG*Dziela* 1: 273. Warto zwrócić uwagę na fakt, że utwór ten stał się podstawą powojennego widowiska wystawionego przez Estradę Łódzką w roku 1967: K.I. Gałczyński *Mocmy nogi*, prem. 10.10.1967, reż. J. Krzywka, oprac. muz. K. Fontana-Fic. Zagadkowe jest pokrewieństwo tytułu wiersza Gałczyńskiego z tytułem okupacyjnego spektaklu wystawionego w jawnym Teatrze Małych Form „Miniatury” – Kazimierz Szubert wyreżyserował tam groteskowy montaż pt. *Mocmy nogi czyli porwanie pupilek*, pióra Stefana Strusia i Szczęsnego Kieliszka, prem. 15.12.1943 r.

programu, gospodarze trwonili na zabawy), ale też kierowało się odmiennymi intencjami. Z wysłanej do wileńskiej prasy ankiety wynika, że Gałczyński dążył do stworzenia pełnospektaklowego utworu, co nie było zbieżne z projektami Ordonówny [JS*Szaratanów* 155; por. KG*Zielony* 173–174]. Ceniona i mająca w środowisku warszawskich artystów ugruntowaną pozycję pieśniarka, odurzona entuzjastycznymi recenzjami z kolejnych występów, straciła ostrość samooceny i postanowiła samodzielnie przygotować inaugurujący jej panowanie we własnym teatrze Wielka Rewia program. Zajęła się nie tylko sprawami organizacyjnymi, kompletowaniem zespołu i reżyserią, ale postanowiła napisać większość tekstów do owego przedstawienia. Do własnych utworów – jak relacjonował Tadeusz Wittlin – dołączyła „jedynie dwa skecze Tuwima, wyjątkowo słabe i bodaj od dawna leżące na dnie jego szuflady, oraz tekst piosenki Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego”<sup>55</sup>, któremu – wedle oceny piszącego – brakowało wycucia tak w odniesieniu do kabaretowego przedstawienia, jak i wobec narzuconego przez Ordonkę charakteru podniosłej akademii. Ludwik Sempoliński odnotował, że utworów Gałczyńskiego w tym widowisku było więcej niż jeden, „były nieco uduziwnione i nie bardzo docierały do publiczności” [LS*Wielcy* 487]. Recenzujący premierę Boy, co prawda włączył poetę do grona „nowo pozyskanych dostawców” [cyt za: DF*Kabarety* 196] tekstów kabaretowych, ale nie oszczędzał twórców rewii i skrytykował ich „bezlitośnie, nie zostawiając suchej nitki na Ordonce, na Tuwimie, który skrył się pod pseudonimem Doktor Pietraszek i na Gałczyńskim” [TW*Pieśniarka* 202–203]. Boy drwił bezlitośnie z przedstawionego w Wielkiej Rewii „nieszczęścia w trykotach”, z tego, że publiczności zaproponowano „rozańczone bolączki społeczne: podkasane bezrobocie” obok śpiewającej tragedii górników, mizdrzącej się wojny, a wszystko przy współudziale – co według Boya było niepojęte – znakomitego dra Pietraszka, „który jak wiadomo, idąc polem, czy lasem, lubi ranę społeczną poślaskotać czasem”<sup>56</sup>.

Porażka teatru Ordonówny dotknęła Gałczyńskiego w tym samym czasie, gdy usiłując znaleźć stałe zatrudnienie w którymś z warszawskich czasopism, nie zyskał on akceptacji redaktorów „Wiadomości Literackich”. Wówczas poeta znalazł się w orbicie oddziaływań Stanisława Piaseckiego, który włączył

---

<sup>55</sup> T. Wittlin, *Pieśniarka Warszawy Hanka Ordonówna i jej świat*, Łomianki 2006, s. 202 [dalej: TW*Pieśniarka* z numerem strony].

<sup>56</sup> T. Żeleński Boy, *Premiera w teatrze Wielka Rewia*, w: *Pisma*, t. 26: *Perfumy i krew. Krótkie spięcia. Wrażenia teatralne*, Warszawa 1969, s. 620.

go do prac w swoim endeckim periodyku „Prosto z mostu”<sup>57</sup>, ale także zaproponował wzięcie udziału w przedsięwzięciu kabaretowym, zainicjowanym przez pułkownikową Zofię Raczyńską-Arciszewską. Ta dysponująca świetnymi koneksjami i artystycznymi aspiracjami kobieta założyła w roku 1935 (lub 1936), w starej oranżerii przy ul. Królewskiej 11, jak chcą jedni „gustowną”, według innych „pretensjonalną” kawiarnię<sup>58</sup>. Nazwę Sztuka i Moda wymyślił bywający tam felietonista „Kuriera Warszawskiego” Zdzisław Kleszczyński [KT*Przygody* 144] i odpowiadała ona charakterowi lokalu, w którym – jak zapamiętał aktor Juliusz Lubicz-Lisowski:

można było pokazać nowy, szary kostium dobrany kolorem do maści skye teriera z hodowli pani Paté. [...] w SiM-ie odbywały się konkursy psiej urody, śpiewała urocza Anna Bovey w sukni malowanej przez panią Raczyńską-Arciszewską, a u wejścia urządzono wystawę z fotografiami autorstwa Haliny Zawadzkiej.<sup>59</sup>

Oprócz tego właścicielka miała ambicję zintegrowania warszawskiego środowiska artystycznego, czego przejawem miały być przygotowywane na każdy dzień tygodnia programy literacko-muzyczne. Poniedziałki poświęcone były literaturze i aranżacją tych spotkań zajmowała się, reprezentująca Towarzystwo Literatów, Lucyna Kotarbińska,

a na wieczorach autorskich występowali Kornel Makuszyński, Bolesław Leśmian, Melchior Wańkiewicz, Maria Dąbrowska czytała *Noce i dnie*. Wtorki, soboty i niedziele były dniami recytacji, występowali Tadeusz Bocheński, Adolf Dymśza, Tadeusz Frenkiel, Kazimierz Rudzki, Lidia Wysocka; zarówno znani aktorzy: Zofia Lindorfówna, Janina Romanówna, Władysław Grabowski, Mariusz Maszyński, jak i wschodząca gwiazda Tola Korian. [KT*Przygody* 146–147]

<sup>57</sup> KG*Zielony* 183–190; M. Urbanek, *Waldorff. Ostatni baron Peerelu*, Warszawa 2008, s. 57–61 [dalej: MU*Waldorff* z numerem strony].

<sup>58</sup> Według Wojciecha Herbaczyńskiego, SiM była lokalem gustownym, ponieważ było w niej mnóstwo zieleni harmonizującej z wystrojem wnętrza [idem, *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*, Warszawa 1988, s. 159; dalej: WHW*dawnych* z numerem strony]; innego zdania był Tadeusz Wittlin, który uznał SiM za miejsce pretensjonalnie wytworne, gdzie „niskie stoliki, fotele wybite błękitnym lub złotym adamaszkiem, posadzki dywanami, lustra, kwiaty, obrazy i kinkiety” miały przyciągać wybraną klientelę [TW*Ostatnia* 47].

<sup>59</sup> J.L. Lisowski, *Wspomnienia starego aktora*, Katowice 1988, s. 115.

Wykonawcami słowno-muzycznego repertuaru byli: Lucyna Szczepańska, Michał Bułat-Mironowicz, Chór Dana, Mieczysław Fogg i Witold Elektorowicz. Teksty piosenek wykonywanych w SiM-ie dostarczali m.in. Gałczyński, Światopełk Karpiński i Andrzej Nowicki. Organizowano również konkursy piosenek, i to w jednym z nich młodzieńcy Witold Małcużyński uzyskał pierwszą nagrodę [ib. 147]. Poza rodzimym słowno-muzycznym repertuarem lansowano modne filmowe przeboje, jak choćby *Sonny boy* z pierwszego amerykańskiego filmu dźwiękowego *Śpiewak jazzbandu* [WHW *danych* 160]. Chcąc urozmaicić estradowe występy, pani Raczyńska udostępniła też kawiarnianą scenkę grupie satyryków „Cyrulika Warszawskiego” [TW *Ostatnia* 47].

Niezwykle trudno w tym strumieniu efemerycznych zdarzeń artystycznych wskazać precyzyjnie datę, kiedy to Zofia Raczyńska-Arciszewska powierzyła Stanisławowi Piaseckiemu zadanie zorganizowania scenki kabaretowej. Wiadomo, że Piasecki natychmiast włączył w realizację tego przedsięwzięcia współpracowników z „Prosto z mostu” [MU *Waldorff* 60–61].

Czy kabaret, w którym występował Gałczyński, został założony w 1937 roku (jak sugeruje to biograf Jerzego Waldorffa, Mariusz Urbanek [ib. 60]), czy w roku 1938 (wg źródeł teatrologicznych)<sup>60</sup>, dość, że po dwu programach „zgaśł śmiercią naturalną”. Waldorff zapamiętał, że na scenie SiM-u wygłaszał druzgocącą satyrę na Polską Akademię Literatury, a Gałczyński recytował *Inge Bartsch* [MU *Waldorff* 61], konsekwentnie potwierdzając niezbędność czystej deklamowanej liryki w programach kabaretowych, jako przeciwwagi dla ludyczności pozostałych utworów.

Według mnie była to poważna propozycja harmonizowania tekstów satyryczno-interwencyjnych, łatwo wpadających w ucho szlagierów czy efektownych tańców z poetycką refleksją, czasem ironiczną albo groteskową, czasem melancholijną; nie zawsze wywołującą śmiech, natomiast w większości przypadków uderzającą w rutynowe przeświadczenia i stereotypowe wyobrażenia.

Owe przedwojenne miesiące występów w SiM-ie były dla Gałczyńskiego etapem krystalizowania się jego podwójnej roli w kabarecie: autora tekstów dla wybranych wykonawców i autora, który lubi sam prezentować własne utwory na scenie. Czy odnotowany przez Krystynę Uniechowską występ Gałczyńskiego, recytującego wiersz *Koniec świata*, odbył się w kabarecie, czy też był

---

<sup>60</sup> E. Krasieński, *Warszawskie sceny 1918-1939. Mały słownik teatrów warszawskich*, Warszawa 1976, s. 268–293; S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918-1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 391 [dalej: SMOTeatr z numerem strony]; J. Waldorff, *Czarne owce dla Apolla*, Wrocław 1984, s. 60 [dalej: JWCzarne z numerem strony] (Waldorff miał jednak wątpliwość, czy nie było to wcześniej).

elementem kawiarnianego wieczoru autorskiego? [KU*Antoni* 245] Będzie to prawdopodobnie jeden z tych historycznych faktów, których nie da się doprecyzować; zdarzenie przypominające o tym, iż czas znacznie więcej unicestwia niż pozostawia do dyspozycji badaczy.

Pamiętając o tym, warto spróbować rozstrzygnąć jeszcze jedną wątpliwość: pod jaką nazwą funkcjonował ów kabaret? We wspomnieniach Jerzego Waldorffa, a za nim – w innych publikacjach, pojawia się nazwa Chór piór, którą miała wymyślić założycielka kawiarni, co autor *Sekretów Polihymnii* skwitował dowcipnie: „[...] niechże tę nazwę Pan Bóg pani pułkownikowej wybaczy!” [cyt. za: MU*Waldorff* 61].

Prawdopodobnie w tym samym roku 1938 powstały dwa kabarety. Przy tym nazwą podaną przez Waldorffa posługiwał się kabaret młodych dziennikarzy, którego współzałożycielką była śpiewaczka operowa i artystka kabaretowa Beata Artemska, a kierownikiem muzycznym tego przedsięwzięcia był Jan „Krzysztof” Markowski, autor muzyki upowszechnionych w czasie wojny piosenek powstańca warszawskiego takich jak: *Marsz Mokotowa*, *Sanitariuszka Małgorzata*, *Mała dziewczynka z AK*. Kabaret ten działał do wybuchu II wojny światowej<sup>61</sup>.

Natomiast Waldorff z Gałczyńskim – wedle ustaleń historyków teatru – występowali w kabarecie Ścichapek<sup>62</sup>. Na scenie tego kabaretu pojawili się oni obok Józefa Czechowicza, Jerzego Pietrkiewicza, Stanisława Piętaka, Adama Zagórskiego, Stefana Otwinowskiego i Feliksa Zbyszewskiego. Wydaje się, że precyzyjna zwykle Waldorffowa pamięć tym razem spletała mu figla.

#### D) W SIEDMIU KOTACH

Tułaczka wojenna zakończyła się dla Gałczyńskiego, gdy w 1946 roku odnalazł on w Krakowie żonę i córkę, a ponadto niemal równocześnie został wciągnięty przez Jerzego Waldorffa w pracę zespołu redakcyjnego „Przekroju”,

<sup>61</sup> Fakt ten odnotował w artykule *Beata Artemska – czyli przypadki Pięknej Heleny* znany muzykolog, krytyk i publicysta Waław Panek [w Internecie: portal maestro.net.pl – strona poświęcona operze, baletowi i muzyce; dostęp: 21.08.2011]; udział Jana „Krzysztofa” Markowskiego w działalności Chóru piór potwierdza Tomasz Lerski [*Syrena Record: pierwsza polska wytwórnia fonograficzna*, przedm. Józef Kański, tłum. T. Lerski i B. Dudycz-Hajgiej, Warszawa 2009, s. 546].

<sup>62</sup> SMO*Teatr* 391; KTP*Przygody* 147; Lesław M. Bartelski w leksykonie pt. *Polscy pisarze współcześni 1939-1991* (Warszawa 1995, s. 358) podaje, że kierownikiem literackim kabaretu Ścichapek był Ludwik Świeżawski.

gdzie regularnie drukował swoje surrealistyczne „kawałki”<sup>63</sup>, to rozbawiając, to znów wytrącając z estetycznej równowagi czytelników. W miniaturowych *Zielonych Gęsiach* realizował Gałczyński swój – jak to określił Daniel Gerould – „całkowicie nieistniejący teatr, którego teatralność opierała się na zaprzeczeniu widowiska” [cyt. za: *TTRzeczy* 417]; proponował, by przy pomocy absurdałnego komizmu dekonstruować inteligenckie mity.

W rok po zakończeniu wojny, w zespole „Przekroju” zrodził się pomysł, by – wbrew nasilającym się „antygałczyńskim” wystąpieniom – stworzyć scenkę, umożliwiającą konkretyzowanie owych purnonsensowych mikroopowieści Zielonego Konstantego.

Miała to być prywatna antreprzyza – finansowana przez Janinę Ipohorską („Przekrojowego” Kamyczka), Mariana Eilego, Romana Szydłowskiego i Jerzego Waldorffa<sup>64</sup> – w której Gałczyński widział siebie pierwotnie „tylko na przyczepkę”<sup>65</sup>, do piosenek.

Jesienną premierę kabaretu przygotowywano w specjalnie wybranym do tego celu miejscu – w podkrakowskich Śledziejowicach, w „czarownym dworze modrzewiowym, który stał pod olbrzymim cedrem libańskim” [LJK*Pogaduszki* 321] – jak wspominał Waldorff, albo „w starym dworze w jeszcze starszym i zapuszczonym parku”<sup>66</sup> – jeśli ktoś woli przyjąć punkt widzenia córki poety. Gałczyński nazwał to miejsce Waldorffowem, jako że to autor *Fidarka* wraz z matką wynajął ów dom od rodziny Niedzielskich.

---

<sup>63</sup> LJK*Pogaduszki* 84 (Marian Eile: „Gałczyński nigdy nie nazywał tych swoich utworów, które przynosił, inaczej jak kawałkami”).

<sup>64</sup> Informacje o powstaniu, organizacji i repertuarze Siedmiu Kotów czerpię z kilku źródeł: z zachowanych programów teatralnych; W. Filler, *Gwiazdozbiór estrady polskiej. Od Zimińskiej do Kayah*, Warszawa 1999, s. 238–240 [dalej: WFG*gwiazdozbiór* z numerem strony]; RDI*Irena* 105–142; Ryszard Marek Groński, *Od Siedmiu Kotów do Owcy. Kabaret 1946–1968*, Warszawa 1971; R.M. Groński, *Od Stańczyka do STS-u. Satyra polska lat 1944–1956*, Warszawa 1974 [dalej: RMG*Od Stańczyka* z numerem strony]; I. Kiec, w *kabarecie*, Wrocław 2004, s. 126–137 [dalej: IKW*kabarecie* z numerem strony]; DMP*Piosenka* 406–498; MUWaldorff 120–126.

<sup>65</sup> *Pozdrowienia* 96 – list z roku 1946 do Włodzimierza Słobodnika.

<sup>66</sup> KG*Zielony* 300. Widoczne w sposobie opisywania tamtych zdarzeń jest uprzedzenie córki poety do Jerzego Waldorffa, przejawiające się choćby w wartościującym komentarzu pomniejszającym zasługi autora *Sekretów Polihymnii* – np. „Konstanty Ildefons Gałczyński w s p a n i a ł o m y ś l n i e przemianował Śledziejowice na Waldorffowo” [s. 300]. Wykluczenie Waldorffa – tego, jak nazywał go S. Kisielewski, „prawdziwego przyjaciela Gałczyńskiego” – z biografii poety obszernie skomentował Urbanek [MUWaldorff 145–149].

Naturalnym wydawało się, że skoro Gałczyński będzie przenosił na scenę kabaretową swoje „Przekrojowe” groteski, to kabaret winien przejąć nazwę prasowego cyklu. Natychmiast też postanowiono ułożyć stosowny hymn dla tworzonej nadscenki. Uznano, że należy nawiązać do tradycji międzywojennej i sięgnąć po schemat efektownego śpiewanego finału do zasobów tekstowych *Qui Pro Quo*, gdzie refren słynnej piosenki Mariana Hemara brzmiał:

Quo Pro Quo – kochana stara buda  
 Qui Pro Quo – ten teatr nam się udał!  
 Co jak co – niech tam kto  
 Ma skarbów Sezamy,  
 Po co nam to? My mamy  
 Qui Pro Quo.<sup>67</sup>

Zachowując model przedwojennego szlagieru Gałczyński proponował krakowskiej publiczności niemniej nośny refren:

Zielona Gęś to teatr jest wspaniały  
 Zielona Gęś dziś dla Krakowa gra  
 Zielona Gęś najlepsze ma kawały  
 Zielona Gęś, Zielona Gęś  
 Ha! Ha! Ha! [MUWaldorff 121]

Utwór miał być wykonywany w rytmie fokstrota, którego na tę okoliczność „z odwagą skazańca, pierwszy, a także ostatni raz w życiu” [*ib.*] skomponował Jerzy Waldorff.

Anaforycznie powtarzaną w refrenie nazwę kabaretu trzeba było jednak zmienić, ponieważ przewidujący Marian Eile przemianował Zieloną Gęś na Siedem Kotów, przekonany, że coraz napastliwsze ataki konserwatywnych czytelników „Przekroju” na „Najmniejszy Teatr Świata” mogą przenieść się na kabaret o tej samej nazwie. Gałczyński, choć ową zamianę przyjął ze zrozumieniem, dał wyraz swemu autorskiemu rozczarowaniu w kolejnym odcinku *Zielonej Gęsi*:

Z gniewu się, muzo moja, trzęś  
 I z pasją wrzeszcz niezwykłą,

<sup>67</sup> Szlagier *Qui Pro Quo*: sł. Marian Hemar, muz. Harry Akst [zob. T. Mościcki, *Kochana stara buda. Teatr Qui Pro Quo*, Łomianki 2008, s. 6].



O tym, jak „Koty” zjadły „Gęś”  
I co z tego wynikło,<sup>68</sup>

ale nie zaniedbał starannego przygotowania kilku tekstów do pierwszego programu Siedmiu Kotów, w którym też zainaugurował deklamacyjny kącik poezji własnej. Zaangażowanie poety w działalność kabaretową nieco złośliwie skomentował w „Tygodniku Powszechnym” Stefan Kisielewski, informując czytelników, że „Gęgałczyński [...] przeszedł ostatecznie z gęsi na koty i prawdopodobnie zejdzie na psy” [cyt. za: MGKisielewski 109].

Niezależnie jednak od organizacyjnych perturbacji i niechętnych komentarzy, 4 października 1946 roku, o godz. 19.30, na 400-osobowej widowni sali na piętrze dawnego kasyna oficerskiego (przy ul. Zybkiewicza 1) zasiadła publiczność, którą witał wiszący nad scenką transparent: „Pracujcie, cudów nie ma! – X. Piwowarczyk”<sup>69</sup>. Pierwszy program był wyrafinowaną składanką tekstów mówionych i śpiewanych, głównie autorstwa Gałczyńskiego. Okolicznościową ramą dla surrealistycznej wyobraźni poety stał się tytułowy temat: *3 razy MIAU*, aluzyjnie nawiązujący do propagandowego hasła: „3 razy tak”, którym władza ludowa próbowała skonsolidować naród wokół wspólnych referendowych celów: zatwierdzenia likwidacji Senatu, wprowadzenia granicy zachodniej na Odrze i Nysie oraz przyjęcia modelu gospodarki socjalistycznej. W tej politycznej odśłonie brała udział jedna z karykaturalnych postaci znanych z *Zielonych Gęsi* – August Bęc-Walski. Ten, symbolizujący drobno-mieszczzańską hipokryzję i polityczne zacofanie, bohater nonszalancko ujawniał przed publicznością swoje poglądy: „ja, proszę państwa, nic się nie bałem, – trzy razy «nie» do urny pocztą wysłałem” [cyt. za: WFGwiazdozbiór 238–240]. W postaci tę wcielał się wielokrotnie Tadeusz Olsza, który według jednego z recenzentów „swą zabawną mimiką i dowcipem w każdej strunie głosowej zabawił od razu i rozgrzał publiczność” [cyt. za: RDIrena 121]. Innego zdania był przedwojenny kabaretowy partner, ale i konkurent, nieprzychylnie do Olszy nastawiony Ludwik Sempoliński, który manifestował swe rozczarowanie kreacją Bęc-Walskiego, uznając co prawda charakterystykę tej

---

<sup>68</sup> K.I. Gałczyński, *Teatrzyk Zielona Gęś*, Warszawa 2009, s. 55 [dalej: KIGTeatrzyk z numerem strony].

<sup>69</sup> A. Ziemny, *Okruchy lat krakowskich* [dalej: AZOkruchy z numerem strony], [w:] *Wspomnienia* 319.

postaci za wierną „Przekrojowemu” pierwowzorowi, ale „w druku satyryczne powiedzonka Bęc-Walskiego były dowcipniejsze niż na scenie”<sup>70</sup>.

Olsza, jako gwiazda kabaretów epoki międzywojennej: Morskiego Oka, Perskiego Oka, Czarnego Kota i Qui Pro Quo, wniósł do repertuaru Siedmiu Kotów dawne szlagiery takie jak: *Lili Marlen*, *Wanda*, *Złota pantera*, *Dymek z papierosa*<sup>71</sup> i – jak zapewniała oglądająca go na scenie Hanka Bielicka – „był niepowtarzalnym wykonawcą wręcz kabotyńskich piosenek”<sup>72</sup>, ponieważ potrafił sugestywnie narzucić widzom odpowiedni nastrój.

W pierwszym programie Siedmiu Kotów akompaniująca wykonawcom Anda Kitschman – artystka znana bywalcom dawnych kabaretów warszawskich (Miraż i Czarny Kot)<sup>73</sup> i lwowskich (Czwórka i Semafor)<sup>74</sup> – objęła kierownictwo muzyczne całego programu, a jej profesjonalizm był wyjątkowo ceniony przez artystów. Pomędzy monologami śpiewała własne przedwojenne przeboje takie jak *Pojadę na spacer w Aleje* czy *Anda, cóż to za beca*<sup>75</sup>, a także – by odwołać się do wspomnień Aleksandra Ziemnego – piosenkę Gałczyńskiego *Nie wszędzie jest tak ładnie jak w niebie* [AZOkruchy 320]. Ona też muzycznie oparowała piosenkę Gałczyńskiego *Najpiękniejszy księżyc*, której wykonawczyni, Alicja Kamińska przekonywała publiczność, że:

Najpiękniejszy jest ten księżyc z papierosem  
kiedy się pali we dwoje

<sup>70</sup> L. Sempoliński, *Druga połowa życia*, Warszawa 1985, s. 166 [dalej: LSDruga z numerem strony].

<sup>71</sup> *Lili Marlen* – piosenka napisana w 1915 r. przez niemieckiego poetę Hansa Liepa; popularne były dwie wersje muzyczne: Rudy’ego Zinka i Norberta Schutze; pod koniec II wojny światowej utwór ten znalazł się w repertuarze Marleny Dietrich; polska wersja napisana przez Konrada Toma była wykonywana pierwotnie przez Zofię Terné. *Wanda* – sł. A. Włast, muz. J. Petersburski. *Złota pantera* – tango Jakuba Kagana, sł. A. Włast, świetna kreacja Zizi Halamy i T. Olszy [o przedwojennych wydaniach nutowych tej piosenki zob. Z. Raszewski, *Raptularz*, t. 2, Londyn 2004, s. 568]. *Dymek z papierosa* – sł. L. Konarski, muz. G. Goublier, piosenka wykonywana w Momusie przez Alfreda Lubelskiego.

<sup>72</sup> H. Bielicka, *Uśmiech w kapeluszu*, Łódź 2000, s. 60 [dalej: HBUśmiech z numerem strony].

<sup>73</sup> Zob. D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat*, s. 13–39 [dalej: DMPowróćmy z numerem strony].

<sup>74</sup> A. Kitschman, *Garść wspomnień lwowskich*, [w:] *Dymek z papierosa, czyli wspomnienia o scenach, scenkach i nadsceńkach*, red. K. Rudzki, Warszawa 1959, s. 345–353.

<sup>75</sup> Ze wspomnień Marty Stebnickiej [zob. DMPowróćmy 36].

mijają za nocami noce,  
 lecz wiecznie trwa szczęście moje,  
 dwa w powietrzu czerwone kółeczka,  
 dwoje serc zakochanych po grób –  
 i tak się na księżycu mieszka,  
 kiedy ziemia ucieka spod stóp.<sup>76</sup>

Ponadto Anda Kitschman napisała muzykę do numerów kabaretowych rewelersów ze sztucznymi brodami czyli dla kwartetu Kwak (Jerzy Bielenia, Józef Nowak, Stanisław Bieliński, Kazimierz Kasiewicz), który dokonywał autoprezentacji w piosence *Chór Kwak*, a w drugiej części programu prezentował dwa utwory Gałczyńskiego: *Ulica cyników* i *Choroba „pteromania”*<sup>77</sup>. Efektem współpracy Gałczyński – Kiczmanka były także solowe numery Ireny Kwiatkowskiej: piosenka o jarmarcznym tytule *Rach-ciach-ciach*<sup>78</sup> oraz słynna *Sierotka*. Ta ostatnia wzbudzała szczególnie aplauz wśród widzów, uznana za „majstersztyk gry aktorskiej, rasowego humoru, intuicji i szczerego talentu sublimowanego przez intelekt” [*ib.* 144], za arcydzieło groteski, „tak w tekście, jak i w wykonaniu”<sup>79</sup>.

Kwiatkowska o formowaniu owej Isi – Idiotki pisała następująco:

Sierotka – dowcipna, żartobliwa, ale stworzyć postaci się nie da. To był pierwszy wiersz Gałczyńskiego napisany dla mnie. Krótki. Akcji prawie żadnej – gdzie intryga? Gdzie konflikt? Mnie w PIST-cie uczono rzemiosła. I to pomagało w przygotowaniu wierszy, monologów do kabaretu. Jeżeli sięgnąć do tych moich początków „samotnej” na estradzie, to przecież i Inge Bartsch, i Sierotka, i Hermenegilda nie były nigdzie opisane. To nie były żadne tam „samograje”. [*ib.* 119]

Występów Kwiatkowskiej, za sprawą jej charakterystycznych, misternie przemyślanych kreacji, oczekiwano z niecierpliwością, jej indywidualność sprawiała, że kabaretowe propozycje Alicji Kamińskiej (oprócz wymienionej już piosenki – rola Mimosy w skerczu *Gejsza*; piosenka Gałczyńskiego i Andy Kitschman *Nie wszędzie*) czy Marii Tylczyńskiej (dwa numery wspólnie

<sup>76</sup> Tekst zamieszczony w programie nr 1 pt. 3 *razy MIAU* [materiały Pracowni Dokumentacji Teatralnej Instytutu Sztuki im. Z. Raszewskiego w Warszawie – udostępnione w archiwum wirtualnym].

<sup>77</sup> *Ulica cyników* [KIGDziela 2: 55-57]; *Pteromania* [KIGDziela 2: 58-60].

<sup>78</sup> RD Irena 125; *Rach-ciach i twardo* [KIGDziela 2: 52-53].

<sup>79</sup> Fragment recenzji pt. *Rej w kabarecie z „Dziennika Polskiego”* [cyt. za: *ib.* 124].

z Kwiatkowską: w *Grajdołku* Jurandota z muz. J. Boczkowskiego oraz dialog J. Waldorffa pt. *Hamez-vous*) pozostawały w cieniu<sup>80</sup>.

Oczywiście Gałczyński miał w składance inauguracyjnej Siedmiu Kotów własne „okienko autorskie” zamykające pierwszą część programu. Recytował wówczas balladę irlandzką *Johnny Burton*, która według Eilego, stała się przebojem występów kabaretowych poety [LJK*Pogaduszki* 80]. Ponadto prezentował utwory: *Nocny Testament* [AZ*Okruchy* 320] oraz *Na dłonie Krystyny*<sup>81</sup> i *Dwa paszkwile na Kociubińską Hermenegildę*<sup>82</sup>. Tym ostatnim wprowadził na stałe do teatru polskiego postać poetki pachnącej dorszem, „panny absolutnej”, której hermetyczno-sympatyczną osobowość łatwo było rozszyfrować na podstawie zawartości jej torebki:

[...] bo: „Kuznica”, i kakao,

i dorsz, i *Anna Karenina*

z fotografiami dziewczyn z Bali

zżółkły wycinek ze „Skamandra”,

że „nie będziemy drukowali”,

okładki jakieś książek Roju,

cztery obrazki prawie święte,

muszla, Zielona Gęś z „Przekroju”,

popodkreślane atramentem,

dwie gumki „z myszką”, dwa ramiączka,

próbka tapety tajemnicza,

list Osmańczyka, autograf Wionczka

i wielki portret Turowicza.

[KIG*Wybór* 146: 17–28]

Tej niezwyklej osobie, „której świetlaną przyszłość / wróżył Ludwik Solski” [KIG*Teatrzyk* 75] swej twarzy i głosu użyczy już w następnym programie Irena Kwiatkowska, wywołując w widzach nader różnorodne skojarzenia. Dla Tadeusza Konwickiego „Hermenegilda Kociubińska stała się w jakiś sposób postacią symboliczną, heroiczną, jak Robin Hood – tej samej rangi osobowością” [cyt. za: RD*Irena* 113]. W Tadeuszu Mikulskim wyzwoliła

<sup>80</sup> Zob. program nr 1 pt. 3 *razy MIAU*.

<sup>81</sup> *Na dłonie Krystyny księżniczki Mediolanu malowanej przez malarza Holbeina* [KIG*Dziela* 1: 484–485].

<sup>82</sup> Utwory te wymienione są w *Calendarium* życia i twórczości Gałczyńskiego, poprzedzającym wspomnienia osób znających poetę [zob. *Wspomnienia* 19].

potrzebę ustalenia literackich pokrewieństw, co zawiadło badacza do ochmi-strzyni Kociubińskiej, bohaterki mało znanej komedii Ignacego Krasickiego pt. *Frank*<sup>83</sup>. Natomiast Jerzy Putrament w czasie jednego z wieczorów z zasko-czeniem rozpoznał w Kwiatkowskiej-Kociubińskiej pewną „znaną z polo-nistyki”<sup>84</sup>. Kuszące byłoby sprawdzenie, czy badanie linii genealogicznej tej „poetki polskiej” nie zaprowadziłoby nas (to godna Gałczyńskiego kombina-cja) do rodziny przebywającego w latach 30. W Warszawie radcy ambasady sowieckiej, syna wybitnego ukraińskiego literata Michajły Kociubińskiego<sup>85</sup>.

Oprócz piosenek i monologów przeznaczonych specjalnie dla kabaretu, w Programie nr 1 znalazł się utwór przypominający o korzeniach polskiej lite-ratury – drugą część wieczoru otworzono bowiem trawestacją *Krótkiej rozprawy między trzema osobami, Panem, Wójtem i Plebanem*<sup>86</sup> Mikołaja Reja, o którym to dialogu Sempoliński napisał nie bez satysfakcji, że kreującego postać Pana, Tadeusza Olszę przyćmił swymi umiejętnościami aktorskimi, wcielający się w rolę Wójta, Józef Nowak [LSDruga 166].

Poszczególne numery programu rozdzielane były, wedle pomysłu Eilego, tzw. blackoutami, kilkunastosekundowymi scenkami między jednym a drugim ściemnieniem. Jak podkreślał Tadeusz Konwicki, ich angielski dowcip nie mógł nie śmieszyć, a przy tym harmonijnie łączył się z purnonsensem serwo-nanym w tekstach Gałczyńskiego [RDIrena 114]. Przykładem tego gatunku niech będzie następujący dialog:

Hrabia: Za chwilę moja żona ma rodzić, a przepowiednia mówi, że jeśli to będzie chłopiec, ojciec umrze.

Pielęgniarka (wchodząc): Hrabina powiła dziecko płci męskiej!

Lokaj (pada martwy). [MUWaldorff 126]

Gospodarzem owego pierwszego programu był Jerzy Waldorff, który o tej roli mówił nie bez odrazy:

<sup>83</sup> T. Mikulski, z *Gałczyńskim*, [w:] *ADKonstanty* (Materiały) 132 (Mikulski powołuje się na swój wcześniejszy felieton drukowany w „Ekranie Tygodnia” 1948 nr 46/97 – *Pani Kociubińska*).

<sup>84</sup> J. Putrament, *Sosna przy drodze*, [w:] *Wspomnienia* 435.

<sup>85</sup> Jest to jeszcze jedna wypowiedź pochodząca z *Mojego wieku* Aleksandra Wata [AWMój 1: 131-133].

<sup>86</sup> *Krótką rozprawą między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem* [KIGDziela 3: 203-208].

To są najbardziej przekłete dni mego życia. Ponieważ ja tego nienawidziłem. Ja się czułem przed tą kurtyną źle. To były moje początki. Ja się dawałem zahaczać publiczności, nie potrafiłem jej sobie podporządkować. [LJK*Pogaduszki* 320]

Surowa samoocena Waldorffa nie znajduje potwierdzenia w opiniach widzów i kolegów – artystów. Jan Ciecierski uważał, że była to konferansjerka „inteligentna i dowcipnie prowadzona”<sup>87</sup>. Sempoliński podkreślał swadę i charakterystyczną grasejącą melodykę wypowiedzi Waldorffa [LS*Druga* 165].

Dlaczego ten pierwszy program nie przyniósł zespołowi Siedmiu Kotów sukcesu? Zasiadający wówczas jeszcze na widowni Ludwik Sempoliński zwrócił uwagę na to, że sala była pustawa, a na widowni przemieszczała się krakowska mieszczańska socjeta z reprezentantami środowiska literacko-artystycznego. W powojennej rzeczywistości bywalcy teatrów i kin oczekiwali rozrywki przystępnej, kojącej, pozwalającej przypomnieć sobie dawne rewiewe i filmowe schematy, a złożony w większości z utworów Gałczyńskiego inauguracyjny program był – według Tadeusza Kwiatkowskiego – zbyt trudny; zaskakująca groteskowymi skojarzeniami, wymagająca erudycyjnego rozszyfrowania pastiszu, skondensowana dawka poezji podana w jeden wieczór była wyzwaniem dla każdego słuchacza, od którego oczekiwano „wytężonej uwagi” i „intelektualnego przygotowania”<sup>88</sup>. Tylko niektórzy z uznaniem przyjęli wówczas, w 1946 roku, zaproponowany w Siedmiu Kotach repertuar, żałując, że był to zbyt krótko „wspaniale świecący meteor” [AZO*Kruczy* 319], albo, jak Konwicki, doceniając charakter poetyckiej odświętności, w której buzuje śmieszność, „ale nie pospolita” [cyt. za: RD*Irena* 114]. Przeważnie jednak widzowie reagowali tak, jak zapamiętał to Jerzy Waldorff:

Ludzie opuszczali teatr, niewiele rozumiejąc z tego, cośmy im proponowali, a prosty widz w podobnej sytuacji skłonność miewa się obrażać, przekonany, że pozwolono sobie z niego zadrwić. [MU*Waldorff* 125]

Twórcy tego kabaretu nie zlekceważyli krytycznego przyjęcia Programu nr 1 i dlatego w następnym zmieniono nieco estetykę spektaklu. W osiemnastu obrazach ułożono sentymentalną podróż w świat miniony. Scenariusz napisał – przy współudziale Gałczyńskiego, Andy Kitschman i Jana Kamyczka –

<sup>87</sup> J. Ciecierski, *Konstanty i teatr*, [w:] *Wspomnienia* 300 [dalej: JCKonstanty z numerem strony].

<sup>88</sup> T. Kwiatkowski, *Zaczarowana dorożka*, [w:] *Wspomnienia* 343.

Jerzy Waldorff, a reżyserię widowiska pozostawiono specjalistom od stylistyki fin de siècle'u, Ludwikowi Sempolińskiemu. Konferansjerkę programu pt. *Od kankana do swinga czyli 50 lat piosenki kabaretowej* (prem. 6 listopada 1946) poprowadził, wypatrzony w warszawskim kabarecie Kukułka, Stefan Sojecki<sup>89</sup>.

W Programie nr 2 publiczność mogła więc zobaczyć Sempolińskiego, śpiewającego szlagiery z Morskiego Oka i z Czarnego Kota, takie jak *Madame Loulou*<sup>90</sup>, czy *Szumiały mu echa kawiarni*<sup>91</sup>, recytującego „według znaków przestankowych i rymów, a nie sensu” [LSDruga 166] wiersz Przybosia oraz ucharakteryzowanego na Chaplina w słynnym numerze *Ten wąsik*<sup>92</sup>, który – jak przyznawał Waldorff – oprócz przypomnienia przeszłości, przywracał wiarę, że „ze śmiechu odrodzi się życie” [LSDruga 170] w pokaleczonej wojną rzeczywistości. Sempoliński zadbał też o to, by Eile zaangażował do tego programu świetną aktorkę charakterystyczną, Hanke Bielicką. W duecie parodiowali oni przedwojenne tanga Stanisławy Nowickiej, której emploi ograniczało się do kreowania „tragedii prostytutek, maltretowanych przez życie i opiekunów” [LSWielcy 380].

Ze wspólnych z Sempolińskim występów w Siedmiu Kotach Bielicka zapamiętała odegrany fragment z *Żołnierza królowej Magdagaskaru* oraz zainscenizowaną piosenkę *Salome*, w której jej partner był podróżnikiem, a ona – uwiedzioną przez niego odaliską [HBUśmiech 71]. Nie wspomniała natomiast o wspólnym udziale w napisanej przez Gałczyńskiego scenie *Adria*, w której poeta przedstawia beztróskę dansingowych zabaw członków rządu sanacyjnego w ostatnich dniach sierpnia 1939 roku<sup>93</sup>.

<sup>89</sup> Fakt ściągnięcia Sojeckiego z warszawskiej Kukułki odnotował w swych pamiętnikach Sempoliński [LSDruga 166].

<sup>90</sup> *Madame Loulou* – pikantna piosenka z muz. Harry'ego Waldana, sł. Konrada Toma, który też wykonywał w Czarnym Kocie tę piosenkę; Tom wskazywał na pokrewieństwo swojej Loulou z bohaterką *Ducha ziemi* Franka Wedekinda [zob. DMPowróćmy 77].

<sup>91</sup> Piosenka z repertuaru Stanisława Ratolda, sł. i muz. Jerzego Boczkowskiego.

<sup>92</sup> Utwór napisany przez Mariana Hemara do słynnej melodii *Titine* autorstwa Léo Daniderffa (w Paryżu śpiewała ją Mistinguett, a polską wersję tej piosenki włączył do swego repertuaru Eugeniusz Bodo) i wykonywany przez Sempolińskiego w rewii *Orzeł czy Rzeszka* (prem. 31.05.1939), którą zaprezentowano publiczności teatryku Ali Baba; w czasie wojny antyhitlerowska wymowa tego utworu sprawiła, że jego wykonawca, tropiony przez faszystów, musiał się ukrywać [zob. DMPowróćmy 259, 317–318; LSWielcy 527–528].

<sup>93</sup> *Adria* [KIGDziela 3: 209–212]. W scenie *Dancing „Adria” 1939* występowali: Babcia – H. Bielicka, On – L. Sempoliński, Ona – L. Danjellówna, Gość – J. Nowak,

Bielicka przyznawała, że – w przeciwieństwie do Kwiatkowskiej – nie potrafiła odnaleźć się w surrealistycznym świecie Gałczyńskiego, za to wprowadziła na estradę Siedmiu Kotów ludyczną odmianę monologów obyczajowych, tzw. „pyskówkę z temperamentem”. W tej stylistyce wykonywała wówczas dwa utwory Jerzego Jurandota: *Nie przeproszę, nie przeproszę* i piosenkę *Namawia, namawia* [ib.].

W innym duecie, Sempoliński z Kwiatkowską przypomnieli publiczności przedwojenny skecz Juliana Tuwima *Argonauci* [LSDruga 166]. Natomiast w solowych numerach Kwiatkowska dawała dowody swej aktorskiej wszechstronności, prezentując się w Momusowym przeboju Mary Mrozińskiej *Stefania*<sup>94</sup>, w balladzie podwórzowej *Czarna Mańka*<sup>95</sup>, przeobrażała się w Hermenegildę Kociubińską w monologu *Nogi* i wykonywała taneczne pas z Arturem Młodnickim [RDirena 128].

Podobnie jak pierwszy program, i ten kolejny urozmaicono blackoutami, a ponadto dołączono, grany serio, fragment dramatu Stanisława Przybyszewskiego *Dla Szczęścia*.

Jakość tego sentymentalnego słowno-muzycznego spotkania przyjęto entuzjastycznie, co po latach skwitował nieco sarkastycznie Ryszard Marek Groński, podkreślając, że publiczność otrzymała to, czego oczekiwała, to znaczy „niesioną w kankanie suknię gwiazdy, humor strażackiego romansu i czkawkę po rewii w Morskim Oku” [cyt. za: MUWaldorff 126].

Faktem jest jednak, że organizatorzy osiągnęli zamierzony cel – dostosowując repertuar do gustu widzów, a ukrywając teksty Gałczyńskiego wśród utworów międzywojennych i powracając tym samym do stylistyki rewijowej *Qui Pro Quo*, zapewnili widownię:

W kilka dni po premierze pojawiły się nawet ogonki przed kasą, a sprytna administratorka Krystyna Zelwerowicz wpadła na pomysł, żeby wykorzystać pustą dotychczas lożę [...]. Mimo braku schodów, publiczność bez szemrania wdrapowała się do niej po drabinie. [LSDruga 171]

Obłaskawiwszy sentymentalne potrzeby publiczności Programem nr 2, kolejną realizację postanowiono utrzymać w podobnym stylu. Napisania scenariusza podjął się co prawda Gałczyński, ale w przedstawionej widzom

Dostojnicy: J. Bielenia i K. Kasiewicz [na postawie programu widowiska].

<sup>94</sup> *Stefania* – część słynnej *Trylogii z kajetu pensjonarki* T. Żeleńskiego-Boya (*Ernestynka, Franio, Ludmiła*).

<sup>95</sup> *Czarna Mańka* – sł. C. Gumkowski, muz. L. Halpern.



28 grudnia 1946 roku składance pt. *Noworoczna wyborowa* nie było zbyt wiele jego utworów<sup>96</sup>. Akcentem retro w tym programie był występ przedwojennej gwiazdy, Heleny Grossówny, ale wykonawczynią, która powracała na scenę najczęściej, była Irena Kwiatkowska. Artystka, przypomniawszy się publiczności jako Kociubińska, rozbawiła następnie widownię monologiem *Powiedział*, potem zaprezentowała swoje umiejętności w scenie *Szekspir* jako Desdemona, następnie wcieliła się w rolę Carmen w skeczu *Posiedzenie Rady Zakładowej Bezrobotnych Postaci Operowych*, by zakończyć popis swych przeistoczeń scenicznych, tym razem w duecie z Józefem Dwornickim, udziałem w numerze *Dzieje pewnego obłądu* [ib.]. W tymże programie Gałczyński poza zwiariowaną Herme-negildą, przywołał jeszcze jedną doskonale znaną z „Najmniejszego Teatru Świata” postać – antypatycznego Bęc-Walskiego, niezmiennie kreowanego przez Tadeusza Olszę; skojarzył go z naiwną *Panną Manią* w interpretacji Grossówny, *Fatygantami panny Janci* oraz groteską pióra Zdzisława Gozdawy – Wacława Stępnia *Czarny Rodryg czyli Postrach Paryża*, tak że właściwa Gałczyńskiemu ironia zniknęła pod warstwą mniej wyrafinowanego humoru.

Wydaje się, że już od tego programu rozpoczyna się powolne zmierzchanie kabaretu, który 14 lutego 1947 roku nie zaproponuje widzom nowego satyrycznego scenicznego komentarza, a zaprosi ich na komedio – rewie znaney już spółki autorskiej: Gozdawa – Stępień, którzy właśnie spektaklem *Moja żona Penelopa* zaskarбили sobie łaski publiczności warszawskiej Syreny<sup>97</sup>.

Ostatni raz zespół Siedmiu Kotów zmobilizował swoje siły, proponując groteskową składankę stworzoną przez Mariana Eilego i Jana Kamyczka, *Historia świata od małpy do bomby atomowej*<sup>98</sup>, w której kolejne obrazy były propozycją dowcipnej konfrontacji z wybranymi zdarzeniami przeszłości: od małpich protoplastów, przez dramat Noego, rządy faraonów, wojnę trojańską, sprawę Sokratesa, okoliczności towarzyszące założeniu Rzymu, powody dla których

---

<sup>96</sup> RDIrena 132. Scenografię spektaklu opracowali M. Eile i J. Kamyczek. W materiałach archiwalnych figuruje inna data premiery niż podaje Dziewoński – 04.07.1947 r. – wymaga ona weryfikacji.

<sup>97</sup> *Moja żona Penelopa*, reż. K. Szubert, muz. Z. Gozdawa i W. Stępień, wykonawcy: Osoby prologów – J. Bielenia (Dyrektor Teatru), T. Cyprian (Homer); Osoby z komedii: Bogowie – K. Szubert (Zeus), I. Kwiatkowska (Hera) W. Ruszkowski (Hermes), Ludzie – A. Młodnicki (Odys), H. Grossówna (Penelopa), J. Bielenia (Orfeusz), J. Zarubin (Onomatopeja), J. Dwornicki (Biedokleps), Eureka – \*\*\*

<sup>98</sup> *Historia świata, czyli od małpy do bomby atomowej*, prem. 15.04.1947 r.; w widowisku wykorzystano oprócz muzyki A. Kitschman także wybrane motywy: J. Offenbacha, H. Warsa, W. Dana i in.

uśmiercono Cezara, konsekwencje spotkania Marka Antoniusza z Kleopatrami, panowanie Nerona, średniowieczne wojny krzyżowe, europejskie walki o inwestyturę w XI i XII wieku, wojnę stuletnią w wieku XIV/XV, odkrycie Ameryki, rządy Henryka VIII w Anglii, odsiecz wiedeńską, porządek dworu Ludwika XV, zdarzenia rewolucji francuskiej i panowanie Napoleona, wynalazek kolei w 1825 roku, wojnę secesyjną w Ameryce, początki kinematografii, po dojrzewaniu faszyzmu włoskiego i upadek Hitlera. Inscenizatorzy za pomocą chronologicznie uporządkowanych miniscenek próbowali przekonać zgromadzonych, że poczynania tzw. wybitnych indywidualności tylko pozornie mają wpływ na bieg historii, a w gruncie rzeczy są absurdalne, bo nie wynikają z przenikliwości ludzkiego planowania czy wyboru, ale nacechowane są przypadkowością. Przewrotną lekcję historii spajał konferansjerski komentarz Zdzisława Mrożewskiego, a uatrakcyjniały piosenki sprawdzonego duetu: Gałczyński<sup>99</sup> – Anda Kitschman, a także dołączone słowno-muzyczne utwory: Braci Rojek, Karola Szpalskiego, Juliusza Kędryńskiego. Ostatnią scenkę tego spektaklu pt. *Ewa Braun i Hitler*, groteskowo odsłaniającą kulisy zdarzeń roku 1945, ułożył Gałczyński i – według Eilego – przyjęcie przez Irenę Kwiatkowską<sup>100</sup> roli w tym niby-dialogu było potwierdzeniem bezgranicznego jej zaufania do autora. Trzeba bowiem było mieć odwagę, by tuż po wojnie wygłosić następujące słowa:

Ewa Braun:

(siedzi na skrzynce od marmolady; patrzy w Publiczność):

Rosenberg miał rację. Hat recht gehabt. My jesteśmy mitem XX wieku. My, to znaczy ja i (gest oczami w stronę Hitlera) on. Miłość! Die Liebe. Adolf, czy chcesz, żebym ci się oddała na tej drzewomarmeladaskrzynce? Po raz ostatni? a może cyjankali chcesz? To przecież koniec.

(Detonacje).

Adolf, Adi, na tej marmeladaskrzynce przy mnie siadź. Proszę. Proszę. Nie, lepiej nie siadaj. Jeszcze by się mogła ta dobra marmeladaskrzynka załamać i szkoda byłoby tej dobrej skrzynki z tego dobrego polskiego drzewa.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Pochodzące z tego widowiska utwory słowno-muzyczne autorstwa Gałczyńskiego opublikowano jako *Piosenki z historii świata* [KIGDziela 2: 171-181]; osobno wydano piosenkę pt. *Madame Sans Gêne* [KIGDziela 2: 182-183].

<sup>100</sup> Według programu premierowo w roli Ewy Braun wystąpiła Maria Ursynówna. Opinia Eilego [w:] LJKPogaduszki 77.

<sup>101</sup> *Ewa Braun i Hitler* [KIGDziela 3: 154].

Siedem Kotów zamknęło podwoje francuską farsą, pożyczoną znów z repertuaru Syreny, *Pani prezesowa* Maurice’a Hennequina i Pierre’a Vebera (prem. 01.06.1947), którą reżyserował Wiktor Biegański, a piosenkami okraślił Jerzy Jurandot, korzystając z muzycznej oprawy stworzonej przez Franciszkę Leszczyńską i Mieczysława Porwirta<sup>102</sup>.

Definitywne rozstanie z publicznością przypieczętowano sierpniowymi gościnnymi występami Siedmiu Kotów w Warszawie w składance *Siedem śmiechów głównych*<sup>103</sup>, którą zręcznie powiązał konferansjerskim komentarzem Kazimierz Rudzki.

Dość bezceremonialnie rozliczając się z kabaretową przeszłością, Waldorff nie ukrywał przyczyn krótkiego funkcjonowania Kotów. Pierwszą z nich była sprzeczność między intelektualnymi ambicjami założycieli, a rozrywkowymi upodobaniami widzów, którym „nie sztuka jest potrzebna do szczęścia, ale jej przeciwieństwo – kicz” [cyt. za: MUWaldorff 128]. Jeżeli przyjrzymy się uważnie wprowadzanym w Siedmiu Kotach programowym innowacjom, to wyraźnie widać, że stopniowo zmieniały się proporcje między prowokacyjnym komizmem Gałczyńskiego, atakującym głupstwo w różnorodnych jego przejawach, a niewyszukanym humorem rewiowym, choćby takim jak w piosence otwierającej spektakl *Pani prezesowej*:

Nóżki w lewo, nóżki w prawo,  
nóżki tańczą z wielką wprawą  
ach, te nóżki dar od wróżki  
to majątek proszę Was,<sup>104</sup>

który to styl zdominował ostatnie widowiska Siedmiu Kotów.

Poza tym – co podkreślał Waldorff – przygotowywanie kolejnych programów kabaretowych przez zespół „Przekroju” rzutowało na jakość poszczególnych numerów czasopisma. Natomiast bezpośrednim powodem zamknięcia Kotów była odmowa udzielenia im koncesji przez krakowską radę miejską,

<sup>102</sup> *Pani prezesowa* – scen. K. Gajewski; wyk.: W. Biegański, F. Szczepański, J. Bieleń, W. Sawka, E. Szumańska, Z. Wirska, L. Kownacka, I. Kwiatkowska, Z. Mroźewski, W. Ruszkowski, E. Karasiński, L. Danjellówna.

<sup>103</sup> *Siedem śmiechów głównych*, Teatr Muzyczny Domu Wojska Polskiego w Warszawie, prem. 10.07.1947 r.; tego samego tytułu użył w marcowym programie 1954 roku Warszawski Teatr Satyryków (zespół nie przyznawał się do zapożyczenia z repertuaru Siedmiu Kotów) [zob. DMPiosenka 508].

<sup>104</sup> Z programu spektaklu [materiały z Pracowni Dokumentacji Teatralnej Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego w Warszawie].

która nie rozumiała „co mają wspólnego koty z socjalizmem”, dlatego – by pozostać w stylistyce Waldorffowego podsumowania – przedsięwzięcie „legło w gruzach na polu walki z inicjatywą prywatną” [JWCzarne 83].

#### E) GAŁCZYŃSKI – WYKONAWCA

Oczywiście można powtarzać zarzuty, że Gałczyński nie mógł w swej okolicznościowej, użytkowej twórczości osiągnąć zbyt wiele, bo nie o artystyczny poziom zabiegał, ale pisał wyłącznie dla pieniędzy; że teksty „Przekrojowe” i do Siedmiu Kotów to „kawalki”, które „z niego Eile wyduszał”<sup>105</sup>, więc poeta rezygnował z poetyckiej wzniosłości.

Taka jednostronność osądu sprawia jednak, że z pola widzenia znikają sprawy, które były ważne dla Gałczyńskiego – autora tekstów scenicznych, świadomie doskonalącego swój warsztat teatralny. W liście z 21 listopada 1946 roku, zapewniał Juliana Tuwima:

K o t k i poszły i jest to warsztat, nad którym warto popracować, zdobyliśmy masę doświadczeń i to co jest nietrafne na dnie i po wierchu, będzie skorygowane. [Pozdrowienia 44]

Jako wykonawca własnych tekstów był podziwiany już w czasach wileńskich, gdy głosem zagarniał wyobraźnię słuchaczy *Śród Literackich* i *Kukulki wileńskiej* oraz towarzystwa Smorgonii. Jeden ze sprawozdawców takiego literackiego wieczoru odnotował w „Kurierze Wileńskim” z podziwem:

Świetna recytacja. Tak nie recytuje żaden autor. Żaden nie umiałby wyjść tak doskonale poza swoje szablony. Narzucić dane obrazy tak plastycznie, wzmocnić wizję, dać maksimum żywości, nie zatracając wiersza. Fenomen dość osobliwy. [cyt. za: JSOSzarlatanów 179]

Współpracujący z Gałczyńskim przy nagrywaniu wileńskich audycji kabaretowych Tadeusz Byrski podkreślał jego wspaniałą umiejętność czytania przed mikrofonem – tak „fascynował głosem, dykcją” [cyt. za: *ib.* 168].

Kiedy prezentował w SiM-ie swą *Inge Bartsch*, potrafił podporządkować sobie uwagę zebranych, co z uznaniem opisał Jerzy Waldorff:

Niewysoki, szczupły, wspierał się łokciem o fortepian i stał nieruchomo: ciało, ramiona, dłonie. Cała ekspresja w głosie i głowie, którą na wybranych akcentach podrzucał, a wtedy lekko też poruszały się jego włosy dość długie i takie czarne, o jakich się powiada, że są koloru kruczonych skrzydeł. Oczywiście miał

<sup>105</sup> S. Kisielewski, *Abecadło Kisiela*, Warszawa 2011, s. 37.

trochę przymrużone i zapatrzone przed siebie, ponad słuchającą publiką. Rysy twarzy na pozór grube i prostackie, oddawały siłę razem i smutek. Duże mięsiste wargi deklamowały w intensywnym ruchu, a przecie wyrazista nadzwyczaj dykcja poety raczej polegała na spółgłoskach podpieranych silnie wydechem – czasem aż do zgrzytania, warkotu, kiedy zaś chciał, żeby tekst osunął się na równą linię refleksji czy liryki, wysuwał lekko dolną szczękę i wargę, kładąc na nich głos niski i aksamitny, brzmiący na podobieństwo wiolonczeli. [JWC*zame* 61]

Regularne występy w Siedmiu Kotach pozwoliły Gałczyńskiemu na wysubtelnienie owej scenicznej gry z publicznością. Jak zaznaczał Eile, poeta nigdy nie deklamował swoich tekstów w czasie prób; podobnie jak nie ujawniał aż do występu, które utwory będą zaprezentowane publiczności. Eile akcentował, że Gałczyński wygłaszając w kolejnych spektaklach te same utwory, „nigdy nie reprodukował tego swojego numeru, co jest cechą aktorów zawodowych” [LJK*Pogaduszki* 81] – dzięki temu każdy kolejny występ poety różnił się od poprzednich.

Z premedytacją też odgrywał przed widzami scenkę nieporadnego wyszukiwania w trzymanej w rękę książce tekstu, który miał być właśnie wygłaszany. Tymczasem egzemplarz, który przeglądał, nie był zbiorem jego poetyckich utworów, ale pierwszą lepszą powieścią znalezioną w garderobie, ogrywaną później starannie jako rekwizyt sceniczny, umożliwiający stopniowe dozowanie napięcia. [*ib.*]

Ubrany zawsze tak samo – w codzienny strój: „w swetrze khaki, brązowej kamizelce i wojskowych spodniach”<sup>106</sup> stawał przed widzami Siedmiu Kotów i udawał, że czyta, podczas gdy zawsze deklamował swoje utwory z pamięci. Jan Ciecierski przywoływał jeden z takich wieczorów, gdy Gałczyński:

prosty, zwyczajny, w swojej skórzanej kurtce, niewysoki, ale zwięzły i kształtny, o pięknej mocnej głowie na mocnych barkach, nie używał prawie gestu. Mówił głosem głębokim, niskim, logicznym, przekonywającym, a tak pięknie, że zniknęło wszystko dookoła, a zostawał tylko on i czysta, wspaniała poezja, którą czarował zasłuchaną salę. [JC*Konstanty* 299]

Sempoliński zwracał uwagę na to, że poeta:

nie reagował na oklaski ani na wejściu, ani przy zejściu ze sceny. Natomiast utwory swoje recytował kapitalnie [...] dopiero w takim wykonaniu jego wiersze stawały się jasne i czytelne. [LSD*Drugą* 165–166]

---

<sup>106</sup> Wspomnienie Jerzego Ronarda Bujańskiego [cyt. za: IKW*kabarecie* 135].

Znamienne, że wśród krytycznych opinii recenzentów, analizujących aktorską jakość kabaretowych spektakli przy Zyblikiewicza 1, nie znajdziemy żadnych zarzutów pod adresem Gałczyńskiego, którego deklamację uznawano za czarującą, przypominającą „najlepsze tradycje kabaretów literackich paryskich i moskiewskich” [cyt. za: *RD Irena* 124].

#### F) WSPÓŁPRACA Z GAŁCZYŃSKIM

Niejednoznaczność wizerunku Gałczyńskiego – współpracownika najłatwiej objaśnić dipsomanią czy alkoholizmem poety, sędzę jednak, że warto przyrzeć się dokładniej jego relacjom z autorami i aktorami, z którymi zetknął się w swojej kabaretowej przygodzie.

Z jednej strony, w przekazach historycznych zachowały się opinie o braku odpowiedzialności Gałczyńskiego jako dostarczyciela tekstów. Choćby w spisanych przez Tadeusza Wittlina rozmowach założycieli warszawskiego kabaretu 13 Rzędów. Światopełk Karpiński, chcąc zachęcić Wittlina, by włączył się w organizowanie owego kabaretu, nadmienił, że współpracę obiecał mu Gałczyński. Wittlin nie ukrywał swej dezaprobaty i ostrzegął Karpińskiego, że choć Konstany obieca dostarczyć tekst do nowego programu, to „potem zapije i tyle będziesz go widział”, która to przestroga była zbyteczna, bo Karpiński brał pod uwagę tego rodzaju ryzyko [*TWOstatnia* 332–334].

Ale już ze wspomnień Tadeusza Byrskiego wyłania się odmienny obraz poety, nie tylko regularnie, terminowo wypełniającego swoje radiowe zobowiązania, ale robiącego to doskonale:

Gałczyński cokolwiek przyniósł było fascynujące, dowcipne, pełne poezji, a przy tym miał on „znakomite poczucie radiowego czasu”. [cyt. za: *JSOSzarlatanów* 168]

W powojennych realiach miejsce dawnego, zapamiętanego przez Czesława Miłosza, kipiącego entuzjazmem poety, który „czego się dotknął, stawało się powodem zachwyty”<sup>107</sup>, zajął twórca o niebywałej umiejętności przystosowywania się. Niejednokrotnie w takiej strategii przejawiała się skromność i mądrość człowieka, który świetnie rozpoznawał atuty innego artysty, więc choć mógłby – mając „bezbłędny instynkt aktora i inscenizatora” [*LJK Pogaduszki* 80] – pouczać, nie robił tego, polegając na wyczuciu kolegów z zespołu. Eile zapamiętał, że w Siedmiu Kotach Gałczyński:

<sup>107</sup> C. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 170.

nie wtrącał się do niczego. Nigdy [...] nie instruował Ireny Kwiatkowskiej, która wykonywała moc jego rozmaitych tekstów [...]. Nic nie poprawiał. [*ib.* 77]

Kwiatkowska dość szybko przekonała się o tym, że o ile wspólna literacka analiza tekstu była zawsze dla obojga inspirująca, o tyle w scenicznym ustawieniu postaci Gałczyński nie był pomocny. Aktorka przywoływała przykład pracy nad konkretyzacją postaci Kociubińskiej:

Jak ty uważasz, jak powinnam być ubrana? – pytałam Gałczyńskiego. Jak mi rąbnął: „Może z harfą?” – to już wiedziałam, że w tej materii nie mam co na niego liczyć. Zabrałam się do roboty. Z harfą... że niby poetycko, a ja tu w końcu w papilotach, szlafrok męski... harfy brak. Ale on mi nie powiedział złego słowa. Akceptował. Wierzył w to, co proponuję, wierzył w moją intuicję. I często rozmawialiśmy o tekstach i postaciach. [...]

Jeżeli coś mi nie pasowało – proponowałam zmiany. Parę razy zdarzyło się, że tekst wydrukowany różnił się od tego, który przedstawiłam na scenie. Gałczyński wyrozumiale uwzględniał moje sugestie. [cyt. za: *RD Irena* 128–129]

Pierwszą analityczno-interpretacyjną konfrontacją była dla nich praca nad literackim portretem Isi – Idiotki. Kwiatkowska wspominała:

Przeczytałam tę pierwszą *Sierotkę*, zaczęliśmy rozmawiać i nie da się ukryć – nieco marudziłam! Zaczęłam opowiadać, o co mogłoby tu chodzić. Gałczyński słuchał i rozumiał te aktorskie żale. Postawił w tym przyniesionym tekście jakieś zielone fajki, tam i tu, i poszedł sobie. [*ib.* 119]

Podobną sytuacyjną elastyczność i umiejętność przystosowania tekstu do aktorskich potrzeb wykazał autor *Niobe*, gdy przygotowywał dla Kwiatkowskiej monolog o pseudoartystycznych aspiracjach grafomana Wacia. Kwiatkowska opisała te negocjacje następująco:

Prosiłam go o parę zmian w *Żonie Wacia*, wyjaśniłam o co mi chodzi, zmienił bardzo chętnie. Na przykład pierwotnie napisał: „Wacio miał zły dzień” – „Wiesz, co – powiedziałam – mówi się raczej, że kobieta ma zły dzień, do mężczyzny to wyrażenie nie bardzo pasuje, może byś jakoś inaczej sformułował”. Gałczyński zmienił: „Wacio darł na sobie wdzianko”, co dało w kontekście świetny efekt. [*ib.* 242]

Potwierdzeniem tej łatwości w dostosowywaniu własnych tekstów do repertuarowych potrzeb artystów estrady jest zachowana korespondencja Gałczyń-

skiego z Kazimierzem Rudzkim, który, kierując w latach 50. teatrem Syrena, skaptował do współpracy autora *Zielonej Gęsi* [zob. przyp. 22]. Pierwsze zamówienie dotyczyło piosenki przeznaczonej dla Adolfa Dymyzy, który po latach zawodowego ostracyzmu miał triumfalnie powrócić w rewii *Planie dobrodzieju*. Odpowiedzią Gałczyńskiego na prośbę dyrektora teatru była piosenka *Alojzy*, rozpoczynająca się od słów:

Jedna znajoma mnie się pyta, jak naparzam,  
ja pytam kogo, ona mówi że herbatę –  
więc oczywiście najprzód nastrój stwarzam,  
potem herbatę z szafki biorę, po tym kładę,  
potem naciąga, że tak powiem wielokropek...

Rudzki przyznawał, że piosenka mieści się co prawda w emploi aktora, ale tytuł i treść budzą jednak w nim szereg wątpliwości. Po dwu dniach Gałczyński przyniósł nowy utwór pt. *Fortepian*. Rudzki uznał, że tym razem tekst jest bardzo dobry pod względem aktorskim, a co więcej, pod względem literackim nie powinien budzić zastrzeżeń cenzury:

Naturalnie wołałem ten tytuł, piekielnie bowiem bałem się zarzutów niezrozumiałości, abstrakcjonizmu, formalizmu, elitaryzmu, słowem tego wszystkiego, co mogłoby wpływać demobilizująco na dzień powszedni epoki łupanego kamienia mądrości w roku 1950! Tak, przyznaję się, *Alojzy* wydawał mi się co najmniej podejrzany, a *Fortepian* kojarzył się od razu z zagadnieniem upowszechniania kultury muzycznej, czyli, że był komunikatywny! [cyt. za: *RDIrena* 185–186]

Podobne rozterki przeżywał dyrektor Syreny otrzymawszy od Gałczyńskiego piosenkę *Deszcz*, co autoironicznie komentował po latach:

Piosenka była piękna, o miłości i tęsknocie... Słuchałem oczarowany, ale i poważnie zaniepokojony. Piosenka o miłości? Młodzi ludzie kochają się i... pada deszcz, a im „tak się trudno rozstać”... Co to za młodzi ludzie i gdzie pracują? Gałczyński nieomylnie przeczuł moją straszliwą rozterkę, bo skończywszy czytać drugi refren, uśmiechnął się i powiedział: „Nic się nie bój. Słuchaj teraz... zaczynam trzecią zwrotkę:

Ja na początku przez 3 lata byłem w Łodzi,  
A teraz tutaj mam posadę w AWF,  
I byłem sama, potem zaczął on przychodzić,  
Pracuje w radio, muzykalny, jak sam śpiew...”



Odetchnąłem. Oboje pracują. Piosenka jest dobra i, znaczy, może pójść.<sup>108</sup>

Autor muzyki tego późniejszego szlagieru, Władysław Szpilman, niepokoił się z kolei, czy Gałczyński zaakceptuje stworzoną do jego tekstu melodię:

Konstanty był, jak wiadomo, choleryk, więc pisanie pod niego było dla mnie karkołomnym zadaniem, bo on nigdy nie był zadowolony z mojej muzyki. I tak zresztą dyrekcja teatru uznała, że jak na przebój do rewii, to napisaliśmy coś strasznie nudnego – i odrzucono nasz *Deszcz*. [DM] *Jam* 156]

W przypadku tej piosenki Gałczyński okazał się niezwykle operatywny i po jej wyłączeniu z repertuaru Teatru Syrena, wypatrzył w jednym z domów kultury wykonawczynię, która urzekła go interpretacją sceniczną, i to jej – Alinie Janowskiej – zaproponował śpiewanie nie tylko tego utworu, ale też napisanej do hiszpańskiej melodii partyzanckiej *Asturii*:

Asturio, daleki kraju mój.  
Asturio, ziemio hiszpańska,  
do ciebie powrócę kiedyś znów  
w gwiaździstą noc asturiańską.

Wróć, a jeśli na wrzosie  
kula mnie w serce uderzy,  
inni powrócą i zatkną  
czerwony sztandar na wieży.  
Krew nasza kraty rozwali,  
broń nasza łyśnie pochmurna  
i będzie wolna Hiszpania,  
i będzie wolna Asturia. (bis)

Asturio, ty kraju róż i gwiazd,  
Asturio, ty nasza miłość,

---

<sup>108</sup> *Ib.* 187–188. Niezwykłą zgodność i umiejętność przekomponowywania własnych testów w zależności od potrzeb zamawiającego akcentuje również M. Eile: „On pokornie, bo czasy były nieprzychylnie, poprawiał, retuszował, a nawet przerabiał swoje wiersze, fiołki i gęsi, aby mogły ukazać się w druku. Ze smutnym, ale z uśmiechem kreślił tym swoim staromodnym grubym wiecznym piórem, aby tylko nie przysparzać «Przekrojowi» dodatkowych trudności. Przy szalonej pewności, że to, co pisze jest dobre, bo miał pełne przeświadczenie o słuszności artystycznej tego, co napisał, Konstanty był niezwykle łatwy w pracy i pokorny.” [LJK] *Pogaduszki* 85].

musimy, musimy tobie dać  
i pokój, i sprawiedliwość.<sup>109</sup>

#### G) EPIZOD W WARSZAWSKIEJ KUKUŁCE (1945–1949)

Wspaniałą dyspozycję deklamatorską Gałczyńskiego oraz jego wkład w kształtowanie repertuaru Siedmiu Kotów doceniono w środowisku warszawskich satyryków i kilkakrotnie zapraszano go z wieczorami autorskimi do działającego od 1945 roku kabaretu Kukułka, którym kierowali Janusz Odrowąż i Stefan Sojecki [DMPiosenka 492–496]. W tym pierwszym zawodowym kabarecie w powojennej Polsce – którego organizacji patronował wielki autorytet w sprawach teatru rozrywkowego, współzałożyciel Qui Pro Quo, Jerzy Boczkowski – zebrali się bardzo ciekawi wykonawcy: gwiazda Sztuki, kabaretu działającego w getcie warszawskim – Wiera Gran, specjalistka od „pyskówek” – Maria Chmurkowska, aktorka Maria Wiernicka, aktor Zbigniew Koczanowicz, spiker Tadeusz Bocheński, poeta Władysław Broniewski, akompaniator i kompozytor, którego zainspiruje napisana przez Gałczyńskiego w czasie wojny *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte* – Witold Elektorowicz oraz Zenon Wiktorczyk, który lekcję „kabaretowania” w Kukułce wykorzysta za kilka lat, gdy powoła do życia scenkę Szpaka.

Kukułka miała stać się, niestety nie na długo, strategicznym schronieniem dla coraz mocniej atakowanej w „Przekroju” *Zielonej Gęsi* (w marcu 1949 roku poeta przeniósł tu swój „Najmniejszy Teatrzyk Świata”), a ponadto za 25 tys. zł odsprzedał temu kabaretowi prawo do wykonywania *Sceny u dentysty* [ib. 495].

#### H) WARSZAWSKI TEATR SATYRYKÓW, CZYLI GAŁCZYŃSKI JESZCZE OBECNY, CHOĆ JUŻ WYKLUCZONY

Po zamknięciu Siedmiu Kotów w 1947 i Kukułki w 1949 roku, coraz częściej kabarety szukały instytucjonalnej stabilizacji. Tak było i wówczas, gdy pod nadzorem Państwowej Organizacji Imprez Artystycznych (ARTOS), w kwietniu 1952 roku, ukonstytuował się Warszawski Teatr Satyryków. Jego twórca Jerzy Jurandot natychmiast pomyślał o zapewnieniu sobie współpracy z najlepszymi tekściarzami, w tym również z Gałczyńskim i – wedle zapewnień Stefani Grodzieńskiej:

<sup>109</sup> *Asturia* [KIGDziela 2: 549]. Tekst piosenki także [w:] Z. Waśniewski, J. Kaszycki, J. Kurkiewicz, *To idzie młodość. Śpiewnik jednogłosowy*, Kraków 1962, s. 130–131.

zadzwoił do Brzechwy, Minkiewicza, Gałczyńskiego i jeszcze kilku dobrych autorów. Każdemu zaproponował, żeby zasiadł w kolegium repertuarowym nowego teatru.<sup>110</sup>

Dlaczego Gałczyński, choć zaproszony, choć na scenie Teatru Satyryków wykonywano jego utwory, to jednak nie brał udziału w posiedzeniach owego gremium opiniującego programy?

Według Stefanii Grodzieńskiej, Gałczyński należał do kolegium, „tylko na spotkania naszej rady autorów po prostu nie przychodził. Taki obowiązek był chyba ponad jego siły” [cyt. za: *RDIrena* 162]. Inaczej interpretuje ten fakt Waldorff, który zapamiętał merytoryczną dyskusję zespołu nad profilem programowym przyszłego kabaretu. Jednym z pomysłów było przywrócenie w Teatrze Satyryków formuły znanej z Siedmiu Kotów, „aby znany poeta czytał własne utwory” [*JWCzarne* 98]. Propozycja Waldorffa, by deklamującym twórcą był Gałczyński, napotkała na opór jednej z najważniejszych osób, koordynującego pracami kolegium, Antoniego Słonimskiego, który objaśnił, że „w tych wierszykach nie gustuje” [*ib.*]. To miało zadecydować o wycofaniu się Gałczyńskiego z organizacyjnych prac zespołu.

Personalne spory odsunęły, ale nie wykluczyły Gałczyńskiego – autora; był on obecny w kolejnych programach Teatru Satyryków, a to za sprawą włączonej do grona wykonawców (obok Tadeusza Fijewskiego, Stefcy Górskiej i „pięknie śpiewającego przy fortepianie” Juliana Sztatlera) Ireny Kwiatkowskiej. Aktorkę, znaną z repertuarowej wybredności, zwabiono do Teatru Satyryków „na Gałczyńskiego, który obiecał współpracę” [*SGNie ma* 118]. To tutaj Kwiatkowska przedstawiła po raz pierwszy kolejną groteskową postać z kolekcji „gałczyńskich”, ofiarną żonę „prześladowanego wieszczka”, w monologu pełnym – jak to określił recenzent „*Życia Warszawy*” – „na wpółlunatycznego właściwego temu poecie humoru”<sup>111</sup>:

Na obiad była zupa, bigos, dorsz – to wszystko.  
Nagle Wacio wstał z krzesła i palnął mnie łyżką,  
o, w te zęby, i włosy posklejał bigosem.  
Jęknęłam, ale co tam, ja każdy ból zniosę,

<sup>110</sup> S. Grodzieńska, *Nie ma z czego się śmiać*, Michałów – Grabina, s. 117 [dalej: *SGNie ma* z numerem strony].

<sup>111</sup> Cyt. za: *RDIrena* 168 – recenzja z „*Życia Warszawy*” (21.02.1052 r.).

niech mnie nie tylko zęby, lecz i nerki bolą,  
byle tylko on tworzył, mój złoty Apollo.<sup>112</sup>

Z tej sceny wybrzmiała też operująca ezopowym językiem, napisana przez Zielonego Konstantego, satyra *Zwierzęta patrzą na nas* [ib. 163–165], utwór będący przestrożą przed zmiennością estetycznych mód i zawłaszczeniem świata przez biurokratyczną nudę. Będzie to dyskretne pożegnanie poety z kabaretem i życiem.

#### 1) POKOLENIOWE „POSZERZANIE WYOBRAŹNI”

Společne i estetyczne niedopasowanie Gałczyńskiego, które będą zmorą ostatnich lat jego życia, stały się nieoczekiwane, wbrew logice faktów, ważnym punktem odniesienia dla następnego pokolenia. Choć nieobecny, stał się po roku 1953 bardziej obecny niż za życia, za sprawą osobliwej osmozy intelektualno-artystycznej.

W nurcie kontynuacji oczywistych trzeba odczytywać wykorzystywanie utworów Gałczyńskiego w kabarecie Szpak (1954) [DMPiosenka 513–518; RDIrena 197–203], tworzonym przez artystów dobrze znających poetę, tak jak zawiadujący tą scenką Zenon Wiktorczyk, czy Tadeusz Olsza. Ten ostatni w Szpaku przedzierzgnął się odważnie z Bęc-Walskiego w Xymenę Pścicz, osobnika o zaburzonej tożsamości, który postrzega siebie raz jako artystę – wnętrzarza, niemogącego „rozwinąć skrzydeł z powodu mrozu” i w związku z tym zwierającego się publiczności:

Bo ja, proszę państwa, nie jestem stworzony do sztuki przez małe s. Tylko przez duże S. Ja mogę tylko projektować wnętrza na ogromną skalę. Fotel mój widzę ogromny. Cóż, ma się te możliwości i aspiracje.<sup>113</sup>

Innym razem staje się „zatłamszonym, zakałapućkanym i niedorozwiniętym basem – barytonem” [ib.], który ma jednak świadomość, że przez otoczenie traktowany jest jako menelik bikiniarz.

Gałczyński w ten groteskowy sposób rozprawia się z oficjalnie przyjętymi wzorcami sztuki wysokiej, z jej fałszywą wzniosłością, której młodopolskie źródła są aluzyjnie wskazane.

<sup>112</sup> *Żona Wacia* [KIGDziela 2: 534]. Tekst opublikowany również w: RMGOd Stańczyka 173–175.

<sup>113</sup> *Xymena czyli Ani be-e-e, ani me-e-e-e, Bo ja jeste-em deklase-e-e-e* [KIGDziela 3: 226].

Obok Tadeusza Olszy wystąpiła w Szpaku Irena Kwiatkowska, wnosząc do repertuaru wszystkie własne kreacje budowane na tekstach Gałczyńskiego.

Większą dawką utworów poety posłużono się układając drugi program, wówczas wykorzystano miniatury z *Zielonej Gęsi*, inscenizując je „na odczytanie czyli bez interpretacji” – jak relacjonowała Alina Janowska [DMJam 243]. Spośród piosenek Gałczyńskiego przypomniano także, śpiewaną niegdyś przez Hanke Ordonównę, *Szafirową romancę* [por. RDIrena 199; DMPiosenka 515], którą w Szpaku z powodzeniem wykonywała Hanna Skarżanka, wprowadzając słuchaczy w nieco nostalgiczny nastrój:

Jeśli kiedyś będziesz w wielkiej biedzie,  
zagubiony w płataninie lat,  
do altany dawnej cię powiedzie,  
zaprowadzi szafirowy ślad –  
szafirowe ptaki  
z szafirowych gniazd,  
szafirowe szlaki  
szafirowych gwiazd,  
szafirowe noce i noc owa  
od szafiru cała szafirowa,  
szafirowe suknie, szafirowy cień,  
w szafirowym oknie szafirowy dzień.<sup>114</sup>

Podobnym do Gałczyńskiego typem wyobraźni wśród autorów Szpaka dysponować będzie tylko Jeremi Przybora i na niego jako na spadkobiercę Gałczyńskiego wskaże Ryszard Marek Groński, przekonany, że gdyby nie było Siedmiu Kotów – nie byłoby później Kabaretu Starszych Panów [zob. MUWaldorff 128]. Sam Przybora wielokrotnie podkreślał, że miał dwu mistrzów w kabaretowym rzemiośle: Boya i Gałczyńskiego. Przy tym zaznaczał, że radiowy *Eterek* bez wątpienia wyklął się z jaj przelatującej nad nim *Zielonej Gęsi*<sup>115</sup>. Warto pamiętać więc, słuchając wypowiedzi szalejącego w *Eterku* Profesora Pęduszki, że jego przodkiem jest, powołany siłą wyobraźni Gałczyńskiego, bohater radiowy – Profesor Dęcik [JCKonstanty 297]. Wtedy jasne się staje, że z „uroczystego posiedzenia Sekcji Kaloryferowej” analizującej „nieoperatywność cieplnego wydźwignięcia”<sup>116</sup> nie mógł nie powstać czwarty

<sup>114</sup> K.I. Gałczyński, *Poezje*, Warszawa 1976, s. 90 [dalej: KIGPoezje z numerem strony].

<sup>115</sup> List otwarty Jeremiego Przybory do Ireny Kwiatkowskiej [cyt za: RDIrena 400].

<sup>116</sup> K.I. Gałczyński, *Kaloryfery*, [w:] KIGTeatrzyk 389.

program Kabaretu Starszych Panów pt. *Kaloryfeeria* z uroczą Kaloryną, dziewczyną z żeberka kaloryferowego, kreowaną przez Kalinę Jędrusik<sup>117</sup>.

Przybora nie ukrywał zafascynowania poezją Gałczyńskiego, w której olśniła go:

ta odrobina obłądu, czegoś cudownie zwariowanego, tego wymieszania liryzmu z czystym szaleństwem, którego brakowało Tuwimowi. Golonka np. u Tuwima byłaby immanentna, namacalna, a nie — transcendentalna, jak w owym wierszyku Konstantego Ildefonsa o mrówkojadzie:

Żył był mrówkojad.  
Jadł, jadł, aż nie dojadł.  
Zgubiła go golonka.<sup>118</sup>

Swoistość obrazowo-lingwistyczną poezji Gałczyńskiego zaczęto identyfikować jako przejaw odwilży lat 50., ponieważ język, którym operował poeta ośmieszał ceremoniały oficjalności. Tak jak „Przekrój” dla młodych ludzi „był szkołą uśmiechu, taktu, czułości” [AO*Szpetni* 54], swego rodzaju obyczajowo-intelektualnym salonem prasowym, tak *Zielona Gęś*, *Listy z fiołkiem* i utwory kabaretowe Gałczyńskiego stały się szkołą melancholijnego liryzmu silnie spojonego z groteską. Jak zapewniała w imieniu swego pokolenia Agnieszka Osiecka:

Przez Gałczyńskiego trzeba było przejść. Każdemu z nas zostało z tej podróży trochę rozchełstania poetyckiego i trochę naprawdę pięknych wierszy w sercu.  
[*ib.* 177]

Wiele studenckich kabaretów rozpoczynających działalność ok. 1954 roku manifestowało swój „Gałczyński” rodowód: czasem, jak Dziennikarska Spółka Satyryczna (1954), kompilacją scenek z *Zielonej Gęsi* w pełnospektaklową formę; innym razem, jak w Bim-Bomie (1955), aluzyjnie dobranym tytułem programu *Ahaa*, który odsyłał widza do znanej *Bajki o słowikach* Gałczyńskiego:

[...] „My śpiewać nie umiemy. Lecz geniusze jesteśmy.”  
„Jak, przepraszam?”

<sup>117</sup> Zob. R. Dziewoński, *Kabaret u Starszych Panów wespół w zespół*, Warszawa 2002, s. 68–69; IV program Kabaretu Starszych Panów — 30 01.1960 r. *Kaloryfeeria* (s. 203).

<sup>118</sup> Cyt. za: RDIrena 400–401. Przybora przetworzył fragment *Ballady o mrówkojadzie* [KIGDziela 2: 22–24].

„Geniusze.”

„Ahaa.”<sup>119</sup>

albo jak w klubie studenckim Hybrydy (1957), który inaugurując otwarcie sali widowiskowej, zaproponował publiczności spektakl oparty na poezji Gałczyńskiego – *Dzielnica szarlatanów* [zob.: IKW *kabarecie* 127–185; DMPiosenka 521–548]. Natomiast w Piwnicy pod Baranami, w której na widowni często zasiadali twórcy Siedmiu Kotów, począwszy od inauguracyjnego programu, gdy Ewa Wawrzon deklamowała wiersz Gałczyńskiego *Dlaczego ogórek nie śpiewa*<sup>120</sup>, systematycznie kolejne programy wzbogacane były umieszczonymi utworami tego poety (np. Marka Grechuty *Ocalić od zapomnienia*, Grzegorza Turnaua *Liryka, liryka...*, *Sowa, Hola, wpuść nas*, czy wykonywana przez Jacka Wójcickiego, z muzyką Ewy Korneckiej, *Sekretarka*).

Jak widać większość kabaretów, chcąc podkreślić swą przynależność do świata wyobraźni Gałczyńskiego, korzystała z poetyckiego cytatu. Zdarzało się jednak i tak, że artysta manifestujący własną niezależność, którego sceniczne poszukiwania były prawdziwie oryginalne, przez odbiorców – za sprawą doboru środków teatralnych, stylistyki, typu humoru – kojarzony był niezamierzenie z poetyką Gałczyńskiego. Takim twórcą był niewątpliwie Jerzy Dobrowolski, współzałożyciel studenckiego (PWST) kabaretu Koń (1954), który proponował formułę inteligentnego a radykalnego diagnozowania totalitarnej rzeczywistości. To dzięki bezkompromisowej osobowości Jerzego Dobrowolskiego w kolejnych programach Konia nawiązywano do, propagowanej przez Gałczyńskiego w Siedmiu Kotach, idei rozliczania się z głupstwem, konformizmem, miałością myślenia, hipokryzją oraz manifestowano brak akceptacji dla zniewolenia wewnętrznego. W przeciwieństwie do autora *Zielonej Gęsi*, Jerzy Dobrowolski, budując sceniczny świat, nie szukał oparcia w słowie, ale wyrażał absurd życia przede wszystkim ruchem, gestem, pantomimą. Natomiast w jego audycjach radiowych (*Radiokronika Decybel*) widoczne jest ogromne stylistyczne podobieństwo do Gałczyńskiego, tak w operowaniu słownym absurdem, w eksplorowaniu potocznego dialogu, jak i dążeniu do sytuacyjnego skrótu, eliptycznego komponowania danej scenki. Przedstawione przez Dobrowolskiego najpierw w kabarecie Koń (1954), czy potem w Owcy (1966) programy oraz dialogi stworzone przez niego dla radia potwierdzały, że będąc artystą o własnej poetyce scenicznej, własnym brzmieniu i wyrazie, nie bez przyczyny traktowany jest jako spadkobierca Gałczyń-

<sup>119</sup> K.I. Gałczyński, *Bajka o słowikach*, [w:] KIGPoezje 341.

<sup>120</sup> J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami*, Warszawa 1997, s. 26.

skiego, czego próbował dowieść w audycji radiowej *Zielony atrament Gałczyńskiego czyli rzecz o Jerzym Dobrowolskim* Wojciech Urban<sup>121</sup>. W biografii Dobrowolskiego natrafiam na następujące zdanie, będące elementem jego charakterystyki:

A talent jest swojego rodzaju przekleństwem. Więcej się widzi, więcej się czuje i doznaje tego „wszystkiego”, którego granic słowami ująć nie sposób. Do tego, gdzieś tam w środku, bardziej boli. [cyt. za: *ib.* 122]

i dziwnie przystają te słowa – przy wszelkich dzielących obu artystów różnicach – do życiorysu Gałczyńskiego.

Inną indywidualnością, której nazwisko ściśle złączy się na wiele lat z twórczością Gałczyńskiego był Wojciech Siemion, artysta, który wkroczył na scenę teatralną i kabaretową (STS) w 1954 roku. Przygotowane wówczas pod reżyterskim okiem Ludwika René widowisko poetyckie, ułożone właśnie z tekstów autora *Niobe*, a wystawione w warszawskim teatrze Ateneum, stało się dla historyków teatru symbolem politycznej i kulturalnej odwilży<sup>122</sup>.

Siemion pozostał wierny Gałczyńskiemu poprzez realizowanie sztuk poety w teatrach profesjonalnych (*Babcia i wnuczek czyli moc cudów*, wystawiona w Teatrze Ziemi Opolskiej), recytowanie jego utworów na scenkach STS-u<sup>123</sup>, w audycjach radiowych<sup>124</sup>, klubach jazzowych<sup>125</sup>, teatrach i wreszcie, rokroczne przypominanie rytmu Gałczyńskiej frazy w czasie Wigilii w swoim domu w Petrykozach, na które to po-wigilie ściągali przyjaciele gospodarza. Anna Sobol wspomina:

<sup>121</sup> R. Dziewoński, *Dla mnie bomba Jerzego Dobrowolskiego*, Łomianki 2009, s. 77–78.

<sup>122</sup> *Estrada poetycka* (Konstanty Ildefons Gałczyński), Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie, prem. 09.12.1954 r., reż. L. René, oprawa plast. L. Zahorski, ilustr. muz. J. Kuczyk, wyst.: M. Dubrawska, M. Rułka, A. Sarnawska, W. Siemion, Z. Tobiasz, J. Felczyński, J. Kostecki [zob. M. Napiontkowa, „*Odwilż*” w *Warszawie*, [w:] *Warszawa teatralna*, red. L. Kuchtówna, Warszawa 1990, s. 227].

<sup>123</sup> *Wspomnienie Ryszarda Pracza*, [w:] *Wieża malowana. Wspomnienia o Wojciechu Siemionie*, zebr. i oprac. J. Pless, Warszawa 2011, s. 64.

<sup>124</sup> *Wspomnienie Janusza Tyłmana o wspólnej audycji radiowej, w której Siemion prezentował utwór Gałczyńskiego Niebo i ziemia przemijają* na tle muzyki żałobnej [w: *ib.* 78].

<sup>125</sup> *Wspomnienie Franciszka Maśluszczaka o występach Siemiona w klubie jazzowym Tygmont na Mazowieckiej* [zob. *ib.* 88].



Pędziliśmy po swoich rodzinnych wigiliach nocą do Petrykoz, żeby zdążyć na Gałczyńskiego recytowanego przez Wojciecha o północy ze świeczką, i zakończonego wspólnym odśpiewaniem cichutko kolędy *Lulajże Jezuniu*.<sup>126</sup>

Aktor, podobnie jak Gałczyński, uważał, że słowa poezji trzeba ożywić w społecznej przestrzeni, bo są one zaczynem przyszłego prawdziwego dialogu, uczciwej intelektualnej i emocjonalnej wymiany, a czynił to z namiętnością sprawiającą, że dla publiczności stawał się „derwiszem słowa, który tańczy z wierszem, wprawiając słuchaczy w trans!”<sup>127</sup>.

#### SŁOWA-KLUCZE

historia literatury XX wieku, historia teatru XX wieku, kabaret, piosenka, surrealizm, groteska

---

<sup>126</sup> Wspomnienie Anny Sobol, [w: *ib.* 195].

<sup>127</sup> Wspomnienia Juliana Mere, [w: *ib.* 164].

*Lidia Ignaczak*

'BEING AN ADDITION',  
ADVENTURES OF KONSTATNTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI  
WIHT A CABARET

(summary)

This article is an attempt at a chronological presentation of the cabaret experience of K.I. Gałczyński – from the moment when the poet sat, in the 30's twentieth century, among the audience of the theater Die Catacombs in Berlin, experiencing the impact of the stage miniatures, through his cooperation with eastern scene and radio cabarets: Smorgonia and Kukulka wileńska (Cuckoo Vilnius), with the ephemeral literature-cafe team Ścichapęk and with the post-war cabarets: Siedem kotów (Seven Cats) in Krakow and Kukulka (Cuckoo) in Warsaw, until the last presentation of his works in the Satirical Theatre in Warsaw.

It should be emphasized that although the poet loved the art of the theater, he had no luck to it and, except for his cabaret texts, he failed to present on the stage most of his dramas.

However, in a cabaret he might feel fulfilled on many levels: as the author of the grotesque, surreal monologues, dialogues and songs; as the creator of the scenic characters constructed for a specific artists (such as Irena Kwiatkowska or Tadeusz Olsza); as the reciter of his own poems; and finally – as a writer and director of cabaret programs.

A pattern of humor created by him has become an important legacy for the next generation, which extremely appreciated a rare combination of poetic charm with pure nonsense and black humor, so aptly neutralizing the weight of everyday life.

KEYWORDS

literary history of the twentieth century, history of theater of the twentieth century, cabaret, song, surrealism, grotesque

NA MARGINESACH LEKTUR



Paweł Tomczak-Tomaszewski

## EGZYSTENCJALNE KONFRONTACJE. BOHATER OPOWIADAŃ SŁAWOMIRA MROŻKA W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI

W 1970 roku ukazał się tom opowiadań Sławomira Mrożka zatytułowany *Dwa Listy*, a w nim jedno z najbardziej intrygujących i zagadkowych w jego dorobku – *We młynie, we młynie, mój dobry panie*.

Byłem parobkiem u młynarza, co młyn dzierżawił wodny. [...] Nie byłem już młody, jak mogłoby się wydawać wedle słowa „parobek”. Owszem, kiedy nastąpiłem do młyna, miałem wiele sił i młodości. [...] Wspominam o wieku, aby zaznaczyć, że znałem już w życiu wielu ludzi. A także dla konwenansu. Nie wypada nie wspomnieć o tym, o czym ludzie myślą, kiedy patrzą na mnie<sup>1</sup>.

W ten sposób przedstawia się bohater i jednocześnie narrator utworu. Opowiadanie napisane jest w formie monologu, lecz kolejne partie tekstu, w których parobek snuje swą historię, prowadzą do konstatacji, iż jest to szczególnie rodzaj monologu – *soliloquium*<sup>2</sup>. Wypowiedź mężczyzny została wykreowana na potrzeby jego przemiany u kresu opowiadanej historii. Wyobraźnia podsuwa mu chwilami pozornego interlokutora – na przykład kolegę z wojska, z którym rozmawia o żonie młynarza. Scena spotkania dwóch pijanych mężczyzn w sobotni wieczór pojawia się znikąd, prawem groteski, stanowiąc efekt podjęcia przez narratora tematu dotyczącego kobiety albo przedwczesnego wypadania włosów. To jeden z fragmentów, w których autor posłużył się stereotypem, jako czynnikiem kształtującym relacje międzyludzkie<sup>3</sup>.

---

Paweł Tomczak-Tomaszewski – absolwent filologii polskiej UŁ.

<sup>1</sup> S. Mrożek, *We młynie, we młynie, mój dobry panie*, [w:] idem, *Opowiadania*, t. 2, s. 392 [dalej: *SMOpowiadania* z numerem strony].

<sup>2</sup> Monolog, w którym mówiący stara się sprecyzować własną postawę, prowadząc rozmowę z samym sobą.

<sup>3</sup> Przedstawiona praca to fragment rozprawy magisterskiej pod tytułem *Oblicza groteski w opowiadaniach Sławomira Mrożka*, w której opisuję sposoby demaskowania i wykorzystywania przez Mrożka stereotypów obecnych w przestrzeni społecznej.

Mrozek podtrzymuje styl gawędy, która przenosi opowieść w przeszłość i daje efekt staroświeckości<sup>4</sup>. Takie uwarunkowania czasoprzestrzenne są niezwykle istotne – to one wywołują wrażenie powrotu do miejsc budzących skojarzenia z czymś naturalnym i pierwotnym.

Młyn, w którym pracuje bohater, wydaje się miejscem co najmniej osobliwym. Zresztą cała okolica naznaczona jest senną atmosferą nieautentyczności. Młyn jednak wyróżnia się zdecydowanie:

[...] ta mąka, która wysypywała się spod jego żaren, nie była całkiem rzeczywista, chociaż wypiekano z niej chleb, którym ludzie jakoś przecież żyli. Ta mączność nie-mączność nie dała się długo ukryć i ludzie, którzy wietrzą niereczywistość jak konie wilka, gdzie indziej zaczęli mleć swoje ziarno. Nam to nie szkodziło. Pólko przy naszym młynie, choć niewielkie, wystarczyło na nasze potrzeby. A że właściciel nie upominał się o czynsz, wszystko wróciło do najlepszej harmonii. Oni gdzie indziej męli, a mój młynarz i tak pozostał sobie młynarzem. [*ib.* 394–395]

Stopniowo powstaje obraz młyna jako miejsca, które osunęło się w „zaprzestrzenność i zaprzyszłość” [*ib.* 395], co pozwala uruchomić mechanizmy groteski, a jednocześnie koncentruje uwagę na głównym bohaterze opowiadania, który funkcjonuje we młynie jakby poza czasem, w atmosferze permanentnej tymczasowości. Nie znamy i nie poznamy przeszłości bohatera. Idąc w dół rzeki, przywędrował któregoś dnia do wsi i osiedlił się we młynie. Czyżby to za jego sprawą owo miejsce nabrało swych niezwykłych właściwości? Ten fragment fabuły nasuwa myśl o przystani, która stała się bezpiecznym domem. Skąd jednak poczucie tymczasowości i niespełnienia? Do wyjaśnienia tej kwestii prowadzi odczytanie symbolicznego wymiaru podróży bohatera w dół rzeki. Przy założeniu, iż jest nim życie, postać parobka jawi się wyłącznie rolę, przybraną przez kogoś, kto wyrzekł się przeszłości – nie podąży w dół rzeki (nie żyje).

Przeszłość nie daje jednak o sobie zapomnieć i upomina się o swoje prawa. Odbywa się to oczywiście na zasadach isticie groteskowych, bowiem pewnego dnia fale rzeki zaczynają wyrzucać na brzeg niedaleko młyna zwłoki osób, z którymi bohater był kiedyś związany. Zjawiają się po kolei, w nieregularnych odstępach czasowych. Gdy parobek odnajduje pierwsze ciało, należące do właściciela młyna (zaginął on bez wieści dawno temu), pragnie ukryć je

<sup>4</sup> K. Bartoszyński, *Gawęda prozą*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1991, s. 313.

dyskretnie, ponieważ obawia się roszczeń ze strony spadkobierców włodarza. Prowizoryczny nagrobek na szczycie wzgórza rozwiązuje kłopot, lecz następne ciało należy już do kolegi z wojska, a więc osoby bliskiej. Przyzwoitość każe pochować go w sposób godny. Na miarę swoich niewielkich możliwości, bohater aranżuje pogrzeb – wiezie dawnego przyjaciela na tacze, wplótszy mu lilię wodną między złożone na piersi dłonie, udając konia (czarny humor jest tu namacalny, jak w żadnym innym opowiadaniu Mrożka).

Po drugim ciele przyplłynęło trzecie, czwarte i następne – w tym dawnej miłości mężczyzny, a pogrzeby stały się dla mieszkańców młyna istotnym elementem każdego dnia:

Wyławianie, kopanie, grzebanie, tak częste i regularne nie mogło odbywać się bez wiedzy domowników. a potem bez ich współudziału. Na początku wystraszeni i nieufni, oswoili się z czasem, ośmielili i pogrzeby stały się rozrywką w naszym wspólnym bytowaniu, każdy wciągnął się na swój sposób i według swoich możliwości. Dzieci pomagały w przygotowaniach, funkcjonowały jako orszak, młynarzowa celowała w okazywaniu żałości. [...] Młynarz brał udział, ale – jeśli tak można powiedzieć – półgębkiem. Brał nie całkiem biorąc, za pogrzebami chodził bokiem, niby przypadkowo, „idę, ale cicho-sza”. [*ib.* 406–407]

Absurdalność tych pogrzebów, będących de facto spowolnioną śmiercią bohatera, skazyła jego codzienność, mimo prób wtłoczenia ich w ramy rytuału:

Gdyby jeszcze moje pogrzeby były chrześcijańskie albo bodaj pogańskie! Wtedy mógłbym sobie takiej chęci pofolgować z jakim takim usprawiedliwieniem. Ale nie, ja moich zmarłych chowałem nie na żadną przyszłość, nie na żadne życie ani wieczne, ani przedłużone, ale wyłącznie z przeszłości na przeszłość. Były więc te pogrzeby okrutniejsze, prawdziwsze niż wszystko, co ludzie w tym zakresie wymyślili. i stąd ceremonie, które odprawiałem – tak rozpaczliwie puste, puste mimo ich wymyślności, bo niczemu w gruncie rzeczy nie służyły. [*ib.* 409–410]

Grzebiąc tych, których pamiętał, tracił pamięć (stąd mój wcześniejszy wniosek o spowolnionej śmierci), aż – w następstwie dotychczasowych wydarzeń – przyszedł dzień, kiedy na brzegu rzeki znalazł zwłoki samego siebie. Wydarzenie to stanowi punkt kulminacyjny utworu oraz wyzwala komplikacje na kilku poziomach. Po pierwsze: jako bohater dowiaduje się, iż funkcjonował tam w górze rzeki i, w większym lub mniejszym stopniu, może być za spławianie ludzi odpowiedzialny. Jaką rolę tam odegrał? Po drugie: jako

narrator musi uzasadnić swoje prawo do opowiadania, bo jeśli zmarł, to kim właściwie teraz jest? Po trzeciej: jeżeli wygasła jego przeszłość (wszystkie więzi międzyludzkie), to czy powinien się pochować? a jeśli chce nadal żyć?

Zamiast mnożyć pytania, warto jeszcze raz zastanowić się nad tym, kim może być parobek i skąd przybywa. Funkcjonuje on poza czasem i historią: w obumierającym młynie, który nie działa tak, jak powinien, a dodatkowo właściciel młyna dawno zginął. Senna atmosfera zubożałej prowincji kojarzy się z *Opowiadaniem z Trzmielowej Góry* (pierwszym zbiorem opowiadań Mrożka), a także z okolicą, w której pisarz spędził swe dzieciństwo. Można więc założyć, że to właśnie ów wewnętrzny świat wyobraźni Mrożka jest miejscem schronienia dla naszego parobka. Czemu więc wyemigrował w te bezpieczne sielskie rejony? Czy zrobił to z własnej woli? Być może uciekł on ze społeczności w nadziei, że tu upora się z problemami natury międzyludzkiej, a także odnajdzie swą niezafałszowaną tożsamość oraz, co za tym idzie, zdolność mówienia (tworzenia), która jest uzależniona od relacji z ludźmi. Dlatego – po tym jak zerwał z przeszłością, a więc utracił dawne relacje – stara się nawiązać nowe. Niezwykle ważne są dla niego chwile, kiedy – od czasu do czasu – bez słowa trzyma za rękę młynarzową:

Ona i ja stoimy przy otwartym oknie, schodzimy się tam przypadkowo. [...] Wtedy przez chwilę trzymamy się za ręce. Nawet nie patrzymy się na siebie, nawet nie wiem, czy ona wie, że ja stoję obok niej. Rękę ma zresztą chropawą, ciężką, przeważnie zimną. Ponieważ nie patrzę ani teraz, ani przedtem, ani później, więc nawet nie wiem jak wygląda ta ręka. Wiem, że to jest ręka, bo jak inaczej wiedzieć coś o ręce. Ale wtedy wiem, że wiem tylko tyle i zapadam się w to, co jest poza tą granicą. [SM*Opowiadania* 396]

Nie jest to więź, której szukał. Wszystkie więzi umierają raz za razem, wraz z kolejnym pogrzebem, a narrator przyznaje:

I także „znajdować się” jest nieodpowiednim słowem. Wię c c o? Zgubić się? Także nie. M o g ę c o ś o c z y m ś p o w i e d z i e ć d o p i e r o o d m o m e n t u – wtedy już momentu k i e d y o d n a j d u j ę – wtedy już odnajduję – m o j ą r ę k ę o s o b n o. Właściwie, co za ulga. [*ib.* 397]

---

<sup>5</sup> Choć kuszące wydaje mi się nawiązanie do biografii Sławomira Mrożka, który w 1963 roku wyemigrował do Francji i pozostał za granicą przez ponad trzydzieści lat, to pozostaną przy rozważaniach dotyczących twórczości. Jednak psychoanalityczna interpretacja utworu z uwzględnieniem kwestii biograficzno-politycznych wydaje się być zasadna i nie mniej ciekawa.



Okazuje się, iż zdolność mówienia (twórczości) jest możliwa dopiero w pozycji, w której, w ramach relacji międzyludzkich, zwraca się nie w stronę ludzi, ale w stronę siebie samego – kolejne uzasadnienie formy *soliloquium*.

Odnalezienie na brzegu rzeki własnych zwłok zmusza bohatera do działania – musi on ukryć trupa (pochowanie go stanowiłoby zgodę na śmierć), ale też wzbudza strach: „Mój trup był okrętem, na którym przyплыł strach i poczucie winy” [*ib.* 417]. Strach i poczucie winy podyktowane są z pewnością odkryciem własnej odrębności. Boi się tego, co mogą pomyśleć o nim inni ludzie, obawia się kompromitacji, nazywa siebie „żywotrupem”. Po ucieczce od życia w górze rzeki (przeszłości związanej z międzyludzkimi relacjami) do młyna, gdzie wśród prostych, niezmiennych reguł bytu odnalazł jedynie trupy przeszłości, został sam na sam z własnym trupem. w przyplwywie gniewu pomstuje na ludzi:

[...] skąd u nich ta pycha, u tych, co teraz leżą w łózkach, skuleni czy rozwarci, obejmujący swoje własne kolana czy przytuleni policzkami do swoich własnych ramion, w ciepłym obcowaniu ze swoimi ciałami, skąd ta pewność, że mają prawo już się odgradzać ode mnie, który swojego trupa niesie na plecach? a sprawiali takie wrażenie, jakby mieli prawo niezaprzeczone, dane im od Boga samego (który trupa też chyba stworzył), nie wpuszczać mnie do domu, skazywać mnie na tę niewymierność, nie-ścienność i nie-proże, nie-izbność i nie-kątność, na to wszystko, co nie było domem w jego wnętrzu. Bluźnią – czy może ja bluźnię? Bo przecież Pan Bóg nie wypowiedział się jeszcze wyraźnie, po czyjej stronie racja, tylko pozwolił, żebym ja stał tutaj, z nim na plecach, a oni tam, żeby pozamykali się w domu. [*ib.* 419]

Bohater czuje się od ludzi gorszy, bo jest inny niż wszyscy – ma swojego trupa, lecz jednocześnie ma wątpliwości, czy ta odmienność jest czymś złym. w każdym razie pragnie być zaakceptowany przez społeczność, co jest jednoznaczne z wpuszczeniem do domu. Przełom następuje, gdy uświadamia sobie kluczową prawdę:

Czyżby ci, których chowałem... czyżby kiedyś tak samo chcieli wejść?... Wobec tego ładnie wyglądałem z moim dla nich współczuciem, z moimi ceremoniami, które niby miały zaspokoić ich i mnie. Nie przesadzajmy, to była inna historia. Zawsze to byli oni i ja, a teraz już byłem tylko ja i ja. [*ib.*]

Zaczyna rozumieć, że jego odrębność może być nie skazą, a przywilejem, że popełnił błąd tam w górze rzeki, próbując upodobnić się do innych; jak

również płonne okazały się nadzieje, iż ucieczka w proste bezpieczne bytowanie pozwoli mu odzyskać swój głos (literacką moc twórczą). Kiedy więc widzi młynarową, trzymającą za rękę jego trupa, jasne staje się, iż w obliczu autonomiczności, relacje międzyludzkie są złudne. w tym miejscu następuje zwrot wielkiej wagi – zarówno dla losów bohatera, jak i całej twórczości Sławomira Mrożka – zwrot w stronę własnego ja. Dzięki własnym zwłokom bohater odkrył swą autonomiczność – trup uzasadnił jego osobność, przed którą tak bardzo się bronił. Co zatem powinien uczynić ze swoimi zwłokami? Pochować znaczący – wyrzec się życia:

Dopóki go nie chciałem pogrzebać, dopóki go nie pogrzebałem, odnajdowałem jeszcze siebie, mnie wyłącznie żywego. Pogrzebać go – już bez względu na ludzką opinię – to by znaczyło ją uznać, pogodzić się z nim na zawsze, stracić wszelką nadzieję. [*ib.* 427]

Naśladowanie ludzi też zawiodło. Oni zresztą – wedle tego co odkrył – też są zagubieni i próbują bezowocnie „dostać się do domu”. Musi więc zachować trupa, ponieważ to gwarantuje narratorowi możliwość mówienia, ale nie ma już powodów, by pozostać we młynie. Dlatego postanawia spławić swoje ciało w dół rzeki, podróżując wzdłuż jej brzegu:

On popłynie z prądem, a ja będę szedł wzdłuż rzeki, nie tracąc go nigdy z oczu. Bo rzeka przecież płynie i nie kończy się tutaj, przy młynie. Nie wiem, gdzie jest jej ujście, ale też nie wiem, gdzie jest jej początek, a mimo to tu jestem. Więc mogę być i tam. Idąc za rzeką, która poniesie moje ciało, nie będę już wprost zależny od mojego ciała, bo ono, więc i ja, my dwoje, będziemy jednakowo zależni od rzeki. [*ib.*]

*We młynie, we młynie, mój dobry panie* jest opowiadaniem przełomowym. Pierwszym u Mrożka, w którym tak beztrosko przechadza się śmierć. Umiera bowiem człowiek zwrócony ku społeczeństwu, historii oraz naturze. Jednocześnie zaczyna on nowe życie zwrócony ku sobie – nawet temu umarłemu, z przeszłości, co jest równoznaczne z nieuniknioną, ciągłą podróżą i emigracją: „Więc pobiegłem i ja, nie żeby popatrzeć, nie tylko żeby odnaleźć siebie i zaraz, kiedy kry ruszą i ja ruszę, żebym ruszył i ja” [*ib.* 431].

Nieuniknione jest też budowanie swej tożsamości w oparciu o jeden niezmienny punkt w czasie i przestrzeni. Niemożliwe zaś – istnienie w ramach nierzeczywistych relacji międzyludzkich. Tak o Mrożku na tym etapie twórczości pisze Jan Błoński:

[...] zyskał dystans, oddalenie. Dystans podwójny: względem przypadków świata i względem własnej niepowtarzalności. Społeczna rzeczywistość przestała jawić się mu jako pułapka, gdzie mędrak oszukuje chama, cham osacza mędrka, gdzie kłamstwo kultury toczy żalosną i nigdy nie skończoną walkę ze zwierzęcą prawdą ciała. Tym samym rozwiewać się zaczęły – albo powszednieć, co na jedno wychodzi – równania, alegorie, modele, w które starał się zamknąć mechanikę społecznej ułudy.<sup>6</sup>

Sławomir Mrożek zmienił tu funkcję groteski. Zamiast wprowadzania w zaskakującą rzeczywistość elementów deformujących oraz parodystycznych, ogranicza ich rolę, modyfikując obszar świata przedstawionego. Staje się on projekcją wewnętrznych problemów bohatera. Elementy groteskowe wyłaniają się z tego osobliwego świata, wywołując dziwność, lecz jednocześnie są z nim ściśle związane. Owa dziwność natomiast wytrąca bohatera z torów schematycznego myślenia, sprawiając, iż musi on odpowiedzieć na podstawowe pytania egzystencjalne.

Dzieje się tak również w innym opowiadaniu z tomu *Dwa listy*. Nosi ono tytuł *Ten, który spada* i jest doskonałym przykładem utworu poruszającego tematykę egzystencjalną. Jego bohaterem i jednocześnie narratorem jest człowiek, który – po chwili konfuzji – uświadamia sobie, że spada w ciemności wzdłuż skalnej ściany i nie dość, że nie widzi zbliżającego się podłoża, to dookoła niego przestrzeń wypełniają inni spadający ludzie. Jednak początkowo zajęty jest swoim własnym losem:

Manewrując kończynami zdołałem się wreszcie ustawić wertykalnie. To znaczy tak, że mchy, porosty i małe krzewy na półkach mijały mnie nadbiegając spod moich stóp i znikając nad moją głową. Wtedy dopiero pojąłem, że spadam i wtedy zacząłem się bać.

Bąłem się, rzecz jasna nie tyle spadania, ile jego skutku. Spadanie, samo w sobie nieszkodliwe, nie mogło trwać wiecznie. Bąłem się jednak już sporą chwilę, a koniec nie następował. Przyzwyczaiałem się więc i do strachu, na tyle przynajmniej, żeby móc rozejrzeć się w sytuacji.<sup>7</sup>

Zwraca uwagę, podobnie jak w *We młynie...*, znaczenie ruchu – spadanie analogicznie do splaniania (trupa w poprzednim opowiadaniu) w określonym kierunku, ze świadomością, iż prędzej czy później nadejdzie kres czyli śmierć. Oczywiście nietrudno odczytać znaczenie tej metafory, choć fabuła utworu

<sup>6</sup> J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków 1995, s. 172.

<sup>7</sup> S. Mrożek, *Ten, który spada*, [w:] *SMOpowiadania*, t. 2, s. 520-521.

wyduje się niesamowita i dziwaczna. Spadanie, jak życie, może być przerażające samo w sobie<sup>8</sup>, ale z odsieczą przybywa wierna towarzyszka ludzkości – nuda. Ona właśnie pomaga bohaterowi przemóc strach, sprawiając, iż ten zaczyna w swym spadaniu działać.

Próbuje on zapanować nad swym położeniem, starając się złapać wystające ze ściany gałęzi. Niestety próba ta kończy się niepowodzeniem, bo gałąź łamie się i spada wraz z trzymającymi ją dwiema parami rąk. Druga para rąk należy do tęgiego mężczyzny, który spadał szybciej niż bohater i złapał gałąź mniej więcej w tym samym momencie. Jest on pogodzony ze spadaniem i optymistycznie nastawiony do ludzi, co wzbudza w narratorze niechęć i rozdrażnienie, staje się także kimś w rodzaju przewodnika po otaczającym ich świecie. Przede wszystkim jednak pomaga bohaterowi dostrzec innych ludzi i objaśnia kierujące nimi racje, które są dość osobliwe, jeśli rozumieć je dosłownie, lecz nabierają głębokiego sensu, gdy uświadomimy sobie ich znaczenie metaforyczne – jako reakcję na egzystencję i związane z tym obciążenia:

Na ogół można było wyróżnić dwa sposoby spadania: jedni czepiali się czegośkolwiek, drudzy zaś, zrezygnawszy z czepiania, spadali swobodnie. Ci drudzy należeli do mniejszości.

Wśród tej mniejszości zdarzali się tacy, którzy spadali jak prawdziwi dandy. Widać było jak bardzo zależało im na stylu. [...]

Mijał nas młody człowiek. w palcach trzymał szarotkę. [...] – Esteta – mrugnął do mnie porozumiewawczo towarzysz podróży, a do niego głośno zawołał: – Jak pięknie, jak pięknie! [...]

W tej samej chwili poczułem silny ból w krzyżu. Odwróciłem się natychmiast i zdążyłem jeszcze zauważyć twarz grubą, nadętą, wykrzywioną, usta szeroko otwarte i wykrzykujące coś, jakieś obelgi, i nogę, która mnie kopnęła, oddalającą się.

– Za co! – krzyknąłem, choć napastnik nie mógł mnie już usłyszeć.

– Pan się jeszcze pyta? Za spadanie. [...] on się na wszystkich mści. Taki kopie i gryzie każdego, kogo napotka. a jak nie może osiągnąć, to chociaż opluje. [*ib.* 523, 525]

---

<sup>8</sup> Motyw egzystencji jako spadania pojawił się także w poemacie Tadeusza Różewicza zatytułowanym *Spadanie*. Utwór opublikowany został w zbiorze *Twarc Trzecia* w roku 1968 i nie byłoby bezpodstawnym przypuszczenie, iż mógł stanowić dla Mrożka pewną inspirację.

Pojawia się też kobieta zbierająca pamiątki (bo wtedy czuje, że panuje nad upływającym czasem), uczony (który wbrew wszelkiej logice trzyma się kurczowo kozicy górskiej) oraz para zakochanych (spadają, patrząc sobie w oczy). Ciekawym przypadkiem jest człowiek, który w swym spadaniu podejrzenie się śpieszy. Lecąc głową w dół, mówi, że leci w górę. Można by powiedzieć, iż reprezentuje on postawę istic chrześcijańską, ponieważ swoje bytowanie traktuje jako etap, po którym nastąpi życie wieczne w raju. Ku takiemu odczytaniu skłania też okrzyk mężczyzny – „Alleluja!”.

Moim zdaniem, najciekawszym jednak – a zarazem najniebezpieczniejszym – zjawiskiem, z jakim spotyka się bohater, jest ogromna kula złożona z niezliczonych ciał ludzkich:

Przyzwyczajony, że spada się pojedynczo, nie od razu zrozumiałem, że ta ciemna, bura masa składała się z ludzi. Też spadali, ale jak spadali! Tworzyli zwartą kulę o średnicy chyba kilometra i byli szczepieni ze sobą w ten sposób, że żaden z nich nie zwracał się twarzą na zewnątrz, lecz do środka. Nie widać więc było żadnej twarzy, same tylko wypięte tyły i grzbiety. Whaczni w siebie nawzajem, wprasowani i wbici jeden w drugiego, tworzyli wspólnie stwór jednolity, o regularnym kształcie, kuli właśnie. Rodzaj małej planety. Kula wydzielala silny odór. [ib. 527]

Owa masa wytwarzała pole przyciągania, wskutek którego bohater i jego towarzysz omal nie zostają wchłonięci przez kulę. Dzięki małemu robaczkowi, który powoduje kichnięcie bohatera, udaje im się odlecieć poza zasięg grawitacji, a gdy już są bezpieczni, optymista wyjaśnia działanie tego zjawiska:

– Zaczyna się od jednego. w samym środku siedzi jeden, którego się wszyscy pośrednio czepiają, a bezpośrednio tych paru, co są najbliżej. Kilkunastu czepia się tych paru, tych kilkunastu z kolei czepia się kilkudziesięciu, którzy dają zaczepienie setkom i tak dalej, i dalej, to może pójść w miliony. [...]

[...] kiedy są tak poszczepiani, ku środkowi, nie widzą, że spadają. [...] Poza tym jest im razem tak ciepło i tak są zgnieceni, że stale przebywają w półprzytomności, coś jakby rodzaj snu. [ib. 529]

Obraz ten, wraz ze swoją strukturą, w groteskowym świecie ma symbolizować wszelkie formy ideologii, lecz również stanowi w pewnym stopniu egzegezę ich powstawania i funkcjonowania. Ludzie, by uciec od poczucia trwogi, wynikającej z egzystencji (spadania), tworzą idee lub pozwalają się im

pochłonąć. Mogą wtedy żyć (spadać) nieświadomie, to znaczy zapomnieć o podstawowych kwestiach dotyczących ich funkcjonowania w świecie.

Powróćmy jednak do kluczowej kwestii mych rozważań nad opowiadaniem Mrożka, czyli relacji z tym drugim (człowiekiem). Przywołując tekst *We młynie, we młynie, mój dobry panie*, pisałem o zwrocie jego bohatera ku własnemu „ja”. w opowiadaniu *Ten, który spada* ujawnia się zaś, niemal w czystej postaci, egzystencjalistyczna natura groteski, w której kluczową rolę odgrywa oczywiście realizacja metafory. Świat przedstawiony zyskuje samoistną wartość – jest metaforą egzystencji. Spadanie budzi w bohaterze trwogę, motywując go zarazem, a właściwie zmuszając, do działania. Gdy więc przystaje na narzucone mu warunki, zaczyna przyglądać się podobnym sobie jednostkom. Ten drugi nie stanowi dla niego zagrożenia, lecz pomaga zrozumieć ludzi. Czy „zrozumieć” znaczy: pozwolić, aby zawładnęły nim międzyludzkie relacje? Nic bardziej mylnego. Jednostka nadal pozostaje autonomiczna – odczuwa inaczej, tak jak każdy odczuwa inaczej, dlatego z dystansem może próbować zgłębiać kolejne obszary rzeczywistości. Przede wszystkim zaś – kolejnych ludzi, próbujących poradzić sobie z tym, co łączy wszystkich w utworze, ze spadaniem (egzystencją). Uważam, iż opowiadanie to w głównej mierze dotyczy godności w obliczu egzystencji.

#### SŁOWA-KLUCZE

Sławomir Mrozek, groteska, egzystencjalizm, opowiadania

*Paweł Tomczak-Tomaszewski*

## EXISTENTIAL CONFRONTATIONS. SŁAWOMIR MROŻEK SHORT STORIES' CHARACTER LOOKING FOR IDENTITY

(summary)

The author of the article considers how mechanisms of literary grotesque function in Sławomir Mrożek's short stories. The main aim of the text is to show connection between grotesque motives and existential questions putting by polish writer on the examples of two short stories. At the mill, at the mill, my good Sir and A man who falls down. Author endeavors to supply arguments confirming the thesis of evolution of grotesque in Mrożek's work. Taking into consideration two short stories, he demonstrates different uses of grotesque. Starting from parodique and satirical purpose Mrożek use grotesque as a way to expose and ridicule stereotypes and everyday life absurd. Author focuses on the later works of Mrożek, where he exerted grotesque to describe inner, existential problems of individual.

KEYWORDS

Sławomir Mrożek, grotesque, existentialism, short stories





## NOTKI O AUTORACH

## JACEK UBYSZ

Nauczyciel, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego, doktorant w Katedrze Edytorstwa UŁ. Zajmuje się literaturą polskiego oświecenia.

## ALDONA JANKOWSKA

Absolwentka Wydziału Filologicznego (filologia polska) Uniwersytetu Łódzkiego. Słuchaczka Studium Doktoranckiego Języka, Literatury i Kultury UŁ, doktorantka w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół problematyki literackiej XIX wieku (szczególnie okresu Romantyzmu i Młodej Polski), zagadnień dotyczących „kwestii kobiecej”, sposobów realizacji toposów miłości i erotyzmu w literaturze modernistycznej oraz w malarstwie secesyjnym.

## BOŻENA MAZURKOWA

Adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Baroku i Dawnej Książki Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej prace i zainteresowania naukowe koncentrują się na literackiej oraz edytorskiej opowie dawnych druków oraz warsztacie twórczym poetów doby stanisławowskiej. Obejmuje badawczą refleksją m.in. formalny kształt oraz funkcje (w strukturze książki i w odniesieniu do dzieł) listów i wierszy dedykacyjnych, przedmów, aprobat cenzorskich oraz przypisów w oświeceniowych edycjach. Drugi obszar jej zainteresowań obejmuje głównie literaturę: gatunkowe odmiany „muzy domowej” II poł. XVIII w. (wiersze imiennowe, weselne, przyjacielskie) oraz funkcjonowanie wybranych motywów (onirycznych i astralnych) w ówczesnej poezji. Wśród publikacji: *Literacka rama wydawnicza dzieł Franciszka Dionizego Książczaka (na tle porównawczym)* (1993); *Mary i sny „prawdziwe” w poezji Franciszka Dionizego Książczaka* (1999); *Leksykon przypomnień. Słownik literatury polskiego oświecenia* (2002); *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zablockiego i Franciszka Dionizego Książczaka* (2008).

## IZABELA WOSZCZAK

Doktorantka w Katedrze Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego, kierowanej przez prof. dra hab. Bogdana Mazana. Obecnie prowadzi badania nad zagadnieniem egzotyzytu i spraw transcendentnych w twórczości Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy).

## MARIA BERKAN-JABŁOŃSKA

Adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się zarówno twórczością romantyczną, jak poezją współczesną. Obecnie interesują ją przede wszystkim zagadnienia korespondencji sztuk oraz ilustracji romantycznej, a także literatura kobieca i poł. XIX wieku. Autorka książki pt. *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (2008), współredaktor tomu *Mickiewicz wielu pokoleń*

*twórców, badaczy i czytelników* (2008). W przygotowaniu studium poświęcone Gabrieli Puzyninie.

MARZENA KARWOWSKA

Doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Oświecenia Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania z zakresu mitokrytyki i antropologii wyobraźni. Autorka książek: *Prapamięć uśpiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana*, Warszawa 2008; *Symbole Apokalipsy. Studia z antropologii wyobraźni*, Warszawa 2011.

LIDIA IGNACZAK

Absolwentka łódzkiej polonistyki, od 1986 roku zatrudniona w Uniwersytecie Łódzkim, najpierw w Katedrze Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski, następnie w Katedrze Literatury i Tradycji Oświecenia. W pracy badawczej koncentruje się na rozszyfrowywaniu funkcji pełnionych przez formy słowno-muzyczne w polskim teatrze rozrywkowym (śpiewogry, wodewile, operetki, opery i widowiska kabaretowe). Melice teatralnej poświęciła książkę: *W podróży po Szpargalii. Palimpsestowe czytanie śpiewników teatralnych Józefa Cybulskiego* (2007).

PAWEŁ TOMCZAK-TOMASZEWSKI

Absolwent filologii polskiej UŁ. Jego zainteresowania ogniskują się wokół zagadnień takich jak absurd, groteska i czarny humor.



## INDEKS

### A

Addison Joseph 84  
Akst Harry 184  
Albertrandi Jan Chrzyciel 34, 35  
Aleksander I Pawłowicz, cesarz rosyjski  
27  
Aleksandrowicz Alina 85  
Aleksandrowska Elżbieta 10, 11, 84  
Andrzejewska Jadwiga 166  
Anski Salomon 169  
Appignanesi Lisa 171  
Arlet Suzanne 143, 147  
Artemska Beata 182  
Arystoteles 154  
August III Sas, król polski 57

### B

Bach Jan Sebastian 174  
Bachórz Józef 45, 214  
Baer Bogdan 168  
Bałucki Michał 160  
Bartelski Lesław Marian 182  
Bartoszyński Kazimierz 214  
Benisławska Konstancja 121  
Berkan-Jabłońska Maria 121, 123, 226  
Beylin Stefania 166  
Białkowski Tadeusz 160  
Biegański Wiktor 195  
Bielawski Józef 54–57  
Bielenia Jerzy 187, 192, 193, 195

Bielicka Hanka 186, 191, 192  
Bielicka Maja 159  
Bieliński Stanisław 187  
Bielska Hanna 163  
Błoński Jan 157, 168, 218, 219  
Bobola Andrzej, św. 166  
Bobrowicz Jan Nepomucen 41  
Bocheński Tadeusz 180, 202  
Boczkowski Jerzy 188, 191, 202  
Bodo Eugeniusz 166, 191  
Bohdziewicz Antoni 166, 172, 173  
Boileau-Despréaux Nicolas 50  
Bomba Gerwazy  
*Patrz* Szyrmer Ludwik  
Bonafini Catherina 54  
Borkowska Aleksandra 122  
Borkowski Witold 164  
Borowy Mieczysław 163  
Borowy Wacław 70, 76  
Bovey Anna 180  
Brandys Marian 170  
Braun Eva 194  
Breza Tadeusz 147, 150  
Brodziński Andrzej 39  
Brodziński Kazimierz 35–37, 39  
Broniewski Władysław 166, 202  
Broszkiewicz Jerzy 170  
Brzechwa Jan 203  
Buczyńska z Güntherów Matylda 125  
Bujański Jerzy Ronard 197

Bujnicki Tadeusz 173  
 Bujnicki Teodor 173–175, 178  
 Bułat-Mironowicz Michał 181  
 Burdziej Bogdan 80  
 Byrski Tadeusz 166, 196, 198

## C

Cami Henri Pierre 166, 167  
 Caraccioli Louis Antoine 11, 12  
 Cękański Eugeniusz 166  
 Chachulski Tomasz 10, 21, 87  
 Chaplin Charles Spencer (ps. Charlie) 191  
 Chartier Roger 121  
 Chłędowski Kazimierz 45  
 Chmurkowska Maria 202  
 Chodkiewicz Aleksander 30–32, 36  
 Chodkiewiczowa Ludwika 32, 33  
 Chodźko Ignacy 123–128, 130, 133, 136, 140  
 Chopin Fryderyk 174  
 Chreptowicz Joachim Litawor 27, 28, 29, 34, 85  
 Ciecierski Jan 162, 190, 197  
 Cieciszewski Kasper 105  
 Cieński Marcin 65  
 Cieszkowski August 94  
 Cremieux Hector 163  
 Cwojdzński Antoni 160  
 Cybulski Józef 227  
 Cyprian Tadeusz 193  
 Czapski Józef 152  
 Czarnek Mateusz 56, 57  
 Czarski Waclaw 146  
 Czartkowski Adam 123  
 Czartoryska Izabela 121  
 Czartoryska Maria Anna 26  
     Wirtemberska Maria 121  
 Czartoryski Adam Jerzy 26, 27  
 Czartoryski Adam Kazimierz 14–16, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 36, 54, 63–66, 67, 75, 76, 79, 80, 83, 88

Czartoryski August Aleksander 15  
 Czartoryski Konstanty Adam 26  
 Czechowicz Józef 182  
 Czerniak Stanisław 154, 155  
 Czwornóg-Jadczak Barbara 96, 103

## Ć

Ćwiklińska Mieczysława 166

## D

Dąbrowicz Elżbieta 140  
 Dąbrowska Maria 180  
 Dąbrowski Wojciech 173  
 Daniderff Léo 191  
 Danjellówna Ludmiła 191, 195  
 Dan Władysław 181, 193  
 Daszewski Władysław 165  
 Delille Jacques 26, 29  
 Deotyma  
     *Patrz* Łuszczewska Jadwiga  
 Depp Hans 171  
 Dietrich Marlena 186  
 Dihm Jan 22  
 Dmitruk Krzysztof 58, 60  
 Dmochowski Franciszek Ksawery 33, 34  
 Dobrowolski Jerzy 207, 208  
 Drawicz Andrzej 158  
 Drużbacka Elżbieta 121  
 Dubrawska Mirosława 208  
 Duchńska Seweryna (1° voto Pruszkowa) 122  
 Dudycz-Hajgiej Barbara 182  
 Dulęba Maria 160  
 Dussert Mikołaj 69  
 Dwornicki Józef 193  
 Dygat Stanisław 170  
 Dymsha Adolf 164, 180, 200  
 Dziębowska Elżbieta 163  
 Dzieduszycki Antoni 21, 34  
 Dziewoński Roman 159, 168, 193, 206, 208

**E**

Eile Marian 161, 166, 169, 172, 183,  
184, 188, 189, 191, 193, 194,  
196-198, 201  
Ekk Nikolaaj 178  
Elektorowicz Witold 181, 202  
Epaminondas 40  
Erzepki Bolesław 88  
Estreicher Karol 11, 116

**F**

Fabre Jan 121  
Faleńska Maria 116  
Faleński Felicjan 116  
Fedeci Ziemowit 163  
Felczyński Jerzy 208  
Feliksiak Elżbieta 140  
Ficowski Jerzy 146, 147  
Fiedler Edmund 163  
Fijewski Tadeusz 203  
Filler Witold 183  
Finch Weiner 171  
Flukowski Stefan 160  
Fogg Mieczysław 181  
Fontana-Fic Kazimierz 178  
Forbert Adolf 166  
Forsz Olga 163  
Fox Dorota 173  
Frenkiel Tadeusz 180  
Frybes Stanisław 45  
Frydrychowicz Gabriela 25

**G**

Gajewski Karol 160, 195  
Gajusz Juliusz Cezar (Gaius Iulius Caesar), wódz rzymski 194  
Gałczyńska Kira 157, 158, 161, 163  
Gałczyńska Natalia 161  
Gałczyński Konstanty Ildefons 157-210  
Gall Iwo 159, 160  
Garewicz Jan 154  
Gąsiorowska Małgorzata 167

Gasiulis Władysław 173  
Gębala Stanisław 168  
Gerould Daniel 183  
Głowiński Michał 46  
Godlewska Janina 164  
Goethe Johann Wolfgang 96  
Gołębiowska Ewa 168  
Goliński Zbigniew 13, 25, 29, 31, 38  
Gołuchowski Józef 92  
Gombrowicz Witold 143-150, 153  
Gomulicki Juliusz Wiktor 21, 45, 57  
Górska Julia 114  
Górska Stefcia, właśc. Zadrozińska Stefania 203  
Górski Konstanty Marian 19, 20  
Goublier Gustav 186  
Gozdawa Stefan  
*Patrz* Wiechecki Stefan (Wiech)  
Gozdawa Zdzisław 193  
Grabowski Marian 153, 155  
Grabowski Michał 122, 130-132, 140  
Grabowski Władysław 180  
Gradstein Alfred 162  
Gran Wiera 202  
Grechuta Marek 207  
Grodzińska Stefania 202, 203  
Gröll Michał 69  
Groński Ryszard Marek 183, 192, 205  
Gross Magdalena 151  
Grossówna Helena 193  
Grotowski Jerzy 159  
Grumberg 75  
Gruzdiew Ilia 163  
Gubrynowicz Bronisław 84  
Gumkowski Czesław 192  
Gumkowski Marek 123  
Günther Adam 122, 123, 124  
Günther Gabriela  
*Patrz* Puzynina z Güntherów Gabriela  
Güntherowa z Tyzenhauzów Aleksandra 122, 132, 133

**H**

Hałaburda Kazimierz 173  
 Hałaburda Stanisław 167  
 Halama Zizi 186  
 Halévy Ludovic 163  
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 80  
 Halpern Feliks 192  
 Hartmann Nicolai 155  
 Hébrard Jean 121  
 Hemar Marian 165, 184, 191  
 Hennequin Maurice 195  
 Henryk VIII Tudor, król Anglii 194  
 Herbaczyński Wojciech 180  
 Herbert Zbigniew 226  
 Hermanowicz Henryk 169  
 Hitler Adolf, kanclerz Rzeszy 194  
 Hoffmanowa z Tańskich Klementyna  
     122  
 Holdys Wiesław 167  
 Homer 56, 59  
 Hoppe Jan 170  
 Hoppen Jerzy 174  
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 21,  
     23, 46  
 Hulewicz Benedykt 54  
 Hulewicz Witold 174

**I**

Ignaczak Lidia 157, 227  
 Ilnicka Maria 122  
 Ipohorska Janina (ps. Jan Kamyczek,  
     Bracia Rojek) 183  
     Bracia Rojek 194  
     Jan Kamyczek 183, 190, 193  
 Izbicki Franciszek, właśc. Maklakiewicz  
     160

**J**

Jan III Sobieski, król polski 26  
 Janion Maria 123  
 Janiszewska Julia 122  
 Jankowska Aldona 43, 226  
 Jankowski Czesław 123, 125  
 Janowska Alina 164, 201, 205  
 Jaraczewska Elżbieta 121  
 Jaracz Stefan 208  
 Jaremowa Zofia 163  
 Jarzębski Jerzy 146, 157  
 Jędrusik Kalina 206  
 Jendrysik Augustyn 50  
 Jongepier Inge 171  
 Julliard René 143  
 Jurandot Jerzy 188, 192, 195, 202

**K**

Kaczkowski Zygmunt 96, 103, 129, 137  
 Kagan Jakub 186  
 Kaleta Roman 54, 58, 74  
 Kamińska Anna 81, 162  
 Kamińska Alicja 186, 187  
 Kamionkowa Janina 92, 95  
 Kamyczek Jan  
     *Patrz* Ipohorska Janina  
 Kański Józef 182  
 Kantalecka Teresa 54  
 Karasiński Edmund 195  
 Karp Franciszek Maurycy 84  
 Karpiński Franciszek 9–41, 84  
 Karpiński Świątoplek 165, 181, 198  
 Karwowska Hanka 166  
 Karwowska Marzena 143, 227  
 Kasiewicz Kazimierz 187, 192  
 Kaszycki Jerzy 202  
 Kawalec Jacek 168  
 Kelly Stuart 158  
 Kern Ludwik Jerzy 166, 169  
 Kiec Izolda 183  
 Kieliszek Szczęsny 178  
 Kilian Jarosław 168



- Kirchner Hanna 150, 151, 152  
Kirkor Adam Honory 125  
Kisielewski Stefan 167, 183, 185, 196  
Kitschman Anda 169, 186, 187, 190,  
193, 194  
Klekot Ewa 158  
Kleopatra VII, królowa Egiptu 194  
Kleszczyński Zdzisław 180  
Klimańska z Chłopickich Zofia 123  
Klimowicz Mieczysław 43, 80  
Kłokocki Stanisław 25  
Kniaźnin Franciszek Dionizy 23–25, 34,  
70, 71, 75, 76, 82, 83, 86–88, 226  
Koblański Józef 13, 21  
Kochanowski Jan 20, 23, 24, 86  
Kociubiński Michał 189  
Koczanowicz Zbigniew 202  
Kołaczkowska Helena 163  
Kołbasiuk Krzysztof 168  
Kołłataj Hugo 97  
Kołodziejczyk Ryszard 114  
Komornicka Anna M. 69  
Konarski Lucjan 186  
Konarski Stanisław 40  
Kończyc Tadeusz 126  
Kondratowicz Leszek 137  
Konter Sergiusz 174, 176  
Konwicky Tadeusz 168, 188–190  
Kopczyński Onufry 54  
Kopeć Jadwiga 113  
Korian Tola 180  
Kornecka Ewa 207  
Korniłowicz Antoni 40, 41  
Korsak Juliusz 124  
Korzeniowski Józef 92  
Kostecki Józef 208  
Kostkiewiczowa Teresa 25, 29, 44, 45,  
46, 54, 65, 67, 84, 85  
Kotarbińska Lucyna 180  
Kott Jan 61, 167  
Kowalczyk Alina 45, 214  
Kowalewska Danuta 80  
Kownacka Lidia 195  
Kozmian Andrzej Edward 94, 99, 104,  
107  
Kozmian Kajetan 91, 93, 94, 96, 98, 99,  
104–111, 118  
Kozmian Stanisław Egbert 114  
Krąpiec Mieczysław 153  
Krasicki Antoni 12  
Krasicki Ignacy 11, 33, 34, 37, 38, 66,  
84, 85, 87, 189  
Krański Edward 181  
Krański Walerian 16  
Krański Wincenty 96  
Krański Zygmunt 96, 108  
Krassowski Feliks 159  
Kraszewski Józef Ignacy 132–134, 137,  
138, 140  
Kraushar Aleksander 25, 35  
Kreczmar Agnieszka 171  
Kremer Józef 101  
Krenz Jan 161–163  
Król-Kaczorowska Barbara 159  
Kruczkowski Leon 167  
Krzywka Julian 178  
Kubacki Wacław 10  
Kuchtówna Lidia 208  
Kuczyk Józef 208  
Kuczyński Bogusław 152  
Kułakowski Ignacy 39, 40  
Kulawik Adam 173  
Kumor Krzysztof 168  
Kuna Henryk 172  
Kunina Ewa 160  
Kurkiewicz Jan 202  
Kwiatkowska Irena 159, 168, 172,  
187–189, 192–195, 199, 203, 205  
Kwiatkowski Tadeusz 169, 190  
Kydryński Juliusz 194
- L**
- Lechoń Jan 165, 176  
Le Goff Jacques 121

- Lejeune Philippe 121  
 Lenartowicz Teofil 92  
 Lerski Tomasz 182  
 Lesień Michał 168  
 Leś Mariusz 140  
 Leśmian Bolesław 152, 155, 180, 227  
 Leszczyńska Franciszka 195  
 Lewestam Henryk 92  
 Libelt Karol 94  
 Liep Hans 186  
 Limanowski Bolesław 159  
 Lindorfówna Zofia 180  
 Lipińska Olga 169  
 Lisiecka Sława 158  
 Lubelski Alfred 186  
 Lubicz-Lisowski Zdzisław Juliusz 180  
 Ludwik XV, król Francji 194  
 Lutosławski Witold 161
- Ł**
- Ładosz Henryk 159  
 Łopalewski Tadeusz 173  
 Łuszczewska Jadwiga (ps. Deotyma) 91,  
 93-96, 98-118, 129, 137, 226  
 Łuszczewska Magdalena (Nina) 91  
 Nina 92, 94, 99, 102, 107, 112  
 Łuszczewski Wacław 112
- M**
- Maciejewski Janusz 140  
 Maciejewski Marian 123  
 Maciejewski Zygmunt 163  
 Major Ryszard 168  
 Makuszyński Kornel 180  
 Małcużyński Witold 181  
 Malczewski Antoni 37  
 Maliszewski Aleksander 177  
 Marczak-Oborski Stanisław 181  
 Marek Antoniusz (Marcus Antonius)  
 194  
 Markiewicz Henryk 46  
 Markowski Jan (ps. Krzysztof) 182  
 Markowski Michał Paweł 155  
 Maśluszczak Franciszek 208  
 Maszyński Mariusz 180  
 Matuszewska Przemysława 46, 48, 80,  
 86  
 Mauersberger Adam 161  
 Mazan Bogdan 111, 226  
 Mazurkowa Bożena 24, 63, 226  
 Mere Julian 209  
 Metastasio Pietro 10, 11  
 Michalik Jan 167  
 Michałowska Teresa 84  
 Michalski Dariusz 163, 164, 186  
 Michaud Joseph Francois 31, 32  
 Mickiewicz Adam 94, 111, 115, 176, 226  
 Mikołaj I Pawłowicz Romanow, cesarz  
 rosyjski 93  
 Mikulski Kazimierz 163  
 Mikulski Tadeusz 9, 70, 188, 189  
 Miłoś Czesław 178, 198  
 Milton John 84  
 Minasowicz Józef Epifani 47, 57  
 Minkiewicz Janusz 163, 165, 203  
 Mistinguett, właśc. Bourgeois Jeanne  
 191  
 Mitzner Piotr 161  
 Młodnicki Artur 192, 193  
 Młodziejowski Andrzej 71, 73  
 Modzelewska Maria 160  
 Molińska Julia 122  
 Monteskiusz (Charles Louis de Secondat  
 baron de la Brède et de Mon-  
 tesquieu) 25  
 Morawski Franciszek Dzierżykraj 35-38  
 Mościcki Henryk 11  
 Mościcki Tomasz 184  
 Mostowicz Arnold 166  
 Mostowska Anna 121  
 Mostowska z Güntherów Idalia 125  
 Mrożek Sławomir 213-216, 218-220,  
 222  
 Mrożewski Zdzisław 194, 195  
 Mrozińska Mary 192

Mrozowska Kamila 15

Myszkowski Piotr 72

## N

Nadeau Maurice 143, 148

Nagębski Stefan 174

Nakwaska Anna 121

Nałkowska Zofia 143, 147, 150, 151, 153

Napiontkowa Maria 208

Napoléon Bonaparte, cesarz Francuzów  
194

Naruszewicz Adam Stanisław 11, 19–21,  
34, 56, 77, 78, 85, 86

Nawrocki Ryszard 168

Neron (Nero Claudius Caesar Drusus  
Germanicus), cesarz rzymski 194

Niedziałkowska-Dobaczewska Wanda  
174

Niemcewicz Julian Ursyn 20, 22, 23,  
36, 37

Nina

*Patr* Łuszczewska Magdalena (Nina)

Nowak Józef 187, 189, 191

Nowakowski Franciszek 40

Nowicka Stanisława 191

Nowicki Andrzej 165, 181

## O

Ocieczek Renarda 71, 84

Odrowąż Janusz 202

Odyniec Antoni Edward 91, 96,  
109–118, 125, 130, 137

Offenbach Jaques 163, 193

Ogrodzki Jacek 56

Oktawian August (Gaius Julius Caesar  
Augustus) 73

Olczak-Ronikier Joanna 170, 207

Olearczyk Edward 162, 163

Olsza Tadeusz 185, 186, 189, 193, 204,  
205

Ordonówna Hanka, właśc. Tyszkiewicz  
Maria Anna (ps. Ordonka) 158,  
178, 179, 205

Ordyński Ryszard 163

Osiecka Agnieszka 169, 206

Osiński Zbigniew 159, 160

Ossowski Jerzy Stefan 158, 173, 174,  
175, 177

Osterwa Juliusz 159, 160

Ostrowski Jerzy 173

Otwinowska Barbara 84

Otwinowski Stefan 182

Otwinowski Walerian 84

Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 63,  
66, 67, 81, 82, 84

## P

Paczkowski Jerzy 165

Palester Roman 166

Panek Waław 182

Paskiewicz Iwan Fiodorowicz 93, 94

Pawłowiczowa Janina 64, 65, 66, 67, 70,  
75, 83

Pechmann Aleksander 158

Petersburski Jerzy 186

Piasecki Stanisław 160, 161, 179, 181

Pieszak Eryk 144

Piętak Stanisław 182

Pietraszko Stanisław 84

Pietrkiewicz Jerzy 182

Pigoń Stanisław 20, 23, 24, 35

Piłsudski Józef 176

Piotrowski Józef Gracjan 85

Piramowicz Grzegorz 29, 30

Piszczek Zdzisław 71

Platerówna Ludwika 125

Platon 32, 33, 40

Platt Julian 67

Pleśniewicz Andrzej 146

Pless Józef 208

Pokrzywniak Józef Tomasz 66

Porwirt Mieczysław 195

Potocka Anna 121  
 Potocki Stanisław Kostka 54  
 Praczyński Ryszard 208  
 Proniewska Karolina 123  
 Prusiecka Józefa 122  
 Pruszkowa Seweryna  
*Patrz* Duchńska Seweryna (1° voto  
 Pruszkowa)  
 Prutkowski Józef 163  
 Przesmycki Zenon (ps. Miriam) 152,  
 176  
 Przędziecki Aleksander 123, 124, 132,  
 133, 141  
 Przybora Jeremi 205, 206  
 Przyboś Julian 169, 191  
 Przybyszewski Stanisław 192  
 Putrament Jerzy 189  
 Puzyna Jan 13  
 Puzynina z Güntherów Gabriela  
 121–141, 227

## R

Rabowicz Edmund 67  
 Raczyńska-Arciszewska Zofia 180, 181  
 Radziwiłł Dominik 26  
 Radziwiłłowa Urszula 121  
 Raszewski Zbigniew 160, 186, 187, 195  
 Ratold Stanisław 191  
 Rautenstrauchowa Łucja 121  
 Reicherowa Wanda 174  
 Rej Mikołaj 189  
 René Ludwik 208  
 Richter Jan 75  
 Rodak Paweł 121  
 Rojek (bracia)  
*Patrz* Ipohorska Janina  
 Romanówna Janina 180  
 Rousseau Jean Baptiste 86  
 Roux Dominique de 148  
 Różewicz Tadeusz 220  
 Rudnicka Jadwiga 116  
 Rudnicki Adolf 152

Rudzki Kazimierz 163, 164, 180, 186,  
 195, 200  
 Rułka Marian 208  
 Ruszczyk Marek 113  
 Ruszkowski Wojciech 193, 195  
 Rutkowski Onufry 51–53, 57  
 Rzewuska Konstancja Małgorzata 12  
 Rzewuski Seweryn 11, 12  
 Rzewuski Wacław 9, 11

## S

Saliński Stanisław Maria 177  
 Sandler Samuel 70  
 Sanguszko Eustachy, książę 122  
 Sanguszko Roman 16  
 Sapieżyna Teofila Strzeżysława 33  
 Sarnawska Alfreda 208  
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 84  
 Sawka Włodzimierz 195  
 Scheler Max 153, 154, 155  
 Schiller Friedrich 96, 97  
 Schulz Bruno 143–155  
 Schutze Norbert 186  
 Scudéry Madelaine de 69  
 Sempoliński Ludwik 165, 179, 185, 186,  
 189, 190–192, 197  
 Shakespeare William 97, 163  
 Siemieński Lucjan 44  
 Siemion Wojciech 208  
 Simmler Józef 114  
 Siomkajłówna Alina 69  
 Skarżanka Hanna 205  
 Skimborowicz Hipolit 116  
 Skowroński Daniel 16  
 Skręt Radosław 123  
 Skubiszewski Karol 159  
 Skwarczyńska Stefania 140  
 Sławiński Janusz 46  
 Słobodnik Włodzimierz 159, 183  
 Słonimski Antoni 149, 203  
 Słowacki Juliusz 159  
 Snopek Jerzy 44

- Sobieszczański Franciszek Maksymilian 39
- Sobol Anna 208, 209
- Sobol Roman 9, 10, 13, 14, 25, 30, 31, 32, 34
- Sojecka Benigna 163
- Sojecki Stefan 191, 202
- Sokrates 193
- Solski Ludwik 188
- Stabryła Stanisław 81
- Stafiej Anna 167
- Stanisław August Poniatowski, król polski 21, 26, 51, 52, 56, 88,
- Starzeński Melchior 9-11
- Starzeński Michał 10, 11
- Stebnicka Marta 186
- Stępień Waclaw 193
- Stolyar Yakov 177
- Stolzman Małgorzata 137, 139
- Struś Stefan 178
- Strutyński Juliusz 132
- Suchodolski January 92
- Svenson Olaf 177
- Syrokomla Władysław  
*Patrz* Kondratowicz Leszek
- Szawerna-Dyrszka Anna 173
- Szczepańska Lucyna 181
- Szczepański Feliks 195
- Szczublewski Józef 160
- Szeligowski Tadeusz 174
- Szelińska Józefa 147, 150
- Szlengel Władysław 162
- Szołowski Karol 166
- Szpalski Karol 194
- Szpiganowicz Stanisław 159
- Szpilman Henryk 162
- Szpilman Władysław 162, 164, 201
- Sztachelska Jolanta 140
- Sztatler Julian 203
- Sztuk Agnieszka 168
- Sztyrmer Ludwik 132
- Szubert Kazimierz 178, 193
- Szulc Dominik 92
- Szumańska Ewa 195
- Szych Zygmunt 167
- Szydłowski Roman 183
- Szyfman Arnold 158
- Szymanowski Józef 25, 26
- Szymczak Mieczysław 45
- Szymor-Rólczak Marta 50
- Ś**
- Śmigielska Józefa 122
- Śpiewak Jan 162
- Świerczyńska Dobrosława 114
- Świętorzecki Józef Kazimierz 86
- Świeżawski Ludwik 182
- T**
- Tarasiewicz Kordian 165
- Taratutka Weredyk  
*Patrz* Sztyrmer Ludwik
- Terlecki Tymon 168
- Terné Zofia 186
- Tobiasz Zdzisław 208
- Tomaszewski Henryk 164
- Tomczak-Tomaszewski Paweł 213, 227
- Tom Konrad 186, 191
- Tomkowicz Stanisław 93
- Towiański Andrzej 161
- Tracki Krzysztof 29
- Trembecki Stanisław 11, 34, 44, 54, 61
- Trentowski Bronisław 94
- Trippin Teodor 93
- Truchanowski Kazimierz 152
- Tucholsky Kurt 171
- Turnau Grzegorz 168, 207
- Tuta Zbigniew 21
- Tuwim Julian 149, 152, 163, 165, 179, 192, 196, 206
- Tylczyńska Maria 187
- Tylman Janusz 208

**U**

Ubysz Jacek 9, 14, 226  
 Ukniewska Maria 166  
 Uniechowska Krystyna 170, 181  
 Uniechowski Antoni 170  
 Urbanek Mariusz 180, 181, 183  
 Urban Wojciech 208  
 Ursynówna Maria 194

**V**

Veber Pierre 195  
 Vogel Debora 151  
 Voltaire, właśc. François-Marie Arouet  
 84

**W**

Waldan Harry 191  
 Waldorff Jerzy 169, 172, 180-184, 188,  
 189, 190, 191, 195, 196, 203  
 Wallis Mieczysław 98  
 Wańkowicz Melchior 180  
 Wars Henryk 193  
 Waśniewski Zbigniew 202  
 Waszkiel Marek 165  
 Wat Aleksander 152, 178, 189  
 Wawrzon Ewa 207  
 Ważyk Adam 147  
 Wedekind Frank 191  
 Węgier Janina 70  
 Węgierski Tomasz Kajetan 43-61  
 Węgrzecki Adam 153, 154  
 Węgrzyn Józef 166  
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 23,  
 72, 73  
 Węsławski Stanisław 174  
 Wężyk Franciszek 91, 93, 96-104, 106,  
 107, 111, 118, 135-140  
 Wiechecki Stefan (Wiech) 159  
 Wierciński Edmund 166  
 Wiernicka Maria 202  
 Wierzbowski Ryszard 165  
 Wiktorczyk Zenon 202, 204

Wilińska Joanna 166  
 Wilkońska Paulina 122  
 Wilkoński August 92  
 Winkler Kazimierz 162  
 Wirska Zofia 195  
 Wirtemberska Maria  
*Patrz* Czartoryska Maria Anna  
 Witkacy  
*Patrz* Witkiewicz Stanisław Ignacy  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 143, 147,  
 149-152, 155  
 Witkowska Alina 123  
 Witosławski Ignacy 14  
 Wittlin Tadeusz 165, 166, 179, 180, 198  
 Włast Andrzej 186  
 Wohl Stanisław 166  
 Wójcicki Jacek 207  
 Wójcicki Kazimierz Władysław 92  
 Wojnicki Mieczysław 163  
 Wolff Eugenia 112, 113  
 Wołoszyńska Zofia 65  
 Wolska Barbara 50, 78, 85  
 Wolter, właśc. François Marie Arouet  
 44, 46  
 Woszczak Izabela 91, 226  
 Woszczerowicz Jacek 166  
 Woźnowski Waclaw 45, 49, 52  
 Wróblewska Krystyna 174  
 Wybicki Józef 50, 58, 59, 60  
 Wysocka Lidia 180  
 Wyszkowski Michał 54

**Y**

Yves Montand, właśc. Ivo Livi 164

**Z**

Zabłocka Teresa Grażyna 160  
 Zabłocki Franciszek 24, 50, 63-79, 80,  
 81-88, 226  
 Zaczyński Marian 157  
 Zagórski Adam 182  
 Zagórski Jerzy 161, 174

Zahorski Lech 208  
Zahorski Zbigniew 165  
Zahrtowa Zofia 150  
Zakrzewski Bogdan 86  
Zaleski Antoni 114  
Zaleski Marcin 92  
Załoski Józef Andrzej 57  
Zamecznik Stanisław 164  
Zaruba Jerzy 165  
Zarubin Janina 193  
Zathey Hugon 117  
Zawadzka Halina 180  
Zawadzki Adam 130  
Zbyszewski Feliks 182  
Zelwerowicz Krystyna 192  
Ziemięcka Eleonora 92, 122, 131  
Ziemny Aleksander 185, 186  
Zink Rudy 186  
Ziomek Jerzy 70

**Z**

Żbikowski Piotr 97  
Żeleński Tadeusz (ps. Boy) 176, 179,  
192, 205  
Żeromski Stefan 159  
Żmichowska Narcyza 92, 122

