

Uniwersytet Łódzki
Szkola Doktorska Nauk Humanistycznych
literaturoznawstwo

Jadwiga Goniewicz-Potocka
nr indeksu: 6430

W cieniu *Śmierci*.
Życie i twórczość Ignacego Dąbrowskiego (1869–1932)

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Doroty Samborskiej-Kukuć

Łódź 2025



Yancy Debraugh

SPIS TREŚCI

SŁOWO WSTĘPNE	9
ROZDZIAŁ I PRÓBA REKONSTRUKCJI BIOGRAFII	16
1.1. Lata 1869–1887: Dzieciństwo. Lata szkolne	17
1.2. Lata 1888–1892: Praca guwernera. Pierwsza próba pióra.....	26
1.3. Lata 1893–1902: Kariera literacka. Podróże po Europie.....	35
1.4. Lata 1903–1913: Powrót do Warszawy. Zmierzch kariery literackiej.....	61
1.5. Lata 1914–1932: Gimnazjum im. Władysława IV. U schyłku życia.....	73
ROZDZIAŁ II NARODZINY LITERATA. OKRES GUWERNERSKI	86
2.1. Preludium. Pierwsze szkice literackie (1888–1890).....	87
2.2. Klucz do duszy wieku. Debiutancka powieść <i>Śmierć</i> (1892).....	94
2.3. Intelektualistka z cechami „męskiej energii”. <i>Panna Eliza</i> (ok. 1892)	113
2.4. Mażeńskie transakcje. Nieukończony dramat bez tytułu (ok. 1893).....	119
2.5. Zwierciadlane odbicie milionów. <i>Felka</i> (1893)	125
2.6. Autoportret młodopolskiego artysty. <i>Sonata cierpienia</i> (1894)	139
2.7. „Stary Maciek Grzęda opowiada”. <i>Legenda o promyku sobotnim</i> (1894)	157
2.8. <i>Nessun maggior dolore... Jedna łza</i> (1894)	164
2.9. Dzieje (nie)spalonej powieści. <i>Mistrz</i> (1893–1896).....	173
2.10. Niewypowiedziane nie ziści się. <i>Idylla</i> (1897)	184
ROZDZIAŁ III W KRĘGU IMPRESJONIZMU. OKRES WŁOSKI.....	191
3.1. „Włóczę się tam i tu po włoskiej ziemi...”. Korespondencja z Włoch (1897–1900)...	192
3.2. W drodze ku dorosłości. <i>Kolega szkolny</i> (1899)	199
3.3. <i>Memento mori</i> – na granicy piekła i nieba. <i>Wezuwiusz</i> (1900)	205
3.4. „Rozpaczna pieśń tęsknoty”. <i>Chwila była przedwieczorna</i> (1902).....	214
3.5. Maładyczna figura męskości. <i>Czekam Cię!</i> (1902).....	219
3.6. Heterotopia wieczności „zaświatowych tajemnic”. <i>Na Capri</i> (1902).....	229
3.7. Młodopolskie „ja” wiecznie błędzące. <i>Okręt zadżumiony</i> (1903).....	235
3.8. Terpsychora w Warszawie. <i>Taniec jako sztuka piękna</i> (1904)	244

ROZDZIAŁ IV WNĘTRZA DUSZ LUDZKICH. OKRES WARSZAWSKI.....	251
4.1. Kobieta kontra społeczeństwo. <i>Sama</i> (1905).....	252
4.2. Wiwisekcja duszy pogrążonej w żałobie. <i>Stara matka</i> (1905).....	263
4.3. Obrazek z domu rodzinnego. <i>Lampa babuni</i> (1907).....	271
4.4. „Bolesne poczucie własnej nicości”. <i>Niepotrzebny</i> (1911).....	275
4.5. Dusza opętana niemocą tworzenia. Autobiograficzne <i>Zmierzchy</i> (1913).....	283
4.6. W krzywym zwierciadle satyry. <i>Koniec legendy</i> (ok. 1920–1924).....	299
4.7. „Kwestie drażliwe”, „sprawy wstydlive” i „rzeczy nieczyste”. <i>Matki</i> (1922).....	304
4.8. Utracony raj dzieciństwa. <i>Na wakacje!</i> (1929).....	315
PODSUMOWANIE	322
KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI	332
ARCHIWUM IGNACEGO DĄBROWSKIEGO.....	342
Zaginione bruliony i listy.....	342
Rękopisy utworów.....	354
Korespondencja.....	373
Listy do Wacława Klossa.....	374
Listy do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej).....	377
Listy do Józefa i Henryki Villaume’ów.....	384
Listy do Zofii Villaume-Zahrt.....	390
Listy do różnych adresatów	393
BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA.....	400
Bibliografia drukowanych utworów Ignacego Dąbrowskiego	400
Wykaz rękopisów Ignacego Dąbrowskiego.....	406
BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA.....	408
WYKAZ ILUSTRACJI.....	430
NOTA EDYTORSKA.....	433
INDEKS OSÓB.....	437

SŁOWO WSTĘPNE

Ignacy Dąbrowski był wśród swoich współczesnych jednym z bardziej rozpoznawalnych polskich prozaików tworzących na przełomie XIX i XX wieku. Na europejskiej scenie literackiej zasłynął w 1892 roku dzięki debiutanckiej powieści diarystycznej o wymownym tytule *Śmierć*. Dzieło to przyniosło Dąbrowskiemu natychmiastowy sukces, było bowiem pierwszym na gruncie polskim tak wyrazistym głosem pokolenia młodopolan, a przy tym miało poruszającą formę intymnego dziennika czasu choroby. Powieść doczekała się przeszło czterdziestu recenzji publikowanych w najbardziej poczytnych czasopismach polskich i zagranicznych, tłumaczono ją także kilkakrotnie na język niemiecki, rosyjski i czeski, co w kontekście polskiej literatury końca wieku XIX stanowiło niezaprzeczalny argument poświadczający o wyjątkowości i poczytności.

W przeciwieństwie do popularnego wówczas *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza, *Śmierć* była prawdziwym lustrem epoki, w którym przeglądały się młode pokolenia, utożsamiające się z problemami protagonisty, doskonale rozumiejące jego problemy i życiowe dylematy. Jej wyjątkowość kryje się w autentyczności głosu twórcy: okres młodości Dąbrowskiego przypadł na lata przełomu antypozytywistycznego oraz wkraczania na scenę literacką przedstawicieli nowej epoki. Spojrzenie pisarza reprezentuje zatem moment przesilenia, odczuwanego i doświadczanego przez młodych ludzi, tak samo zagubionych, zbuntowanych i bezradnych. Dąbrowski jako twórca nie włączył się do bezpośredniego starcia pokoleniowego, ponieważ żadna ze stron nie reprezentowała w pełni jego poglądów. Zamiast tego, podejmował on udane próby portretowania człowieka współczesnego – uwikłanego w problemy egzystencjalne, uciążliwą codzienność, poszukującego sensu życia. Jego proza to narracja o podmiocie w świecie zaniku wartości. Równieśnicy Dąbrowskiego, a więc przedstawiciele pokolenia końca wieku, dążyli do samookreślenia w rzeczywistości, której racjonalne poznanie nie jest możliwe, co więcej: w rzeczywistości niestabilnej, organizowanej pod dyktando zaborcy.

Na tle historycznym debiutancka powieść Dąbrowskiego stanowi prawdziwy literacki ewenement – jest to pokoleniowy manifest o ogromnym znaczeniu społecznym, kulturowym i psychologicznym. W trakcie swojej niespełna czterdziestoletniej działalności, przypadającej na lata 1892–1929 autor opublikował łącznie dwadzieścia osiem tekstów, lecz to właśnie

Śmierć pozostaje dziełem najbardziej znaczącym kulturowo i wciąż rozpatrywanym jako jeden z utworów inicjujących nową literacką epokę – Młodą Polskę.

Ze względu na rozgłos i znaczenie tej pierwszej powieści Dąbrowskiego, która przyćmiła *ante facto* późniejsze jego utwory, pisarz figuruje dziś przede wszystkim w świadomości historyków literatury, studentów polonistyki i miłośników prozy dziewiętnastowiecznej niemal wyłącznie jako autor *Śmierci*. Dużym zaniedbaniem byłoby jednak ograniczenie istnienia Dąbrowskiego jako literata wyłącznie do tego jednego utworu. Za przemilczenia te po części odpowiedzialni są ówcześni krytycy, którzy traktowali inne dzieła pisarza zbyt powierzchownie, porównując je nieustannie z debiutanckim *opus magnum*.

Tymczasem Dąbrowski wydał dziewiętnaście utworów prozatorskich i dziewięć tekstów publicystycznych. Oprócz dzieł ogłoszonych, zostawił w rękopisach osiem niepublikowanych szkiców (powieści, dramatu i felietonu), których omówienie zdecydowano się włączyć do niniejszej rozprawy; ich analiza pozwala bowiem na przedstawienie nieznanego oblicza pisarza, ukazanie poszerzonego spektrum jego zainteresowań oraz przybliżenie kulisy procesu twórczego.

Z dzisiejszej perspektywy najbardziej istotną kwestią jest aktualność prozy Dąbrowskiego. Obserwować można bowiem stopniowe odradzanie się zainteresowania jego twórczością, pełną uniwersalnych zagadnień egzystencjalnych i tożsamościowych, które silnie rezonują z oczekiwaniami współczesnego czytelnika. Motywy, którymi przesiąknięta jest proza Dąbrowskiego – m.in. efemeryczność istnienia, psychika jednostki, poszukiwanie swojego miejsca w świecie, postawa wobec przemijalności – pozostają ponadczasowe. Na szczególną uwagę zasługują też inne aspekty jego pisarstwa – przede wszystkim kwestie autopatograficzne, maladyczne i tanatyczne.

Analiza wszystkich dzieł Dąbrowskiego może przynieść ciekawe wnioski związane z traktowaniem autopatografii czy też tanatografii jako rodzaju autoterapii, sposobu przeżywania żałoby¹ oraz poszukiwaniem swojej tożsamości. Dziś, w dobie wzrostu zainteresowania maladycznością, a także nurtującym zagadnieniem męskości i kobiecości w literaturze, jego niedostatecznie zgłębiona twórczość wydaje się szczególnie warta omówienia ze względu na ogromny potencjał badawczy.

¹ J. Wincenty używa trafnego sformułowania: „*Ars bene vivendi post mortem – cum luctu*” – życie po śmierci, z żałobą. Zob. J. Wincenty, *Kołysanka w huraganem*, Warszawa 2020, s. 269, cyt. za: M. Ładoń, G. Olszański, *Choroba współlistniejąca? (planctus zamiast wstępu)*, w: M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański (red.), *Fragmenty dyskursu żałobnego*, Gdańsk 2021, s. 9.

Stan badań

Wśród dotychczas opublikowanych prac można znaleźć zaledwie kilka, w których twórczość i biografia Dąbrowskiego stanowią zasadniczy przedmiot rozważań historycznoliterackich. Większość źródeł ogranicza się do powierzchownie sporządzonej noty biograficznej i omówienia *Śmierci* lub *Felki*, z wyłączeniem wszystkich innych utworów. Próby eksplikacji dzieł autora *Śmierci* oraz jego biografii jako bodaj pierwszy podjął się w 1928 roku Zdzisław Dębicki w drugiej serii *Portretów*². Praca opublikowana jeszcze za życia Dąbrowskiego nie wyczerpuje jednak tematu jego mniej popularnych publikacji, a ogranicza się do wymienienia ich tytułów; siłą rzeczy *Portrety* nie notują też dzieł wydanych później (*Na wakacje!* z 1929 roku), zawierają ponadto liczne omyłki biograficzne i nieścisłości, które wymagają sprostowań i uzupełnień.

Do prac uznawanych do niedawna za najbardziej wyczerpujące zaliczyć należy dwa artykuły Hugona Malanowicza z 1959 i 1963 roku: *Bibliografia Ignacego Dąbrowskiego*³ oraz *Ignacy Dąbrowski. Próba charakterystyki życia i twórczości*⁴. Wnikliwsze badania pozwoliły jednak na wykazanie mnogości błędów, pomyłek oraz uproszczeń zarówno w obrębie opracowanego życiorysu, jak i zestawienia bibliograficznego czy datowania rękopisów Dąbrowskiego⁵, które to niedoskonałości sprawiają, że prace Malanowicza mogą dziś wprowadzać w błąd i kierować na badawcze manowce.

Zdecydowanie największą dokładnością i wnikliwością wykazał się Tomasz Lewandowski we wstępie do reedycji *Śmierci* z 2001 roku⁶ (przedrukowanym później w autorskim tomie *Spotkania młodopolskie*⁷), który skorygował część błędów Malanowicza oraz od nowa zarysował biografię Dąbrowskiego. Lewandowski też szczegółowo i trafnie skomentował przede wszystkim tematykę, narrację, kompozycję i recepcję *Śmierci*; nie podjął się jednak całościowego opracowania twórczości autora.

² Z. Dębicki, *Portrety. Seria 2*, Warszawa 1928, s. 21–43.

³ H. Malanowicz, *Bibliografia Ignacego Dąbrowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1959, nr 15, s. 259–278.

⁴ Tenże, *Ignacy Dąbrowski. Próba charakterystyki życia i twórczości*, „Prace Polonistyczne” 1963, nr 19, s. 169–184.

⁵ Malanowicz podaje błędne informacje dotyczące m.in. rodziny pisarza i jego przyjaciół, datowania rękopisów, uproszczenia związane z tendencyjną interpretacją utworów Dąbrowskiego w okresie stalinizmu; ponadto badacz popełnił liczne lapsusy związane z wykazem bibliograficznym dzieł, czyniąc z niego wykaz całkowicie chybiony. O badaniach Malanowicza i wspomnianych pomyłkach będzie w niniejszej pracy mowa w osobnym miejscu.

⁶ T. Lewandowski, *Wstęp*, w: I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001, s. 5–43.

⁷ Tenże, *Gorzka skarga wieku. O „Śmierci” Ignacego Dąbrowskiego*, w: Tenże, *Spotkania młodopolskie*, Poznań 2005, s. 99–130.

Na uwagę zasługuje także tom *Cienie i profile* Stefana Lichańskiego, gdzie w rozdziale *Między realizmem i modernizmem*⁸ autor omawia znaczenie Dąbrowskiego dla literatury przełomu wieków XIX i XX. Lichański ukazuje jego twórczość na tle epoki, uzasadniając tym samym przyczyny wielkiego rozgłosu *Śmierci* oraz wytykając niektórym krytykom powierzchowne traktowanie powieści jako *stricte* naturalistycznej. Autor opracowania zwraca ponadto uwagę na zagadnienia często pomijane w pracach dotyczących Dąbrowskiego – nastrojowość jego prozy, autobiografizm stanowiący analogię kondycji psychicznej czy niezwykle umiejętne kreowanie bohaterów „z krwi i kości”⁹.

W kilku artykułach naukowych i pracach zbiorowych poddano też analizie pojedyncze dzieła Dąbrowskiego, stanowiące albo główny przedmiot badań, albo jeden z kilku, egzemplifikujących podejmowaną problematykę. Warto wśród nich wymienić przede wszystkim wydany w 2023 roku tekst Mateusza Skuchy: *Szwaczka, mama i madapolam*, jako pierwszy w pełni poświęcony *Felce*¹⁰, podkreślający rolę, jaką tkaniny odgrywają w życiu głównej bohaterki, a także prace Hanny Ratusznej o problematyce nowel Dąbrowskiego – *Realistyczne obrazy i modernistyczne impresje*¹¹ oraz *Drogi i bezdroża duchowego rozwoju – „nowela” w listach Ignacego Dąbrowskiego*¹². Współczesnego odczytania *Śmierci* dokonali także Mateusz Szubert w pracy *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego*¹³ oraz Marcin Bajko w rozdziale *Motyw śmiechu w Śmierci Ignacego Dąbrowskiego*¹⁴, słusznie sytuując powieść w obszarze dyskursu maladycznego. Na uwagę zasługuje także jedyny artykuł poświęcony *Sonacie cierpienia* autorstwa Joanny Szpendowskiej, która omawia utwór w kontekście „dziewiętnastowiecznego sporu o istotę muzyki”¹⁵. Nazwisko Dąbrowskiego pojawia się także, obok wielu innych, w tomach poświęconych literaturze Młodej Polski, a które Czytelnik znajdzie w bibliografii przedmiotowej do niniejszej rozprawy.

⁸ S. Lichański, *Między realizmem a modernizmem*, w: Tenże, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 221–229.

⁹ Tamże, s. 226.

¹⁰ M. Skucha, *Szwaczka, mama i madapolam. O „Felce” Ignacego Dąbrowskiego*, „Czas Kultury” 2023, nr 4, s. 66–79.

¹¹ H. Ratuszna, *Realistyczne obrazy i modernistyczne impresje. Z problematyki nowel Ignacego Dąbrowskiego*, w: M. Kalinowska i in. (red.), *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*, Toruń 2006, s. 141–149.

¹² Taż, *Drogi i bezdroża duchowego rozwoju – „nowela w listach” Ignacego Dąbrowskiego*, w: Taż (red.), *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska*, Toruń 2006, s. 97–110.

¹³ M. Szubert, *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego dolożyzmu*, w: S. Brzozowska, A. Mazur (red.), *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, Opole 2013, s. 181–195.

¹⁴ M. Bajko, *Motyw śmiechu w „Śmierci” Ignacego Dąbrowskiego*, w: H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka (red.), *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2019, s. 53–62.

¹⁵ J. Szpendowska, *Programowa czy absolutna? „Sonata cierpienia” Ignacego Dąbrowskiego na tle dziewiętnastowiecznego sporu o istotę muzyki*, „Ruch Literacki” 2009, z. 3, s. 205–217.

Cel pracy, teza badawcza, metodologia

Mimo że Dąbrowski intryguje badaczy od lat i – jak wykazano wyżej – stał się przedmiotem różnych opracowań, nie doczekał się dotąd monografii, która wyczerpująco omawiałaby wszystkie jego utwory, prostowałaby nieścisłości i wypełniała luki w stanie badań nad jego biografią oraz pisarstwem. Przyjęto zatem formę tradycyjnej monografii historycznoliterackiej, która mogłaby stanowić punkt wyjścia do dalszych eksploracji literaturoznawczych.

W niniejszej rozprawie dążono zatem do realizacji dwóch podstawowych celów: rekonstrukcji biografii Ignacego Dąbrowskiego oraz szczegółowego omówienia wszystkich jego utworów wraz z uwagami o ich recepcji od XIX do XXI wieku. Trzecim celem rozprawy stało się wyróżnienie motywów przewodnich o najwyższej frekwencji oraz wskazanie cech charakterystycznych pisarstwa autora *Śmierci*.

Stawiana teza, podkreślona w tytule dysertacji, zakłada istnienie Dąbrowskiego jako pisarza podwójnie zdeterminowanego przez „śmierć”: a zatem zarówno ukształtowanego przez autoptyczne doświadczenie śmierci w młodości, jak i twórcę zaistniałego wyłącznie jako autor powieści *Śmierć*. W rozprawie dążono więc do ukazania, że całą jego twórczość zdeterminowało zagadnienie utraty, a zatem również – że biografia Dąbrowskiego stanowi klucz do właściwego rozumienia jego utworów.

W toku badań posługiwano się perspektywą hermeneutyczną, która uwzględnia nierozzerwalne związki literatury z życiem oraz tekstu z postacią pisarza, a także wykorzystano metodę biograficzną, archiwalną oraz genetykę rękopisów. Pozwoliło to na przybliżenie osobowości twórczej Dąbrowskiego poprzez analizę i interpretację jego drukowanych utworów, szkiców dzieł pozostających w rękopisach oraz uzupełnienie rozważań o zachowaną korespondencję, noty prasowe i źródła archiwalne.

Kompozycja pracy i rozstrzygnięcia

Niniejsza praca składa się z czterech głównych rozdziałów. Część pierwsza koncentruje się na faktografii i biografii Dąbrowskiego, którą zrekonstruowano na podstawie licznych źródeł archiwalnych, dokumentów, wspomnień oraz wpisów prasowych. Dzięki nim udało się zapłacić wiele luk w stanie wiedzy o życiorysie pisarza, a także zweryfikować dotychczasowe informacje oraz skorygować mnogość powielanych od lat błędów i nieścisłości. Mimo rozległych kwerend nie każdy okres życia Dąbrowskiego można odtworzyć w zadowalającym stopniu, przede wszystkim z powodu spustoszeń wojennych, w wyniku których zaginął ogrom źródeł – listów, pamiętników czy dokumentów.

Rozdział drugi otwiera część poświęconą twórczości autora *Śmierci* i stanowi szczegółowe omówienie w porządku chronologicznym wszystkich dzieł drukowanych oraz szkiców utworów niewydanych, nad którymi autor pracował w latach 1888–1897. Decyzja o przyjęciu układu chronologicznego była podyktowana potrzebą ukazania twórczości Dąbrowskiego jako procesu i uwidocznienia zachodzących w niej zmian i wzajemnych zależności. W rozdziale trzecim zgodnie z tym samym schematem poddano analizie dzieła powstające od 1898 do 1904 roku, natomiast w rozdziale czwartym – utwory z lat 1905–1929. Każdemu z tekstów Dąbrowskiego poświęcono osobny podrozdział. Decyzja ta została podyktowana przede wszystkim potrzebą przeprowadzenia kompleksowej analizy wszystkich dzieł pisarza, niezależnie od ich wartości artystycznej czy poczytności. W obserwowalnej dotąd praktyce ograniczano bowiem omawianie twórczości Dąbrowskiego niemal wyłącznie do pierwszych dzieł, uznanych za najlepsze – *Śmierci* i *Felki* – pomijając inne utwory, często niemniej oryginalne i poruszające. W rozdziałach poświęconych twórczości autora dzieła poddano analizie oraz interpretacji, przywołując rozmaite konteksty (poza biograficznym – przede wszystkim historyczno- i teoretycznoliteracki, społeczny czy filozoficzny), a także omówiono recepcję utworów oraz przywołano opinie krytyków.

Niemniej ważnym elementem rozprawy są także umieszczone na końcu: *Kalendarium życia i twórczości* oraz *Archiwum Ignacego Dąbrowskiego*. Drugi z nich został poświęcony właśnie tym bezcennym rękopisom, które przetrwały próbę czasu: autografom utworów publikowanych i nieopublikowanych, a także stosunkowo niewielkiemu zasobowi korespondencji. W tej części dokonano charakterystyki zachowanych zbiorów oraz edycji dwudziestu jeden listów Dąbrowskiego, które dodatkowo pozwalają na przybliżenie Czytelnikowi namiastki relacji pisarza z jego bliskimi. W aneksie zgromadzono także informacje dotyczące zaginionych autografów utworów i korespondencji z Klossem. Opisano również tropy, którymi podążano w trakcie poszukiwania rękopisów zaginionych.

Każdy z rozdziałów opatrzony został przypisami bibliograficznymi, objaśniającymi i komentującymi, poszerzającymi kontekst podejmowanych wątków. Zwłaszcza w rozdziale pierwszym znaczną ich część stanowią noty biograficzne – w przypadku członków rodziny Dąbrowskiego lub mniej znanych osób z jego ścisłego kręgu podawano w miarę możliwości szczegółową datę i miejsce urodzenia oraz śmierci z przywołaniem odpowiedniego aktu metrykalnego, nekrologu bądź inskrypcji nagrobnej. Gdy wspomniano postaci o mniejszym, epizodycznym znaczeniu, w nawiasie przytaczano jedynie lata życia i zarys najważniejszych informacji biograficznych. Sygnaturę aktu metrykalnego rejestrowano jednak także przy tych

osobach, których dane są powielane z błędami, a których lata życia bądź miejsce śmierci lub urodzenia w niniejszej pracy skorygowano (np. poety Wacława Wolskiego czy pisarek: Heleny z Boguskich Szolc-Rogozińskiej *secundo voto* Pajzderskiej i Janiny Zofii Villaume-Zahrt).

*

Pracę nad niniejszą monografią Ignacego Dąbrowskiego rozpoczęto w roku 2022 – w sto trzydziestą rocznicę pierwodruku *Śmierci* na łamach „Biblioteki Warszawskiej” oraz dziewięćdziesiątą rocznicę śmierci jej autora. Żywię przekonanie, że ta symboliczna cezura wyznaczy nowy etap badań nad Dąbrowskim, a także choćby częściowo przyczyni się do nowych odczytań jego dzieł i wzrostu zainteresowania wciąż aktualną problematyką jego prozy.

ROZDZIAŁ I

PRÓBA REKONSTRUKCJI BIOGRAFII

1.1. Lata 1869–1887: Dzieciństwo. Lata szkolne

Ignacy Grzegorz Dąbrowski przyszedł na świat 21 kwietnia 1869 roku na warszawskim Śródmieściu przy ul. Miodowej¹. Jego rodzicami byli Ignacy Wawrzyniec² i Aniela Pelagia z Nowickich³. Co najmniej ze strony matki przyszedł pisarz odziedziczył pochodzenie szlacheckie, w herbarzach znaleźć można bowiem informację o rodzinie Julianny Gackiej⁴ – matce Anieli – która wywodziła się ze szlachty mazowieckiej⁵. W 1830 roku wyszła za obywatela ziemskiego, Grzegorza Nowickiego⁶, z którym w późniejszych latach przeniosła się do Warszawy za najmłodszą córką Anielą. Ich wnuk, Ignacy Grzegorz odziedziczył drugie imię właśnie po dziadku ze strony matki. Pierwsze zaś – po ojcu i drugim dziadku. Przyszły pisarz przez wiele lat pielęgnował w sercu pamięć o babce Juliannie, której postać zarysowała się wyraziście w jego wspomnieniach. Przez rok pozostawała ona formalną opiekunką wnucząt po śmierci ich rodziców. Gdy zmarła w roku 1886, dzieci Dąbrowskich nie miały już nikogo z najbliższej rodziny. Reminiscencje ze szczęśliwego okresu dzieciństwa pozostały żywe w wyobraźni przyszłego pisarza na wiele lat i odegrały ważną rolę dla jego jaźni twórczej.

Ojciec pisarza, Ignacy Wawrzyniec, pracował jako urzędnik w biurze Rady Głównej Opiekuńczej⁷ funkcjonującej przy Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, wcześniej także

¹ Ceremonia chrztu odbyła się 20 października 1870 r. w Kościele pw. Przemienienia Pańskiego. Rodzicami chrzestnymi zostali Józef Zarzycki, oficer wojska rosyjskiego i intendent Instytutu św. Kazimierza w Warszawie, oraz jego żona Bronisława z Zaleskich Zarzycka. (Parafia Przemienienia Pańskiego w Warszawie, akt ur. 154/1870).

² Ignacy Wawrzyniec Dąbrowski (ur. 30.07.1838 w Warszawie, zm. 25.11.1881 tamże) – syn Ignacego i Heleny z Błońskich. Pracował jako archiwista i rachmistrz w Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, później jako starszy urzędnik Rady Głównej Opiekuńczej Zakładów Dobroczynnych. (Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt ur. 595/1838; Parafia Przemienienia Pańskiego w Warszawie, akt zgonu 208/1881).

³ Aniela Pelagia z Nowickich Dąbrowska (ur. 9.05.1844 w Płocku, zm. 4.01.1885 w Warszawie) – córka Grzegorza i Julii z Komar-Gackich. Miała kilkoro rodzeństwa: Martę, Antoninę, Wacława, Józefa, Leokadię i Bolesława. (ADPł, akt ur. 96/1844; Parafia św. Jana Chrzciela w Warszawie, akt zgonu 8/1885; nekrolog: *Nekrologia*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 6, s. 4).

⁴ Julianna Ewa z Komar-Gackich Nowicka (ur. 21.05.1816 w Płocku, zm. 3.03.1886 w Warszawie) – córka Jana Komar-Gackiego i Marianny ze Smogorzewskich, siostra Gabriela. Po śmierci córki i zięcia, u których mieszkała, trafiła do przytułku w Szpitalu Dzieciątka Jezus, przy którym mieszkał w bursie jej wnuk. (ADPł 810/1816, akt ur. k. 343v-344r; Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt zgonu 332/1886).

⁵ S. Uruski, *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 4, Warszawa 1907, s. 70–71.

⁶ Grzegorz Konstanty Nowicki (ur. 28.03.1814 w Płocku, zm. 28.07.1862 w Warszawie) – syn Leona i Marianny z Krasnodębskich, obywatel ziemski, w Warszawie pracował jako majster rzeźniczy. Zmarł wskutek apopleksji. (ADPł 810/1814, akt ur. k. 305v-306r; Parafia św. Jana w Warszawie, akt zgonu 452/1862).

⁷ Rada Główna Opiekuńcza została założona w 1839 r. w Warszawie. Zastąpiła wówczas Radę Główną Dozorczą Szpitali przy Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych funkcjonującą od 1817 r. Instytucja funkcjonująca w Królestwie Polskim monitorowała działalność ochronek dla dzieci, sierot i najuboższych obywateli, a także zakładów dla chorych i innych ośrodków pomocy społecznej. Zob.: AGAD, *Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych* [sygn. 1/191/0].

jako archiwista i rachmistrz w tym samym miejscu. Z kolei jego ojciec, również Ignacy⁸, był urzędnikiem pocztowym, urodzonym w Widawie, a matka, Helena z Błońskich⁹ pochodziła z Karwowa Szlacheckiego. Dla obojga z nich było to drugie małżeństwo.

Młodszą od siebie o sześć lat Anielę z Nowickich poznał Ignacy Wawrzyniec w Warszawie. Ślub wzięli tuż przed wybuchem powstania – 8 stycznia 1863 roku¹⁰ – a ich pierwsze dziecko, Helena Julia, przyszło na świat 2 marca 1864 roku, zmarło jednak niespełna rok później¹¹. Następnie urodzili się: Aniela¹², Maria¹³, Ignacy i Janina¹⁴. Urzędnicza pensja ojca okazała się zbyt skromna do zapewnienia dostatniego życia żonie i czworgu dzieciom, a także zamieszkałej przy nich teściowej. Jako mały chłopiec Ignacy „wpada na oryginalny pomysł robienia koronek z pestek ogórka. Znalazły one ogromne powodzenie u pań, które je wprost rozchwytywały ozdabiając nimi kołnierze. Bardzo zręcznie robi umbrele do lamp. Zyski te nie są



Fot. 1. Aniela Skórska – najstarsza z rodzeństwa Dąbrowskich.

⁸ Ignacy Dąbrowski (ur. ok. 1788 w Widawie, zm. przed 1863) – syn Jakuba i Elżbiety z Welzmerów. Pracował jako urzędnik pocztowy w Widawie, a później prowadził karczmę w podpłockim Rarogu. Jego pierwszą żoną była Karolina z Wagnerów (zm. 1836). Po jej śmierci poślubił Helenę z Błońskich w 1837 r. w Płocku. (Parafia św. Bartłomieja w Płocku, akt małż. 22/1837).

⁹ Helena Józefa z Błońskich Dąbrowska (ur. 6.06.1803 w Łętowie, zm. przed 1863) – córka Jana i Julianny z Hornowskich. Jej pierwszym mężem był Wawrzyniec Ruciński (zginął w powstaniu listopadowym 4.07.1831 w Twierdzy Modlin – Parafia w Nowym Dworze Mazowieckim, akt zgonu 64/1831). Od 1837 r. żona Ignacego Dąbrowskiego. (Parafia św. Jana Chrzciciela w Łętowie, akt ur. 24/1803; Parafia św. Bartłomieja w Płocku, akt małż. 22/1837).

¹⁰ Parafia św. Andrzeja w Warszawie, akt małż. 2/1863.

¹¹ Helena Julia Dąbrowska (ur. 2.03.1864 w Warszawie, zm. 22.10.1865 tamże) – przedwcześnie zmarła córka Ignacego i Anieli z Nowickich. (Parafia św. Jana w Warszawie, akt ur. 199/1864; Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt zgonu 530/1865).

¹² Aniela Zofia z Dąbrowskich Skórska (ur. 12.07.1866 w Warszawie, zm. 2.03.1944 tamże) – pracowała jako nauczycielka. Żona Władysława Skórskiego (1869–1942), zesłańca politycznego. Wiele lat spędziła w Kijowie oraz na terenach dzisiejszego Kazachstanu. Pobrali się 16.07.1896 r. w Omsku (Zachodnia Syberia). W Semipałatyńsku i Jarosławiu przyszły na świat ich dzieci: Jerzy (1898–1969), Aniela Maria (1900–1985) i Władysław (1904–1982). Do Polski wrócili na stałe około roku 1911. (Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt ur. 481/1866; informacja o ślubie: „Kurier Codzienny” 1896, nr 204, s. 3; informacje rodzinne. Akty urodzenia dzieci i małżeństwa Skórskich są przechowywane w Archiwum Historycznym Obwodu Omskiego w Rosji).

¹³ Maria Antonina z Dąbrowskich Dzierzoyńska (ur. 29.08.1867 w Warszawie, zm. 1948 tamże) – absolwentka warszawskiego Instytutu Muzycznego w klasie fortepianu. Żona Bronisława Dzierzoyńskiego (1863–1930), notariusza, dymisjonowanego po I wojnie światowej. Mieszkali w podwarszawskich Pyrach. (Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt ur. 134/1868; Cmentarz Stare Powązki, kw. 239, 3/25).

¹⁴ Janina Anzelma z Dąbrowskich Kwiecień (ur. 21.04.1875 w Warszawie, zm. 29.08.1929 tamże) – przez dwa lata uczyła się gry na fortepianie w Instytucie Muzycznym w Warszawie. Była żoną Wacława Kwietnia (ok. 1870–1930), farmaceuty, z którym wspólnie prowadziła aptekę w Warszawie, a później w Będzinie (zarejestrowaną w 1917 r.). Po wojnie osiedli w Milanówku. Mieli córkę Irenę Marcinek (1900–1977). (Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt ur. 694/1875; Cmentarz Stare Powązki, kw. 239, 3/26).

kolosalne, ale cóż więcej na razie matce dać może?”¹⁵. Jak wynika ze wspomnień pisarza, Dąbrowscy zatrudniali pokojówkę, z czego można wnosić, że finansowa sytuacja rodziny nie była najgorsza. O dzieciństwie Dąbrowskiego nie zachowało się wiele informacji – poza pojedynczymi anegdotami wspominanymi przez bliskich i dalszych znajomych, które są źródłem wtórnym.

W listopadzie 1881 roku zmarł borykający się od dawna z gruźlicą ojciec przyszłego pisarza. Remedium na poważną chorobę miała okazać się zalecana przez lekarza kuracja w Szczawnicy – do której wyjechał wraz z synem. Dla niezamożnej rodziny urzędnika nie był to jednak sielankowy wyjazd „do wód” w celach towarzyskich¹⁶, lecz ostatnia szansa na ratowanie zdrowia¹⁷. W pienięskim uzdrowisku pojawiały się niejednokrotnie znane osobistości, nawet wysoko sytuowane w hierarchii władzy, lecz zachowane źródła ukazują, że przeważali mniej zamożni goście: ubodzy ziemianie, kupcy, oficjaliści dworscy czy urzędnicy¹⁸, do których należał także Dąbrowski. Specjaliści pokładali wielkie nadzieje w leczeniu przeciwgruźliczym u osób o astenicznej budowie ciała i dziedzicznej skłonności do suchot: „Tacy kandydaci gruźlicy, co z powodów częstokroć najbliższych padają jej ofiarą, doświadczają w Szczawnicy tak korzystnych przeistoczeń całego swojego usposobienia do tej choroby, że na czas długi lub na całe życie uwalniają się od niej”¹⁹. W przypadku Dąbrowskiego niestety tak się nie stało.

W dwunastym roku życia przyszły autor *Śmierci* stracił ojca, a cztery lata później i matkę. Wielomiesięczne zmagania z suchotami najbliższych osób mocno wpłynęły na psychikę wrażliwego chłopca i zaważyły na kształtującym się charakterze Dąbrowskiego oraz jego późniejszym postrzeganiu świata. Jako dziewiętnastolatek tak zaakcentował swoją miłość do matki w pierwszym literackim szkicu: „I ja, sam przeciwko własnej woli zbuntowany, miałbym ulegać woli innych? Nie, nigdy. Chyba gdyby chodziło o ofiarę ze swego życia dla szczęścia

¹⁵ Wspomina: W. Romanowski, *Przypomnijmy sobie pisarza*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 56, s. 5.

¹⁶ Świadectwem zarówno o towarzyskiej, jak i literackiej atrakcyjności Krynicy jest choćby powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego pt. *Wielki nieznajomy*.

¹⁷ Szczawnica położona u podnóża Pienin była na przełomie wieków XIX i XX jedną z popularniejszych destynacji dla chorych na płuca oraz osób o osłabionej odporności organizmu, ale także zmagających się ze schorzeniami układu pokarmowego czy moczowego. Zob. J. Kołaczkowski, *Wskazanie i przeciwwskazanie do leczenia u wód w Szczawnicy*, w: Tenże, *Szczawnica, zdrojowisko i stacja klimatyczna*, Kraków 1883, s. 58–62.

¹⁸ M. J. Adamczyk, *Lecznictwo w Pieninach polskich do 1914 r.*, „Pieniny – Przyroda i Człowiek” 2010, nr 11, s. 99. Autor wysnuwa wnioski w oparciu o źródło: O. Trembecki, *Sprawozdanie z ruchu i postępu zdrojowiska leczniczego w Szczawnicy za rok 1868*, Kraków 1869, s. 4.

¹⁹ J. Dietl, *Uwagi nad zdrojowiskami krajowymi ze względu na ich skuteczność, zastosowanie i urządzenie*, Kraków 1858, s. 127.

innej, droższej od siebie istoty. A ja, po utracie matki, nie mam już takich istot na świecie [...]”²⁰.

Dąbrowski był „dzieckiem Warszawy”²¹ – tam się wychowywał i tam spędził większość swego życia. Na krótko przed śmiercią ojca w 1881 roku dostał się do II Rządowego Gimnazjum Filologicznego na Nowolipkach. Budynek szkoły powstał w latach 1840–1841²², o czym donosił wówczas „Kurier Warszawski”: „[...] przy ulicy Nowolipki nr 2405 buduje się nowy ozdobny Gmach na Gimnazjum Gubernialne teraz znajdujące się na Lesznie”²³. W drugiej połowie XIX wieku stanowiło ono jedno spośród siedmiu istniejących w Warszawie gimnazjów. Niektóre z nich funkcjonowały bez publicznych praw – np. prywatna czteroklasowa szkoła Stanisława Gargulskiego, szkoły Wojciecha Górskiego (późniejsze gimnazjum filologiczne), Jana Pankiewicza czy później: handlowa szkoła Edwarda Rontalera, w których uczono w języku polskim. Inne zaś miały profil filologiczny lub charakter szkoły realnej, „przy czym do I i do VI [klasy] nie przyjmowano katolików (więc – Polaków), tylko prawosławnych (przeważnie synów urzędników) i ewangelików”²⁴. Wcześniej w II Gimnazjum funkcję podinspektora oraz nauczyciela fizyki pełnił Władysław Skłodowski²⁵, ojciec Marii Skłodowskiej-Curie.

Okres nauki Dąbrowskiego w gimnazjum przypadł na apogeum „nocy apuchtinowskiej” – sprawowania władzy kuratorskiej przez Aleksandra Apuchтина²⁶, kuratora warszawskiego okręgu szkolnego. Był on zagorzałym propagatorem systemu rusyfikacyjnego w Królestwie Polskim, zreformował program nauczania oraz wprowadził w szkołach „system policyjny”

²⁰ I. Dąbrowski, *Śmierć (pierwotne)*, 1888. BN rkps 44411/II, k. 37 r.

²¹ Z. Dębicki, *Portrety. Seria 2*, Warszawa 1928, s. 23.

²² W latach 1848–1854 w imię nowych wytycznych dla Zarządu Warszawskiego Okręgu Naukowego zamieniono gimnazjum na Instytut Szlachecki, czyli szkołę stanową z internatem. Po przeniesieniu go na ul. Wiejską, na Nowolipkach umieszczono Instytut Wychowania Panien, zwany także Rządową Wyższą Pensją Żeńską czy też Pensją Mariańską. Od 1862 r. zaś budynek przejęło I Gimnazjum Filologiczne, przemianowane w 1868 r. na II Gimnazjum (miano pierwszego otrzymała szkoła dla Rosjan). Po wybuchu wojny dopiero w 1918 roku w gmachu na Nowolipkach umieszczono Państwowe Seminarium Żeńskie im. Elizy Orzeszkowej. Zob. W. Dzierzbicka, *Gmach na Nowolipkach i jego losy*, w: *Tań, Dzieje jednej szkoły (1908-1949)*, Warszawa 1960, s. 26–37.

²³ [Na posesji Nr 1823...], „Kurier Warszawski” 1840, nr 347, s. 1659.

²⁴ K. Wroczyński, *Z moją młodością przez Warszawę*, Warszawa 1957, s. 43.

²⁵ Władysław Skłodowski (1832-1902) – pedagog, biolog, tłumacz dzieł angielskich i rosyjskich, publicysta. Absolwent Uniwersytetu Petersburskiego, podinspektor gimnazjów, od 1888 r. – dyrektor domu poprawczego w Studzieńcu. Zob. E. Curie, *Maria Curie. Biografia*, tłum. H. Szyllerowa, Warszawa 2015, s. 9, 12.

²⁶ Aleksandr Lwowicz Apuchtin (ur. 4.09.1822 we Czernojach, zm. 3.11.1903 w Petersburgu) – syn Lwa Aleksandrowicza Apuchтина. Był oficerem Sztabu Generalnego, później sztabu 6 Korpusu Piechoty. W roku 1855 został inspektorem Konstantynowskiego Instytutu Mierniczego. W latach 1859–1860 oddelegowany do Francji i terenów niemieckich, aby zapoznać się z funkcjonowaniem tamtejszej oświaty. W okresie 1879–1897 pełnił funkcję kuratora Warszawskiego Okręgu Naukowego, a następnie został senatorem. Zapisał się w pamięci współczesnych jako bezlitosny tępiciel wszelkich oznak polskości w szkolnictwie. Zob. K. Latawiec i in., *Naczelnicy organów rosyjskiej administracji specjalnej w Królestwie Polskim w latach 1839–1918. Słownik biograficzny. Tom I: Ministerstwo Oświecenia Publicznego*, Lublin 2015, s.53–55.

oparty na donosach uczniowskich. Wdrażając tę procedurę w murach gimnazjów, budował tym samym atmosferę strachu i wzmacniał surowy rygor niesprzyjający nauce. Takie postępowanie bynajmniej nie stanowiło problemu dla władz carskich, gdyż te obawiały się szkoły jako instytucji kształtującej samoświadomość i krytycyzm młodych. Jak pisze Zygmunt Wasilewski: „[...] idei oświecenia publicznego rozwijać konsekwentnie nie można bez niebezpieczeństwa dla tronu”²⁷. Priorytetem szkół rządowych nie było zatem nauczanie oraz kształcenie młodzieży, a wyszkolenie jej na przyszłych, podległych caratowi, urzędników i techników.

Najpopularniejszym dyrektorem II Gimnazjum był owiany wśród Polaków złą sławą Nikołaj Metodicz Troickij²⁸, wcześniej pracujący jako nauczyciel języka rosyjskiego w III Gimnazjum Filologicznym na Krakowskim Przedmieściu. Sam Apuchtin uznawał Troickiego za jednego z najwybitniejszych rusyfikatorów²⁹, którzy „odznaczali się szczególną gorliwością w tępieniu mowy polskiej między młodzieżą w gimnazjach, a pod tym względem dzielnie im pomagali nauczyciele Rosjanie, których w owe czasy na szczęście było jeszcze niewiele”³⁰. Jan Wołyński przywołuje jedną z częstych praktyk Troickiego stosowaną względem najmłodszych:

Ten chodził po korytarzu, a zwłaszcza po podwórku gimnazjum i, gdy zauważył, że malcy na widok jego przestają rozmawiać, zwracał się do któregoś z nich z pytaniem: »kak wasza familja?« (jak się nazywasz?). Malec, który jeszcze dobrze nie opanował języka rosyjskiego i nie znał surowych przepisów, odpowiadał po polsku: »dziękuję panu dyrektorowi, moja rodzina ma się dobrze«. Ten malec bowiem sądził, że dyrektor zwrócił się do niego po polsku, a wyraz »familja« zrozumiał dosłownie po polsku »rodzina« i jako grzeczny chłopiec w tym sensie odpowiedział. Tymczasem »kak wasza familja« oznacza »jak ty się nazywasz«. Po takiej odpowiedzi Troickij kazał sprawdzić nazwisko malca i tu następowała kara.³¹

²⁷ A. Mieczkowska (red.), *Warszawa na przełomie XIX i XX wieku w pamiętnikach Przygodnego*, Warszawa 2020, s. 80.

²⁸ Nikołaj Metodicz Troickij (ur. w Rosji ok. 1820, zm. 29.03.1901 w Warszawie) – nauczyciel języka rosyjskiego, geografii i literatury w warszawskich gimnazjach, dyrektor II Gimnazjum Męskiego w Warszawie, pomocnik i zwolennik rządów Apuchtina. Prawdopodobnie urodził się w okolicach podmoskiewskiej Tuły; sam mawiał o sobie, że pochodzi z fińskiego plemienia Mordwa; „Sama powierzchowność jego jest zajmująca: wzrost więcej niż wysoki, budowa silna, chód ciężki, z pochyleniem na przód; twarz duża, szeroka i płaska, nos szeroki i spłaszczony z końcem rozdwojonym, do góry zadartym tak, że dziurki ograniczone szerokimi nozdrzami zupełnie są widoczne; kości twarzowe nader wydatne, oczy nieco skośne, wylupione, tęczówka prawie biała; zarost rudy” (zob. R. Dmowski, *Ze studiów nad szkołą rosyjską w Polsce*, Lwów 1900, s. 7–11). Jego sylwetka pojawia się we wspomnieniach i pracach m.in. Aleksandra Kraushara, Stefana Żeromskiego czy Adama Kryńskiego. (Nekrolog: „Gazeta Kaliska” 1901, nr 75, s. 3).

²⁹ Zob. J. Wołyński, *Wspomnienia z czasów szkolnictwa rosyjskiego w byłym Królestwie Polskim 1868–1915 r.*, Warszawa 1936, s. 8–9.

³⁰ Tamże, s. 9.

³¹ Tamże, s. 10–11.

Za tego typu przewinienia przewidywano różne kary: od kilku godzin spędzanych „w kozie”, przez obniżenie oceny ze sprawowania, po wezwanie rodziców i powiadomienie o niewłaściwym zachowaniu. Postaci Troickiego poświęcono także ustęp w biografii Skłodowskiej-Curie, której rodzina mieszkała tuż przy szkole na Nowolipkach:

Wkrótce powracają dziewczynki w stronę domu. Ale w miarę zbliżania się do gimnazjum, starsza mówi coraz ciszej i coraz jest poważniejsza. Daleko jej jeszcze do końca opowiadania, lecz je przerywa. W zupełnym milczeniu przechodzą koło okien prawego skrzydła budynku, zasłoniętych sztywnymi gipiurowymi firankami. Za tymi oknami bowiem mieszka człowiek, którego rodzina Skłodowskich nienawidzi i boi się najwięcej ze wszystkich ludzi na świecie. To pan Troickij, dyrektor gimnazjum. Ten, co w tych murach uosabia całą potęgę i całe okrucieństwo rządów cara.³²

Ten „wyjątkowo już paskudny typ”³³ słynął ze swego okrucieństwa i podstępów stosowanych celem upokorzenia lub zdemaskowania najmniejszych objawów polskości w murach szkoły zarówno wśród uczniów, jak i polskich nauczycieli. Wieloletni konflikt ze Skłodowskim³⁴ Troicki wygrał – w roku 1873 odebrano fizykowi funkcję podinspektora oraz przydzielone mieszkanie na Nowolipkach.

Ignacy Dąbrowski nigdy nie podjął się spisania wspomnień z tego trudnego okresu swego życia, choć Hugon Malanowicz w spisie bibliograficznym utworów artysty wymienia szkic pt. *Co chcecie* – rzekomo nieukończony pamiętnik, z którego nie zachował się żaden fragment. Dla ogólnego wyobrażenia warunków, w jakich dorastał i uczył się przyszły pisarz, warto sięgnąć do literatury dokumentu osobistego jego rówieśników i tych, którym przyszło dojrzewać w nieco późniejszym czasie. Nietrudno wyobrazić sobie zatem przyszłego pisarza, ucznia II Gimnazjum, chłopca o astenicznej, wątłej budowie ciała, ubranego w drodze do szkoły następująco:

czapka ciemnogrnatowa z białymi wypustkami i ze znaczkiem z białej blaszki wyobrażającej dwie skrzyżowane palemki obrzeżające dwie litery W i G z arabską cyfrą 2 pośrodku, mundur ciemnoniebieski zapięty na 9 srebrnych guzików, z kołnierzem oblamowanym srebrnym galonem, czarna bluza z paskiem i szary szynel.³⁵

³² E. Curie, dz. cyt., s. 16–17.

³³ Tamże, s. 17.

³⁴ Konflikt dotyczył oczywistych różnic w podejściu do młodzieży oraz odmiennych charakterów. Skłodowski jako podinspektor gimnazjum często starał się łagodzić impulsywne reakcje Troickiego na drobne uczniowskie przewinienia, tłumaczył najmłodszych chłopców, którzy nie opanowali jeszcze dobrze języka rosyjskiego itp. Troicki przez długi czas ubiegał się o możliwość pozbawienia Skłodowskiego posady nauczyciela i podinspektora, co udało mu się w 1873 roku.

³⁵ K. Wroczyński, dz. cyt., s. 45.

Ze względu na trudną sytuację materialną rodziny dwunastoletni Dąbrowski, rozpoczynający naukę w gimnazjum, w roku 1881 trafił do bursy dla ubogich prowadzonej przez szpital św. Ducha przy ul. Elektorальной. Założona przed laty z inicjatywy księżnej Anny Holszańskiej instytucja sprawowała opiekę nad biednymi chłopcami, głównie sierotami. Zapewniano im pokój, pożywienie i utrzymanie, a także pomoc w codziennej nauce. Być może dzięki urzędniczej posadzie ojca Dąbrowskiego, chłopiec miał pierwszeństwo w ubieganiu się o stancję, ponieważ wniosek o przyznanie miejsca w bursie przedkładał kuratorowi warszawski magistrat³⁶.

Bursa ta mieściła się w lewej bocznej oficynie w antresoli szpitala św. Ducha przy ul. Elektorальной 12. Dyrektorem był intendent szpitala, zacny, kochany, były powstaniec A. Jagielski³⁷, który mieszkał o piętro wyżej. Dozór nad pożywieniem, bielizną i porządkami miała zawsze jedna z sióstr szarytek. Władzą bezpośrednią i wychowawczą był mieszkający w osobnym pokoju korepetytor i przewodnik, który co dzień kontrolował naukę i postępy w szkole.³⁸

Pomysłodawczynią charytatywnej działalności szpitala była księżna Anna, fundatorka budynku. Na jej prośbę król Zygmunt I objął patronatem całą instytucję i w 1539 roku wydał dekret określający zasady jej funkcjonowania. Jeden z zapisów dotyczył właśnie opieki nad ubogimi chłopcami, których co roku przyjmowano dwunastu³⁹.

Mimo upływu przeszło trzystu lat nie uległa zmianie liczba sierot przyjmowanych pod opiekę do bursy. Bolesław Miklaszewski⁴⁰, kolega Dąbrowskiego ze stancji, wspomina bowiem w swoim pamiętniku: „Było nas 12 z różnych klas i różnych szkół. Prawie same gimnazja filologiczne”⁴¹. Zarówno Dąbrowski, jak i Miklaszewski dostali się do przyszpitalnej bursy w tym samym roku, kiedy korepetytorem był Grzegorz Mularski, który w latach późniejszych wyemigrował do Gruzji jako przedstawiciel Mirkowskiej Fabryki Papieru – zastąpił go wówczas energiczny i bardzo życzliwy dla uczniów Stefan Budzyński, student medycyny na

³⁶ B. G. Miklaszewski, *Pamiętnik*, Warszawa 2007, s. 64.

³⁷ Aleksy Jagielski (1833–1893) – syn Jana Józefa i Marianny Paretti, mąż Ludwiki Kossuth. Uczestnik powstania styczniowego; intendent Szpitala św. Ducha w Warszawie.

³⁸ B. G. Miklaszewski, dz. cyt., s. 65.

³⁹ F. Groer, *Rys historyczno-statystyczny szpitali i innych zakładów dobroczynnych w Królestwie Polskim*, t. 1, Warszawa 1872, s. 504.

⁴⁰ Bolesław Grzegorz Miklaszewski (1871–1941) – syn Kazimierza i Eweliny z Kiedrzyńskich; mąż Janiny z Witkiewiczów, później Karoliny z Pobjewskich. Doktor filozofii, chemik, działacz niepodległościowy. Ukończył V Rządowe Gimnazjum Filologiczne w Warszawie, działał w Polskiej Socjalno-Rewolucyjnej Partii „Proletariat” – tzw. II Proletariacie. Kształcił się na Politechnice i Uniwersytecie w Zurychu, a także w Antwerpii i Lwowie. W 1890 r. został aresztowany przez władze carskie, a od 1891 odbywał karę w rosyjskim więzieniu Kriesty. Po I wojnie światowej był członkiem zarządu Towarzystwa Polskiej Macierzy Szkolnej oraz pierwszym rektorem Wyższej Szkoły Handlowej w Warszawie.

⁴¹ B. G. Miklaszewski, dz. cyt., s. 65.

Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim. W tamtym okresie wśród dwunastu podopiecznych szpitala znaleźli się wymieniani przez Miklaszewskiego: Wacław Kloss⁴², Ignacy Dąbrowski, Gustaw Ankowski⁴³, Czesław Kryński⁴⁴, Józef Miernowski⁴⁵, Bolesław Karpiński⁴⁶, Wacław Jagiełło⁴⁷, Czesław Drązkiewicz⁴⁸, Stefan Kobrzyński⁴⁹, Gracjan Rykowski⁵⁰ i Roman Strasburger⁵¹. Podobna sytuacja życiowa, wspólne spędzanie czasu i podleganie kontroli carskich inspektorów bardzo zbliżyły do siebie całe grono, które „uczyło się dobrze, dużo czytało książek i żyło w przyjaźni, grając w piłkę i inne gry w wolnych chwilach od zajęć”⁵².

Zazwyczaj kontrole przeprowadzane przez inspektorów w bursie przebiegały bez komplikacji, jednak zdarzały się także niemiłe incydenty. Miklaszewski wspomina, że pewnego razu inspektor przyłapał Dąbrowskiego na czytaniu czasopisma, w którym znaleziono zapisaną przez niego kartkę o treści: „Ponieważ Niemcy wyrzuciły Polaków z Prus, Rosja poleca opuścić

⁴² Wacław Cyprian Kloss (ur. 26.09.1867 w Warszawie, zm. 15.03.1943 tamże) – syn Edwarda i Filipiny z Machnickich, najmłodszy spośród czwórki braci: Antoniego, Józefa i Henryka. W 1887 r. ukończył II Rządowe Gimnazjum na Nowolipkach, a w 1892 r. Wydział Prawny Carskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Po krótkim okresie pracy w roli adwokata przysięgłego poświęcił się pracy pedagogicznej. Przyczyniła się do tego znajomość z Edwardem Rontalerem, krewnym swojej teściowej i dyrektorem Szkoły Komercyjnej w Warszawie. Po strajku uczniów w Królestwie Polskim, zasiadł w zarządzie Towarzystwa Współdzielczego Potrzeb Szkolnych i został dyrektorem w pierwszym polskim gimnazjum filologicznym, na otwarcie którego uzyskał zgodę z okręgu naukowego, a od 1908 objął to samo stanowisko w Szkole Handlowej Zgromadzenia Kupców w Łodzi. W latach 1909-1912 był także prezesem Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. W 1919 roku wraz z żoną i dziećmi przeniósł się do Warszawy. Od 1919 do 1927 realizował się jako dyrektor Gimnazjum im. Władysława IV w Warszawie, gdzie cieszył się ogromną sympatią uczniów i poważaniem nauczycieli. Z żoną Heleną z Goltzów miał syna Juliusza i córkę Hannę Barbarę. (Parafia św. Andrzeja w Warszawie, akt ur. 420/1867; Cmentarz Stare Powązki, kw. 272, 1/29–31; APW, zespół 72/214, *Cesarski Uniwersytet Warszawski*, sygn. 565–569).

⁴³ Gustaw Ankowski (1866–1929) – syn Aleksandra i Seweryny z Wolskich; mąż Heleny z Walnerów, później Anastazji z Karlińskich. Urzędnik Banku Handlowego w Warszawie.

⁴⁴ Czesław Wincenty Kryński (1869-1929) – syn Karola i Heleny z Miernowskich. Mąż Marii z Poziomskich. Absolwent Szkoły Handlowej im. Leopolda Kronenberga, szef zarządu w zakładach bawełnianych Towarzystwa Akcyjnego „Zawiercie”.

⁴⁵ Józef Miernowski (ok. 1871–1919) – syn Wenantego i Józefy z Molendów; mąż Stanisławy z Kamieńskich. Po ukończeniu Instytutu Handlowego w Antwerpii pracował jako handlowiec.

⁴⁶ Bolesław Karpiński (1872–1898) – syn zoologa Aleksandra Karpińskiego. Studiował w Instytucie Handlowym w Antwerpii.

⁴⁷ Wacław Jagiełło (1867–1933) – syn Franciszka i Zuzanny z Garlickich; mąż Marii Reginy Blumenthal; miał pięcioro rodzeństwa. Z wykształcenia był chemikiem, zajmował się kupiectwem.

⁴⁸ Czesław Drązkiewicz (ur. ok. 1873, zm. po 1913) – być może autor wierszy i poematów publikowanych m.in. w „Ziemi Lubelskiej” (1906, nr 233, s. 4; 1906, nr 274, s. 3) i *Księdze dla wszystkich* pod red. J. Cichińskiej (Łódź, 1899), nazywający siebie „pisarzem leśnym”. W *Pamiętniku* Miklaszewski wspomina, że ojciec Drązkiewicza, były urzędnik Szpitala Dzieciątka Jezus, został zesłany na Syberię za udział w powstaniu. Wrócił do Warszawy na piechotę po latach męczarni dopiero dzięki amnestii po koronacji Aleksandra III w roku 1881. Wcześniej wysłał syna z powrotem do Królestwa pod opieką znajomych. Ze względu na pewne podobieństwa w życiorysie, być może chodziło o Antoniego Drązkiewicza (1830–1900). Jak wspomina Miklaszewski, „wniósł [on] w nasze życie całą wiarę gorącą w Polskę i jej niepodległość”. Zob. B. G. Miklaszewski, dz. cyt., s. 68–69.

⁴⁹ Stefan Kobrzyński – niezidentyfikowany.

⁵⁰ Gracjan Ludwik Rykowski (1870–1937) – syn Jerzego i Antoniny z Krzyżanowskich. Magister farmacji, właściciel apteki, mąż Jadwigi z Wojciechowskich.

⁵¹ Roman Strasburger (1872–1915) – syn Romana i Józefy z Kuleszyńskich; mąż Zofii Szaniawskiej.

⁵² B. G. Miklaszewski, dz. cyt., s. 66.

granice państwa wszystkim Niemcom”⁵³. Pismo trafiło do żandarmów, którzy wezwali Dąbrowskiego na przesłuchanie. Dzięki zręcznej i inteligentnej odpowiedzi – jak relacjonuje Miklaszewski – udało mu się uniknąć kary. Niestety pociągnięty do konsekwencji został ówczesny opiekun Budzyński – relegowano go z uniwersytetu, a tym samym także z posady korepetytora. Podobnych sytuacji nie było wiele, jednak każda z nich zapadała w pamięć młodym uczniom na długo.

Po studencie medycyny korepetytorem w bursie został najstarszy z grupy, Wacław Kloss, a od 1888 roku – Miklaszewski. Niestety wypełnianie obowiązków nie zakończyło się w jego przypadku dobrze, gdyż w niecałe dwa lata później trafił do aresztu jako współuczestnik antyrosyjskich działań, mających na celu podjudzanie do buntu robotników warszawskich fabryk. Razem z Romualdem Mielczarskim⁵⁴, po odbyciu trzymiesięcznej kary i rocznej przerwie, zostali skazani wyrokiem sądu na pobyt w petersburskim więzieniu Kriesty⁵⁵.



Fot. 2. Wacław Kloss, przyjaciel Dąbrowskiego.

W feralnym roku aresztowania bursę przy Szpitalu św. Ducha zamknięto. Stypendium funkcjonowało w dalszym ciągu, lecz podopieczni otrzymywali – zamiast stancji, wyżywienia i pomocy w nauce – gotówkę. To właśnie tam, przy ul. Elektoralnej, w latach 1881–1887 Dąbrowski nawiązał z Klossem przyjaźń, która miała trwać już całe życie.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Romuald Mielczarski (1871–1926) – syn Szymona i Wilhelminy ze Schwarzków; mąż Emmy z Gancmanów; miał dwie córki oraz troje rodzeństwa. Uczęszczał do szkół w Radomsku i Warszawie. W latach młodości współtworzył tzw. II Proletariat. Tuż przed maturą został aresztowany za udział w przygotowywaniu nielegalnych obchodów Święta Pracy w jednej z fabryk. Razem z Miklaszewskim zesłano go do petersburskiego więzienia. Po odbyciu kary współtworzył „Gazetę Robotniczą”, a w potem studiował w Zurychu i Antwerpii. Wielokrotnie aresztowany otrzymywał zakaz pobytu na terenie Królestwa Polskiego. Po wojnie pracował jako dyrektor Towarzystwa Spółdzielczego „Społem”.

⁵⁵ Więzienie Kriesty – rosyjski areszt śledczy nr 1 w Petersburgu wybudowany w roku 1890. Wówczas było to największe europejskie więzienie, w którym przetrzymywano głównie więźniów politycznych.

1.2. Lata 1888–1892: Praca guwenera. Pierwsza próba pióra

W 1887 roku nad osiemnastoletnim Dąbrowskim zawisło widmo dziedzicznej skłonności do gruźlicy. Podobnie jak jego rówieśnik Stefan Żeromski w niemal tym samym czasie, szczupły, wątłego zdrowia uczeń zmuszony był opuścić gimnazjum wskutek nasilających się krwotoków. Tego roku wyjechał na wilegiaturę, rozstając się tym samym z Klossem. Wymieniana między nimi korespondencja, która tylko w niewielkiej części ocalała po powstaniu warszawskim, liczyła objętościowo co najmniej dwadzieścia jeden zeszytów⁷¹.

Początkowo, aby ratować swoje zdrowie, Dąbrowski wyjechał na wieś – nie zachowały się jednak źródła potwierdzające dokładne miejsce jego pobytu. Być może przebywał w Lipnie u stryja Hieronima⁷², o którym wspomina w pierwszym szkicu *Śmierci* z 1888 roku, lub w nadwiślańskiej Trześni, w której mógł spędzać wakacje jako dziecko⁷³. Po kilku miesiącach udał się do swojej siostry Anieli, która wraz z narzeczonym Władysławem Skórskim⁷⁴ mieszkała tymczasowo w Kijowie. Krążące do dziś rodzinne opowieści podkreślają oddanie i wielkie uczucie, jakim Aniela Dąbrowska darzyła ukochanego. Gdy ten został aresztowany, a potem przewieziony w głąb Rosji, zaledwie dwudziestodwuletnia dziewczyna wyruszyła za nim. Pobrali się w Omsku w 1896 roku, a mieszkali w Semipałatyńsku⁷⁵, wyznaczonym na miejsce zesłania.

Bierny odpoczynek Dąbrowskiego, bezczynność i konieczność regeneracji organizmu nie współgrały z młodzieńczą energią, wolą życia i działania. Wykorzystując swoje położenie, Dąbrowski zgłębiał tajniki historii, filozofii, interesował się geografią świata i socjologią. Wtedy też zapoznawał się z dziełami Francisa Bacona czy Barucha Spinozy, a subtelne oddźwięki tychże lektur miały dać się w przyszłości usłyszeć w niektórych utworach młodego

⁷¹ Zob. rozdział: *Zaginione bruliony i listy*.

⁷² Hieronim Dąbrowski ur. Ruciński (ur. 9.09.1837 w Imielnicy, zm. ok. 1900) – syn Heleny z Błońskich, primo voto Rucińskiej, uznany przez jej drugiego męża Ignacego Dąbrowskiego za własnego syna. Urodził się w karczmie „Raróg”, którą prowadzili jego matka i ojczym. Pracował jako sekretarz szpitala w Ostrołęce, a później – urzędnik w warszawskiej Radzie Głównej Opiekuńczej. W 1867 r. poślubił Leokadię Nowicką (1847–ok. 1880), siostrę Anieli Dąbrowskiej; mieszkali w podpłockiej Imielnicy. Po jej śmierci ożenił się ponownie (w 1885 r.), z młodszą o dwadzieścia lat Eugenią Bronisławą z Pawłowskich (1857–1919), z którą zamieszkał w Lipnie (woj. kujawsko-pomorskie). (ADPł, akt ur. 37/1837).

⁷³ Najstarszy wariant *Śmierci* z 1888 roku ma formę listów pisanych do przyjaciela, adresowanych właśnie z miejscowości „T”. O wczasach u babki (po kądzieli) w Trześni pisze także Dąbrowski w krótkim opowiadaniu pt. *Na wakacje*. Przeprowadzona kwerenda nie pozwoliła jednak ustalić, co łączyło rodziny Nowickich lub Gackich z Trześnią. Niewykluczone, że nazwa jest tylko kryptonimem prawdziwego miejsca.

⁷⁴ Władysław Antoni Skórski (ur. 27.12.1869 we Wzorkach, zm. 18.09.1942 w Warszawie) – syn Henryka i Stefanii z Dziewulskich. Około roku 1894 został zesłany do Semipałatyńska za działalność w PPS. W Omsku poślubił Anielę Dąbrowską. Do kraju powrócili razem około roku 1911. (Parafia Rzymskokatolicka w Bodzentynie, akt ur. 167/1869; informacje rodziny).

⁷⁵ [Dnia 16 b.m. w mieście Omsku...], „Kurier Codzienny” 1896, nr 204, s. 3.

pisarza. Codzienne rozmyślenia, samotność, brak stałego zajęcia wyzwały w nim konieczność ekspresji i uzewnętrznienia swojej kreatywności. Właśnie w 1888 roku przyszedł pisarz po raz pierwszy sięgnąwszy po pióro, zaczął kreślić powieść w formie listów adresowanych do najbliższego przyjaciela, Wacka. Lata później, porządkując swoje zbiory, Dąbrowski odnotował na kartce tytuł z dopiskiem: *Śmierć (pierwotne)*. To bezcenne źródło rzuca nowe światło na życiorys twórcy, zawiera ono bowiem wątki biograficzne i, co więcej, jest także kolejnym świadectwem więzi, jaka zawiązała się między Dąbrowskim a Klossem w młodzieńczych latach – to właśnie postaci wzorowane na najbliższym przyjacielu będą przewijały się w całej niemal twórczości pisarza, również w niepublikowanych rękopisach.

Wkrótce po rekonwalescencji Dąbrowski zmuszony był pomyśleć o swojej przyszłości i zająć się pracą zarobkową – ten element jego życia także przybliży go do losów innych przyszłych literatów: Stefana Żeromskiego, Adolfa Dygasińskiego czy Henryka Sienkiewicza. Dąbrowski w 1890 roku rozpoczął pracę korepetytora w prywatnych dworach ziemiańskich. Nieciągłość zachowanych źródeł, w tym strata znacznej części korespondencji w powstaniu warszawskim, uniemożliwiają stwierdzenie, gdzie w pierwszej kolejności udało mu się osiąść na posadzie guwernera. Najstarsze z ocalałych przekazów wskazują na Rudę Maleniecką w guberni kieleckiej, niewielką wówczas miejscowość górniczą położoną nad rzeką Czarną Maleniecką. W tamtym okresie opiekę nad miejscowym majątkiem – zespołem dworskim oraz zakładami górniczymi – sprawował ziemianin Seweryn hr. Gołąbek-Jeziński⁷⁶ wraz z żoną Marią Wielogłowską⁷⁷. Ze względu na dobrą sytuację ekonomiczną rodziny w XIX wieku oraz dynamiczny rozwój miejscowych fabryk i kopalni, można przypuszczać, że Jezierscy chętnie zatrudniali nowe osoby również do pracy w domu oraz pomocy przy dzieciach – w tym: korepetytorów. Trudno stwierdzić z całą pewnością, czy to właśnie u nich nauczał Dąbrowski. Faktem jest jednak, iż w 1890 roku przebywał w Rudzie Malenieckiej w roli guwernera – tam bowiem kierowane były do niego listy od Klossa, pisane z przerwami w okresie od 30 lipca do 11 listopada 1890 roku.

W niektórych notkach prasowych i opracowaniach z końca XX wieku powielano informację, jakoby młody Dąbrowski przebywał w podobnym czasie na leczeniu w Krynicy⁷⁸. Potwierdzenie tej pogłoski znaleźć można jedynie w formie krótkiej wzmianki w czasopiśmie

⁷⁶ Seweryn hr. Gołąbek-Jeziński (1848–1912) – syn Władysława i Józefy z Biernackich. Z każdą z żon, zarówno Zofią z Kurtzów, jak i Marią Wielogłowską miał po dwoje dzieci.

⁷⁷ Maria Gołąbek-Jezińska z Wielogłowskich (1858–1939) – córka Feliksa i Tekli z Bocheńskich, spadkobierczyni rodzinnego majątku w Rudzie Malenieckiej.

⁷⁸ Patrz m.in.: T. Lewandowski, *Gorzka skarga wieku. O „Śmierci” Ignacego Dąbrowskiego*, w: Tenże, *Spotkania młodopolskie*, Poznań 2005, s. 104.

wydawanym na terenie tej uzdrowiskowej miejscowości. Na liście gości przybyłych na leczenie w okresie od 29 lipca do 4 sierpnia 1890 roku figuruje Aniela Dąbrowska, która przyjechała z Warszawy do Krynicy wraz z bratem⁷⁹. Nie odnotowano jednak daty ich wyjazdu. Rodzeństwo po przyjeździe zameldowało się w domu „Pod Pagatem” – okazałym, murowanym budynku górującym nad innymi położonymi przy głównej ulicy Kraszewskiego.

Ze zbliżonego okresu pochodzi także drugi rękopis młodego literata – zatytułowany *Skazaniec*. Również i w tym utworze przewija się motyw nierozumianego przez świat, zamkniętego w heterotopicznej przestrzeni młodzieńca, który spędza cały swój czas na rozmyślaniu. Niektóre ze źródeł podają, że był to szkic do planowanej powieści o tle historycznym.

Przed końcem roku 1890 Dąbrowski wrócił do Warszawy. Prawdopodobnie wciąż pracował tam jako guwerner, udzielając korepetycji warszawskim uczniom. W stolicy nie przebywał jednak długo, bowiem już rok później, w lipcu 1891, wysyłał listy do Klossa z Poczekajki, przysiółka Owczarni pod Kraśnikiem (gubernia lubelska). Dwa miesiące później przebywał już w Szczepieszynie u państwa Villaume’ów – Józefa⁸⁰ i Henryki z Olszewskich⁸¹ – gdzie pomagał w nauce ich córce Zofii⁸². Zgromadzone źródła pozwalają przypuszczać, że Dąbrowski trafił do nich dzięki matce Klossa, Filipinie z Machnickich Klossowej⁸³, której rodzina pochodziła z Zamojszczyzny.

⁷⁹ Lista gości zdrojowych w Krynicy, przybyłych od d. 29 lipca do 4 sierpnia 1890, „Krynica” 1890, nr 14, s. 117. Jedyną wątpliwość budzi zamieszczona obok wpisu notka, jakoby Aniela Dąbrowska była córką lekarza. Prawdopodobnie rodzeństwo powołało się na kogoś z bliskich pracujących w tym zawodzie – być może Józefa Villaume’a albo rodziców męża Anieli – Władysława Skórskiego.

⁸⁰ Józef Villaume (ur. 9.09.1850 w Lublinie, zm. 14.02.1921 w Warszawie) – syn Jana Józefa (spolonizowanego Francuza, nauczyciela języka francuskiego w Gimnazjum Gubernialnym Lubelskim) i Sabiny Tekli z Witkowskich (prowadziła w Lublinie stancję dla uczniów oraz utrzymywała tamtejszą żeńską wyższą szkołę prywatną). Uczeń szanowanego lekarza Felicjana Aleksandra Janiszewskiego, lekarz Ordynacji Zamoyskich, honorowy członek Lubelskiego Towarzystwa Lekarskiego. Praktykował m.in. w Bychawie czy Szpitalu św. Katarzyny w Szczepieszynie, gdzie pełnił funkcję ordynatora. W 1914 r. zostali wysiedleni z rodzinnego majątku. Zamieszkali w Warszawie. (Parafia św. Jana w Lublinie, akt ur. 128/1851; Parafia św. Augustyna w Warszawie, akt zgonu 40/1921).

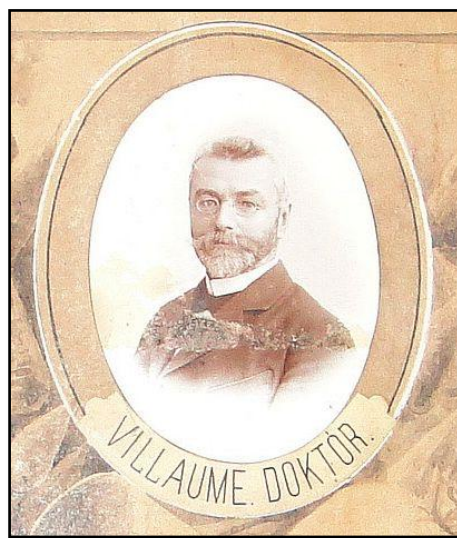
⁸¹ Henryka Aleksandra z Olszewskich Villaume (ur. 17.05.1853 w Zosinie k. Bychawy, zm. 20.12.1923 w Warszawie) – córka Marcina i Barbary z Różeńskich. Dziedziczka dworku w Leśniczówce pod Bychawą, żona lekarza Józefa Villaume’a, matka Janiny Zofii i przedwcześnie zmarłego Józefa (ur. i zm. 1882). Śmierci brata Zofia Villaume-Zahrt poświęciła fragment swoich wspomnień: Z. Villaume-Zahrt, *Panopticum*, „Studio” 1936, nr 1, s. 15–17. (Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt ur. 170/1853; Parafia św. Augustyna w Warszawie, akt zgonu 449/1923).

⁸² Janina Zofia Villaume-Zahrt (ur. 25.02.1879 w Bychawie, zm. 4.01.1961 w Warszawie) – córka Józefa i Henryki z Olszewskich. Pisarka, działaczka ruchu feministycznego, żona Gustawa Zahrt. Od najmłodszych lat zaprzyjaźniona z Marią Komornicką oraz Zofią Nałkowską. W późniejszym okresie blisko związana z pisarką Haliną Marią Dąbrowską. W dworku Zahrtów pod Grodziskiem Mazowieckim (w Adamowiznie) Nałkowska pisała swoje dzienniki. Villaume’ówna całe życie posługiwała się wyłącznie drugim imieniem – Zofia. Od najmłodszych lat zmagała się z chorobą serca. Pod koniec życia całkowicie straciła wzrok. (Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt ur. 123/1879; Cmentarz Stare Powązki, kw. 232, 4/1–2).

⁸³ Filipina z Machnickich Klossowa (ur. ok. 1828 w Łukowej, zm. 22.11.1903 w Warszawie) – córka Antoniego i Barbary z Olszewskich, druga żona Edwarda Maurycego Klossa (ur. 05.1815 w Warszawie, zm. 16.02.1875

Józef Villaume był lekarzem związanym z Lubelszczyzną i Zamojszczyzną. Przez całe swoje życie aktywnie uczestniczył w życiu społecznym Polesia, udzielając się jako lekarz Ordynacji Zamojskich. Słynął z wielkiego zaangażowania w rozwój kolejnych szpitali, a choć prac naukowych nie publikował praktycznie wcale, to cieszył się ogromnym uznaniem i szacunkiem. „Dr Villaume był zwykłym lekarzem prowincjonalnym, niczego z zakresu medycyny nie ogłosił i przeminąłby bez echa, gdyby nie wspomnieli o nim ci, którzy go znali z pracy zawodowej”⁸⁴ – pisano o nim. Do najpopularniejszych spośród jego nielicznych odczytów zalicza się: *O konieczności równomiernego rozwijania umysłu i ciała* wygłoszony 21 stycznia 1894 roku w Szczepieszynie. Nazwisko doktora Villaume’a uchodziło w drugiej połowie XIX wieku za synonim empatii, poświęcenia i dobroci. Nie bez przyczyny nazywano go później Judymem ze Szczepieszyna⁸⁵ „w sensie zawodowego oddania, a nie maniakalnej abnegacji”⁸⁶ – mówiono, że miał w sercu tyle miłości, „ile jest w sercach ludzkich cierpienia”⁸⁷.

Podobne wrażenie musiał zrobić Villaume na młodziutkiej Marii Komornickiej⁸⁸, która przyjaźniła się z jego córką, Zofią; sportretowała go bowiem w swoich *Forpocztach*⁸⁹ pod postacią o wymownym nazwisku Uczciwiński. Komornicka, utrzymująca bliski kontakt z Villaume’ówną, często była zapraszana do Szczepieszyna przez rodziców przyjaciółki i nierzadko chętnie z tych zaproszeń korzystała. Jednocześnie darzyła państwa Villaume’ów wielkim szacunkiem i sama do nich pisywała⁹⁰.



Fot. 3. Józef Villaume – „doktor Judym ze Szczepieszyna”.

tamże) – syna Jana i Anny Doroty z Böhmów. Swoją pierwszą żonę, Annę Emilię Otto (1818–1858), Kloss poślubił w 1842 r. Z Filipiną z Machnickich ożenił się w 1858 r. Pracował jako majster gwoździarski, był członkiem warszawskiego Zgromadzenia Gwoździarzy. Pochowany na Cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Warszawie. Filipina Klossowa spoczywa na Cmentarzu Powązkowskim. (Cmentarz Stare Powązki, kw. 272, 1/29–31).

⁸⁴ Villaume Józef, w: *Słownik lekarzy polskich XIX wieku*, Warszawa 1991, t. 1, s. 566.

⁸⁵ Zob. R. Rosiak, *Dr Judym ze Szczepieszyna*, „Kalendarz Lubelski” 1960, s. 149–151.

⁸⁶ I. Filipiak, *Obszary odmienności: rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006, s. 266.

⁸⁷ J. Brandt, *Jubileusz dr. Józefa Villaume’a w Szczepieszynie*, „Gazeta Lubelska” 1904, nr 150, s. 2.

⁸⁸ Maria Komornicka (1876–1949) – pisarka, zadebiutowała w 1892 roku na łamach „Gazety Warszawskiej”. Do jej najpopularniejszych utworów należą: *Forpocztę*, napisane wspólnie z Wacławem Nałkowskim i Cezarym Jellentą, oraz *Biesy*. W latach 1898–1900 była żoną pisarza Jana Lemańskiego. W roku 1907 odrzuciła swoją tożsamość na rzecz nowej: Piotra Odmieńca Własta. Do końca życia utrzymywała kontakt z Zofią Villaume-Zahrt. Zmarła w szpitalu dla nerwowo chorych.

⁸⁹ M. Komornicka, C. Jellenta, W. Nałkowski, *Forpocztę*, Lwów 1895.

⁹⁰ Zob. M. Komornicka, *Listy*, red. E. Boniecki, Warszawa 2011, s. 95–96.



Fot. 4. Portret Zosi Villaume'ówny.

Przyjacielem rodziny w tamtym okresie był także Wacław Nałkowski⁹¹, ojciec Zofii, który razem z Józefem Villaumem uczęszczał do Rosyjskiego Gimnazjum Męskiego w Lublinie, wówczas mieszczącym się przy ul. Narutowicza 12. Tę samą szkołę ukończyli również inni znani – m.in. Bolesław Prus, Aleksander Świętochowski czy Michał Arct⁹². Zażyłość między Nałkowskim i Villaumem wpłynęła na zawiązanie się przyjaźni między ich córkami – dwiema Zosiami – które pozostały sobie bliskie aż do śmierci. W latach późniejszych, gdy po ślubie z Gustawem Zahrt⁹³, Zofia Villaume budowała dworek w Adamowiźnie, jeden z pokoi zaprojektowała właśnie z myślą o Nałkowskiej. Za jej sprawą przed

wojenną pożogą ocalały także dzienniki pisarki, będące obszernym świadectwem młodzieńczych lat obu kobiet. Dzięki staraniom Villaume-Zahrtowej Maria Komornicka otrzymywała pod koniec życia zasiłek ze Związku Zawodowego Literatów Polskich⁹⁴.

Stały kontakt z lekarzem i jego rodziną utrzymywał także Dąbrowski. Około roku 1890 rozpoczął się w jego życiu okres serdecznej zażyłości między nim a rodziną Villaume'ów – ich kontakt pozostał niezmienny jeszcze przez przeszło dwadzieścia lat, na co wskazuje zachowana korespondencja. Dzięki nim poznał swoją przyszłą narzeczoną – Teresę Kazimierę Olszewską⁹⁵, siostrę Henryki Villaume'owej. Z czasem Dąbrowski z roli domowego guwernera awansował niemal na członka rodziny (Villaumowie nawet po latach nazywali go „syneczkiem”), spędzał razem z nimi Boże Narodzenie i imieniny, a podczas swoich podróży

⁹¹ Wacław Nałkowski (1851–1911) – pedagog, publicysta. Wychowywał się na Lubelszczyźnie, tam też ukończył naukę w gimnazjum. Już jako młody chłopak wspierał finansowo rodzinę, udzielając korepetycji młodszym uczniom. W roku 1871 przeniósł się do Krakowa, by studiować filozofię. Od 1882 roku przez całe życie zarabiał jako nauczyciel geografii. Jest autorem pierwszego i najpopularniejszego w drugiej połowie XIX wieku podręcznika do nauki tego przedmiotu, a także atlasu świata. Na łamach warszawskich czasopism publikował również swoje szkice krytycznoliterackie oraz prace publicystyczne.

⁹² Michał Arct (1840–1916) – księgarz, wydawca. W 1881 roku przejął po swoim stryju Stanisławie Arcie lubelskie wydawnictwo i rozwinął jego działalność na terenie Warszawy, przyczyniając się do rozkwitu jednej z najpopularniejszych oficyn XIX wieku. W roku 1868 poślubił Marię z Gałęckich.

⁹³ Gustaw Zahrt (ur. 1870 w Warszawie, zm. 24.04.1963 tamże) – syn Adolfa, znany warszawski aptekarz; egzamin na pomocnika aptekarza zdał w 1890 r. w Warszawie razem z Wacławem Kwietniem, przyszłym szwagrem Dąbrowskiego. Był właścicielem stołecznej apteki w Warszawie na rogu ul. Wroniej i Chłodnej. W czasie II wojny światowej apteka była miejscem dystrybucji pomocy dla Żydów z getta. Od 1915 r. pełnił funkcję wiceprezesa Towarzystwa „Farmacja”. (Cmentarz Stare Powązki, kw. 232, 4/1–2).

⁹⁴ Zob. List J. Iwaszkiewicza do Z. Villaume-Zahrt, z dn. 15.07.1947 (Stawisko). BUMCS rkps 176, k. 11.

⁹⁵ Zob. s. 42.

po Europie zawsze wysyłał wesołe pocztówki do Zofii, traktując ją serdecznie jak młodszą siostrę.

Z perspektywy czasu Szczepieszyn i rodzinny majątek Olszewskich w Leśniczówce jawią się jako miejsca o szczególnym znaczeniu w całym życiu Dąbrowskiego. To właśnie tam pracował nad utworem mającym stać się niedługo najważniejszym dziełem jego życia – powieścią-dziennikiem pt. *Śmierć*. W pierwodruku utworu znalazł się bowiem dopisek z lokalizacją i datą: „Szczepieszyn, 1891 r.”, będący okrojona wersją dedykacji dla Kłosa umieszczonej w jednym z wariantów powieści, zatytułowanym *Z dziennika suchotnika*: „Wackowi mojemu – kartki te pisane w godzinach nocy w trudzie i cierpieniu – na pamiątkę razem spędzanych brzasków porannych – poświęcam. Szczepieszyn, 28 września 91 r.”. Adnotacje te stanowią bezwzględne zaprzeczenie powielanej niegdyś opinii, jakoby pisarz ukończył dzieło w Poczekajce⁹⁶. Pracując nad swoją pierwszą powieścią, Dąbrowski odrzucił pierwszy szkic sprzed trzech lat, zachowując jednak częściowo jego koncepcję. Nim jednak *Śmierć* ujrzała światło dzienne i została przekazana komukolwiek do przeczytania, autor zapisał jeszcze trzy bruliony, szlifując i cyzelując wers po wersie. Utwór dopracowywany pieczołowicie w 1891 roku ma trzy warianty – pierwszy nieopatrzone tytułem, drugi podpisany *Z dziennika suchotnika* i trzeci opatrzone już tytułem *Śmierć*.

Sygnatura ta znalazła się także na pierwszym, najstarszym rękopisie z 1888 roku – autor naniósł ją najpewniej znacznie później, już na etapie porządkowania swoich notatek i manuskryptów.

Tadeusz Hiż w artykule z 1939 roku, poświęconym powieści polskiej, tak opisał pobyt Dąbrowskiego w Szczepieszynie u Villaume’ów:

Tymczasem domowi zauważyli, że Dąbrowski, o którego literackich aspiracjach nikt z nich jeszcze nie wiedział, zamyka się na długie wieczory zimowe w gabinecie z panem domu, bardzo światłym człowiekiem i nad czymś mozolnie pracują. A to właśnie powstawał pierwszy utwór Dąbrowskiego, wymagający tych studiów, których brak było młodemu autorowi, mianowicie studiów fizjologicznych. Utwór ten nosił tytuł *Śmierć*.⁹⁷



Fot. 5. Z powodu wrodzonej wady serca Zofia Villaume zmagala się z obrzękiem dłoni.

⁹⁶ J. Lorentowicz, *Dąbrowski Ignacy (1869–1932)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 4, Kraków 1938, s. 476.

⁹⁷ T. Hiż, *Dzieje spalonej powieści*, „Gazeta Polska” 1939, nr 51, s. 3.

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż fragment ten ujawnia przede wszystkim przeprowadzenie korekty tekstu w oparciu o fachową wiedzę lekarską Villaume'a. Przyznać trzeba, że na tym etapie swojej pracy twórczej Dąbrowski miał do literatury podejście iście naukowe. Pracując nad utworem, cyzelował go i prowadził dogłębne studia, które pozwoliły mu przedstawić wybrany temat w całej okazałości, zgodny z rzeczywistością. Jak miało się już wkrótce okazać – talent, intuicja, empatia i ciężka praca okazały się kluczem do sukcesu. W efekcie *Śmierć* stała się dziełem niezwykle wiernie oddającym rzeczywistość wraz z wszelkimi subtelnymi niuansami.

Na tytułowej stronie czystopisu przeznaczonego do przekazania redakcji, Dąbrowski początkowo podpisał się jako „Jan Paweł”. Ostatecznie zdecydował się jednak skreślić chybiony pseudonim i zasygnować *Śmierć* własnym nazwiskiem. Ten drobny element zdaje się tylko potwierdzać brak pewności siebie oraz wątpliwości, jakie musiały nim targać przed oddaniem powieści do druku. Znamienny wydaje się także fakt, że to Wacław Kloss, a nie Dąbrowski osobiście, zrobił wcześniejszy rekonesans wśród znanych literatów, gromadząc opinie na temat powieści przyjaciela. W ten sposób fragmenty *Śmierci* w pierwszej kolejności usłyszeli podczas zebrania koła literackiego w Warszawie m.in. Jan Lemański i Artur Oppman⁹⁸. Po wstępnej aprobacie, Kloss przekazał manuskrypt Piotrowi Chmielowskiemu, ówczesnemu redaktorowi „Ateneum”. Krytyk podobno nie odmówił autorowi samorodnego talentu, lecz powieść odrzucił, a kilka miesięcy później bezwzględnie skrytykował w „Wędrowcu”⁹⁹. Ostatecznie *Śmiercią* zachwylił się wybitny krytyk literacki oraz teatralny – Władysław Bogusławski – i opublikował ją w renomowanej „Bibliotece Warszawskiej”¹⁰⁰.

W kwietniu 1892 roku Dąbrowski wrócił na krótko do Warszawy, a już na przełomie czerwca i lipca przebywał w Zakopanem wraz z Klossem, Henryką Villaume'ową i jej krewnymi: Kazimierą¹⁰¹ i Feliksą Olszewskimi¹⁰². Pobyt spędzili w domu przy ul. Nowotarskiej 2¹⁰³. W październiku Dąbrowski wyjechał na kondycję do Rzeżewa, wsi

⁹⁸ J. Speina, *Ignacy Dąbrowski*, w: J. Kulczycka-Saloni i in. (red.), *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. IV, s. 379–380.

⁹⁹ P. Chm[ielowski], *Poradnik dla kupujących książki*, „Wędrowiec” 1893, nr 3, s. 47.

¹⁰⁰ W numerach czerwcowym oraz lipcowym z roku 1892.

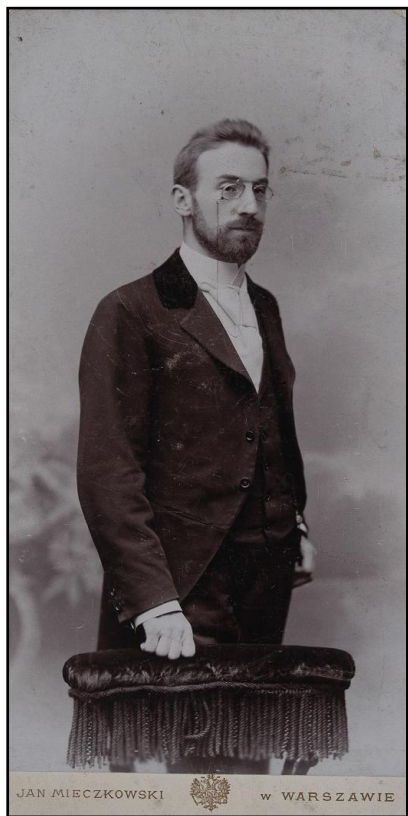
¹⁰¹ Kazimiera Olszewska – niezidentyfikowana, prawdopodobnie żona pochodzącego z Lubelszczyzny rewizora lasów rządowych, Wincentego Olszewskiego.

¹⁰² Feliksa Petronela z Przybyszewskich Olszewska (1863–po 1939) – córka Leopolda i Ireny z Gawareckich. Od 1887 r. żona Włodzimierza Olszewskiego (1856–1924) – brata Henryki Villaume'owej, ziemianina, Inspektora Polskiej Dyrekcji Ubezpieczeń Wzajemnych. Zob. jego listy do J. Villaume'a. BUMCS rkps 187, k. 10–13. Na *Liście gości w Zakopanem* figuruje błędnie jako Felicja.

¹⁰³ *Lista gości w Zakopanem 1892–1903*, cz. 1, Zakopane 1989, s. 4.

w pobliżu Kłóbki, gdzie mieszkał u Radońskich – Zygmunta¹⁰⁴ i Heleny ze Staplewskich¹⁰⁵. W tym samym czasie w pobliskich Czaplach przebywa w roli guwernera również Kloss.

Jesienią Dąbrowski zasiadł do pracy nad kolejną powieścią, co do której miał wielkie nadzieje:



Fot. 6. Ignacy Dąbrowski, ok. 1896 r.

Śmierć jest wobec *Wariata* kołysanką nerwów. To ma być koncert nad koncertami. Chcę tak zagrać na duszach i nerwach ludzkich, żeby aż struny pękały. Będą tam piski i zgrzyty, harmonie i dysonanse, łagodne adagia obok rozhukanych furiosów, ale chcę tego.¹⁰⁶

Akcja *Wariata* osadzona była rzekomo w dalekiej Syberii w okresie budowy kolei transsyberyjskiej. Jak wspomina Malanowicz¹⁰⁷, Dąbrowski zarzucił pisanie powieści, praca szła mu bowiem bardzo opornie, a młody i krytyczny wobec siebie twórca uznał szkic za nieudany. Rękopis *Wariata* nie zachował się do dziś.

Za pośrednictwem swoich gospodarzy Dąbrowski dowiedział się, że w oddalonej o zaledwie 3 km Kłóbce przebywa Maria Orpiszewska z Wodzińskich¹⁰⁸, malarka, dawna sympatia Fryderyka Chopina i bohaterka utworów Juliusza Słowackiego. Tam, w majątku swojej siostry, osiadła pod koniec życia i tam też została pochowana

w 1896 roku. Poznanie Orpiszewskiej musiało wyrzucić na młodym pisarzu spore wrażenie, skoro zainspirowało go do sportretowania jej postaci w dwóch niewydanych powieściach: *Mistrzu* i *Pannie Elizie*.

¹⁰⁴ Zygmunt Radoński (1850–1903) – przez lata rodzinny majątek Radońskich stanowiły posiadłości w Rzeżewie i w podpoznańskich Krześlicach aż do roku 1888, kiedy to Zygmunt Radoński przekazał pruskiej komisji kolonizacyjnej pałac w Krześlicach. Rodzina pozostała wówczas w Rzeżewie, a odsprzedany majątek objął Georg von Lutichau. Radońskiego pochowano w Kłóbce.

¹⁰⁵ Helena ze Staplewskich Radońska (1855–1936) – właścicielka dóbr, ślub z Zygmuntem Radońskim wzięła w 1877 r. Małżeństwo miało sześcioro dzieci.

¹⁰⁶ List I. Dąbrowskiego do W. Klossa z dn. 22.10.1892 [zaginiony], cyt. za: H. Malanowicz, *Posłowie*, w: I. Dąbrowski, *Felka*, Kraków 1959, s. 158.

¹⁰⁷ H. Malanowicz, dz. cyt.

¹⁰⁸ Maria z Wodzińskich Orpiszewska (1819–1896) – malarka, pianistka. Jako nastolatka mieszkała z rodziną w Genewie; ich dom był miejscem regularnych spotkań mieszkających tam Polaków. Wówczas poznała Fryderyka Chopina i Juliusza Słowackiego, który opisał ją później w utworze pt. *W albumie Maryi Wodzińskiej*. W późniejszych latach, podczas pobytu w Dreźnie, zaręczyła się z Chopinem, jednak do małżeństwa nie doszło. W 1841 r. wyszła za mąż za hr. Józefa Skarbka; po rozwodzie, w 1848 r. poślubiła Władysława Orpiszewskiego. Przez całe swoje życie zajmowała się malarstwem – szczególnie lubiła pejzaże oraz portrety – a także grą na pianinie i komponowaniem. W 1881 roku, jako wdowa, osiadła w Kłóbce u swojej siostrzenicy.

Niezwyczajnie pozytywny odbiór *Śmierci* oraz wielki szacunek i sympatia, którymi hojnie obdarowano młodego debiutanta, w warszawskim środowisku literackim stanowiły niemalże ewenement. Dąbrowski po raz pierwszy zyskał pewność, że ma talent i – jak mówiono – w świecie literackim ma szansę osiągnąć wiele. Zachęcony tak pozytywnym odbiorem i poczytnością *Śmierci*, na przełomie 1892 i 1893 roku pracował już nad swoim pierwszym utworem dramatycznym, którego jednak nigdy nie ukończył, oraz *Felkę*, którą nazywał „najdroższym dzieciątkiem swej duszy”¹⁰⁹. Kiedy Dąbrowski rozpoczynał tworzenie *Sonaty cierpienia*, nakładem księgarni Teodora Paprockiego ukazało się w Warszawie książkowe wydanie *Śmierci*, a „Kurier Warszawski” z niecierpliwością czekał na *Felkę*. Kariera literacka nabierała rozpędu.

¹⁰⁹ E. Kozikowski, *Łódź i pióro*, Łódź 1972, s. 44.

1.3. Lata 1893–1902: Kariera literacka. Podróże po Europie

Nazwisko Dąbrowskiego padało podczas rozmów w kręgach literackich całej Warszawy. Młody, zaledwie dwudziestotrzyletni debiutant nie miał znajomości ani koneksji w środowisku i zdaje się, że wcale do nich nie aspirował. Pojawiwszy się „znikąd”, wzbudzał wielkie zainteresowanie – nikt nie wiedział jednak, jak wygląda, a jego dość popularne nazwisko było przyczyną niejednego nieporozumienia. Jan Sten wspominał zabawną anegdotę związaną z młodym warszawskim lekarzem, który nazywał się... Ignacy Dąbrowski:

Po salonach aż do znudzenia winszowano p. Ignacemu Dąbrowskiemu, młodemu i zdolnemu lekarzowi, autorstwa tak znakomitego poematu: długo, długo musiał się wypierać i odsuwać od siebie niezasłużone zaszczyty; a gdy wreszcie przekonał wszystkich o swej literackiej niewinności, niejeden za złe mu brał brak talentu i mimo woli oburzał się, jak można nazywać się Ignacy Dąbrowski, mieć podobno początki suchoty i nie napisać *Śmierci*. Biedny ten człowiek dużo stracił w opinii ludzkiej.¹¹⁰

Czytelnicy, nie znając wówczas losów Dąbrowskiego-pisarza, słusznie przypuszczali, że autor musiał w przeszłości zmagać się z gruźlicą – jego kreacja Rudnickiego w *Śmierci* wydawała się bowiem aż nieprawdopodobnie realistyczną. Choć twórca rzeczywiście przebył suchoty, swoją narrację oparł także o obserwację stanu umierającego ojca oraz opowieści lekarza Villaume’a. Słusznie zatem podejrzewano adepta medycyny o predyspozycje do napisania owej powieści.

Tymczasem Dąbrowski, którego poznać chciała niemal cała literacka Warszawa, pisał *Felkę* w zacisznym Rzeżewie. Drukiem utwór ukazał się na łamach „Kuriera Warszawskiego” w lipcu 1893. Odbiór epistolarnej powieści, będącej niejako pamiętnikiem młodziutkiej, pełnej dziecięcej radości i naiwności Felki, spotkał się z tak samo dużym, a wśród niektórych nawet i większym uznaniem, aniżeli debiutancka *Śmierć*. Swoją drugą publikacją Dąbrowski dowiódł, że pierwsze zachwyty nad jego talentem nie były bezzasadne. Po tak szczęśliwym wejściu w środowisko literackie, styl młodego twórcy zaczęto wkrótce porównywać z mistrzem słowa, Henrykiem Sienkiewiczem¹¹¹, a ich nazwiska dość często pojawiały się obok siebie¹¹².

¹¹⁰ J. Sten [Ludwik Bruner], *Dusze współczesne*, Lwów 1902, s. 55–56.

¹¹¹ Zob. A. Lange, *Ignacy Dąbrowski*, „Gazeta Polska” 1900, nr 14, s. 1; W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1894*, Warszawa 1905, t. 2, s. 31–33. W latach późniejszych także: W. Korycki, *Zapomniany autor*, „Tygodnik Ilustrowany” 1939, nr 3, s. 41–42.

¹¹² Teodor Szablowski w *Emancypantkach warszawskich* (Warszawa 1989, s. 245) zaznacza ówczesny status Dąbrowskiego pisząc: „Redakcje warszawskie mają też kilka takich okazji, które przychodzą niby to z rękopisem, niby to po odbiór gazety lub pod jakimkolwiek bądź innym pozorem, a w istocie, aby móc zaimponować swoim koleżankom słowami: »gdym mówiła z Sienkiewiczem« albo »Dąbrowski powiedział mi poufnie«. Dowcipny Łasiewicz zwi te, jak powiada »panny oblatane« – »kaczkami redakcyjnymi«”.

Wielka poczytność *Śmierci* spowodowana z jednej strony jej pozytywnym odbiorem głównie przez młodsze pokolenia, z drugiej zaś – kontrowersyjnością w ujęciu tematu, skłaniającą do lektury nawet sceptycznie nastawionych czytelników, przyniosła Dąbrowskiemu niemały dochód. Przyzwyczajony do skromnych warunków, przebywania na kondycjach i życia tułaczego z przymusu, postanowił przeznaczyć zarobione fundusze na zagraniczne podróże. Wówczas to rozpoczął się w życiu literata okres europejskich wojaży, które pozwoliły mu później z pasją nauczać geografii w warszawskich gimnazjach. Początkowo celem jego peregrynacji miały stać się Włochy i Egipt, plany te jednak odłożył na później. Zdecydował się na wycieczkę o bardziej lokalnym zasięgu – wybrał się wraz z Klossem na Kielecczynę, do Krakowa i Zakopanego. Obcowanie z podhalańską kulturą, lokalną gwarą i mentalnością zainspirowały go do spisania *Legendy o promyku sobotnim* utrzymanej w duchu ludowego podania, modnego w kręgach Młodopolan. Trudno stwierdzić na pewno, czy stary Maciej Grzęda, narrator, był realną postacią, od której Dąbrowski zasłyszał ową legendę. Jeśli tak, to tendencja do spisywania i powielania takowych wpisywałaby się w trend zapoczątkowany przez Sienkiewicza w *Sabałowej bajce*.

Znaczącym momentem w życiu literata był rok 1893. Po pozytywnym odbiorze dwóch pierwszych powieści – *Śmierci* i *Felki* – apetyt czytelników na kolejne lektury oraz ciekawość względem wschodzącej gwiazdy sceny literackiej były coraz większe. Toteż w dniu 14 października 1893 roku „Kurier Codzienny”¹¹³ i „Kurier Warszawski”¹¹⁴ donosiły o aktualnych planach Dąbrowskiego – wyjeździe do Łodzi. Pisarz przeprowadził się tam ze względu na Klossa, który po studiach prawniczych w Warszawie rozpoczął praktykę przy piotrkowskim sądzie okręgowym. Przyjaciele zamieszkali w nieistniejącej dziś już kamienicy Zachariasza Warszawskiego¹¹⁵ przy ul. Południowej 24 (dzisiejsza ul. Rewolucji 1905 roku). Chęć dotrzymania towarzystwa kompanowi nie była jednak jego jedyną motywacją; był nią także projekt nowej powieści. Łódź, którą jeszcze przed kilku laty nazywano prześmiewczo „nową Ameryką”, a podróżujących do niej – „kolumbami”, w krótkim czasie stała się nowym celem artystów. Interesowali się nią realiści, naturaliści, a wszystko to za sprawą opinii Mariana Gawalewicza¹¹⁶ opublikowanej w „Tygodniku Ilustrowanym”. Wpływowy publicysta pisał:

¹¹³ *Z chwili*, „Kurier Codzienny” 1893, nr 284, wyd. wieczorne, s. 2.

¹¹⁴ *Wiadomości bieżące*, „Kurier Warszawski” 1893, nr 284 (wyd. poranne), s. 1.

¹¹⁵ *Łodzianin: kalendarz informacyjno-adresowy na rok 1897*, Łódź 1897, s. 219; APL, Akta nieruchomości 484 – Południowa 24, Zbiory Towarzystwa Kredytowego m. Łodzi, sygn. 1312.

¹¹⁶ Marian Gawalewicz (1852–1910) – publicysta, powieścio- i dramatopisarz. Studiował w krakowskim Instytucie Technicznym i Uniwersytecie Jagiellońskim. Jego najpopularniejsze dzieła to m.in.: *Filistry*, *Mgła*, *Szubrawcy*, *Ćma*, *Drugie pokolenie*. Publikował m.in. na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” pod pseudonimem Quis.

Cóż to za świetny przedmiot, nietykany, niewyzyskany, dziewiczy niemal dla powieściopisarza lub dramaturga!... Szuka się u nas nowych, świeżych, zajmujących tematów, a pozostawia odłogi tak świetny materiał dla polskiego Zoli lub Daudeta, który by chciał i umiał przysporzyć naszej oryginalnej beletrystyce nowego *Nababa* i *Germinala* lub dzieje łódzkich *Fromontów*. Tylko pójść i zaczerpnąć pełnymi rękoma, robić spostrzeżenia, zapełniać notaty, a potem zasiąść do pracy i stworzyć na tym tle obraz z życia zdjęty. Co za temat dla realisty!...¹¹⁷

W krótkim czasie Łódź istotnie stała się destynacją wielu literatów: m.in. Wincentego Kosiakiewicza¹¹⁸, pracującego nad *Bawelną*, Władysława Reymonta, który wkrótce rozpoczął prace nad *Ziemią obiecaną*, a także Dąbrowskiego planującego napisanie *Mistrza*. Dwaj ostatni mieli okazję poznać się w Łodzi pod koniec kwietnia 1894 roku. W tamtym okresie obaj twórcy byli traktowani jako obiecujący młodzi pisarze wyróżniający się znacząco na tle innych. Reymont, wspominający rozmowę z Gawalewiczem, pisał: „Powiedział, że z siłą przyszłości widzi – Dąbrowskiego i mnie, itd.”¹¹⁹. Toteż ciekawy popularnego i utalentowanego twórcy Reymont postanowił, że pojedzie do Łodzi i pozna się z nim osobiście, gdy tylko nadarzy się okazja. Wiosną 1894 autor *Felki* zaprosił poetę Wacława Wolskiego¹²⁰ na zebranie literackie, które odbyć się miało w mieszkaniu przy Południowej 24. Wolski, w liście do Reymonta, pisał: „Odebrałem nadzwyczaj serdeczny list od Dąbrowskiego, w którym prosi, żebym przywiózł kogo z sobą... Chciałbym bardzo jechać razem z Wami. [...] Jutro u nich literackie zebranie. Spędzimy czas mile”¹²¹.

Spotkanie w Łodzi doszło do skutku, bowiem kilka dni później, w notatce z 26 kwietnia 1894 roku, Reymont relacjonował w swoim dzienniku z wyższością: „Poznałem się z Dąbrowskim, autorem owej przereklamowanej *Śmierci*. Spędziłem z nimi całe popołudnie i noc. On wydał mi się jakimś miękkim, o artystycznych ideałach przede wszystkim

¹¹⁷ Quis [M. Gawalewicz], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 198, s. 251.

¹¹⁸ Wincenty Kosiakiewicz (1863–1918) – pisarz, publicysta. Po ukończeniu szkoły kolejowej pracował przy budowie tunelu Dęblin – Dąbrowa Górnicza; później występował w teatrze w Łodzi. Jako pisarz zadebiutował na łamach „Gazety Warszawskiej” i od roku 1889 poświęcił się publicystyce. Współpracował m.in. ze „Słowem”, „Krajem”, „Kurierem Warszawskim” czy „Tygodnikiem Ilustrowanym”. Największą popularność przyniosła mu powieść *Bawelna* (1895), będąca pierwszym literackim obrazem Łodzi przemysłowej.

¹¹⁹ W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Kraków 2009, s. 140.

¹²⁰ Wacław Wolski (31.05.1866 w Warszawie, zm. 6.04.1928 tamże) – syn Aleksandra i Walerii Korosadowiczów. Po studiach prawniczych na Uniwersytecie Warszawskim podjął pracę w plockim sądzie, z czasem jednak poświęcił się pisaniu poezji oraz szkiców teoretyczno-literackich. Za głoszenie poglądów lewicowych i antyklerykalnych więziony w warszawskiej Cytadeli. Przez większość życia współpracował z redakcjami czasopism takich jak: „Wędrowiec”, „Wiadomości Literackie” czy „Robotnik”. Jego najpopularniejszym dziełem są *Ballady tatrzańskie* (1908) oraz tom poezji *Mare tenebrarum* (1912). (Parafia Narodzenia w Warszawie, akt ur. 527/1872; Parafia św. Aleksandra w Warszawie, akt zgonu 179/1928).

¹²¹ List W. Wolskiego do W. S. Reymonta z dn. 17.04.1894 (Warszawa). Mnps W. Kotowskiego [zbiory nieskatalogowane].

chłopem”¹²². Krótka wzmianka autora *Ziemi obiecanej* nasuwa wiele pytań, a także pozwala na subtelne domysły dotyczące przebiegu tej literackiej sesji. Jak wynika z relacji Reymonta, ich wielogodzinne spotkanie nie skutkowało nawiązaniem jakichś pogłębionych relacji ani też nie pozostawiło pozytywnych wrażeń. Pomędzy pisarzami o całkowicie odmiennych temperamentach prawdopodobnie nie zrodziła się potrzeba kontaktu, o czym mógłby świadczyć brak informacji o prowadzonej między nimi korespondencji i wzmianek o jakichkolwiek kolejnych spotkaniach. Natomiast to dzięki notatce w *Dzienniku nieciągłym* znany jest dokładny łódzki adres zamieszkania autora *Śmierci* – ul. Południowa 24.

W tym samym czasie Dąbrowski poznał także pochodzącą z Rosji Lidię Złobinę¹²³, lekarkę chorób kobiecych i dziecięcych, przyjmującą w Łodzi przy ul. Średniej 15 i ul. Wschodniej 25. Jej nazwisko zawarł w dedykacji dopisanej na rękopisie *Sonaty cierpienia*.

Jeszcze przed wyjazdem z Warszawy Dąbrowski podpisał umowę z „Tygodnikiem Ilustrowanym” na dwutomową powieść zatytułowaną *Mistrz*. Specjalnie w tym celu przeniósł się do Łodzi, poszukując inspiracji w zupełnie nowym, obiecującym miejscu. Dla wielu twórców dziewiętnasto-, ale później także dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych pełne kontrastów, sprzeczności i ambiwalencji miasto było istną mekką dostarczającą nowych pomysłów i materiałów do pracy. Pomimo zapisania w Łodzi przeszło tysiąca pięciuset stron różnych wariantów *Mistrza*, Dąbrowski zdecydował się na radykalne posunięcie – zaniechał pisania powieści, zerwał umowę z „Tygodnikiem”, a plotek o rzekomym spaleniu rękopisów w apogeum niezadowolenia bynajmniej nie dementował. Wiele lat później pogłoska obrosła w legendę, zgodnie z którą pisarz miał otrzymać tysiąc pięćset rubli zaliczki¹²⁴. Do powieści porzuconej na przełomie lat 1894–1895 Dąbrowski powrócił raz jeszcze w roku 1896 – równie bezskutecznie.

W noworocznym numerze „Kuriera Warszawskiego” z 1894 roku ukazał się fragment *Sonaty cierpienia*, którą prawdopodobnie za sprawą cenzury¹²⁵ postanowiono przemianować

¹²² W. S. Reymont, dz. cyt., s. 152. Nazywając Dąbrowskiego „chłopem”, z pewnością Reymont nie odwoływał się do fizjonomii nowo poznanego pisarza, ponieważ ten znany był z nad wyraz eleganckiego ubioru, miał asteniczną budowę ciała i przez całe życie bardzo dbał o swój wygląd. Dąbrowski zatem sprawiał wrażenie raczej wymuskanego warszawskiego eleganta, aniżeli wiejskiego „hreczkosieja”. Być może Reymont użył określenia „chłop” w potocznym znaczeniu – „mężczyzna”.

¹²³ Lidia Aleksandrowna Złobina (ur. ok. 1858, zm. 14.04.1898 w Warszawie) – lekarka rosyjskiego pochodzenia, od roku 1890 do ok. 1892 przyjmowała w Łodzi przy ul. Średniej 15 i ul. Wschodniej 25. Zmarła w wieku 40 lat. Pochowana na warszawskim Cmentarzu Prawosławnym na Woli. (Cmentarz Prawosławny w Warszawie, kw. 26).

¹²⁴ T. Hiż, *Dzieje spalonej powieści*, „Gazeta Polska” 1939, nr 51, s. 3.

¹²⁵ *Sonata cierpienia* spisana później do odczytu publicznego nosiła znamiona ingerencji cenzora, który wykreślił z tytułu i z całej treści utworu wyraz „cierpienia”. Prawdopodobnie nie dopuszczono tego tytułu także do druku.

na *W noc letnią*. Na początku stycznia „Gazeta Polska” opublikowała *Legendę o promyku sobotnim* w tym samym numerze, w którym drukowano pisaną w Łodzi *Bawelnę* Wincentego Kosiakiewicza. Wkrótce później *Legenda* ukazuje się także we lwowskim „Przeglądzie” i krakowskim „Głosie Narodu”.

Już w kwietniu 1894 roku „Kurier Codzienny” donosił o rzekomej wyprowadzce Dąbrowskiego z Łodzi, choć pisarz aż do roku 1897 pomieszkiwał tam z przerwami na liczne wyjazdy. W wydaniu „Czasu” z 3 maja 1894 roku ogłoszono konkurs literacki – redakcja do 15 maja oczekiwała na nadsyłane utwory, a wynik miał się ukazać pod koniec miesiąca. „Za najlepszy i celom felietonu dziennika najbardziej odpowiedni utwór wypłaci Redakcja *Czasu* autorowi nagrodę zlr. 100, za drugi do tych celów najbardziej się zbliżający zlr. 50”¹²⁶. Czasopismo zastrzegło sobie także prawo do druku zarówno zwycięskich, jak i pozostałych otrzymanych prac¹²⁷. Około 15 maja Dąbrowski wysłał na konkurs swoją nowelę zatytułowaną *Jedna Łza*. Nie uzyskawszy od redakcji żadnej odpowiedzi, niespełna miesiąc później sprzedał prawa autorskie do noweli „Tygodnikowi Ilustrowanemu”. U schyłku miesiąca pisarz dowiedział się jednak przypadkiem o przeznaczeniu *Jednej Łzy* do druku w krakowskim „Czasie”. Wystosował wówczas list do redaktora, Stanisława Tomkowicza¹²⁸, w którym opisał całą sytuację i prosił o wyjaśnienie zamiarów co do swojej noweli. Józef Wolff¹²⁹, ówczesny redaktor „Tygodnika”, ze względu na uiszczenie niemałej kwoty za prawo do druku, początkowo nie zgodził się na opublikowanie *Łzy* dopiero po jej ukazaniu się w „Czasie”. Jednak obu redakcjom udało się dojść do ugody. Ostatecznie krakowskie pismo wywalczyło prawo do pierwodruku, prawdopodobnie ze względu na wspomniane zastrzeżenie umieszczone w treści ogłoszenia konkursowego. *Jedną*



Fot. 7. Portret Ignacego Dąbrowskiego, który posłużył za wzór do wykonania medalionu przez Czesława Makowskiego.

¹²⁶ *Konkurs literacki*, „Czas” 1894, nr 100, s. 4.

¹²⁷ Wykaz wszystkich prac nadesłanych w ramach konkursu sporządziła D. Samborska-Kukuć w: *Polska proza fabularna na łamach „Czasu” w latach 1848–1900. Rekonesans*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, nr 13, s. 150–167.

¹²⁸ Stanisław Tomkowicz (1850–1933) – historyk sztuki, konserwator zabytków, redaktor krakowskiego „Czasu”.

¹²⁹ Józef Wolff (1862–1918) – polski wydawca, księgarz. Studiował na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego i na Uniwersytecie w Lipsku, pracując jednocześnie jako księgarz. Doświadczenie w tym zawodzie zdobywał także w Paryżu, a następnie – w Warszawie, pracując w rodzinnym wydawnictwie Gebethner i Wolff. Od 1885 r. pełnił funkcję redaktora naczelnego w „Tygodniku Ilustrowanym”. Był ogromnym pasjonatem literatury i muzyki, utrzymywał kontakty z najpopularniejszymi postaciami ze świata sztuki. Miał dwie córki: Halinę Wolff-Zielińską (1893–1984) i Wandę Wolff-Ułaszyn (1897–1978).

lżę drukowano zatem w „Czasie” od początku sierpnia 1894 roku, podczas gdy w „Tygodniku” miała ona swój debiut pod koniec października 1894 roku. Jako źródło nieporozumienia można wskazać dwa elementy: pierwszym z nich jest niedopatrzenie Dąbrowskiego, który pomimo podkreślenia w ogłoszeniu prawa do pierwodruku wszystkich nadesłanych utworów oczekiwał listownego powiadomienia o losach noweli, a nie uzyskawszy go, postanowił sprzedać utwór warszawskiemu czasopismu. Drugą i kluczową przyczyną nieporozumienia były oczywiście ograniczenia związane z funkcjonowaniem polskiej prasy pod zaborami. Krakowski „Czas” nie był bowiem dostępny dla czytelników z Królestwa, podobnie jak na przykład „Tygodnik Ilustrowany” dla zainteresowanych osób z terenów Galicji. Ponadto treści przeznaczone dla mieszkańców danego zaboru różniły się od tych publikowanych w innych rejonach rozbitego kraju – wynikało to między innymi z odmiennego podejścia zaborców do kwestii społecznych czy swobód dopuszczalnych w ramach podtrzymywania i rozwoju polskiej kultury narodowej, nie wspominając już o uwarunkowaniach politycznych¹³⁰.

W międzyczasie Dąbrowski dopracowywał *Sonatę cierpienia* z myślą o publicznym odczycie¹³¹. Z dnia 23 sierpnia 1894 roku pochodzi urzędowa adnotacja umieszczona na pierwszej stronie czystopisu jednej z wersji *Sonaty*, przeznaczonej do wygłoszenia, a przepisanej przez Klossa. Jest to zgoda starszego cenzora Władimira Michajłowicza Iwanowskiego¹³² na upublicznienie tekstu – choć nie bez ingerencji. W tytule zdekonstruowano wyrażenie, redukując dopełnienie i pozostawiając samą *Sonatę*. Iwanowski należał do najbardziej znanych i surowych cenzorów ówczesnej Warszawy, którego opisywano jako

¹³⁰ J. Myśliński, *Uwagi o prasie polskiej przełomu XIX i XX w. jako źródle historycznym*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1974, nr 14, s. 11.

¹³¹ Informacje. Odczyty, „Gazeta Polska” 1894, nr 297, s. 2; [Odczyty p. Ignacego Dąbrowskiego...], „Kurier Warszawski” 1894, nr 357, s. 3.

¹³² Władimir Michajłowicz Iwanowski – warszawski cenzor, znany i budzący respekt zarówno wśród Rosjan, jak i Polaków. Był odpowiedzialny za cenzurowanie wszystkich publicznych odczytów, a także miesięczników (m.in. *Ateneum*). Miał opinię cenzora dobrze obeznanego z historią polskiej literatury, cieszącego się szacunkiem w środowisku literackim. Hoesick wspomina swoją wizytę w jego domu na ul. Marszałkowskiej w sprawie cenzury tekstu poświęconego Chopinowi: „Iwanowski, siedząc przy biurku w swym poważnym gabinecie, robiącym wrażenie biblioteki, wysłuchał spokojnie moich wywodów i obiecał artykuł przeczytać do jutra, zapewniając mię przy tym, że cokolwiek mi w artykule wykreśli, artykułu mi tym jednak nie popsuje, bo czytając go, jako odczyt, czytał z wielkim zajęciem i otwarcie przyznaje, że żał mu było tych ustępów, na których głośne odczytanie przed liczną publicznością nie mógł pozwolić. Gdym nazajutrz zjawił się u niego o tej samej porze, przyjął mnie jeszcze uprzejmiej, niż wczoraj, a gdym usiadł naprzeciw niego przy biurku, oświadczył mi z uśmiechem, że będę chyba z niego zadowolony, bo mi puścił artykuł cały, nie wykreśliwszy w nim ani jednego słowa, a nawet zostawiwszy takie, które w innych warunkach może by usunął. [...] Niestety nie wszystkie moje artykuły miały u Iwanowskiego takie szczęście, jak ten o ostatnich chwilach Chopina. [...] moje studium o *Okresie rycersko-romantycznym w życiu Słowackiego* było przez tegoż Iwanowskiego niemiłosiernie pochłastane”. (F. Hoesick, *Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie*, Warszawa 1929, s. 17–18). Iwanowskiego wspominali także: F. Gawroński, *Dziesięciolecie cenzury rosyjskiej w Królestwie Polskim (1880–1891)*, Kraków 1892; A. Bem, *Spod zaboru rosyjskiego. Seria 2*, Poznań 1893.

„natura choleryczna, zgryźliwa”¹³³. Szczegółowo scharakteryzował go w swoich wspomnieniach Ferdynand Hoesick¹³⁴:

Wszystkie odczyty publiczne cenzurował najinteligentniejszy z cenzorów, o ile był surowym cenzorem, mającym specjalny talent czytania między wierszami, o tyle jako człowiek materialnie niezależny, a nawet zamożny (miał w Warszawie dwie kamienice), był na swym stanowisku starszego cenzora niezłomnym: nie brał łapówek. Dlatego najtrudniejsza była z nim sprawa. A przy tym był doskonałym znawcą historii i literatury polskiej, naprawdę odczytanym w tej dziedzinie. Język polski znał gruntownie. Po polsku mówił płynnie, z lekkim zaledwie akcentem. Cenzorem był z zamiłowania, bo nie potrzebował pracować jako urzędnik. Szczupły brunet o czarnych przenikliwych oczach, miał w twarzy o żółtej cerze coś mongolskiego.¹³⁵

O długich przygotowaniach Dąbrowskiego do odczytu *Sonaty* świadczą liczne skreślenia w rękopisie, poprawki oraz podkreślenia, wykrzykniki i pauzy, będące dla prelegenta wskazówkami intonacyjnymi. Odczyt, podzielony na dwie części, miał miejsce 29 oraz 30 grudnia 1894 roku w Muzeum Przemysłu i Handlu w Warszawie¹³⁶, a fundusze zgromadzone w ramach opłaty za wstęp zostały przeznaczone dla Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności. Podczas wystąpienia Dąbrowskiego na sali obecna była bohema artystyczna ówczesnej Warszawy, a także znani krytycy i publicyści tacy jak Teodor Jeske-Choiński¹³⁷, Andrzej Niemojewski¹³⁸, Wacław Wolski i inni. Niestety publikacja *Sonaty* spotkała się w większości z niepocholebnymi opiniami. Od znakomitego autora takich dzieł jak *Śmierć* i *Felka* oczekiwano znacznie więcej. Ponadto zarzucano Dąbrowskiemu celowe upodabnianie swojego utworu do dzieł francuskich modernistów – Paula Verlaine’a i Stephané Mallarmé’a –

¹³³ F. Gawroński, dz. cyt., s. 44.

¹³⁴ Ferdynand Hoesick (1867–1941) – pisarz, księgarz, wydawca „Kuriera Warszawskiego”. Kształcił się za granicą oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie w roku 1890 ukończył studia z historii literatury. Opublikował wiele prac z jej zakresu, poświęconych m.in. Juliuszowi Słowackiemu, Henrykowi Sienkiewiczowi, Julianowi Klaczce, Stanisławowi Tarnowskiemu, Fryderykowi Chopinowi. Jest także autorem tomów nowel (*Niedole małżeńskie*, *Samotność*) oraz powieści (*Nemesis*). Był miłośnikiem Tatr. W 1902 roku poślubił Zofię Janinę Lewental.

¹³⁵ F. Hoesick, dz. cyt., s. 15–16.

¹³⁶ Zarówno budynek, jak i samo muzeum dziś już nie istnieją. Wówczas mieścił się przy ul. Krakowskie Przedmieście 66, w gmachu poklasztornym. Instytucja powstała w 1875 roku. W latach 1870–1884 urządzano tam także wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, a w 1890–1891 swoją pracownię miała tam Maria Skłodowska-Curie. Nazwy Muzeum Przemysłu i Handlu używano naprzemiennie z Muzeum Przemysłu i Rolnictwa. Budynek spłonął doszczętnie, wraz ze zbiorami, we wrześniu 1939 r.

¹³⁷ Teodor Jeske-Choiński (1854–1920) – krytyk, pisarz, publicysta. Uczył się w Wielkopolsce, a studiował we Wrocławiu, Pradze i Wiedniu. Współpracował ze znanymi czasopismami, m.in. „Przeglądem Tygodniowym”, „Ateneum” czy „Wędrowcem”, był także członkiem redakcji „Niwy”. Jako zwolennik nurtu pozytywistycznego, a także zagorzały katolik był wielkim przeciwnikiem dekadentyzmu oraz bezdogmatyzmu.

¹³⁸ Andrzej Niemojewski (1864–1921) – pisarz, społecznik. Studiował prawo na Uniwersytecie w Dorpacie, a po powrocie do kraju poświęcił się literaturze. Jest autorem nowel, powieści, tłumaczeń z języka francuskiego, a także rozpraw publikowanych na łamach czasopism. Był znanym przedstawicielem naturalizmu, autorem recenzji literackich. Jako zwolennik socjalizmu i antyklerykalizmu był kilkakrotnie aresztowany, a w 1911 r. osadzony w warszawskiej Cytadeli. Po rewolucji 1905 r. diametralnie zmienił poglądy na rzecz antysemityzmu i nacjonalizmu.

których poezja muzyką nie jest, lecz ją udaje¹³⁹. Nie brakło jednak również bardziej pochlebnych głosów, które uznały warszawskiego literata za znakomitego przedstawiciela symbolizmu tuż obok Kazimierza Przerwy-Tetmajera z jego *Sphinxem*. W związku z publikowanymi recenzjami zrodził się także konflikt między autorem *Sonaty* a dziennikarzem Władysławem Książkiem, publikującym pod pseudonimem Julian Łętowski¹⁴⁰. Publicysta w bardzo surowy sposób zrecenzował na łamach „Słowa” odczyt, odnosząc się jednak wyłącznie do jego połowy wygłoszonej pierwszego dnia. W odpowiedzi Dąbrowski wystosował list do redakcji, który również opublikowano – zarzucał w nim Łętowskiemu brak rzetelności dziennikarskiej i absurdałne ocenienie tekstu bez wysłuchania jego końcówki wraz z kluczową pointą. W odpowiedzi krytyk napisał, że nie stawiał się w drugim dniu odczytu, bo pierwszy był... nudny.

Wątkiem bardzo istotnym tak dla biografii, jak interpretacji twórczości Dąbrowskiego jest ówczesne narzeczeństwo z Teresą Kazimierą Olszewską¹⁴¹, siostrą Henryki Villaume’owej. Wspomina o niej Tadeusz Hiż, choć nie podaje nazwiska – nazywa ją „panną Kazią”¹⁴² – i kilkakrotnie nadmienia o jej pokrewieństwie z Villaume’ami, u których często bywała¹⁴³. W narracji Hiża znalazła się także informacja, której nie sposób w pełni potwierdzić: „I nagle w Dąbrowskiego uderzył cios. Panna Kazia po dwudniowej chorobie ucha zmarła w Szczepieszynie”¹⁴⁴. Faktem jest, że Kazimiera zmarła bardzo młodo 3 września 1894 roku, mając trzydzieści lat. W nekrologach i akcie zgonu nie zawarto jednak informacji o przyczynie śmierci Olszewskiej. Tragiczny los miał spotkać ją niedługo po publikacji przez Dąbrowskiego *Felki*, czyli około 1893–1894 roku. Najpewniej chodzi więc właśnie o Teresę „Kazię”

¹³⁹ Odczyt: „Sonata” p. Ignacego Dąbrowskiego, „Gazeta Polska” 1894, nr 298, s. 2.

¹⁴⁰ Julian Łętowski, właśc. Władysław Książek (1857–1897) – pisarz, publicysta, krytyk literacki. Jest autorem nowel, dramatów obyczajowych oraz licznych recenzji.

¹⁴¹ Teresa Kazimiera Olszewska (ur. 3.02.1864 w Bychawie, 3.09.1894 tamże) – córka Marcina i Barbary z Różańskich, siostra Henryki, Zofii, Włodzimierza i Zygmunta. Posługiwała się swoim drugim imieniem. Najprawdopodobniej była zaręczona z Dąbrowskim w ostatnich latach swojego życia: 1893–1894. Zmarła młodo jako panna. Pochowana na bychawskim cmentarzu. (Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt ur. 22/1864; Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt zgonu 145/1894).

¹⁴² W ten sposób opisuje ją: T. Hiż, dz. cyt.

¹⁴³ W zachowanych źródłach pojawia się również informacja o częstych wizytach u Villaume’ów Kazimierzy z Bogdanowiczów Lipińskiej (ur. 7.01.1865 w Nadrybiu, zm. 19.02.1897 w Strzałkowie). Była ona najstarszą córką zesłańca Jana Bogdanowicza i Marceliny z Chądzyńskich, a także starszą koleżanką Zofii Villaume’ówny oraz przyszłej pisarki Marii Komornickiej spotykających się w Szczepieszynie. W listach i wspomnieniach z młodzieńczych lat Komornickiej ich nazwiska często pojawiają się obok siebie, jednak z całej trójki Kazimierę wspomina się najrzadziej. Wynikało to najpewniej ze znacznej różnicy wieku – w tym czasie, gdy Zofia Villaume miała zaledwie piętnaście lat, a Komornicka – osiemnaście, Bogdanowiczówna miała już lat dwadzieścia dziewięć, wychodziła za mąż i nie uczestniczyła w młodzieńczych zabawach dziewcząt. Nie zgadza się także data śmierci oraz fakt, że była zamężna. Najprawdopodobniej więc to nie ona była zaręczona z Dąbrowskim.

¹⁴⁴ T. Hiż, dz. cyt.

Olszewską. Gdy dziewięć lat później pisarz zaręczył się z Marią Gersonówną, nawiązał do zaznanej straty w liście do Villaume'ów:

A jeżeli w tej chwili wyrwie Wam się z serca jakie życzenie szczere dla mnie, którym chcecie mi sprawić największą radość, to mi życcie, abym nikogo nie utracił z tych, których kochałem, a Was, Państwo Drodzy – przede wszystkim.¹⁴⁵

Choroba i śmierć narzeczonej z pewnością odbiła piętno na psychice pisarza – konsekwencją tego traumatycznego przeżycia stały się późniejsze utwory o silnym nacechowaniu autobiograficznym i patograficznym – *Jedna lza* i *Idylla*.

Sonata cierpienia w wersji drukowanej była zapowiadana jeszcze przed odczytem na łamach „Kuriera Warszawskiego”¹⁴⁶ i tam też ukazała się w ostatnim numerze z roku 1894. Niestety echo niepochlebnych opinii o *Sonacie* ciągnęło się za Dąbrowskim mimo upływu miesięcy. Co więcej, zasiały one ziarno niepewności, goryczy i niechęci do dalszej pracy twórczej. Aby zapewnić sobie większą stabilność finansową oraz zdystansować się od literackich i życiowych niepowodzeń, pisarz ponownie oddał się pracy korepetytora.

Wiosną 1895 roku powrócił na tereny Lubelszczyzny i Zamojszczyzny – zatrzymał się w Abramowie oraz pobliskim Podlesiu. Tam, w folwarku Pomianowskich poznał Jadwigę Pomianowską¹⁴⁷, z którą nawiązał serdeczną przyjaźń. Jak wynika z zachowanej dedykacji w tomie *Chwila była przedwieczorna*, starsza o trzynaście lat kobieta stała się powierniczką jego literackich rozterek, planów i wątpliwości – wysłuchiwała oraz wiernie wspierała przyjaciela podczas długich spacerów. Jej postać, wspomniana jednak tylko raz, sportretowana została także pod postacią tytułowej bohaterki w *Pannie Elizie*. Pomianowska nie przewija się w żadnym innym źródle dotyczącym Dąbrowskiego, choć z pewnością kontakt utrzymywali co najmniej do roku 1902, kiedy pisarz przyjeżdżał do Podlesia.

¹⁴⁵ List I. Dąbrowskiego do H. i J. Villaume'ów z dn. 18.05.1903 (Warszawa). BUMCS rkps 187, k. 7.

¹⁴⁶ [Odczyty p. Ignacego Dąbrowskiego...], „Kurier Warszawski” 1894, nr 357, s. 3.

¹⁴⁷ Jadwiga Róża Pomianowska (ur. 14.10.1856 r. w Podlesiu, zm. 3.04.1915 tamże) – córka Michała i Marianny z Wiercińskich, dzierżawców folwarku w Podlesiu. Członkini Lubelskiego Towarzystwa Rolniczego w latach 1906–1907, mieszkała w rodzinnym majątku pod Szczebrzeszynem, nigdy nie wyszła za mąż. Pochowana w Mokremlipiu. Jej ojciec (1825–1898) pracował w Radzie Opiekuńczej Zakładów Dobroczynnych Powiatu Zamojskiego (Parafia w Mokremlipiu, akt ur. 129/1856; tamże, akt zgonu 79/1915).

Nazwisko Pomianowskiej przewija się też regularnie w korespondencji Cezarego Jellenty¹⁴⁸ i Teresy Lubińskiej¹⁴⁹ z Villaume'ówną. Dziedziczka Podlesia gościła u siebie przyjezdnych literatów, w jej majątku odbywały się także spotkania literackie i zebrania członków redakcji „Ateneum”¹⁵⁰.

Wiosnę i lato Dąbrowski spędzał najchętniej na Lubelszczyźnie. W czerwcu 1895 roku przyjechał do Leśniczówki, dworku położonego pod Bychawą. Majątek należał do rodziny Henryki Villaume – jej nieżyjącego już ojca, Marcina Olszewskiego¹⁵¹, dziedzica wsi Zosin, i matki, Barbary z Różańskich¹⁵². Zofia Villaume po latach tak opisała przyjazd swego ojca do majątku teściów: „W Leśniczówce zetknął się ze starą, w najlepszym tego słowa znaczeniu kulturą szlachecką. I nie było jakim jej przedstawicielem. Marcinem Olszewskim, erudytą, radykałem, byłym oficerem rewolucji 1831 r.”¹⁵³. Nietrudno zatem wyobrazić sobie klimat panujący w starym dworku przywodzącym na myśl Soplicowo; w jego murach zapewne dało się odczuć



Fot. 8. Zofia Villaume na dachu dworku w Leśniczówce.

coś z atmosfery panującej tam przed laty, gdy dworek prowadzony był przez Olszewskiego. Dąbrowski, mający za sobą pobyty na kondycjach w domach ziemiańskich, w Leśniczówce

¹⁴⁸ Cezary Jellenta (ur. 13.04.1861 w Warszawie, zm. 31.08.1935 w Otwocku) – syn Hermana Hirszbanda i Teofili ze Stokfiszów. Pisarz, krytyk literacki, adwokat. Absolwent II Gimnazjum Męskiego w Warszawie oraz Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Początkowo był praktykującym adwokatem, lecz później całkowicie poświęcił się literaturze. Współpracował z „Ateneum” i „Prawdą”. Z żoną Albiną z Szafrów (1866–1920) miał troje dzieci. Urodził się jako Napoleon Hirszband, lecz później oficjalnie zmienił imię i nazwisko. Został pochowany na warszawskim Cmentarzu Ewangelicko-Reformowanym przy ul. Żytniej.

¹⁴⁹ Teresa z Łepkowskich Lubińska (1871–1945) – córka Józefa (rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego) i Stanisławy z Libeltów, wnuczka Karola Libelta. Jej mężem był Michał Lubiński (1857–1925), chemik, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, prezes zarządu Cukrowni Młodzieszyn Fabryczny (k. Sochaczewa), oraz pierwszy dyrektor Cukrowni Klemensów w Szczeczeszynie, w której współpracował z Józefem Villaume'm.

¹⁵⁰ Na podstawie korespondencji udało się potwierdzić, że w Podlesiu spotykali się w sprawach redakcji: Nałkowski i Jellenta, choć prawdopodobnie również inni. Zob. Różne listy C. Jellenty do Z. Villaume. BUMCS rkps 175.

¹⁵¹ Marcin Olszewski (ur. 1815 w Leśniczówce, w zm. 1885 w Lublinie) – syn Marcina i Zofii z Sierakowskich, właścicieli majątku ziemskiego w Woli Bychawskiej, dziedzic Leśniczówki.

¹⁵² Barbara z Różańskich Olszewska (ur. 1827 w Borowie k. Krosna, zm. 1911 w Leśniczówce) – córka Antoniego Bernarda i Teresy z Millerów, dziedziczka wsi Ruskie Piaski k. Zamościa.

¹⁵³ Z. Villaume, *Wspomnienie Zofii Villaume-Zahrtowej o ojcu dyktowane Gustawowi Zahrtowi, swemu mężowi*, 1959, w: S. Kowalczyk, *Dr Józef Villaume (1851-1921)*, „Archiwum Historii Medycyny” 1969, nr 3–4, s. 457. Biorąc pod uwagę wiek Olszewskiego (podczas powstania listopadowego miał zaledwie 15 lat), Villaume'ówna prawdopodobnie miała na myśli swojego pradziadka o tym samym imieniu – Marcina Olszewskiego (1798–1870).

odnajdował wytchnienie. Wtedy też najpewniej poznał Sabinę Ehrenkreutz z Villaume'ów¹⁵⁴, ukochaną ciotkę Zosi Villaume mieszkającą na stałe w Warszawie. Sielski klimat Leśniczówki działał na Dąbrowskiego-pisarza zdecydowanie bardziej inspirująco i kojąco, aniżeli hałaśliwa, szara, pełna pośpiechu i ciągłego pędu Łódź. Kontrast pomiędzy dwoma odmiennymi światami – miastem i wsią – oraz ich wpływem na ludzką psychikę uwiecznił na kartach *Mistrza* w kolejach losu Stefana Radzica (wzorowanego na Klossie) i Zygmunta Rolskiego (swego literackiego autoportretu).

Nie zapominając o prozie życia, jesienią 1895 roku Dąbrowski wyruszył do Sokołowa w pobliżu Rudy Malenieckiej, gdzie zatrudnił się jako korepetytor w domu sędziego gminnego, Tymoteusza Kanigowskiego¹⁵⁵, który wraz z rodziną przeniósł się do majątku z okolic Mławy. W Sokołowie Dąbrowski zajmował się nauką i wychowaniem najstarszego syna, Adama¹⁵⁶. Prawdopodobnie negatywne oceny *Sonaty* były jednym z czynników decydujących o porzuceniu *Mistrza*, nad którym wciąż usiłował w wolnym czasie pracować zarówno w samym Sokołowie, jak i w trakcie pobytów w Łodzi. Na posadzie guwernera pozostał prawie do końca jesieni 1896 roku.

Aby zatrzeć niemiłe wspomnienia związane z niepowodzeniami literackimi minionych miesięcy, w grudniu 1896 roku Dąbrowski wyruszył do Włoch, które z czasem stały się jego azylem i prawdziwym *locus amoenus*. Zatrzymał się w Meranie, miejscowości uzdrowskiej u podnóża Alp Wschodnich, gdzie przed dwudziestu laty wybudowano Kurhaus – okazały budynek zdrojowy, będący dziś orientacyjnym punktem i zarazem symbolem miasta. Klimat dziewiętnastowiecznego kurortu udzielił się Dąbrowskiemu i zainspirował go do napisania krótkiego epistolarnego utworu pt. *Idylla*. Jest to stylizowana korespondencja młodej pary, która ukrywa przed sobą najistotniejsze problemy – trudności finansowe i zdrowotne. Motyw przemilczania tego, co oczywiste, a także wybijającej się na pierwszy plan miłości kobiety i mężczyzny przypomina wzruszającą Prusowską *Kamizelkę*. Utwór, napisany jeszcze w grudniu, zaopatrzył autor w dedykację dla Heleny Goltzówny¹⁵⁷, narzeczonej Wacława

¹⁵⁴ Sabina z Villaume'ów Ehrenkreutz (ur. 1849 w Lublinie, zm. 1928 w Warszawie) – córka Jana Józefa i Sabiny Tekli z Witkowskich, żona Józefa Ehrenkreutza. Mieszkając w Warszawie, często przyjmowała u siebie bratanicę, Zofię Villaume, która zapraszała do jej domu swoich przyjaciół (m.in. Zofię Nałkowską) i organizowała „wieczorki tańczące”.

¹⁵⁵ Tymoteusz Kanigowski (ur. 1847 w Mdzewku, zm. 1912 w Sokołowie) – syn Ignacego i Pauliny z Paprockich, sędzia gminny, zamieszkały w Sokołowie (obecnie pow. konecki), mąż Walentyny z Kowalkowskich (ur. 1865 w Zawidzu Małym, zm. 1919 w Warszawie). Ojciec Marii Karoliny, Adama, Tymoteusza i Haliny Janiny.

¹⁵⁶ Adam Kanigowski (ur. 21.03.1887 w Mdzewku, zm. 31.07.1944) – syn Tymoteusza i Walentyny z Kowalkowskich, mąż Józefy z Wodzińskich.

¹⁵⁷ Helena Emma z Goltzów Kloss (ur. 22.09.1872 w Brzezinach, zm. 24.12.1950 w Warszawie) – córka Rudolfa, doktora medycyny i Otylii Rontaler. Z Wacławem Klosssem wzięła ślub 27.04.1897 roku w Łodzi. Mieli

Klossa, z którą ten wziął ślub pięć miesięcy później. Szkic miał być niespodzianką i prezentem dla młodej pary¹⁵⁸, nawiązującym do szlacheckiej tradycji pisania tekstów literackich na specjalne okazje. We Włoszech przebywał Dąbrowski na pewno do 18 kwietnia 1897 – w jednej z relacji podróżniczych, pisanych dla „Bluszczu”, relacjonuje bowiem obchody wielkotygodniowe w Rzymie¹⁵⁹.

W drugiej połowie miesiąca Dąbrowski wrócił do kraju i dzielił swój czas między rodzinną Warszawą a Łodzią, w której nadal mieszkał i przygotowywał się do ślubu jego najlepszy przyjaciel. W związku ze zbliżającym się ożenkiem Klossa, pisarz na stałe przeniósł się do Warszawy, opuszczając na zawsze kamienicę przy ul. Południowej i tym samym kończąc łódzki epizod swego życia. Dnia 27 kwietnia 1897 roku został świadkiem podczas ślubu Klossa i Goltzówny w parafii Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Łodzi przy ul. Kościelnej¹⁶⁰, razem z ojcem panny młodej, lekarzem Rudolfem Goltzem¹⁶¹. Krewnym jego żony, Otylii¹⁶² był Edward Rontaler¹⁶³, za sprawą którego Kloss porzucił w późniejszych latach branżę prawniczą na rzecz działalności pedagogicznej. Przed ponownym wyjazdem do Włoch Dąbrowski pracował nad opowiadaniem zatytułowanym *Kolega szkolny*, inspirowanym częściowo kolejami jego znajomości z przyjacielem.

Po niespełna dwumiesięcznej przerwie, oczarowany urokiem Italii Dąbrowski w połowie 1897 roku wyruszył na zachód i południe Europy, rozpoczynając tym samym swoją najdłuższą i samotną wyprawę. O tym, co dokładnie pisarz widział w czasie podróży, co podziwiał oraz jakie miejsca zrobiły na nim największe wrażenie, wnioskować można dziś wyłącznie na podstawie opublikowanych szkiców i nowel, a także wykazu listów spisanych przez Malanowicza¹⁶⁴. Ten etap życia Dąbrowskiego, choć tak aktywny, pełen zagranicznych podróży i nawiązywania nowych znajomości, pełen jest luk i szczątkowych informacji – a to za sprawą zaginięcia kluczowej korespondencji. Zachowało się jednak zbyt mało źródeł, które

dwoje dzieci: Juliusza Wacława (1898–1986) i Hannę Barbarę (1900–1981). (Cmentarz Stare Powązki, kw. 272, 1/29–31).

¹⁵⁸ Gdy *Idylla* ukazała się drukiem „Tygodniku Ilustrowanym”, para była już po ślubie.

¹⁵⁹ W roku 1897 Wielkanoc wypadała 18 kwietnia.

¹⁶⁰ Parafia Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Łodzi, akt małż. 274/1897.

¹⁶¹ Rudolf Goltz (ur. 1829 w Krakowie, zm. 16.09.1898 w Łodzi) – syn Fryderyka i Joanny z Wolnych, doktor medycyny praktykujący w Brzezinach i Warszawie. (Parafia Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Łodzi, akt małż. 274/1897).

¹⁶² Otylia z Rontalerów Goltz (ur. 1835 w Brzezinach, zm. 24.04.1899 w Łodzi) – córka Augusta i Katarzyny z Rupurchów. Jej pierwszym, zmarłym przedwcześnie mężem był Georg Gersdorf (ślub w 1850 r.), a drugim – Rudolf Goltz (ślub w Brzezinach w 1863 r.).

¹⁶³ Edward Rontaler (1846–1917) – powstaniec styczniowy, pedagog, mąż Eweliny z Hryniewieckich (1845–1931); był założycielem i dyrektorem pierwszej prywatnej szkoły realnej w Warszawie (w której zatrudnił Klossa). W 1936 r. drukiem ukazała się biografia Rontalera opracowana przez Klossa.

¹⁶⁴ Zob. rozdział: *Listy do Wacława Klossa*.

umożliwiłyby omówienie jego doświadczeń, myśli, refleksji, którymi na bieżąco dzielił się z przyjacielem. Dzięki wspomnianej bibliografii listów można dziś jedynie prześledzić trasę jego podróży.

W końcu lipca, po długiej podróży do Salzburga, wyruszył na kilka dni do popularnego wówczas austriackiego uzdrowiska w Ischl, słynącego z leczniczych kąpeli solankowych. Niedługo później zatrzymał się nad jeziorem Chiemsee i wyjechał dalej do Monachium, niemal codziennie śląc listy do Klossa. W stolicy Bawarii gościł do pierwszych dni sierpnia, a następnie wybrał się do Francji przez Szwajcarię – Interlaken, Berno, Lozanę i Genewę. Po krótkim postoju, przez Dijon dotarł do Paryża w połowie sierpnia. W „mieście zakochanych” Dąbrowski został do września, zwiedzając, ucząc się języka i poszukując inspiracji do pracy twórczej. Jesienią 1897 zdecydował się na co najmniej miesięczny wyjazd do Italii, który znacznie się przedłużył¹⁶⁵. Na terenie Włoch, głównie w Rzymie, przebywał aż do czerwca 1898 roku, posyłając wrażenia z podróży do „Bluszczu”.

W lipcu 1898 roku przedsięwziął kolejną podróż, wyruszając w głąb Rosji, aby odwiedzić najstarszą siostrę Anielę przebywającą wraz z mężem w Semipałatyńsku. Rodzina Skórskich spodziewała się wówczas pierwszego dziecka, które przyszło na świat 30 lipca 1898 roku – chłopcu nadano imię Jerzy. Dąbrowski podczas podróży pisał do Klossa, dzięki czemu wiadomo, że rzekę Irtysz pokonał na statku „Lebied”. Jesienią był już z powrotem w Warszawie, jednak i tym razem pobyt w kraju nie trwał zbyt długo – w poszukiwaniu kolejnych wrażeń i inspiracji pisarz ponownie wyjechał do Włoch. Poza publikacjami dla „Bluszczu”, powstały wtedy kolejne opowiadania, które zapewniły mu utrzymanie po powrocie do Królestwa. Największe wrażenie wywarła na nim wycieczka na Wezuwiusz, którą opisał później w szkicu o takim właśnie tytule. Latem 1899 roku Dąbrowski wybrał się do Szczebrzeszyna, gdzie spędził czas z rodziną Villaume’ów. Wtedy też ukazała się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” jego nowela, *Kolega szkolny*. Na początku jesieni tego roku ponownie przesłał relacje do „Bluszczu” z Palermo, jednak wkrótce wrócił do kraju, by rozpocząć pracę w renomowanej pensji Jadwigi Sikorskiej¹⁶⁶ w Warszawie.

¹⁶⁵ Dąbrowski z pewnością przebywał za granicą do października 1897 r., a także w okresie od stycznia do czerwca 1898 r., kiedy to nadsyła listy adresowane z Rzymu. Nie wiadomo, czy jego ówczesny pobyt we Włoszech był ciągły, czy też na okres od października do stycznia wrócił do kraju.

¹⁶⁶ Jadwiga Antonina Sikorska (ur. 20.09.1846 w Warszawie, zm. 20.12.1927 tamże) – córka Józefa i Marii z Chrzanowskich. Uczyła się na tajnej pensji Julii Bąkowskiej, a następnie w sześcioklasowej Wyższej Szkole Żeńskiej. W roku 1864 ukończyła kurs pedagogiczny organizowany przez Instytut Aleksandryjsko-Maryjski Wychowania Panien, zyskując tym samym prawo nauczania w szkołach prywatnych i rządowych. W roku 1874 otworzyła w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej żeńską pensję, w której na przełomie lat nauczali znakomici pedagodzy, literaci, dziennikarze i naukowcy. Sikorska poświęciła swoje życie wychowaniu młodych dziewcząt, nigdy nie zakładając rodziny. Na emeryturę przeszła dopiero w wieku 81 lat, kilka miesięcy przed śmiercią.

Od momentu jej powstania w 1874 roku priorytetem założycielki było wykształcenie swoich podopiecznych na osoby zaradne, o niezachwianym systemie wartości życiowych i moralnych, odznaczające się kompetencjami i erudycją, co w tamtym czasie było nie lada wyzwaniem. W drugiej połowie XIX wieku Polki mogły bowiem kształcić się wyłącznie na zagranicznych uczelniach wyższych, a było to dla znacznej większości z nich – ze względów finansowych – nieosiągalne. Dotychczas w wychowaniu młodych panien kładziono nacisk wyłącznie na ich dobre maniere, obycie w towarzystwie i ewentualnie naukę języków. Jadwiga Sikorska jako pierwsza w Królestwie Polskim podjęła się wykształcenia dziewcząt na podobnych zasadach, jakich uczono chłopców – na jej pensji wykładano zatem historię, geografię, chemię, krajoznawstwo, matematykę, higienę, anatomię, języki obce, uczono rysunku technicznego, śpiewu, plastyki czy robót ręcznych. Jak pisze Bolesław Kuźmiński: „[...] nie napływały do niej panienki z wielkiego świata, rozpieszczone jedynaczki wychowane w zbytku i sposobiące się do życia mającego być »pogonią za motylem wrażeń po kwiecistej łące czarów i uciech«”¹⁶⁷. W szkole wszystkie dziewczęta były traktowane na równi i musiały podporządkować się dokładnie tym samym zasadom, bez względu na swoje pochodzenie, wyznanie czy sytuację materialną.

Pomimo zakazów wynikających z restrykcji zaboru rosyjskiego, Sikorska robiła wszystko, by dziewczęta miały także okazję dyskutować i zgłębiać rodzimą literaturę. Toteż lekcje poświęcone lekturom odbywały się przy okazji robót ręcznych: „Zazwyczaj przybywała na te zajęcia sama przełożona, czytała i objaśniała cenniejsze utwory literackie, dopytywała się o lekturę dziewcząt w okresie świąt czy wakacji letnich, inicjowała dyskusje na temat przeczytanych książek”¹⁶⁸. Co więcej, pensja – jak na owe czasy – była bardzo dobrze wyposażona we wszelkie pomoce naukowe, sprzęt i przybory piśmiennicze. Lekcje przyrody odbywające się w klasie miały swoje uzupełnienie praktyczne – dziewczęta wraz z nauczycielkami odwiedzały Ogród Botaniczny, miejskie parki czy Las Kabacki, a w przypadku zajęć z chemii czy fizyki – udawały się do rozmaitych fabryk.

Na pensji Sikorskiej Dąbrowski uczył geografii stosunkowo krótko, w latach 1899–1901. Ze względu na odbyte podróże, wrodzony zmysł obserwacji i wrażliwość był w stanie barwnie opowiadać o innych krajach swoim uczennicom¹⁶⁹. Choć władze rosyjskie zabraniały

(Parafia św. Andrzeja w Warszawie, akt ur. 18/1847; Parafia Wszystkich Świętych w Warszawie, akt zgonu 637/1927)

¹⁶⁷ B. Kuźmiński, *Pierwsza żeńska... Szkoła im. Królowej Jadwigi w Warszawie*, Warszawa 1982, s. 12.

¹⁶⁸ Tamże, s. 32.

¹⁶⁹ J. Gołąbek, *Śp. Ignacy Dąbrowski jako pedagog*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 7, s. II.

wykładania geografii Polski, w szkole Sikorskiej obchodzono ten zakaz i potajemnie jej nauczano.

Również i w tym okresie swojego życia Dąbrowski miał do czynienia z następcami znanego mu z czasów szkolnych zagorzałego tępiciele polskości, Apuchtina. Przeszło dwanaście lat po odejściu z gimnazjum, gdy pisarz stał już po drugiej stronie katedry, funkcję inspektora warszawskich szkół pełnił Iwan Timofiejewicz Sawienkow¹⁷⁰. Dzięki znajomościom i protekcjom przeniesiono go do Warszawy aż z syberyjskiego Krasnojarska, a co było początkowo pozytywnym zaskoczeniem:

[...] nie od razu przesiąknął atmosferą apuchtinowską, dopiero z czasem przystosował się do polityki rusyfikacyjnej. [...] »Pierwsza jego wizyta – notuje Sikorska w swoich wspomnieniach – to był pochód triumfalny; Sawienkow zachwycał się wszystkim, wychwalał urządzenia Szkoły, karność uczennic, kulturę całego otoczenia; mówił, że nawet nie przypuszczał, żeby takie szkoły były w Warszawie, przyznawał im stanowczą wyższość nad zakładami w Krasnojarsku [...]«.¹⁷¹

Zachwyt szkołą i łagodne podejście do przełożonej oraz uczennic nie trwały jednak długo. Sawienkow został szybko uświadomiony przez sekretarza inspektoratu, jaka jest jego prawdziwa rola. W 1895 roku bez ostrzeżenia ani podania konkretnej przyczyny zadecydował o zwolnieniu aż siedemnastu polskich nauczycieli, zatrudniając na ich miejsce innych, poleconych przez rosyjskich zwierzchników.

Warto podkreślić tutaj postawę przełożonej, która przez całe życie odznaczała się dużą pewnością siebie, niezależnością oraz godną podziwu odwagą również względem władz. W reakcji na absurdałne zarządzenie Sawienkowa nie pozostała bierna – wyraźnie sprzeciwiła się jego decyzji i nie ustępowała, dopóki ten nie zgodził się pozostawić na dawnym stanowisku chociaż części personelu. Podobne wydarzenia miały miejsce również w późniejszych latach, aż do końca pełnienia funkcji inspektora, czyli listopada 1901 roku. Niewykluczone, że w ten sam sposób został zwolniony sam Dąbrowski, który pracował na pensji Sikorskiej do końca roku szkolnego 1900/1901 – nie można jednak stwierdzić tego z pewnością.

¹⁷⁰ Iwan Timofiejewicz Sawienkow (ur. 20.06.1846 w Mariupolu, zm. 1.09.1914 w Krasnojarsku) – syn kupca Timofieja Sawienkowa. Ukończył Gimnazjum Męskie w Irkucku oraz Wydział Matematyczno-Fizyczny Cesarskiego Uniwersytetu Petersburskiego. W 1871 r. uzyskał prawo do nauczania przyrody i chemii. Pracował jako nauczyciel w Krasnojarsku, a później dyrektor tamtejszego Seminarium Nauczycielskiego. Od 1893 r. był inspektorem szkół warszawskich, jednak zwolnił się na własne życzenie w 1901 r. Z żoną Jekateriną Iwanowną Baturiną miał siedmioro dzieci. Zob. K. Łatawiec i in., *Naczelnicy organów rosyjskiej administracji specjalnej w Królestwie Polskim w latach 1839–1918. Słownik biograficzny*. Tom 1: *Ministerstwo Oświecenia Publicznego*, Lublin 2015, s. 289–291.

¹⁷¹ B. Kuźmiński, dz. cyt., s. 110.

W podobnym czasie – prawdopodobnie między 1899 a 1903 rokiem – pisarz nauczał geografii także na prywatnej sześcioklasowej pensji Bronisławy Jastrzębowskiej¹⁷² mieszczącej się wówczas przy ul. Marszałkowskiej 74¹⁷³. Młoda właścicielka cieszyła się szacunkiem, a prowadzona przez nią szkoła – bardzo dobrą opinią i wysokim poziomem nauczania. Pomimo braku dokumentów z tamtego okresu, cennym źródłem są wspomnienia uczennic. O szkole pisała w swoim pamiętniku Romana Pachucka¹⁷⁴, która na pensji uczyła się w latach 1899–1903:

[...] mówiono, że przełożoną jest młoda osoba, bardzo dobra i miła, że szkoła ma przyszłość, gdyż kierowniczka dba o uczennice, starannie dobiera personel i sama czuwa nad wszystkim z całym oddaniem. [...] W chwili, gdy ją ujrzałam, miała lat około trzydziestu, była średniego wzrostu o ciemnych, wijących się włosach, które okalały wysokie, wypukłe czoło. Twarz, o rysach nieregularnych, zdobiły oczy głębokie, w ciemnej oprawie. W spojrzeniu, którym mnie obrzuciła, widziałam ciepło i dobroć. Od razu ujęła mnie łagodnością i serdecznością.¹⁷⁵

Pachucka wspominała także swoich nauczycieli, wśród których część nazwisk cieszyła się już wtedy niemałą popularnością: profesora Jana Nitowskiego¹⁷⁶, autora jedyne i znanego wówczas opracowania do nauki historii literatury polskiej, poetę Władysława

¹⁷² Bronisława Maria Jastrzębowska (ur. 18.08.1872 w Warszawie, zm. 16.11.1907 tamże) – córka Józefa i Kazimiery Tekli z Wilkęskich. Ukończyła II gimnazjum w Warszawie i Wyższy Kurs dla Kobiet Adama Baranieckiego w Krakowie. Właścicielka zakładu naukowo-wychowawczego z klasą przygotowawczą i pensjonatem mieszczącego się przy ul. Marszałkowskiej 74 (później: Aleje Ujazdowskie 39). Jej fotografia: *Zmarli*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 47, s. 963. (Parafia Wszystkich Świętych w Warszawie, akt ur. 621/1872; Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt zgonu 436/190).

¹⁷³ W późniejszych latach pensję przenoszono m.in. na Aleje Ujazdowskie 39 i ul. Bracką 18.

¹⁷⁴ Romana Pachucka (1886–1964) – sufrażystka, pedagog. Ze względu na rozwijającą się w dzieciństwie gruźlicę kości często przebywała w sanatoriach i szpitalach, zmieniając przy tym szkoły. Uczyła się na prywatnych pensjach Jadwigi Gizińskiej, Konstancji Swołyńskiej oraz Bronisławy Jastrzębowskiej w Warszawie. Naukę ukończyła w 1903 roku i wkrótce podjęła studia polonistyczne na Uniwersytecie Lwowskim; studiowała także na Sorbonie w Paryżu, na Uniwersytecie Warszawskim i Jagiellońskim. Pełniła funkcję członkini zarządu Związku Równouprawnienia Kobiet Polskich. W latach 1925–1936 była dyrektorką łódzkiego Gimnazjum Żeńskiego im. E. Szczanieckiej (dzisiejsze IV Liceum Ogólnokształcące). Nigdy nie założyła rodziny.

¹⁷⁵ R. Pachucka, *Pamiętniki 1886–1914*, oprac. J. Hulewicz, Wrocław 1958, s. 38.

¹⁷⁶ Jan Nitowski (1859–1926) – filolog, pisarz, publicysta, encyklopedysta. Uczęszczał do szkół na terenie dzisiejszej Ukrainy: w Wachnowce i Żytomierzu; studia filologiczne podjął na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim. Pracował jako nauczyciel i tłumacz z języka czeskiego oraz chorwackiego. Razem z Kazimierzem Królem napisał pierwszy podręcznik do nauki historii literatury polskiej (wyd. 1898). Publikował także swoje opowiadania i poezje, ale najbardziej zasłynął jako autor opracowań monograficznych poświęconych polskim pisarkom i pisarzom (m.in. Elizie Orzeszkowej czy Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu).

Bukowińskiego¹⁷⁷, późniejszego redaktora „Sfinksa”¹⁷⁸ oraz Ignacego Dąbrowskiego. Uczennica opisała go jako drobnego, cichego, opowiadającego o geografii Polski w bardzo ciekawy sposób, ale nietolerującego lenistwa i nieprzygotowywania się do zajęć przez słabsze uczennice: „Raz np., gdy jedna z nich nie wiedziała, spod jakiej góry wypływa Wisła, rzekł: »Spod Baraniej, proszę pani, Ba-ra-niej!«. Tak, jak by mówił: »Ty barania głowo!«”¹⁷⁹. Choć taka interpretacja wydarzenia wydaje się dość daleko posunięta, Pachucka zapamiętała nauczyciela geografii jako nieprzystępnego i chłodnego, a jednocześnie – jako literata – fascynującego:



Fot. 9. Portret Ignacego Dąbrowskiego, nauczyciela na pensji Jadwigi Sikorskiej.

[...] przeprowadzał lekcje i z wybiciem dzwonka uciekał z klasy, a myśmy tak chciały z nim pomówić na temat jego powieści. *Śmierć* nas fascynowała, dekadenci, schyłkowcy budzili zainteresowanie: co było przyczyną ich braku woli, siły do życia? Chciałyśmy podyskutować z Ignacym Dąbrowskim, ale on mroził nas chłodem.¹⁸⁰

Również inni, znający pisarza osobiście, wspominali, że wyraźnie rozgraniczał on swoją pracę literacką od pedagogicznej: „w murach szkolnych uważał się tylko za pedagoga, za kolegę. O swoich zasługach na polu literackim nigdy nikomu nie mówił, a nawet przerywał rozmowę, kiedy się ją na ten temat zaczynało prowadzić”¹⁸¹.

Pomimo często wspominatej nieprzystępności w stosunku do swoich uczniów, był on niewątpliwie przez nich podziwiany – zarówno jako nauczyciel, jak i pisarz – gdyż głośna *Śmierć* stała się prawdziwym głosem pokolenia, powieścią, która

¹⁷⁷ Władysław Bukowiński (ur. 4.02.1871 w Święcicy, zm. 17.04.1927 w Tworkach) – syn Cypriana i Emilii z Lipińskich. Ukończył studia prawnicze na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim, po czym podjął pracę w prokuraturze. Z czasem jednak jej zaniechał na rzecz wykładania historii literatury w szkołach i na prywatnych pensjach. W 1908 roku założył i redagował czasopismo literackie „Sfinks”, które cieszyło się uznaniem. Bukowiński jest autorem trzech tomów poezji: *Zmarzeń i życia* (1898), *Nowy zeszyt. Poezje* (1901) i *Na przełomie* (1911). Udzielał się także jako publicysta oraz krytyk teatralny. Zmarł po dłuższej chorobie w podwarszawskim zakładzie dla nerwowo chorych. (Cmentarz Stare Powązki, kw. 95, 1/18).

¹⁷⁸ „Sfinks” – miesięcznik o charakterze artystyczno-literackim, wydawany w Warszawie w latach 1908–1917. Jego założycielem i redaktorem naczelnym był Władysław Bukowiński, a pod koniec działalności czasopisma także Józef Kotarbiński i August Popławski. W początkowym okresie funkcjonowania „Sfinksa” współredagowała go żona Bukowińskiego, Maria Pinko (1871–1911). Na łamach czasopisma publikowano utwory m.in. Tadeusza Micińskiego, Stefana Żeromskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera czy Elizy Orzeszkowej; swoje recenzje zamieszczali natomiast znani krytycy: Ignacy Chrzanowski, Antoni Potocki, Jan Lorentowicz, Ignacy Baliński.

¹⁷⁹ R. Pachucka, dz. cyt., s. 41.

¹⁸⁰ Tamże.

¹⁸¹ J. Gołębek, dz. cyt.

realnie kształtowała wrażliwość i światopogląd, zapisując się na zawsze nie tylko na zakurzonych kartach historii, lecz także w sercach młodzieży. Oprócz pamiętników uczniów i uczennic, zachowało się także cenne wspomnienie młodszego o dwadzieścia lat Józefa Gołąbka¹⁸², późniejszego kolegi-nauczyciela Dąbrowskiego z murów Gimnazjum im. Władysława IV:

[...] doznałem nad wyraz silnego wzruszenia. Przecież poznałem tego pisarza, którego utwory: *Śmierć, Felka, Chwila była przedwieczorna, Sonata cierpienia*, były wzruszającą lekturą w latach szkolnych nie tylko moją, ale wszystkich moich rówieśników, przecież o tych utworach mówiło się i dyskutowało bez przerwy, zwłaszcza że krytyka pisała o nich z zachwytem.¹⁸³

O ogromnej popularności i sile oddziaływania powieści wspominał nawet po latach Jarosław Iwaszkiewicz:

Sam pamiętam secesyjną okładkę¹⁸⁴ tej książki – z symboliczną czaszką ludzką na wierzchu – jak widniała w witrynach księgarskich obok „marnych” ówczesnych książek: *Śniegu* Przybyszewskiego i *Legend* (tytuł skonfiskowany) Niemojewskiego. Na zebraniach towarzyskich, w „salonach” literackich (np. u mojej kuzynki Natalii Dzierżkówny) mówiono bardzo dużo o Dąbrowskim, o jego *Śmierci* i o jego *Felce*.¹⁸⁵

Choć Dąbrowski nie rozwinął w pełni swojej kariery literackiej, podążając drogą innych wybitnych twórców, jego nazwisko do dziś przypomina o przełomowej i ważnej dla pokolenia młodopolan *Śmierci*.

W roku 1900 Dąbrowski-pisarz przeżył swój mały renesans – księgarnia Jana Fiszera zaczęła bowiem drukować cykl wszystkich jego pism, poczynawszy od wydanej wiosną w tomie pierwszym *Śmierci*. Latem swoje wznowienie miała *Felka*, a jesienią do rąk czytelników po raz pierwszy trafiły nowele znane dotąd z czasopism: *Kolega szkolny, Sonata cierpienia, Legenda o promyku sobotnim, Idylla i Jedna łąka*. Dzięki dodatkowym funduszom Dąbrowski już w kwietniu 1900 roku wyjechał do Rzymu, skąd relacjonował dla „Bluszczu” bieżące wydarzenia.

¹⁸² Józef Gołąbek (ur. 7.06.1889 w Borku Fałęckim, zm. 25.09.1939 w Warszawie) – syn Józefa i Katarzyny z Chmielowskich. Absolwent polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmował się nauczaniem języka polskiego w szkołach warszawskich oraz wrocławskich, prowadził także studia slawistyczne. Opracował wiele tomów czytanek dla uczniów, podręczników szkolnych oraz podręczników metodycznych. Zginął w czasie II wojny światowej po ostrzale karabinem maszynowym, ratując z mieszkania swoje rękopisy i niedokończone prace naukowe. (Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt zgonu 223/1939).

¹⁸³ J. Gołąbek, dz. cyt.

¹⁸⁴ Iwaszkiewicz ma na myśli okładkę drugiego wydania *Śmierci* z roku 1900.

¹⁸⁵ J. Iwaszkiewicz, „*Śmierć*” Dąbrowskiego, „*Życie Warszawy*” 1960, nr 92, s. 4.

Przed powrotem do kraju udał się do Londynu, który zwiedzał przez kilka dni. Stamtąd dnia 18 lipca 1900 roku wysłał widokówkę do Henryki Villaume ze spóźnionymi życzeniami imieninowymi¹⁸⁶. Jednocześnie zapowiedział, że 31 lipca – „na imieniny swoje już będę w Podlesiu”¹⁸⁷. Nie wiadomo jednak, czy rzeczywiście zdołał wrócić zza granicy w obiecany termin, bowiem dopiero 31 sierpnia napisał z Warszawy do redakcji „Kuriera Warszawskiego” list z prośbą o zamieszczenie w gazecie wzmianki o jego powrocie do kraju¹⁸⁸. Autor nie wyjawiał jednak motywu swego życzenia („pisać byłoby za długo”¹⁸⁹). Jednocześnie zostawił także świadectwo tego, w jakim okresie pisał prawdopodobnie *Wycieczkę na Wezuwiusz* – we wspomnianym liście napisał bowiem żartobliwie: „A nowelę dla »Kuriera« już mam, ale jeszcze – niestety! – tylko w głowie”¹⁹⁰. Utwór opublikowano w „Kurierze Warszawskim” w grudniu 1900 roku, a zatem powstawać musiał jesienią: od września do listopada¹⁹¹.

Jesienią 1900 roku Dąbrowski napisał także króciutką notę poświęconą relacji sztuki i prawdy, który włączono do tomu *Scena polska w Łodzi 1844–1901*¹⁹² z okazji otwarcia dużego, nowoczesnego Teatru Wielkiego przy ówczesnej ul. Konstantynowskiej 16 w Łodzi¹⁹³. Autor w nietytułowanej pracy wyraża jednoznacznie swój pogląd: „Każda sztuka, żeby nie popaść w zupełne zjałowienie, czerpie choć od czasu do czasu z najważniejszego źródła piękna – z prawdy życia i natury [...]”¹⁹⁴. Takie postrzeganie sztuki wybrzmiewać będzie w całej jego twórczości.

Wkrótce redakcja „Słowa” doniosła także o ostatniej przed świętami konferencji literackiej¹⁹⁵ organizowanej 15 grudnia 1900 roku w gmachu Warszawskiego Towarzystwa

¹⁸⁶ Imieniny Henryki wypadają 15 lipca.

¹⁸⁷ List I. Dąbrowskiego do H. Villaume, z dn. 18.07.1900 (Londyn). BUMCS rkps 187, k. 1.

¹⁸⁸ Redakcja spełniła jego prośbę dnia 3 września: [*Powieściopisarz, Ignacy Dąbrowski...*], „Kurier Warszawski” 1900, nr 243, s. 3.

¹⁸⁹ List I. Dąbrowskiego do Redakcji „Kuriera Warszawskiego” z dn. 31.09.1900 (Warszawa). BUW rkps 2509, k. 10.

¹⁹⁰ Tamże.

¹⁹¹ W wydaniu książkowym z 1903 r. znajduje się sygnatura, datująca *Wezuwiusza* na listopad 1899 r. Jednak w „Kurierze” ukazał się on dopiero rok później. Być może Dąbrowski – jak to miał w zwyczaju – długo poprawiał swój utwór.

¹⁹² Publikację o ograniczonym nakładzie zapowiadano m.in. w: *Echa łódzkie*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 261, s. 4.

¹⁹³ Dzisiejsza ul. Legionów. Teatr Wielki był największym oraz jednym z najnowocześniejszych na ziemiach polskich – mieścił przeszło 1250 widzów. Budynek miał centralne ogrzewanie, oświetlenie elektryczne (niepowszechne jeszcze wówczas w Łodzi) oraz wentylację. Teatr spłonął doszczętnie w 1920 r.

¹⁹⁴ I. Dąbrowski, [*Każda sztuka...*], w: K. Kozłowski (red.), *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, Łódź 1901, s. 115.

¹⁹⁵ Kronika bieżąca. Konferencja literacka, *Słowo* 1900, nr 285, s. 2.

Wioślarskiego¹⁹⁶. Spotkanie zainicjować miał Ignacy Chrzanowski¹⁹⁷, opowiadając o liryce zmarłego przed trzema laty Adama Asnyka. Podczas drugiej części sympozjum wystąpił Ignacy Dąbrowski, który zaprezentował swoje opowiadanie pt. *Wezuwiusz*. Tego samego dnia pierwsza część utworu ukazała się na łamach „Kuriera Warszawskiego”. Choć tekst nie spotkał się później z zainteresowaniem krytyki, jak podaje „Słowo” – liczba przybyłych na odczyt przekroczyła oczekiwania organizatorów. Choć z pewnością jedną z przyczyn była chęć wysłuchania odczytu dotyczącego Asnyka, tak duża frekwencja zgromadzonych świadczy również o niesłabnącym wówczas zainteresowaniu Dąbrowskim i ciekawości czytelników względem jego nowych, choć publikowanych nieczęsto, utworów.

Na łamach „Ilustracji Polskiej” w maju 1903 roku Jan Lorentowicz¹⁹⁸ – krytyk literacki i przyjaciel Dąbrowskiego – pisał: „Przed dwoma laty, w liście do niżej podpisanego, takie pomieścił [Dąbrowski] słowa: »Teraz właśnie nastąpi w życiu moim pewien przełom: rzucam zawód nauczycielski i wyjeżdżam na czas dłuższy za granicę, na razie do Rzymu, żeby pisać«”¹⁹⁹. W istocie zamierzenie swoje pisarz zrealizował i z tego też powodu rok 1901 spędził w większości we Włoszech. Pobyt na południu Europy dawał mu to, czego nie był w stanie zaznać w szarej Warszawie, kojarzącej się pisarzowi z filisterstwem, życiem na pokaz i pogonią za bogactwem. W rok później tak pisał w liście do Heleny Rogozińskiej²⁰⁰ o swoim braku zapалу do pracy literackiej w Warszawie:

¹⁹⁶ Siedzibę wybudowano dzięki pomocy hrabiego Ksawerego Branickiego oraz z funduszy składkowych Warszawskiego Towarzystwa Wioślarskiego w 1897 roku przy ul. Foksal 19. Jego przeznaczeniem było stworzenie miejsca umożliwiającego trenowanie szermierki i gimnastyki w miesiącach zimowych. Podczas I wojny światowej w gmachu zlokalizowano szpital wojskowy. W czasie powstania warszawskiego siedziba została spalona od środka. Dzięki ocalałej fasadzie budynek udało się odnowić.

¹⁹⁷ Ignacy Chrzanowski (1866–1940) – historyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uczył się w V Gimnazjum w Warszawie, następnie na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim, a później także we Wrocławiu, Berlinie i Paryżu. W 1939 r. aresztowany podczas akcji Sonderaktion Krakau, zmarł z powodu zapalenia płuc w obozie Sachsenhausen.

¹⁹⁸ Jan Lorentowicz (1868–1940) – krytyk literacki, publicysta. Początkowo uczył się w Piotrkowie Trybunalskim i Częstochowie, ale został relegowany za organizowanie tajnych stowarzyszeń. Maturę zdał w Płocku, a w 1887 r. debiutował jako nowelista na łamach piotrkowskiego „Tygodnika”. W latach 1890–1903 mieszkał w Paryżu, ucząc się na Sorbonie i od 1891 r. redagując czasopismo „Pobudka”. Do Warszawy przeniósł się w 1903 r. i w całości poświęcił się literaturze. Pracował w redakcji „Kuriera Codziennego” i „Nowej Gazety” jako redaktor działów literackich. Współpracował z Dąbrowskim w zarządzie Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, był także prezesem w latach 1916–1918, później przekazał stanowisko Dąbrowskiemu. W okresie 1924–1926 pełnił funkcję prezesa polskiego PEN-Clubu.

¹⁹⁹ J. Lorentowicz, *Książki i ludzie*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 22, s. 442. Cytowany list nie zachował się.

²⁰⁰ Helena z Boguskich *primo voto* Szolc-Rogozińska *secundo voto* Pajzderska, pseud. Hajota, Lascaro (ur. 16.01.1858 w Sandomierzu, zm. 4.12.1927 w Warszawie) – córka Jana i Emilii z Marczewskich. Po śmierci ojca przeniosła się wraz z matką do Warszawy. Tam uczyła się na renomowanej pensji Laury Guérin, uznanej za jedną z najlepszych szkół średnich dla dziewcząt w II połowie XIX wieku; później uczęszczała także na pensję Natalii Porazińskiej przy ul. Brackiej, gdzie zdobyła wiedzę z zakresu literatury, historii i geografii. Zadebiutowała już w wieku siedemnastu lat fragmentem powieści *Narcyzy Ewuni* opublikowanym na łamach „Kroniki Rodzinnej”. Przez całe życie utrzymywała bliskie stosunki z poetką Jadwigą „Deotymą” Łuszczewską i Marią Ilnicką, wieloletnią redaktorką „Bluszczu”. Tworzyła powieści, poezje, nowele inspirowane wrażeniami z jej zagranicznych podróży, tłumaczyła na język polski powieści m.in. Charlesa Dickensa, Josepha Conrada, Honoré

Warszawa nie Sorrento, o czym i Pani wie doskonale. [...] Gdyby zamiast kałamarza była butelka spumante²⁰¹, a zamiast pióra w garści – jaki tam kieliszek – to i bez użycia tych utensyliów coś by może wyszło, a tak...²⁰²

Z Włoch jak zawsze pisał listy do Klossa, a także Villaume'ów. Relacjonował im swój pobyt na południu Europy, a najbardziej szczegółowe i zabawne wiadomości słał swojej dawnej podopiecznej Zofii, która w 1900 roku kończyła dwadzieścia jeden lat. Z zachowanej korespondencji wynika, że ich relacja była serdeczna, ciepła, siostrzano-braterska, a Dąbrowski, choć utracił narzeczoną Olszewską oraz nie pełnił już w domu Villaume'ów roli guwernera, był traktowany jak członek rodziny. O przyjaznych stosunkach z Zofią świadczą zabawne dopiski i komentarze przesyłane na kolorowych kartach oraz widokówkach z Włoch. We wrześniu 1901 roku posłał jej z Rzymu kartkę z grafiką przedstawiającą dwie eleganckie, dostojne kobiety w kapeluszach z podpisem: „Dla odmiany dwie stare baby, bo to z poważnego miejsca [...]”²⁰³, do którego nawiązuje też żartobliwie w kolejnym liście: „Posyłam i kartę. Czy nie ładna? Człowieka aż z krzesła podnosi, jak się popatrzy”²⁰⁴. Ponadto w korespondencji zazwyczaj pozdrawia Zofię wesoło, jak młodszą siostrę: „ukłony i uściśnienie łapki”²⁰⁵ czy „Tymczasem »obie łapy«²⁰⁶ mocno ściskam i trzęsę”²⁰⁷.

Zastanawiający jest pseudonim, którym posługiwał się czasami Dąbrowski w niektórych listach do bliskich osób, choć nigdy w sytuacjach oficjalnych – Jul., Juleczek, Ign. Jul. Co ciekawe, literat nigdy nie podpisywał w ten sposób swoich utworów. Imię to nie pojawia się także w żadnych dokumentach²⁰⁸. Prawdopodobnie był to przydomek wybrany przez

de Balzaca czy Guy'a de Maupassanta. Uczestniczyła w ruchu emancypacyjnym kobiet. W latach 1888–1895 była żoną znanego podróżnika i geografa, Stefana Szolc-Rogozińskiego, który wkrótce po rozwodzie (w 1896) zginął tragicznie pod kołami omnibusu. Razem z nim Hajota wyjeżdżała wielokrotnie do Afryki; przez trzy lata mieszkali na wyspie Fernando Pó (dziś Bioko). Ponownie wyszła za mąż w 1904 roku za architekta Tomasza Pajzderskiego, z którym małżeństwo także nie było udane. Po I wojnie światowej współtworzyła Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich. W powszechnym obiegu figuruje błędna data jej urodzenia (1862), do czego przyczynić się mogła sama Pajzderska, ujmując sobie 4 lata. Zmarła w Warszawie jako wdowa. (Parafia Katedralna w Sandomierzu, akt ur. 35/1858; Parafia Wszystkich Świętych w Warszawie, akt zgonu 609/1927).

²⁰¹ Spumante – włoskie wino musujące.

²⁰² List I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 26.09.1902 (Warszawa). BJ rkps 9910 III, k. 16–17.

²⁰³ List I. Dąbrowskiego do Z. Villaume z dn. 20.09.1901 (Rzym). BUMCS rkps 176, k. 6.

²⁰⁴ List I. Dąbrowskiego do Z. Villaume z dn. 23.09.1901 (Sorrento). BUMCS rkps 176, k. 7.

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ Określenie *łapy* dość często przewija się w listach nie tylko od Dąbrowskiego, ale też Jellenty. Z zachowanej korespondencji można wywnioskować, że Villaume'ówna od lat zmagala się z kardiomegalią (powiększonym sercem), z powodu której jej dłonie były bardzo nabrzmiałe i opuchnięte. Jest to widoczne na fotografiach (nielicznych, na których kobieta nie chowa rąk) zarówno z okresu młodości, jak i późniejszych. Niewykluczone, że – podobnie jak Dąbrowski – Villaume'ówna zmagala się też z powikłaniami pogruchłymi. Zob. Różne listy do Zofii Villaume i jej ojca: BUMCS rkps 175–180, 187, 191 oraz: List Z. Villaume-Zahrt do dra. Z. Klukowskiego, z dn. 2.03.1931 (Warszawa). BU KUL rkps 811, k. 307–308.

²⁰⁷ List I. Dąbrowskiego do J. Villaume z dn. 5.02.1902 (Sokołów). BUMCS rkps 187, k. 3.

²⁰⁸ Ciekawym wyjątkiem jest intercyza podpisana przy okazji ślubu z Marią Gersonówną. W dokumencie sporządzonym przez notariusza Warszawskiego Sądu Okręgowego, Karola Maciejewskiego, przy nazwisku

samego autora lub został mu niegdyś nadany pieszczotliwie przez babkę. W zachowanej korespondencji z 1901 roku Dąbrowski relacjonuje Villaume'ównie przede wszystkim przebieg swoich podróży, opowiada o warunkach panujących we włoskich hotelach – Villi Lorelei w Sorrento, w której wiosną tego roku przebywał także Reymont²⁰⁹, i Hotelu Continental na wyspie Capri, o cenach²¹⁰, pogodzie, wrażeniach. Opisuje widoki i miejsca, które zwiedził oraz zapowiada dalsze plany wyjazdowe. O Capri, na którą przyjechał w połowie listopada 1901 roku, pisze tak:

Czegoś równie pięknego nigdy nie widziałem i z pewnością nie zobaczę. Zabawię tu 3 tygodnie. Pogody wspaniałe i w południe upał, okna otwarte całą noc. Jadam na tarasie nad morzem, słuchając muzyki. Zupełna bajka. Musi tu Zosia być kiedyś koniecznie.²¹¹

Atmosfera panująca na południu Włoch, klimat i panoramy zgoła inne aniżeli te, z którymi pisarz miał do czynienia na co dzień, dostarczały mu wytchnienia oraz przywracały chęć tworzenia. To właśnie w tym okresie, u schyłku 1901 roku, Dąbrowski napisał opowiadania *Czekam Cię!*, *Na Capri* oraz *Okręt zadżumiony*, wszystkie inspirowane pobytem w Italii oraz własnymi wrażeniami. Rękopis pierwszego z nich pisarz wysłał do redakcji „Kuriera Warszawskiego” będąc jeszcze w Sorrento.

W dniu 19 września 1901 wśród adresatów nielicznie zachowanej korespondencji Dąbrowskiego pojawia się Helena Rogozińska, która odegrała niemałą rolę i zapoczątkowała ważny etap w jego życiu. Czterdziestodwuletnia pisarka, tłumaczka i krytyczka literacka była znana w tamtym okresie głównie za sprawą recenzji publikowanych na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, „Słowa” czy „Tygodnika Mód i Powieści”, a także tłumaczeń zagranicznych dzieł i własnej twórczości literackiej. Pierwszy z zachowanych listów Dąbrowskiego adresowany do niej pochodzi z 1901 roku i nawiązuje do korespondencji wymienianej między nimi już wcześniej: „Znowu tylko kilka słów [...]”²¹²; autor podpisał się jako „Jul. Dąbrowski”, co może sugerować bliższą formę znajomości. Świadczą o tym również kolejne listy i czułe, choć subtelne, dopiski: „[...] szkoda, że nie do widzenia”²¹³. Dopiero 18 października 1901 roku

Dąbrowskiego widnieje skreślenie: „[...] Ignacy ~~Julian~~ ~~dwoje imion~~ Ignatiewicz Dąbrowski, literat [...]”. Zob. APW, Repertorium nr 349/1903, zespół 72/728/0, *Kancelaria Karola Maciejewskiego, notariusza w Warszawie*, sygn. 49, s. 309 (tłum. J. Ciechulski). W rzeczywistości drugie imię Dąbrowskiego, nadane podczas chrztu, to Grzegorz.

²⁰⁹ Zob. List W. Reymonta do W. Szczęsnajdra z 4.04.1901, w: S. Rutkowski, *Listy Władysława St. Reymonta do Wincentego Szczęsnajdra*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1967, nr 2, s. 29–30.

²¹⁰ „Za duży pokój wraz z całym utrzymaniem, nawet z winem – 5 lirów dziennie”. Zob. List I. Dąbrowskiego do Z. Villaume z dn. 23.09.1901 (Sorrento). BUMCS rkps 176, k. 7.

²¹¹ List I. Dąbrowskiego do Z. Villaume z dn. 18.11.1901 (Capri). BUMCS rkps 176, k. 8.

²¹² List I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 19.09.1901 (Florencja). BJ rkps 9910 III, k. 10.

²¹³ List I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 20.09.1901 (Rzym). BJ rkps 9910 III, k. 11.

Dąbrowski, dowiedziawszy się o podróży Rogozińskiej do Włoch, zaoferował jej swoje towarzystwo na miejscu oraz zobowiązał się do oprowadzenia jej po wszystkich – jak pisze w liście – „*curiositach*”²¹⁴. Wyraźnie podkreśla także, że odzwyczaił się od samotności, która tu, w Italii, daje mu się we znaki: „[...] czy się Pani nie obawia samotności tam na miejscu? Mnie to jedno tutaj dręczy i co dzień się modlę, żeby mi niebo zesłało choćby Żyda z Nalewek, byle mi zagadał po polsku”²¹⁵.

W tamtym czasie Rogozińska mieszkała w Warszawie przy ul. Siennej 38 i tam też zazwyczaj adresował swoje listy Dąbrowski. Wspomnienia wspólnych dni we Włoszech zachowały się dzięki Helenie Rogozińskiej, która kolekcjonowała pocztówki i zapisywała na nich krótkie wrażenia oraz relacje z podróży do danego miejsca. To właśnie na kolorowych widokówkach z okresu od 6 listopada do 6 grudnia 1901 roku obok notatek pisarki znajdują się komentarze zapisane ręką Dąbrowskiego i podpisane „Jul.”. Dzięki tym drobnym pamiątkom można odtworzyć choćby częściowo trasę wycieczek pary oraz stwierdzić z pewnością, że spędzili ten czas razem – co więcej: w znakomitych humorach.

Pierwsza kartka upamiętnia wizytę w klasztorze Deserto w Sorrento. Kilka dni później na pocztówce z pobliskiej miejscowości Massa Lubrese para skomentowała „fatalne wino miejscowe”²¹⁶ podawane w cichym, spokojnym miasteczku. Swoją obecność Dąbrowski zaznaczył na marginesie żartobliwym dopiskiem nawiązującym do *Pana Tadeusza*: „I ja tam byłem i marne wino piłem”²¹⁷.

Po kilku dniach, 15 listopada 1901 roku, przeprowadzili się do Hotelu Continental na wyspie Capri, która zrobiła na obojgu wielkie wrażenie. Dąbrowski pisał: „Hela w zachwycie: ach Capri! ach Continental!”²¹⁸, lecz i on nie mógł się oprzeć urokom tego włoskiego zakątka. Wraz z początkiem grudnia odwiedzili tamtejszy cmentarz – swoje wrażenia ze zwiedzania opisał później Dąbrowski



Fot. 10. Helena Rogozińska.

²¹⁴ *curiosita* (wł.) – ciekawość, rzadkość.

²¹⁵ List I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 18.10.1901 (Sorrento). BJ rkps 9910 III, k. 12.

²¹⁶ Pocztówka H. Rogozińskiej z dn. 12.11.1901 (Massa Lubrese). BJ rkps 9909 II, k. 25.

²¹⁷ Tamże.

²¹⁸ Pocztówka H. Rogozińskiej z dn. 15.11.1901 (Capri). BJ rkps 9909 II, k. 26.

w szkicu *Na Capri*. Jak wynika z relacji obojga podróżnych, wyspa osnuta była atmosferą oniryczną, idylliczną. W międzyczasie pisarz korespondował z Zofią Villaume, z którą dzielił się pozytywnymi wrażeniami z wyjazdu i rekomendował jej miejsca warte odwiedzenia. Para literatów odbyła także przeprawę łódką przez imponującą Grotta Azzurra, która stała się jednym z miejsc wydarzeń rozgrywających się w opowiadaniu *Okręt zadżumiony*. Po miesięcznym pobycie na Capri Dąbrowski wraz ze swoją towarzyszką przeniósł się z powrotem do Sorrento.

Do Królestwa pisarz wrócił tuż przed świętami Bożego Narodzenia 1901 roku, a Rogozińska prawdopodobnie pozostała w Italii na dłużej. Ostatnia zachowana karta z ich wspólnej podróży to pocztówka wysłana przez Dąbrowskiego z Nabresiny pod warszawski adres towarzyszki podróży. Odnosząc się do niewielkiej miejscowości, nazwał tenże włoski okres jesienno-zimowy spędzony razem „maleńką stacyjką życia”²¹⁹. Niewątpliwie wspólny pobyt dwojga artystów we Włoszech obfitował w miłe wspomnienia, przez które rok 1901 na długo zapadł w ich pamięci.

Po powrocie do Warszawy utrzymywali stały kontakt jeszcze przez co najmniej rok i spotykali się, kiedy oboje byli w stolicy. Ostatni zachowany list z 26 września 1902 roku ukazuje jednak stopniowe słabnięcie ich więzi, spowodowane między innymi natłokiem obowiązków i zmartwień osobistych. Dąbrowski sam zresztą przyznaje, że miasto działa na niego przygnębiająco: „Jeszcze mnie Pani nie zna na tle Warszawy. Tu będzie stanowczo odwrotna strona medalu, o ile tamta była dodatnią”²²⁰. Ich relacja pozostała serdeczna jeszcze długo – w 1904 roku Dąbrowski wpisał do imionnika Pajzderskiej²²¹ wiersz *Pamiętasz?*²²² nawiązujący do ich włoskich podróży. W roku 1912 natomiast, po publikacji tomu nowel Dąbrowskiego pt. *Samotna*, Hajota wydała na łamach „Słowa” bardzo pochlebną recenzję. Z pewnością pozostawali w kontakcie jeszcze długo, gdyż po latach, w okresie międzywojennym, zasiadali razem w zarządzie Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich.

Po powrocie z Włoch, z początkiem 1902 roku Dąbrowski ponownie podjął pracę guwernera u Kanigowskich w Sokołowie, jednak już wiosną wybrał się na Lubelszczyznę na zaproszenie Józefa Villaume’a. Na jego list odpowiada z rozrzewnieniem i szczerą sympatią do zaprzyjaźnionej rodziny:

²¹⁹ List I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 20.12.1901 (Nabresina). BJ rkps 9910 III, k. 15.

²²⁰ List I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 26.09.1902 (Warszawa). BJ rkps 9910 III, k. 16.

²²¹ Rogozińska poślubiła Tomasza Pajzderskiego w 1904 r.

²²² Wpis Ignacego Dąbrowskiego z dn. 9.12.1904, w: *Kartki z albumu Heleny Janiny z Boguskich Szolc-Rogozińskiej oraz ofiarowane jej wiersze*. Autografy. BJ rkps 9911 III, k. 19r–19v.

Nie umiem w ogóle rozpisywać się o swoich uczuciach i w sferze sentymentu jest mi jakoś nie swojo. Ale, Drodzy Państwo, wy wiecie, że najlepsze, najserdeczniejsze wspomnienia moje są z Wami związane, że przyzwyczałem się Was kochać, cenić, szanować i to już chyba na zawsze we mnie zostanie.²²³

Prawdopodobnie w tamtym czasie pisarz poznał również nastoletnią Zofię Nałkowską, najbliższą przyjaciółkę Villaume'ówny, które w Szczepieszynie spędzały razem każdą chwilę, a gdy dzieliły je kilometry – utrzymywały stały kontakt korespondencyjny. Niewykluczone, że Dąbrowski jako nauczyciel geografii na pensjach i w domach ziemiańskich korzystał z materiałów naukowych Wacława Nałkowskiego. Bez wątpienia miał też w swoich zbiorach popularny wówczas *Wielki atlas geograficzny*, opracowany właśnie przez Nałkowskiego razem ze Świętochowskim.

Poza dorywczą pracą nauczyciela domowego oraz licznymi podróżami Dąbrowski zajmował się twórczością literacką. W kwietniu na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” ukazał się jego szkic pt. *Chwila była przedwieczorna*, napisany jeszcze w czasie pobytu w Sorrento. Tom pisma był poświęcony w całości Marii Konopnickiej, a do jego współtworzenia zaproszono najznamienitszych twórców. Latem 1902 roku Dąbrowski odbył podróż do Sandomierza i prawdopodobnie do położonej w pobliżu Trześni, która przewija się w jego twórczości jako wspomnienie dziecięcych lat. Pisząc do Villaume'a, używa liczby mnogiej: „We środę wróciliśmy z Sandomierza z trzema końmi okulałymi i te same szkapiny muszą mnie jutro zawieźć do Lublina”²²⁴ – trudno jednak stwierdzić, kto był towarzyszem jego podróży. Być może była to urodzona w Sandomierzu Rogozińska albo przyjaciółka Jadwiga Pomianowska. Wyglądało na to, że tym razem pobyt w Podlesiu nie był dla pisarza satysfakcjonujący: „Nie tak, jak sobie planowałem zszedł mi ten czas w Podlesiu, więc i w Szczepieszynie byłem mało”²²⁵. Być może miało to jakiś związek z Rogozińską, co potwierdzałby jego list napisany miesiąc później, już z Warszawy, który wskazuje na osłabienie stosunków między dwojgiem artystów.

Jesienią 1902 roku na łamach „Kuriera Warszawskiego” ukazało się w odcinkach opowiadanie dedykowane Villaume'om, zatytułowane *Czekam Cię!*, które spotkało się z pozytywnym odbiorem i zainteresowało nawet czasopisma z sąsiedniego, pruskiego zaboru – „Goniec Wielkopolski” rok później opublikował tekst w formie dodatku powieściowego do 60 numeru pisma. Ponieważ planowana publikacja zbiegła się w czasie z zaproszeniem

²²³ List I. Dąbrowskiego do J. Villaume'a z dn. 22.08.1902 (Podlasie). BUMCS rkps 187, k. 5.

²²⁴ Tamże, k. 4.

²²⁵ Tamże, k. 5.

do Szczepieszyna od państwa Villaume'ów, Dąbrowski tłumaczył się w liście²²⁶, że dedykacja została zaplanowana już znacznie wcześniej, w ramach wdzięczności za wieloletnią przyjaźń, ciepło oraz niemal rodzicielskie wsparcie, jakie otrzymywał. Utwór *Czekam Cię!* opowiada o losach znerwicowanego pracoholika, któremu brakuje w życiu szczęścia i wsparcia ukochanej kobiety. Odrzucony i niezrozumiany przez świat zaczyna skupiać się na otaczającej go naturze, w której z czasem znajduje ukojenie. Opowiadanie wpisuje się w kanon prozy poświęconej nerwowcom końca wieku XIX.

Boże Narodzenie 1902 roku pisarz spędził w domu Villaume'ów w Szczepieszynie, podczas gdy w krakowskiej „Nowej Reformie” ukazał się jego szkic *Na Capri*, przedrukowany w noworocznym wydaniu „Tygodnika Ilustrowanego” w roku 1903. Swoją premierę miał wówczas również *Okręt zadżumiony*, drukowany w „Kurierze Warszawskim”.

²²⁶ List I. Dąbrowskiego do J. Villaume'a z dn. 5.02.1902 (Sokołów). BUMCS rkps 187, k. 2–3.

1.4. Lata 1903–1913: Powrót do Warszawy. Zmierzch kariery literackiej

Powrót do stolicy w 1903 roku rozpoczął w życiu Dąbrowskiego kolejny etap nierozzerwalnie związany z Warszawą, jego rodzinnym miastem. Zakończył karierę nauczyciela domowego tułającego się po ziemiańskich dworach, a poświęcił się całkowicie pracy i życiu w stolicy. Zamieszkał w kamienicy przy ul. Kruczej 44 i wiosną 1903 roku zdał egzamin potwierdzający jego kwalifikacje nauczyciela domowego, uprawniający go do nauczania w gimnazjach.

W liście z 1903 roku Nałkowska napisała z przejściem do młodszej o cztery lata przyjaciółki, Villaume'ówny: „Co Ty mówisz na to, co ogłoszono w pismach, że p. Jul. i p. M. G.²²⁷ za-rę-cze-ni?”²²⁸. Choć wątek ten nie pojawia się w innych zachowanych listach, nie ulega wątpliwości, że obie dziewczyny dobrze znały Dąbrowskiego i interesowały się jego losami. O zaręczynach z uzdolnioną rzeźbiarką Marią Gerson²²⁹ pisarz powiadomił także listownie Henrykę i Józefa Villaume'ów, choć – jak nadmieniał – uprzedziła go w tym prasa. W istocie w „Warszawskiej Gazecie Sportowej” w kwietniu 1903 roku pisano:

Panna Maria Gersonówna, utalentowana artystka rzeźbiarka i malarka, córka jednego z najznakomitszych malarzy polskich, nieodżałowanego ś. p. Wojciecha Gersona, zaręczyła się z p. Ignacym Dąbrowskim, cenionym powieściopisarzem, autorem cieszących się wielką poczytnością utworów powieściowych, szczególnie *Felki* i *Śmierci*, którymi zdobył sobie wybitne stanowisko na niwie współczesnej beletrystyki polskiej. Jest on obok Weyssenhoffa, Kosiakiewicza, Reymonta i Żeromskiego, jednym z najwybitniejszych pisarzy młodszych pokolenia. Ślub ma się odbyć w początkach czerwca.²³⁰

Kiedy i w jakich okolicznościach poznała się para – nie sposób stwierdzić na pewno. Niewątpliwie znali się przed rokiem 1901, gdyż z początkiem kwietnia tego roku Gersonówna wystawiła w Salonie Krywulta popiersie Dąbrowskiego wykonane z brązu²³¹, po śmierci

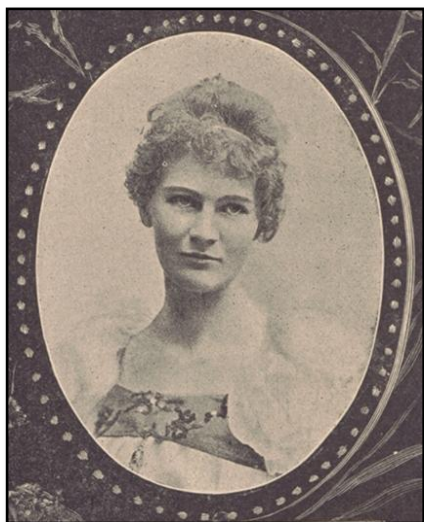
²²⁷ M. G. – Maria Gersonówna.

²²⁸ Kopia maszynowa listu Z. Nałkowskiej do Z. Villaume (1903), sporządzona przez R. Rosiaka, z dopiskami H. Kirchner. BN rkps 15021 III (karty nienumerowane; list rozpoczyna się słowami: „Niedziela. Miła Zośko. Nie mam karty, więc po raz pierwszy...”).

²²⁹ Maria Józefa Gerson-Dąbrowska (ur. 24.08.1869 w Warszawie, zm. 25.01.1942 tamże) – córka Wojciecha i Natalii z Frydrychów Gersonów, siostra Wojciecha (1870–1872) oraz przyrodnia siostra Jadwigi Gerson-Bobińskiej (1862–1940) i Władysława (ur. i zm. 1864). Rzeźbiarka, medalierka, malarka, pedagoga i pisarka. W 1887 r. ukończyła żeńskie gimnazjum w Warszawie. W latach 1895–1898 studiowała rzeźbę i malarstwo w Paryżu. Później uczyła rzeźby w Szkole Artystycznej dla Kobiet Aurelii Conti oraz rysunek w warszawskich gimnazjach, m. in. u Jadwigi Sikorskiej w renomowanym Gimnazjum Żeńskim im. Królowej Jadwigi, gdzie pracowała do emerytury. (Parafia św. Aleksandra w Warszawie, akt ur. 288/1870; nekrolog: [Maria Gerson-Dąbrowska...], „Nowy Kurier Warszawski” 1942, nr 24, s. 2).

²³⁰ Z życia towarzyskiego, „Warszawska Gazeta Sportowa” 1903, nr 15, s. 11.

²³¹ Pancierz, Pierwsza doroczna wystawa warsz. Towarzystwa Artystycznego, „Słowo” 1901, nr 78, s. 2.



Fot. 5. Maria Gersonówna.

pisarza umieszczone na jego pomniku nagrobnym. Prawdopodobnie poznali się na jednym z wydarzeń kulturalnych: podczas wystawy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych lub spotkaniu Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, w którym oboje się udzielali. W styczniu 1901 roku bawili też razem na balu karnawałowym²³². Mogli także zapoznać się wcześniej w Paryżu, gdzie Gersonówna w latach 1895–1898 uczyła się malarstwa i rzeźby. Już w młodym wieku była znana powszechnie w literackim środowisku Warszawy, początkowo za sprawą popularności ojca, Wojciecha Gersona²³³, czołowego przedstawiciela malarstwa drugiej

połowy XIX wieku. Choć pierwsze kroki jako artystka stawiała właśnie pod jego okiem, to dzięki swojemu talentowi i zapałowi do pracy szybko wyrobiła sobie opinię znakomitej rzeźbiarki, uniezależniając swoją rozpoznawalność od pozycji ojca. Sztuki rzeźbiarskiej uczyła się najpierw u Hipolita Marczewskiego²³⁴, który zaszczerpił w niej pasję do tworzenia medali (później tak charakterystycznych dla twórczości Gersonówny), a następnie u mistrza Jana Woydygi²³⁵. W roku 1895 dwudziestosześcioletnia artystka wyjechała na kilka lat do Paryża, by studiować w najlepszej akademii sztuki, która umożliwiała naukę również kobietom –

²³² *Z karnawału. Bal „Tęczowy”*, „Gazeta Polska” 1901, nr 28, s. 2.

²³³ Wojciech Henryk Wilhelm Gerson (ur. 1.07.1831 w Warszawie, zm. 25.02.1901 tamże) – syn Wojciecha i Antoniny z Dietrichów. Od 1844 r. studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, później dzięki uzyskanemu stypendium kontynuował naukę w Petersburgu i Paryżu. Na stałe wrócił do Warszawy w 1858 r., gdzie dwa lata później założył Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. W latach 1872–1896 prowadził Klasę Rysunkową, do której uczęszczało wielu znanych później artystów, m.in. Józef Chełmoński, Leon Wyczółkowski, Władysław Podkowiński, Maria Dulębianka, Eligiusz Niewiadomski, Anna Bilińska. Gerson był znanym i cenionym malarzem, pejzażystą, a także historykiem sztuki i znakomitym pedagogiem. Często wyjeżdżał w Tatry, by tam tworzyć. W Warszawie miał kilka pracowni: przy ul. Smolnej, ul. Oboźnej i przy Nowym Świecie, a także w podwarszawskim Domaniewie. Był dwukrotnie żonaty. Z pierwszą żoną, Kamilą z Frydrychów (1838–1864) miał dwoje dzieci: Jadwigę i Władysława, przy narodzinach którego zmarła. Później poślubił jej siostrę, Natalię z Frydrychów, z którą miał również dwójkę dzieci: Wojciecha i Marię. (Parafia Ewangelicko-augsburska w Warszawie, akt ur. 59/1932; Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt małż. 125/1862).

²³⁴ Hipolit Kasjan Marczewski (1853–1905) – znany rzeźbiarz, medalier, nauczyciel. Kształcił się w Klasie Rysunkowej w Warszawie, a za stypendium uzyskane w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych wyjechał do Rzymu w 1881 r. Do Warszawy wrócił cztery lata później – to tu początkowo prowadził pracownię rzeźbiarską, którą od 1901 r. przeniósł do swojej willi w Otwocku.

²³⁵ Jan Woydyga (1857–ok. 1940) – rzeźbiarz. Uczęszczał do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie studiował rzeźbę pod kierunkiem Marcelego Guyskiego. W 1886 r. wyjechał na kilka lat do Paryża, by szkolić się u Cypriana Godebskiego i Louisa A. Roubada. Od 1889 r. prowadził swój zakład rzeźbiarsko-kamieniarski, który specjalizował się w dużych rzeźbach architektonicznych. Jest autorem wielu pomników nagrobnych na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

Académie Julian²³⁶. Uczyła się tam w latach 1895–1898 – rzeźby pod okiem Denisa Puecha²³⁷ i malarstwa u Williama-Adolphe’a Bouguereau²³⁸. Pod koniec XIX wieku wróciła do Warszawy, by opiekować się ciężko chorym ojcem, jednak nie zaprzestała wówczas pracy artystycznej – brała udział w licznych wystawach w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, chętnie publikowała wizerunki swoich rzeźb i medali, zdobywając przy tym uznanie oraz liczne nagrody w konkursach.

Ślub Dąbrowskiego i Gersonówny odbył się we wtorek 9 czerwca 1903 roku w kościele św. Aleksandra w Warszawie na Placu Trzech Krzyży. Kilka dni wcześniej para zdecydowała się na podpisanie intercyzy:

[...] cały majątek, jaki każdy z przyszłych małżonków obecnie posiada i jaki w przyszłości otrzyma w darze, spadku lub w inny bezpłatny sposób, będzie stanowił wyłączną rozdzielną własność tylko tego małżonka; wszelki majątek nabyty w czasie związku małżeńskiego dzięki pracy i staranności małżonków, także nabyty przez nich lub jednego z nich przy okazji, będzie stanowić wspólną ich własność.²³⁹

Po śmierci ojca w 1901 roku Gersonówna odziedziczyła pokaźny majątek, na który składały się m.in. srebrna zastawa, meble, pościele, porcelana, szkło oraz obrazy autorstwa ojca i jego uczniów – o łącznej wartości 5 650 rubli – a także nieruchomość w Domaniewie, będąca letnią pracownią Wojciecha Gersona.

O ślubie dwojga znanych artystów donosiła prasa²⁴⁰. Tymczasem para zamieszkała przy ul. Smolnej 7 m. 8, dawnej pracowni mistrza Gersona:

[...] to były zwykłe, dość duże pokoje ze zwyczajnymi oknami. Taką była pracownia przy ul. Brackiej i druga przy Smolnej, z dwoma oknami od południa. Tak, od południa, słońce wchodziło do niej pełnymi promieniami [...]. W onej to, dość niedogodnej, pracowni przy ul. Smolnej wykonał jeden z największych swoich obrazów figuralnych *Kopernik w Rzymie*.²⁴¹

²³⁶ Académie Julian w Paryżu założył w roku 1860 malarz i pedagog Rodolphe Julian. Uczyło się tam wielu znanych artystów, m.in. Alfons Mucha, Marcel Duchamp, Edward Steichen, Maria Dulebianka czy Teofila Certowicz.

²³⁷ Denis Puech (1854–1942) – francuski rzeźbiarz. Szkolił się pod okiem Alexandre’a Falguiere’a oraz w Beaux-Arts de Paris.

²³⁸ William-Adolphe Bouguereau (1825–1905) – francuski malarz. Naukę rysunku i malarstwa rozpoczął oficjalnie w 1841 r., studiował na prestiżowej Beaux-Arts de Paris. Przez wiele lat pracował jako nauczyciel rzeźby i malarstwa w Académie Julian.

²³⁹ APW, Repertorium nr 349/1903, zespół 72/728/0, *Kancelaria Karola Maciejewskiego, notariusza w Warszawie*, sygn. 49, s. 309 (tłum. J. Ciechulski).

²⁴⁰ *Z życia towarzyskiego*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 158 (wyd. poranne), s. 2.

²⁴¹ M. Gerson-Dąbrowska, *Garść wspomnień o Wojciechu Gersonie (fragmenty)*, „Sztuki Piękne” 1931, nr 10, s. 358.

W podobnym czasie nakładem Jana Fiszera ukazał się tom szkiców z podróży pt. *Chwila była przedwieczorna*, pisanych w latach 1899–1901 we Włoszech. Opinie dotyczące nowego zbioru były – jak często w przypadku Dąbrowskiego – skrajnie różne. Niektórzy krytycy literaccy podkreślali niezwykłą nastrojowość, którą pisarz potrafił tchnąć w swoją prozę, a także spokój udzielający się czytelnikowi. Wielu zaznaczało, jak umiejętnie i oryginalnie Dąbrowski nakreślił swoje wrażenia z podróży, pomimo popularnej na przełomie wieków tematyki. Jednocześnie coraz częściej pojawiały się opinie, jakoby pisarz stał się jednym z wielu „młodopolskich meteorów”, które literacko dojrzały zbyt szybko i zgasły: „Wyrzuciwszy z siebie od razu wszystko, co w nich było, wiedną, schną, znikają szybko. Wielkie mnóstwo takich błyskotliwych meteorów rozjaśniło w ostatnich czasach na krótką chwilę nasze niebo literackie i zgasło na zawsze”²⁴².

Nawet krytycy nieustannie sprzyjający Dąbrowskiemu, ceniący jego twórczość, jak Jan Lorentowicz czy Henryk Galle²⁴³, brali do rąk nowowydany zbiór z niepokojem, a po lekturze odkładali go z rozczarowaniem. Toczyła się publiczna dyskusja, czy Dąbrowski jako literat zabłądził jeszcze na literackim nieboskłonie, czy też zgasł i zniknął, jak meteor. Stanisław Przybyszewski jeszcze w roku 1896 bardzo pochlebnie wypowiadał się o twórczości i wielkim talencie swojego rówieśnika, choć zarazem postrzegał jako zjawisko efemeryczne. W liście do Ernesta Procházky²⁴⁴ Przybyszewski pisał: „Młode talenty u nas? Tak: Ignacy Dąbrowski, ale on nic więcej nie pisze, bo Lange – Kasprowicz to już stary pan. To i wszystko”²⁴⁵.

W grudniu 1903 roku Dąbrowski wraz z żoną oraz małżeństwem Klossów odbył podróż do Kijowa, skąd stał noworoczne życzenia Villaume’om. Wraz z nadejściem roku 1904 rozpoczął pracę na pensji Jadwigi Kotwickiej²⁴⁶ przy ul. Brackiej 18 (jego zdjęcie figuruje

²⁴² T. Jeske-Choiński, *Przegląd literacki*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 238, s. 2.

²⁴³ Henryk Galle (1872–1948) – historyk literatury, krytyk. Ukończył II Gimnazjum Męskie na Nowolipkach, a później studiował na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim. Uczył w warszawskich szkołach. Pracował także jako historyk literatury, krytyk literacki oraz publicysta. Opublikował wiele prac biograficznych poświęconych pisarzom.

²⁴⁴ Ernest Procházka (1869–1925) – czeski krytyk literacki, tłumacz, przedstawiciel czeskiego nurtu dekadencego. Założyciel i wydawca czasopisma literackiego „Moderni revue”, z którym współpracował Przybyszewski.

²⁴⁵ S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937, s. 118.

²⁴⁶ Jadwiga Gabriela Kotwicka (ur. 20.09.1871 w Lipnie, zm. 8.04.1940 w Warszawie) – córka Franciszka i Leokadii z Gackich, daleka krewna Dąbrowskiego od strony matki. Absolwentka Zakładu Naukowego Żeńskiego Henryki Czarnockiej, a w latach 1896–1907 jej właścicielka i dyrektorka. Początkowo prowadziła pensję przy ul. Brackiej 18, jednak około roku 1900 przeniesiono ją na ul. Włodzimierską 1. Po roku 1907 szkołę przejęła jedna z nauczycielek, Marta Łojkówna – obecnie to VII Liceum Ogólnokształcące im. Juliusza Słowackiego w Warszawie. Kotwicka nigdy nie wyszła za mąż. Zginęła w mieszkaniu przy ul. Morszyńskiej 5 wskutek zatrucia gazem. (Parafia Rzymskokatolicka w Lipnie, akt ur. 152/1872; *Zatruty się gazem świętym*, „Kurier Warszawski” 1940, nr 84, s. 2).

w pamiątkowym albumie nauczycieli). Szkoła utworzona w latach siedemdziesiątych XIX wieku przez Henrykę Czarnocką²⁴⁷ uchodziła za jeden z najlepszych zakładów naukowych dla dziewcząt z Warszawy i nie tylko. Tak jak w przypadku innych, podobnych placówek, oficjalnie nauczano tam w języku rosyjskim, choć w rzeczywistości wyglądało to zgoła inaczej: nauczyciele przygotowani w razie nagłej kontroli, wykładali potajemnie w języku polskim historię i geografię Polski, uczono o rodzimej literaturze, a także naukach ścisłych, przyrodniczych czy plastycznych. W tym samym czasie praca literacka Dąbrowskiego zeszła na dalszy plan – nowe opowiadania, nowele i powieści, wciąż wyczekiwane przez czytelników, pojawiały się coraz rzadziej. Wiele osób uznało, że wartościowe utwory, które był w stanie skomponować, ujrzały już światło dzienne i w artystycznym portfolio Dąbrowskiego nie pojawi się już nic nowego i wartościowego. Wówczas to miano „autora *Śmierci i Felki*” przyłgnęło do pisarza na stałe.

Pisania nie porzucił jednak całkowicie. W październiku 1904 roku na deskach Filharmonii Warszawskiej czterokrotnie wystąpiła²⁴⁸ tancerka Isadora Duncan²⁴⁹, która, będąc w drodze do Moskwy, dała pokaz tańca m.in. w Łodzi i Warszawie. Już sama jej wizyta w Królestwie spowodowała duże poruszenie, które miało dodatkowo zyskać na mocy po jej występach. Prasa z wyprzedzeniem zapowiadała występy Duncan w Warszawie, zachowując jednak dystans, a czasem wręcz sceptycyzm względem nowoczesnego tańca rodem z Ameryki:

Tańczyć Chopina i Beethovena wydaje się na razie ideą nie tylko że ekscentryczną, lecz wprost niesmaczną. Trudno wyobrazić sobie, aby można było połączyć z sobą – bez jakiejś profanacji – te głębie duszy, jakie nam odkrywają twórcy muzyczni w swych potężnych dziełach, z tańcem [...].²⁵⁰

Na widowni w październiku 1904 roku znalazł się także Dąbrowski, który swoje wrażenia z występu tancerki opisał na łamach „Kuriera Warszawskiego”, dokonując szczegółowej

²⁴⁷ Henryka Czarnocka (1837–1923) – nauczycielka, pedagożka, właścicielka pensji żeńskiej w Warszawie przy ul. Brackiej 18. Założyła ją w latach 70. XIX wieku i prowadziła do 1896 r. kiedy to przekazała ją Jadwidze Kotwickiej. Na początku swojego funkcjonowania szkoła oferowała dziewczętom cztery, a z czasem sześć klas. Absolwentki były przygotowane do egzaminu uprawniającego do nauczania w szkołach. Szkoła cieszyła się znakomitą renomą i słynęła z wysokiego poziomu. Czarnocka osobiście i starannie dobierała pracowników do grona nauczycieli na pensji.

²⁴⁸ W roku 1904 Duncan wystąpiła w Warszawie pięciokrotnie: 18, 20, 22, 24 i 27 października. Zob. rubryka *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr. 292–295 (wydania poranne).

²⁴⁹ Zob. rozdział 3.8.

²⁵⁰ *Isadora Duncan*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 40, s. 765.

analizy i interpretacji obejrzanej sztuki. Jego tekst o charakterze felietonu trafił na pierwszą stronę gazety, dając tym samym nadzieję na powrót na scenę literacką.

Dąbrowski miał jednak chwilowo inne plany – postanowił poświęcić się nauczaniu i jesienią 1905 roku dołączył do grona pedagogicznego otwartego niedawno Gimnazjum²⁵¹ gen. Pawła Chrzanowskiego²⁵² przy ul. Smolnej 30. Dzięki znajomościom w Petersburgu Chrzanowski w 1903 roku uzyskał pozwolenie na założenie szkoły męskiej w Warszawie, która łącznie mieściła niemal półtora tysiąca uczniów²⁵³, stając się tym samym największą tego typu placówką w stolicy. Początkowo gimnazjum mieściło się przy ul. Wielkiej 13, jednak na krótko



Fot. 12. Wystawa jubileuszowa z okazji 100. urodzin Wojciecha Gersona w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Czwarty od lewej strony: Ignacy Dąbrowski z żoną Marią Gerson-Dąbrowską. W tle obraz Wojciecha Gersona pt. *Wiano królewne*.

²⁵¹ Pełna nazwa: Ośmioklasowe Warszawskie Prywatne Gimnazjum gen. Pawła Chrzanowskiego z prawami gimnazjum rządowego.

²⁵² Paweł z Łaniowa Chrzanowski (1846–1914) – pedagog, prawnik, urzędnik w randze generała. Pochodził z rodziny szlacheckiej. W wieku kilku lat wysłany do Korpusu Paziów Jego Imperatorskiej Mości w Petersburgu – szkoły wojskowej o wieloletnich tradycjach. Po ukończeniu studiów prawniczych objął posadę sędziego wojskowego na terenie dzisiejszej Gruzji, następnie został wiceprezesem sądu w Taszkencie, a z czasem – prezesem sądu we Władywostoku. Dopiero po przejściu na emeryturę dostał pozwolenie na powrót do kraju. Tam, wykorzystując swoje liczne znajomości z Rosjanami, uzyskał zgodę na założenie szkoły męskiej w Warszawie, która stała się pierwszą placówką oświatową z wykładowym językiem polskim (wyłączając historię i geografę, które nauczane były po polsku potajemnie). Po jego śmierci żona Cecylia z Gilewiczów sprzedała gimnazjum Maurycemu Zamoyskiemu, który przemianował szkołę na imię Jana Zamoyskiego.

²⁵³ J. Durko i in. (red.), *Smolna 30. Gimnazjum im. Jana Zamoyskiego*, Warszawa 1989, s. 15.

przed rokiem 1905 przeniesiono je do nowo wybudowanego gmachu przy ul. Smolnej 30, gdzie mieści się do dziś.

Opisując dzieje szkoły nie sposób nie wspomnieć o przebiegu i znaczeniu strajku szkolnego, którego apogeum przypadło na luty 1905 roku. Uczniowie oraz nauczyciele gimnazjum odegrali wówczas ważną rolę w walce o przywrócenie języka polskiego do nauczania na terenie Królestwa po upadku powstania styczniowego. Nasilające się carskie represje i ograniczenia doprowadziły do wybuchu rewolucji w Rosji. Postulowano zaprowadzenie nowego ładu społecznego oraz zakończenie stosowanego przez rząd wyzysku względem niższych warstw społecznych. Wzniesiony bunt i osłabienie wewnętrznej sytuacji państwa wykorzystali Polacy. Na terenie Królestwa masowo buntowali się robotnicy i proletariusze, do których szybko dołączyli także uczniowie oraz studenci walczący o prawa związane z oświatą. Wśród postulatów młodzieży oraz pedagogów znalazły się między innymi: zezwolenie na wprowadzenie języka polskiego jako wykładowego do szkół, prawo do zakładania stowarzyszeń uczniowskich, powszechny i bezpłatny dostęp do edukacji dla każdej warstwy społecznej oraz narodowościowej, a także umożliwienie dziewczętom podejmowania nauki w szkołach wyższych. Początkowe zabieganie o większe swobody obywatelskie miały stać się jednym ze środków do późniejszej walki o niepodległość państwa.

Właśnie młodzież z Gimnazjum gen. Chrzanowskiego jako pierwsza wystąpiła do władz rosyjskich z petycją o przywrócenie języka polskiego do szkół²⁵⁴. Dnia 4 września 1905 roku do Warszawy dotarła wiadomość o pozytywnej decyzji cara, która okupiona została jednak koniecznością zrzeczenia się przez Pawła Chrzanowskiego praw rządowych. Oddając przy tym pieczę dyrektorską Włodzimierzowi Włodarskiemu²⁵⁵, zajął się przede wszystkim sprawami administracyjnymi i utrzymywaniem kontaktu z władzami rosyjskimi. Nie ingerował zanadto w kwestie nauczania – te pozostawiał doborowemu gronu nauczycielskiemu, wśród których znalazło się wiele znamienitych nazwisk. Warto wymienić przede wszystkim Kazimierza Króla²⁵⁶ i Jana Nitowskiego, nauczającego wcześniej na pensji Bronisławy Jastrzębowskiej. Choć szkoła cieszyła się ogromną popularnością i znakomitą renomą, nie każdy mógł pozwolić sobie na wysłanie do niej syna, bowiem „wpis w gimnazjum Chrzanowskiego wynosi 120 rb. rocznie w niższych klasach, 150 w wyższych. Jak na ogół nasz mało zamożny, jest to wysoka

²⁵⁴ Tamże.

²⁵⁵ Włodzimierz Włodarski (ur. 1859) – pedagog, matematyk, dyrektor Gimnazjum gen. Chrzanowskiego w latach 1905–1906.

²⁵⁶ Kazimierz Król (1853–1944) – historyk literatury, pedagog, polonista, autor (wraz z Nitowskim) popularnego na przełomie wieków XIX i XX *Podręcznika do nauki historii literatury polskiej*.

opłata”²⁵⁷ – pisano w „Wędrowcu”. Wpisowe umożliwiała jednak zatrudnianie w szkole najlepszych pedagogów i specjalistów z rozmaitych dziedzin, (którzy zarabiali około 2 tysięcy rubli rocznie) a także wyposażenie sali lekcyjnych w nowoczesne pomoce naukowe. Edward Kozikowski wspominał szkolne wnętrza tak:

[...] gimnazjum gen. Chrzanowskiego imponowało pod każdym względem, budziło podziw ogromem i zmodernizowanymi urządzeniami. Standard gmachu – sal rekreacyjnych i pracowni przeznaczonych do dokonywania doświadczeń z chemii i fizyki – był tak wysoki, że mimo woli cisnęło się na usta pytanie, ile też pieniędzy przeznaczono, aby taki właśnie efekt osiągnąć. [...] Przyznam się, że trochę onieśmiał mnie ten wspaniale wyglądający gmach.²⁵⁸

Początkowo Ignacy Dąbrowski był w Gimnazjum gen. Chrzanowskiego nauczycielem języka polskiego, a w latach 1918–1919 – geografii²⁵⁹. Obszerną część swojego tomu wspomnień poświęcił mu właśnie Kozikowski; przyznał, że nie wszyscy uczniowie od początku zdawali sobie sprawę, że „ten skromnie wyglądający nauczyciel to tęgi literat, który przed kilkunastu laty [...] wstępnym bojem wszedł na krajowy Parnas”²⁶⁰. W pamięci pozostał mu obraz pedagoga nieprzystępnego, oszczędnego w słowach i spokojnego, a jednocześnie zawsze przygotowanego do prowadzonych zajęć: „znał swój przedmiot doskonale, umiał uczynić go żywym i zajmującym, pobudzał nas do nieustannego myślenia i podejmowania problematyki związanej z danym krajem, będącym obiektem wykładu”²⁶¹. Jednocześnie Dąbrowski miał w sobie coś, co uczniów przyciągało, intrygowało, przez co ten nie musiał nigdy podnosić na nich głosu, uciszać ani walczyć o uwagę podczas zajęć²⁶².

Kozikowski jako jeden z nielicznych uczniów miał również okazję poznać swego nauczyciela geografii nieco bliżej. Sposobność nadarzyła się, gdy wraz z Melchiorem Wańkowiczem²⁶³ kolportował po szkole pisemko uczniowskie „Żmija”. Dąbrowski wezwał go na rozmowę podczas długiej pauzy i zapytał o motywacje założenia gazetki:

²⁵⁷ ALR, *Szkoły polskie. Gimnazjum Chrzanowskiego*, „Wędrowiec” 1906, nr 31, s. 608.

²⁵⁸ E. Kozikowski, *Łódź i pióro*, Łódź 1972, s. 31.

²⁵⁹ J. Bereszek i in. (red.), *Życie szkoły. Jednodniówka z okazji Zjazdu b. Wychowanków Szkół gen. Pawła Chrzanowskiego i im. Jana Zamoyskiego w Warszawie*, Warszawa 1958, s. 30–31.

²⁶⁰ E. Kozikowski, dz. cyt., s. 32.

²⁶¹ Tamże, s. 33.

²⁶² Tamże.

²⁶³ Melchior Wańkowicz (1892–1974) – pisarz, publicysta. Maturę zdał w Gimnazjum gen. Chrzanowskiego w roku szkolnym 1910/1911. Pracował jako dziennikarz, publikował także wspomnienia i reportaże, z których zasłynął (m.in. *Na tropach Smętka*, *Sztafeta*, *Bitwa o Monte Cassino*) oraz powieści (m.in. *Ziele na kraterze*) i opowiadania dla dzieci. W roku 1964 podpisał tzw. „List 34”, narażając się ówczesnej władzy. Debiutował w szkolnym czasopiśmie „Osa”, a później współredagował własne: „Żmija”, którym zainteresował się Dąbrowski.

— Sam nie wiem, panie profesorze! — odezwałem się. — Tak jakoś zgadało się z Wańkowiczem, a trochę i ta „Osa” czwartoklasistów nas pobudziła. Nim się spostrzeżliśmy, już byliśmy w trakcie redagowania pisma, bo reszta to frajer. — [...] Ubawiła Dąbrowskiego moja wypowiedź. Zaczął się śmiać, i to tak serdecznie, że spojrzeli na nas z zaciekawieniem inni nauczyciele, siedzący przy stole i popijający herbatę. Dziwili się, co wprawiło Dąbrowskiego w tak dobry humor. [...] Rozmowa trwała ze dwadzieścia minut. [...] Wreszcie Dąbrowski uznał rozmowę za skończoną, radził jeszcze przy rozstaniu, aby nie szafować w piśmie złośliwościami. Podał mi na pożegnanie rękę, którą z dumą uściśnąłem.²⁶⁴

To krótkie, niepozorne spotkanie, wywarło na młodym publicyście-redaktorze wrażenie na tyle duże, że po przeszło sześćdziesięciu latach wspominał z radością: „Cieszyło mnie tylko jedno, że udało mi się lepiej poznać Dąbrowskiego. Przekonałem się, że Dąbrowski umie się śmiać, a to było dla mnie ważne odkrycie”²⁶⁵.

Inny z późniejszych uczniów, Janusz Kędzierski²⁶⁶, z zachwytem wspominał lata szkolne, w tym – nauczyciela polskiego i geografii w roli swego pierwszego wychowawcy:

Mili koledzy nie zrobili mi chyba nigdy przykrości, kulturalne zachowanie się na pauzach, wspinali nauczyciele. Pierwszym klasowym wychowawcą był Ignacy Dąbrowski, znany w owym okresie pisarz, który był autorem słynnej powieści *Śmierć*. Nawet czapka od razu bardzo przypadła mi do gustu. Maciejówka, zbliżona do legionowej, w której chodził przecież sam legendarny Dziadek.²⁶⁷

Pomimo natłoku obowiązków pedagogicznych Dąbrowski nie porzucił pisania całkowicie. We wrześniu 1905 roku jego szkic pt. *Sama* ukazał się w „Tygodniku Ilustrowanym”. Z nieco późniejszego okresu pochodzi także rękopis zatytułowany *Matka* (wydany później pod tytułem *Stara matka*) oraz wspomnienie *Lampa babuni*, będące rzeczywistą impresją z czasów dzieciństwa. Ta krótka forma ukazała się drukiem w tomie zbiorowym



Fot. 6. Zdjęcie z albumu pensji Jadwigi Kotwickiej w Warszawie.

²⁶⁴ Tamże, s. 37.

²⁶⁵ Tamże, s. 38.

²⁶⁶ Maturzysta z roku 1921.

²⁶⁷ J. Durko i in. (red.), dz. cyt., s. 120.

wydanym ku pamięci pisarza i wydawcy Jana Gadomskiego²⁶⁸ z inicjatywy jego żony Kazimierzy²⁶⁹. Znany i ceniony w Warszawie literat-publicysta został zamordowany w domu swego teścia, gdy do środka wtargnęli bandyci. Informacja o śmiertelnym ranieniu Gadomskiego wstrząsnęła całym środowiskiem warszawskim²⁷⁰, a co więcej – sprawców nigdy nie złapano, uniemożliwiając wymierzenie sprawiedliwości²⁷¹. Koledzy-publicyści i najznamienitsi warszawscy pisarze poświęcili redaktorowi „Gazety Polskiej” tom zredagowany przez Zdzisława Dębickiego i opublikowany w 1907 roku. Swoje utwory zamieścili w księdze m.in.: Ignacy Dąbrowski, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Jan Kasprowicz, Antoni Lange, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Lorentowicz, Ignacy Baliński, Teodor Jeske-Choiński i bliska Gadomskiemu Maria Konopnicka. Krótkie opowiadanie stanowi ciekawą w twórczości Dąbrowskiego reminiscencję lat dziecięcych, która ponowi się dopiero w 1929 roku, w opowiadaniu *Na wakacje!*.

Pomimo chwilowej przychylności rosyjskiego rządu w niektórych kwestiach dotyczących oświaty, atmosfera w Królestwie pozostawała napięta i niepewna. Wielu Polaków straciło prawo do wykonywania zawodu nauczyciela w konsekwencji zaangażowania w strajki i manifestacje – znalazł się wśród nich również Dąbrowski. Na początku lipca 1905 roku w jego mieszkaniu przy ul. Smolnej przeprowadzono policyjną rewizję²⁷². Pedagog mimo to angażował się społecznie oraz aktywnie uczestniczył w życiu Warszawy. Zachował się list z 23 kwietnia 1907 roku adresowany do Franciszka Ejsmonda²⁷³ – literat wysłał mu informację o zebraniu w gmachu Stowarzyszenia Techników przy ul. Włodzimierskiej 3. Spotkanie miało

²⁶⁸ Jan Gadomski (1859–1906) – pisarz, publicysta, wydawca. Po zakończeniu studiów w Warszawie, współtworzył „Bibliotekę Dzieł Wyborowych” oraz redagował „Gazetę Polską”. Do jego najpopularniejszych dzieł należy głośny dramat *Larik* (1889).

²⁶⁹ Kazimiera z Dębskich Gadomska (1870–1945) – ślub z Gadomski wzięła w czerwcu 1897 r. Para miała dwoje dzieci: Feliksa (1898–1998) i Marię Antoninę (1900–1907). Dwa lata po śmierci Gadomskiego, wyszła za mąż powtórnie – za lekarza Ignacego Neronowicza-Szpilewskiego (1858–1919).

²⁷⁰ Zob. *Zabójstwo ś.p. Gadomskiego*, „Kurier Warszawski” 1906, nr 280, s. 4.

²⁷¹ Szerzej o zabójstwie, a także samym Gadomskim, przeinaczeniach w jego biografii oraz o jego żonie pisze: D. Samborska-Kukuć, *Jan Gadomski – redaktor „Gazety Polskiej” w świetle nowych źródeł*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 3, s. 253–268.

²⁷² *Z zaboru rosyjskiego*, „Wielkopolanin” 1905, nr 151, s. 2. Wskutek masowych rewizji w mieszkaniach Polaków aresztowano ok. 70 przedstawicieli inteligencji. Nie udało się dotrzeć do informacji, czy wśród nich był także Dąbrowski.

²⁷³ Franciszek Ejsmond (ur. 28.03.1859 w Goździe, zm. 13.08.1931 w Zakopanem) – syn Aleksandra i Karoliny z Grudzińskich. Studiował w Warszawie na Akademii Sztuk Pięknych oraz w Monachium, gdzie zaprzyjaźnił się m.in. z Julianem Fałatem. Był malarzem specjalizującym się w scenach rodzajowych, tematyce myśliwskiej, portretował głównie chłopów i dzieci. Do jego najpopularniejszych prac należą: *W izbie*, *Zaloty*, *Rodzinne popołudnie*, *Rodzina przy stole*, *Polowanie z puchaczem*. W 1891 roku poślubił Marię Pię z Wieniawskich, z którą doczekał się dwóch synów: Juliana (1892–1930) – poetę i Stanisława (1894–1939) – malarza. Przez wiele lat pełnił funkcję dyrektora w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. (Parafia Rzymskokatolicka w Radomiu, akt ur. 151/1859).

dotyczyć sprawy muzeum; prawdopodobnie chodziło o kwestie związane z Muzeum Sztuk Pięknych, ponieważ zarówno Dąbrowski wraz z żoną, jak i Ejsmond zaangażowani byli w działalność Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

Utraciwszy prawo wykonywania zawodu, Dąbrowski zaczął nauczać polskiego, geografii i historii potajemnie, w międzyczasie angażując się również w działalność Polskiej Macierzy Szkolnej, utworzonej jesienią 1905 roku. Organizacja pracowała na rzecz oświaty oraz poprawy stanu szkolnictwa na terenie całego zaboru rosyjskiego – do współpracy włączali się bowiem Polacy zarówno z miast, jak i wsi, tworząc lokalne Koła Polskiej Macierzy Szkolnej. Występowano zatem do władz o prawo do założenia nowych szkół, otwierano przy nich ochronki i wspólnymi siłami organizowano czytelnie oraz biblioteki. Dużą popularnością cieszyły się wówczas kursy dla analfabetów, usiłujące zażegnać jeden z podstawowych problemów społecznych Królestwa Polskiego: w 1905 roku aż 60% społeczeństwa nie potrafiło ani czytać, ani pisać²⁷⁴. Nakazem rządu Macierz Szkolna przestała istnieć w 1907 roku, a jej zadania, obowiązki oraz zgromadzone fundusze przejęło Towarzystwo Opieki Szkolnej Guberni Piotrkowskiej. Zachowane dokumenty potwierdzają jednak, że – choć nieformalnie – Macierz dalej funkcjonowała pod osłoną wspomnianego towarzystwa²⁷⁵.

Z lat 1906-1911 zachowało się niewiele informacji o działalności Dąbrowskiego. Ocalałe do dziś manuskrypty potwierdzają jedynie, że pisarz – pomimo panujących warunków polityczno-społecznych – nadal zajmował się pracą literacką. Z roku 1911 pochodzi rękopis utworu pt. *Niepotrzebny*, który ukazał się drukiem w grudniu na łamach „Kuriera Warszawskiego”, a rok później – w tomie nowel wydanych nakładem Gebethnera i Wolffa.

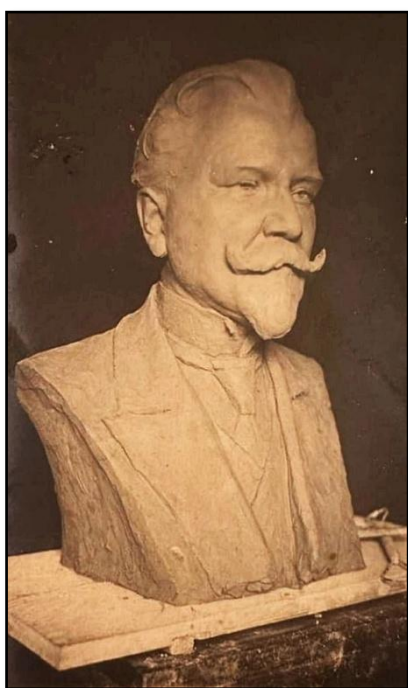
Na rok 1913 przypadł koniec pewnego etapu w życiu pisarza. Początkowo w „Dzienniku Kijowskim”, a później w formie książkowej opublikowano jedną z jego najbardziej poruszających powieści z subtelną, a jednocześnie niezwykle wymowną kreacją głównego bohatera. *Zmierzchy*, drukowane w czasopiśmie jako *Zmierzch bogów*, są niezwykle dojrzałą w formie powieścią autobiograficzną, której jednak nie należy postrzegać jako – co trafnie zauważa Stefan Lichański – „beletryzowane *curriculum vitae*”²⁷⁶, lecz analogię kondycji psychicznej pisarza i podmiotu. Publikując *Zmierzchy*, Dąbrowski po raz kolejny udowodnił,

²⁷⁴ Z. Kmiecik (red.), *Postępowa myśl oświatowa w Królestwie Polskim w latach 1905–1914*, Warszawa 1961, s. 6.

²⁷⁵ Potwierdza to korespondencja między Pawłem Micińskim (prezesem) a zarządem rozwiązanej Polskiej Macierzy Szkolnej. Zachowało się także pismo potwierdzające nielegalną działalność Macierzy z ramienia Towarzystwa Opieki Szkolnej Guberni Piotrkowskiej, sygnowane przez Micińskiego i Klossa. Zob. H. Markiewiczowa, *Rzecz o Polskiej Macierzy Szkolnej*, Warszawa 2016, s. 28.

²⁷⁶ S. Lichański, *Cienie i profile: studia i szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 474.

jak utalentowanym jest literatem, a przede wszystkim – poetą słowa, psychologiem oraz cichym obserwatorem, potrafiącym trafnie i niepostrzeżenie wyczuwać i opisywać najsubtelniejsze zmiany zachodzące w ludzkiej nastrojowości. *Zmierzchy* stanowią jednocześnie jego piękne pożegnanie z pracą literacką (choć niecałą dekadę później podejmie na krótko pióro ponownie) oraz przyznanie tego, czego obawiali się miłośnicy jego twórczości – że nie jest w stanie kontynuować twórczości na spełniającym oczekiwania czytelników poziomie. Przeszło czterdziestoletni Dąbrowski ponownie stał się głosem pokolenia, które powoli odchodziło już w niepamięć – pokolenia dekadentów, meteorów, melancholików i nerwowców, targanych niemocą twórczą.



Fot. 14. Zniszczone w czasie II wojny światowej popiersie Wacława Klossa autorstwa Marii Gerson-Dąbrowskiej.

1.5. Lata 1914–1932: Gimnazjum im. Władysława IV. U schyłku życia

Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich z siedzibą w Warszawie zostało zawiązane w 1906 roku, lecz władze w zaborze rosyjskim zaakceptowały wniosek o jego utworzenie i wpisanie do rejestru dopiero trzy lata później – w 1909 roku. Organizacja zrzeszała pracowników pióra, a jej celem była poprawa sytuacji oraz dbanie o dobro ich interesów na terenie Królestwa. Po zakończeniu I wojny światowej organizacja działała także na innych obszarach Rzeczypospolitej. Towarzystwo wyłoniło się z istniejącej już od 1899 roku Warszawskiej Kasy Przeworności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy, która miała wspomóc organizację rozwijającą się po powstaniu oświaty. W tym szczególnie trudnym czasie przykładano dużą wagę do roli literatury w złożonej i trudnej walce o niepodległość:

Dziś zaczadzonemu trzeba świeżego powietrza, wąpiącym nadziei, targanym niepokojem trochy spokoju, przeto słusznie czynią, zwracając się tam, skąd nadzieja i spokój płynie [...]. Powieść winna krzepić życie, nie zaś podkopywać; uszlachetniać je, nie zaś plugawić; nieść dobrą „nowinę”, nie zaś złą.²⁷⁷



Fot. 15. Posiedzenie Komitetu Wielkiej Kwesty Majowej w 1916 r.
Ignacy Dąbrowski siedzi pierwszy od lewej strony.

Jeszcze w XIX wieku ze względu na sytuację polityczną nie było mowy o działającym jawnie stowarzyszeniu zrzeszającym pisarzy, toteż dużym powodzeniem cieszyły się spotkania w redakcjach gazet, prywatnych salonach literackich czy kawiarniach. Wśród wielu znanych warto nadmienić rauty w domu Wolffów, o których w swoim wspomnieniu pisała Halina Wolff-Zielińska²⁷⁸ – bywali na nich:

²⁷⁷ H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli*, w: *Tenże, Pisma*, t. XX, Warszawa 1894, s. 211–212. Fragment został częściowo zacytowany we wstępie do pracy: J. Czemiński, *Kasa literacka. Warszawska Kasa Przeworności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy 1899–1929*, Warszawa 1929, s. 4.

²⁷⁸ Halina Wolff-Zielińska (1893–1984) – córka wydawcy Józefa Wolffa i Anny z Siekluckich. W 1931 r. poślubiła Walentego Zielińskiego. Po śmierci ojca pracowała w redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”.

Sienkiewicz, Prus, Oppman, Dębicki, Weyssenhoff i wielu innych²⁷⁹. Tego typu spotkania miały duży wpływ na wzmacnianie więzi w środowisku literackim. Oprócz silnej potrzeby wspólnoty o podobnych zainteresowaniach, problemach i upodobaniach, pojawiło się zapotrzebowanie na stworzenie instytucji zabezpieczającej polskich literatów od strony finansowej. Pracownicy pióra w przypadku choroby czy trudnych sytuacji losowych nie mieli bowiem środków materialnych umożliwiających im codzienne życie na godnym poziomie. Pierwsze próby podjęcia niniejszej inicjatywy pojawiły się w roku 1874 za sprawą Juliana Ochorowicza²⁸⁰ – wówczas to powstał pomysł założenia Warszawskiego Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Literatów. Nie spotkał się on jednak z akceptacją rządu. Dopiero Kasa Przewodniczącego zyskała aprobatę. Wkrótce rozszerzyła ona swoją działalność i z inicjatywy Lorentowicza, Ludomira Grendyszyńskiego²⁸¹, Leona Papieskiego²⁸² oraz Stefana Krzywoszewskiego²⁸³ powstało Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy Polskich, z siedzibą przy ul. Brackiej 5, które zrzeszało osoby o tej profesji bez względu na płeć.

Na co dzień organizacja zajmowała się urządzaniem odczytów, konferencji literackich, zebrań towarzyskich oraz zakładaniem czyteln i bibliotek²⁸⁴. Była także inicjatorem nagród literackich i stypendiów (Fundusz im. B. Prusa, Fundusz im. J. Włoskiewicza, Nagroda im. E. Orzeszkowej) dla wyróżniających się twórców. Ignacy Dąbrowski sprawował funkcję skarbnika Towarzystwa w latach 1915–1918²⁸⁵, podczas gdy sekretarzem był Tadeusz Jaroszyński²⁸⁶, wiceprezesem Artur Śliwiński²⁸⁷, a prezesem Ignacy Baliński²⁸⁸. Autor *Felki*

²⁷⁹ H. Wolff-Zielińska, *Sylwetki z życia dawnej Warszawy*, ok. 1972. ZNiO Mnps 15484/II.

²⁸⁰ Julian Ochorowicz (1850–1917) – poeta, publicysta, fotografik, psycholog i filozof. Zajmował się teorią pozytywizmu oraz prowadził badania w zakresie hipnologii.

²⁸¹ Leon Grendyszyński (1859–1922) – publicysta, działacz społeczny. Od 1890 r. był redaktorem „Niwy”. Współzałożyciel „Kuriera Niedzielnego”, „Kuriera Polskiego” oraz Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich.

²⁸² Leon Ildefons Papieski (1859–1917) – adwokat, publicysta, działacz społeczny i kolekcjoner dzieł sztuki. Jeden z założycieli Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich.

²⁸³ Stefan Krzywoszewski (1866–1950) – pisarz, publicysta, redaktor tygodnika „Świat” i „Kuriera Polskiego”, delegat Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie w 1922 r., współzałożyciel Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich.

²⁸⁴ Zob. *Statut Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich*, Warszawa 1909.

²⁸⁵ APW, *Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy*, sygn. 72/201/0/17/359, k. 20–41.

²⁸⁶ Tadeusz Jaroszyński (1862–1917) – pisarz, krytyk teatralny, rysownik. Tworzył ilustracje publikowane w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Gazecie Polskiej” czy „Wędrowcu”; w czasopiśmie zamieszczał także recenzje dzieł malarskich.

²⁸⁷ Artur Śliwiński (1877–1953) – historyk, publicysta, krytyk literacki, członek PPS, premier Polski w 1922 r. Podczas I wojny światowej był bliskim współpracownikiem Józefa Piłsudskiego. Założyciel dwutygodnika o charakterze społeczno-polityczno-artystycznym „Witeź”.

²⁸⁸ Ignacy Baliński (1862–1951) – prawnik, publicysta, krytyk literacki, pisarz, działacz społeczny, sędzia Sądu Najwyższego II RP. Pracował jako wieloletni redaktor „Życia Warszawskiego” oraz „Wieczorów Rodzinnych”, a także członek zarządu Polskiej Macierzy Szkolnej. Swoje teksty publikował m.in. na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” czy „Kuriera Warszawskiego”. W latach 20. XX w. był senatorem z ramienia Narodowej Demokracji.

zasiadał także w komisji do spraw kooperatywy wspólnie z Kasą Przewrotności – w jej skład wchodził m.in. Lucyna Kotarbińska²⁸⁹ (Towarzystwo Literatów) czy przedstawiciel Kasy Przewrotności: Władysław Reymont.

Dąbrowski oprócz obowiązków skarbnika podejmował także działania związane z oświatą. W roku 1915 Towarzystwo Literatów na zaproszenie Komitetu Obywatelskiego Wielkiej Kwesty Majowej po raz pierwszy wydało jednodniówkę *Na wpisy szkolne*²⁹⁰. Inicjatywa charytatywnych zbiórek funduszy na rzecz oświaty zrodziła się około 1907 roku, kiedy Polska Macierz Szkolna przy okazji obchodów Święta Konstytucji 3 Maja zorganizowała pierwszą kwestę, mającą na celu finansowe wsparcie uczniów, a także walkę o niezależną polską oświatę. W 1915 roku Towarzystwo Literatów opublikowało pismo i sprzedawało je w nakładzie 18400 egzemplarzy, gromadząc sumę 7657 rubli²⁹¹ (po odliczeniu wydatków na druk), przekazaną Komitetowi. W tym samym roku Dąbrowski wchodził także w skład sekcji języka polskiego organizowanego w strukturze Towarzystwa. Obowiązkami grupy było propagowanie dbałości o poprawną pisownię i zapobieganie błędom językowym. W okresie od 1 lutego do 27 lipca 1915 roku, kiedy jeszcze bez zastrzeżeń funkcjonowała poczta²⁹², owa sekcja odgrywała rolę poradni językowej – w odpowiedzi na listy ludzi z całego Królestwa dokonywała rozstrzygnięć językowych i rozwiewała wątpliwości pytających.



Fot. 7. Zdjęcie i podpis Dąbrowskiego z albumu pamiątkowego Wacława Klossa.

²⁸⁹ Lucyna z Kleczeńskich Kotarbińska (1858–1941) – działaczka społeczna, emancypantka, publicystka, recenzentka literacka. Dwoje dzieci, które miała z pisarzem i aktorem Józefem Kotarbińskim, zmarło w dzieciństwie, co mocno odcisnęło się na jej psychice. Odnaczała się talentem malarskim, który rozwijała w szkole Wojciecha Gersona. Współtworzyła „Tygodnik Mód i Powieści” oraz Stowarzyszenie Kobiet Szyjących „Dźwignia”. Angażowała się w działalność Narodowej Organizacji Kobiet, ruch emancypacyjny oraz wspomagała męża w pracy w teatrze. Jest autorką wspomnień (m.in. *Zza kulis teatru: wspomnienia i refleksje*, *Ze wspomnień o Asnyku*, *Wokoło teatru: moje wspomnienia*) oraz poradnika: *Nasz dom. Poradnik praktyczny, gospodarczo-społeczny dla kobiety polskiej*).

²⁹⁰ Baliński I. i in. (red.), *Na wpisy szkolne. Jednodniówka Tow. Literatów i Dziennikarzy Polskich*, Warszawa 1915, <https://polona.pl/item-view/c6cf02af-beb6-44cd-9f7d-0aee4bd68178?page=0> [dostęp: 9.10.2023].

²⁹¹ APW, *Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy*, dz. cyt., k. 30.

²⁹² Tamże, k. 31.

Rok później, w 1916 roku, Dąbrowski został przewodniczącym sekcji wydawniczej²⁹³ Komitetu Wielkiej Kwesty Majowej – nadzorował i redagował jednodniówkę *Na szkołę polską*²⁹⁴, w której znalazły się wiersze oraz drobne formy prozatorskie członków Towarzystwa Literatów i innych osób zainteresowanych. Jego żona, Maria Gerson-Dąbrowska zasiadała w sekcji odpowiedzialnej za organizację święta dzieci²⁹⁵. Jednodniówka pomieściła prace aż siedemdziesięciu pięciu autorów, wśród których nie brakło najbardziej rozpoznawalnych nazwisk: Dębickiego, Wiktora Gomulickiego²⁹⁶, Pajzderskiej, Kosiakiewicza, Langego, Wacława Sieroszewskiego²⁹⁷ czy Cecylii Walewskiej²⁹⁸. Ze względu na duże powodzenie i szczytny cel, Dąbrowski redagował jednodniówki *Na Polską Macierz Szkolną* również w roku 1917²⁹⁹ i 1918³⁰⁰, a od roku 1919 pełnił on funkcję prezesa Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich.

W roku 1919 nastąpiła ważna zmiana w etatowej pracy Dąbrowskiego. W rok po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, a przez polskich nauczycieli – przywrócenia prawa do wykonywania zawodu – Dąbrowski przeszedł³⁰¹ z Gimnazjum gen. Chrzanowskiego do Gimnazjum im. Władysława IV na Pradze, gdzie uczył geografii i historii (w starszych klasach przedmiot nazywał się: wiedza o Polsce)³⁰². Instytucja założona w 1885 roku

²⁹³ Dziennik Komitetu Obywatelskiego Miasta Warszawy, *Wielka Kwesta Majowa*, Warszawa, 25 kwietnia 1916, nr 259, k. 1, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/plain-content?id=14583> [dostęp: 9.10.2023].

²⁹⁴ I. Dąbrowski i in. (red.), *Na szkołę polską*, Warszawa 1916, <https://polona.pl/item-view/dl424a6f-1453-45eb-9da8-fd0f293031cc?page=1> [dostęp: 9.10.2023].

²⁹⁵ Dziennik Komitetu Obywatelskiego..., dz. cyt., k. 2.

²⁹⁶ Wiktor Gomulicki (1848-1919) – pisarz, varsavianista, przedstawiciel pozytywizmu. Po studiach prawnych zadebiutował swoją poezją na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”. Pracował w redakcjach „Kuriera Warszawskiego”, „Tygodnika Powszechnego”, a także w czasopismach satyrycznych: „Kolce” i „Mucha”.

²⁹⁷ Wacław Sieroszewski (1858–1945) – pisarz, działacz niepodległościowy, etnograf, poseł i senator w II RP. W swojej twórczości literackiej opisywał głównie życie ludzi Dalekiego Wschodu, poruszał kwestie społeczno-obyczajowe. Podczas zesłania na Syberię badał życie tamtejszych mieszkańców.

²⁹⁸ Cecylia z Zaleskich Walewska (1859–1940) – działaczka społeczna, publicystka, pisarka. Kształciła się w gimnazjum i konserwatorium muzycznym. Początkowo zarabiała na życie, udzielając lekcji gry na pianinie. W latach 1899-1927 redagowała czasopismo „Bluszcz”. Przez całe życie angażowała się w sprawy emancypacji kobiet. Na łamach popularnych czasopism publikowała swoje szkice krytycznoliterackie, publicystyczne i nowele. W 1884 r. poślubiła Stanisława Walewskiego.

²⁹⁹ I. Baliński, I. Dąbrowski (red.), *Na Polską Macierz Szkolną*, Warszawa 1917, <https://polona.pl/item-view/67109ec0-e427-45c9-abad-588f327997e0?page=1> [dostęp: 9.10.2023].

³⁰⁰ I. Dąbrowski, J. Lorentowicz (red.), *Na Polską Macierz Szkolną*, Warszawa 1918, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/76728?id=76728> [dostęp: 9.10.2023].

³⁰¹ We wspomnieniu Heleny Richterowej pojawia się informacja, jakoby ok. 1919 roku pisarz Ignacy Dąbrowski pracował przez rok jako nauczyciel geografii w ośmioklasowym Gimnazjum Żeńskim Jadwigi Taczanowskiej. W *Spisie nauczycieli* (oprac. Z. Zagórowski, Lwów 1924) figuruje jednak inna postać – Stanisław Dąbrowski. W innych źródłach również nie udało się potwierdzić informacji o pracy autora *Felki* w gimnazjum Taczanowskiej.

³⁰² Zob. *Katalogi główne szkoły z lat 1919–1929*, w: APW, zespół 72274/0 Państwowe Gimnazjum i Liceum Męskie im. Władysława IV w Warszawie, sygn. 1–19.

początkowo nosiła nazwę Gimnazjum Praskiego i prowadzona była w przeważającej większości przez Rosjan. Dopiero po I wojnie światowej szkoła zyskała miano gimnazjum filologicznego. Dnia 1 sierpnia 1919 roku posadę dyrektora objął tam Wacław Kloss, który w pracy kładł nacisk na dobre relacje między gronem pedagogicznym a uczniami, jak również na przyjazną atmosferę panującą wśród nauczycieli. Dzięki temu młodzież miała poczucie wspólnoty, bezpieczeństwa i zaufania, które odgrywały ważną rolę w codziennej pracy wychowawczej.



**Fot. 8. Grono pedagogiczne Gimnazjum im. Władysława IV.
Dąbrowski siedzi jako drugi z lewej strony.**

Okres pracy w Gimnazjum im. Władysława IV Dąbrowski wspominał jako najmiłszy. Dzięki dobrze dobranemu gronu nauczycieli stosunki w pracy były niezwykle serdeczne. Koledzy wspominali literata tak:

Uważany przez innych zatrudnionych w szkole nauczycieli za nieoficjalnego zastępcę dyrektora umiał dzięki dużemu taktowi i nieprzeciętnej kulturze osobistej zdobyć sobie sympatię i szacunek ogółu pedagogów, zwłaszcza że odznaczał się pogodnym usposobieniem i był człowiekiem z natury wesołym.³⁰³

³⁰³ Ignacy Dąbrowski, w: H. Sowiński (red.), *Gimnazjum i Liceum im. Króla Władysława IV w Warszawie na Pradze. Monografia szkoły*, tom II: 1915–1944, Warszawa 2005, s. 172.

Lubili i szanowali go także uczniowie, podobnie jak prowadzone przez niego lekcje geografii, które zapewne były fascynujące, pełne ciekawostek. Ze względu na zamiłowanie do eleganckiego ubioru, zyskał przezwisko „Lolo”³⁰⁴. Dąbrowski ubierał się wedle własnego gustu i upodobania, kierując się przyzwyczajeniami nabytymi w latach swojej młodości, bez dbałości o aktualne trendy modowe, co poświadcza także Stanisław Lam, opisujący jego nieco śmieszny, przestarzały strój:

[...] nosił się z elegancją dawno minioną. To występował w szarym surducie, białej kamizelce i ciemniejszych spodniach sztuczkowych, bardzo wąskich i źle skrojonych, to znów w żakiecie czarnym, aksamitnej kolorowej kamizelce z krągłymi kamyczkami zamiast guzików, jasnych spodniach i bucikach okładanych sukniem. W klapie surduta zawsze zatknięty kwiat świeży, a w ręku laska z srebrną gałąką.³⁰⁵

W dniach 12–14 maja 1920 roku w Warszawie odbył się Wszechdzielnicowy Zjazd Literatów Polskich, podczas którego powołano Związek Zawodowy Literatów Polskich ze Stefanem Żeromskim na czele. W skład Komisji Związkowej weszli m.in.: Dąbrowski, Pajzderska, Leo Belmont³⁰⁶, Andrzej Strug³⁰⁷, Zygmunt Kisielewski³⁰⁸ czy Zofia Nałkowska³⁰⁹. Utworzona grupa, choć zrzeszać miała pisarzy ze wszystkich zaborów, w rzeczywistości skupiała początkowo tylko mieszkańców Królestwa Polskiego ze względu na trudności organizacyjne natury politycznej. Nie powstrzymało to jednak literatów z Poznania, Wilna czy Krakowa przed utworzeniem miejscowych związków; do scalenia wszystkich oddziałów doszło dopiero w 1935 roku³¹⁰.

Przeszło pięćdziesięcioletni Dąbrowski w tamtym okresie zdecydowanie bardziej angażował się z kwestie społeczne, aniżeli w samą twórczość prozatorską. Priorytetem było dla

³⁰⁴ Forma *lolo* – zapewne od: *lala, lalul*.

³⁰⁵ S. Lam, *Życie wśród wielu*, Warszawa 1968, s. 303.

³⁰⁶ Leo Belmont, właśc. Leopold Blumental (1865–1941) – polski pisarz, tłumacz, współzałożyciel Polskiego Związku Esperantystów. Absolwent prawa na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim. Jako radca prawny praktykował m.in. w Petersburgu. Był wydawcą czasopisma „Wolne Słowo”; do jego najpopularniejszych utworów należą: *W wieku nerwowym* (1890), *Tamten człowiek* (1892) i *Markiza Pompadour, miłośnica królewska* (1927). Zmarł w getcie warszawskim.

³⁰⁷ Andrzej Strug właśc. Tadeusz Gałęcki (1871–1937) – pisarz, publicysta, działacz ruchu niepodległościowego, scenarzysta. W latach 1897–1900 przebywał na zesłaniu w guberni archangielskiej. Po powrocie do kraju redagował „Gazetę Ludową” i uczestniczył w rewolucji 1905 r. Jego najbardziej znane utwory to: *Ludzie podziemni* (1908), *Dzieje jednego pocisku* (1910), czy *Zakopanoptikon* (1913–1914).

³⁰⁸ Zygmunt Kisielewski (1882–1942) – prozaik, działacz Polskiej Partii Socjalistycznej. Brat pisarza Jana Augusta Kisielewskiego. W 1922 r. został delegatem na zjeździe Związku Zawodowego Literatów Polskich.

³⁰⁹ Zob. E. Kozikowski (red.), *Pamiętnik Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie 1920–1930*, Warszawa 1931, s. 205.

³¹⁰ T. Aleksander, *Stowarzyszenia kultury w Polsce w XX wieku*, „Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne” 1995, nr 10, s. 30–31.

niego życie rodzinne i dobrostan Towarzystwa Literatów (późniejszego Związku), aniżeli czynna praca literacka. W 1921 roku wydawnictwo Trzaski, Everta i Michalskiego podjęło się wznowienia *Śmierci* wydanej przed prawie trzydziestu laty. Krytyka nie pisała już o niej z takim zaangażowaniem i rozgłosem, jak niegdyś – utwór ten stał się bowiem odrobinę przebrzmiałym, zwłaszcza jeśli chodzi o postawę bezdogmatyczną, charakterystyczną dla dawno już minionego pokolenia Młodopolan. Znaleźli się jednak publicyści, którzy poświęcili nowemu wydaniu *Śmierci* uwagę – jak Stefan Papée:

W trzydziestą rocznicę powstania powieści ukazało się obecnie jej czwarte wydanie, by przypomnieć czytelnikom zapomnianego niesłusznie autora i jego arcydzieło. *Śmierć* nie straciła nic ze swego piękna mimo upływu lat. [...] *Śmierć* Dąbrowskiego, przepojona namiętną miłością życia, budzi nie zniechęcenie, ale przywiązanie do życia i zdwaja groźnym *memento* gonitwę za ziemskim szczęściem.³¹¹

Głos zabrał także na łamach „Rzeczpospolitej” Józef Gołąbek, szczegółowo analizując stan psychiczny głównego bohatera i podkreślając wyjątkowość powieści:

Nadmienić należy, że nie każdy nasz utwór literacki spotkał się z uznaniem za granicą, a *Śmierć* przetłumaczono wkrótce po jej wydaniu (1892) na język rosyjski, francuski, niemiecki i angielski. Muszą więc w tym utworze mieścić się pierwiastki nadające mu ogólnoludzką wartość.³¹²

Samego autora wspominano już jednak jako minionego, wielkiego literata, który zniknął ze sceny literackiej i nie pojawi się na niej ponownie. Tego typu głosy dały się słyszeć w prasie już kilkanaście lat wcześniej, gdy dostrzeżono, że kolejne utwory Dąbrowskiego nie dorównują jego debiutanckiej *opus magnum*.

Wznowienie powieści być może stało się jednak dla pisarza impulsem do ponownego sięgnięcia po pióro. Przed rokiem 1924 stworzył szkic *Koniec legendy*, będący ironicznym



Fot. 9. Ignacy Dąbrowski, ok. 1920 r.

³¹¹ Stef[an Papée], *Nowe książki*, „Dziennik Poznański” 1921, nr 188, s. 3.

³¹² J. Gołąbek, *Książka o śmierci*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 160, s. 4.

komentarzem do głośnej sprawy amerykańskiego spadku po Kazimierzu Pułaskim³¹³. Choć felieton Dąbrowskiego najpewniej nigdy nie został opublikowany, daje się w nim poznać pisarza od nieco innej strony – jako żartobliwego, sarkastycznego i błyskotliwego twórcę.

Po wznowieniu *Śmierci*, w wigilijnym wydaniu „Kuriera Warszawskiego” w roku 1921 pojawiła się obiecująca zapowiedź nowych powieści Dąbrowskiego:

Od nowego roku rozpoczynamy w odcinku „Kuriera Warszawskiego” druk powieści współczesnej IGNACEGO DĄBROWSKIEGO pod tytułem *Matki*. Znakomity autor *Śmierci* i *Felki* w utworze tym, osnutym na tle życia rodzinnego, przeprowadził drobiazgową analizę psychologiczną stosunki matki do dziecka w trzech kolejno po sobie następujących pokoleniach. [...] Piękny, bogaty język i subtelny styl Ignacego Dąbrowskiego zajaśniały tu w całej pełni. Powieść ta pod względem artystycznym stoi na równi z najwybitniejszymi dotychczasowymi jego dziełami, a przewyższa je szerokością objętego tematu i umiejętnie wyzyskanego materiału obserwacyjnego.³¹⁴

Powieść omawiano równie głośno, co ją zapowiadano – poświęcono jej więcej miejsca, niż innym w „Przeglądzie Warszawskim”: „Ta scena, opisana z mistrzostwem godnym Balzaca,



Fot. 10. Grono pedagogiczne Gimnazjum im. Władysława IV – wieczór pożegnalny z okazji przejścia na emeryturę dyrektora Wacława Klossa.

jest punktem kulminacyjnym całej doskonale zbudowanej powieści. Główny swój temat autor wybornie rozwinął i opracował, dając mu odpowiednią, dyskretną i przemyślaną instrumentację”³¹⁵. Rękopis obszernego i wielokrotnie cyzelowanego szkicu planowanej dylogii, której pierwszy tom zatytułował *Matki* (drugi zaś – nigdy nieopublikowany, którego rękopis nie zachował się do dziś –

³¹³ Przed I wojną światową niezwykle głośną była sprawa spadku po Kazimierzu Pułaskim, konfederacie barskim, który swój ogromny spadek (ziemię przypadającą na połowę miasta Chicago, podarowaną mu w ramach wdzięczności przez rząd USA) przepisał na przyjaciela, Kazimierza Kozłowskiego. Po latach, w okresie międzywojennym, Ambasada Stanów Zjednoczonych poszukiwała spadkobierców obu bohaterów za pośrednictwem polskiej prasy. W odpowiedzi zgłosiła się horrendalna liczba rzekomych potomków, którzy rościli sobie prawo do spuścizny. *Koniec legendy* autorstwa Dąbrowskiego nawiązuje do tejże absurdałnej sytuacji.

³¹⁴ [Od nowego roku rozpoczynamy...], „Kurier Warszawski” 1921, nr 355, s. 8.

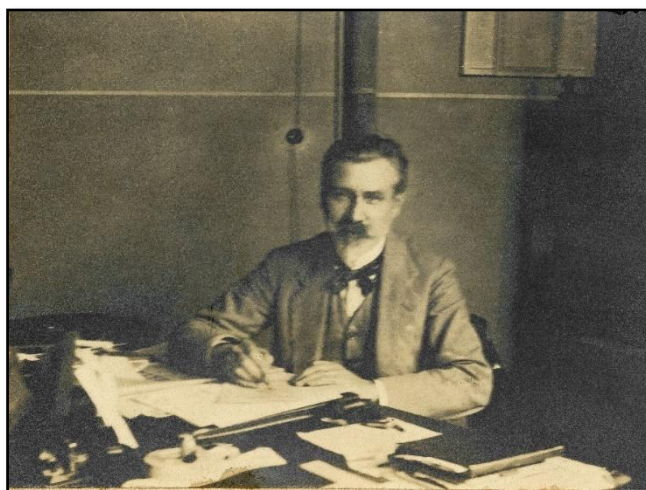
³¹⁵ *Kronika. Ignacy Dąbrowski: Matki*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 22, s. 96–97.

*Nini*³¹⁶) ukazuje ogrom pracy włożony przez autora w powieść. Po głośnym pierwodruku w „Kurierze” *Matki* opublikowano w formie książkowej nakładem Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”. Choć Dąbrowski pracował również nad kolejnymi tomami, z czasem zarzucił dalsze prace. Tym samym *Matki* stały się jego ostatnią opublikowaną powieścią.

Pisanie niewątpliwie uprzykrzały mu nieustanne problemy zdrowotne. W wyniku wieloletnich problemów z płucami, a także układem sercowo-naczyniowym, Dąbrowski dość szybko – bo już jako trzydziestokilkulatek – zaczął zmagać się z ich skutkami ubocznymi. W jego przypadku szczególnie dotkliwe okazały się tzw. palce Hipokratesa – obrzmiałe i nienaturalnie zaokrąglone oraz powiększone opuszki palców, które utrudniały mu codzienne czynności. Wspomniany już Kozikowski, uczeń Dąbrowskiego ze szkoły przy Smolnej, wspominał:

Pamiętam jego rękę ze zgrubiałymi w zakończeniach palcami, przypominającymi pałeczki, którymi uderza się w bęben. Grubo później już dowiedziałem się, że to choroba kości, rozwijająca się w następstwie choroby płuc, wywoływała powiększenie poduszek palców. [...] Z czasem ówczesny dyrektor szkoły Włodzimierz Włodarski przy jakiejś okazji dał nam do zrozumienia, że nasz nauczyciel geografii przechodził kiedyś gruźlicę i że na lekcjach jego należy zachowywać się szczególnie cicho i spokojnie, by go nie denerwować.³¹⁷

Nasilające się symptomy chorobowe można obserwować, przyglądając się zachowanym rękopisom. Choć nie ulega wątpliwości, że pismo człowieka wraz z wiekiem może ulegać zmianie, to w przypadku Dąbrowskiego zmiana ta kryje za sobą poważne dolegliwości. Szczególnie ciekawy pod tym względem jest brudnopis *Matek*, w którym już pierwsza strona budzi zaciekawienie i prowokuje do postawienia wielu pytań.



Fot. 20. Dyrektor Kloss przy biurku w Gimnazjum im. Władysława IV.

³¹⁶ Rękopis *Nini* nie zachował się do dziś, podobnie jak planowany trzeci tom powieści o nieznanym tytule.

³¹⁷ E. Kozikowski, *Łódź i pióro*, dz. cyt., s. 32–33.

Pierwsze dwa słowa napisane są bowiem za pomocą pióra – są jednak dość niewyraźne, postawione niezgrabnie. Pisarz szybko zrezygnował z tego narzędzia na rzecz ołówka. Przyczyny tej decyzji mogą być różne: być może Dąbrowskiemu skończył się tusz, a ponieważ nie chciał czekać na zakup nowego atramentu, chwycił za ołówek? Możliwe, że chciał potraktować niniejszy rękopis jako szkic i dla zwykłej oszczędności oraz wygody zrezygnował z pióra? Inną hipotezą jest także trudność w dzierżeniu w dłoni pióra, które wymaga od piszącego subtelnych



Fot. 21. Zdjęcie z rodzinnych zbiorów Gersonów-Bobińskich, zamieszczone na łamach czasopisma „Stolica”.

ruchów i trzymania narzędzia pod specyficznym kątem – być może taka pozycja ręki sprawiała mu ból lub dyskomfort ze względu na bardzo obrzmiałe palce. W przypadku takich dolegliwości posługiwanie się poręcznym i mniej wymagającym ołówkiem wydaje się zwykle wygodniejszą opcją.

Taki wariant wydarzeń potwierdzałoby nietypowo kanciaste, nieco niezdarne pismo, bez charakterystycznej dla duktu pisarza lekkości i finezji. Rękopis *Matek* różni się pod tym względem od wszystkich innych notatek Dąbrowskiego – najbardziej zbliżony, jeśli chodzi o charakter pisma, jest autograf *Końca legendy*, co wskazuje na niedługi okres dzielący powstanie obu szkiców. Problemy zdrowotne Dąbrowskiego znajdują swoje potwierdzenie w liście jego żony, Marii Gerson-Dąbrowskiej, kierowanym do przyjaciółki Anny Offmańskiej³¹⁸ z dnia 12 kwietnia 1923 roku: „I widzisz, znów przyjść nie mogłam. Mam dziś aż troje niezdrowych w domu – męża, siostrzenicę³¹⁹ i służącą, a do tego owo przedstawienie na głowie”³²⁰.

Cenne wspomnienie o „cioci Marynusi” i jej mężu uwiecznił na łamach „Stolicy” w 1984 roku syn Jadwigi Gerson-Bobińskiej, Stanisław Bobiński. Podkreślając zaangażowanie Marii Gerson-Dąbrowskiej w – jak to ujął – „walkę z masowym importem z Niemiec szklanych, kolorowych bombek na choinkę”³²¹. Rzeźbiarka, która już na początku XX wieku otworzyła

³¹⁸ Anna z Łąckich Offmańska (1871–1943) – malarka. Uczyła się u Wojciecha Gersona, specjalizowała się w pejzażach i martwej naturze (kwiaty i krajobrazy górskie). Przed I wojną światową mieszkała w Krakowie, Płońsku, Zakopanem, a po wojnie wróciła do Warszawy. Tam pracowała jako nauczycielka rysunku w szkołach średnich oraz domach prywatnych. W roku 1895 poślubiła Mieczysława Offmańskiego.

³¹⁹ Mowa o Marii z Bobińskich Witwickiej (1891–1924), córce Jadwigi Gerson-Bobińskiej i Stanisława Bobińskiego, żonie Tadeusza Witwickiego. Zmarła młodo w 1924 roku, mając zaledwie 33 lata.

³²⁰ List M. Gerson-Dąbrowskiej do Anny z Łąckich Offmańskiej z dn. 12.04.1923 (Warszawa). BN rkps 2735 II, k. 13.

³²¹ S. Niewiadomski [Stanisław Bobiński], *Ciocia Marynusia*, „Stolica” 1984, nr 2, s. 24.

przydomową wytwórnię ozdób choinkowych, w 1919 roku opublikowała książeczkę pt. *Choinka polska* z propozycjami prostych do wykonania dekoracji z motywami ludowymi i nawiązującymi do polskiej kultury. Siostrzeniec artystki wspominał początki działalności przy ul. Smolnej 7, opisując skomplikowaną organizację i produkcję ozdób na kilka tygodni przed Bożym Narodzeniem:

Sprawę wziął w swoje ręce wuj Dąbrowski, który okazał się dobrym organizatorem. Zamówił metalowe sztance do wycinania z kolorowego papieru przeróżnych kwiatków, serduszek, kółeczek itp. ornamentów oraz podstawek i szyjek do dzbanuszków. W pudełeczkach leżały owe różnobarwne wycinanki, które przyklejało się na wydmuszkach klejem z krochmalu. Warsztat siedł całą parą. Dobór elementów zdobniczych pozostawiono naszej dziecięcej fantazji i poczuciu smaku.³²²

Niestety nie udało się dotrzeć do żadnej korespondencji wymienianej przez małżonków, trudno zatem opowiedzieć o ich relacji. Bez wątpienia byli parą o wspólnych pasjach, zainteresowaniach i wielkim zamiłowaniu do sztuki, choć – jak można przypuszczać – o nieco innych temperamentach. Dąbrowski był wspominany jako literat introwertyczny, czasem sarkastyczny, choć o pogodnym usposobieniu. Jego żona natomiast była osobą otwartą, ciepłą i bardzo opiekuńczą. Jako wieloletnia nauczycielka w Gimnazjum im. Królowej Jadwigi uwielbiała pracę z dziećmi. Dąbrowscy byli małżeństwem przez niemal trzydzieści lat – do końca życia pisarza.

Ostatnią podróż do Włoch Dąbrowski odbył na Boże Narodzenie w 1925 roku – spędził je w położonym na Riwierze Włoskiej kąpielisku Rapallo. Końcowe lata swego życia przebył w Warszawie u boku żony i w towarzystwie siostrzeńców – swoich oraz tych ze strony żony. W 1929 roku w tomiku *Czytane polskie dla szkoły powszechnej* pod redakcją Józefa Gołąbka i Stanisława Tynca pojawił się ostatni napisany przez Dąbrowskiego utwór pt. *Na wakacje* – nietypowy o tyle, że skierowany do najmłodszych czytelników.

W tym samym, 1929 roku, po ponad czterdziestu latach pracy nauczyciela i jednocześnie po dziesięciu latach w Gimnazjum im. Władysława IV, Dąbrowski odszedł na emeryturę. W 1931 roku wraz z żoną i jej siostrą wziął udział w obchodach 100-lecia urodzin Wojciecha Gersona w warszawskiej Zachęcie. Życiem na emeryturze nie było mu jednak dane cieszyć się zbyt długo – po ciężkiej chorobie, której widmo wisiało nad nim już od najmłodszych lat, zmarł

³²² Tamże.

niecałe trzy lata później: 4 lutego 1932 roku o godzinie trzynastej, w mieszkaniu przy ul. Smolnej 7. Na jego nagrobku na Starych Powązkach³²³ Maria Gerson-Dąbrowska umieściła popiersie męża wykonane własnoręcznie przeszło trzydzieści lat wcześniej. W przeciwieństwie do wielu innych rzeźb nagrobnych autorstwa Gersonówny – popiersie przetrwało szczęśliwie drugą wojnę światową bez najmniejszego uszczerbku.



Fot. 11. Pogrzeb Ignacego Dąbrowskiego 10 lutego 1932 r. w kościele św. Krzyża w Warszawie. Po prawej stronie widoczny Wacław Kloss. Trumnę niosą m.in. siostrzeńcy Dąbrowskiego: Jerzy i Władysław Skórscy



Fot. 23. Pogrzeb Dąbrowskiego. Za karawanem widoczni: Wacław Kloss (w kapeluszu), za nim Maria Gerson-Dąbrowska, siostrzeńcy Dąbrowskiego: Jerzy i Władysław Skórscy oraz siostra pisarza Aniela z mężem Władysławem.

³²³ Pogrzeb odbył się 10.02.1932 r. Kwatera 39, rząd 4, miejsce 17–18.



**Fot. 24. Nagrobek Dąbrowskiego na Starych
Powązkach. Popiersie autorstwa
Marii Gerson-Dąbrowskiej.**

ROZDZIAŁ II

NARODZINY LITERATA. OKRES GUWERNERSKI

2.1. Preludium. Pierwsze szkice literackie (1888–1890)

Śmierć (pierwotne) (1888)

Najstarszy zachowany rękopis Ignacego Dąbrowskiego pochodzi z 1888 roku. Autor, porządkując w późniejszych latach swoje bruliony, zanotował na odwrocie kartki: *Śmierć (pierwotne)*, jednoznacznie wskazując nieukończony szkic jako pierwociny swojej debiutanckiej powieści opublikowanej w cztery lata później. Warto nadmienić, że tytuł dopisano z pewnością po czasie, ponieważ nazwa ta pojawia się dopiero w trzeciej z czterech wersji rękopisu utworu i nie padła w notatkach Dąbrowskiego nigdy wcześniej. Przeszło czterdziestostronicowy autograf urywa się w połowie zdania i nie ma swojej kontynuacji. Świadczy to o porzuceniu pierwotnego pomysłu na rzecz nowego, który jest czytelnikom znany z opublikowanej wersji.

W przeciwieństwie do *editio princeps* ten wariant utworu ma formę quasi-korespondencji – pod kolejnymi datami znajdują się krótsze bądź dłuższe passusy o konstrukcji luźnych listów, adresowanych zawsze do przyjaciela – Wacka. Pierwszy z nich opatrzono datą 8.01.1888 r. oraz inicjałem miejscowości. Niektóre z kolejnych wpisów poprzedzono datacją, choć większość z nich zawiera adnotacje typu: „3 dni później”, „2 dni później”, „innego dnia” itd., które zapewne na etapie tworzenia czystopisu miałyby zostać sprecyzowane¹. Nadawca listów, podpisujący się inicjałem „I.”, pisze do przyjaciela z murów seminarium duchownego w „T”². Nie tylko tęskni on za swoją bratnią duszą, Wacławem, ale też wyraźnie daje znać, że przyjaciel natchnął go do wyższych celów i dał mu poczucie wyjątkowości, wręcz misji do spełnienia: „Byłem świata gliną przeznaczoną do lepienia, bez własnych celów i marzeń, skazaną na życie traw i zwierząt. To numery do statystyki. A nie chcę być tym prochem!”³ – pisze.

Postać wyłaniająca się z pierwszych listów przywodzi na myśl typowego przedstawiciela „wieku nerwowego” – młodego, ambitnego i przekonanego o swej nadprzeciętności neurotyka. Narrator chce wziąć w swoje ręce życie, które dotąd dostarczało mu bólu i rozczarowań:

¹ O podobnym sposobie pracy nad powieścią-dziennikiem świadczą brudnopisy *Śmierci*, wydanej w 1892 r.

² Jedynym seminarium funkcjonującym w tamtym czasie w miejscowości na literę „T” było Wyższe Seminarium Duchowne w Tarnowie, założone w 1822 roku. W matrykułach nie odnotowano jednak nazwiska Dąbrowskiego, co wskazuje na brak pokrycia tego wątku z biografią pisarza. Autor prawdopodobnie stworzył wizję seminarium, opierając się na wspomnieniach z bursy dla uczniów w Szpitalu św. Ducha w Warszawie, gdzie spędził lata młodości. Miejscowość „T.” Dąbrowski deszyfruje w innych swoich utworach – najpewniej mowa o Trześni, prawdopodobnie rodzinnych stronach babki, w których przebywał po opuszczeniu szkoły.

³ I. Dąbrowski, *Śmierć (pierwotne)*, 1888. BN rkps 44411/II, k. 1v. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego rękopisu oznaczane będą skrótem „*Śmierć (pierwotne)*” oraz numerem karty.

„Zrywam z poziomością. Szczyty tylko siedliskiem nam będą [...]. Ja muszę tam lecieć, choćby oślepnąć przyszło, bo muszę tam, ze słońca porwać trochę jakości i ciepła, i wam na ziemię rzucić. To moja rola”⁴.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, jak duże zachodzi podobieństwo między bohaterem szkicu inicjalnego *Śmierci*, podpisującym się jako „I”, a Jerzym Rymszą z powieści Leo Belmonta, pt. *W wieku nerwowym* oraz całą plejadą nerwowców: Płoszowskim z Sienkiewiczowskiego *Bez dogmatu* czy Greslou z *Ucznia* Paula Bourgeta. Wszystkie te utwory opublikowano jednak później, niż Dąbrowski rozpoczął swoje prace nad *Śmiercią*. Dementuje to niektóre pogłoski, jakoby pomysł do stworzenia powieści narodził się po lekturze powieści Sienkiewicza. Wymienieni bohaterowie reprezentują typ młodopolskiego nerwowca z zacięciem naukowym, badawczym, opierających się nie tylko na porywach duszy, ale i wewnętrznej potrzebie rozwoju, często będącej jednoczesnym źródłem autodestrukcji. Dusza bohatera szkicu powieści, pełna namiętności, studzona jest jednak przez rozsądek, który sprowadza młodzieńca na ziemię i odróżnia go od bohaterów romantycznych: „Przecież nigdy nie słuchałem bożka Mickiewicza i zawszem go parafrazował: »miej serce... lecz bacz na rozum«”⁵. Kolejne listy ujawniają jednak, że jego marzenia, zdaniem Wacława, są zbyt śmiałe i wybujałe. Wzmianki w kilku listach ukazują, jak duże podobieństwo zachodzi między Wacławem a Stachem (z wydanej powieści *Śmierć*), wzorowanym na Klossie.

Na kolejnych kartach nadawca listów z pasją naukowca dokonuje wiwisekcji własnego stanu, uczuć i emocji. W przeciwieństwie do ostatecznie opublikowanego utworu, tutaj bohater koncentruje się niemal wyłącznie na duszy, chorobę ciała pozostawiając na dalszym planie, o czym zresztą sam wspomina:

O zdrowie moje się pytasz? Niewiele się nim zajmuję co prawda. Ciało teraz u mnie na drugim, a może i na trzecim planie. Krew się jednak nie pokazuje więcej, choć ból z piersi nie ustąpił. Czuję to szczególnie wieczorami, kiedy całodzienna schylona postawa nad książką niezupełnie zbawiennie na mnie wpływa.⁶

W tych nielicznych momentach, gdy tematem listów staje się choroba, daje się odczuć lęk piszącego przed śmiercią:

⁴ *Śmierć (pierwotne)*, k. 2v–3r.

⁵ *Śmierć (pierwotne)*, k. 3r.

⁶ *Śmierć (pierwotne)*, k. 11r.

Nie lubię myśleć o swej chorobie, tak się śmierci boję. Bo powiedz, umrzeć teraz, z tymi ogniami w mózgu, co mi duszę przetapiają! Z tymi porywami wielkich pragnień, co mnie na wyżyny szczęścia wnieść mają! A! To byłoby okropne! Przebudzić się po to, żeby znów zasnąć na wieki, z rozpaloną duszą, z gorączką pragnienia w ustach zgorzkniałych! Nie... nie... ja nie chcę umierać, nie chcę. Życie pragnę teraz, bo piękne jest życie.⁷

Tęsknota za młodością i świadomość zbliżającej się śmierci wzmagają gwałtowne emocje, gorączkowe pragnienie życia, działania. Wskutek pogarszającej się choroby autor listów odchodzi z seminarium i wkrótce wyjeżdża do domu stryja na wieś – w tym miejscu rękopis urywa się. Nie zostaje nigdy ukończony.

Warto zwrócić uwagę, że dojrzały – choć niedopracowany jeszcze w swej formie – utwór został przez Dąbrowskiego napisany, gdy ten miał zaledwie dziewiętnaście lat. Nie sposób nie zauważyć, że autor miał silną wewnętrzną potrzebę uzewnętrznienia goryczy i smutku, jakie towarzyszyły mu na co dzień od najmłodszych lat. O wielu autentycznych zdarzeniach ze swojego życia wspomina zresztą w listach przy okazji opisywania przyjacielowi konfliktu z surowym, konserwatywnym stryjem⁸, który stał się jego najbliższą rodziną po śmierci rodziców. Mowa między innymi o sprawowaniu nad nim opieki przez wuja, problemach zdrowotnych w młodym wieku czy licznych wyjazdach związanych z kuracjami. Te i inne szczegóły możliwe do wyłuskania z treści autografu stanowią dodatkowe źródło do dopełnienia pewnych wątków z biografii pisarza. Kluczowy zdaje się jednak motyw poruszany w pierwszych, nieukończonych szkicach powieści, a także w drukowanej *Śmierci* i całej późniejszej twórczości Dąbrowskiego, mianowicie – traumatyczny lęk przed śmiercią oraz napiętnowanie przez jej widmo od najmłodszych lat życia. Samotność i realne zagrożenie po utracie matki i ojca stało się czynnikiem silnie oddziałującym na psychikę dziecka.

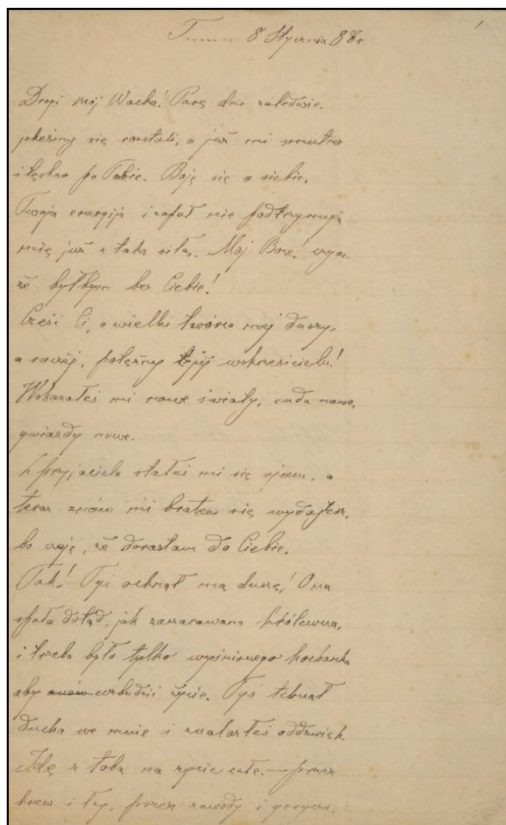
Co ciekawe, podobieństwo między najstarszym rękopisem a pierwszym wydaniem *Śmierci* można dostrzec nie na pierwszy rzut oka – porównując zapiski – a dopiero po wnikliwej lekturze obu źródeł. Próżno szukać w szkicu zdań i akapitów przepisanych do późniejszych wariantów powieści. Pod względem samej warstwy tekstologicznej rękopis można uznać za zupełnie inny utwór i tak też traktować go podczas analizy i interpretacji. Zajmujący oraz ciekawy z perspektywy historycznoliterackiej jest jednak sam proces twórczy, krystalizowanie

⁷ *Śmierć (pierwotne)*, k. 11v.

⁸ Mowa o najstarszym, przyrodnim bracie ojca Dąbrowskiego, Hieronimie Dąbrowskim.

się ostatecznej formy *Śmierci*, utworu uznanego za najbardziej kunsztowny i oryginalny w całym dorobku pisarza.

Chaotyczna równowaga między chorobą ciała i duszy jest w opublikowanej wersji *Śmierci* idealnie wyważona. Rozdarcie wewnętrzne i dolegliwości gruźlicze wynikają z siebie



Fot. 12. Rękopis Dąbrowskiego podpisany: *Śmierć* (pierwotne).

nawzajem – ta gruźlicza melancholia łączy czytelnika z romantycznym mitem, obecnym w literaturze od lat. Pod tym względem pierwszy szkic powieści nie dorównuje kunsztem ostatecznej wersji – w przypadku szkicu wzmianka o chorobie płuc pojawia się stosunkowo późno i nie zostaje wyeksponowana. Warto zwrócić uwagę, że właśnie obecność bardzo obrazowych i uznanych za odrażające, opisów rozkładu ciała wywołała największe poruszenie wśród krytyków i czytelników. Czy powieść spotkałaby się z tyloma pochlebnymi opiniami, gdyby nie obecność krwi, potu i płwociny w dzienniku suchotnika? Prawdopodobnie nie. Odnaleziony rękopis ukazuje zatem, jak dojrzałym – zwłaszcza na swój wiek – rozważnym i wrażliwym pisarzem był Ignacy Dąbrowski, oraz jak autentyczne były wyznania poczynione w tym manuskrypcie. O odłożeniu szkicu

do szuflady zadecydowała bowiem raczej artystyczna intuicja (aniżeli wiedza czy doświadczenie), a także poczucie, że stworzony utwór nie spełnia oczekiwań autora.

Dlaczego Dąbrowski porzucił pierwotny zamysł? Być może ze względu na wrodzony perfekcjonizm potraktował szkic jako nieidealny – pełen niedociągnięć i zbyt chaotyczny. Liczba późniejszych rękopisów, skreśleń i poprawek pokazuje, że pisarz z dużą rozważą ważył słowa i obmyślał, które powinny znaleźć się w utworze⁹. Opisany autograf można jednak traktować jako impuls, który pobudził literacką wyobraźnię Dąbrowskiego i był prawdopodobnie pierwszą próbą *Śmierci*, uznanej za *opus vitae* pisarza. Jego wrażliwość,

⁹ Potwierdzają to także inne zachowane do dziś w rękopisach, choć nigdy niewydane, utwory, w tym także historia związana z dwutomową powieścią pt. *Mistrz*.

umiejętność wsłuchiwania się w ludzką duszę – jak pisali krytycy – lecz także chroniczny smutek, były nie tylko atrybutami jego osobowości, lecz także twórczości.

***Skazaniec* (1890)**

Drugim ze szkiców Dąbrowskiego, w których widać załączki mającej powstać debiutanckiej powieści, jest *Skazaniec* z roku 1890. Choć Hugon Malanowicz – mający dostęp do zaginionej dziś korespondencji pisarza z Klossem, któremu ten zwierzał się ze swoich literackich zamierzeń – wspomina, że miała być to historia „osnuta na tle wyzwoleniczych walk Węgrów”¹⁰, to sam zachowany fragment utworu tezy tej nie potwierdza. W rękopisie przeczytać można gorączkowe zwierzenia bohatera, oczekującego w celi na stracenie. Nie sposób wskazać konkretne miejsce akcji, narodowość osadzonego, jego wiek czy powód uwięzienia – narracja prowadzona jest jednak w pierwszej osobie, co wskazuje, że z formą narracji personalnej eksperymentował Dąbrowski od swoich pierwszych literackich prób.

Spomiędzy wierszy *Skazańca* wyłania się ogromny lęk przed obezwładniającym widmem rychłej śmierci i towarzyszące mu szaleństwo, pomieszanie zmysłów. Nie zostaje jednak wyjaśnione, czy wewnętrzne rozdarcie jest spowodowane nadchodzącą śmiercią w więzieniu, czy bohater sam siebie skazał na stracenie – nie jest bowiem w stanie poradzić sobie z psychicznym bólem. Rys psychologiczny tytułowego skazańca, a także wzmianka Malanowicza o rzekomo planowanym przez Dąbrowskiego osadzeniu wydarzeń na tle rewolucji na Węgrzech przywodzą na myśl postać Augusta Katza, towarzysza broni Ignacego Rzeckiego z *Lalki* Bolesława Prusa. Dąbrowski niewątpliwie zapoznał się z powieścią publikowaną w odcinkach na przełomie lat 1887–1889 i zainspirował melancholijnym, tajemniczym Katzem. „W kacie, na więziennym barłogu skurczony, nieruchomy siedzi człowiek jakiś. To skazany na śmierć. Zbrodniarz to czy nieuznany geniusz – wszystko jedno, to skazaniec, i nic więcej. Jutro ma już nie istnieć”¹¹ – pierwsze zdanie *Skazańca* jednoznacznie nasuwa skojarzenie ze sceną gorączki, a później samobójczej śmierci Katza: „Spojrzałem. Katz leżał na barłogu skurczony, z wystrzelonym pistoletem w rękę. Ogniste płatki przeleciały mi przed oczyma i zdaje mi się, żem zemdlał”¹². W obu fragmentach pojawia się nawet identyczne

¹⁰ H. Malanowicz, *Ignacy Dąbrowski. Próba charakterystyki życia i twórczości*, „Prace Polonistyczne” 1963, nr 19, s. 170.

¹¹ I. Dąbrowski, *Skazaniec*, 1890. BN rkps 11148 II, k. 1.

¹² B. Prus, *Lalka*, t. 1, oprac. J. Bachórz, Warszawa 1991, s. 232.

sformułowanie: „na barłogu skurczony”. Wiele elementów wspólnych dla *Skazańca* i rozdartego wewnątrznie Katza wskazuje na prawdziwość przytoczonych przez Malanowicza słów, że planowana powieść miała dotyczyć powstania węgierskiego (z lat 1848–1849).

Rzecki, wspominając tamten wieczór, pisze, że wraz z towarzyszami udał się na spoczynek, a ze snu wyrwał go dopiero gospodarz, który pokazał mu postrzelonego Katza. Co działo się od ostatniej rozmowy przyjaciół do pociągnięcia za spust pistoletu? O czym myślał opętany gorączką samobójca i co pchnęło go do tej decyzji? Podobne pytania musiał zadać sobie Dąbrowski, który zdecydował się poświęcić temu swój nieukończony utwór – *Skazańca* można by bowiem określić duchowym pamiętnikiem Katza z nocy poprzedzającej samobójczą śmierć. W utworze odnotowano jego myśli i targające nim obawy, podobnie jak w przypadku Rudnickiego w *Śmierci*.

Rzecki niejednokrotnie wspomina, że dawniej Katz, jedząc kartofle ze słoniną, odmawiał jednocześnie pacierz. W chwili zwątpienia w pamięci tytułowego skazańca również pojawia się wspomnienie niegdysiejszych modlitw: „Dawniej umiałem pacierze, przekonam się, czym nie zapomniiał. Ale to już tak dawno, tak bardzo dawno”¹³. Szybko jednak rezygnuje, uświadamiając sobie, że nie wierzy już w żadnego Boga. Najgorszym z więzień okazuje się dla niego więzienie własnych myśli, obaw i tanatycznego lęku, od którego nie może się wyzwolić:

Spokój, bezruch. Jak cicho dokoła! Jak spokojnie! Wszystko skamieniało. Apatia, senność, nicność, wytchnienie. A i ptaszki świergocą, i słońce posuwa się powoli, powoli. Wszystko zażywa ciszy, pokoju. Nawet i ten szaleniec leży teraz nieruchomo: padł bez zmysłów – i nie czuje. Ale obudzi się jeszcze... na nowe męczarnie, bo myśl – myśl nie ginie.¹⁴

W wielu swoich późniejszych utworach Dąbrowski dowiódł swej niezwyklej wrażliwości i empatii – posiadał on zdolność współodczuwania emocji ludzi, których znał i obserwował. Postaci, w które niejako wciela się w swoich utworach, są zawsze złożone psychologicznie, obarczone przeszłością, rzutującą na ich losy. Lektura *Lalki* mogła wywrzeć na autorze duży wpływ. Szczególnie zdawał się interesować go melancholijny, tajemniczy i milczący Katz – wierny towarzysz broni i przyjaciel Rzeckiego. *Skazaniec* miał prawdopodobnie być studium kondycji psychicznej postaci silnie inspirowanej Katzem, w którym Dąbrowski być może widział po części samego siebie.

¹³ *Skazaniec*, k. 2r.

¹⁴ *Skazaniec*, k. 5r.

Na przemian melancholijnego i neurotycznego sobowtóra Katza oraz autora listów podpisującego się jako „I.” można potraktować jako prototypy Józefa Rudnickiego, bohatera debiutanckiej powieści Dąbrowskiego, choć z perspektywy tekstologicznej dwa nieukończone szkice nie stanowią precyzyjnie rozumianych wariantów utworu. Z tego powodu, a także z uwagi na ich nieukończoną formę i podobieństwo tematyczne, zdecydowano o ich wspólnym omówieniu w osobnym rozdziale, poprzedzającym analizę dzieła drukowanego. Pierwociny wskazują jednak klarownie, co znajdowało się w orbicie zainteresowań twórcy przed przystąpieniem do pisania znanej czytelnikom *Śmierci* – a są to: zagadnienia okołomaladyczne, tanatyczne, psychologiczne, związane silnie z motywem melancholii.

Dąbrowski eksplorował psychikę człowieka skazanego na śmierć – czy to związaną z postępującą chorobą, wyrokiem sądu, czy własnymi problemami psychicznymi. Zarówno *Śmierć (pierwotne)*, jak i *Skazaniec* niewątpliwie są szkicami, w których powoli rodził się i dojrzewał koncept opublikowanej później powieści, uznanej za *opus vitae* Dąbrowskiego.

2.2. Klucz do duszy wieku. Debiutancka powieść *Śmierć* (1892)

Debiutancka powieść Dąbrowskiego, zatytułowana *Śmierć*, ukazała się na łamach drugiego i trzeciego numeru opiniotwórczej „Biblioteki Warszawskiej” za rok 1892, tuż obok utworów takich uznanych literatów jak Adam Asnyk (*Nad głębiami*) i Henryk Sienkiewicz (*U źródła*). Stanisław Zieliński na łamach „Gazety Warszawskiej” prorokował wówczas: „Studium p. Dąbrowskiego jest utworem z rzędu tych, które rzadko ukazują się w literaturze, lecz gdy raz się ukazały, żyją długo”¹⁵. Powieść Dąbrowskiego odbiła się szerokim echem po najpoczytniejszych czasopismach, wywołując niemałe poruszenie. Nowy Korbut rejestruje około trzydzieści recenzji opublikowanych w latach 1892–1902, ukazujących się w ważniejszych czasopismach krajowych, a także niemieckich i francuskich¹⁶.

Zaskakuje fakt, że nieznany w środowisku debiutant napisał utwór tak poruszający i godny uwagi, że swoje opinie wyrazili natychmiast na jego temat tacy znani krytycy jak: Piotr Chmielowski, Teodor Jeske-Choiński, Antoni Potocki, Jan Sten, Marian Gawalewicz, Bronisław Chrzanowski, Wiktor Gomulicki czy Włodzimierz Zagórski. O tak żywym zainteresowaniu i licznych, pozytywnych recenzjach debiutujący rówieśnicy Dąbrowskiego mogli jedynie marzyć. O Reymontowskiej *Pielgrzymce do Jasnej Góry* (1894 r.) napisano siedem razy. Podobnie było w przypadku utworu *W wieku nerwowym* Leo Belmonta (1888 r.). Pod względem rozgłosu porównać można *Śmierć* do wydanego w roku 1895¹⁷ *Fachowca* Wacława Berenta – powieści, która w ciągu pierwszych lat od publikacji skłoniła krytykę do zabrania głosu przeszło dwadzieścia razy. Warto jednak nadmienić, że nie był to rzeczywisty debiut pisarza – w 1894 roku Berent wydał w „Ateneum” opowiadanie *Nauczyciel*, które przeszło bez echa, nie spotkawszy się z żadną reakcją ze strony krytyki. Do chwili śmierci Dąbrowskiego, to jest do roku 1932, tekstów krytycznych dotyczących *Śmierci* ukazało się niemal pięćdziesiąt. Już sama liczba reakcji na opublikowany dziennik suchotnika stanowi

¹⁵ S. Zieliński, *Przegląd literacki: Ignacy Dąbrowski: „Śmierć”*, „Gazeta Warszawska” 1892, nr 231, s. 1.

¹⁶ Recenzje *Śmierci* wydrukowano na łamach takich tytułów prasowych, jak m.in.: „Tygodnik Ilustrowany”, „Kurier Codzienny”, „Kurier Warszawski”, „Ateneum”, „Gazeta Lwowska”, „Słowo”, „Wędrowiec”, „Przegląd Polski”, „Głos”, „Gazeta Warszawska”, „Wiek”, „Rola”, „Goniec i Iskra”, „Prawda”, „Gazeta Polska”, „Tygodnik Mód i Powieści”, „Dziennik dla Wszystkich”, „Biesiada Literacka”, „Dziennik Poznański”, „Przegląd Katolicki”. Wśród zagranicznych periodyków warto wymienić „Berliner Fremdenblatt”, „Berliner Tageblatt”, „Neue Literarische Blätter”, „Lodzer Zeitung” czy „Mercure de France”.

¹⁷ *Fachowiec* ukazywał się na łamach „Gazety Polskiej” w 1894 i 1895 roku.

wymowny element w analizie recepcji powieści. Opinie, z jakimi spotkał się debiut młodego, wówczas zaledwie dwudziestotrzyletniego, twórcy, były skrajnie różne.

Autorem jednej z pierwszych recenzji był Marian Gawalewicz, który nie szczędził określeń dodatnio waloryzujących powieść: „Tytuł straszny: *Śmierć* – ale rzecz po prostu świetna, wyróżniająca się nawet w tak poważnym i starannie redagowanym miesięczniku, jak »Biblioteka«, gdzie dobry artykuł, wytrawne pióro i zajmujący temat nie stanowią nic wyjątkowego [...]”¹⁸. Gawalewicz zwrócił uwagę, że mimo podjęcia trudnego tematu, spomiędzy wierszy wyłania się oryginalna młodzieńcza siła i wielka moc talentu, które nadały utworowi niezwykłego rysu; *Śmierć* była dla niego tak oryginalna i wymowna, że gdyby nie podpis autora, miałby problem z określeniem, który z wybitnych polskich pisarzy opublikował tak znakomite studium – w pierwszej kolejności uznaliby, że Sienkiewicz. Utwór zestawiano zresztą z *Bez dogmatu*, którego autora uznano wręcz za ojca chrzestnego¹⁹ *Śmierci*. „To talent – mówiłem sobie po każdej prawie stronicy i powtarzałem to z radością jakąś, bo i jak się nie cieszyć, kiedy literaturze przybywa nowa a dzielna, świeża a oryginalna siła [...]”²⁰ – pisał zachwycony Gawalewicz. Był on bodaj pierwszym z krytyków, którzy uznali Dąbrowskiego za literata o samorodnym talencie i znakomicie zapowiadającego się beletrystę. Co znamienne, Tomasz Sobieraj nadmienia, że Gawalewicz na ogół wykazywał duże zainteresowanie nowymi nurtami i tendencjami, lecz jego stosunek do literatury Młodej Polski był niejednorodny – badacz pisze, że „jako krytyk był do niej o wiele życzliwiej nastawiony, aniżeli jako powieściopisarz”²¹. Wszyscy inni krytycy również przyznali zgodnie, że Dąbrowskiego cechuje umiejętność dogłębnej, szczegółowej obserwacji zjawisk oraz silne ich odczuwanie. Cezary Jellenta w swojej entuzjastycznej recenzji określił *Śmierć* „kluczem do duszy wieku”²².

Znaleźli się jednak i zoile, którzy *quasi*-naturalistyczny obraz umierania uznali za budzący „strach i obrzydzenie”²³, a odejście od wiary i wszelkich życiowych dogmatów głównego bohatera – za cechę charakterystyczną ówczesnej, na wskroś zepsutej, młodzieży, która prowadzi „działalność »destrukcyjno-negatywną«”²⁴ względem wartości chrześcijańskich. Pomijając subiektywny odbiór krytyków, literatów czy duchownych, żaden

¹⁸ M. Gawalewicz, *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 136, s. 94.

¹⁹ T. Sobieraj, *Wokół „Bez dogmatu” Henryka Sienkiewicza. Szkic o antropologii filozoficznej powieści*, w: K. Stępnik, T. Bujnicki (red.), *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, Lublin 2007, s. 282.

²⁰ Tamże.

²¹ T. Sobieraj, *O prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999, s. 42.

²² C. Jellenta, „*Śmierci*” i „*Dogmaty*”, „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 48, s. 524.

²³ W. Zagórski, *Przegląd literacki: Ignacy Dąbrowski – „Śmierć: studium”*, „Wiek” 1892, nr 272, s. 2.

²⁴ M. Massalski, *Moralna fotografia współczesnej studenterii*, „Przegląd Katolicki” 1893, nr 22, s. 345.

z nich nie mógł odmówić debiutującemu autorowi oryginalności dzieła, poruszającej kreacji aktu umierania oraz kunsztu literackiego. Najważniejszym elementem recepcji utworu było jednak uznanie go za zwiastun i wyrazisty początek nowej epoki. Zagórski, który w pierwszych wersach swojej recenzji narzekał, że lektura zmęczyła go, przygnębiła i rozstroiła nerwowo, w podsumowaniu przyznał z uznaniem:

Cokolwiek bądź, pojawienie się *Śmierci* jest faktem zaznaczającym epokę w naszym piśmiennictwie, jako pierwszy objaw naturalizmu, który tu, jak Minerwa z głowy Jowisza, w pełnym rynsztunku występuje na widownię. [...] Po raz pierwszy dopiero spotykamy się w polskim piśmiennictwie z *kat'exochen*²⁵ naturalistycznym utworem. *Śmierć* jest bowiem psychofizjologicznym studium, przeprowadzonym umiejętnie i z wirtuozerstwem, któremu równego trzeba by szukać chyba nad Sekwaną.²⁶

Duże zaciekawienie wzbudziła także sama postać Dąbrowskiego, zupełnie dotąd w środowisku literackim nieznanego. Wówczas nikt jeszcze nie zdawał sobie sprawy, że niezwykle umiejętnie wykreowaną postać suchotnika-bezdogmatowca autor zawdzięczał własnym, bolesnym doświadczeniom. Stworzenie tak realistycznej kreacji budziło podejrzenia środowiska literackiego, które jeszcze na początku XX wieku dementowało rozpowszechniane plotki, sprawiające wrażenie nazbyt daleko posuniętych: „Około nieznanego jeszcze wówczas Dąbrowskiego utworzyła się legenda, jakoby suchotnikiem był i dzieło swoje, pasując się z chorobą, pisał w cytadeli. Okazało się zaś, że autor *Śmierci* jest młodym, dwudziestokilkuletnim chłopcem, wątłym wprawdzie, lecz o zdrowych płucach”²⁷. Tymczasem trafne przeczucia miał właśnie Zieliński, pisząc: „robi wrażenie tak, jakby ten »pamiętnik« pisał istotnie... suchotnik”²⁸. W realistycznym odtworzeniu kolejnych stadiów choroby pomagał mu także szczebrzeszyński lekarz i przyjaciel Józef Villaume, za sprawą którego opisy były nie tylko obrazowe i poruszające, ale także – na czym Dąbrowskiemu zależało – prawdopodobne.

Zarówno w zamierzeniach autora, jak i w udanej (na co wskazują recenzje) realizacji plasuje się niejako programowe założenie młodopolan co do roli powieści. Ten charakterystyczny dziś i reprezentatywny dla epoki²⁹ gatunek wyrósł na gruncie tradycyjnej

²⁵ *kat'exochen* (gr.) – wybitnie, czysto.

²⁶ W. Zagórski, dz. cyt., s. 2.

²⁷ J. Sten [Ludwik Bruner], *Młoda Polska, V: Ignacy Dąbrowski*, „Krytyka” 1899, nr 6, s. 334–335.

²⁸ S. Zieliński, dz. cyt., s. 2.

²⁹ O sytuacji powieści młodopolskiej obszernie pisze Michał Głowiński (*Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997). Słusznie rozgranicza on pozycję liryki, odpowiadającej estetycznym

dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, przekształcając niektóre z jej cech na potrzeby nowego nurtu. Oprócz niewątpliwej konieczności niesienia za sobą pewnego przesłania względem społeczeństwa, priorytetem stało się czerpanie z poetyckiego języka stosowanego w liryce; powieść miała zatem być nie tylko spójną historią, ale także ukazaną w piękny i poruszający sposób. Cel ten bez wątpienia udało się zrealizować autorowi *Śmierci*, o którym pisano: „[...] w utworze p. Dąbrowskiego prawda zjednoczyła się z pięknem; jest to może najpiękniejszy poemat dramatyczny, pełen niepodrabianej poezji o nastroju lirycznym, a to jest właśnie cechą charakterystyczną niepospolitych utworów”³⁰.

Wkraczające na literacką scenę pokolenie dostrzegło konieczność dostosowania pewnych cech powieści do własnych przekonań – przede wszystkim uznano świat zewnętrzny za świat martwy, niezwiązany z przeżyciami jednostki i tym samym nieporuszający odbiorcy. Z tegoż samego powodu przebrzmiała okazała się rola narratora wszechwiedzącego, apodyktycznego i obojętnego wobec uczuć bohaterów. W jego miejscu rozpowszechniło się zjawisko bohatera prowadzącego, a zatem osadzenie w roli przewodnika po lekturze jednej z postaci – z tego wynika duża popularność powieści pisanych w pierwszej osobie (powieści-dzienników, powieści-pamiętników, powieści w listach), dzięki którym czytelnik mógł identyfikować się z narratorem: już nie zimnym i górującym nad bohaterami, ale osadzonym w centrum wydarzeń, uwikłanym w problemy, targanym emocjami. Taka narracja miała być dla „spowiedzi zbolełej duszy formą szczególnie dogodną”³¹. Sednem powieści młodopolskiej stały się przeżycia jednostki, jej doświadczenia i indywidualne problemy, a nie – jak w okresie pozytywizmu – ukazanie przekroju szerokiej panoramy społecznej. Odbiór dzieła ukazanego z perspektywy osoby przeżywającej opisywane zdarzenia jest zgoła inny, niż w przypadku narratora wszechwiedzącego, albowiem czytelnik może czuć się bezpośrednio zaproszony do świata przedstawionego, a w toku lektury ma możliwość współodczuwania i współprzeżywania z bohaterem prowadzącym. Trafnie opisuje to zjawisko Michał Głowiński: „Autor schodzi z powieściowej sceny, pozwalając bohaterom na bardziej samodzielny egzystencję”³².

Przypuszczać można, że na sukces debiutanckiej powieści Dąbrowskiego złożyło się kilka elementów: wspomniana już narracja pierwszoosobowa ujęta w formę dziennika, która

postulatami pokolenia i sprzyjającej intymnemu wyznaniu jednostki, od powieści, która – jak pisał Antoni Potocki – jest „sumieniem literackim epoki”.

³⁰ S. Zieliński, dz. cyt., s. 2.

³¹ M. Głowiński, dz. cyt., s. 229.

³² Tamże, s. 109.

ponadto znakomicie współgrała z podjętą tematyką – procesem umierania młodego bezdogmatowca. Szokująca nie była bowiem sama topika, podejmowana już przecież w literaturze wielokrotnie – lecz sposób jej przedstawienia. Właśnie synteza tych dwóch elementów poskutkowała wielkim poruszeniem wśród odbiorców i przyczyniła się do nadania lekturze miana ponadczasowej. Fakt ten stoi w opozycji do twierdzeń Beaty Szymańskiej na temat śmierci w literaturze młodopolskiej:

Moderniści oplakują siebie. Umierający bohater literacki, to *alter ego* autora i nie wywołuje on wzruszenia czytelników, bo sprawy nie odbierają jako własnej. Także samą nieuchronność śmierci moderniści przeżywają jako fakt indywidualny, niepowtarzalny, jedyny. [...] Autor, stawiając siebie w centrum rozpadającego się wszechświata i przybierając postawę: „płaczcie, bo to ja mam umrzeć”, pozostawia czytelnika obojętnym. Nie może być inaczej, skoro to nie umierająca jednostka przeżywa rozpacz, lecz tej rozpaczcy domaga się od otoczenia.³³

Odbiór *Śmierci* stanowczo tę tezę obala, prawdopodobnie za sprawą podjętej w miejsce liryki formy powieści-dziennika, narracji kreowanej na intymną, pisaną dla samego siebie, nie zaś z myślą o szerokiej publiczności. Aleksander Milecki zwraca uwagę na zamknięty układ komunikacyjny w tej formie powieści, gdzie podmiotowe „ja” jest jednocześnie nadawcą informacji, jej adresatem i odbiorcą, w przeciwieństwie do podejścia przedmiotowego („ja” tożsame z „ty” – „Nigdy siebie nie zrozumiesz”)³⁴. Główny bohater, Rudnicki, w istocie „oplakuje sam siebie” – przeżywa to jednak w samotności, nie szuka współczucia u czytelnika, bo istnienia takowego początkowo nie zakłada. Nawet jeśli podświadomie kontynuuje prowadzenie dziennika w imię sentencji *non omnis moriar*, z nadzieją, że pozostanie coś po nim na świecie, gdy jego już nie będzie – to pierwsze sięgnięcie po pióro z pewnością umotywowane jest inną potrzebą. W jednym z pierwszych wpisów pyta sam siebie: „Ale po co ja to wszystko piszę?”³⁵. Skazany na samotność podczas całodziennego leżenia w łóżku, prowadzi życie zgoła odmienne od dotychczasowego, wypełnionego obowiązkami i obcowaniem z ludźmi. Z czasem dostrzega, że nie ma innego wyjścia: nie mając żadnej innej formy ekspresji ani sposobu na wypełnienie dłużących się dni, będąc więźniem własnego ciała – może wyłącznie spisywać swoje przemyślenia i opisywać najbliższą dookolność: „A po tym

³³ B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści: przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991, s. 112–113.

³⁴ A. Milecki, *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Lublin 1994, s. 153.

³⁵ I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001, s. 66. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Śmierć*” oraz numerem strony.

odrzuconiu świata, cóż mi pozostaje na ten dni moich schyłek? – cztery gołe ściany pokoju, dachy za oknem, dziurawa kołdra i desenie tapety. To już nie tło mego życia, lecz życie samo, bo nie ma nic dla mnie poza nimi”³⁶.

Literacki pseudo-dziennik³⁷, choć rzeczywiście kreowany przez autora w oparciu o jego doświadczenia (osobiste bądź naoczne), nie daje czytelnikowi podstaw do mniemania, że przemyślenia i emocje, którym upust daje Rudnicki w dzienniku, są autentycznymi notatkami spisywanymi przez Dąbrowskiego podczas zmagania się z gruźlicą. Powieść, choć pisana w pierwszej osobie, nie jest dosłowną spowiedzią umierającego autora. Za wpisami w dzienniku kryje się przeciętny przedstawiciel pewnej warstwy społecznej – jest więc oryginalnym i jedynym w swoim rodzaju, ale głosem większej zbiorowości. Umiejętne odseparowanie autora od swojego bohatera, a także stworzenie realistycznej kreacji Rudnickiego – chorującego młodzieńca, który jest świadom nadchodzącej śmierci – pozwoliło na uniknięcie percepcji utworu jako jednej z wielu poetyckich skarg wygłaszanych przez uprzywilejowanego, odmiennego od reszty świata, poetę-dekadenta.

W swojej powieści Dąbrowski umiejętnie łączy zresztą elementy naturalistyczne z modernistycznymi³⁸ – w świecie przedstawionym umieranie ma swoje konkretne podłoże, uwarunkowane somatycznie, znane już z dzieł pozytywistycznych, gdzie śmierć:

jest śmiercią „z powodu”. Bohater umiera „dlatego że”. Dlatego że świat skierował przeciw niemu chorobę – tyfus, suchoty, skazał na głód, nędzę i przemoc, nie ocalił od niebezpieczeństwa. [...] Śmierć stanowi oskarżenie, wymierzone w społeczeństwo – jeżeli warunki społeczne były jej przyczyną – lub jest potwierdzeniem okrucieństwa natury, okrucieństwa, od którego nie ma odwołania, ale które budzi protest.³⁹

Słabość ciała wraz z opisami procesów fizjologicznych zachodzących w organizmie chorego została wyeksponowana w dzienniku Rudnickiego ze szczególną uwagą. *Śmierć* stanowi pierwszą młodopolską powieść, w której choroba nie pełni funkcji drugoplanowego elementu świata przedstawionego, a jego motyw przewodni. Dlatego właśnie w ostatnich latach po utwór

³⁶ *Śmierć*, 124.

³⁷ Określenie „pseudo-dziennik” czy „pseudo-diarysta” stosuję za Głowińskim, pisząc o literackich stylizacjach na tę formę piśmiennictwa intymnego (M. Głowiński, dz. cyt.).

³⁸ Co, jak zwraca uwagę Głowiński w przywołanym opracowaniu, stanowi sedno młodopolskiego rozumienia i realizacji powieści, zaadaptowanej z tradycji realistycznej na potrzeby nowego nurtu.

³⁹ B. Szymańska, dz. cyt., s. 111.

chętnie sięgają badacze dyskursu maładycznego⁴⁰. Z uwagi na kryterium fikcyjności powieść stanowi źródło patograficzne, choć uwzględnienie przeszłości autora i jego własnych zmagañ z bólem, cierpieniem, nadaje powieści cech autopatograficznych – odmiany pisanía o swojej chorobie⁴¹.

Podójście Rudnickiego do swojego półożenia jest kolejnym istotnym elementem niepozwalającym na zaszufładkowanie *Śmierci* w kategorii nurtu naturalistycznego. Mateusz Szubert zwraca uwagę, że w latach 90. XIX wieku wyniki badań Roberta Kocha – niemieckiego mikrobiologa, który wyodrębnił bakterię odpowiedzialną za rozwój gruźlicy – były już spopularyzowane⁴². Wykształcony Rudnicki powinien był zatem wiedzieć, co dokładnie wywołało u niego tuberkulozę, zamiast określać ją romantycznymi metaforami („to potwór, co mi życie wyjada”⁴³) i snuć wątpliwości co do etiologii czy samego nazewnictwa („jakaś dziwaczna choroba, nosząca nazwę konsumpcji”⁴⁴). Dąbrowski niewątpliwie miał o gruźlicy duże pojęcie za sprawą piętna rodzinnej choroby, własnych dolegliwości, a także bliskiej znajomości ze wspomnianym lekarzem Villaumem. Unikanie fachowego nazewnictwa jest zatem zabiegiem celowym – cóż bowiem o suchotach mógł wiedzieć młody student prawa? Rudnicki w swoim dzienniku wspomina – co prawda – że zarówno jego ojciec, jak i matka zmarli z powodu gruźlicy, a on sam obserwował ich zmieniające się ciała, jednak swoją narrację ogranicza właśnie do tych naocznych spostrzeżeń. Nie posługuje się naukową terminologią, nie przywołuje danych, które mógłby wyczytać w książkach czy nawet drukach ulotnych popularyzujących prewencję choroby. Wie o gruźlicy tyle, ile sam spostrzegł:

Co dzień z uwagą oglądam swoje stopy, próbując palcem, czy nie są spuchnięte. Będzie to już ostatni znak. Ojcu memu i matce także nogi puchły na dwa tygodnie przed śmiercią. Wszyscy to za najgorszy objaw uważali, no i nie mylili się zupełnie. W ogóle teraz porównywan się ciągle to z ojcem, to z matką, śledząc, jakie choroba moja robi postępy. Wszystkie szczegóły ich zachowania

⁴⁰ Zob. m.in. M. Szubert, *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doryzmu*, w: S. Brzozowska, A. Mazur (red.), *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, Opole 2013, s. 181–195; A. Mikinka, *Nieznosna kruchość bytu – literatura Młodej Polski wobec chorób ciała i ducha*, „Er(r)go” 2023, nr 46, s. 97–112.

⁴¹ O terminologii dotyczącej (auto)patografii pisze: I. Boruszkowska, *Autopatografia*, „Autobiografia” 2016, nr 2, s. 125–135.

⁴² M. Szubert, dz. cyt., s. 188.

⁴³ *Śmierć*, 146.

⁴⁴ *Śmierć*, 89.

się, objawy ich cierpień, stają mi żywo w pamięci. Podpatruję się ustawicznie w mimowolnych ruchach, szukam oznak na ciele, próbuję siły — i porównuję, porównuję ciągle.⁴⁵

Takie podejście trudno nazwać godnym naturalisty, który z pewnością sięgnąłby do wszelkich możliwych opracowań na temat choroby i wykorzystał w pisaniu powieści zdobytą wiedzę. Dąbrowski, choć ją niewątpliwie posiadał, wykorzystał ją subtelnie, z perspektywy ukrytego autora – wszystkie objawy, symptomy i zachowania chorego są wiarygodne. Nie wyposaża jednak Rudnickiego w zasób książkowej wiedzy. Kolejne stadia suchot są przez niego obserwowane i opisywane jak gdyby mimochodem – nie ma on bowiem pełnej świadomości dalszych następstw. Zarówno w *Śmierci*, jak i późniejszych tekstach, Dąbrowski stosuje ważny, wyróżniający go zabieg: „wie o swoich bohaterach akurat tyle, ile mogłyby wiedzieć o sobie samych ich realne modele”⁴⁶.

Utwór śmiało podejmuje tematykę cielesności degradowanej przez postępującą chorobę. Rudnicki w swoim dzienniku wprost obala romantyczny mit gruźlicy jako choroby pięknoduchów i arystokratów: „Suchoty – to nie śmierć na kwiatkach, to nie poetyczne pożegnanie ze światem. Tu paskudztw pełno, zaduchu, zgnilizny, odoru lekarstw i potu – zakażenie fizyczne i moralne”⁴⁷. W dalszej części dziennika krytykuje romantyzowanie choroby w literaturze: „Dumas brednie plecie. On nie konał na suchoty, nie ma prawa mówić o nas. Całe rozdziały z jego powieści, w których mówi o suchotnikach – to poetyczna aberracja mózgu. Gdzie on widział tych potępieńców ze słowami miłości i słodyczy, jakie im w usta wkłada?”⁴⁸. Rudnicki nie poetyzuje swojego położenia, nie kreuje romantycznej postaci suchotnika jako wybrańca, choroba nie jest dla niego nobilitacją społeczną. Zapada na gruźlicę z powodu złych warunków życia, ubóstwa i konieczności codziennej, wycieńczającej pracy⁴⁹.

Trudno byłoby stwierdzić, czy Rudnicki w obliczu śmierci wcale nie jest egoistą – jest to jednak, zdaje się, nieuniknione w obliczu sytuacji granicznej, w jakiej się znalazł. Od tygodni jest skazany na samotność i pasowanie się z własnymi lękami, których nikt w pobliżu zdaje się nie rozumieć, a centralnym punktem jego życia stały się teraz choroba oraz słabnące ciało – jak zatem miałby nie myśleć o samym sobie? W przywołanym wpisie z 8 kwietnia (na trzy tygodnie

⁴⁵ *Śmierć*, 116.

⁴⁶ S. Lichański, *Cienie i profile...*, dz. cyt., s. 225.

⁴⁷ *Śmierć*, 137.

⁴⁸ *Śmierć*, 137.

⁴⁹ Temat romantyzowania suchot i rzeczywistej sytuacji gruźlików na przełomie XIX i XX wieku rozwinęłam w artykule: J. Goniewicz, *Zamknięty pokój chorego – więzienie ciała, autarkia duszy. O literackiej gruźliczej melancholii*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2022, nr 28, s. 25–43.

przed śmiercią) czuje już, że jest przedstawicielem większej grupy, głosem pewnej społeczności – zaczyna stosować liczbę mnogą: *nas*. Wyznaje z żalem: „Egoizm chwyta **nas** w swe szpony i wszystko **nam** z serca wyjada. Co **nam** po świecie całym? Niech ginie, niech przepada, skoro my już z niego korzystać nie możemy [wyróż. JGP]”⁵⁰. Jego postawa i intymność wyznań zapisywanych w dzienniku jednoznacznie wskazują jednak, że pisanie nie jest w jego perspektywie wołaniem o uwagę otoczenia, a jedynie głosem bezsilnego skazańca, który na śmierć nie był gotowy.

Choć proza Dąbrowskiego – tak jak Berenta czy Żeromskiego – w istocie wyrosła na kanwie nurtu naturalistycznego⁵¹, to niepoprawnym byłoby zaklasyfikowanie *Śmierci* do tej jednej kategorii. Dąbrowski nie ogranicza się do opisu procesu umierania, słabnięcia ciała i utraty sił vitalnych – co dla niektórych z krytyków stanowiło zbyt odrażający element lektury, kategoryzujący ją przez to jednoznacznie jako naturalistyczną – ale stawia je świadomie na drugim planie, na pierwszym zaś umieszczając przemyślenia towarzyszące umieraniu. Tematyka podejmowana w powieści koncentruje się przede wszystkim wokół modernistycznego poczucia duchowego kryzysu i zbliżającego się upadku cywilizacji. Było to poczucie współdzielone przez całe niemal pokolenie „młodych”, których poglądy stały w zdecydowanej opozycji do dogmatów głoszonych i pieczołowicie kształtowanych przez przemijające pokolenie „starych” – szkoły pozytywistów⁵².

Rudnicki stanowczo odrzuca wszystkie dogmaty, opisując przy tym swoją drogę utraty wiary w Boga; drogę, która w ostatecznym rozrachunku dała mu poczucie swobody i niezależności od mistycznej postaci, na istnienie której nie znalazł dowodów. Parafrazując fragment *Króla Ducha* Juliusza Słowackiego: „Ja sam jak Pan Bóg będę sądził siebie”⁵³, podpisuje się jednocześnie pod zawołaniem Fryderyka Nietzschego: „Bóg umarł! Bóg nie żyje! [...] Czyż nie musimy sami stać się bogami, by tylko zdawać się jego godnymi?”⁵⁴. Prowadzona przez bohatera autoanaliza wskazuje, że nie ma on, wbrew pozorom, zdecydowanych poglądów – poza brakiem wiary w jakąkolwiek postać godną kultu. Interesujący pod tym względem jest fragment powieści zapisany w manuskrypcie, lecz ostatecznie przez autora skreślony. Rudnicki

⁵⁰ *Śmierć*, 138.

⁵¹ D. Knysz-Rudzka, *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*, Warszawa 1992, s. 139.

⁵² Zob. G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1999.

⁵³ – J. Słowacki, *Król Duch*, w: Tenże, *Poematy*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1983, s. 354.

⁵⁴ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Łódź-Wrocław 2010, s. 168.

wyznaje w nim, że jako dziecko sumiennie chodził do kościoła i odmawiał codzienne modlitwy, aż pewnego razu – w przededniu Pierwszej Komunii Świętej – zwątpił:

Odmawiałem psalmy pokutne z wiarą niemniejszą chyba od wiary pierwszych wyznawców, gdy naraz jakiś chochlik podszeptał mi myśl: „nie ma Boga”. Od tej chwili nie miałem już spokoju. „Nie ma Boga”, „nie ma Boga” dźwięczało mi ciągle w uszach i mimo woli sam powtarzałem te dwa słowa nieskończoną ilość razy. [...] „Nie ma Boga! Nie ma Boga!”. Ta myśl oplątała mi mózg, dzwoniła w uszach.⁵⁵

Podobnie jak w założeniach filozoficznych Nietzschego, Rudnicki z biegiem czasu uznaje wartości chrześcijańskie za skrajnie ograniczające ludzkie działania, możliwości, w tym samodzielność. Dopiero uwolnienie się spod jarzma wiary pozwoliło mu na korzystanie z pełni młodości – nie stronił więc od zabawy. Po zachłysnięciu się wolnością osiągnął równowagę, powrócił do pracy i z rozsądkiem planował swoje dalsze życie, które – jak się okazało – wkrótce miało dobiec końca. Przywołana przez niego relacja wskazuje na to, że Rudnicki, pędząc życie szalone i beztroskie, zmarnował cenny czas, po upływie którego zmienił się całkowicie:

Wraz z rumieńcami na twarzy zniknęła dawna prostota; zrobiłem się bardziej złożony, jakby powyginany na wszystkie strony, a przez to kruchszy i słabszy. I już nigdy nie mogłem się naprostować. Sielsko-anielskie dzieciństwo ustąpiło młodości górnej a chmurnej. I dziś... Eh, co tam!...⁵⁶

Wydostawszy się z niewoli wiary, utracił dziecięcą naiwność i spokój ducha. Uczestnicząc w trudach życia bez podpory w postaci Boga, lecz samodzielnie, bez uprzedzeń i ograniczeń, nadnaturalnie szybko wydorósł, dostrzegając wszelkie aspekty życia – takimi, jakie one są; a zdaniem Rudnickiego są one niezwykle dla młodego człowieka bolesne. Zdaje się czuć to samo, co czuje podmiot w liryku *Mówią bardzo smutni ludzie światowi* Ludwika Marii Staffa, zmarłego młodo na suchoty:

[...]

Na wiele przed północą jużśmy strwonili
Wszystek grosz przeznaczony na nocną hulankę,
Nie przeczuwszy tej pełnej melancholii chwili,
Gdy do dna wypróżnioną zobaczymy szklankę.

⁵⁵ I. Dąbrowski, *Śmierć: studium*, 1891. BN rkps 11147 II, k. 61r, 62r.

⁵⁶ *Śmierć*, 76–77.

[...]

I ponieważ każdy z nas gorzko żałuje,
Że nie postąpił według zasad ekonomii.⁵⁷

Bohater Dąbrowskiego odnosi wrażenie, że w tak krótkim czasie wykorzystał swoje życie w pełni i teraz nie czeka go już nic więcej. Roman Zimand zauważa, że dla dekadentów literacka śmierć stanowi kryptonim życia – Rudnicki obwinia zatem starsze pokolenie o to, że nie przygotowało go na własne odejście, co w jego ustach jest równoznaczne z żalem, iż w istocie nie nauczyli go życia, „podsunęli mu fałszywą tego życia koncepcję”⁵⁸. Złudna okazała się nie tylko wiara chrześcijańska, ale także głoszony przez przemijające pokolenie scjentyzm – obie perspektywy w obliczu śmierci i w życiowym rozrachunku okazują się chybione, gdy idzie o dążenie do prawdy i spełnienia. Żaden z dogmatów nie przekonał Rudnickiego, decyduje się więc odrzucić je wszystkie, wierząc, że jedyną prawdą jest hasło pokolenia – Tetmajerowskie „Nie wierzę w nic...”. Choć *Śmierć* nie była stawiana w pierwszym rzędzie utworów najsilniej protestujących przeciwko filozofii pozytywistów, to zdaje się, że dziennik Rudnickiego najtrafniej oddaje nastroje panujące wśród młodego pokolenia po 1890 roku – autentycznie, bez nadmiernej polaryzacji.

Pesymistyczne myśli Rudnickiego nasilają się wraz z postępującą gruźlicą. Gdy wbrew jego woli odwiedza go ksiądz, chory pozwala sobie na długo tłumione łzy: „A potem mówiłem wszystko... Skarżyłem się na życie moje całe – na nędzę, jaką cierpiałem – na głód, co mi dokuczało nieraz – na siebie, że życie zmarnowałem...”⁵⁹. Obecność duchownego działa na Rudnickiego kojąco – czuje się rozumiany i płacze, gdy ten okazuje mu współczucie. Ksiądz pyta w pewnym momencie:

On mi Chrystusa wskazał na krzyżu i pytał, czy go kocham w tej chwili.

– Tak – odpowiedziałem – bo cierpiał tyle.⁶⁰

Słowa te mogłyby sugerować nawrócenie chorego tuż przed śmiercią. Biorąc jednak pod uwagę całą relację w dzienniku Rudnickiego, do końca swoich dni nie odzyskuje on wiary w Boga,

⁵⁷ L. M. Staff, *Zgrzebna kantyczka*, Lwów 1922, s. 71.

⁵⁸ R. Zimand, „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964, s. 83.

⁵⁹ *Śmierć*, 152.

⁶⁰ *Śmierć*, 152.

a rozmowa z księdzem pomaga mu jedynie pogodzić się wyłącznie ze sobą, z własnym losem⁶¹. Reakcja na widok krucyfiksu przypomina raczej oznakę poczucia wspólnoty z istotą, w której chory dostrzega pierwiastek siebie – bezpodstawnie skazanego i cierpiącego młodzieńca. Kocha tego człowieka – „bo cierpiał tyle”, bo czuł ból i umarł w męczarniach. Rudnicki dokonuje zatem podświadomego przeniesienia emocji – współczucia, pożałowania – jakie ma względem siebie, na figurkę, która jest dla niego lustrem.

Wzniosłe, często zadawane przez młodopolan pytania o sens egzystencji, o sedno życia i śmierci, Dąbrowski wkłada w usta bohatera stojącego twarzą w twarz ze śmiercią, a więc uzasadnia i usprawiedliwia filozoficzne rozmyślenia Rudnickiego. Co więcej, narrator zaznacza też wyraźnie swój stosunek do bezcelowego malkontenctwa, którego się wystrzega, i stwierdza: „Żale i narzekania to najniedołężniejsza filozofia życiowa”⁶² – hasło to stanie się także mottem samego Dąbrowskiego⁶³. Bohatera jego powieści nie sposób zatem określić mianem dekadenta, znudzonego życiem, egoistycznego dandysa, który – jak Płoszowski w Sienkiewiczowskim *Bez dogmatu* – spędza czas na jałowej autoanalizie, otoczony dziełami sztuki i luksusem, z braku innych zajęć czy obowiązków. Dostrzegł to także Bronisław Chrzanowski, który na łamach „Prawdy” pisał: „Płoszowski tylko – to odrośl zgniłego pnia arystokratycznego, Rudnicki zaś wyrósł na podścielisku ruchliwym i wciąż falowanym różnorodnymi prądami naszej inteligencji. Posiada on też wszystkie znamiona klasy, najbardziej odczuwającej cały bezrząd społecznego życia [...]”⁶⁴. Bohater Sienkiewicza bezwiednie poddaje się ogarniającej go niemocy, nie ma w nim najmniejszego nawet przebłysku woli walki, znalezienia odpowiedzi na egzystencjalne pytania trapiące pokolenie.

U Dąbrowskiego narrator, mimo postępującej choroby, nie ulega tak rozumianej dekadencji – snuje gorączkowe rozmyślenia, wierząc, że w mnogości filozoficznych tez, założeń i zapytań tkwi rozwiązanie zagadki życia; na przemian zrywa się i opada z sił. „W takim stanie człowiek targa się i szarpie, nic jednak uczynić nie zdoła, choć wszystko widzi”⁶⁵ – pisze Chrzanowski. Rudnickiego można określić zatem nie jako smutnego, przyjmującego bierną postawę dekadenta-poetę, ale jako typowego nerwowca, schyłkowca o złożonej osobowości, prawdziwe dziecko „przełomu” i końca wieku. Sam określa siebie tak:

⁶¹ Podobną interpretację wysnuwa także Wojciech Natanson w recenzji powieści (W. Natanson, *Legenda poparta faktami*, „Twórczość” 1960, nr 92, s. 138).

⁶² *Śmierć*, 77.

⁶³ Ten cytat odnotował m.in. w imionniku uczennicy Haliny Zahorskiej w 1903 roku.

⁶⁴ Br. Chrz. [Bronisław Chrzanowski], *Ignacy Dąbrowski*, „*Śmierć – studium*”, „Prawda” 1893, nr 2, s. 21.

⁶⁵ Tamże.

„Jestem więc przejściem, zmiennością, tymczasowością [...] – istotą, niebędącą już tym, czym była, a jeszcze niewiedzącą, czym będzie”⁶⁶.

Krytycy, podziwiający talent debiutującego Dąbrowskiego, próbowali odnaleźć jego potencjalne inspiracje – konkretne dzieła bądź autorów, których twórczość mogła mieć istotny wpływ na kształtowanie się pisarskiego warsztatu młodego pisarza. Chmielowski jako pierwszy wskazał na podobieństwo *Śmierci* do *Śmierci Iwana Iljicza*, która wyszła spod pióra Lwa Tołstoja. Utwór rosyjskiego prozaika wydrukowano w polskim przekładzie w roku 1891 nakładem Gebethnera i Wolffa. Analogia między oboma utworami unaocznia się w podejmowanej tematyce: tytułowy Iwan Iljicz zmagą się z chorobą nerki, a ciągłe myślenie o dolegliwości i obserwacja swojego słabnącego ciała powodują zmianę w jego nastawieniu do otoczenia. Początkowo odpędza od siebie myśl o ewentualnej śmierci, jednak z czasem staje się ona centrum jego codziennych rozważań – u Iljicza pogłębia się poczucie niezrozumienia, alienacji i ostatecznie, wespół nieświadomy, umiera. Narracja noweli jest jednak trzecioosobowa, utwór nie ma formy dziennika, a przemyślenia głównego bohatera – przekazywane przez narratora wszechwiedzącego – nie wywołują w czytelniku aż takiego poruszenia. Chmielowski, dokonując zestawienia obu utworów, niewątpliwie chciał zaakcentować swoją erudycję i odczytanie; trudno jednak mówić o znaczącym podobieństwie bądź inspiracji w przypadku obu nowel.

Podobieństwo dostrzeżono także we fragmentach powieści Sienkiewicza, zatytułowanej *Hania*, która ukazała się na początku 1876 roku. Po śmierci starego sługi Mikołaja, młody szlachcic bierze pod swoją opiekę jego wnuczkę – tytułową Hanię. Całą opowieść snuje w pierwszej osobie jej nowy protektor Henryk, który, podjąwszy dużą odpowiedzialność za drugą osobę, przechodzi przyspieszony proces dojrzewania. Niezwykła wnikliwość i zmysł obserwacji, jakich dowody daje na kartach *Hani* Sienkiewicz w istocie przypominają szczegółowe opisy przeżyć wewnętrznych bohaterów w utworze Dąbrowskiego. Motywem łączącym obie powieści jest także choroba, która utrzymuje młodzieńca na granicy jawy i snu, życia i śmierci:

Po całych dniach i nocach wpatrywałem się w jeden punkt na suficie. Byłem niby przytomny, ale obojętny na wszystko. Nie obchodziło mnie ani życie, ani śmierć, ani osoby, czuwające nad moim

⁶⁶ *Śmierć*, 113.

łóżkiem. Odbierałem wrażenia, widziałem wszystko, co się koło mnie działo; pamiętałem wszystko, ale nie miałem dość sił, żeby zebrać myśli i żeby czuć. Raz wieczorem poczułem widocznie konać.⁶⁷

Wśród omówień *Śmierci* publikowanych również znacznie później, po śmierci autora, nie brakło licznych porównań do dzieł Emila Zoli, m.in. do szkicu *Jak umierają i chowają we Francji*⁶⁸, zestawień z powieścią Arthura Schnitzlera pt. *Sterben* (tłum. *Śmierć* z 1908 r.)⁶⁹ czy *Głodem* Knuta Hamsuna wydanym w Polsce w 1891 roku. Porównania te nigdy jednak nie ujmowały ani oryginalności dzieła polskiego twórcy, ani talentu jego autorowi, a wręcz przeciwnie: „*Śmierć* porównał jeden z krytyków z utworami najcelniejszych naszych pisarzy, zaznaczając, iż należy się jej honorowe między nimi miejsce. Twierdzenie to nie wydaje nam się bynajmniej przesadzonym”⁷⁰ – pisał Zieliński. Tomasz Lewandowski dostrzegł także ciekawą zbieżność tematyczną *Śmierci* z rozdziałem *Mrok i światło* z tomu *Emancypantek* Bolesława Prusa, który ukazał się niemal równocześnie z debiutancką powieścią Dąbrowskiego. Obaj suchotnicy – Rudnicki i Brzeski – borykają się z bardzo podobnymi rozterkami światopoglądowymi, w obliczu choroby przeżywają kryzys egzystencjalny⁷¹. Tematyka podjęta przez obu pisarzy w podobnym czasie wskazuje na ówczesną żywotność topiki tanatycznej i jej specyficzną odmianę figurującą w zbiorowej świadomości końca wieku.

Gdy mowa o podobieństwach *Śmierci* do innych dzieł, na szczególną uwagę zasługuje pisany w 1830 roku *Journal d'un mourant* (tłum. *Dziennik umierającego*) Zygmunta Krasińskiego, którego dzieła – co nie ulega wątpliwości – Dąbrowski czytywał i cenił. Stwierdzić to można z całkowitą pewnością ze względu na wykorzystywane w młodzieńczych szkicach powieści kryptocytaty i aluzje do życia romantycznego wieszcza⁷². Już sam tytuł nasuwa skojarzenie z młodopolską powieścią. *Dziennik umierającego* to utwór stylizowany na spisywany przez kilka dni dziennik młodego, umierającego na gruźlicę mężczyzny. Chory kieruje swoje zapiski do przyjaciela – konstrukcja zdaje się identyczna z tą w szkicu *Śmierć (pierwotne)* Dąbrowskiego z 1888 roku. Zdawać by się zatem mogło, że inspiracja jest oczywista. Problem stanowi jednak los genewskich szkiców Krasińskiego, które pozostały

⁶⁷ H. Sienkiewicz, *Hania*, w: Tenże, *Nowele*, t. 2, Warszawa 1987, s. 315.

⁶⁸ Br. Chrz. [Bronisław Chrzanowski], dz. cyt., s. 20.

⁶⁹ M. Urstein, *Śmierć w utworach Dąbrowskiego i Schnitzlera*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 49, s. 4–5.

⁷⁰ S. Zieliński, dz. cyt., s. 2.

⁷¹ Zob. T. Lewandowski, *Wstęp*, w: I. Dąbrowski, *Śmierć*, dz. cyt., s. 24.

⁷² Zob. w rozdziale 2.9 – m.in. nawiązania do Delfiny Potockiej oraz dzieł Krasińskiego: „Nim słońce wejdzie, rosa oczy wyje, i on się sam w sobie spali” (I. Dąbrowski, *Mistrz* [II opracowanie], 1893–1894. BN rkps 11153 II t. 1, k. 79r) – parafraza wersu z utworu Zygmunta Krasińskiego z 1848 r. pt. *Nim słońce wejdzie*: „Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy!” (Z. Krasiński, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Wiersze*, oprac. M. Szargot, Toruń 2017, s. 299).

nieopublikowane aż do 1912 roku. We wstępie do pracy *Stance Zygmunta Krasińskiego*⁷³ Jan Bołoz-Antoniewicz tłumaczy, że dopiero w roku 1890 francuskie rękopisy wieszcza trafiły do historyka z archiwum przyjaciela pisarza, Henry’ego Reeve’a. W dwadzieścia dwa lata później utwory ukazały się drukiem w polskim tłumaczeniu Leopolda Staffa. Pomimo że *Dziennik* powstał niemal sześćdziesiąt lat wcześniej, niż pierwszy szkic *Śmierci*, to Dąbrowski nie miał najmniejszej możliwości zapoznania się z treścią utworu i napisania własnego pod wpływem lektury Krasińskiego.

Dąbrowski wplótł w swoją powieść elementy zaczerpnięte z własnego życia. Najważniejsza i kluczowa jest oczywiście sama tematyka, niezwykle autorowi bliska, ze względu na naoczne doświadczenie śmierci obojga rodziców w bardzo młodym wieku, a później także własne mocowanie się z chorobą płuc po odejściu ze szkoły. Dąbrowski – wyposażony w wielkie pokłady empatii, a także wyobraźnię ejdetyczną, która pozwalała mu trafie opisywać ludzkie rozterki – w wielu swoich późniejszych utworach udowodniał, że wsłuchiwanie się w ludzkie dusze nie jest mu obce. Nie musiał zatem sam stać oko w oko ze śmiercią, aby na podstawie obserwacji innych chorych oraz doświadczenia własnego lęku przed gruźlicą w tak wiarygodny sposób stworzyć literacki dziennik suchotnika. Choć nieliczni tylko twórcy posiadli dar stosowania poruszającego poetyckiego języka do opisania tak trudnych emocji, to niewątpliwie wielu mogło mieć okazję, aby choćby przez chwilę i w różnym stopniu, doświadczyć tego, co mógł czuć Dąbrowski. Włodzimierz Raszewski w 1899 roku tak zaczął swoją recenzję powieści na łamach „Dziennika Poznańskiego”: „Byłem niedawno przy łożu konającego i tam dopiero zrozumiałem zupełnie wartość i znaczenie *Śmierci* Dąbrowskiego”⁷⁴. Trudno byłoby sformułować zdanie lepiej uzasadniające poruszenie, jakie powieść wzbudza u niektórych czytelników do dziś.

Znajomość biografii pisarza nie pozostawia miejsca na wątpliwości, że Józef Rudnicki jest literackim sobowtorem autora – w pierwszej kolejności, jako analogie najbardziej oczywiste, wskazać należy: sytuację życiową bohatera i cechy charakteru uwidaczniające się w toku prowadzenia dziennika. Rudnicki jest ubogim studentem prawa, utrzymującym się z korepetycji i bardzo pozytywnie usposobionym do swoich krnąbrnych uczniów. Dąbrowski studiów na uniwersytecie nigdy nie podjął, jednak kształcił się samodzielnie po opuszczeniu szkoły – był więc odcytany, dobrze zorientowany w literaturze polskiej i europejskiej, czytał

⁷³ J. B. Antoniewicz, *Stance Zygmunta Krasińskiego*, Lwów 1912.

⁷⁴ M. Kwiryn [Włodzimierz Raszewski], *Szkice z Warszawy*, „Dziennik Poznański” 1899, nr 294, s. 2.

prace wybitnych filozofów, znał język rosyjski, niemiecki, francuski. Przez wiele lat swojego życia pracował jako guwerner w domach ziemiańskich, a także udzielał lekcji w Warszawie. Osierocony w dzieciństwie, zdany wyłącznie na siebie, z pewnością doskonale znał przywary takiego życia – bez majątku, własnego mieszkania i społecznych przywilejów. Gdy Rudnicki w pierwszych dniach choroby martwi się o pieniądze na utrzymanie, próbuje sam siebie pocieszać: „[...] kawa i dwa serdelki na obiad; żeby choć na to starczyło – a przecież gorzej bywało”⁷⁵. Mówi także wprost o trudnych warunkach życia, z którymi mierzył się już jako dziecko:

Kończyłem 6 klasę. Bieda, chłód, praca zanadto mi dokuczały, ażebym mógł z lekkim sercem przedłużać sobie te dni męczarni. A tu jeszcze w najlepszym razie całe dwa lata pozostawały. Drżałem na samą myśl, że mogę się zatrzymać na drugi rok w tej samej klasie. Rok cały zmarnować! jeszcze rok cały dodać do tych lat strasznych! Tak mi już dokuczyła ta walka z nędzą... [...] Wreszcie – cóż znaczy nauka w godzinach kradzionych nocy, po dniu pracy na korepetycjach, często przy pustym żołądku?⁷⁶

Dąbrowski jako uczeń szóstej klasy przerwał naukę w gimnazjum – na dalszą edukację nie pozwalała mu trudna sytuacja materialna (był już wówczas osierocony przez obojga rodziców) i nasilające się krwotoki płucne. Być może w jego przypadku – jak u Rudnickiego – czarę goryczy także przelał jeden niezdany egzamin, opóźniający możliwość podjęcia pracy zarobkowej? Mogłoby to potwierdzać założenie Małgorzaty Czermińskiej, jakoby autorzy nadawali swoim literackim sobowtóróm cechy dla nich samych wstydlive bądź krępujące⁷⁷. Dąbrowski nigdy bowiem nie wspominał otwarcie o potencjalnych kłopotach z nauką. Ze względu na braki w archiwaliach nie sposób ani potwierdzić, ani obalić tego prawdopodobieństwa.

Innym aspektem potwierdzającym autobiograficzną postawę autora jest jego osobowość – wyłaniająca się z cudzych wspomnień i szkiców biograficznych – a którą obdarzony został również główny bohater. Przede wszystkim Rudnicki przedstawia siebie jako przeciwieństwo Stacha, dla którego „nerwy, rozczarowania, pesymizm, subtylizowanie uczuć i wrażeń nie istnieją [...]”. Uznaje je chyba tylko we mnie i mnie jednemu, jako wyjątkowi, pozwala być takim, jakim jestem i chcę być”⁷⁸. Opisuje siebie jako bezdogmatowca, pozbawionego

⁷⁵ *Śmierć*, 52.

⁷⁶ *Śmierć*, 72.

⁷⁷ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 31.

⁷⁸ *Śmierć*, 55-56.

zdecydowanych przekonań społecznych i filozoficznych – potrafi postawić się na miejscu każdego wyłącznie na potrzeby prowadzenia dyskusji ze Stachem. Rudnicki przybiera więc maski: „to [...] arystokraty, to *bourgeois*, to postępowca, to konserwatysty, to znów panteisty lub ateusza”⁷⁹. Nie sposób nie dostrzec w tej wypowiedzi analogii do osobowości twórczej samego Dąbrowskiego, który z każdym kolejnym utworem zachwycał czytelników umiejętnością wcielania się w wykreowane przez siebie postaci oraz oddaniem tak realistycznego sposobu myślenia, wypowiedzi i zachowania, jakimi cechowałyby się poszczególne realne osoby. Elementy widoczne w jego twórczości zawiera także autoanaliza Rudnickiego: „lubię niesłychanie wszelkie subtelności i analizę odcieni myśli, a już pod tym względem dochodzę nieraz do artyzmu”⁸⁰.

Autor w rolach swoich bohaterów osadza także osoby z najbliższego otoczenia: rodzeństwo, przyjaciół, a zapewne i znanych sobie lekarzy. Pierwowzorem powieściowej siostry Rudnickiego, grającej na pianinie Zosi, jest w istocie któraś z siostr Dąbrowskiego – Maria lub najmłodsza Janina, które uczęszczały do warszawskiego konserwatorium muzycznego⁸¹. Pod postacią ukochanej siostry Amelki, która spłaca długi po zmarłych rodzicach i troszczy się o rodzinę, kryje się natomiast najstarsza Aniela. Również sylwetka Sawickiej, od której Rudnicki wynajmuje pokój, zdaje się inspirowana Józefą „Ostoją”⁸² – pisarką, która w istocie mieszkała przy ul. Chmielnej w Warszawie. Serdeczny druh Rudnickiego, Stach, jest literackim sobowtorem Wacława Klossa – zarówno liczne wspomnienia postronnych osób, jak i notatki w niepublikowanych brulionach pisarza jasno wskazują na dominujące cechy charakteru przyjaciela, które wyeksponowano także w *Śmierci*: „On – powaga chodząca, wypchana dogmatami, człowiek olbrzymiej woli, dla siebie nieubłagany – przy tym natura z gruntu pocziwa, prosta, przede wszystkim prosta, i szczerą aż do naiwności”⁸³. Narrator przyznaje, jak bardzo różni się od siebie obaj przyjaciele, jednocześnie dopełniając wzajemnie; jest przekonany, że ze względu na skrajnie odmienne usposobienia, scalenie dusz Rudnickiego i Stacha poskutkowałoby stworzeniem istoty

⁷⁹ *Śmierć*, 56.

⁸⁰ *Śmierć*, 57.

⁸¹ Sześć lat klasy fortepianu w warszawskim Instytucie Muzycznym ukończyła tylko Maria (w 1888 r.), Janina zakończyła kształcenie po dwóch latach (1890 r.). Zob. APW, zespół 72/224, *Instytut Muzyczny w Warszawie*, sygn. 237.

⁸² Józefa Sawicka (1859–1920) – ps. Ostoja; pisarka, tłumaczka i publicystka, współpracująca m.in. z „Głosem”, „Świtem” czy „Kurierem Warszawskim”. Autorka nowel i powieści; nauczająca literatury na tajnych pensjach żeńskich.

⁸³ *Śmierć*, 55.

najwszechstronniejszej na świecie. Ta obserwacja wraz z eksponowaniem różnic pomiędzy przyjaciółmi będzie przewijała się jeszcze kilkakrotnie w innych utworach Dąbrowskiego, szczególnie w niewydanym *Mistrzu*.

Trudno wskazać inną debiutancką powieść, która wzbudziłaby równie duże poruszenie w momencie publikacji i nie słabnące pomimo upływu lat. O ile rok po książkowym wydaniu nie pisano już o *Śmierci* w każdym periodyku, o tyle niepełna dwa lata później – 17 stycznia 1894 roku – miało się to niespodziewanie zmienić. Aktorka krakowskiego Teatru Miejskiego Aniela Wyrwiczówna⁸⁴ została zamordowana przez Michała Chądryńskiego⁸⁵, który zemścił się na niej za nieodwzajemnione uczucie. Zastrzelił on Wyrwiczównę w jej własnym mieszkaniu, popełniając potem samobójstwo⁸⁶. Kroplą, która przelała czarę goryczy, miała być rzekomo lektura przygnębiającej powieści Dąbrowskiego – *Śmierci*. Jak relacjonowano,

⁸⁴ Aniela Wyrwicz (ur. 2.07.1867 w Starym Waliszewie, zm. 17.01.1894 w Krakowie) – córka Jana i Józefy z Nowińskich. W wieku dziewiętnastu lat (choć swój wiek zaniżała o 3 lata) zadebiutowała na scenach warszawskich teatrów w roli Motruny (*Chata za wsią*). Występowała także w teatrach łódzkich, lubelskich, odeskich czy radomskich. Od 1893 r. pracowała w Teatrze Miejskim w Krakowie. Cieszyła się dużą popularnością i sympatią widowni ze względu na swój talent aktorski oraz urodę. Została zamordowana przez aktora Michała Chądryńskiego. (Parafia w Starym Waliszewie, akt ur. 45/1870; Parafia św. Floriana w Krakowie, akt zgonu 3/1894).

⁸⁵ Michał Chądryński (1870–1894) – aktor teatrów krakowskich, lwowskich i petersburskich, absolwent Klasy Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Był dobrze rokującym i utalentowanym aktorem. Zastrzelił się w mieszkaniu Anieli Wyrwiczówny po jej uprzednim zamordowaniu.

⁸⁶ Wczesnym popołudniem, po próbie spektaklu w krakowskim Teatrze Miejskim, znana 27-letnia aktorka, Aniela Wyrwiczówna wróciła do domu przy ul. Basztowej. Wkrótce po przyjeździe wypila herbatę w towarzystwie dr Ludwika Schneidera u którego wynajmowała pokój, sekretarza teatru – Cyryla Danilewskiego – i dziennikarza Władysława Prokescha. „Nagle zachlisnąwszy się, powstała, aby do swego pokoju udać się po chusteczkę. Pan Schneider wziął świecę i odprowadził ją do drzwi jej apartamentu, oddzielonego przedpokojem od reszty mieszkania. Panna Wyrwicz widząc drzwi otwarte, które przed chwilą sama zamknęła, okazała zdziwienie, ale mimo to weszła do pokoju, nic nie podejrzewając. P. Schneider cofnął się wtenczas do swego mieszkania. Wkrótce potem rzekł tenże do swoich gości: »Panna Aniela coś długo chustki szuka. Może ją który z panów obraził i nie chce wrócić do naszego towarzystwa«. Na to p. Danilewski powstał, aby się przekonać, jaki by tej nieobecności mógł być powód. Lecz pani Schneiderowa w tym go uprzedziła i sama wyszła. Po małej chwili wraca, wołając: »Jakaś scena tam się odgrywa, bo panna Aniela i pan Chądryński leżą na podłodze!«. Na to zrywa się dr Schneider, pędzi do pokoju swej lokatorki i w nim zastaje dwie osoby, leżące w kałużach krwi” (W. Pr[okesch], *Z krwawych dramatów*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1894, nr 539, s. 42). Szybko okazało się, że morderca Michał Chądryński, który również występował na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie, od kilku miesięcy nie radził sobie z dotykającą go krytyką, a także uczuciem do Wyrwiczówny, którego ona nie odwzajemniała. Dodatkowo – melancholia, z którą rzekomo zmagał się od wielu lat, przelała czarę goryczy. Aktor feralnego dnia odwiedził Wyrwiczównę i – jak zeznawał woźny teatru, który przyniósł informację o najbliższej próbie – rozmawiał z nią podniesionym głosem. Gdy kobieta została zaproszona na herbatę przez Schneidera, Chądryński opuścił kamienicę. Wkrótce jednak powrócił niepostrzeżenie na ul. Basztową i ukrywszy się za zasłoną, zastrzelił dziewczynę w rewolweru, a potem popełnił samobójstwo. W jego kieszeni odnaleziono list skierowany do dyrektora teatru, Pawlikowskiego, którego przeproszał za wyrządzoną krzywdę i prośbę o pochowanie go razem z Wyrwiczówną: „Żyć dłużej nie można. Cierpię okropnie” (Tamże). Chądryński wiedział zatem doskonale, jak przebiegnie jego wizyta na Basztowej. To tragiczne wydarzenie nie miałoby jednak nic wspólnego z powieścią Dąbrowskiego, gdyby nie wcześniejsza wizyta mordercy w mieszkaniu: „Dr Schneider zauważył, że kiedy mu otwierał drzwi, wyraźnie spostrzegł rozgorączkowanie na twarzy młodego aktora. Panna Wyrwiczówna odpowiedziała: — Pożyczyłam mu *Śmierć* Dąbrowskiego. Czytał ją przez całą noc i dlatego jest zdenerwowany” (Tamże).

egzemplarz, który Chądzyński chciał oddać koleżance, leżał na stoliku tuż obok zastrzelonych. Dla tych publicystów, którzy od momentu publikacji uważali *Śmierć* za powieść deprymującą i demoralizującą, tragiczne wydarzenia, które rozegrały się w Krakowie były okazją do absurdałnego obarczenia winą o podwójne morderstwo – właśnie Dąbrowskiego:

Powieść ta, jak zapewnia sprawozdawca, miała wyrzucić deprymujące wrażenie na Chądzyńskiego i zapewne utwierdziła go w myśli, od dawna kiełkującej w niezdrowej, zarażonej miazmatami schyłku wieku, głowie młodzieńca. Fakt ten [...] nadaje temu zabójstwu znaczenie bardzo doniosłe, świadczy bowiem o zgubnym, rozkładowym wpływie literatury obecnej na umysły słabsze i chore.⁸⁷

Głośna *Śmierć* stała się prawdziwym głosem pokolenia końca wieku, powieścią, która realnie kształtowała wrażliwość i światopogląd młodych. Literacki debiut Dąbrowskiego w 1892 roku był poprzedzony wieloletnim modyfikowaniem koncepcji i cyzelowaniem powieści. Dąbrowski przez targające nim wątpliwości, wstyd i lęk rozważał publikację utworu pod pseudonimem „Jan Paweł”, który do dziś widnieje – skreślony – na tytułowej stronie manuskryptu przeznaczonego dla wydawnictwa. Ostatecznie, niewykluczone, że za namową Klossa, zdecydował się zastąpić go własnym nazwiskiem, które od tamtej pory miało stać się jednym z najbardziej intrygujących i głośnych w stolicy. *Śmierć*, powieść przeszło stutrzydziestoletnia, choć dziś znana głównie historykom literatury i studentom polonistyki, nieustannie porusza i fascynuje, a kolejni badacze znajdują w niej nowe, wartę zgłębienia wątki. Autor jednej z pierwszych recenzji *Śmierci*, Teodor Jeske-Choiński, stwierdził: „Wyszła w Warszawie powieść, nazwana *studium*, niejakiego p. Ignacego Dąbrowskiego. Ten nie jak i przestał już być nieznanym, dzieło bowiem jego postawiło go bezsprzecznie w pierwszym szeregu współczesnych beletrystów”⁸⁸.

Jeske-Choiński, choć nie szczędził pisarzowi pochwał, do jego sukcesu podchodził ze słuszną – jak się miało okazać – ostrożnością: „Czy z tej przedniej mąki będzie kiedyś chleb przedni? Któż na to odpowie? Dłuższa praktyka oduczyła mnie wrózenia, zwłaszcza co do talentów, które występują od razu prawie gotowe, dojrzałe. Lepiej w takich wypadkach czekać cierpliwie na ciąg dalszy”⁸⁹. W istocie, pisząc powieść idealną na początku swej kariery, Dąbrowski szturmem zdobył literacki Parnas, lecz jednocześnie sam siebie – jako literata – pogrzebał.

⁸⁷ *Zgubny wpływ*, „Gazeta Warszawska” 1894, nr 19, s. 2.

⁸⁸ T. Jeske-Choiński, *Listy literacko-artystyczne z Warszawy*, „Gazeta Lwowska” 1892, nr 295, s. 1.

⁸⁹ Tamże, s. 2.

2.3. Intelktualistka z cechami „męskiej energii”. *Panna Eliza* (ok. 1892)

Po sukcesie *Śmierci* Dąbrowski, przebywając na kondycjach w guberni lubelskiej, nie przerywał pracy literackiej. Niemal równolegle z zaginionym dziś *Wariatem* i utworem dramatycznym pracował nad powieścią społeczną *Panna Eliza*, której jednak nigdy nie ukończył. Impulsem do wykreowania postaci tytułowej bohaterki stała się Jadwiga Pomianowska⁹⁰, którą Dąbrowski poznał w Podlesiu⁹¹. Łączyła ich platoniczna więź sportretowana w relacji Zygmunta Kalińskiego i Elizy Komorskiej.

Podobnie jak w przypadku innych nieukończonych utworów Dąbrowskiego, niełatwym zadaniem jest omówienie *Panny Elizy*, ze względu na brak zakończenia, a nawet rozwinięcia powieści, mnogość odmian poszczególnych scen i nakreślonych, lecz niesfinalizowanych wątków. Wskazówką interpretacyjną, mogącą przybliżyć pomysł autora na bieg fabuły, może jednak stać się próba charakterystyki głównych bohaterów – zwłaszcza że to wokół sylwetki panny Elizy skupiona jest cała akcja.

Eliza Komorska jest ponad trzydziestoletnią panną, opiekującą się folwarkiem w Prosowicach, w którym mieszka wraz z ojcem i babką – oraz liczną służbą. Opisana jest jako szczupła, ciemnowłosa kobieta o orlim nosie, wąskich ustach i spokojnym, pewnym spojrzeniu. Mimo gościnności oraz dużej empatii nie cechuje się wylewnością ani nadmierną wesołością, przez co w oczach niektórych osób jest nad wyraz poważna i dystygnowana. Panna Eliza dba o swoją prezencję, choć nie jest ona dla niej priorytetem – zależy jej na kolorystycznym dopasowaniu poszczególnych elementów garderoby oraz stosownym i eleganckim wyglądzie, lecz nie pochwała długiego przesiadywania przed lustrem. Kobięco skrojone suknie kontrastują z jej nawykiem palenia papierosów, a także „męskim” wystrojem pokoju:

Duży, o dwóch oknach pokój, służący zarazem i za sypialnię, i za gabinet, miał umeblowanie zupełnie męskie. I duże, szerokie biurko, z masywnymi przyborami do pisania, i ciemną skórą obity wysoki fotel, i szafa z jakimiś grubymi, ciemnymi książkami, i ciemna marmurowa umywalnia i brązowe ciężkie portiery, i nawet łóżko, wąskie i skromne, teraz rozesłane na noc, bez śladu koronek przy pościeli – wszystko wyglądało raczej na mieszkanie lubiącego wygodę, ale poważnego, mężczyzny, aniżeli na mieszkanie panny. Tylko dwa meble zdawały świadczyć, że jest

⁹⁰ Zob. rozdział biograficzny.

⁹¹ Miejscowość położona ok. 20 km na północny-zachód od Szczepieszyna.

to pokój kobiety: niewielka, prawie pusta toaleta, umieszczona gdzieś niepozornie w kącie i miękki, niski bujak prawie na środku pokoju.⁹²

Akcja utworu rozpoczyna się od informacji o przyjeździe gości – Alina Kalińska, siostrzenica pana Komorskiego, odwiedza Prosovice wraz z mężem Zygmuntem i dwójką małych dzieci. W czasach wczesnej młodości Kalińska i panna Eliza były serdecznymi przyjaciółkami, wspólnie spędzającymi czas na pensji i znającymi swoje największe sekrety.

Kręte koleje losu oraz wieloletnie rozstanie zadziałały na ich niekorzyść – gdy wieczorem zasiadają do rozmowy, uświadamiają sobie, że prawie nic ich już nie łączy, oprócz wspólnej przeszłości: „Tymczasem, z czego ani jedna, ani druga nie zdawały sobie sprawy, że zwierzeń nie mogło nic wyjść, ponieważ obie stały się już sobie obcymi i obojętnymi”⁹³. Uwidacznia się tu z silną nostalgią często eksploatowany w twórczości Dąbrowskiego motyw upływającego czasu i niemożności wrócenia do tego, co minione. Aliny nie opuszcza wiara w to, że mimo upływu lat dawne przyjaciółki mogą wciąż rozumieć swoje problemy; Eliza wyczuwa jednak, że zaszła w relacjach między nimi zmiana, której nie są w stanie pokonać. Szczególnie znacząca dla późniejszej (potencjalnej) fabuły może być scena ich rozejścia się do pokoi:

— Ale ty nie masz do mnie o nic żalu, Alinko? Prawda?

Pani Alina zatrzymała się, ze świecą w ręku.

— Ja? — I w ładnych jej niebieskich oczach odmalowało się takie szczere zdziwienie, że panna Eliza nie mogła mieć żadnej wątpliwości.

— Bo widzisz — powiedziała, biorąc ją dłońmi za stan — ja już taka jestem, i inną być nie chcę, nie chcę.⁹⁴

Krótki dialog obu bohaterek bazuje na pewnym domyśle – ich wcześniejsza rozmowa nie łączy się bowiem z późniejszym, pełnym niedopowiedzeń pożegnaniem; a fakt nieukończenia powieści nie pozwala na wysnucie pewnego wniosku. Gest objęcia przyjaciółki w tali przez Elizę nasuwa z kojarzenie z ruchem typowym dla Kalińskiego, który ten często wykonuje względem żony. Wątek relacji Elizy i Aliny nie zostaje jednak później rozwinięty.

Uwagę Elizy przykuwa jednak mąż przyjaciółki, znany warszawski adwokat Zygmunt Kaliński, który imponuje jej swoją inteligencją, naturalnością i przemyśleniami podobnymi do

⁹² I. Dąbrowski, *Panna Eliza*, 1892. BN rkps 11150 II, k. 32r. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego rękopisu oznaczane będą skrótem „*Panna Eliza*” oraz numerem karty.

⁹³ *Panna Eliza*, k. 30r.

⁹⁴ *Panna Eliza*, k. 34r.

jej własnych. Dąbrowski w niezwykle umiejętny sposób opisuje ich rozwijającą się relację, która pozbawiona jest zmysłowości i pociągu seksualnego – opiera się zaś wyłącznie na sferze duchowej. Podczas długich rozmów wymieniają się spostrzeżeniami oraz sądami na rozmaite tematy – od roli sztuki, po postrzeganie natury, wsi i pracy u podstaw. Z biegiem dni, gdy dostrzegają, że łączy ich tak wiele – szukają pretekstu, aby spędzić czas sam na sam, wyłącznie na głębokich rozmowach. Żonie Kalińskiego brak zainteresowania bieżącymi sprawami świata, literaturą i filozofią – dopiero w pannie Elizie dostrzega on kompana do dyskusji.

Tematem często podejmowanym przez Kalińskiego oraz pannę Elizę jest natura – sposób mówienia o niej staje się kolejnym argumentem potwierdzającym, że Kaliński jest rezonerem poglądów samego Dąbrowskiego. Kaliński mówi:

Ogromnie lubię czuć się na wsi i nigdzie mi się tak dobrze nie myśli, jak na wsi. Bo wszystkie te piękne widoki, weźmy Bretania, Szwajcaria, Sorrento – w końcu męczą. Tam trzeba ciągle podziwiać, ciągle patrzeć, ciągle zachwycać się i **człowiek jest stale, jak w teatrze, a przecież w teatrze żyć by nie można** [wyróż. JGP]. Tymczasem zupełnie co innego wieś, nasza polska wieś. Człowiek idzie sobie miedzą albo drogą, chce coś obmyśleć, wejść w siebie i nie tylko nic mu nie przeszkadza, ale jeszcze sprzyja; nie spodziewa się niczego nadzwyczajnego i nie czeka. I właśnie wtedy, kiedy niczego nie czeka, tem miłą niespodzianką staje się jakiś rzeczywiście piękny zachód słońca, przypadkiem podchwycony szmer zboża, koloryt pól.⁹⁵

Sąd ten w podobnych słowach przytacza Dąbrowski również w innych swoich utworach, na przykład *Zmierzchach*⁹⁶. Z tej i dalszych wypowiedzi Kalińskiego wynika, że tylko polski, rodzimy krajobraz pozwala mu na spokojną kontemplację oraz snucie rozmyślań. Zastana rzeczywistość dookólna nie jest więc w jego perspektywie pejzażem komponującym się ze stanem duszy, lecz pejzażem, który pozwala mu na utrzymanie mentalnej równowagi. Niezależnie od nasilenia targających nim emocji – przyroda ma być czynnikiem pomagającym mu w zachowaniu kontaktu z rzeczywistością, chroniącą przed nierealnymi fantazjami.

Zalążki fabuły powieści skupiają się na opisie codziennego życia w folwarku i rodzinnym wspomnianiu dawnych lat. Całość zdaje się zmierzać do – nieokreślonego – zdarzenia, które zdefiniuje niejasną relację Kalińskiego z panną Elizą. Ciągłość rękopisu urywa się jednak na jednej z ich rozmów, podczas której inicjuje on temat związany z planowanym dziełem – nie wiadomo jednak, czy ma być to utwór literacki, czy rozprawa naukowa.

⁹⁵ *Panna Eliza*, k. 26v.

⁹⁶ „Trudno pędzić życie wśród dekoracji, jak z teatru, w ciągłym zachwycie, ciągle od święta” (I. Dąbrowski, *Zmierzchy*, Warszawa 1914, s. 58–59).

Późniejsze fragmenty brulionu powieści są wariantami poszczególnych scen, opisów postaci i prozaicznych zdarzeń w gospodarstwie. Bardziej znaczący dla omówienia *Panny Elizy* jest urywek zawierający historię rodzinną tytułowej bohaterki, który ukazuje źródła jej powściągliwości, spokoju i powagi. Narrator prezentuje sylwetkę jej zmarłej matki jako osoby niegdyś zauroczonej światem zabaw, rozrywek i balów, nieprzejmującej się rolą matki, a prowadzącą za to dom otwarty. Eliza jako dziecko była wychowana przez bonę, a później bardzo wcześnie oddana na jedną z warszawskich pensji – nie zaznała zbyt wiele ciepła i obecności matki.

Gdy stała się dojrzewającą nastolatką i podczas wystawnych balów zaczęła przykuwać większą uwagę mężczyzn niż jej matka, ta kategorycznie zakazała jej brania udziału w zabawach. Komorska nie mogła pogodzić się z procesem starzenia, przez co zaczęła traktować własną córkę jak potencjalną konkurentkę. Od tamtej pory Eliza całą swoją uwagę skupiła na nauce i snutych wraz z koleżankami planach na przyszłość – zdecydowała, że wyjedzie na studia do Genewy. Jej marzenia szybko zweryfikowała jednak rzeczywistość, gdy matka zapadła na gruźlicę. Przez wiele miesięcy Eliza opiekowała się śmiertelnie chorą: „Stosunek jej z matką, przedtem raczej etykietalny – teraz w chorobie zadzierzgnął się silnymi więzami i przybrał cech rzewności i poświęcenia”⁹⁷. Mimo wielu prób, sprowadzania leków, wód zdrojowych i najlepszych zagranicznych lekarzy – matki bohaterki nie udało się wyleczyć. Gdy w środku zimy zmarła, opieka nad gospodarstwem, dworem i zrozpaczonej ojcem spadła na dziewiętnastoletnią Elizę, a jej marzenia o studiach w Genewie stały się niewykonalne.

Wkrótce poznała swoją pierwszą miłość – ziemianina Witolda Korelskiego, który imponował jej swoją inteligencją i ogromną wiedzą o świecie: „Był dla niej ideałem szlachetności, męstwa, rozumu, urody, dystynkcji”⁹⁸, lecz przy nim Eliza czuła się onieśmielona, niepewna siebie i niedostatecznie mądra. Gdy po wielu miesiącach, przed oficjalnymi zaręczynami, Korelski dowiedział się, że folwark w Prosowicach – z powodu wcześniejszych wystawnych zabaw – jest zadłużony, zniknął bez słowa. Szybko okazało się, że poślubił inną, bogatą pannę; „Dla panny Elizy, która ledwie odczuła cios pierwszy – cios drugi stał nagłą ruiną całej duszy”⁹⁹. Na tym też urywa się retrospekcja, ukazująca przeszłość panny Elizy. Dwa traumatyczne wydarzenia zaprzepaściły jej szanse na szczęście i życiowe

⁹⁷ *Panna Eliza*, k. 88v.

⁹⁸ *Panna Eliza*, k. 89v.

⁹⁹ *Panna Eliza*, k. 91v.

spełnienie, przez co teraz – jako ponad trzydziestoletnia kobieta – stała się powściągliwa, poważna i pogodzona z losem.

Dąbrowski nie ukończył, a nawet nie dokonał rozwinięcia powieści, które pozwoliłoby na uchwycenie głównego tropu interpretacyjnego. Zachowany rękopis, a także pokrewieństwo niektórych schematów z tymi obecnymi w innych jego utworach – pozwala jednak na wysnuć kilku przypuszczeń.

Panna Eliza to opowieść o kobiecie samotnej z wyboru, kilkakrotnie zranionej, która przez bolesne doświadczenia świadomie nie szuka i nie pragnie miłości romantycznej. Jej fascynacja Kalińskim ma jednak wymiar czysto platoniczny – podziwia go za intelekt, za jego poglądy i dojrzałe myślenie o świecie. Jednocześnie Kaliński pozostaje w sferze całkowicie dla niej niedostępnej, ponieważ jest żonaty z jej przyjaciółką, a Eliza – dystygowana, honorowa i sama wcześniej zraniona – nie przekroczyłaby tej granicy. Z kolei względem Aliny Eliza jest „męska”, opiekuńcza i czuła, choć nie w takim stopniu, aby móc przypuszczać tu podtekst seksualny. Zdaje się, że Dąbrowski chciał sportretować kobietę o dużym intelekcie, której potencjał został zmarnowany przez zdarzenia losowe – przede wszystkim przez nagłą śmierć matki i konieczność przejęcia opieki nad folwarkiem. Na pierwszym planie wyraźnie wyłania się także specyficzna więź Elizy i Kalińskiego, który traktuje ją jak swojego powiernika, przyjaciela, a nawet bratnią duszę – i przy której czuje, że rozwija skrzydła, jest zdolny do stworzenia ambitnego dzieła.

Nie ulega wątpliwości, że właśnie owe długie spacerowanie Kalińskiego i panny Elizy sportretował Dąbrowski na podstawie własnych doświadczeń. To właśnie wizyty w Podlesiu miały na myśli, pisząc dedykację dla Jadwigi Pomianowskiej w tomie *Chwila była przedwieczorna*:

Tobie, Pani, w hołdzie i wdzięczności poświęcam te wrażenia. Nie są Ci one obce. Pamiętasz pewnie Pani te nasze długie spacerowanie pośród pól Podlesia, to zieleniejących świeżą runią zbóż, kiedy całą naturę i nasze dusze ogarniała wiosna, pachnąca samym powietrzem, samą ziemią; to pośród pól już falujących zbożami, pełnymi kłoli i modraków, tych pól, które rankami rosły rosy, w południe malowało upalne słońce, pod wieczór rozpały zorze zachodu; to pośród tychże pól, już opustoszałych jesienią, omglonych sinymi oparami, oprzędzonych smętkiem i jakąś senną ciszą... Pamiętasz pewnie Pani i te nasze długie, zda się, nieskończone rozmowy, które prowadziliśmy wówczas, a w czasie których zwierzałem Ci się, Pani, ze swoich wrażeń, ze swoich myśli, ze swoich pomysłów literackich... Twoje subtelne uwagi, pełne prostoty słowa zachęty, Twoje głębokie wmyślanie się w każdy szczegół tych długich opowieści były mi najlepszą podniętą i najmiłym

uznaniem w pracy. I oto mała, bardzo mała część tych wrażeń, tak Ci dobrze znanych. Przyjmij je Pani – są Twoje.¹⁰⁰

Nieznane są szczegółowe koleje losu Pomianowskiej; pewnym jest jednak, że – tak jak panna Eliza – żyła i zmarła w rodzinnym folwarku, nigdy nie wyszedłszy za mąż.

¹⁰⁰ Dedykacja umieszczona na stronie przytytułowej w: I. Dąbrowski, *Chwila była przedwieczorna. Wrażenia*, Warszawa 1903.

2.4. Malżeńskie transakcje. Nieukończony dramat bez tytułu (ok. 1893)

Nieopatrzonego żadnym tytułem utworu dramatyczny stanowi ewenement w całej twórczości Dąbrowskiego, zachowane źródła nie wskazują bowiem, aby autor – wcześniej czy później – ponownie próbował swoich sił w tej formie literackiej. Tekst ocalały do dziś w jednym rękopisie stanowi niewielkie, choć interesujące źródło, biorąc pod uwagę przywiązanie Dąbrowskiego wyłącznie do prozy.

Pewnych kłopotów nastręcza próba odatowania rękopisu dramatu. Malanowicz w sporządzonym wykazie bibliograficznym dzieł Dąbrowskiego powołuje się na rzekomą relację żony, według której utwór powstawał równocześnie z *Wariatem* i *Panną Elizą* w roku 1892¹⁰¹. Biorąc pod uwagę aspekty kodykologiczne, to jest: typ używanego papieru, charakter i dukt pisma czy sposób prowadzenia notatek (chociażby podawanie daty dziennej na początku szkicowanego utworu), brulion z pewnością należałoby zaliczyć do pierwszego okresu twórczości Dąbrowskiego (a dokładniej – lat 1893–1896). Elementem potwierdzającym tę tezę jest także przyjęta forma – autor *Śmierci* po sukcesie swojego debiutanckiego utworu eksperymentował z gatunkami literackimi; podjął się napisania powieści epistolarnej, noweli, idylli, legendy czy dzieła inspirowanego budową muzycznej sonaty. Dramat byłby zatem kolejną formą, w której Dąbrowski próbował swych sił. Ponadto w *Mistrzu* pisanym w latach 1893–1896 autor również sporządził charakterystyczny dla dramatu wykaz postaci, co może świadczyć o jego przymierzaniu się do tejże konstrukcji w podobnym okresie.

Na jednoaktowy utwór utrzymany w konwencji komediowej składa się jedenaście pełnych scen oraz dwunasta – rozpoczęta. Notatki nie wskazują na plany Dąbrowskiego co do łącznej liczby odsłon bądź reszty projektowanej fabuły. Na pierwszej stronie rękopisu widnieje wykaz piętnastu postaci występujących w dramacie, data 27 kwietnia oraz sporządzony ołówkiem przez Marię Gerson-Dąbrowską dopisek „rzecz dzieje się w domu Julii Hołodeckiej”¹⁰². Żona pisarza wykonała tę notatkę prawdopodobnie już w późniejszych latach, na etapie porządkowania spuścizny po mężu – być może planowała nawet utwór dokończyć z myślą o wystawieniu na deskach prowadzonego przez siebie szkolnego teatru.

¹⁰¹ H. Malanowicz, *Bibliografia...*, dz. cyt., s. 272.

¹⁰² I. Dąbrowski, [Nieukończony dramat bez tytułu], ok. 1893. BN rkps 11149 II, k. 1v. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego źródła oznaczane będą skrótem „*Dramat*” oraz numerem karty.

Rękopis liczy trzydzieści kart zapisanych jednostronnie. Tekst skupiony jest, rzecz jasna, wokół dialogów postaci, a samych didaskaliów jest bardzo niewiele – ograniczają się one w głównej mierze do drobnych wskazówek związanych z ruchem scenicznym (np. *obejmuje ją; usuwając się z lekka; dając znak lokajowi, żeby wyszedł; kłaniają się; wchodzi za nią; siadając w fotelu*) lub emocjami postaci (np. *zdziwiony; z odcieniem kokieterii; zapominając się; uśmiechając się z przymusem; z przymilaniem; z galanterią*). W szkicu brak adnotacji dotyczących scenografii jak i jakichkolwiek bardziej obszernych didaskaliów.

Choć na przełomie dwunastu odnotowanych scen pojawiają się niemal wszyscy bohaterowie, to fabuła dopiero zmierza do zawiązania akcji – trudno więc powiedzieć o niej wiele. Dąbrowski zdaje się jednak poświęcać pierwsze sceny dramatu na zapoznanie czytelnika z poczem postaci – ich charakterystyka może zatem stanowić ciekawy przyczynek do próby przybliżenia zamysłu autora i jego pomysłu na nieukończone dzieło.

Wśród bohaterów wymieniono Władysława Korneckiego i jego żonę Julię Hołodecką, matkę – Elżbietę Kornecką oraz jej córkę Helenę, a także państwa Białołęckich, Omaskich, Dareckich, radcę Szarockiego, lekarza Prockiego, administratora dóbr Młodzianowskiego (który nie pojawia się jednak w żadnej z dwunastu scen), a także dwóch lokajów, których dialog otwiera utwór dramatyczny.

Oczekują oni na przybycie gości weselnych swojej pani, Hołodeckiej¹⁰³, wraz z nowo poślubionym mężem, Korneckim. Lokaje dyskutują o znacznej różnicy wieku między małżonkami, a w decyzji bogatej kobiety upatrują fanaberii: „»W starym piecu diabeł pali« – święte to przysłowie. Czego to się zachciało naszej pani? Wieś ma. Cztery kamienice ma. Kapitały ma, a jej i tego mało, męża się naparła”¹⁰⁴. Do tych elementów sprowadza się właściwie cała charakterystyka Julii Hołodeckiej, o piętnaście lat starszej od swego męża. Władysław Kornecki został do małżeństwa zmuszony przez własną matkę, której – zamiast na szczęściu dzieci – zależy wyłącznie na wydaniu ich za „dobrą partię”. Kornecka nie dostrzega nieszczęścia syna, choć uwagę na jego złą kondycję, smutek i mizerny wygląd zwraca nawet młodziutka siostra Helena. Kornecka w ożenku Władysława widzi jedynie korzyści majątkowe: „Mieć pół miliona – i nie być szczęśliwym?!”¹⁰⁵ – dziwi się.

¹⁰³ W rękopisie nazywana zamiennie Hołodecką i Horodecką.

¹⁰⁴ *Dramat*, 2v.

¹⁰⁵ *Dramat*, 15v.

Jeszcze przed przyjazdem pary młodej w mieszkaniu gromadzą się nieliczni goście; jako pierwszy zjawia się brat Julii, Białołęcki wraz z żoną Gabriellą. Jej własne słowa demaskują interesowną postawę w szukaniu męża, którą kiedyś była niejako zmuszona przyjąć. Po bankructwie i śmierci rodziców Gabriela odgrywała rolę „ubogiej krewnej” w rodzinie, do której trafiła; przez całą młodość nie była ponadto w stanie pogodzić się z losem, a przede wszystkim z utratą miłości, jaką była niegdyś otoczona. Pojawienie się Białołęckiego stało się dla niej jedyną szansą na inne – spokojne, dostatnie i dobre życie, którego nie mogłaby wieść bez męża. Przywołane wspomnienia skłaniają ją do emocjonalnego manifestu:

Czy byłam winną, że mnie nie nauczono pracować? Czy byłam winną, że rodzice stracili cały majątek? Czy byłam winną, że wpajano we mnie od dziecka przyzwyczajenie do dóbr, a wstręt i obawę przed ubóstwem? Czy byłam winną? Wreszcie nie wiem, – może – ale inną już być nie mogłam.¹⁰⁶

Gabriela, niczym bohaterka opowiadania *Sama* z 1905 roku, obwinia o swoje położenie społeczeństwo, które nie przystosowało jej, kobiety, do samodzielnego życia. Za sprawą swego pochodzenia nie była nauczona pracy i zarabiania na własne potrzeby, a jedyną jej możliwością zdawało się zamążpójście. Na koniec wywodu dodaje tajemniczo, szybko się jednak reflektując:

Gabriela: [...] Za późno przyszła nauka życia, za późno go poznałam...

Białołęcki: Kogo?...

Gabriela: (*sposstrzegając się*) Kogo?... kogo?... Świat. (*pauza*)¹⁰⁷

Nadmienia tym samym, że obawa o własny byt zmusiła ją do kierowania się względami materialnymi przy wyborze męża – natomiast mężczyznę, w którym istotnie się zakochała, poznała zbyt późno, skazując się tym samym na wieczne cierpienie. Do demaskacji jej intencji dochodzi jednak niemal od razu, lecz poza domysłem zapatrzonemu w nią Białołęckiego. Drobnymi gestami, zachowaniami i słowami Gabrieli świadczą o tym, że odegra ona w dramacie istotną rolę – gdy po raz pierwszy słyszy imię i nazwisko pana młodego, omdlewa, ujawniając czytelnikowi, że postać ta nie jest jej obojętna. Wydarzenia świadczą o ekspozycji wątku

¹⁰⁶ *Dramat*, k. 5v–6v.

¹⁰⁷ *Dramat*, k. 6v.

Gabrieli i Korneckiego. Gdy kilka scen później bohater zostaje sam, uświadamia sobie swoje tragiczne położenie.

W karykaturalnym poczcie niedobrych małżeństw Dąbrowski prezentuje także parę około pięćdziesięcioletnią: Stanisława i Eufemię Dareckich. W ich związku to żona jest postacią o charakterze władczym, dominującym, mąż zaś jest wobec niej całkowicie uległy. W tym przypadku o relacji między dwojgiem małżonków decyduje status majątkowy – okazuje się bowiem, że bogata Eufemia, nie mogąc przez długi czas znaleźć męża, „wyciągnęła z nędzy” skromnego urzędnika, Dareckiego, co nawet po latach widzi jako zasługę własnego, dobrego serca. W każdej niemal scenie powtarza komicznie: „Czy na tom, nieszczęsna, ciebie poślubiła, z nędzy, w jakiej ginąłeś – wyciągnęła, żebyś mnie tylko kompromitował wobec świata i zdradzał? O! Przekłeta godzina, kiedy cię na drodze mego życia spotkała!”¹⁰⁸. Każdą rozmowę Dareckiego z inną kobietą żona postrzega jako zdradę.

Mechanizmy jej myślenia obnaża bezlitośnie Procki, który wchodzi w rolę nauczyciela Heleny – tłumaczy młodej, naiwnej dziewczynie rozmaite techniki, jakimi posługują się dorośli, aby pozostać w jak najlepszej relacji społecznej: „Pani Darecka to stara panna, która choć panną być przestała, ale się nie zmieniła w niczym. Dawniej gryzła się chorobami kotów i kanarków, dziś gryzie się urojonymi podejrzeniami zdrady co do męża”¹⁰⁹. Procki ujawnia, że w „transakcjach małżeńskich” to strona kupująca jest, wbrew pozorom, w gorszej sytuacji, dlatego Darecka tuszuje swoją desperację, przypisując mężowi cechy zazdrosnego i zaborczego tyrana, sama udając zaś „naiwne niewiniątko, szepleniące *à la bébé*”¹¹⁰ – choć w istocie sama nieustannie męża gani i nie pozwala mu dojść do słowa. Strona kupowana, jak tłumaczy Procki, jest zawsze w lepszym położeniu, dlatego Darecki jest zadowolony, potulny i całkowicie w swoją „Femcię” zapatrzony.

Ostatnią parą, ukazaną w dramacie, są Omascy, których Procki podsumowuje zwięźle:

Ośmnastoletnia panienka wychodzi za sześćdziesięcioletniego starca w nadziei na jego trzysta tysięcy i rzeczywiście dostaje trzysta tysięcy, ale razem z nimi i wiernego ich stróża, który liczy żonie kawałki cukru w herbacie i każe suknie po dziesięć razy przerabiać, żeby nowej nie kupić.¹¹¹

¹⁰⁸ *Dramat*, k. 18v.

¹⁰⁹ *Dramat*, k. 23v.

¹¹⁰ *Dramat*, k. 24v.

¹¹¹ *Dramat*, k. 24v.

Stary Omaski wielokrotnie podczas wieczoru zwraca żonie uwagę na jej biżuterię i suknię, której zniszczenia się obawia. Ta z kolei bardzo niecierpliwi się na ciągłe uwagi męża – wstyd jej, że nawet w towarzystwie okazuje swoje sknerstwo.

Postacią-rezonерem, werbalizującym poglądy samego autora jest właśnie lekarz Procki, który komentuje całe towarzystwo z chłodnym dystansem. Sarkastycznie i z rozbawieniem objaśnia Helenie obłudę, a także mechanizmy rządzące środowiskiem filistrów. Drwiąco komentuje wchodzące do mieszkania pary, demaskując powody ich związania się. Już na początku rozmowy z Heleną wyjaśnia jej, że „tak, jak się kupuje mydło, perfumy, papier, atrament, tak się kupuje mężów lub żony”¹¹²; dostrzega w tym kontynuację praktyk z czasów barbarzyńskich, gdy mężczyźni kupowali żony na targu, choć dziś – jak zauważa Procki – dzięki emancypacji nabywcami mogą być także kobiety. Co ciekawe, choć lekarzowi udało się całkowicie przeświecić kulisy „małżeńskich transakcji” – przyznaje, że sam chętnie bierze udział w tej towarzyskiej farsie, bo jako człowiek trzeźwo myślący nie oburza się na rzeczywistość. Zamiast tego stara się po prostu odnaleźć w niej jak najlepiej: „Jeżeli nie możemy wybierać, starajmyż się choć o to, żeby się dać wybrać dobrze, sprzedać drogo”¹¹³ – podsumowuje.

W dwóch ostatnich scenach nowożeńcy – Julia i Władysław Korneccy – zostają sami. Panna młoda, zaniepokojona wiadomością o zasłabnięciu Gabrieli, decyduje się natychmiast ją odwiedzić i sprawdzić, jak się czuje. Gdy Julia w szampańskim nastroju wychodzi, a Władysław zostaje w pokoju sam – mówi na głos: „No, i wszystko skończone, no, i skończone i to już na zawsze”¹¹⁴. Okazuje się, że zgodnie z obawami Heleny Kornecki wcale nie jest szczęśliwy z powodu ślubu z dużo starszą kobietą. Choć z jakiegoś powodu uległ namowom matki, prawdopodobnie wciąż jest zakochany w (prawdopodobnie) dawnej kochance, Gabrieli.

Wszystko wskazuje na zamiar ukazania w krzywym zwierciadle satyry małżeńskich transakcji i konsekwencji, które może nieść za sobą taki sposób postrzegania relacji. W najbardziej przewidywalnym scenariuszu komedia doprowadziłaby do przyznania się Władysława i Gabrieli do swoich uczuć bądź ich konsekwentnego ukrywania w towarzystwie w anturażu kompromitujących czy zabawnych splotów sytuacji. Ze względu na brak kontynuacji utworu, trudno jednak stwierdzić jednoznacznie, jaki dokładnie pomysł na utwór

¹¹² *Dramat*, k. 20v.

¹¹³ *Dramat*, k. 25v.

¹¹⁴ *Dramat*, k. 30v.

miał Dąbrowski. Już sama analiza wprowadzonych do dramatu postaci okazuje się natomiast interesująca, gdy weźmie się pod uwagę, że utwór ten jest prawdopodobnie jedyną próbą komediopisarską autora *Śmierci*.

Wspomniany poczet par małżeńskich, opisywanych na głos przez Prockiego, przywodzi na myśl *Album kandydatek do stanu małżeńskiego* Michała Bałuckiego, który to – opatrzywszy książeczkę podtytułem: *Z notat starego kawalera* – w prześmiewczy sposób charakteryzuje stereotypowe „stare panny”. Wymienia m.in. „ruiny panny Palmiry” – typ podstarzałej, zrozpaczonej desperatki, „Amazonki” – opisane jako nieurodliwe, niechciane kobiety, spośród których „rekrutują się emancypantki”¹¹⁵, a także próżne „głośne piękności”, których każde wyjście z domu „to rewia, parada, popis w oczach opinii”¹¹⁶ i wiele innych. Ukazanie mieszczańskiej moralności w krzywym zwierciadle satyry przypomina też tomy serii *Komedia ludzka* Honoré de Balzaca, w których postawa prześmiewczego demaskatorstwa prowadzi do obnażenia materialistycznych pobudek filistrów.

¹¹⁵ M. B. [Michał Bałucki], *Album kandydatek do stanu małżeńskiego*, Kraków 1877, s. 12.

¹¹⁶ Tamże, s. 67.

2.5. Zwierciadlane odbicie milionów. *Felka* (1893)

Zdzisław Dębicki w tomie portretującym polskich pisarzy wspomina, jak wysoko Dąbrowski postawił sobie poprzeczkę, publikując tak dopracowany i oryginalny utwór jak *Śmierć* na samym początku swojej kariery. W późniejszych latach każda kolejna nowela, szkic czy powieść porównywane były siłą rzeczy do *opus magnum*. „Po takim debiucie nie mógł już napisać rzeczy słabszej. Musiał napisać i napisał rzecz lepszą”¹¹⁷ – w lipcu 1893 roku na łamach „Kuriera Warszawskiego” ukazała się stosunkowo obszerna nowela epistolarna, zatytułowana *Felka*.

W swoim drugim dziele Dąbrowski pozostał wierny pierwszoosobowej narracji, zdecydował się jednak zamienić dziennik na listy, których łącznie jest dwadzieścia siedem. Jest to korespondencja, którą tytułowa Felka adresuje do matki. Decydując się na zabieg rezygnacji z umieszczenia w utworze odpowiedzi drugiej ze stron, autor skupia całą uwagę czytelnika wyłącznie na jednej postaci, wzmacniając tym samym refleksję na temat jej zachowań i sposobu mówienia o rzeczywistości. Zamiast koncentracji na stosunkach Felki z matką, Dąbrowski stawia więc bohaterkę w opozycji do całego świata, realizując w całej okazałości jej portret psychologiczny. Autor *Śmierci* w początkowej fazie swojej twórczości szczególnie upodobał sobie formy paraliterackie, to jest nowele i powieści naśladujące egodokumenty: dzienniki, listy czy pamiętniki. Kreowani przez niego bohaterowie prowadzący narrację zapraszają bowiem odbiorcę do swojego świata, pozwalają wniknąć w najgłębsze zakamarki swojej duszy, które otwierają przed sobą samym bądź adresatem korespondencji, przelewając wszystkie uczucia na papier. Wacław Kloss, który na łamach „Niwy” opublikował obszerną recenzję *Felki* wysnuwa następujące spostrzeżenie o pisarstwie Dąbrowskiego:

Idą on do całkowitego zobrazowania czytelnikowi stanów duszy swych bohaterów, pragnie blaskiem swej intuicji oświecić najtajniejsze głębiny ich istoty wewnętrznej. Gdyby mógł, chciałby, zdaje się, rozkładać im mózgi i obnażyć serca, byleby tylko dać czytelnikowi dojrzeć te wszystkie drgnienia i skurcze włókien duchowych, którymi reagują na zewnętrzne pobudki.¹¹⁸

Niespotykana wcześniej umiejętność wczuwania się w swoich literackich bohaterów zachwyciła krytykę już w wydanej rok wcześniej *Śmierci*; po lekturze *Felki* odczucia te zdawały

¹¹⁷ Z. Dębicki, *Portrety. Seria 2*, Warszawa 1928, s. 28.

¹¹⁸ W. Kloss, *Powieści najmłodszych*, „Niwa” 1894, nr 20, s. 467.

się przybrać na sile. Tak, jak w przypadku debiutanckiej powieści liczni komentatorzy zakładali, że Dąbrowski tworzył podczas rzeczywistych zmagania z suchotami, tak po ukazaniu się *Felki* snuto podejrzenia, że w jego ręce trafić musiał zbiór autentycznych listów prostej szwaczki¹¹⁹ lub że podsłuchiwał on rozmowy dziewcząt idących do pracy w magazynie krawieckim i prowadził przy tym skrupulatne notatki. Pierwszą z tych teorii należy z pewnością wykluczyć. W drugiej może jednak kryć się ziarno prawdy; Dąbrowski był bowiem wnikliwym obserwatorem otaczającej go rzeczywistości, chłonał wrażenia i z chirurgiczną precyzją oraz intuicją potrafił odbierać emocje ludzi. Właśnie te cechy stały się znakiem rozpoznawczym jego twórczości.

Nie sposób jednak nie dostrzec u Dąbrowskiego także prywatnej, a nie tylko kreowanej na potrzeby utworu, fascynacji ubiorem. Swoimi korzeniami sięga ona dzieciństwa, gdy Dąbrowski pomagał matce w domowych pracach krawieckich i sam próbował własnych sił w tym zajęciu, aby wesprzeć skromny domowy budżet. Miał więc po części rację Jeske-Choiński pisząc o autorze *Felki*: „Zna on krawiecczynę i jej żargon techniczny tak dobrze, jak gdyby sam w jakimś magazynie pracował”¹²⁰. Już będąc znanym pisarzem, Dąbrowski był opisywany jako elegancki, dbający o najdrobniejszy szczegół swojego wyglądu i dystygowany w towarzystwie – Stanisław Lam wspomina jego guziki inkrustowane kamieniami i srebrną gałkę w lasce, ale nadmienia też, że noszone przez Dąbrowskiego stroje były nieco przestarzałe: „nosił się z elegancją dawno minioną”¹²¹. Pisarz musiał odznaczać się charakterystycznym dla siebie stylem, inspirowanym dawną modą, ale z pewnością dbał o nienaganny wygląd i prawdopodobnie nie bez zainteresowania śledził wystawy pracowni krawieckich oraz magazyny modowe.

Niektórzy krytycy przyjęli *Felkę* bez entuzjazmu jako utwór przeciętny, niedorównujący kunsztowi *Śmierci*; większość przyznała jednak niemal jednogłośnie, że ukazanie się drugiego utworu Dąbrowskiego potwierdziło tylko dobitnie jego talent i pozwoliło uciszyć niepoehlebne głosy, jakoby *Śmierć* była tak udaną w wyniku zbiegu okoliczności lub ze względu na przypadkowe szczęście początkującego autora, zainspirowanego zagranicznymi dziełami. Wacław Karczewski, oczarowany *Felką*, udowodnił, że młody pisarz, tworząc dzieło tak

¹¹⁹ W. Karczewski, *Literatura*, „Gazeta Polska” 1894, nr 167, s. 3; T. Jeske-Choiński, *Powieści i nowele*, „Kurier Warszawski” 1894, nr 169, s. 2–3.

¹²⁰ T. Jeske-Choiński, *Powieści i nowele...*, dz. cyt., s. 3.

¹²¹ S. Lam, dz. cyt., s. 303.

odmienne od debiutanckiego, odparł wszystkie stawiane mu zarzuty i dowiódł, że ma prawdziwy talent pisarski:

Zarzucano mu chorobliwość – wystąpił ze zdrowiem, jak krzemień; wytykano mu naturalizm – dał mimo mieszczącego się w niej realizmu, prawie idyllę; posądzono go o małpowanie obcych wzorów – dowiódł, że ich nie potrzebuje; uważano za stosowne wątpić jeszcze o talencie jego po *Śmierci* – dał *Felkę*, po której już chyba wątpić niepodobna.¹²²

W okresie Młodej Polski proza w listach¹²³ była stosunkowo rzadko wybieraną formą, jej realizacja zakładała bowiem przede wszystkim nastawienie na narrację samą w sobie, komunikację dwojga adresatów. Nieco inaczej jej rola wygląda w przypadku powieści złożonych z listów jednej tylko osoby – taka sytuacja, jak już wspomniano, skłania do koncentracji na indywidualnym sposobie mówienia o rzeczywistości. Pod tym względem *Felka* znacząco zbliża się do powieści psychologicznej.

Aby w pełni zrozumieć fenomen drugiego opublikowanego utworu Dąbrowskiego, warto sięgnąć do historii i ewolucji formy *Briefwechselroman*¹²⁴, która swój rozkwit przeżywała w XVIII wieku. Początkowo ten typ mimetyzmu formalnego koncentrował się na listach, które miałyby na celu dokonywanie zmian w zastanym układzie rzeczy, nadawanie mu dramaturgii, bowiem już sam akt pisania i otrzymywania listów był sednem relacji między dwojgiem ludzi. Wiązało się to z tradycją sięgającą sentymentalizmu i realizowaną w romantyzmie. Koniec XIX wieku stanowczo odrzuca tę performatywność, omawiając przede wszystkim korespondencję jednego z adresatów i wokół jego postawy skupiając całą uwagę. „Właściwy dramat – inaczej niż na przykład w takiej klasycznej powieści w listach, jak *Niebezpieczne związki* Laclosa – nie rozgrywa się między korespondentami”¹²⁵ – zauważa Głowiński. Badacz zwraca także uwagę na bierność drugiej z postaci, czyli odbiorcy listów, a tym samym popularność takiej odmiany powieści epistolarnej, która prezentuje relację tylko jednej ze stron. Niniejsze rozumienie formy miało swoje korzenie w powieści realistycznej, która koncentrowała się na relacji, sprawozdaniu, nie zaś na sile sprawczej samej narracji.

¹²² W. Karczewski, dz. cyt., s. 2.

¹²³ Głowiński klasyfikuje *Felkę* jako powieść, jednak Hanna Ratuszna zauważa, że należałoby ten utwór traktować jako nowelę (nie tylko ze względu na autorski podtytuł, ale przede wszystkim z uwagi na cechy gatunkowe). Ratuszna zwraca też uwagę na kluczową w tej kwestii ewolucję formy w Młodej Polsce. Zob. H. Ratuszna, *Od naturalizmu do młodopolskiej fantastyki – o przemianach gatunkowych noweli*, w: Taż (red.), *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska*, Toruń 2006, s. 11–44.

¹²⁴ *Briefwechselroman* – powieść w listach.

¹²⁵ M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, dz. cyt., s. 235.

Podjęcie wyzwania, jakim jest proza epistolarna w nowoczesnym – wówczas – rozumieniu, niosło za sobą trudne zadanie polegające na doprowadzeniu do maksimum złudzenia autentyczności. Matka Felki zna charakter swojej córki i wie, czym zajmuje się na co dzień – jak zatem wpleść w narrację dziewczyny te niezbędne elementy, które pozwolą również czytelnikowi poznać autorkę listów? Dąbrowski umiejętnie radzi sobie z tą sytuacją – decyduje się zarówno na zachowanie kryterium ważności, jak i porządku chronologicznego, bardzo istotnego w powieści wywodzącej się z tradycji realizmu, decydującego o spójności utworu. Niektóre listy Felka rozpoczyna naturalnie od opisu swojego nastroju bądź zapowiedzi tego, o czym zamierza właśnie matce opowiedzieć: „Ogromnie będzie mama zdziwiona i uradowana tym wszystkim, co mamie napiszę. Ja jestem taka szczęśliwa, że mama wyobrazić sobie tego nawet nie potrafi. Ale zacznę lepiej od początku, bo by mama nie mogła wszystkiego dobrze zrozumieć”¹²⁶. Dopiero później przechodzi do właściwej relacji wydarzeń. Tak prowadzona narracja stawia czytelnika w bardzo komfortowej sytuacji, poznaje on bowiem wszystkie kulisy wydarzeń przedstawione w naturalny i niewymuszony sposób, przy całkowitej niewidoczności autora. Całość staje się bardzo spójna dzięki przyjętej formie zbioru listów.

Korespondencja skoncentrowana wokół przeżyć Felki mogłaby sprawiać wrażenie niepełnej ze względu na nieujęte w tekście odpowiedzi i reakcje matki, jednak bohaterka na każdy jej list odpowiada w taki sposób, że nietrudno domyślić się, o czym przeczytała w otrzymanej wiadomości: „Moja mamo, com ja takiego złego zrobiła, że się mama na mnie gniewa? Przecież ja jemu nie kazałam, żeby na mnie czekał”¹²⁷, „Nie, mamo, niech mama nic takiego nie myśli, bo ja jestem zupełnie kontenta”¹²⁸ czy „Tego, co mi mama pisze, to on do mnie wcale jeszcze nie mówił. Niby coś w tym rodzaju – to owszem, nawet kilka razy, ale tak, jak mama pisze, to nie”¹²⁹. Odniesienia Felki do słów matki nadają zatem lekturze dynamizmu i pozorują charakter autentycznej korespondencji, a nie jednostronnego, intymnego dziennika.

Dąbrowski wyposażył listy Felki w specyficzny styl, który jest „najlepszym odbiciem temperamentu duszy człowieka”¹³⁰ – słowa Klossa znajdują swoje potwierdzenie w tej młodopolskiej powieści. Nagromadzenie zaimków widoczne w kilku zaledwie przywołanych wyżej fragmentach jest charakterystyczną cechą wypowiedzi Felki, nadającą jej listom

¹²⁶ I. Dąbrowski, *Felka*, Kraków 1959, s. 75. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Felka*” oraz numerem strony.

¹²⁷ *Felka*, 53.

¹²⁸ *Felka*, 131.

¹²⁹ *Felka*, 69.

¹³⁰ W. Kloss, *Powieści najmłodszych...*, dz. cyt., s. 467.

potoczności i przypominającą swobodną relację ustną. Formuła ta jest konsekwentnie realizowana również w sposobie przywoływania cudzych wypowiedzi – autor nie wprowadza bowiem dialogów; przedstawia je natomiast w mowie zależnej i rzadziej w pozornie zależnej. W każdym zdaniu Felki wybrzmiewa młodzieńcza energia, ujmujący entuzjazm oraz prostota. Na styl prowadzenia narracji zwraca uwagę Kloss: „Dodać przy tym należy, że styl *Felki* w tak szerokim zastosowaniu jest u nas zupełną nowością. Wprowadzenie jego do literatury jest całkowicie zasługą Dąbrowskiego”¹³¹. Ogromną rolę odgrywa język, który pozwala odbiorcy poznać Felkę jako bezpretensjonalną, swojską i rezolutną dziewczynę. Odrzuca ona całkowicie etykietę oraz stosowaną powszechnie sztukę pisania listów – nie zależy jej bowiem na zaimponowaniu ich odbiorcy, nie stosuje także świadomej autokreacji. Jej autentyczność kryje się w potocyzmach, żywiołowości wypowiedzi oraz urokliwej, dziewczęcej naiwności.

Oprócz charakterystycznego sposobu budowania zdań przypominającego swobodną wypowiedź, Dąbrowski zadbał także o zaplecze terminologiczne i przygotowanie merytoryczne do wcielenia się w Felkę. Z godną podziwu lekkością szafuje on słownictwem znanym i używanym przez krawcowe oraz młode dziewczęta biegle znające się na rodzajach tkanin, ozdób, haftów oraz sposobach wykończenia materiałów. W listach znaleźć więc można mnóstwo wualek, wełnę przetykaną jedwabiem w kolorze „eiffel”, sukienki w kroju *princesse*, wyłogi do żakietek, koronkowe kołnierzyki à la „Maria Stuart”, merle i fiszbiny. O wszystkim, co związane z ubiorem, Felka pisze entuzjastycznie. To właśnie od wątku pracy w magazynie krawieckim rozpoczyna się cała fabuła utworu. Dziewczyna dzieli się z matką swoją radością z podwyżki pensji – przełożona doceniła w ten sposób duży talent i pracowitość swojej pracownicy, wyróżniając ją tym samym na tle pozostałych. Wprawne oko szwaczki i miłośniczki nowinek modowych doszło do głosu nawet podczas wizyty Felki w teatrze na *Damie kameliowej*; wrażenia ze sceny śmierci głównej bohaterki opisała tak: „Bardzo dużo osób płakało. Jak umierała, miała na sobie biały peniuar koronkowy z długim trenem i kontrafałdą z tyłu, wolno puszczoną od samej szyi. Ze zwyczajnej brylantyny toby to nawet nie tak dużo kosztowało – i pewnie sobie taki sam na rano zrobię, jak za mąż wyjdę”¹³².

Proste myślenie Felki o świecie oraz jej dziecinna naiwność powodowały u niektórych czytelników i krytyków rozdrażnienie, a nawet pogardę. Żenować może już pierwsza ze scen przywoływanych w liście – po uzyskaniu podwyżki w pracy, Felka, zamiast zachować

¹³¹ Tamże.

¹³² *Felka*, 89.

tę nowinę dla siebie, z dumą powiadamia o wyższych zarobkach panią Skrodzką, u której wynajmuje pokój. Pierwszą jej reakcją była radość; nie trzeba było jednak czekać długo na skarżenie się Skrodzkiej na rosnące ceny, a chwilę później – jej komunikat o konieczności zwiększenia z tego powodu opłaty za czynsz o dwa ruble. Kwestia finansów jest jednak dla Felki drugorzędna, najbardziej cieszy się bowiem z samego faktu bycia docenioną.

Utwór Dąbrowskiego pełni także rolę świadectwa statusu społecznego szwaczek i ich sytuacji materialnej pod koniec XIX wieku. Zawód ten, stanowiący przed laty jedno z najniższych możliwych do piastowania stanowisk służby dworskiej, w późniejszym okresie wiązał się jednocześnie z głodową płacą. W latach 70. XIX wieku polskie pracownice krawieckie zmagaly się z dużą konkurencją; napływające do kraju z zagranicy wyroby cechowały się bardzo słabą jakością idącą w parze z równie niską ceną, stwarzając tym samym zagrożenie dla miejscowych zakładów. Sytuację poprawiło dopiero wprowadzenie cła naliczanego nie od ceny produktu, a od wagi sprowadzanej odzieży¹³³. Pod koniec wieku XIX w pracowniach krawieckich coraz popularniejsze stawały się maszyny do szycia, które pozwalały na zastąpienie pracy nawet pięciu osób, w związku z czym zwalniano pracowników bądź obniżano ich pensje. Warto nadmienić, że – poza mistrzami krawieckimi i uznanymi modystkami – większość personelu magazynów krawieckich stanowiły młode dziewczęta wywodzące się z proletariatu: ubogie, osierocone, często niezdolne do pokrycia podstawowych wydatków, były zmuszone ciężko pracować za marną pensję. W roku 1888 na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” tak pisano o codzienności warszawskich szwaczek: „to praca nieustanna, czasami do szesnastu i więcej godzin dochodząca na dobę; to rozpacz, gdy roboty zabraknie, lub gdy praca wyczerpująca i bez wypoczynku zagrozi zdrowiu, którego nie ma czym ratować”¹³⁴.

W kontekście sytuacji materialnej młodych kobiet warto przyrzeć się bliżej relacji Felki z matką oraz ich położeniu: dziewczyna wspomina w swej korespondencji o ojcu zaledwie raz, mówiąc czule: „Jak pamięć tatki kocham”¹³⁵, co jednoznacznie wskazuje na to, że żyją one same. Matka natomiast pracuje w ziemiańskim domu jako służąca i nie jest w stanie pozwolić sobie choćby na krótką wizytę u córki w Warszawie. Ubóstwo wraz z idącą za nim koniecznością nieustannej, ciężkiej pracy, uniemożliwiają rodzinie bycie razem – fakt ten

¹³³ S. Midzio, *Z dziejów rzemiosła krawieckiego w Warszawie 1339-1980*, Warszawa 1980, s. 74.

¹³⁴ J. Kenig, *Szwaczki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 300, s. 194.

¹³⁵ *Felka*, 92.

najdotkliwiej odczuwają Felka i jej matka w czasie świąt Bożego Narodzenia, które muszą spędzić osobno. Sytuacja wzmacnia w Felce marzenia osnute wokół ich wspólnego zamieszkania i prowadzenia rodzinnego warsztatu krawieckiego:

Ale to tylko jeszcze jedną Wilię, mamó, będziemy osobno. Ja na pewno coś na siebie otworzę, bo już teraz wiele pań w magazynie mówi, że by zaraz do mnie przeszły, gdybym robiła w domu. A wtedy to już, mamó, będziemy ciągle razem. Już wiem nawet, jak byśmy sobie pokój urządziły.¹³⁶

Wątkiem, który od pewnego momentu dominuje w listach bohaterki, jest zakochanie; na jednym z wieczorków tańczących Felka poznaje Kazimierza Zabrańskiego, który jako jedyny spośród wielu zaproszonych gości okazał jej zainteresowanie i poświęcił wiele uwagi. Uboga szwaczka jest pod ogromnym wrażeniem nowego znajomego, który piastuje stanowisko urzędnika na kolei, a w planach ma założenie własnego składu węgla; „ile ma pensji – nie wiem, bom się nie pytała – ale pewnie dużo, bo się bardzo ładnie ubiera i do restauracji ciągle chodzi”¹³⁷ – pisze o nim matce. Swoją list kończy zaś znamienym pytaniem: „Kto to, mamó, więcej znaczy: żona urzędnika kolejowego czy takiego, co ma skład węgla?”¹³⁸. Choć Felka zapewnia o swoim zauroczeniu Kazimierzem, nieustannie patrzy na swoją relację z nim przez pryzmat społecznych konwenansów i potencjalnej przyszłości. W myślach planuje już umeblowanie w ich wspólnym domu, obmyśla, jaki welon uszyje sobie na ślub, a także co upiecze na święta dla gości. Jest przekonana, że zamążpójście za dobrze sytuowanego Kazimierza da jej spokój, spełnienie życiowe i wyzwoli z obowiązku ciężkiej pracy zarobkowej. „Nazywa się Kazimierz Zabrański. Prawda, mamó, że bardzo ładne nazwisko?”¹³⁹ – pisze Felka, nie bez powodu pomijając jego imię, a zwracając uwagę jedynie na nazwisko, które sama przyjęłaby po ślubie. W drugiej połowie XIX wieku zamążpójście wciąż było dla wielu kobiet niezwykle atrakcyjne ze względu na korzyści idące w parze ze zmianą statusu:

Głównym motywem wstępowania kobiet w związek małżeński było, poza chęcią zabezpieczenia sobie bytu materialnego, wstąpienie w „szranki” życia towarzyskiego. Mężatka cieszyła się większym szacunkiem, miała inny status i inne możliwości niż panna. Ponadto przestawała być

¹³⁶ *Felka*, 26.

¹³⁷ *Felka*, 62.

¹³⁸ *Felka*, 65.

¹³⁹ *Felka*, 58.

zależna od woli rodziców i niepewnej sytuacji materialnej. Mogła zacząć żyć według własnych upodobań.¹⁴⁰

Podobnie zresztą traktuje Felkę Kazimierz, wypytując o jej zarobki i o umiejętność zajmowania się gospodarstwem: „jak sobie tylko skład założę, to się zaraz ożenię, bobym sam nie dał sobie rady”¹⁴¹.

Gdy matka pyta Felkę o Kazimierza, dziewczyna poświęca obszerny ustęp listu opisowi jego wyglądu i ubioru, przypisując mu tym samym podświadomie cechy odpowiadające konkretnym częściom garderoby. Gdy mężczyzna ma na głowie czapkę, podoba się dziewczynie mniej, „ale w cylindrze to prawdziwy hrabia”¹⁴² – zapewnia mamę, podkreślając jego znakomity wygląd i dobre pochodzenie. Felka zwraca także uwagę na garnitury noszone przez Kazimierza, spośród których jeden szczególnie przyciąga jej uwagę swoją elegancją i szykiem; ponadto jest pod wrażeniem jego płaszcza z futrzanym, bobrowym kołnierzem i ozdobnymi kamieniami przy marynarce. O jego zawodzie przypomina sobie dopiero po kilku dniach, zapytana przez mamę: „Ach, mój Boże, tom ja mamie nic nie napisała, czym on jest? Na śmierć mi to wyszło z głowy. Jaką ja mam pamięć!”¹⁴³. Niewiele miejsca poświęca Felka opisowi ich emocjonalnej więzi czy cechom charakteru Kazimierza, co sprawia, że czytelnik widzi go tylko powierzchownie, oczami dziewczyny – bez wglądu w jego osobowość, wyposażonego jedynie w modne elementy garderoby. Ubranie w oczach Felki jest nierozzerwalnie związane z zagadnieniem tożsamości i statusu społecznego¹⁴⁴.

Tkaniny, falbany i guziki stanowią cały świat Felki. Mowa jednak nie tylko o wielogodzinnej, codziennej pracy w magazynie krawieckim, ale przede wszystkim o jej sposobie patrzenia na otaczającą rzeczywistość. Ubranie jest dla bohaterki wyznacznikiem statusu społecznego, elegancji, dobrego smaku i atrakcyjności; najmodniej ubierają się bowiem ludzie zamożni oraz dobrze sytuowani. Jak pisze Krystyna Kłosińska, opisując tytułową *Fin-de-siecle’istkę* – „ubranie jest po to, aby było oglądane”¹⁴⁵. Wkraczając w świat kontaktów towarzyskich, Felka zdaje sobie z tego sprawę i skupia całą swoją uwagę na tym, jak będzie

¹⁴⁰ R. Bednarz-Grzybek, *Emancypantka i patriotka. Wizerunek kobiety przełomu XIX i XX wieku w czasopiśmie Królestwa Polskiego*, Lublin 2010, s. 62.

¹⁴¹ *Felka*, 69.

¹⁴² *Felka*, 58.

¹⁴³ *Felka*, 62.

¹⁴⁴ Zob. podobny wątek w *Fin-de-siecle’istce* G. Zapolskiej, o którym pisze K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

¹⁴⁵ Tamże, s. 251.

ubrana; boi się, że mogłaby wyglądać w towarzystwie nieelegancko lub że suknie i płaszcze, które ma, nie są już modne. Przygotowując się do wieczorku tańczącego, przykładą dużą wagę do sztytej specjalnie na tę okazję sukienki: „tam będą sami tylko tacy porządni panowie, więc bym nie chciała źle wyglądać”¹⁴⁶. Zdaje sobie sprawę z tego, że musi robić dobre wrażenie swoim wyglądem, aby któryś z kawalerów zwrócił na nią uwagę. Gdy kilka tygodni później, na wiosnę, mama przesyła Felce swoją starą sukienkę, by dziewczyna zrobiła z niej użytek dla siebie, młodzianka szwaczka wybucha płaczem już na pocztę. W liście daje upust swojej niefrasobliwości i beztroski, pisząc: „Ogromnie się tą suknią cieszę. Doprawdy, teraz to już mi nic chyba do szczęścia nie brakuje”¹⁴⁷. Dziecinna radość Felki i jej tendencja do czerpania ogromnej radości z drobnych, przyziemnych spraw wywołuje w czytelniku rozrzewnienie bądź też pobłażliwy uśmiech.

Relacja Felki z Kazimierzem rozwija się z dnia na dzień, o czym ta informuje w swoich listach. O ich stosunki najbardziej obawia się matka: gniewa się na córkę, że ta pozwala się odprowadzać do domu nowo poznanemu mężczyźnie i umawia się z nim na ulicy. Jej lęk wynika z troski o młodziankę, lekkoduszną Felkę, ale także z obawy o opinię publiczną, która dla najuboższych, samotnych kobiet była bezlitosna: „W powszechnej opinii kobiety z klasy robotniczej były niemoralne. Nieważne właściwie, czy z urodzenia, jak chcieli wyznawcy fizjonomiki i determinizmu, czy też zmuszone przez warunki społeczne, jak dowodzili socjaliści i emancypantki”¹⁴⁸. Alicja Urbanik-Kopeć w pracy poświęconej robotnikom przełomu XIX i XX wieku zwraca też uwagę, że postać szwaczki często pojawia się w prozie, poezji czy dramacie jako uosobienie wyczerpującej pracy, nędzy i egzystencjalnego konfliktu tragicznego polegającego na wyborze między nędzą a pracą seksualną: „To właśnie jej poświęcona była większa część tekstów roztrząsających, czy kobieta pracująca w mieście może być moralna”¹⁴⁹. Wątek ten porusza również w swoich wspomnieniach Ignacy Baliński, pisząc o popularności „syren warszawskich”, szukających męża w najzamożniejszych rejonach miasta: „były znane z widzenia szerszej publiczności i nazywane dyskretnie, gdy w eleganckich »wiktoriach« albo w dwukonnych dorożkach na gumach przejeżdżały przez Aleje do Marcelina czy Sielanki lub na wyścigi”¹⁵⁰. Baliński przyznaje następnie:

¹⁴⁶ *Felka*, 34.

¹⁴⁷ *Felka*, 106.

¹⁴⁸ A. Urbanik-Kopeć, *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa 2018, s. 142.

¹⁴⁹ Tamże, s. 143.

¹⁵⁰ I. Baliński, *Wspomnienia o Warszawie*, Edynburg 1946, s. 64.

Znamienne koleje ich losów opisał barwnie w jednej ze swych warszawskich powieści Alfred Konar, aczkolwiek nie z takim talentem, jak Ignacy Dąbrowski, który odtworzył w swej znakomitej *Felce* ciche dramaty uczciwych, zapracowanych, źle płatnych szwaczek [...]. Dziewczęta z tzw. niższej średniej klasy miały zbyt mało wykształcenia, żeby być bonami, a coś dopiero nauczycielkami, a za mało wyrobienia fizycznego na robotnice. Zostawała im tylko – służba domowa, do której garnęły się niechętnie, i – igła, jeżeli nie wychodziły za mąż.¹⁵¹

Z obawy o przyszłość Felki, matka daje jej reprimendy za zachowanie, które mogłoby zostać odebrane jako nieprzyswoite, pilnuje, aby córka co niedzielę chodziła do kościoła i przypomina jej, by oszczędzała zarobione pieniądze. Dla dziewcząt z klasy robotniczej było to o tyle ważne, że przesądzało o wysokości posagu, a co za tym idzie – dawało szansę na korzystne zamążpójście¹⁵².

Choć zachowanie i cechy Felki – jej pracowitość, opiekuńczość czy tęsknota za matką – wskazują na ogromną empatię oraz dobre serce, to w istocie zbiór jej listów pokazuje, jak mocno jest uwikłana swoim myśleniem i postrzeganiem świata w stereotypy oraz konwenanse. Nie sposób jej jednak za to winić, wszakże takimi zasadami kierowano się powszechnie. Renata Bednarz-Grzybek, analizująca wizerunek dziewiętnastowiecznej kobiety, zaznacza, że małżeństwo zawierane z miłości stanowiło raczej mniejszość przypadków, a w kwestii doboru współmałżonków dominowały inne motywy, przede wszystkim towarzyskie oraz ekonomiczne¹⁵³. Trudno jednak mówić o złych intencjach bądź wyrachowaniu Felki – pokazuje ona przecież swoje pozytywne cechy: jest rezolutna, wesoła, niezwykle pracowita i posłuszna względem matki. Autor noweli postarał się także skrupulatnie dopasować imię „Felicja” do jej osobowości (łac. *felix* – szczęśliwy), bo niezależnie od tego, co dzieje się w życiu dziewczyny, po każdym niepowodzeniu podnosi się bardzo szybko i stara się być optymistką. Pod tym względem przypomina rezolutną Madzię Brzeską z *Emancypantek* Prusa. Dominującym elementem jej usposobienia jest także prostoduszność, którą kieruje się na co dzień; poznaje mężczyznę, w którym się zakochuje i dla niej jest to jednoznaczne ze snuciem marzeń o wspólnej przyszłości.

Istotną rolę w noweli Dąbrowskiego odgrywa także drugoplanowa, lecz wyraziście zarysowana rodzina Skrodzkich, u których Felka wynajmuje pokój i która w finale opowieści doprowadzi do ogromnego nieszczęścia młodej szwaczki. Już w pierwszych listach czytelnik

¹⁵¹ Tamże.

¹⁵² Zob. A. Urbanik-Kopeć, *Matrymonium. O małżeństwie nieromantycznym*, Wołowiec 2022.

¹⁵³ R. Bednarz-Grzybek, dz. cyt., s. 60.

dowiaduje się o rysie osobowościowym gospodyni domu – Skrodzkiej: cechują ją przede wszystkim chciwość i pozorna troskliwość podszyta zawiścią oraz interesownością. Zdając sobie sprawę z wrodzonej empatii Felki oraz jej sympatii do maleńkiego syna Skrodzkich, Jasia, wypytuje ją, co chce podarować chłopcu na święta. Dziewczyna, mimo że uświadamia sobie podstęp, pokornie zgadza się na uszycie Jaškowi nowego, kosztownego ubranka. Prawdziwe, egoistyczne intencje właścicielki, a zatem jej ogromna niechęć i pogarda względem Felki, osięgają apogeum w dniu niezapowiedzianych odwiedzin Kazimierza w ich domu. Skrodzka, pomagająca ubrać się córce w pośpiechu, wykrzykuje o Felce zza zamkniętych drzwi pokoju: „ta głupia idiotka zawsze coś takiego musi nam urządzić”¹⁵⁴. Pocziwa szwaczka od razu jednak tłumaczy i sobie, i matce jej zachowanie: „Ale to tylko widać w złości, bo tak to zawsze jest dla mnie bardzo dobra”¹⁵⁵.

Znacząca jest także postać – i nikła obecność – pana Skrodzkiego, którą Felka opisuje matce następująco: „On jak zwykle spokojny i nic nie mówi, tak że czasem myślę, że go w domu nie ma, bo siedzi i ciągle coś czyta”. Żona krzyczy na niego, gdy ten nie przynosi z kawiarni do domu niewykorzystanych saszetek cukru, a w dniu jego urodzin nie przejmując się, gdy łódź wraz z gośćmi odpłynęła, a solenizant Skrodzki – niezauważony – pozostał na brzegu. Do charakterystycznej rodziny „Dulskich”¹⁵⁶ należy również córka, Romana, która ukończyła siedem klas szkoły, ale nie rozwija się dalej, nie zajmuje się też domem, nie ma większych zainteresowań ani zdolności. Jedyne jej życiowe dokonanie stanowią pojedyncze teksty opublikowane w czasopiśmie dla dzieci, które Romana uwielbia czytywać domownikom na głos. W takim środowisku autor powieści osadza Felkę, nieprzystającą do obłudnej rzeczywistości Skrodzkich; utwór przybiera przez to rysy mieszczańskiej satyry. Stefan Lichański w *Cieniach i profilach* w niezwykle trafny i obrazowy sposób opisuje stosunek Dąbrowskiego do Skrodzkich, który można wyłuskać spomiędzy wersów Felki, a tym samym obala rzekome zamiłowanie pisarza do naturalizmu. Jego podejście zestawia z naturalizmem Zapolskiej, która:

W swojej rozprawie z dulszczyzną sięga po jej najbardziej, najintegralniej własny oręż – po plotkę.

[...] Tym samym jednak – chcąc nie chcąc – wkracza na ziemie własne pań i panów Dulskich. I choć

¹⁵⁴ *Felka*, 98.

¹⁵⁵ *Felka*, 98.

¹⁵⁶ Warto mieć na uwadze, że *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej – utwór, od którego pochodzi popularne określenie specyficznej odmiany filisterstwa: „dulszczyzna” – została opublikowana przeszło trzynaście lat później niż *Felka*, w 1907 roku. Nasuwa to wniosek, że taki rys osobowościowy i domowy „matriarchat” były na porządku dziennym w filisterskiej sferze mieszczańskiego świata.

jej stosunki z przedstawicielami owego plemienia ograniczają się do ich przedrzeźniania, szturchania i urządzania im awantur, to przecież – tak czy inaczej – „ona się z nimi zadaje”.¹⁵⁷

Takiego stosunku do filistrów rzeczywiście nie sposób znaleźć w twórczości Dąbrowskiego, który ze Skrodzkimi nie chce mieć nic wspólnego:

wobec nich zachowuje wyniośle pogardliwą obojętność *grand seigneura*, który w ciasnym przejsciu musi się otrzeć z konieczności o nachalną, bezczelną i nie najprzyjemniej pachnącą *la canaille*, ale jej mimo to nie zauważa – w tym sensie, że nie nawiązuje z nią żadnego osobistego kontaktu. To nie postawa naturalisty, który z pierwszym lepszym kołtunem gotów handryczyć się jak równy z równym, ale raczej modernisty, który z byle kim się nie pospolituje.¹⁵⁸

Wśród czytelników młodziutka szwaczka budzi albo zniecierpliwienie – za sprawą swojej infantylnej naiwności – albo politowanie i ciepłe uczucia względem jej dziecięcej, niczym niezmaconej wiary w ludzi. Sam Dąbrowski nazwał ponoć *Felkę* czule „najmilszym dzieciątkiem swej duszy”¹⁵⁹, a Artur Gruszecki dostrzegł podobieństwo tytułowej bohaterki do wrażliwej Zosi, którą czytelnicy poznali na kartach wydanej przed dwoma laty *Śmierci*: „Felka jest najzupełniej tą samą Zosią, tylko że fortepian zamieniła na igłę. I ona nieustannie zapewnia, że jest zawsze szczęśliwą, mimo uciążliwej pracy i drobnych niepowodzeń, prócz kilku końcowych listów”¹⁶⁰. Analogię między obiema bohaterkami można dostrzec również w ich przywiązaniu do najbliższej rodziny (Zosi do brata, Felki do matki) oraz szczegółowe i emocjonalne relacjonowanie swojej prozaicznej codzienności. Gruszecki wysnuwa daleko idące wnioski, nazywając ten typ „ideałem kobiety p. Dąbrowskiego”¹⁶¹, autor nie gloryfikuje bowiem postaw żadnej z bohaterek, a wręcz świadomie uwydatnia te cechy ich charakteru i zachowania, które do pochlebnych nie należą. Kreacja Felki jest charakterystyczna dla wczesnego pisarstwa Dąbrowskiego, w którym podejmuje temat ludzkich postaw. Jego bohaterowie – Zosia, Felka, Orlicz w późniejszej *Sonacie cierpienia* czy Maria i Julek z *Idylli* – to dobrzy ludzie, którzy nie potrafią odnaleźć się w zepsutym i złym świecie końca wieku. Kloss w swej recenzji pyta: „Albo czy Felka nie jest zwierciadlanym odbiciem milionów, kiedy dla możliwości podtrzymania rozmowy z Kazimierzem rujnuje się na zaprenumerowanie

¹⁵⁷ S. Lichański, dz. cyt., s. 227.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ E. Kozikowski, *Łódź i pióro*, Łódź 1972, s. 44.

¹⁶⁰ A. Gruszecki, *Serce ideału*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 9, s. 101.

¹⁶¹ Tamże.

»Kuriera« lub zwiedza wystawę?»¹⁶². Również i pod innymi względami bohaterka stanowi reprezentację znacznej części społeczeństwa, szczególnie młodych dziewcząt: nie jest zamożna, nie jest najpiękniejsza ani wykształcona. Ma natomiast dobre serce i chce wieść szczęśliwe życie.

Zniecierpliwienie czytelnika względem Felki wynika z jej nieumiejętności odnalezienia się w świecie walki o byt i braku zdolności uciekania się do podstępów i intryg celem uzyskania osobistych korzyści. Bohaterka wydaje się naiwna na tle otoczenia i drobnomieszczańskiej codzienności, ale czy można by ją określić tak samo, gdyby otaczający ją świat nie był tak fałszywy? *Felka* stanowi apoteozę ludzkiego dobra, czystości intencji i dziewczęcej wrażliwości. Lange zauważa:

Dąbrowski uchwycił i wyraził – jedną, bardzo prostą, ale wdzięczną cechę duszy ludzkiej: dobroć. Jego ludzie – są to ludzie dobrzy [...]. U Dąbrowskiego siła ta jest bierną, bezwładną i nieuświadomioną: jego dobrzy ludzie giną, łamią się pod naciskiem świata; nie rozumieją jego fortelów i podstępów.¹⁶³

Słusznie więc przyczynę skupienia Felki na „rzeczywistości westymarnej” diagnozuje Mateusz Skucha¹⁶⁴ – świat tkanin i ubrań jest dla dziewczyny w pełni zrozumiały, stanowi jej bezpieczną przestrzeń, tak odmienną od pełnego pułapek, interesowności i zakłamania świata warszawskich elit. Dąbrowskiemu zarzucano w prasie, że kreowany przez niego świat jest nazbyt pesymistyczny, choć niewątpliwie nie można odebrać mu wierności względem realiów epoki.

Głowiński pisze o *Felce*: „Tak wyglądała powieść w listach, ukształtowana przez twórcę, który konsekwentnie przestrzegał reguł poetyki naturalistycznej i realizował je w sposób, który bez przesady nazwać można wzorcowym”¹⁶⁵. Badacz nie jest odosobniony w swoim sądzie; jego opinię podzielało wielu krytyków przełomu wieków XIX i XX oraz późniejszych. W jednej z recenzji napisano:

Kto uważnie wczytywał się w beletrystykę ostatnich lat dziesięciu, stanowczo rzecz może, iż w tej ostatniej dobie naszej literatury powieściowej, nie wybił się ponad poziom zdolnych pisarzy ani

¹⁶² W. Kloss, *Powieści...*, dz. cyt., s. 466.

¹⁶³ A. Lange, *Ignacy Dąbrowski*, „Gazeta Polska” 1900, nr 14, s. 1.

¹⁶⁴ M. Skucha, *Szwaczka, mama i madapolam. O „Felce” Ignacego Dąbrowskiego*, „Czas Kultury” 2023, nr 4, s. 75.

¹⁶⁵ M. Głowiński, *Powieść młodopolska...*, dz. cyt., s. 235.

jeden talent prawdziwy. [...] Wtem nagle, spośród plejady zdolnych nowelistów, wystrzelił talent rzetelny, prawdziwy.¹⁶⁶

Bardzo pochlebnie wypowiadano się także o nowym utworze w „Głosie Narodu” w 1894 roku: „*Felka* jest dziś najlepszą z tego wszystkiego, co wydali nasi noweliści lat ostatnich”¹⁶⁷. Nie ulega wątpliwości, że Dąbrowski zainspirował również Cecylię Walewską do napisania powieści *Moje służby: dziennik Marcysi* (1905 r.), która ręką służącej wprost pisze w pierwszym zdaniu pamiętnika: „Dała mi panienka do przeczytania *Felkę* – jedna powieść o szwaczce – ona sama pisze o sobie, więc i ja też postanowiłam pisać dziennik. Będzie coś nowego przynajmniej, a tak ciągle jedno w kółko. Idź do miasta, sprzątaj, gotuj, zmywaj i znowu sprzątaj...”¹⁶⁸.

Publikując *Felkę*, Dąbrowski dowiódł swojego ogromnego talentu, a znajdującym się wśród czytelników *Śmierci* sceptykom udowodnił, że potrafi znakomicie kreować świat przedstawiony nie tylko w utworach z motywem dekadencckim, ale również w tekstach skrajnie odmiennych. Tak umiejętnie nakreślona przez niego postać głównej bohaterki skłaniała do stawiania pytań o kolejne możliwości autora oraz źródło jego niezwykłych zdolności. O długo niesłabnącej popularności *Felki* świadczy również jej trzykrotne wznawianie w latach 50. i 70. XX wieku¹⁶⁹ czy interpretacja Teatru Polskiego Radia z 1958 roku. Śmiałe wkroczenie Dąbrowskiego na scenę literacką zaanonsowało narodziny Młodej Polski – epoki, dla której miał stać się jednym z pierwszych i sztandarowych warszawskich prozaików.

¹⁶⁶ K., *Literatura*, „Głos Narodu” 1894, nr 141, s. 6.

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ C. Walewska, *Moje służby: dziennik Marcysi*, Warszawa 1906, s. 1.

¹⁶⁹ Zob. rozdział: *Bibliografia drukowanych utworów Ignacego Dąbrowskiego*.

2.6. Autoportret młodopolskiego artysty. *Sonata cierpienia* (1894)

Po entuzjastycznym przyjęciu przez krytykę dwóch pierwszych powieści Dąbrowskiego wymagania względem twórcy, będącego obiektem zainteresowania czytelników, wciąż rosły. Pod koniec września 1893 roku w formie książkowej ukazała się *Felka*, wydana nakładem Teodora Paprockiego, a już pierwszego stycznia 1894 roku młody autor przedstawił czytelnikom nowy szkic zatytułowany *W noc letnią*. Trudności sprawia zaklasyfikowanie utworu do konkretnego gatunku literackiego, jednak w recenzji „Gońca Łódzkiego” określono go swobodnie jako: „fantazja raczej niż nowela”¹⁷⁰; formą zbliża się on do poematu prozą ze względu na refleksyjny i intymny charakter, rytmikę fragmentów dialogowych oraz bogatą metaforikę. Natomiast stosunkowo swobodna kompozycja przypomina opowiadanie.

Tytuł, którym opatrzone pierwodruk w „Kurierze Warszawskim”, nie pojawia się w innych przekazach ani rękopisach – w każdym z tych przypadków Dąbrowski tytułował tekst: *Sonata cierpienia* bądź *Sonata* (po ingerencji rosyjskiej cenzury¹⁷¹). Zapewne nie zachował się pierwszy brulion tekstu o tytule *W noc letnią* albo też autor zdecydował się na przemianowanie fragmentu drukowanego w „Kurierze”, bowiem elementy kluczowe dla pełnej wersji *Sonaty cierpienia* zawarte były w dalszej, niedrukowanej jeszcze części tekstu. Pierwszy szkic zawiera jedynie wstęp do całego utworu – czytelnikowi ukazuje się impresjonistyczna refleksja młodego człowieka o sensie egzystencji. Główny bohater, Paweł Orlicz, rozmyśla nad swoim życiem, leżąc na łące w letnią noc.

Drukowany fragment stanowił jedynie preludium do większej całości, którą Dąbrowski przygotowywał do publicznego odczytu przez pierwszą połowę 1894 roku. W sierpniu starszy cenzor Władimir Michajłowicz Iwanowski wydał zgodę na publikację tekstu po naniesieniu kilku poprawek. W brulionie autor odnotował pauzy, podkreślenia i wykrzykniki jako wskazówki intonacyjne przydatne podczas odczytu. Wydarzenie zapowiadano między innymi na łamach „Gazety Polskiej” – „P. Ignacy Dąbrowski wygłosi odczyt pt.: *Sonata* (nowelka pióra prelegenta) na rzecz warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności”¹⁷² – czy „Kuriera Warszawskiego”: „Pan D. odczyta najnowszy swój utwór *Sonatę*, który ukaże się wkrótce na szpaltach »Kuriera«”¹⁷³. Odczyty zaplanowane na dwa dni wzbudzały duże zainteresowanie ze

¹⁷⁰ *Z pism i książek*, „Goniec Łódzki” 1900, nr 12, s. 3.

¹⁷¹ Zob. rozdział: *Rękopisy utworów*.

¹⁷² *Informacje. Odczyty*, „Gazeta Polska” 1894, nr 297, s. 2.

¹⁷³ [Odczyty p. Ignacego Dąbrowskiego...], „Kurier Warszawski” 1894, nr 357, s. 3.

względem na głośne nazwisko autora, a także na przyjętą formę upublicznienia nowego utworu. Na łamach „Prawdy” napisano: „Za naszej pamięci jest to w Warszawie, jeżeli się nie mylimy, trzeci wypadek zapoznawania słuchaczy z własnymi płodami beletrystycznymi. Przed laty uczynił tak Szymanowski, a potem Sienkiewicz (*Za chlebem*)”¹⁷⁴. Wydarzenie zapowiadało się więc bardzo obiecująco.

Okres, w którym *Sonata* ukazywała się drukiem, należy rozpatrywać w szerszym kontekście kulturowo-historycznym¹⁷⁵: był to manifest, czas narodzin polskiego symbolizmu, zarówno w literaturze, jak i malarstwie. Kilkanaście dni po publikacji pierwszego fragmentu utworu (*W noc letnią*) – 18 stycznia 1894 roku – wystawiono w Warszawie *Szał uniesień* Władysława Podkowińskiego, obraz, który przyciągał do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych tysiące osób i wywołał skandal. Nową epokę zapoczątkowały głosy młodych twórców, nierozumianych przez rzesze krytyków zakorzenionych w tendencjach artystycznych minionych lat. Głos zabrał także Dąbrowski, publikując *Sonatę cierpienia*, która znacząco wyróżnia się na tle innych jego utworów, zawsze wyważonych i subtelnych. Przy wnikliwej lekturze poemat porusza do głębi, zmusza do refleksji i nie pozostawia czytelnika obojętnym, zwłaszcza gdy odczyta się utwór jako psychologiczne studium autobiograficzne, traktowane tak zresztą przez samego autora.

Sonata cierpienia Dąbrowskiego wpisuje się w nurt młodopolskich opowieści o artyście (*Künstlerroman*)¹⁷⁶, jednak ze względu na całkowitą rezygnację z wątku romansowo-obyczajowego i ekspozycję motywu kształtowania się osobowości twórczej, utwór nie stanowi klasycznej odmiany tego gatunku¹⁷⁷. Zakwalifikować go można jako typ powieści o dojrzewaniu (*Bildungsroman*) rozumianej tutaj przede wszystkim jako krystalizowanie się „ja” twórczego – obserwujemy artystę *in statu nascendi*, w trakcie ekspresji jaźni, realizującego dzieło swego życia, a nie borykającego się z trudami codzienności. Andrzej Makowiecki¹⁷⁸

¹⁷⁴ Odczyty, „Prawda” 1895, nr 1, s. 5.

¹⁷⁵ Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2013.

¹⁷⁶ Choć *Sonaty cierpienia* nie zaliczam gatunkowo do powieści, to odnosząc się do tradycji tzw. powieści o artyście stosować będę odwołania do terminów: *Künstlerroman*/*Künstlernovelle* i *Bildungsroman* z uwagi na rzadziej spotykaną realizację tego motywu w innych formach prozatorskich.

¹⁷⁷ Magdalena Popiel zwraca uwagę na płynność granic różniących od siebie typy powieści: rozwojowej (*Entwicklungsroman*), powieści o dojrzewaniu (*Bildungsroman*), oraz powieści wychowawczej (*Erziehungsroman*), a także trudności w zakwalifikowaniu powieści o artyście do którejś z nich: „Dochodzi tu do przenikania się konwencji powieściowych, ich wzajemnego oddziaływania, co utrudnia wymodelowanie autonomicznych, ostro od siebie oddzielonych odmian gatunkowych”. Zob. M. Popiel, *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, w: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy – powieść o artyście*, Toruń 2006, s. 9.

¹⁷⁸ Zob. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 59–62.

wyróżnia kilka elementów fabularnych klasycznej *Künstlernovelle*; jednym z nich jest dramat miłosny głównego bohatera oraz traktowanie przez niego twórczości jako kompensacji erotycznej. Motyw ten nie znajduje swojego odzwierciedlenia w *Sonacie* – pojawia się natomiast wątek miłości do matki oraz jej śmierci, która stała się w życiu Orlicza momentem zwrotnym i kluczowym. Właśnie to wydarzenie skłoniło artystę do zadawania pytań o celowość egzystencji, o ludzką duszę i życie po śmierci, a poszukiwania te doprowadziły go do granic ludzkiego poznania, kształtując jednocześnie jego jaźń twórczą.

Istotnym motywem w gatunku powieści o artyście jest także oczywisty i popularny konflikt: poeta-filister, realizowany w *Sonacie* dość szeroko w formie ukazania twórcy w opozycji do całej reszty świata, celowo nieekspozowanej i nienazwanej. Makowiecki podkreśla również rangę wątku niszczenia dzieła w akcie niezadowolenia w realizacjach powieści o artyście. W początkach utworu Dąbrowskiego mowa o procesie twórczym Orlicza:

Myśli mu biegły i biegły, a on pisał i pisał, męcząc się jedynie nad wydobywaniem ich z siebie. Na drugi dzień darł wszystko i palił. Posiadał w duszy jakiś ideał, jakiś pierwowzór tego, co wyrzucał z siebie i według niego właśnie sądził to, co stworzył. [...] Ogień niszczył zapisane i przedarte karty, a myśl z nich ulatywała i wracała do niego [...].¹⁷⁹

Z uwagi na liczne i świadomie ukazane zbieżności w losach Orlicza i samego Dąbrowskiego, powieści zapowiadane w prasie, a nigdy nieopublikowane, urosły do rangi legend o spalonych rękopisach, wrzuconych przez autora w szale w ogień¹⁸⁰. Do tego typu plotek niewątpliwie przyczyniła się *Sonata* ukazująca twórcę niszczącego swoje dzieła w apogeum niezadowolenia. Wątek ten zasługuje na szczególną uwagę ze względu na jego powtarzalność we wszystkich niemal opowieściach o artyście i obecność klucza: młodopolskiego wzorca poety. Do głosu dochodzi tutaj niemożność wypracowania idealnej formy dzieła ze względu na ograniczoność środków ekspresji, jakimi dysponuje człowiek, a także przekonanie o konieczności stworzenia dzieła – albo doskonałego¹⁸¹, albo żadnego. Problematykę takiej perspektywy¹⁸² podjął m.in. Irzykowski w *Palubie*, pisząc, że dzieło sztuki „buduje się według prawideł jakiejś zaziemskiej, transcendentnej, matematycznej estetyki, »tej

¹⁷⁹ I. Dąbrowski, *Sonata cierpienia*, w: Tenże, *Nowele*, Warszawa 1900, s. 57–58. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Sonata*” oraz numerem strony.

¹⁸⁰ Zob. rozdział poświęcony powieści *Mistrz*.

¹⁸¹ A. Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 80.

¹⁸² Wśród najpopularniejszych powieści młodopolskich warto wskazać również obecność motywu w *Próchnie* Berenta (postać Hertensteina). Zob. także: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy...*, dz. cyt.

nie napisanej«, że ma ono stanowić jakąś dziwną symfonię, z której ani jednego tonu ująć, ani dodać nie można”¹⁸³, a rola poety ogranicza się tu wyłącznie do „spisywania kabalistycznych podszeptów duchów, które mu odczytują owo napisane już w prabycie dzieło”¹⁸⁴.

Orlicz jest pod tym względem artystą z krwi i kości, realizuje bowiem wszystkie cechy kluczowe dla schematu postaci. Tworzenie jest nieodłącznym elementem jego istnienia; robi to nie z wyboru, a z konieczności: „Siadał więc i pisał – bo to robić musiał, jak musiał wydychać powietrze, które mu pierś rozpierało”¹⁸⁵. Jest wybrańcem. Tworzenie to jednocześnie jego przywilej i przekleństwo: „Był więc ciągle w oczekiwaniu jak człowiek, którego czeka wielka i wzniosła praca, a on do jej spełnienia nie czuje w sobie siły”¹⁸⁶. Proces kreacji dzieła idealnego Orlicz porównuje nawet do „porodu duszy”: „Był niby matka, która się rozwiązała boi, a przecież o tym tylko myśli, czy dziecko jej pięknym będzie i czeka go z rozkoszą”¹⁸⁷.

W *Sonacie* Dąbrowski porzucił pierwszoosobową narrację na rzecz narratora wszechwiedzącego. Makowiecki zauważa, że w przypadku opowieści o artyście najczęściej wybieraną formą narracji jest ta pierwszoosobowa, bazująca na monologu wewnętrznym i mająca swoje korzenie w dziewiętnastowiecznej powieści konfesyjnej¹⁸⁸. W tej kwestii wybór przez autora *Sonaty* mowy pozornie zależnej należy więc rozpatrywać jako wariant niepopularny, realizowany na gruncie polskim przede wszystkim przez Przybyszewskiego. Zastosowana w utworze forma po raz kolejny okazała się znakomicie dobrana do zamierzeń i celów twórcy. Tak dopasowana relacja umożliwia bowiem czytelnikowi wniknięcie w zakamarki duszy bohatera, których ten być może nie ujawniłby w liście czy dzienniku. Co więcej, ujęcie podobnej tematyki w formie egodokumentu mogłoby wydawać się sztuczne i nazbyt egzaltowane. Narrator wszechwiedzący tworzy jednocześnie – pożądaną w przypadku powieści o artyście – subtelny dystans między czytelnikami a wyobcowaną jednostką (bohaterem). To oddalenie i rozgraniczenie dwóch światów podkreśla alienację artysty nierozumianego przez społeczeństwo. Utwór jest również dzięki temu znacznie bardziej dynamiczny, aniżeli epistolarna *Felka* czy diarystyczna *Śmierć* i tym też wyróżnia się znacząco na ich tle. Pozornie nie najlepiej dopasowana narracja staje się w przypadku *Sonaty* jej wielkim atutem znakomicie realizującym podjętą tematykę.

¹⁸³ K. Irzykowski, *Paluba*, Warszawa 1957, s. 195, cyt. za: A. Makowiecki, dz. cyt., s. 80.

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ *Sonata*, 58.

¹⁸⁶ *Sonata*, 58.

¹⁸⁷ *Sonata*, 59.

¹⁸⁸ A. Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 56.

Sonata cierpienia – a szczególnie jej pierwsze ustępy – stanowi pierwszą próbę Dąbrowskiego na gruncie prozy impresjonistycznej, która stanie się dominantą jego twórczości w późniejszym, włoskim okresie (lata ok. 1897–1904) i uwidoczni się jeszcze w *Zmierzchach* z 1913 roku. Głównym założeniem ogólnie rozumianego literackiego impresjonizmu, mającego swoje korzenie we Francji i rozwijającego się w drugiej połowie XIX wieku, było „przedstawienie percepcji świata zewnętrznego przez jednostkę, percepcji o charakterze zazwyczaj biernym”¹⁸⁹, priorytetem stały się zatem nie wydarzenia, a subiektywny sposób odbioru rzeczywistości przez bohatera, z podkreśleniem ulotności jego wrażeń. Warto jednak sięgnąć do innych znaczeń terminu „impresjonizm”, np. do równolegle rozwijającego się na gruncie angielskim rozumienia tego pojęcia, które omawia Włodzimierz Bolecki¹⁹⁰; odwołuje się ono do filozofii empirycznej: „W empiryzmie impresja oznaczała poznanie zmysłowe, ale także percepcję, uczucie, wyobrażenie, pamięć i załączkowe stadium idei”¹⁹¹. Idąc dalej – w piśmiennictwie amerykańskim impresjonizm jest pojmowany jeszcze szerzej: stanowi on o statusie zawieszenia w świecie, oczekiwaniu: „Impresja w literaturze jest bowiem mediacją, to znaczy jest zapowiedzią czegoś bogatszego, niż tylko jej bezpośrednia przyczyna. [...] impresja pełni kluczową rolę mediatora pomiędzy danymi zmysłowymi a ideami”¹⁹². Jesse Matz zauważa również, że dla modernistów impresja jest formą-metaforą, która łączy ulotność i subiektywność wrażenia z kontemplacją, nieograniczającą się jednak wyłącznie do estetyki, ale przede wszystkim dążącą do głębokiej refleksji egzystencjalnej¹⁹³. Impresjonizm należałoby zatem rozpatrywać jako ramy przyobleczone w literackie synestetyczne opisy towarzyszące intensywnemu rozmyślaniu bohatera nad celowością istnienia, nad życiem, śmiercią itd., bohatera uchwyconego w życiowym zawieszeniu.

Tę właśnie, bogatą interpretację terminu, realizuje autor w *Sonacie cierpienia*. Orlicz trwa w bezruchu, oczekując, że spłynie na niego jakakolwiek wiara, która da mu nadzieję i stanie się punktem wyjścia do dalszych życiowych poszukiwań. Ma bowiem poczucie, że porzuciwszy wiarę w Boga, pozbył się jednocześnie fundamentów niezbędnych do dalszej egzystencji: „Nie była mu już potrzebna, jako sternik życia i motor czynów, ale jako nadzieja, że jest coś więcej,

¹⁸⁹ mg [Michał Głowiński], *Impresjonizm*, w: J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008, s. 211.

¹⁹⁰ W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie modernizmu. Wstęp do modernizmu w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 17–33.

¹⁹¹ Tamże, s. 21.

¹⁹² W. Bolecki, dz. cyt., s. 23, cyt za: J. Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge 2001, s. 17–18.

¹⁹³ Tamże, s. 24.

czego by poza życiem spodziewać się można”¹⁹⁴. Gdy dociera do „granicy rozkładu ducha”¹⁹⁵, desperacko oczekuje przełomu, który odmieni jego los i umożliwi mu obranie prawidłowej drogi w poszukiwaniu prawdy.

Nie sposób jednak usunąć z pola badawczego zakorzenienia literackiego impresjonizmu w malarstwie: nasycenia barw, rolę światła i piękna opisów ulotnych wrażeń bohatera. Pierwszy pejzaż malowany na kartach *Sonaty* przez Dąbrowskiego to cicha, lipcowa łąka o zmierzchu; atmosfera przesycona jest obezwładniającym spokojem: „Cisza przepoiła ziemię i kojąc ją do snu, odjęła jej ruch i życie”¹⁹⁶. Poetycki opis onirycznej natury przywodzi na myśl impresjonistyczny obraz – wstęp pełen jest pastelowych, nienasyconych odcieni uwidoczniomych w kolorze nieba, drzew, polnych kwiatów, porannych mgieł czy mdłego światła o brzasku. W tej sennej atmosferze, w otoczeniu traw i pachnących dziewann spędza Orlicz całą noc, wpatrzony w migoczące gwiazdy przypominające mu o życiowych ideach.

Natura pełni w utworze istotną funkcję nie tylko ze względu na budowanie pejzażu mentalnego bohatera, ale przede wszystkim za sprawą swej rangi – staje się czynnikiem zbliżającym Orlicza do poznania tajemnicy życia, oddalającym go od spraw doczesnych i kierującym ku absolutowi. Przyroda koi jego skołatane nerwy, stawia w opozycji do niszczycielskich, względem kondycji człowieka, konsekwencji urbanizmu. Miasto jako nieodłączny element życia modernistycznego artysty jest tożsame z poruszaniem się w przestrzeni heterotopicznej i wynaturzonej, zmieniającej sposób percepcji rzeczywistości. Wskutek tego oddalenia od korzeni, w bohaterze literackim prędzej czy później musi objawić się „skrywana tęsknota do »zdrowej« natury”¹⁹⁷, tak odmiennej od znerwicowanej, „przebudźcowanej” miastem przestrzeni. Motyw ten stanowi jeden z częstszych, pojawiających się szczególnie w młodopolskiej poezji – odpoczynek na łonie przyrody daje przeciążonemu poecie wytchnienie¹⁹⁸. Poddając się całkowicie władaniu przyrody, Orlicz niemal słyszy, co mówi do niego roślinność, nazywająca go bratem i wskazująca na liczne podobieństwa między ich egzystencją: „[...] jesteś bratem naszym i masz duszę nam krewną. Ty słońca pragniesz – my się pniemy do niego; ty się zimna boisz – my od niego giniemy; [...]. Jedna nas matka

¹⁹⁴ *Sonata*, 70.

¹⁹⁵ *Sonata*, 70.

¹⁹⁶ *Sonata*, 38.

¹⁹⁷ A. Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 167.

¹⁹⁸ Zob. M. Okulicz-Kozaryn, „Leżę na wznak na łące...”. *Leśmian a młodopolskie wtajemniczenia w naturę*, w: U. M. Pilch, M. Stala (red.), *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, Kraków 2014, s. 243–251.

zrodziła”¹⁹⁹. Przenikające go doznania metafizyczne obejmują także refleksję związaną z kruchością życia, reinkarnacją i nierozzerwalnym cyklem przyrody; Orlicz usiłuje przewidzieć, czym stanie się po śmierci, jaka roślina wyrośnie z jego rozsypanych prochów, wierząc, że jego dusza nie zniknie, a przeistoczy się w inny byt.

Opanowujący go spokój sprawia, że bohater czuje „jedność współlistniejącą”²⁰⁰ z naturą, której jest nieodłączną, choć tak małą i nieznaczącą cząsteczką. W pewnym momencie uczucie to nasila się – nocny pejzaż staje się bramą prowadzącą do stanu nirwany, oderwania od doczesności i wyzbycia się wszelkich uczuć. Orlicz doznaje całkowitego znieczulenia, ma wrażenie, że rozpływa się w absolucie: „I była chwila, że nie mógł »ja« powiedzieć, bo albo go wcale nie było, albowy je musiał na całe tło rozciągnąć”²⁰¹. Przestaje postrzegać siebie jako element natury, jako odrębny byt, czuje za to, że wnika w otaczający go świat i przestaje istnieć jako istota. Maria Podraza-Kwiatkowska, analizująca literackie konstrukcje młodopolskich doświadczeń transcendencji²⁰², wyróżnia dwa najczęściej realizowane typy tego przeżycia: ekstazę na wzór dionizyjski, w której dominuje upojenie twórcze (u Przybyszewskiego, Żuławskiego) i schopenhauerowski, cechujący się bierną postawą podmiotu oraz silnie oddziałującą atmosferą oniryczno-nirwaniczną (u Tetmajera, Żeromskiego). *Sonata* wyraźnie wpisuje się w drugą z tendencji, Orlicz całkowicie poddaje się bowiem otaczającej go naturze i staje się od niej zależny.

Ekstatyczne doświadczenie transcendentalne²⁰³, którego doświadcza, ma swój przebieg dzięki pośrednictwu przyrody – staje się ona bramą prowadzącą go do rajskiej prajedni, absolutu, zjednania z wszechświatem. Takie doświadczenie w literaturze młodopolskiej często okazywało się wynikiem wewnętrznej tęsknoty za utraconą wiarą, za nadzieją w możliwość kreowania. Podraza-Kwiatkowska dostrzega też zależność między doświadczeniem jedności, będącej podświadomym dążeniem ku ideałowi, a zastanym stanem rzeczy²⁰⁴: w świecie rozpadu wartości, tożsamości i zasad moralnych podmiot w chwili – czy to dionizyjskiej, czy schopenhauerowskiej – ekstazy dążyć będzie do ich syntezy, zespolenia na nowo, zjednoczenia.

¹⁹⁹ *Sonata*, 45.

²⁰⁰ *Sonata*, 39.

²⁰¹ *Sonata*, 39.

²⁰² M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w: *Tań, Stulecie Młodej Polski*, Kraków 1995, s. 97–98.

²⁰³ Podraza-Kwiatkowska słusznie rozróżnia częste w literaturze Młodej Polski doświadczenie transcendentalne (ekstatyczne) od przeżyć mistycznych – i zwraca uwagę na niesłuszne stosowanie tych terminów zamiennie (Tamże, s. 95).

²⁰⁴ Tamże, s. 97.

Dąbrowski przyjmuje perspektywę panpsychiczną, praktykowaną przez znanego sobie doskonale Spinozę, ukazując pewną odrębność świadomości otaczających go kwiatów, kamieni, traw, drzew i wszystkich elementów przyrody, z którymi zdaje się prowadzić dialog. Każde z nich ma pojęcie o swojej efemerycznej roli we wszechświecie, do której określenia dąży także Orlicz.

Relację bohatera z naturą warto rozpatrzyć również w świetle poglądów i praktyk charakterystycznych dla rówieśnika Dąbrowskiego – Stanisława Przybyszewskiego. W jego mniemaniu zrzucenie z siebie jarzma nakazów, tabu i obyczajów przyjętych przez społeczeństwo było zabiegiem koniecznym w próbach dotarcia do prawdy. Podobnie jak inni z jego pokolenia, uznawał stan świadomości za maskę, pod którą kryje się nieświadomość, „naga dusza” – czyli to, co „ciemne i nierozpoznane, a więc i nienazwane, a zatem niemożliwe do jasnego wyeksplikowania, niewyraźne”²⁰⁵. Zrzucenie maski konwenansów i poddanie się temu, co pierwotne, miało gwarantować połączenie z absolutem, czego zresztą doświadcza Orlicz. Niesłuszne jest zatem ograniczanie *Sonaty* do tradycji naturalistycznej, co czyni Podraza-Kwiatkowska²⁰⁶ – natura pełni bowiem w utworze znacznie bardziej złożoną funkcję.

Jak wspomniano, utwór nie stanowi oczywistej reprezentacji gatunku *Künstlerroman* w jej tradycyjnym rozumieniu; jest jednak niewątpliwą realizacją powieści o dojrzewaniu (*Bildungsroman*). W *Sonacie* dojrzewa nie tylko Orlicz-artysta, pracujący nad dziełem idealnym, ale w pierwszej kolejności dochodzi do jego inicjacji jako dziecka. Głównego bohatera poznajemy jako młodzieńca poszukującego celowości istnienia oraz swojego miejsca w świecie; jako zagubionego chłopca, który chowa się z dala od cywilizacji, na łące, prosząc matkę naturę o przyjęcie go jak syna marnotrawnego: „Oto jestem, twój syn zabłąkany – przyjmże mnie teraz”²⁰⁷. Tym, co pozwala Orliczowi w przejściu z etapu dzieciństwa do dorosłości, a jednocześnie mu w tym procesie towarzyszy, jest właśnie natura. Impresjonistyczny opis zapadającego zmierzchu, który rozpoczyna ekstatyczne doświadczenie podmiotu, prowadzi do metaforycznego ukazania stanu duszy młodego Orlicza – wieczór jest zakończeniem jednego etapu, a początkiem procesu „przejścia”, które dokonuje się pod osłoną nocy. Ziemia odpowiada na jego prośbę, a chłopak doświadcza nirwanicznej ekstazy. Zmiana zachodząca w nim samym jest odczuwalna natychmiast, przypomina nagle olśnienie. Orlicz –

²⁰⁵ K. Badowska, „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011, s. 62.

²⁰⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 100.

²⁰⁷ *Sonata*, 51.

choć nie nazywa precyzyjnie tego, czego doświadczył – czuje, że podczas minionej nocy stał się zupełnie kimś innym, „z duszą nową”²⁰⁸. Jego pierwszą reakcją na wejście w dorosłość jest ogromny lęk. Bohater wybucha nieopanowanym płaczem, w obawie przed nieznanym, przed tym, co go czeka, a z czego nie może jeszcze zdać sobie sprawy: „Więc zdjęła go bojaźń wielka przed tą zagadką przyszłości”²⁰⁹. Łzy są dla niego naturalną reakcją, *katharsis*, pożegnaniem na zawsze z latami niewinności, beztroski i dziecięcej prostoty, inicjującym nowy etap w życiu. Proces inicjacji kończy się wraz z nastaniem świtu: „I tak życia zaranie i poranku brzask pierwszy to rosą, to łzami witały dzień nowy. Jakoż i słońce niezaślęgu w[z]ejść miało. W taki sposób Paweł Orlicz rozpoczął życie nowe”²¹⁰.

W letnią noc na łące dochodzi zatem do rozpadu dawnej tożsamości, na rzecz krystalizującego się nowego „ja” – proces ten wpisuje się w kluczowe dla schyłku wieku XIX dążenia do samopoznania. W *Sonacie* ma ono charakter anamnesticzny – wynika z platońskiego przekonania o nieśmiertelności duszy, która jeszcze w fazie preegzystencji człowieka doświadczyła metafizycznego poznania w świecie idei. Człowiek, rodząc się, traci tę świadomość, którą jednak może odzyskać – dotrzeć do prawdy – dzięki anamnezie. Katarzyna Badowska, analizująca ten motyw u Przybyszewskiego, wyróżnia dwa sposoby jego realizacji: poprzez osłabienie bądź utratę kontaktu z rzeczywistością w akcie nagłego olśnienia lub w drodze osiągnięcia stanu ekstatycznego²¹¹. W *Sonacie* Orlicz osiąga go w dokonującym się za pośrednictwem natury procesie inicjacji, rozplynięcia się w absolicie. Doświadczenie to formuje jego osobowość, wskazując mu jednocześnie ścieżkę życiową, którą będzie odtąd podążał. Owo wsłuchanie się w głos przyrody i kontemplacja natury często towarzyszą – jak zauważa Małgorzata Okulicz-Kozaryn – momentowi naznaczenia przez nią poety na swego piewce, medium, a akt ten przypomina akt zniewolenia²¹². Tak też dzieje się na kartach *Sonaty*, którą badaczka przywołuje obok liryków Miriama, często realizujących topos stworzenia bądź przemiany poety²¹³.

Po zakończeniu wątku ekstazy narrację dominuje biograficzny ustęp poświęcony bohaterowi – już odmienionemu i dojrzałemu. Z biegiem lat w jego charakterze wykształciły się elementy typowe dla artysty, a jednocześnie i nerwowca końca wieku. Uwagę zwracają

²⁰⁸ *Sonata*, 51.

²⁰⁹ *Sonata*, 52.

²¹⁰ *Sonata*, 53.

²¹¹ K. Badowska, dz. cyt., s. 62.

²¹² M. Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 245.

²¹³ Tamże.

wyeksponowane cechy określone jako męskie – dzielność i porywczosć – przeplatające się z tymi przypisanymi kobietom i dzieciom – tkliwość, wrażliwość i czułość²¹⁴. Te ostatnie Orlicz zawdzięcza wychowaniu prawie wyłącznie przez matkę z powodu wczesnej śmierci ojca, co stanowi ważny i powtarzający się motyw twórczości Dąbrowskiego, zaczerpnięty z własnych doświadczeń. Jego umysł zostaje scharakteryzowany jako niezwykle chłonny i predysponowany do głębokich dociekań, przy jednoczesnej skłonności do marzycielstwa. Podobny autoportret naszkicuje autor w nieopublikowanej powieści *Mistrz*, pisząc o sobie: „ma szczytne marzenia, tylko z całą pewnością ich chimeryczności”²¹⁵.

W *Sonacie* narrator zaznacza też, że Orlicza od dzieciństwa interesowała zarówno poezja, jak i muzyka, które z czasem zaczęły w jego rozumieniu stanowić jedność:

Kochał muzykę, o ile była poezją, a poezję, o ile zespalała się z muzyką. [...] Dla niego każdy wyraz posiadał swoją właściwą mu harmonię i ton, a ich połączenia dawały jakieś symfonie i melodie zdań.²¹⁶

Tak rozpoczyna się eksponowany w utworze motyw syntezy sztuk, tak istotny i eksploatowany w dobie Młodej Polski²¹⁷. Muzyka jako dziedzina szczególnie umiłowana przez modernistów stała się podstawą do niejednego literackiego ujęcia²¹⁸. Dąbrowski został najpewniej zainspirowany zachodnią literaturą opierającą się na synestezji wrażeń i wierze w duchową jedność człowieka z naturą. Tego typu utwory, jak reprezentatywne *Oddźwięki* Charlesa Baudelaire’a, wnoszą przyrodę do sfery sacrum, za pomocą której człowiek może doznać metafizycznego olśnienia. Dąbrowski przejmując również przekonanie o doskonałości muzyki, która w połączeniu ze słowem pisany miała potencjał pogłębienia oraz wzmocnienia doznań u odbiorcy, a także – zwiększenia zakresu możliwości ekspresji uczuć przez artystę. Do takich wniosków dochodzi Orlicz, kiedy dostrzega, że narzędzia oferowane przez jedną tylko dziedzinę – muzykę – nie są wystarczające dla wyrażenia złożoności uczuć artysty. Gdy dąży do stworzenia dzieła swego życia, sięga po instrumentarium oferowane przez literaturę, a inspiracji szuka w swojej duszy i własnych odczuciach: „A one go wiodły gdzieś w nieznane

²¹⁴ *Sonata*, 53.

²¹⁵ I. Dąbrowski, *Mistrz* [I opracowanie], 1893–1894. BN rkps 11152 II t. 1, k. 8r.

²¹⁶ *Sonata*, 55.

²¹⁷ Zob. H. Ratuszna, R. Sioma (red.), *Młodopolska synteza sztuk*, Toruń 2010.

²¹⁸ Tomasz Sobieraj (*Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki” 2004, nr 6, s. 598) spośród najbardziej charakterystycznych wyróżnia *Sonatę cierpienia*, *Sonatę Kreutzerowską* Tolstoja oraz *Tłumaczenie Chopina* autorstwa Ujejskiego.

krainy, gdzie kwiaty śpiewały, siejąc łzy i zapachy, gdzie barwy dźwięczały, a dźwięki jaśniały, gdzie cisza nawet miała swoje tony i grała jak morze, co gdzieś szmerze w dali”²¹⁹. Synestetyczny pejzaż zdaje się przemawiać do Orlicza najsilniej, utwierdzając go w przekonaniu, że do stworzenia dzieła idealnego konieczna jest wspólnota sztuk i chłonięcie rzeczywistości za pomocą wszystkich, zespolonych ze sobą zmysłów. Tworzona przez Orlicza sonata ma być jednak nie tyle artyzmem samym w sobie, ale i możliwością „dotarcia do transcendentalnych prawd przy jego pomocy”²²⁰.

Nie ulega wątpliwości, że *Sonata* jest utworem silnie autobiograficznym – cechy Orlicza, jego lęki oraz etapy życia precyzyjnie pokrywają się z tymi, których doświadczył sam Dąbrowski. Takie odczytanie tekstu intensyfikuje lekturowe doznania, skłania do postawienia licznych pytań i tez. Punktem zwrotnym – tak w tekście, jak w życiu autora – była śmierć matki w 1885 roku, kiedy Dąbrowski miał zaledwie szesnaście lat; był zatem w wieku dojrzewania i kształtowania się osobowości, a został na świecie niemal zupełnie sam, osierocony. Jeszcze przed śmiercią matka wyznaje Orliczowi, że wierzy w ich ponowne spotkanie. W obliczu dojmującej samotności bohater czuje, że tylko podobna wiara może dać mu ukojenie. Dostrzega, że dotąd nie czuł potrzeby kierowania się dogmatami i dlatego nie przykładał do nich wagi w swoim życiu; odmieniło się to w momencie, gdy został sam. W tym elemencie życia autora, opisanym w tekście, można poszukiwać impulsu do stworzenia *Śmierci*, która zresztą w utworze jest zakamuflowana pod tytułem tworzonej przez Orlicza *Sonaty cierpienia* – dzieła życia, które przyniosło autorowi sławę i było wielkim literackim lustrem epoki.

Dowiadujemy się o Orliczu, że „zaczął tylko myśleć o śmierci duszy – i stanął nagle nad samą krawędzią”²²¹. Zainteresowanie bytem pozagrobowym i metempsychozą zintensyfikowało się wskutek tęsknoty za matką – bohater był gotów gonić za jej duszą, byle tylko czuć, że nie jest całkiem samotny i opuszczony. Choć wcześniej już zbliżał się do granic ludzkiego poznania, dopiero wskutek traumatycznych wydarzeń odważył się pójść w nieznane: „zszedł za tą duszą jedną, rozglądał się wkoło, szukał z utęsknieniem”²²². Literacki topos zstąpienia do Hadesu nasuwa jednoznaczne skojarzenie z mitem orfejskim: bohater *Sonaty* pragnie odzyskać duszę kobiety, dowodząc wyższości miłości nad śmiercią, lecz – podobnie

²¹⁹ *Sonata*, 64.

²²⁰ J. Szpendowska, *Programowa czy absolutna? „Sonata cierpienia” Ignacego Dąbrowskiego na tle dziewiętnastowiecznego sporu o istotę muzyki*, „Ruch Literacki” 2009, z. 3, s. 205.

²²¹ *Sonata*, 75.

²²² *Sonata*, 77.

jak Orfeuszowi²²³ – nie udaje mu się to. Nie jest zatem w stanie osiąść dogmatów, które byłyby fundamentem jego życia, bo nie odnajduje jakichkolwiek dowodów na życie po śmierci. W tym sensie ponosi on zatem porażkę, jednak jego zwycięstwo kryje się w innym elemencie mitu orfejskiego – późniejszym wtajemniczeniu Orlicza-artysty i samej jego roli:

Dzięki magicznej sile poezji jednoczy w zasluchaniu i zachwyceniu bóstwa i ludzi, zwierzęta, rośliny i kamienie. Przez swe zstąpienie do piekieł jest również mediatorem między światem żywych i umarłych, a jego zawieszona na niebie lira pełni funkcję łącznika ziemi z kosmosem. Stanowi więc ucieleśnienie charakterystycznego dla romantyków pragnienia powrotu do pierwotnej jedności, połączenia tego, co rozdzielone, we wszystkich możliwych wymiarach: rzeczywistości materialnej i spirytualnej, ziemskiej i kosmicznej.²²⁴

Orlicz-Orfeusz, tworząc dzieło swojego życia, dostrzega zbawienny wpływ jego muzyki na cały świat:

[Melodia] Płynie i płynie, rozlewa mu się po duszy, aż gdzieś ginie na gwiazdach, w nieskończoność rozbrzmiewa. Wszystko słucha w zdumieniu i tonie w zachwycie, a on na skrzypkach swoich dobywa takie tony, jakich nieba dotąd nie stworzyły wzoru. [...] cały ogrom wszechświata, pijany melodią jego cudnej pieśni, gra z nim razem, śpiewa, kołysze się, chwieje i omdlewa w rozkoszy...²²⁵

Artysta, zniewolony koniecznością tworzenia, paradoksalnie doznaje ulgi dopiero wówczas, gdy uświadamia sobie, że całe życie jest cierpieniem – to ono stanowi element wspólny każdego istnienia, jest podwaliną, sensem, jednocześnie początkiem i końcem życia. Zgodnie z doktryną Schopenhauerowską Orlicz uznaje, że: „żyć to znaczy cierpieć”²²⁶. Od tej pory ból i cierpienie dostrzega wszędzie, w każdym aspekcie istnienia, i staje się na nie wyjątkowo czuły:

Kryły się one i pod maską śmiechów i zadowolonych twarzy, kryły po głębinach serc ludzkich i kryjówek mózgów, tkwiły niby kolce cierni i w duszach, i w ciałach, a siały się same, niby ziarna kąkol, zachwaszczając wszystko i przytłumiając sobą.²²⁷

²²³ Niewykluczone, że już sama konstrukcja nazwiska Orlicza ma przywołać na myśl – jak Orcio – imię Orfeusza. Niewątpliwie ma jednak przede wszystkim asocjować orła.

²²⁴ M. Siwiec, *Orfeusz romantyków*, Kraków 2002, s. 13.

²²⁵ *Sonata*, 93.

²²⁶ J. Toczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 43.

²²⁷ *Sonata*, 80–81.

Bohater, biorąc na swoje barki całe cierpienie, ponownie staje się interpretatorem mitu orfejskiego, który ukazuje smutek, boleść, melancholię, a zatem te uczucia i stany, które stają się „konieczne do osiągnięcia harmonii, a jako najbardziej osobiste i powszechne jednocześnie, najsilniej oddziałują na wyobraźnię, dzięki czemu mogą być prawdziwym źródłem poezji”²²⁸. Taka postawa ma od tej pory stać się prawdziwym artystycznym i życiowym *credo* bohatera *Sonaty*.

Owo cierpienie staje się w życiu Orlicza źródłem inspiracji, a jednocześnie sposobem zrozumienia otaczającej go rzeczywistości; przyznaje bowiem, że dopiero wówczas „znalazł wreszcie to, czego szukał tak dawno”²²⁹ – owo poznanie pozwoliło mu na rozwikłanie zagadki życia, a tym samym na stworzenie *opus magnum*. Chcąc napisać wybitne dzieło, wsłuchuje się w grające w jego duszy dźwięki, składające się w harmonijną sonatę – cykliczną pieśń, pełną kontrastów i zmian tempa. Niezależnie od etapu formy muzycznej, przez cały czas jej trwania, wybija się spomiędzy innych dźwięków nieustająca, niezmienna, napięta nuta: „Ten jęk jej przewlekły to był ton bólów wszystkich, to były łzy i smutki, jedną nutą drgające”²³⁰.

Moment natchnienia wyzwala w Orliczu ekstazę, lecz w przeciwieństwie do pierwszej, doznanej na łące, ma ona charakter dionizyjski – jest twórczym upojeniem, wskutek którego powstaje *Sonata*. Rozbudowany opis transu rozpoczyna się następująco:

Owładnęła nim gorączka jakaś i dziwny stan ducha, w którym świadomość uśpienia i halucynacji łączyła się z jaskrawą wrażliwością na urojenia wyobraźni. Czuł, że pisze niby we śnie, oderwany od rzeczywistości, a zatopiony cały w tym idealnym świecie iluzji i marzeń, które wysnuwał z siebie. [...] świat żywy zniknął mu sprzed oczu, a powstał nowy, jego wyobraźnią stworzony. Był mu rzeczywistszym jeszcze, niżli rzeczywistość sama. Czuł go i widział, i dotykał niemal, a czego w nim brakło, to z siebie dotwarzał.²³¹

Sonata, będąca metaforą życia, przyniosła Orliczowi ogromną popularność. Opis jej recepcji, a także postawy autora przywodzi na myśl okoliczności publikacji debiutanckiej *Śmierci* przez Dąbrowskiego: „poruszyła umysły, podniecała uczucia, stała się powodem walk zaciętych i sporów gorączkowych, wywołała ruch serc i mózgów. Witano w autorze nowy i oryginalny talent, rokując mu wielkie nadzieje”²³², „W *Sonacie* niby w zwierciadle, ujrzeli

²²⁸ M. Siwiec, dz. cyt., s. 149.

²²⁹ *Sonata*, 85.

²³⁰ *Sonata*, 90.

²³¹ *Sonata*, 94–95.

²³² *Sonata*, 107.

wszyscy swoje nędze i smutki i czuli, że ten, co je tak opisał krwawo, musiał mieć, jak i oni, tylko bardziej jeszcze, duszę rdzą zwątpienia stoczoną”²³³. Autor przyznaje również, że po tak ogromnym sukcesie dzieła nie jest w stanie napisać nic więcej, ponieważ wszystko, co kryło się w głębi jego duszy – zawarł w *Sonacie*. Szybko przekonuje się zatem, że oprócz satysfakcji z ekspresji artystycznej nie zyskał nic. Po gwałtownej ekstazie znów popada w marazm, wycofując się z życia. Dostrzega, że z jakiegoś powodu nie dane mu było ani przez chwilę cieszyć się ze swojego nowego położenia.

W związku z tym podmiot czujący dokonuje dogłębnej autoanalizy, poszukując źródeł swojego smutku oraz braku wiary we własne możliwości i talent. Wiedziony przekonaniem o roli poety jako osoby odpowiedzialnej za nazwanie i wyrażenie uczuć wszystkich ludzi, jednocześnie przynoszącej ulgę, zatracił kluczowy element życia: „zapomniał się zaopatrzyć w jedno uczucie, najsilniejsze, najlepsze i jak ogień czyszczące – uczucie miłości”²³⁴. Gdy dochodzi do konfrontacji Orlicza z „przedwieczną Istotą”²³⁵, przyznaje on – nawiązując do wieszczą doby romantyzmu – że cierpiał za miliony. Stwórca uświadamia mu, że postawa współcierpiąca, męczeńska, nie ma żadnej siły sprawczej, oprócz chwilowej ulgi niesionej ludziom. Czynnikiem o mocy kreowania jest miłość. Orlicz uświadamia sobie przyczynę własnego smutku: „Szukał celów na niebie, prawd i wiary w abstrakcjach i logicznych formułkach, a przeoczył po drodze jedyną księgę żywota, księgę dobrego i złego – ludzi i ten świat prawdziwy i żywy, który oni składali”²³⁶.

Ten moment poznania rozpoczyna kolejny etap życia Orlicza, pełen młodzieńczego zapалу i radości, kierowany pragnieniem miłości. Zmiana perspektywy oraz priorytetów sprawia, że cały dookolny świat jawi się w oczach bohatera jako całkowicie odmieniony. Natura, która w początkowych fragmentach *Sonaty* przedstawiona była jako uśpiona, zamarła, teraz zyskuje tę samą wesołość i żywotność, którą posiadał sam Orlicz. Jednocześnie mottem całego dzieła staje się: „Kochajmy!”²³⁷.

Opinie o ogłoszonej w 1894 roku *Sonacie* były rozbieżne, przeważały jednak głosy niekryjące zawodu względem artysty, który wcześniej dwukrotnie dowiódł swego ogromnego talentu. Bardziej przychylni włączyli utwór w poczet takich polskich dzieł symbolistycznych

²³³ *Sonata*, 109.

²³⁴ *Sonata*, 121–122.

²³⁵ *Sonata*, 125.

²³⁶ *Sonata*, 119.

²³⁷ *Sonata*, 127.

jak *Sfinx* Przerwy-Tetmajera czy poezje Langego, jednocześnie podkreślając niepotrzebne dążenie Dąbrowskiego do naśladownictwa artystów zachodnich – Mallarmégo czy Verlaine’a, których poezja ma jedynie „udawać muzykę”²³⁸, a nie jest nią naprawdę, jak choćby u Słowackiego. Kilka fragmentów utworu – szczególnie pierwsze ustępy relacjonujące pisanie przez Orlicza *Sonaty* – jest bowiem zapisanych na wzór wiersza amfibrachicznego – choć w formie tekstu ciągłego. Po podziale na wersy jeden z nich wyglądałby następująco:

Więc w prędkim *allegro*
ścigała się żywo
mozolność prac ludzi
z ich pragnień mijaniem.
Tłoczyły się tony,
goniły, spychały,
jedne w drugie zachodząc,
jedne drugie spychając,
coraz prędzej i prędzej,
coraz śmielej i śmielej.²³⁹

Sześć pierwszych ukazanych wyżej wersów realizuje konsekwentnie metrum amfibrachiczne w sześciogłoskowcach. Harmonijny rytm zaburzają jednak cztery ostatnie wersy – siedmiogłoskowce anapestyczne, które sprawiają wrażenie przyspieszania narracji. Zabieg rytmizacji tekstu prozatorskiego – zastosowany wszak niekonsekwentnie nawet w obszarze jednego fragmentu – nie zyskał uznania krytyki, która potraktowała melodyczność jako cechę ujmującą w tym przypadku naturalności utworowi.

Miłośnik Zoli, Artur Gruszecki, na łamach warszawskiego „Przeglądu” skrytykował *Sonatę*, porównując ją do *Sądu ostatecznego* Konopnickiej – oba utwory określił lekceważąco jako „urojone strachy przed końcem świata”²⁴⁰. Tajemniczość i nieokreśloność jako cechy doceniane w poezji przez innych publicystów, dla Gruszeckiego świadczyły o nieumiejętności precyzyjnego formułowania myśli oraz braku wiedzy autora. W jego recenzji wyraźnie odznacza się niezrozumienie dla nowych nurtów literackich oraz pogarda względem

²³⁸ r., *Odczyty. „Sonata” p. Ignacego Dąbrowskiego*, „Gazeta Polska” 1894, nr 298, s. 2.

²³⁹ *Sonata*, 96.

²⁴⁰ A. Gruszecki, *Koniec świata*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 6, s. 64.

przedstawicieli młodego pokolenia i ich problemów: „Koniec wieku się zbliża, a z nim strach i legendy końca świata wśród maluczkich i ubogich duchem”²⁴¹.

Wnikliwa analiza poszczególnych elementów *Sonaty* dowodzi jej kunsztu, przemyślanej treści i ukrytych motywów, które nie zostały przez dziewiętnastowieczną krytykę dostrzeżone ani docenione. Dziwi również mnogość niepochlebnych opinii. Choć w istocie razić może pewna chaotyczność i przeplatanie się poruszanych już wątków, obiektywnie *Sonata cierpienia* zdaje się być najciekawszą, najbogatszą znaczeniowo oraz najsilniej zakorzenioną w duchu młodopolskim ze wszystkich utworów Dąbrowskiego. Bogactwo motywów i elementów symbolicznych skłania przecież do głębszej refleksji – mimo to żadna z recenzji nie potraktowała tekstu z należytą uwagą. Prawdopodobnie przyczyniła się do tego popularność motywiki około roku 1894 i niechęć niektórych zoilów do „nowej” twórczości, uznawanej za nieautentyczną i pretensjonalną²⁴². Edmund Bogdanowicz jako jedyny bodaj pokusił się o dokładniejszą analizę tekstu Dąbrowskiego na łamach „Kuriera Warszawskiego”. Puentując, uznał, że utwór jest:

wierną i dokładną analizą duszy wrażliwej, czulej, chorobliwie pobudliwej i artystycznej, jak ją autor odmalował w swej zasadniczej charakterystyce. [...] Zresztą talent autora polega właśnie na owym nizaniu strzępów i ździebeł, atomów myśli i pyłków uczuć, z których wytwarza się cała psychologia człowieka.²⁴³

Dopiero publikacja *Sonaty* w tomie nowel z 1900 roku skłoniła większą liczbę krytyków do bardziej wnikliwej lektury. Na tle sceptycznych opinii pozytywnie wyróżnia się zdanie Władysława Bukowińskiego, który pisał o *Sonacie*:

należy ona do najciekawszych utworów Dąbrowskiego, jako poniekąd synteza filozoficznych poglądów autora na życie i jego zadania. [...] *Sonata cierpienia* wprowadza do twórczości nowelisty niespotykane w niej przedtem czynniki, chociażby np. owo poczucie jedności człowieka z całą przyrodą, uderzające już na pierwszych kartkach utworu. [...] Autor, malując tutaj ewolucję duchową

²⁴¹ Tamże, s. 63.

²⁴² Co ciekawe, również Sienkiewicz podjął próbę przełożenia kompozycji utworu muzycznego – *Sonaty księżycowej* Beethovena – na formę dzieła literackiego w swojej *Sonacie księżycowej*. Pisał o niej wprost, że „jest to jakby ilustracja do Beethovena”. Utwór, stanowiący fragment *Wirów*, został opublikowany jako autonomiczny tekst w 1909 r. (zob. A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Warszawa 2017, s. 203).

²⁴³ Deodat [Edmund Bogdanowicz], *Z sali odczytów. Ignacy Dąbrowski: Sonata*, „Kurier Warszawski” 1895, nr 1, s. 2.

współczesnego artysty, wzbija się chwilami na wyżyny, których nie osiągał w żadnym z poprzednich utworów [...].²⁴⁴

Mimo pochlebnej opinii, Bukowiński również zwrócił uwagę na chaotyczność budowy i zbędne rozbudowanie niektórych wątków. Dostrzegł także brak charakterystycznej dla Dąbrowskiego przejrzystości oraz harmonii: „I dlatego, mimo [że] ustępy prawdziwie podniosłe i piękne, *Sonatę cierpienia* uważać musimy w twórczości Dąbrowskiego za jedno z tych dzieł przejściowych, będących niekiedy zapowiedzią nowej fazy w rozwoju talentu pisarza”²⁴⁵.

Dodatkowe znaczenie niesie za sobą lektura *Sonaty* odczytywanej autobiograficznie. Autor dokonuje w utworze dogłębnej autoanalizy, obnaża przed czytelnikami motywy swoich działań, a także przyczyny swego literackiego milczenia. Subtelnie sygnalizowane w utworze wątki kryją odpowiedzi na wiele pytań dotyczących jego życia, twórczości czy sposobu pracy. Tekst jest także pierwszym śmiałym głosem autora, po części przyczyniającym się do stworzenia wokół niego legendy artysty smutnego, melancholijnego, który gaśnie na literackim nieboskłonie niczym meteor.

O jego szybkim sukcesie i chybionym pomysłe *Sonaty* napisano nawet na łamach „Kolców” krótki, satyryczny wierszyk:

Powstał w *Śmierci*, dojrzał w *Felce*
Wyniesiony autor wielce, –
Aż tu patrzcie: zmienił szyki,
Wziął się naraz – do muzyki.
I pod ciężkich mgieł osłoną
Dał *Sonatę* rozwichrzoną,
Aż wypadło z wszystkich bajek,
Że tym razem – kiepski grajek.²⁴⁶

Jeske-Choiński, ponownie wykazując się dużą intuicją, pisał zaś: „Uczy historia literatury, że wszelkie talenta przedwcześnie dojrzałe mają w sobie zarodek rychłego uwiądu. [...] Nie chcę być fałszywym prorokiem, ale zdaje mi się, że do tych talentów, które przysły

²⁴⁴ W. Bukowiński, *Pisma Ignacego Dąbrowskiego*, „Prawda” 1900, nr 15, s. 180.

²⁴⁵ Tamże.

²⁴⁶ *Odczyty*, „Kolce” 1895, nr 1, s. 6.

na świat ze zwiędłą twarzą starca, należy i p. Ignacy Dąbrowski”²⁴⁷. Takie opinie o autorze miały od tej pory stać się refreniczne.

W *Sonacie* padają ważne słowa dla charakterystyki osobowości twórczej samego Dąbrowskiego, będące właściwie kluczem do stawianego mu później pytania oraz zarzutów – dlaczego publikował tak rzadko? Oto sformułowana przez niego odpowiedź: „czekał ciągle, aż przyjdzie chwila taka, że stworzy pieśń, która by **jego przede wszystkim zadowolić mogła** [wyróż. JGP]”²⁴⁸. Autor *Śmierci* nie pisał dla sławy i zarobku, nie miał też takich ambicji; robił to z potrzeby serca, z pasji i chęci uzewnętrznienia swoich obserwacji oraz uczuć. Z tego względu w ciągu niemal czterdziestu lat pracy literackiej²⁴⁹ opublikował jedynie dziewiętnaście utworów i kilka prac publicystycznych; w jego archiwum zaś pozostaje pięć gotowych do wydania bądź prawie ukończonych tekstów.

²⁴⁷ T. Jeske-Choiński, *Listy literacko-artystyczne z Warszawy*, „Gazeta Lwowska” 1895, nr 53, s. 2.

²⁴⁸ *Sonata*, 57.

²⁴⁹ Od pierwszego wydania *Śmierci* (1892 r.) do ostatniego opublikowanego opowiadania dla dzieci *Na wakacje* (1929 r.) upłynęło trzydzieści siedem lat. Nie zachowały się żadne późniejsze autografy, choć Małanowicz wspomina, że jeden z ostatnich utworów, powieść *Matki* (1923 r.), stanowił pierwszy tom planowanej trylogii. Drugi, ponoć przygotowywany już, tom miał nosić tytuł *Nini* (zob. H. Małanowicz, *Ignacy Dąbrowski...*, dz. cyt., s. 181).

2.7. „Stary Maciek Grzęda opowiada”. *Legenda o promyku sobotnim* (1894)

Latem 1892 roku – po wielkim sukcesie debiutanckiej powieści – Dąbrowski wyjechał wraz z Klossem na wycieczkę po kraju. Na przełomie czerwca i lipca celem ich peregrynacji stało się między innymi bardzo modne już wówczas Zakopane²⁵⁰, rozślawione i zalecane kuracjuszom przez Tytusa Chałubińskiego²⁵¹. Z uwagi na brak zachowanej korespondencji z tego okresu, trudno stwierdzić, jak pisarz spędzał czas i czego doświadczył na Podhalu, jednak oddźwięki tej wyprawy dają się słyszeć w króciutkim utworze zatytułowanym *Legenda o promyku sobotnim*, który ukazał się w styczniu 1894 roku na łamach redagowanej przez Gadomskiego „Gazety Polskiej”.

Treść i forma *Legendy* przywodzą na myśl *Sabałową bajkę* Sienkiewicza – utrzymana w charakterze gawędy ludowej rozpoczyna się słowami osoby trzeciej: „Stary Maciek Grzęda opowiada”²⁵², później zaś następuje opowieść – prawdopodobnie – górala. Po wnikliwej lekturze wyraźnie widać, że sam tekst nie nosi jednak wielu znamion osadzenia fabuły w Tatrach – próżno szukać w nim „tatrzańskiej ciszy”, Białego Dunajca czy Chochołowa, jak z *Sabałowej bajki*. Ponadto w przeciwieństwie do nazwiska „Sabała”, bardzo popularnego w rejonie Podhala, „Grzęda” nie ma tak jednoznacznych konotacji i w znacznie mniejszym stopniu z tym terenem się kojarzy.

Legenda drukowana była w 1894 roku w czterech czasopismach i tylko jedna z wersji różni się od pozostałych. Jedyne tekst opublikowany w lutym na łamach „Dziennika Chicagowskiego” rozpoczyna się zdaniem innym niż wszystkie pozostałe przekazy: „Stary Maciek Grzęda, góral z Tatr, opowiada”²⁵³ – wtrącenie „góral z Tatr” nie pojawia się ani w czasopiśmiennych wydaniach *Legendy*, ani w tomie nowel z 1900 roku, ani w rękopisie. Być może był to dopisek dopasowany do odbiorców – amerykańskiej Polonii – dla których ten drobny element przypominający o polskich górach mógł być szczególnie miłym.

²⁵⁰ Dąbrowski i Kloss mieszkali przy ul. Nowotarskiej 2.

²⁵¹ Tytus Chałubiński (1820–1889) – lekarz, taternik, działacz społeczny, pisarz. Studiował medycynę w Wilnie i w Tartu. Zastąpił niemal na całym świecie dzięki swojej empatii i niesieniu bezinteresownej pomocy potrzebującym. Do Zakopanego w celach zdrowotnych przyjeżdżali chorujący przedstawiciele wszystkich warstw społecznych.

²⁵² I. Dąbrowski, *Legenda o promyku sobotnim*, w: Tenże, *Nowele*, Warszawa 1900, s. 131. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Legenda*” oraz numerem strony.

²⁵³ Tenże, *Legenda o promyku sobotnim*, „Dziennik Chicagowski” 1894, nr 48, s. 4.

We wszystkich pozostałych wersjach *Legendy* autor nie zawarł cech charakterystycznych dla gwary żadnego konkretnego regionu. Pojawia się przede wszystkim asynchroniczna wymowa samogłosek nosowych w czasownikach, liczebnikach i rzeczownikach (m.in. *wyschnom, jednom, drugom, wlizom, głowom, zmoknom*), która jest charakterystyczna dla wielu regionów: części Mazowsza, Wielkopolski, Małopolski czy Śląska. Zastosowano także zaimek *se* (zamiast *się*), *trza* (*trzeba*) czy *tera* (*teraz*), wszystkie o niedookreślonym rodowodzie gwarowym, a także formę *obeńdę* w znaczeniu *zadowolić się czymś*.

Gór bądź innych charakterystycznych elementów pejzażu dla konkretnego regionu również nie sposób w *Legendzie* znaleźć. Warto zatem postawić pytanie, czy wynika to z nieudolności autora do odtworzenia gwarowej wymowy górala, czy też jest to celowy zabieg uniwersalizujący całą opowieść? Utwór jasno określa bowiem miejsce wydarzeń: wieś. Mieszkańcy legendy mieszkają w izbach, w pobliżu chałupy otoczonej drewnianym płotem stoją wiązki siana. Nieurodzaj plonów przyczynił się do powszechnego ubóstwa ludzi, uzależnionych od natury, pory roku czy pogody. Na osadzenie utworu na wsi jednoznacznie wskazują także nieznaczne stylizacje językowe, konotujące ludowość i prostą, potoczną mowę chłopów.

Drugą z tez, tłumaczącą zastosowane w tekście uogólnienia i niedookreśloność regionu, jest celowy zabieg autora, który chciał nadać swojemu utworowi jak najbardziej uniwersalny wymiar. Wiąże się to także z transponowaniem obecnego w kulturze motywu legendy o Matce Boskiej na konkretną rzeczywistość – wyraźne osadzenie jej na Podhalu, Wielkopolsce bądź jakimkolwiek innym, określonym regionie mogłoby wpłynąć negatywnie czy to na czytelność tekstu, czy na jego szeroki odbiór. Legenda zatraciłaby także swój ogólny i wszechstronny charakter, niekonotowany ze specyficzną mniejszością. Warto jednak pamiętać, że nawet w przypadku sięgania przez modernistów po motywy ludowe i stylizację gwarową, „wierność tym motywom nie zawsze była ich głównym celem”²⁵⁴. W *Legendzie* narratorem jest zatem chłop – stary Maciek Grzęda – opowiadający historię, która wydarzyła się na polskiej wsi.

Forma utworu Dąbrowskiego współgra jednak z przesłaniem legendy jako gatunku: „Dydaktyzm występuje tu pod postacią uogólnień moralnych, mających wartość uniwersalną. Zasadą konstrukcyjną jest teza ideowo-wychowawcza, a fabuła stanowi jej ilustrację”²⁵⁵.

²⁵⁴ H. Ratuszna, *Tajemnica głębi jeziora – „Rusalki” Bronisławy Ostrowskiej*, w: M. Jakitowicz, V. Wróblewska (red.), *Podanie – legenda w tradycji ludowej i literackiej*, Toruń 2007, s. 166.

²⁵⁵ M. Wójcicka, *Legenda*, w: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 2, Toruń 2018, s. 291.

Legenda, którą współcześnie określa się jako znacznie szerszy zakres opowieści o wątkach fantastycznych, w pierwotnym znaczeniu była synonimem bajki religijnej bądź aitiologicznej, której bohaterami są postaci biblijne, święci lub męczennicy. Gatunek ten łączy fakty z elementami fantastycznymi²⁵⁶, a jego najważniejszą funkcją jest właśnie wartość poznawcza i interpretacyjna, tłumacząca pochodzenie pewnych zjawisk czy tradycji; w legendzie zakorzenione są także prawdy moralne wywodzące się z chrześcijaństwa, pokazujące czytelnikowi, „jak należy postępować w imię Boga”²⁵⁷ – w przeciwieństwie do bajki nowelistycznej, pouczającej, czego robić nie wolno. Zgodnie z inną typologią, *Legenda o promyku sobotnim* zalicza się do tzw. historii o świętych, w których święci „zstępują na ziemię i odwiedzają ludzi”²⁵⁸. Co więcej – utwór Dąbrowskiego pogłębia ten element, czyniąc z Matki Boskiej i Jezusa zwykłych mieszkańców wsi, ubogich i pozbawionych nadprzyrodzonych mocy. Popularność tego motywu w kulturze ludowej ma swoje wytłumaczenie w możliwości odczytywania trudnego losu Świętej Rodziny jako analogii do życia wielu ubogich, chłopskich rodzin²⁵⁹.

Treścią *Legendy o promyku sobotnim* jest ludowa proveniencja zjawisk pogodowych – słońca i burzy. Matka Boska, widząc zachmurzone niebo, martwi się, że do jutra – do niedzielnej wizyty w kościele – nie zdążą wyschnąć świeżo wyprane koszulki dla jej malutkiego synka, Jezusa. Chłopiec wykazuje się nieadekwatną do wieku dojrzałością i pociesza matkę, że wystarczy mu to ubranie, które ma na sobie – stare, znoszone i ciasne. Gdy Matka Boska wiesza na płocie pranie, Jezus odmawia pacierz, siedząc na snopku siana, a następnie – za namową opiekunki – zwraca się po pomoc do ojca:

– Daj, Panie Boże Ojcie, coby choć promyczek słońca na ziemię upadł i mojom Matce Boskom pocieszył, bo strasznie nieszczęśliwa. I coby moje koszulki zrobiły się duże i całkiem jakby nowe, bo płótna w komorze nima i pieniędzy nijakich nima.²⁶⁰

Słowa te mają magiczną moc sprawczą – prośba zostaje natychmiast spełniona: chmury się rozstępują, a całą wieś ogarniają ciepłe promienie słońca: „A z koszulek aż dym idzie, tak

²⁵⁶ Tamże, s. 290.

²⁵⁷ Tamże, s. 295.

²⁵⁸ Tamże, s. 293.

²⁵⁹ P. Grochowski, *Matka Boska*, w: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 2, Toruń 2018, s. 348.

²⁶⁰ *Legenda*, 134.

schnom, i takie duże się robiom, że aż chyba za duże”²⁶¹. Puenta wybrzmiewa na samym końcu utworu:

I od tego czasu w každytęńkom sobotę, żeby nie wiem jakie chmury były, musi choć jeden promyk słońca na ziemię upaść. A że go nie wszyscy widzom, to tylko dlatego, że jako to jest promień cudowny, więc tylko ludziom dobrym dano go oglądać. A kto zły i grzeszy, ten nie widzi, bo grzechy przy nim jako cień chodzą i wszystko zasłaniają.²⁶²

Legenda Dąbrowskiego zalicza się do bajek ajtiologicznych, które tłumaczą pochodzenie obserwowanych w przyrodzie zjawisk – dużą rolę odgrywa w nich często postać Matki Boskiej – troskliwej, opiekuńczej rodzicielki. W wielu przypadkach, zwłaszcza w tekstach wywodzących się z folkloru klasztornego²⁶³, za jej sprawą dokonuje się jakiś cud – choć najczęściej jest on spowodowany objawieniem się komuś samej Maryi. Z kolei postać Jezusa pełni funkcję pośrednika w relacjach między Bogiem a człowiekiem²⁶⁴, a dodatkowo w *Legendzie* Dąbrowskiego Chrystus jest jeszcze małym dzieckiem, co – jak podaje *Słownik polskiej bajki ludowej* – odzwierciedla ludowe wyobrażenie o nabyciu przez Jezusa nadprzyrodzonych zdolności już w dzieciństwie (a nie w dorosłym życiu, jak podają ewangelie)²⁶⁵. Matka Boska nie zwraca się do Boga bezpośrednio o zesłanie kilku promieni słońca, prosi zaś o pośrednictwo Jezusa.

Trudno wskazać utrwalone na piśmie źródło legendy, którym inspirował się Dąbrowski, ponieważ – tak jak w przypadku *Sabałowej bajki* czy Tetmajerowskiej opowieści *O Panu Jezusie i zbójnikach* – autor spisał na swój sposób historię znaną w kręgach kulturowych w postaci narracji ustnej. Istnieje natomiast kilka tekstów świadczących o znajomości historii o promyku sobotnim oraz jej popularności na przełomie XIX i XX wieku. Pierwszą z nich jest wydany kilka miesięcy po publikacji *Legendy* Dąbrowskiego – w kwietniu 1894 roku – tom *Królowa Niebios: legendy o Matce Boskiej* opracowany przez Gawalewicza i wzbogacony o ilustracje Piotra Stachiewicza²⁶⁶. O wcześniejszych sukcesach malarza po wystawie

²⁶¹ *Legenda*, 134.

²⁶² *Legenda*, 135.

²⁶³ P. Grochowski, dz. cyt., s. 349.

²⁶⁴ Tenże, *Jezus*, w: V. Wróblewska (red.), dz. cyt., s. 99.

²⁶⁵ Tamże, s. 100.

²⁶⁶ Piotr Stachiewicz (1858–1938) – malarz, ilustrator. Uczeń m.in. Jana Matejki, szkolił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Najczęściej tworzył prace o tematyce religijnej i historycznej, a także portrety. Ilustrował m.in. *Quo vadis*, poezje Mickiewicza i Konopnickiej. Największą popularność zyskał dzięki *Królowej niebios* w opracowaniu Gawalewicza.

w wiedeńskim *Künstlerhausie* pisano w polskich i zagranicznych czasopismach²⁶⁷, a publikacja *Królowej Niebios* przyniosła artyście jeszcze większy rozgłos. Drukowane w książce grafiki były później sprzedawane w formie pocztówek, znanych i popularnych w XX wieku. W zbiorze legend o Maryi pojawia się ta sama historia o sobotnim promyku, w której położono jednak nacisk nie na ludowość i troskliwość matki, a na motyw kary sprowadzonej na grzeszników przez starotestamentowego Boga: „Ludzie, win waszych dopełniona miara – i wyczerpane źródło nieprawości!... chcieliście kary, więc się spełni kara; bez miłosierdzia będę i litości, na ziemię waszą srogi głód sprowadzę i grzesznych razem z grzechami ich zgładzę!...”²⁶⁸. W przeciwieństwie do tekstu Dąbrowskiego, wersja legendy u Gawalewicza nie wyjaśnia i nie rozwija przyczyny pojawiania się w sobotę promieni słonecznych, bowiem to, co u autora *Śmierci* jest puentą, w zbiorze z 1894 roku przedstawione jest już na samym początku. Pierwsze słowa utworu brzmią: „W każdą sobotę musi choć na chwilę jasne słoneczko złotem okiem błysnąć, choć jeden promyk musi strzelić z nieba i spaść na ziemię niebieskim uśmiechem”²⁶⁹ – dalej rozwinięty jest natomiast wątek ukazujący konsekwencje spadające na grzeszników: suszę, głód i ubóstwo. Wersja spisana przez Dąbrowskiego jest zatem znacznie łagodniejsza, odpowiednia do lektury przez najmłodszych.

Ludowa bajka została też spisana przez Kazimierza Konarskiego w zbiorze *Legendy* z 1929 roku. Choć w *Sobotnim promyku* również pojawia się Matka Boska wraz z dzieckiem, tekst został skonstruowany w oparciu o autonomię ożywianych zjawisk pogodowych i elementów przyrody: „Dwa promyki usiadły sobie w kącie na starym, złamanym łuku tęczy. [...] Ujęli się za ręce. Rozmawiają. [...]”²⁷⁰. Okazuje się, że jeden z promyków obiecał Maryi wysuszenie jej prania, ale z powodu wielkiej ulewy boi się zejść na ziemię:

Matuła Boża w dół do Wisły zeszła i pieluszki prała dla Dzieciątka. Prosiła mnie, żebym na drugi dzień, to jest dzisiaj, przyszedł tam dosuszyć te pieluszki i wybielić. Miała je na piasku rozłożyć nad wodą. A tu dziś, masz! Zejdźże na ziemię w taki deszcz! A obiecałem, że przyjdę na pewno. Co ja zrobię?²⁷¹

Dzięki współpracy i chęci pomocy Maryi promykom udaje się jednak spełnić obietnicę:

²⁶⁷ *Kronika*, „Świat” 1893, nr 5, s. 206.

²⁶⁸ M. Gawalewicz, *Królowa Niebios: legendy o Matce Boskiej*, Warszawa 1894, s. 92.

²⁶⁹ Tamże, s. 91.

²⁷⁰ K. Konarski, *Legendy*, Warszawa 1929, s. 42.

²⁷¹ Tamże, s. 43.

I od tego czasu podobno zawsze w sobotę przychodzą promyki suszyć pieluszki Jezusowe, a kiedy im złe chmury drogę powrotną zastąpią, to im Najświętsza Panienka spojrzaniem szlak niebieski toruje.²⁷²

Co ciekawe, wątek „szlaku niebieskiego” kontynuuje Dąbrowski w swoim rękopisie. Niestety nie zachowało się całe zakończenie *Legendy*, ale już sam fragment niepublikowanej części świadczy o projektowanej kontynuacji motywu. Po ostatnich słowach z przekazu drukowanego pojawia się jeszcze:

.....

Tak opowiadał stary Maciek Grzęda.

~~Aż ci naraz, nie przeszło i pół pacierza~~

~~Do nieba jakoby kto drogę jasną zrobił~~ Z nieba jakoby jakaś droga szła, a taka jasna świetlista i cudowna jakby dla samiutkich aniołów. I tylko na koszulki promienie idom od samego słońca, a na świat ~~jeszcze w~~ nie, niby w nocy.

Aż ni naraz, nie przeszło i pół pacierza, jakby kto wrota w niebie zatrzasnął i słońce zamknął.

Chmury się zasunęły i znowu ciemno, jak pierwaj.

Nie dziwuje się już Matka Boska, tylko idzie²⁷³

Funkcję pośrednika ma w legendach i bajkach nie tylko Jezus, ale i odgrywające kluczową rolę w tekście Dąbrowskiego słońce. *Słownik polskiej bajki ludowej* podaje, że promienie słoneczne łączą sferę sacrum z profanum, ponieważ przebywają jednocześnie w obu tych porządkach: boskim i ziemskim²⁷⁴. W kulturze chrześcijańskiej światło jest symbolem najsilniej kojarzonym z duchowością Boga²⁷⁵. Co kluczowe, słońce to przede wszystkim źródło ciepła, światła i całego życia – ono warunkuje bowiem kondycję ludzi na ziemi, przesądza o ich dostatku bądź ubóstwie, zdrowiu i chorobie. Promienie, o które prosi Matka Boska w *Legendzie*, są więc zawoalowaną metaforą codziennych potrzeb prostego człowieka. Nawet pomijając całkowicie konotacje religijne, słońce od zawsze wyznaczało cykl pracy i życia chłopów, uzależniało od siebie działania ludzi.

Legenda o promyku sobotnim Dąbrowskiego została powielona na szpaltach innych czasopism. W styczniu 1894 roku opublikowano ją w warszawskiej „Gazecie Polskiej”,

²⁷² Tamże, s. 48.

²⁷³ I. Dąbrowski, *Legenda o promyku sobotnim*, 1893. BN rkps 11159 II, k. 4r.

²⁷⁴ K. Smyk, *Słońce*, w: V. Wróblewska (red.), dz. cyt., t. 3, s. 181.

²⁷⁵ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska i in., Warszawa 2001, s. 92.

lwowskim „Przeglądzie”, krakowskim „Głosie Narodu”, a 27 lutego – w „Dzienniku Chicagowskim”. Króciutki utwór niestety nie doczekał się ani jednej recenzji ze strony krytyki. Wymieniano go tylko jako jeden z tekstów włączonych do tomu *Nowel* z 1900 roku i przyznawano mu piękno i subtelność, lecz na tle innych szkiców ze zbioru musiał wydać się krytykom mało interesujący, nie poświęcono mu bowiem większej uwagi. Trudno zatem domniemywać o jakimkolwiek rezonansie.

2.8. *Nessun maggior dolore... Jedna łza* (1894)

Porównania pisarstwa Dąbrowskiego i Sienkiewicza przewijały się w recenzjach już w roku 1892 po debiucie młodego twórcy. Analogię do stylu mistrza dostrzegli m.in. wspomniani: Gawalewicz, Chmielowski, Bukowiński i anonimowi recenzenci „Kuriera Warszawskiego” czy „Przeglądu Tygodniowego”. Wśród pokrewnych cech twórczości obu literatów wymieniano tkliwość, czułość, fragmenty przesyczone subtelną namiętnością, inne zaś odznaczające się dosadnym słownictwem odnoszącym się do gwałtownych uczuć. Utworem Dąbrowskiego, który najczęściej określano „sienkiewiczowszczyzną”²⁷⁶, była krótka nowela *Jedna łza*, opublikowana po raz pierwszy w krakowskim „Czasie” w sierpniu 1894 roku. Autor wysłał ją na konkurs organizowany przez redakcję i choć nie zdołał go wygrać, utwór wydrukowano. Wskutek nieporozumienia²⁷⁷ *Jedną łzę* krótko po pierwodruku wydał także „Tygodnik Ilustrowany”, wzbogacając tekst o ilustracje Emila Lindemana²⁷⁸.

Nowela jest krótka i zwięzła, choć – jak zawsze w przypadku autora – niepozbawiona barwnych opisów i trafnych refleksji. O pewnym epizodzie ze swego życia opowiada młody malarz, artysta, którego jedyną bliską osobą jest stara matka. Całą historię da się podzielić na cztery części – pierwszy i trzeci fragment to narracje prowadzone w czasie teraźniejszym, odnoszące się do aktualnej sytuacji bohatera oraz jego uczuć. Drugi, najdłuższy segment, stanowi relacja retrospektywna; podmiot przybliża czytelnikowi historię, która doprowadziła go do obecnego położenia. Ostatnia część pełni natomiast funkcję zwieńczenia krótkiego opowiadania i ma formę bezpośredniego zwrotu do zmarłej żony

Nie sposób wskazać skonkretyzowane elementy świata przedstawionego, w lekturze poruszamy się bowiem po niedookreślonej czasoprzestrzeni – pojawia się kwiaciarnia jako miejsce, w którym po raz pierwszy główny bohater poznaje swoją przyszłą żonę, Jankę, a następnie mieszkanie jego matki, gdzie ma swoją pracownię malarską. Narrator przechodzi od pierwszego zimowego spotkania aż do kwietniowych zaręczyn; ostatnie przywoływane wspomnienia mają miejsce kolejnej mroźnej zimy, która wieńczy najpiękniejszy okres jego życia.

²⁷⁶ *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 47, s. 511.

²⁷⁷ Zob. s. 39–40.

²⁷⁸ Emil Lindeman (1864–ok. 1945) – ilustrator, malarz. Uczeń Wojciecha Gersona i Jana Matejki. W malarstwie szkolił się także w Paryżu i Rzymie. Od 1893 roku wykonywał ilustracje m.in. dla „Tygodnika Ilustrowanego”, a swoje prace wystawiał również w Wilnie, Lwowie i za granicą.

Śmierć ukochanej, choć stanowi punkt kulminacyjny opowieści, nie jest elementem fabularnie niespodziewanym – narrator informuje bowiem o tym zdarzeniu już w pierwszym zdaniu swojej relacji: „Pieściłem ją i pielęgnowałem, jakby mi nie żoną, ale dzieckiem była – a ona umarła!”²⁷⁹. Bohater jest prawdopodobnie na wczesnym etapie żałoby, wciąż nie potrafi bowiem pogodzić się ze śmiercią Janki i nieustannie znajduje się w stanie otępienia, amoku; nie pamięta, jak wyglądał pogrzeb, co działo się przed lub po nim – przed jego oczami pojawiają się tylko migawki wydarzeń, barw oraz wrażeń z tamtego czasu. Drogę na cmentarz pamięta jak przez mgłę. Najsilniej zakorzenione w jego świadomości jest tylko wspomnienie, że Jankę pochowano w białej, ślubnej sukni.

Pierwsze ustępy *Jednej lzy* dowodzą dojmującego żalu i niezrozumienia malarza dla tego, co się wydarzyło – nie pojmuje przyczyny jej śmierci: „I dlaczego ona umarła? Za co? Czym zawiniła komu?”²⁸⁰. Odpowiedzi jednak nie znajduje. Od jej odejścia życie artysty to męczarnia: „I tak się targam i męczę, i nie rozumiem nic, i patrzę w próżnię, a tylko czuję, że mnie coś po głowie jak obuchem wali, ciągle wali...”²⁸¹.

Artysta i młodziutka florystka poznają się w kwaciarni przypadkiem, ale już od pierwszego spojrzenia mężczyzna popada w zauroczenie – podziwia urodę dziewczyny, szukając jednocześnie okazji do nawiązania bliższej znajomości. Sposób, w jaki widzi on Jankę wskazuje nie tylko na jego silne uczucie, ale także na jego malarski sposób postrzegania świata – zwraca uwagę na barwy i odcienie, oczy dziewczyny porównuje do kwiatów i błękitu nieba, jej delikatna cera przywodzi mu na myśl magiczną istotę, która „z filodendronu wyrosła. Zupełnie kwiat, albo ptak”²⁸².

Przez nieuwagę niszczy doniczkę z hiacyntem i prosi kwaciarkę, by mógł zabrać roślinę ze sobą na pamiątkę ich spotkania. Nie bez znaczenia jest umiejscowienie wydarzeń właśnie w kwaciarni – w dobie Młodej Polski panowało powszechne zainteresowanie florystyką ze względu na istotną funkcję pełnioną przez kwiaty w obyczajowości i kulturze²⁸³. W wieku XIX i w początkach XX dużą popularnością cieszyły się zabawy towarzyskie polegające na

²⁷⁹ I. Dąbrowski, *Jedna lza*, w: Tenże, *Nowele*, Warszawa 1900, s. 157. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Lza*” oraz numerem strony.

²⁸⁰ *Lza*, 158.

²⁸¹ *Lza*, 159.

²⁸² *Lza*, 161.

²⁸³ Zob. B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012, s. 32–33; I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.

odczytywaniu znaczenia kryjącego się za wręczeniem drugiej osobie danego gatunku kwiatu²⁸⁴. W przypadku hiacynta opisywane jest ono różnie – jako zapewnienie o swojej przychylności²⁸⁵ bądź oznaka tęsknoty²⁸⁶. Symbolika kwiatowa może być też ciekawym kluczem interpretacji wątku pierwszej wizyty malarza w kwiaciarni. Przychodzi bowiem do sklepu w konkretnym celu: „Potrzeba mi było na model kilku liści paproci do jakiegoś portretu”²⁸⁷. Choć paproć nie była popularną rośliną komponowaną w bukietach, to w niektórych poradnikach można znaleźć jej wymowę np. „Najprzód muszą się serca złączyć”²⁸⁸. Ciekawa jest również jego interpretacja w książeczce z okresu międzywojnia, w której symbolika paproci nawiązuje do ludowych podań:

Cudowny paproci kwiat
Kwitnie tylko jedną noc;
Więcej wart, niż cały świat
Ten cudowny szczęścia kwiat.²⁸⁹

Bohater odnajduje wyjątkową – niczym kwiat paproci – kobietę, która wkrótce wypełni całe jego życie, przyniesie mu ogromne, niepowtarzalne szczęście i miłość. Ich radość i wielkie uczucie nie będą jednak trwałe długo, ponieważ zgodnie z symboliką paproci – „cudowny szczęścia kwiat / Kwitnie tylko jedną noc”²⁹⁰. Młoda para ma bowiem okazję spędzić ze sobą niespełna rok.

Kiedy wkrótce zakochani zaręczają się, matka artysty początkowo jest niezadowolona, że ten nie zdecydował się poślubić panny z dużym posagiem, tylko ubogą, prostą dziewczynę: „„Nie, mam, ja się tylko z Janką ożenię.” I naturalnie, zgodziła się w końcu”²⁹¹. Para otrzymuje błogosławieństwo starej matki.

Początkowo opisom relacji dwojga zakochanych towarzyszy odpowiadający ich uczuciom pejzaż – cały świat zdaje się podzielać ich szczęście, co ma swoje odzwierciedlenie

²⁸⁴ Zob. np. *Rozmowa z kwiatami, czyli znaczenie roślin ułożone w polskim i łacińskim języku dla użytku i zabawy plci obojej*, Białą 1860; S. K. S., *Język kwiatów. Gra towarzyska dla osób dorosłych*, Warszawa 1876; J. Machlejd, *Mowa kwiatów*, Warszawa 1927.

²⁸⁵ *Rozmowa z kwiatami...*, dz. cyt., s. 23.

²⁸⁶ S. K. S., dz. cyt., s. 108.

²⁸⁷ *Łza*, 160.

²⁸⁸ *Rozmowa z kwiatami...*, dz. cyt., s. 47.

²⁸⁹ J. Machlejd, dz. cyt., s. 30.

²⁹⁰ Tamże.

²⁹¹ *Łza*, 164.

w słonecznej, wiosennej pogodzie, we wszechobecnym cieple i zapachu kwitnących drzew. Początkowy stan zauroczenia, przesycony radością młodych, zdaje się powoli ulatywać wraz z nadchodzącymi zaślubinami, kiedy w ich szczęście zaczyna się wkradać poczucie niepokoju i nieokreślonej heterotopii. Opisowi namiętnych pocałunków towarzyszy targająca bohaterem ochota, by „wniebogłósy wyć”²⁹² – to dosadne określenie nie konotuje przecież pozytywnych uczuć, okrzyku radości; wyć jednoznacznie przywodzi na myśl zawodzący, przeciągły, wręcz zwierzęcy dźwięk spowodowany bólem czy żalostí. Atmosfera trudnego do sprecyzowania lęku, podświadome przeczucie tragedii, narasta w dniu ślubu: „A my nie wiedzieliśmy czy śmiać się, czy płakać, czy się smucić, czy cieszyć”²⁹³.

Stan ten ma swoją kulminację o poranku tuż po ceremonii – ze strony Janki zachodzi widoczna zmiana:

Czekałem na nią długo przy stole, bo choć kilka razy, słyszałem, podchodziła ku drzwiom i nawet brała za klamkę, za każdym jednak razem zwracała się znowu. Weszła wreszcie, trochę błada i jakaś nienaturalnie poważna. Choć miała oczy otwarte, zdawała się nic nie widzieć i nawet nie chciała nic widzieć, a szczególnie mnie.²⁹⁴

Nie sposób nie dostrzec identycznej niemal kreacji tego samego momentu w *U źródlu* Henryka Sienkiewicza:

Nazajutrz czekałem na nią z herbatą w jadalnym pokoju; ona tymczasem, ubrawszy się, wyszła drugimi drzwiami do ogrodu, ujrzałem ją bowiem przez okno, na tle kwitnących czereśni. Pobieglem natychmiast za nią, lecz ona, odwróciwszy się, przysunęła głowę do pnia, jakby chcąc się schować przede mną. [...]

Wtem spostrzegłem, że ona zaczerwieniła się naprawdę, że unika mego wzroku i istotnie odwraca się ode mnie.

– Co tobie, Tolu? – spytałem.

– Bo ja patrzę... – odrzekła cała zmieszana – że wiatr otrząsa kwiaty z wisien...

– A niech je sobie porwie – odpowiedziałem – byleś ty mi została...²⁹⁵

Sienkiewiczowska Tola i Janka u Dąbrowskiego w dzień po ślubie zachowują się wobec mężów tak samo. Targają nimi obawy, są zawstydzone i zléknione, boją się spojrzeć w oczy

²⁹² *Łza*, 168.

²⁹³ *Łza*, 168.

²⁹⁴ *Łza*, 168-169.

²⁹⁵ H. Sienkiewicz, *U źródlu*, w: Tenże, *Pisma*, t. XX, Warszawa 1894, s. 91.

ukochanym. W *U źródła* wiatr strząsający kwiaty z drzew jawi się jako zła przepowiednia, której spełnienia Tola się boi – jest to znany ludowy przesąd o nadchodzącym nieszczęściu, podobnie jak stłuczona w kwiaciarni doniczka. Ponadto ugotowana przez Jankę zupa okazuje się zupełnie niesłona, co według powszechnych wierzeń miałoby zaprzeczać jej zakochaniu: „Moja pani nic a nic się nie kocha”²⁹⁶ – żartuje wesoło małżonek, podczas gdy żonę przepełniają zawstydzenie i strach. Jej mąż, choć dostrzega zmianę w postawie Janki, nie dopuszcza do siebie myśli, że coś mogłoby się stać. Niepozbawiony znakomitego nastroju, przekomarza się z ukochaną.

I Janka, i Tola okazują się całkowicie niegotowe na obcowanie z mężczyzną i rozpoczęcie współżycia. Jak zauważa Barbara Wąsik, analizująca literackie kreacje mężatek, ta sfera często stanowiła dla młodych żon źródło wstydu czy upokorzenia. Jedna z bohaterek powieści Zofii Niedźwiedzkiej względem swojego męża odczuwa wręcz wstręt:

Nieznosny jakiś wstyd obudził się w niej na widok zbliżonych łóżek w sypialni. Obrażało ją również to nieskrępowanie się wobec niej Jerzego, obrażał ton poufały i żartobliwy, gdy nadmieniał znacząco, że jutro będzie zdrow, skoro ona zechce pozostać i z nim noc spędzić.²⁹⁷

W obu pokrewnych opowiadaniach wstyd dziewcząt po nocy poślubnej stanowi prelude do końca szczęścia pary, do mającej się wydarzyć tragedii lub – jak u Sienkiewicza – ujawnienia sedna historii. W *U źródła* będzie to wyjawienie, że wspólne chwile Toli i młodego doktora filozofii były jedynie wytworem jego wyobraźni, podczas gdy był w gorączce, zmagając się z tyfusem. W *Jednej łzie* zaś opis pierwszego dnia po ślubie urywa się, a po nim następuje część przeniesiona z powrotem na inną płaszczyznę czasową: „Jak długo chorowała – nie wiem. Podobno tydzień. Może mniej, może więcej. Zaczęły mi się plątać dni, ranki mieszać z wieczorami [...]”²⁹⁸. Janka prosi o wezwanie lekarza, kiedy podupada na zdrowiu po wyjściu z domu w bardzo mroźny dzień. Bezlitosna diagnoza nie pozostawia wątpliwości – dyfteryt; choroba, która w postaci ciężkiej jeszcze w końcu XIX wieku była nieuleczalna²⁹⁹. Bohater wspomina ostatnie dni życia ukochanej:

²⁹⁶ *Łza*, 171.

²⁹⁷ Z. Niedźwiedzka, *Dzieje mężatek*, Warszawa 1915, s. 164, cyt. za: B. Wąsik, *Przedmałżeńskiej i małżeńskie troski kobiet w drugiej połowie XIX wieku na przykładzie wybranych powieści autorek polskich*, „Wiek XIX” 2019, t. 54, s. 45.

²⁹⁸ *Łza*, 172.

²⁹⁹ O. Heubner, *Dyfteryt szkarlatynowy i jego leczenie*, „Odczyty Kliniczne” 1889, nr 1.

Pod koniec nie mogła już mówić i nie zawsze nas poznawała. A kiedy była przytomną, patrzała na nas tak, jakby się ciągle chciała pytać: „Co to jest? Co się ze mną dzieje? Dlaczego mnie nie ratujecie?”. I nic, nic już więcej, tylko to ciągle pytanie, zdziwienie, bojaźń i niezrozumienie.³⁰⁰

Utwór wieńczy zwrot do zmarłej żony: „I co ja tu, moja Janko, będę robił bez ciebie?”³⁰¹, poprzedzony wyrzutami sumienia, dojmującym lękiem przed samotnością i życiem bez ukochanej. Artysta ma poczucie braku sensu dalszej egzystencji, dlatego pojawiają się u niego myśli samobójcze. Uznaje, że skoro oboje są nieszczęśliwi osobno, muszą się ponownie zejść – w zaświatach. Wizja ponownego spotkania wywołuje u bohatera łzy – i szczęścia, i ogromnego lęku: „Łzy mi w oczach stoją, ale się uśmiecham ciągle. Bo jak to ty mnie tam witać będziesz, moja Janko! Nie spodziewasz mnie się zupełnie [...]”³⁰². Miłość ma znacznie większą moc, aniżeli śmierć, dlatego wdowiec cieszy się, że znów będą razem; rozmyślanie o odebraniu sobie życia jest w *Jednej łzie* pozbawione drastycznych wizji, cierpienia i dramatyzmu. Główny bohater ze spokojem snuje wizję życia po śmierci, zastanawia się, czy „tam” będą mieli ciała, czy będą mogli się widzieć – ale nawet jeśli nie, to nie ma dla niego znaczenia: „ale to wiem tylko, że się połączymy w uścisku czy dusz, czy ciał i już tak, żeby się nie rozłączyć na wieki”³⁰³.

Twórczość pokolenia młodopolan wykreowała wręcz cały poczet typów samobójczych – o rozmaitych motywacjach odebrania sobie życia, o różnych do niej usposobieniach i innych pryzmatach jej postrzegania. Decyzja o samobójstwie najczęściej towarzyszyła przyznaniu się do życiowej porażki spowodowanej czy to prywatnymi niepowodzeniami, czy nieumiejętnością odnalezienia się we współczesnym świecie wartości³⁰⁴. Tadeusz Budrewicz wyróżnia powieści, w których samobójstwo pełni rolę inauguracyjną (ilustrującą tym samym skutki odebrania sobie życia dla reszty społeczeństwa) oraz takie, w których jest ono zwieńczeniem życia człowieka, a jednocześnie utworu³⁰⁵. Analizując *Jedną łzę* warto dodatkowo dostrzec rolę samobójczej śmierci, która dla niektórych bohaterów literackich –

³⁰⁰ *Łza*, 173–174.

³⁰¹ *Łza*, 174.

³⁰² *Łza*, 175.

³⁰³ *Łza*, 176.

³⁰⁴ T. Budrewicz, *Pokuta bez rozgrzeszenia: samobójstwo i jego skutki w powieści drugiej połowy XIX wieku*, „Napis” 2013, nr 19, s. 113.

³⁰⁵ Tamże, s. 113–114.

szczególnie młodopolskich – może być tożsama z upragnioną wybawicielką, wyzwalającą jednostkę od cierpienia w świecie doczesnym³⁰⁶.

Spokojna i pewna decyzja o odebraniu sobie życia przybiera jednak niespodziewany obrót. Bohater *Jednej łzy* klęka przy matce i przytula ją, zdając sobie sprawę, że to ich ostatnie pożegnanie przed jego samobójczą śmiercią. Podczas tego spotkania dzieje się jednak coś, co zmienia decyzję artysty:

Uśmiechnąłem się do niej przez łzy i mówiłem ciągle: „Już teraz dobrze, już teraz dobrze...”. A ona biorąc widać te łzy i uśmiech za pierwszy objaw otrząśnięcia się z przygnębienia i powrotu do życia, zaczęła dziękować Bogu i w końcu, po raz pierwszy od dnia ślubu mojego, zapłakała... z radości. [...] Pochyliła się nade mną, próbując coś mówić. Wtedy uczułem nagle, że mi na głowę spadała jedna jej łza, dziwnie wilgotna, gorąca, a taka ciężka jakaś, że mnie od jej kolan przygniotła do jej stóp.³⁰⁷

Bohater zdaje sobie sprawę, że odbierając sobie życie, pozostawiłby na świecie samotną, starą matkę, która przez tyle lat była dla niego jedyną bliską osobą. Jej łza uświadamia mu konsekwencje swojego potencjalnego samobójstwa, z którymi zostawiłby matkę. Postanawia więc zrezygnować ze swoich zamiarów. Rzewne zakończenie utworu pozostawia w czytelniku pewną nadzieję, mimo że artysta zdaje się jedynie odsuwać planowany czyn w czasie. W myślach zwraca się do matki: „dobrze – poczekam jeszcze na ciebie, a tam, do Janki, pójdziemy już razem...”³⁰⁸. Bohater przyznaje tym samym, że życie nie ma dla niego żadnego sensu, jeśli nie będzie mógł dzielić go z najbliższymi – żoną i matką. Przełamuje tym samym młodopolską konwencję samobójstwa, podważając jej zasadność.

Choć nie ulega wątpliwości, że do głosu dochodzi w tym przypadku jego artystyczna wrażliwość, a także trauma po śmierci ukochanej, to jego spowiedź ma charakter stonowany – bohater zdaje się być już ze swoim losem pogodzony. Próżno zatem szukać w *Jednej łzie* nadmiernej egzaltacji uczuć, gwałtowności i impulsywnych czynów, które kojarzą się z modernistyczną literacką kreacją artysty-samobójcy. Bohater Dąbrowskiego nosi znamiona cech samego autora i innych jego powieściowych alter ego – jego smutek nie jest obleczony w głośnie, puste słowa, nie objawia się sprzeciwem i buntem; jest to postać melancholijna i, choć targana rozpaczą, nad wyraz spokojna, zrezygnowana, po części pogodzona z losem, a po

³⁰⁶ Magdalena Sadlik zwraca na to uwagę w *Dzienniku Marceliny Kulikowskiej* (M. Sadlik, „*Konfesje samotnych*”. W kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914, Kraków 2004, s. 125).

³⁰⁷ *Łza*, 176–177.

³⁰⁸ *Łza*, 177.

części gotowa po cichu zrezygnować z życia na własnych zasadach. Ten typ osobowości trafnie scharakteryzował na tle epoki Jan Sten:

Dąbrowski jest smutny. Wprawdzie całe pokolenie nasze jest smutne, „pesymistyczne”, jak mówią – ale on jest inaczej, więcej smutny. Można by powiedzieć, że jesteśmy smutni funkcjonalnie, podczas gdy on jest smutny organicznie. [...] nas smutek otacza, jego przenika. [...] Smutek pokolenia ma w sobie pewien odcień buntu, protestu; jego wzrok jest ponury, zaciekły, usta zaciśnięte [...]. Ten smutek ma dzisiejszy rozum, nieubłagany, krytyczny, drwiący prawie – a serce dawne, tkliwe, dziecięce...³⁰⁹

Jedną łzę recenzowano na łamach czasopism warszawskich, lwowskich, krakowskich i łódzkich, jako udaną i rzewną historię, choć niewyróżniającą się. Bukowiński przyznał Dąbrowskiemu, że mimo widocznego wpływu twórczości Sienkiewicza, sam pomysł odznacza się oryginalnością i pięknem³¹⁰. Publicysta słusznie scharakteryzował też utwór cytatem z *Boskiej komedii*: „*Nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice nella miseria*”³¹¹, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza: „Nie ma większego bólu, niż wspomnianie szczęśliwych chwil w nieszczęściu”³¹². Cytat ten można bez wątpienia uznać za motto utworu Dąbrowskiego. W „Przeglądzie Tygodniowym” zarzucano zaś autorowi naśladowanie stylu Sienkiewicza:

Jest to rzecz krótka i zrobiona o wiele umiejętniej od poprzednich. Czuć, że autor nabrał rutyny, ale za to zatracił oryginalność i popadł w manierę, i co najgorsza, w manierę nie własną, lecz cudzą. [...] A w *Jednej łzie* wszystko, z wyjątkiem może trzech końcowych wierszy, jest przesiąknięte i przesyczone sienkiewiczowszczyzną.³¹³

W „Gazecie Polskiej” z 1939 roku pojawiła się wzmianka, jakoby *Jedna łza* była przez Dąbrowskiego napisana pod wpływem nagłej śmierci narzeczonej³¹⁴. Dzięki źródłom, do których udało się dotrzeć, można jednak stwierdzić, że autor artykułu rozminął się z prawdą. Teresa „Kazia” Olszewska, z którą Dąbrowski był zaręczony, zmarła 3 września 1894 roku, podczas gdy *Jedną łzę* pisarz wysłał na konkurs literacki wcześniej – 15 maja tego samego

³⁰⁹ J. Sten [Ludwik Bruner], *Pisarze polscy. Wrażenia literackie*, Lwów 1903, s. 69.

³¹⁰ W. Bukowiński, *Literatura i sztuka. Pisma Ignacego Dąbrowskiego*, „Prawda” 1900, nr 15, s. 180.

³¹¹ Tamże.

³¹² Tłumaczenie dosłowne. W literackim przekładzie Juliusza Korsaka brzmi: „Ach, nic tak nie boli, jak chwile szczęścia wspominać w niedoli” (D. Alighieri, *Piekło. Pieśń V*, w: Tenże, *Boska komedia*, tłum. J. Korsak, Warszawa 1899, s. 29).

³¹³ *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 47, s. 511.

³¹⁴ T. Hiż, *Dzieje spalonej powieści*, „Gazeta Polska” 1939, nr 51, s. 3.

roku. Niedługo potem utwór ukazał się w prasie jeszcze dwukrotnie: w krakowskim „Czasie” 5 sierpnia oraz w „Tygodniku Ilustrowanym” 10 listopada.

Nie wiadomo jednak, jak długo Olszewska chorowała i na co dokładnie zmarła. Być może przyczyną zgonu była gruźlica albo właśnie dyfteryt? Może jej trwająca od wielu miesięcy śmiertelna choroba w istocie stała się inspiracją do napisania profetycznego utworu? Nie sposób odpowiedzieć na te pytania z całą pewnością. Faktem jest jednak, że motyw młodego małżeństwa zagrożonego śmiercią ukochanej przewijał się również w późniejszych krótkich formach prozatorskich Dąbrowskiego – przede wszystkim w napisanej po śmierci Olszewskiej *Idylli*.

2.9. Dzieje (nie)spalonej powieści. *Mistrz* (1893–1896)

Pod koniec 1893 roku Dąbrowski podpisał z Józefem Wolffem umowę na dwutomową powieść *Mistrz*, która miała być drukowana w 1894, a później – w 1895 roku. Zapowiadano ją w większości poczytnych polskich gazet³¹⁵ – jako pierwszy o nowej powieści autora *Śmierci* wzmiankował 14 października 1893 roku „Kurier Warszawski”: „P. Dąbrowski wyjeżdża na dłuższy pobyt do Łodzi, gdzie pracować będzie nad powieścią dwutomową, przeznaczoną dla jednego z tygodników tutejszych”³¹⁶, a także „Kurier Codzienny”: „młody autor *Śmierci* i *Felki* udaje się do Łodzi dla studiów nad nową powieścią”³¹⁷. Domysły dotyczące tytułu nowego dzieła szybko rozwiano: „Na rok przyszły ma »Tygodnik« przygotowane powieści: [...] autora *Śmierci* – Ignacego Dąbrowskiego: *Mistrz*”³¹⁸.



Fot. 13. Zapowiedź *Mistrza* w „Tygodniku Ilustrowanym”.

Czytelnicy i krytycy przez wiele miesięcy oczekiwali na kolejne dzieło twórcy, lecz Dąbrowski przez wiele miesięcy nie zaspokajał ich ciekawości. Gdy minął rok 1894 i 1895 mnożące się pytania o to, kiedy wreszcie ukaże się *Mistrz* pozostawały bez odpowiedzi i przyczyniały się do powstania legendy – po latach mówiono, że utwór „podobno był już napisany, lecz autor spalił go w ostatniej chwili”³¹⁹, że „wrzucił rękopis do pieca”³²⁰, „zniszczył i umowę z »Tygodnikiem Ilustrowanym« rozwiązał”³²¹. Z czasem zamiast tytułu *Mistrz* zaczęto używać sformułowania „spalona powieść”³²².

³¹⁵ Zob. m.in. „Kurier Warszawski” 1893, nr 335, s. 10; „Słowo” 1893, nr 274, s. 4; „Gazeta Polska” 1893, nr 276, s. 4; „Gazeta Kielecka” 1893, nr 96, s. 4.

³¹⁶ *Wiadomości bieżące*, „Kurier Warszawski” 1893, nr 284 (wyd. poranne), s. 1.

³¹⁷ *Z chwili*, „Kurier Codzienny” 1893, nr 284 (wyd. wieczorne), s. 2.

³¹⁸ [*Tygodnik Ilustrowany*...], „Przegląd Tygodniowy” 1893, nr 50, s. 556.

³¹⁹ J. Sten [Ludwik Bruner], *Pisarze polscy...*, dz. cyt., s. 64.

³²⁰ T. Hiż, dz. cyt., s. 3.

³²¹ E. Kozikowski, *Łódź i pióro*, Łódź 1972, s. 46.

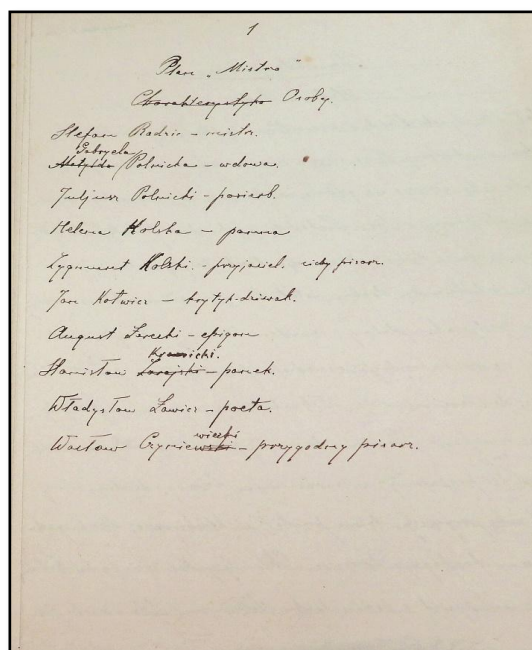
³²² T. Hiż, dz. cyt.

Dąbrowski, wbrew pogłoskom, swojej powieści ani nie spalił, ani nie zniszczył, ani nie wrzucił do pieca. Od początku swojej literackiej kariery nie wdawał się w skandale, nie dbał o rozgłos, dlatego też plotek o rzekomym spaleniu powieści nie dementował. Ponadto był on pisarzem krytycznym wobec własnej twórczości; każdą powieść długo dopracowywał i cyzelował.

Do dzisiaj zachowały się aż trzy warianty³²³ *Mistrza* liczące łącznie ponad 1500 kart, których prześledzenie pozwala na przybliżenie procesu twórczego pisarza i wysnucie hipotez dotyczących decyzji o rezygnacji z druku powieści.

Brudnopis najstarszego wariantu *Mistrza*³²⁴ składa się z wielu odmian poszczególnych scen, fragmentów i powtarzanych również później motywów. Z tego powodu nie sposób omówić w sposób spójny fabuły dzieła czy rozwoju poszczególnych wątków – ciekawym przyczynkiem do prześledzenia treści kolejnych wariantów jest jednak kreacja postaci. Pierwszy przekaz otwiera bowiem wykaz bohaterów utworu, jaki stosuje się w dziełach dramatycznych. Dalej znajduje się ich obszerna charakterystyka o roboczej funkcji, pomagająca autorowi w wykreowaniu świata przedstawionego. Spisanie wyrazistych cech tak różnych od siebie postaci opisanych w brulionie prawdopodobnie pozwoliło Dąbrowskiemu na uporządkowanie własnego pomysłu oraz solidne przygotowanie do budowy fabuły. Większość wymienionych bohaterów pojawia się w treści, choć niektórzy z nich pod zmienionymi nazwiskami – np. Kolski zostaje zamienione na: Rolski.

Wśród postaci Dąbrowski wymienia kilka osób ze środowiska literackiego powieści, które prawdopodobnie również inspirowane były prawdziwymi postaciami – poetami,



Fot. 27. Pierwsza strona najstarszego rękopisu *Mistrza* – wykaz bohaterów.

³²³ Ponadto każdy z nich składa się z czystopisu oraz wersji brulionowej. Brudnopis oraz czystopis wersji I i II zostały w BN rozdzielone na osobne jednostki: brudnopis każdej z nich opisano jako tom 1, a czystopisy tom 2.

³²⁴ I. Dąbrowski, *Mistrz* [I opracowanie], 1893–1894. BN rkps 11152 II, t. 1–2. Cytaty odnoszące się do niniejszego rękopisu oznaczane będą skrótem „*Mistrz P*”, numerem tomu oraz karty.

prozaikami czy krytykami młodego i starszego pokolenia – lecz to właśnie Zygmunt Rolski³²⁵ i Stefan Radzic – bohaterowie pierwszoplanowi, obecni w każdym z wariantów utworu – szczególnie przyciągają uwagę badacza. Ponadto tylko te dwa nazwiska, w przeciwieństwie do wszystkich pozostałych, nie zostały w charakterystyce wyróżnione podkreśleniem. Ich powieściowa kreacja umocniona dosadnie opisem z pierwszych stron najstarszej wersji pozwala na postawienie tezy, że są to literackie sobowtóry Dąbrowskiego i Klossa. Wskazują na to eksponowane cechy osobowości, ich zachowanie, dialogi, specyfika więzi między nimi, a nawet – wygląd.

Stefan Radzic to muskularny, postawny młodzieniec – jasnowłosey, niebieskooki, o sumiastych wusach i zaroście. Jego opis nasuwa skojarzenie z chłopskim pochodzeniem: Radzic jest zdrowy, silny, odważny, mocno stąpa po ziemi, „wyraża się energicznie, zawsze prosto i szczerze”³²⁶. Autor określa go ponadto mistrzem-kapłanem, który „wierzy i w siebie, i w swoją drogę”³²⁷.

Jego kolega szkolny i przyjaciel, Zygmunt Rolski, opisany jest jako jego przeciwieństwo. Aby ukazać, jak Dąbrowski widział swojego literackiego sobowtóra, warto przywołać obszerny fragment jego autocharakterystyki:

Średniego wzrostu szatyn, szczupły, przystojny. Cichy pracownik literatury. Tworzy bez żadnej szkoły drobne nowelki z obserwacji. Powodzenie d[osć] dobre, nie wybitne. Tonie w fali innych autorów. Píše nie dla sławy, a dla zadowolenia siebie. Uposażenie majątkowe mierne, ale dostateczne. Godzi się z okolicznościami życia, jak i siostra. [...] Cichy, mało mówny, skupiony w sobie, wybucha czasami tylko skargami udręczeń tworzenia. [...] Bez wiary. Przekonań prawie żadnych – a te które ma są raczej wynikiem sceptycyzmu i jego rozpacz. Ma chwile szalonych obaw i strachu przed nicością. Życie codzienne przesłania to. Nie podatny do wpływu. Jest zawsze sobą. Przyznaje nieraz rację innym, a swoją drogą myśli, tworzy i żyje sobą tylko. Nie ma żadnych tendencji, bo nie wierzy w możliwość poprawienia jakkolwiek świata. Maluje tylko życie. Cierpi nad światem, ale zupełnie beznadziejnie, a przez to bezsilnie. Sam mówi o sobie, że nie wie czym i jak żyje; ot tak z dnia na dzień. Zajęcia twórcze rozrywają mu myśli i ddaje się im całkowicie. Ma przesadne pojęcie o skomplikowaniu objawów życiowych i dlatego nie śmie marzyć o kierowaniu nimi. Swoją drogą ma szczytne marzenia, tylko z całą pewnością ich chimeryczności. Dlatego też maluje ułamki tylko życia, wykazując prawie zawsze marność i niedolę. Radzic porywczo po przeczytaniu każdej z nich pyta się „więc co?”. On właśnie jakby uzupełnia dodatnio fotografie

³²⁵ Choć w wykazie i charakterystyce bohaterów Rolski jest „Kolskim”, to nazwisko „Rolski” autor zastosował w każdym z rozdziałów, a także w każdej późniejszej wersji *Mistrza* – dlatego posługuję się właśnie nim.

³²⁶ *Mistrz I*, t. 1, k. 3r.

³²⁷ *Mistrz I*, t. 1, k. 3r.

Kolskiego. Kolski sam nieraz przyznaje, że swymi utworami przysparza jeszcze cierpień, ale macha tylko ręką, mówiąc, że „to trudno, tak tylko pisać mogę”. Poza twórczością – apatyczny.³²⁸

W tej charakterystyce Rolskiego tylko dwa – pominięte powyżej – elementy nie zgadzają się z prawdziwą sylwetką Dąbrowskiego. Pierwszy z nich mówi o ukończonych studiach prawniczych i pracy w biurze ubezpieczeń. Drugi dotyczy pisarstwa: „On to właśnie bezwiednie pobudził do twórczości Radzica”³²⁹. Obie informacje stanowią bowiem fragment życiorysu Wacława Klossa, nie Dąbrowskiego. Brak wyższego wykształcenia, a nawet egzaminu dojrzałości stał się zapewne kompleksem pisarza, który już w debiutanckiej *Śmierci* uczynił Józefa Rudnickiego – swojego sobowtóra – studentem prawa. Co więcej, to Kloss pobudził Dąbrowskiego do pracy literackiej, zachęcił do publikacji pierwszej powieści i przez całe życie skrupulatnie pomagał mu w redakcji tworzonych dzieł. Niektóre cechy i zachowania Radzica oraz Kolskiego stanowią więc syntezę obu – Dąbrowskiego i Klossa. Jest to częściowa realizacja założenia pisarza, który już w debiutanckiej *Śmierci* twierdził, że synteza cech Rudnickiego i Stacha poskutkowałaby stworzeniem istoty kompletnej i wszechstronnej. Uznając Klossa za nosiciela większości pozytywnych cech, głównym bohaterem *Mistrza* czyni jednak właśnie jego, pod postacią Radzica.

Czytelnik poznaje go w momencie przełomowym. Po wydaleniu ze studiów medycznych (z nieznanego powodu) i rocznym pobycie na rodzinnej wsi Radzic decyduje się wrócić do Warszawy w roli guwernera. Wiąże się to z opuszczeniem ukochanej Heleny Rolskiej, która stanowi uosobienie dziewczęcości i rodzinnego ciepła – daleko jej do warszawskich kokietek. Radzic ma wyrzuty sumienia, że nie może ożenić się z Heleną i zapewnić jej bezpiecznego, spokojnego życia, gdyż nie stać go na to. Mimo wyjazdu bohatera, para przyrzeka sobie wierność.

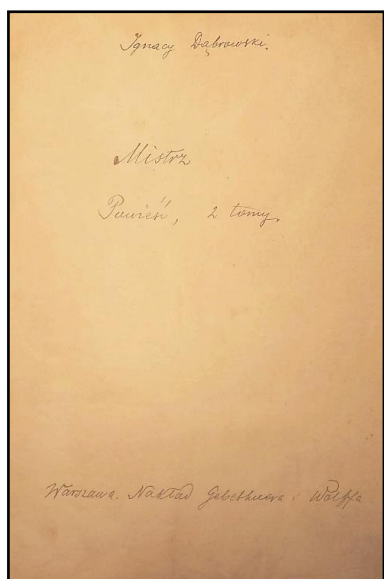
W Warszawie Radzic spotyka się z przyjacielem Zygmuntem Rolskim, z którym rozmawia o literaturze – obaj mają podobne przemyślenia: odczuwają przemożną potrzebę pisania, jednak nie zawsze są w stanie spisać to, co czują. To kolejny z wątków, przewijających się w twórczości Dąbrowskiego przez cały okres twórczości – wewnętrzne rozdarcie wynikające z braku narzędzi do stworzenia dzieła w pełni oddającego myśli i uczucia artysty. Na spotkaniu literackim w kawiarni Radzic poznaje kilku literatów i krytyków, którzy spotykają się, aby dyskutować o swoich nowych utworach. Tym, co zaskakuje go najbardziej jest

³²⁸ *Mistrz I*, t. 1, k. 7v–8r.

³²⁹ *Mistrz I*, t. 1, k. 7v.

niejednoznaczność omawianej twórczości – zauważa, że nawet dzieła tworzone przez jednego artystę są ze sobą sprzeczne światopoglądowo. Starszy krytyk Kotwicz natychmiast diagnozuje jego literackie upodobania: „Ludzie? Raz smuć się, raz cieszą, trzeba więc i łez, i uśmiechów. [...] A pan, już wiem, jak pisać będzie. Słońce – prawda? Ciało kobiety, mięśnie, zieloność – prawda? Bardzo piękne rzeczy wyjść mogą”³³⁰. W każdym kolejnym wariancie *Mistrza* powtarza się także wątek powieści, nad którą pracuje Radzic: w pierwszej wersji ma ona tytuł *Wiosna*, w późniejszych – *Ziemia-matka*. Jej koncepcję opowiada Radzic zawsze podobnie – ma to być opowieść o obcowaniu człowieka z naturą, o jej potędze i życiodajnej sile.

Następnie początkujący pisarz odwiedza dom Polnickich, którzy poszukują nauczyciela dla siedmioletniego Julka. Niespełna trzydziestoletnia pani domu – wdowa, Gabriela Polnicka, okazuje się chłodną, wyniosłą, a przy tym niezwykle piękną kobietą. Radzic postrzega ją jako całkowite przeciwieństwo swojej ukochanej Heli – dziewczęcej, cieplej i skromnej blondynki. Gdy wraca do domu, zastanawiając się, czy przyjąć posadę, pisze list do Heleny, lecz przed oczami wciąż staje mu sylwetka Polnickiej. Wściekły na siebie decyduje, że nie przyjmie pracy i odkłada pióro: „Wreszcie, nie napisawszy ani jednej litery, złożył rękopis, czując się niezdolnym do pisania”³³¹.



Fot. 28. Sporządzona przez Klossa tytułowa strona pierwszej wersji *Mistrza*, przygotowana do druku dla Gebethnera i Wolffa.

Tymi wymownymi słowami kończy się pierwszy wariant *Mistrza*, którego czystopis Kloss i Dąbrowski sporządzili wspólnie. Choć na pierwszej stronie czystopisu odnotowano nawet planowane miejsce wydania (Gebethner i Wolff), zeszyty do redakcji nie trafiły. Analiza wszystkich trzech rękopisów ukazuje, że to właśnie do tej najstarszej Dąbrowski wracał kilkakrotnie – modyfikując ją, przerabiając poszczególne fragmenty i krążąc wokół tych samych scen, wątków czy dialogów – ponieważ wersja trzecia³³², datowana na rok 1896/1897 jest do niej bardzo zbliżona, stanowi jej nieco zmodyfikowaną wersję.

Wszystkie z wątków, zasygnalizowanych w pierwszej wersji, stanowią fundament obu późniejszych rękopisów

³³⁰ *Mistrz I*, t. 2, k. 88r, 89r.

³³¹ *Mistrz I*, t. 2, k. 127r.

³³² I. Dąbrowski, *Mistrz* [III opracowanie], ok. 1896, BN rkps 11154 II. Cytaty odnoszące się do niniejszego rękopisu oznaczane będą skrótem „*Mistrz III*” oraz numerem karty.

Mistrza. Należą do nich: wątek miłosny Radzica i Heli, praca korepetytora w domu *femme fatale* Polnickiej, a także przyjaźń i rozmowy o literaturze z Rolskim.

Druga wersja *Mistrza*³³³, choć również zawiera wskazane już kluczowe motywy, różni się od pozostałych i jest najbardziej rozwinięta. Fabuła rozpoczyna się żniwami w rodzinnej wsi Rolskich – Bożeniu, który jest dla Radzica najmiłszym miejscem na ziemi:

on ukochał gorąco te pola i niwy, zielone na wiosnę, srebrne i złote wśród lata, a szare w jesieni, przywiązał się do każdego kawałka i szmata tej bożeńskiej ziemi i patrzył na nią nie tylko okiem artysty, rozkoszującego się grą barw i światłem, ale i okiem strudzonego chłopca, spoglądającego z wdzięcznością na tę ziemię-matkę, że go żywi i w zamian za pot jej oddany, ubiera się w sterty i stogi.³³⁴

Obszerny ustęp poświęcony jest także – jak w poprzedniej wersji – przekomarzaniu Radzica z Helą, która mimo upału przyniosła ukochanemu, pracującemu w polu, podwieczorek. Dopiero w obecności dziewczyny Radzic pozwala sobie na chwile rozmarzenia i oderwanie od codziennych obowiązków:

— Czy pani kiedy próbowała tak trochę dłużej wpatrywać się w chmury albo w sklepienie lasu? Tylko nie tak z boku, a wprost, w sam zenit. Dziwnego się zawsze doznaje wrażenia: zdaje się, że ziemia jest nie pode mną a nade mną, a niebo odwrotnie, i że gdybym się poruszył, tobym gdzieś spadł. I tak coś ciągnie, ciągnie. Ot, tylko ręce rozłożyć, odbić się trochę od ziemi, i lecieć, spadać, bujać. Niech pani spojrzy. Czy nie prawda?³³⁵

Wspólne chwile przerywa jednak list od Zygmunta Rolskiego, który ironicznie nazywa przyjaciela hreczkosiejem i zachęca go do przyjazdu do Warszawy, gdzie postarał się dla niego o posadę nauczyciela w domu Polnickich. Opowiada mu, jak wiele będzie działało się w stolicy w najbliższym czasie – od spotkań towarzyskich po zebrania literackie i zawodowe perspektywy na przyszłość.

W liście Rolski pisze także o powieści Radzica, *Ziemi-matce*, inspirowanej bożeńskimi pejzażami: „Przyznam jednak, że rzecz tak oryginalna, jak mi się dotąd nie zdarzyło czytać. Szach, mach, rąbiesz jak drzewo, aż wióry lecą. Tylko język! Adam i Ewa w raju chyba tak niewymyślnie flirtowali. Krajobrazy czuć sianem”³³⁶. Radzic, przeczytawszy list, momentalnie

³³³ I. Dąbrowski, *Mistrz* [II opracowanie], 1893–1894. BN rkps 11153 II t. 1–2. Cytaty odnoszące się do niniejszego rękopisu oznaczane będą skrótem „*Mistrz II*”, numerem tomu oraz karty.

³³⁴ *Mistrz II*, t. 2, k. 65r.

³³⁵ *Mistrz II*, t. 2, k. 24r–25r.

³³⁶ *Mistrz II*, t. 2, k. 39r.

zapomina o wiejskim pejzażu, który daje mu tyle spokoju ducha, o satysfakcjonującej pracy w polu, a nawet – o siedzącej u jego boku Heli.

Wizja powrotu do Warszawy po niemal roku na wsi jest dla niego na tyle kusząca, że decyduje się wyjechać z Bożenia już następnego dnia rano. W podróży intensywnie rozmyśla o życiu w mieście: „Warszawa wydawała mu się zgiełkowym zbiegowiskiem najrozmaitszych żądz, ambicji, walk, zmagających się, czymś w rodzaju hałaśliwego i dusznego piekła, w którym ciągle coś wrze, kipi, kotłuje się i przewala”³³⁷ – Radzic nie czuje się przystosowany do życia w takim środowisku. Od zawsze czuł się najlepiej z dala od zgiełku wielkiego miasta, a mimo to teraz czuł do Warszawy ogromny pociąg i „dążył do niej jak zabłąkany w zimnych krajach ptak, lecący do ciepła i słońca”³³⁸ – czuł bowiem, że wraca silniejszy, gotowy na nowe życie i nową walkę. Dąbrowski w niezwykle obrazowy sposób opisuje stosunek Radzica do Warszawy, a także związane z tym uczucia i myśli – poświęcony im fragment ukazuje magnetyczne, wręcz narkotyczne, działanie miasta na Radzica, który nie jest w stanie oprzeć się jego wpływowi.

Na stacji w Warszawie oczekuje go Rolski, sobowtór Dąbrowskiego, którego autor kreuje zgodnie ze schematem z pierwszego wariantu *Mistrza*:

Był to młody, bardzo przystojny brunet, wzrostu prawie wysokiego, szczupły, o śniadawej cerze twarzy, noszącej zawsze wyraz trochę ironiczno-gorzkiego uśmiechu. Ubrany z wykwinłą elegancją zdawał się aż lśnić białością kołnierzyka, gorsu i mankietów. W ruchach z pańska zaniedbany, wolnym krokiem przechadzał się po platformie, uderzając z lekka laską w końce lakierków, jak człowiek, który sobie nic z niczego nie robi, a w dodatku nudzi się. Dostrzegłszy wreszcie Radzica, przywitał go z wielką serdecznością i rozradowaniem i przy tym tak, jakby cała Warszawa była jego własnym domem, a Radzic do tego domu przyjechał w gošcinę.³³⁹

Warto także przyjrzeć się fragmentowi, ukazującemu specyficzny stosunek Rolskiego do własnej twórczości – gdy Radzic wspomina o pozytywnie odebranym przez krytyków utworze *Oko śmierci*, przyjaciel reaguje następująco:

Rolski skrzywił się tak, jakby się octu napił. [...] W ogóle zdawał się być nierad, że rozmowa weszła na te tory.

— Co mnie to obchodzi — mruknął wreszcie.³⁴⁰

³³⁷ *Mistrz II*, t. 2, k. 51r.

³³⁸ *Mistrz II*, t. 2, k. 52r.

³³⁹ *Mistrz II*, t. 2, k. 67r.

³⁴⁰ *Mistrz II*, t. 2, k. 71r–72r.

Taka postawa jest bardzo spójna ze wspomnieniami osób z otoczenia Dąbrowskiego – gdy ktoś pytał go o jego dzieła, zmieniał temat i zawsze unikał odpowiedzi³⁴¹. Rolski wykazuje też cechy Rudnickiego ze *Śmierci*, który w dyskusji z przyjacielem lubi przybierać rozmaite maski i wyrażać poglądy nie zawsze spójne z własnymi przekonaniem, byle tylko mieć odmienne stanowisko od Stacha i sprowokować dysputę. Rudnicki pisze o sobie: „choćby w zarodkach lub szczątkach, tkwią we mnie te wszystkie piętna świata, jakie mój Stach tak niezmordowanie zbija”³⁴² – tak też kreuje Dąbrowski Rolskiego. Gdy Radzic z dziecięcym zachwytem pokazuje na płynącą Wisłę oświetloną delikatnym, porannym słońcem, przyjaciel zauważa cynicznie:

— A ilu tam topielców na dnie sobie gnije — odpowiedział Rolski.

Zdjęła go ogromna ochota przekomarzania się i robienia na złość. [...]

— Pfe! — zawołał Radzic — Także mania zohydźzania wszystkiego!³⁴³

W tym krótkim dialogu zawiera się sarkazm Rolskiego, jego przekora i pewna skłonność do czarnego humoru, która jest całkowitym przeciwieństwem usposobienia Radzica.

Po zakwaterowaniu w Warszawie, przyjezdny – tak jak w pozostałych wersjach powieści – udaje się na rozmowę do Polnickich. W tym przypadku nie przyjmuje go jednak młoda wdowa Polnicka – Dąbrowski zdecydował się bowiem na zmianę statusu rodziny. Panem domu jest wdowiec Romuald Polnicki, mieszkający z matką³⁴⁴ i dwójką dzieci: dorastającą Marylą (równie piękną i wyniosłą, co jej matka z pierwszej wersji rękopisu) i kilkuletnim Julkiem, którego Radzic ma uczyć matematyki i geografii. Zauroczony rezolutnym chłopczykiem i jego rodziną, Radzic przyjmuje posadę.

Od pierwszego spotkania między przyszłym guwernerem a panną Marylą powstaje napięcie – choć niewątpliwie oboje pragną się lepiej poznać, młoda Polnicka jest chłodna, wyniosła, a rozmowy z nim ogranicza do tematów związanych z domową codziennością bądź Julkiem. Zafascynowany jej niezwykłą urodą Radzic usiłuje zbliżyć się do niej, jednak bezskutecznie.

³⁴¹ Zob. J. Gołąbek, *Śp. Ignacy Dąbrowski jako pedagog*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 7, s. II.

³⁴² *Śmierć*, 56.

³⁴³ *Mistrz II*, t. 2, k. 77r.

³⁴⁴ Postać Polnickiej jest wzorowana na muzach polskiego romantyzmu: Marii Wodzińskiej i Delfinie Potockiej.

Ważnym motywem, przewijającym się przez cały utwór, jest kontrast, jaki Radzic dostrzega między życiem na wsi i w mieście. Uwidacznia się on na co dzień w odbiorze przestrzeni, której w Warszawie zdaje się brakować – gdy nauczyciel wychodzi z pełnego dekoracji mieszkania Polnickich, odczuwa ulgę: „kiedy się wydostał z tych mrocznych pokoi na słoneczną ulicę, doznał wrażenia, jakby teraz dopiero odzyskał całą swobodę i pewność siebie”³⁴⁵. Bogato zdobione pokoje, wymieniane z domownikami uprzejmości oraz konieczność zachowania zgodnie z etykietą krępowały Radzica, nasuwając skojarzenie z pobytem w muzeum.

W całym *Mistrzu* Radzic stara się zrozumieć zasady panujące wśród zamożnych mieszczan, choć w większości są one dla niego nienaturalne, pretensjonalne i niezrozumiałe. Obserwując ich zachowanie, zastanawia się: „Co oni tam robią w tych swoich pokojach? jak żyją? Co myślą? Co czują? Czy i tak, w ukryciu od wszystkich, nie rozbierają się nigdy z tych konwencjonalnych uśmiechów i z tych ogromnie uprzejmych, ale zimnych frazesów?”³⁴⁶. Coraz częstsze przebywanie wśród Polnickich – zwłaszcza w pobliżu młodej Maryli – zwiększa jego poczucie wyobcowania i nieprzystawania do świata wyższych sfer, tak sprzecznego z jego prostą, serdeczną, chłopską naturą.

Wśród scen częściowo przeniesionych z wcześniejszych rękopisów wyróżnia się finałowy fragment całej powieści. Radzic i znajomy poeta Ławicki, po wizycie w teatrze spotykają się w mieszkaniu, by porozmawiać o sztuce. Nagle rozbawiony Ławicki zaczyna opowiadać koledze o wydarzeniu sprzed kilku dni – pewnego wieczoru posłaniec przyniósł mu niepodpisany list od kobiety, zauroczonej jego poezją i talentem autora. Wiadomość była napisana w niezwykle patetycznym tonie:

...Tylko jeden Ty, Panie, co jesteś mistrzem słowa, potrafisz tak pisać, że każde Twoje zdanie wydaje się wydartą nam samym myślą, albo podchwyconym uczuciem. Poezje Twoje godne są stanąć obok największych pomników ducha ludzkiego. Wielbię je, a za nie – wielbię i Ciebie, Mistrzu...³⁴⁷

³⁴⁵ *Mistrz II*, t. 2, k. 142 r.

³⁴⁶ *Mistrz II*, t. 2, k. 217r.

³⁴⁷ *Mistrz II*, t. 2, k. 338r.

Autorka listu proponuje nawet Ławickiemu pomoc finansową:

...W takim razie pozwól mi, o Mistrzu, bym Ci choć w części wynagrodzić mogła krzywdę, jaką ci wyrządziły losy, nie dając takich dostatków, jakie Ci się należą z prawa iskry Bożej, którą nosisz w piersiach. Nie gniewaj się o to, Mistrzu! Co po majątku mnie, która nic nie robię i której i życie, i śmierć nie przyniosą nikomu ani korzyści, ani szkody?

Nie szukaj mnie. Nie poznamy się nigdy, nigdy, i właśnie ta pewność robi mię tak śmiałą, że piszę do Ciebie. Zresztą wszystko nas dzieli. Pozostajmy lepiej nieznani sobie zupełnie, ja – z duchami Twoimi, a więc z duszą Twoją, Ty – ze wspomnieniem przelotnym, że jest gdzieś na świecie jakaś druga dusza, która Cię wielbi, rozumie i czuje razem z Tobą.³⁴⁸

Obaj drwią z uniżenia, uległości i patetyzmu autorki listu, jednak radość ta zostaje gwałtownie przerwana, gdy Radzic spogląda na rękopis, odczytywany dotąd przez kolegę. Od razu rozpoznaje pismo Maryli i pod wpływem impulsu wybiega z mieszkania. Całe wydarzenie wywołuje u niego szok, pamięta bowiem wyniosłość, chłód i dystynkcję, którymi Maryla wykazuje się na co dzień względem każdego. Ujrzenie jej w zupełnie nowej odsłonie – rozkochanej w poecie kobiety o uległej i wręcz poddańczej postawie – wzbudziło w nim dysonans.

„A toś ty taka!” — powtarzał, orientując się nie tyle w tym, jaką ona jest teraz, ile w tym, że jest zupełnie inną, aniżeli ją sobie dotychczas wystawiał. Wydała mu się o wiele mniejszą, a przez to i bardziej podobną do dziecka, któremu można położyć rękę na głowie i powiedzieć: „nie bój się” Czuł także, że go to cieszy i nie dlatego, że się okryła śmiesznością, ale że się nią okryć dała – zupełnie tak samo, jakby się cieszył człowiek, który by dostrzegł niespodzianie, że oblegana przez niego forteca ma w swoich murach dużą dziurę, którą można się będzie zakraść do jej środka.³⁴⁹

Radzic za sprawą listu dostrzega w Maryli coś ludzkiego, zwyczajnego, a przede wszystkim poznaje jej nowe oblicze i słabość, którą zamierza wykorzystać, usiłując lepiej poznać nieprzystępną dotąd kobietę.

Kulminacyjna scena budzi pytanie o to, czy utwór z pewnością można uznać za zakończony. Zdaje się, że stanowi on tom pierwszy z co najmniej dwóch planowanych, ponieważ wprowadzone do fabuły wydarzenia – zmieniające wszak cały stosunek Radzica do

³⁴⁸ *Mistrz II*, t. 2, k. 341r–342r.

³⁴⁹ *Mistrz II*, t. 2, k. 346r.

Maryli – wymagałyby kontynuacji. Niewykluczone zatem, że *Mistrz* pierwotnie miał składać się z dwóch tomów, jednak już na etapie tworzenia pierwszego Dąbrowski nie podołał własnym planom.

W trzech przekazach *Mistrza* powraca także jeden fundamentalny element, stanowiący zapewne z góry zaplanowane przez Dąbrowskiego sedno utworu – jest to ludzka obłuda, wyraźnie wyeksponowana i uosabiająca się w rozmaitych wcieleniach, a także sztuczność i pretensjonalność ludzi z wyższych sfer społecznych. Cechy te uwidaczniają się oczywiście w osobach pochodzących z dużego miasta, a więc środowiska „patologicznego” – ludziach pazernych, próżnych, działających wyłącznie dla swojej korzyści; cecha ta jest ukazana w opozycji do osób wychowanych na wsi, znających ciężką pracę i żyjących zgodnie z rytmem natury, zdaniem Dąbrowskiego „autentycznych” i nieskałanych miejskim zepsuciem.

Trudno powiedzieć jednoznacznie, co było przyczyną rezygnacji z wydania *Mistrza*. Prawdopodobnie do głosu doszedł niesłabnący przez lata samokrytycyzm Dąbrowskiego, który ograniczał go w sferze literackiej i zabraniał publikacji szkiców uznanych przez niego samego za nieidealne. Opinia publiczna wywierała presję, oczekując pilnego wydania kolejnych utworów, co wywoływało odwrotny rezultat – demotywowowała i zniechęcała pisarza, który nie uznawał tworzenia wyłącznie dla zarobku i sławy.

Dynamicznie rozwijająca się, pędząca za zarobkiem Łódź, w której Dąbrowski pracował nad powieścią, w ostatecznym rozrachunku okazała się dla niego miejscem skrajnie nieprzyjaznym twórczo. Choć do porzuconej około 1895 roku powieści wracał jeszcze w 1896, tworząc trzecią wersję, utworu nigdy nie wydał.

Analiza ukazuje, że Kloss był żywo zaangażowany w literacką działalność Dąbrowskiego. Niektóre rękopisy zawierają jego dopiski, poprawki i uwagi o charakterze korektorskim. Ponadto pomagał w tworzeniu czystopisów dla redakcji i sporządzał odpisy niektórych brulionów – być może z obawy o zniszczenie się pogłosek o zniszczeniu rękopisów, ale pewnie z nadzieją na publikację. Mimo wielu prób ze strony autora, głośno zapowiadany w prasie *Mistrz* nigdy się nie ukazał, a historia porzuconego dzieła urosła do rangi legendy o spalonym manuskrypcie – samego Dąbrowskiego okrzyknięto zaś znamienne „milczącym talentem”.

2.10. Niewypowiedziane nie ziści się. *Idylla* (1897)

Z okazji ślubu Klossa Dąbrowski opublikował na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” krótki utwór, zatytułowany *Idylla*, dedykowany młodej mężatce: „Pani Helenie Klossowej”³⁵⁰. Dąbrowski pozostał w kręgu prozy epistolograficznej, jednak w przeciwieństwie do opublikowanej cztery lata wcześniej *Felki*, *Idylla* to krótki utwór w formie zaledwie dwóch listów wymienionych między małżeństwem – Marią, nazywaną przez męża pieszczotliwie Maniusią, i Julkiem. Tego typu układ pozwala na wniknięcie w relację dwojga ludzi, choć i w tym przypadku autor ograniczył tę możliwość – nie poznajemy bowiem dalszego ciągu opisywanych wydarzeń. List pierwszy, adresowany przez Marię, stanowi – rzecz jasna – kontynuację epistolarnego dialogu małżonków, w który czytelnicy nie mają wglądu, a jako druga i ostatnia zawarta jest odpowiedź Julka.

Jak zauważa Głowiński, powieści w pierwszej osobie najtrafniej realizują tematykę intymną, trudną, subtelną; badacz podkreśla też – za Mauricem Barrèsem – że w formach autobiograficznych uwidacznia się „bliski klasycznej jasności środek wyrażenia rzeczy ciemnych i intymnych subtelności”³⁵¹. Topika podejmowana w *Idylli* niewątpliwie wpisuje się w tę charakterystykę, a także w dotychczasowe spektrum zainteresowań Dąbrowskiego. Utwór porusza bowiem temat choroby stojącej ludziom na drodze do szczęścia oraz nierozzerwalności miłości i śmierci. W wydaniu książkowym z 1900 roku *Idylla* została umieszczona po *Jednej* *lzie*, przez co niektórzy odczytywali oba utwory jako dwugłos i kontynuację³⁵² – omawiany już tekst z konkursu krakowskiego „Czasu” postrzegano jako tragiczny finał historii, której przedsmak dał autor w listach dwojga kochanków.

List Marii pisany jest 4 grudnia w Meranie, który w wieku XIX uchodził za najlepszą z destynacji europejskich kuracjuszy z uwagi na stosunkowo łagodne, czyste i górskie powietrze – idealne dla chorych na płuca. Do Tyrolu Południowego zjeżdżali się także pacjenci chorzy nerwowo, zmagający się z chorobami serca, krwi czy układu trawiennego³⁵³, ale i ludzie całkowicie zdrowi, zamożni, dla których sanatorium w Meranie było po prostu celem wakacyjnych podróży. W tamtejszym uzdrowisku bywali pisarze, politycy, władze państw,

³⁵⁰ I. Dąbrowski, *Idylla*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 24, s. 461.

³⁵¹ M. Głowiński, *Powieść młodopolska...* dz. cyt., s. 226.

³⁵² W. Bukowiński, *Literatura i sztuka. Pisma Ignacego Dąbrowskiego*, „Prawda” 1900, nr 15, s. 179.

³⁵³ J. Kita, U. Klemba (oprac.), *Ziemiańska w XIX-wiecznym kurorcie. Listy Stefani z Lemańskich Rzewuskiej do męża z pobytów w zagranicznych uzdrowiskach*, Łódź 2017, s. 35.

z uwagi na atrakcyjne położenie uzdrowiska i jego walory turystyczne. Miejscowość została zresztą rozślawiona przede wszystkim za sprawą austriackiej cesarzowej Sissi. Literatura sanatoryjna zaczęła cieszyć się popularnością jeszcze na długo przed „modą” na sanatoria, spowodowaną uhonorowaniem mannowskiej *Czarodziejskiej góry* Nagrodą Nobla w 1929 roku³⁵⁴. Powstawały powieści obyczajowe osadzone w realiach sanatoriów (np. poczytna *Po zdrowie* Ludwiki Godlewskiej) czy publikowane w czasopismach humorystyczne wpisy i anegdoty związane z życiem w uzdrowiskach (m.in. na łamach „Kolców”). Poddawanie oglądowi tematyki uzdrowiskowej, związanej ze śmiertelną gruźlicą, przez pryzmat satyry i żartu było jedną z metod radzenia sobie z lękiem oraz niepewnością wynikającą ze złego stanu zdrowia³⁵⁵. Nie wszystkie źródła miały jednak taki charakter, szczególnie literatura dokumentu osobistego³⁵⁶ bądź utwory literackie na nią stylizowane.

Autorka pierwszego listu w *Idylli*, Maria, zwraca się do swojego męża z wyrzutem: „Dlaczego Ty mnie okłamujesz, mój Julku?”³⁵⁷, dowiaduje się bowiem od znajomej, że ten odnajął część wynajmowanego mieszkania komuś innemu, sam zaś zajmuje niedużą kuchnię. Bohaterka zdaje sobie sprawę, że jej mąż spędza każdą chwilę pracując, gdyż ich sytuacja materialna jest bardzo trudna. W liście stara się dać mu jak najwięcej rad – jak zabezpieczyć stare okna przed rozszczelnieniem, jak urządzić pomieszczenie, by było jak najbardziej przytulne i ciepłe.

Maria eufemistycznie opisuje dalej sanatoryjną rzeczywistość. Pomiędzy zapewnieniami o doskonałym samopoczuciu i dostatku wplata informacje o swoim uciążliwym, gruźliczym kaszlu i krwiopluciu. Jej relacja stanowi ciekawe literackie świadectwo metod leczniczych stosowanych wówczas w sanatoriach; są to zatem: „werandowanie”, czyli odpoczynek na tarasie, najlepiej od strony południowej, czyli tej najśłoneczniejszej (suchy i ciepły klimat miał być bowiem najkorzystniejszym w leczeniu chorób płuc), farmakoterapia, okłady z lodu, niedookreślony ekstrakt dodawany do rosółu w celach leczniczych, a także włączenie do diety

³⁵⁴ Wartą uwagi pozycją, śledzącą nawiązania i inspiracje *Czarodziejską górą* na gruncie polskim, jest tom K. Błażewskiej: *Czarodziejska góra w literaturze polskiej*, Katowice 2017.

³⁵⁵ Specyficznym i jedynym w swoim rodzaju artefaktem o charakterze geloterapeutycznym jest redagowane i wydawane przez pacjentów sanatorium gruźliczego w Bystrej Śląskiej czasopismo „Prątka Jednodniówka”. Więcej na ten temat zob. D. Samborska-Kukuć, J. Goniewicz, „Prątka Jednodniówka” (1931–1935) – *uzdrowiskowa efemeryda satyryczna*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2022, T. XXV, Z. 2 (66), s. 57–78.

³⁵⁶ Wśród listów pisanych przez kobiety z miejscowości uzdrowiskowych warto wyróżnić przede wszystkim dwa, zdaje się, najpokaźniejsze zbiory: listy Marii z Szetkiewiczów Sienkiewiczowej oraz Stefanii z Lemańskich Rzewuskiej, w obu przypadkach pisane do mężów.

³⁵⁷ I. Dąbrowski, *Idylla*, w: Tenże, *Nowele*, Warszawa 1900, s. 139. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Idylla*” oraz numerem strony.

mięsa, mleka i koniaku³⁵⁸. Maria w pewnym momencie przyznaje jednak, jak bardzo doskwiera jej brak pieniędzy – dużym wydatkiem jest dla niej nie tylko leczenie, ale sam pobyt i codzienne funkcjonowanie w uzdrowisku³⁵⁹. Jej wielkim utrapieniem jest także samotność. Maria nie ma w Meranie przyjaciół czy choćby sąsiadów mówiących w języku polskim: „Najgorzej to mi z tym, że ja się tu z nikim rozmówić nie mogę. [...] Siedzę po całych dniach albo w pokoju, albo na balkonie i już sama nie wiem, co z czasem robić. Gdyby nie doktor, już bym chyba mówić zapomniała”³⁶⁰.

W jej narracji pojawiają się elementy, spośród których wyzierają strach, niepewność oraz lęk przed śmiercią. Momentami Maria pisze tak, jakby chciała przekonać nie tylko męża, ale i samą siebie, że wszystko skończy się pozytywnie: „A o zdrowie moje nic a nic się już nie bój. Jak Bożę kocham, no widzisz, jak Ciebie kocham, jest mi prawie zupełnie dobrze”³⁶¹, „Ja się tu niczym nie martwię, tylko tym, że Ty się tam może o mnie martwisz”³⁶². Podobną narrację przyjmuje, przywołując postać lekarza – wspomina, że ten od jakiegoś czasu osobiście przychodzi do pokoju Marii, aby ta nie musiała nadwierać organizmu, schodząc na badania do gabinetu. Dodaje jednak od razu, celem stłumienia potencjalnych podejrzeń i obaw męża: „[...] doktor co kilka dni do mnie przychodzi do domu, naturalnie tylko tak sobie, bo przecież mogłabym, jak dawniej, sama do niego chodzić. Ale ma tu zaraz obok jedną chorą, co miała raz w nocy w krwotok, więc powiedział, że nawet woli”³⁶³ – Maria próbuje tym samym odsunąć obawy, jakoby jej stan był faktycznie zły.

Skrywana przed mężem prawda jest w świadomości Marii przekleństwem o magicznej mocy sprawczej; wierzy, że niewypowiedziana – nie ziści się. W chwilach słabości nie jest jednak w stanie stłumić ogromnego lęku przed śmiercią: „Ach, Julku, Julku! Ja już sobie czasami nie mogę dać rady. Tak się czegoś boję!”³⁶⁴. Ma nawet obawy, czy dożyje kolejnego

³⁵⁸ *Idylla*, 141–143.

³⁵⁹ Te same troski miała Stefania z Lemańskich Rzewuska, która – mimo znakomitego sytuowania i majątku męża – martwiła się o finanse w związku ze swoim leczeniem i niemal ciągłymi, kilkuletnimi pobytami za granicą. W przeciwieństwie jednak do literackiej postaci Marii, Rzewuska mogła pozwolić sobie nie tylko na niezbędne środki lecznicze, ale również na korzystanie z uroków życia towarzyskiego w miejscowych kurhausach (zob. J. Kita, U. Klemba, dz. cyt., s. 42).

³⁶⁰ *Idylla*, 144. Co ciekawe, z takim samym zmartwieniem zmagał się sam autor, zwiedzając Włochy. W liście do Rogozińskiej pisał: „Jeszcze podróż, jak podróż, schodzi jako tako, ale czy się Pani nie obawia samotności tam na miejscu? Mnie to jedno tutaj dręczy i co dzień się modłę, żeby mi niebo zesłało choćby Żyda z Nalewek, byle mi zagadał po polsku!” – list I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 18.10.1901 (Sorrento). BJ rkps 9910 III, k. 12.

³⁶¹ *Idylla*, 141.

³⁶² *Idylla*, 142.

³⁶³ *Idylla*, 144–145.

³⁶⁴ *Idylla*, 146.

spotkania z mężem, choć tłumaczy samej sobie, że z pewnością tak: „Ale my się zobaczymy jeszcze, Julku, i wtedy, Boże mój drogi, ja nie wiem, ja chyba umrę ze szczęścia”³⁶⁵.

Taką samą postawę przyjmuje Julek, który również momentami daje znać o swoim strachu, ukrywanym na co dzień i przed żoną, i przed samym sobą: „Tylko wracaj, Maniuś, wracaj, bo mnie jest tak bez Ciebie, jak jeszcze chyba nigdy w życiu, i gdyby mi nie było wstyd, to bym czasem tak płakał, jak mały dzieciak”³⁶⁶. Wynajęcie pokoju tłumaczy koniecznością wyświadczenia przysługi przełożonemu („A mnie w tej kuchni tak dobrze, jak w niebie”³⁶⁷) i dementuje wszelkie podejrzenia Marii o złą sytuację finansową. Bohater podejmuje kolejne, dodatkowo płatne zajęcia – para się pracą biurową, przepisywaniem akt, stara się również o pracę biletera w cyrku. Wszystko to zajmuje mu niemal całą dobę; jest jednak gotów do poświęceń, bo każdego rubla chce przesłać żonie na kurację.

Gra, która toczy się w listach wymienianych między małżonkami, polega na wzajemnym ukrywaniu przed sobą brutalnej prawdy – i Maria, i Julek są jednak jej w pełni świadomi. Gdy kobieta pisze: „Sam doktor mówił, że widzi wielką poprawę i że kto wie, czy już na Wielkanoc nie pozwoli mi wrócić do domu”³⁶⁸, jej mąż potwierdza gorliwie:

Naturalnie wiem, że jesteś już zdrowsza, a nawet pisał mi doktor, że już prawie zdrowa (a widzisz?). [...] Słowo honoru Ci daję, tak mi doktor zaręczył, że wrócisz zupełnie zdrowa, i nawet to, że teraz trochę jeszcze kaszlesz, to nic, bo to tak jest zawsze przy kuracji. I wiesz, co jeszcze powiedział? Że choćby Ci się powtórzył krwotok, to nie powinnaś się tym nic a nic niepokoić. „Żeby nawet dziesięć krwotoków – powiada – to wszystko głupstwo, bo płuca zdrowe!”³⁶⁹.

Nie mówiąc głośno o realnym zagrożeniu i złych prawdopodobnie rokowaniach, para łądzi się resztkami szczęścia i nadzieją na dalszą, wspólną przyszłość. Oboje jednak wiedzą, że każde z nich zna prawdę.

Przyjęta konwencja i motyw niedopowiedzenia, nasuwają skojarzenie z opublikowaną w 1882 roku Prusowską *Kamizelkę*, w której starsze małżeństwo ukrywa przed sobą nawzajem postępującą chorobę mężczyzny; utwór realizuje zatem podobny temat. Dąbrowski zrezygnował jednak z narratora i rodzaju prologu, wprowadzającego czytelnika w całą historię, na rzecz pozbawionej komentarza wymiany listów, których fragmentaryczność odgrywa

³⁶⁵ *Idylla*, 147.

³⁶⁶ *Idylla*, 158.

³⁶⁷ *Idylla*, 151.

³⁶⁸ *Idylla*, 143.

³⁶⁹ *Idylla*, 148.

w utworze istotną rolę. Choć trudno mówić o budowaniu napięcia, to warto zwrócić uwagę na specyficzny, liryczny klimat panujący w *Idylli*, podobny do *Kamizelki*, odczuwany przez czytelnika podświadomie – nie jest on bowiem budowany przez potoczną formę narracji w listach. Nostalgia, żal, uczucie niepokoju wywołane są tym, co autorzy korespondencji próbują przed sobą zataić, a co dla czytającego (i dla samych małżonków) jest przykrą oczywistością.

Idylliczny charakter sugerowany w tytule ma zatem, rzecz jasna, charakter przykrej, choć niezłośliwej ironii; jest konsekwentnym przedłużeniem zatajenia praktykowanego przez autorów listów. O tej idylli, o życiowej sielance, małżonkowie fantazjują, wyobrażając sobie wspólne spotkanie: „Wiesz, ja sobie chyba wezmę wtedy urlop na jaki tydzień, żebyśmy mogli od rana do wieczora być tylko z sobą. Ach, Manius, jacy my będziemy szczęśliwi! Naprawdę, ja się koniecznie o ten urlop postaram”³⁷⁰.

W *Idylli* Dąbrowski zawarł pewną uniwersalną prawdę życiową, opisaną już w *Jednej łzie* – choroba i śmierć stają na drodze wielkiej miłości zwykłych ludzi, ale przeciwności nigdy nie są w stanie jej przezwyciężyć. Uczucie w obliczu śmierci nasila się, wierząc w możliwość przezwyciężenia fatum. W *Łzie* bohater był gotów odebrać sobie życie, by spotkać się ze zmarłą ukochaną, w *Idylli* zaś miłość i lęk przed rozstaniem są siłą napędową do poświęcenia życia dla żony w wymiarze pragmatycznym – Julek, pracując dniami i nocami, naraża własne zdrowie, aby zapewnić Marii środki na leczenie. Wątek ten trafnie spuentował Lange w recenzji pism Dąbrowskiego, opublikowanej w 1900 roku:

Gdyby nie było śmierci, nie byłoby starości, nie byłoby rozkładu chorób, trwogi, smutku... A jednak, gdyby nie było śmierci, nie byłoby miłości, nie byłoby rozkwitu, nie byłoby wiosny, życia, uśmiechów, rozkoszy. [...] Może nawet cały urok życia leży w śmierci.³⁷¹

Kunszt króciutkiego utworu doceniono też między innymi na łamach „Prawdy”: „Perełkami natomiast nowelistyki naszej, arcydziełami wdzięku, dyskrecji i subtelności – są dwa końcowe utwory zbioru – *Idylla* i *Jedna łza*, a zwłaszcza pierwszy z nich”³⁷².

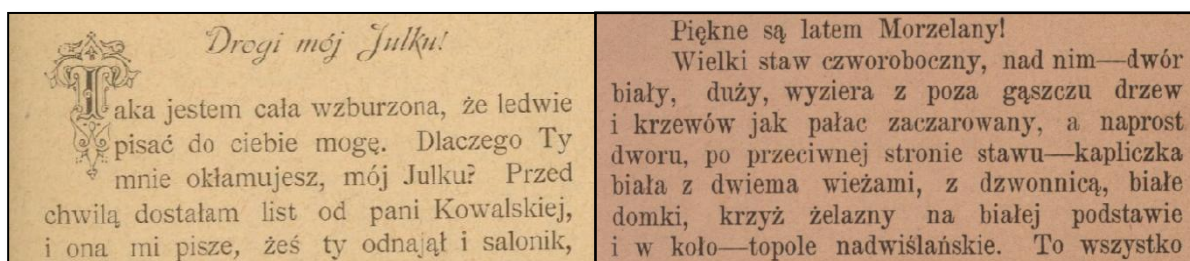
Co ciekawe, w recenzjach tomu pojawiały się także pozytywne wzmianki o jego wydawniczych i typograficznych cechach: „Pod względem typograficznym wydanie *Pism* I. Dąbrowskiego wyróżnia się szczególnie czcionkami, łączącymi wytworność kształtu z ważną

³⁷⁰ *Idylla*, 152.

³⁷¹ A. Lange, *Ignacy Dąbrowski*, „Gazeta Polska” 1900, nr 14, s. 1.

³⁷² W. Bukowiński, dz. cyt., s. 179.

zaletą, że nie męczą wzroku, zadawałają bowiem wszelkie wymagania, stawiane przez higienistów”³⁷³. Elementem wartym uwagi jest okres, w którym ukazały się *Nowele*³⁷⁴. Przełom wieku XIX i XX to moment swoistego odradzania się świata książki z uwagi na rozwój przedsiębiorstw wydawniczych, drukarni, dynamicznego postępu co do stosowanych urządzeń i materiałów drukarskich, a nawet jakości papieru³⁷⁵. Wzmoczone zainteresowanie fizycznym aspektem książki przyczyniło się do przykładania większej wagi ku estetyce druku, krojom pisma czy winietom: „W całokształcie naszej produkcji artystycznej, która się wzmogła w ostatnich latach przy zdwojonym ruchu wydawniczym i księgarskim, ważne miejsce zajmuje też zdobnictwo książek”³⁷⁶. Wilhelm Mitarski słusznie zauważa, że zdobnictwo książkowe charakterystyczne dla każdej z epok wynika nie tylko z pobudek estetycznych, ale i aktualnych potrzeb zbiorowości w określonym historycznie czasie; było dla tej epoki „dosadnym wyrazem, ilustrowało ją podobnie jak którakolwiek ze sztuk plastycznych”³⁷⁷, nie było zaś chwilową, nieuzasadnioną modą. Zwraca także uwagę na dbałość w doborze czcionek, interlinii i skrupulatnym zaprojektowaniu układu ilustracji na stronie. „Wówczas – przywołuje słowa walijskiego malarza, Williama Morrisa – dzieła drukowane będą mogły raz jeszcze ilustrować stan naszego społeczeństwa”³⁷⁸.



Fot. 149. Porównanie kroju pisma w *Nowelach* Dąbrowskiego (po lewej) i *Zajęcu* Dygasińskiego (po prawej).

W istocie, porównanie *Noweli* Dąbrowskiego wydanych nakładem Jana Fiszera, z kilkoma losowymi powieściami opublikowanymi w tym samym czasie tłumaczy zasadność

³⁷³ Bibliografia „Kraju”, „Dział Ilustrowany” (dod. do „Kraju”, Petersburg) 1900, nr 1, s. 16.

³⁷⁴ W skład tomu *Nowele* z 1900 r. weszło pięć utworów: *Kolega szkolny*, *Sonata cierpienia*, *Legenda o promyku sobotnim*, *Idylla* i *Jedna łąka*.

³⁷⁵ Zob. J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1892.

³⁷⁶ W. Mitarski, *Estetyka książki*, „Krytyka” 1904, t. 1, s. 466.

³⁷⁷ Tamże, s. 468.

³⁷⁸ Tamże, s. 468.

pochlebnych słów prasy. Na przykład: *Jędza* Orzeszkowej z roku 1899 stanowi reprezentację najczęściej stosowanego wówczas kroju pisma szeryfowego w dość małym rozmiarze; w porównaniu z *Nowelami* zdaje się też mieć mniejszą interlinię. W efekcie czytelnik ma wrażenie „stłoczonego” tekstu, co nie sprzyja komfortowej lekturze. Podobnie prezentuje się powieść *Anna* Michała Czajkowskiego z roku 1900, lecz tu czcionka jest jeszcze mniejsza, o większych inicjałach. Co ciekawe, opublikowany w tym samym roku *Zajac* Dygasińskiego również został wydany przez Jana Fiszerę, lecz książka od strony fizycznej robi zgoła inne wrażenie, niż *Nowele* Dąbrowskiego. Pismo jest znacznie węższe, mniejsze jest również światło międzyliterowe, a szeryfy – wyraźnie dłuższe. Całość zdecydowanie jest mniej przejrzysta, a tym samym – mniej czytelna. W zestawieniu z innymi książkami publikowanymi nawet przez to samo wydawnictwo w tym samym roku, tom Dąbrowskiego, wzbogacony nawet o subtelne inicjały, wypada zatem zdecydowanie korzystniej z uwagi na walory estetyczne. Niewykluczone, że pewien wpływ na typograficzny i wydawniczy kształt książki miał sam autor tekstów – Dąbrowski przykładał bowiem dużą wagę do estetyki tak w swoim wyglądzie, w pracy literackiej, jak i w najbliższym otoczeniu. Szczególnie piękne i kolekcjonerskie dziś wydanie stanowi jego tom *Chwila była przedwieczorna* z roku 1903 opatrzona piękną, nietypową jak na tamte czasy, kolorową okładką autorstwa „Nosa” – Tadeusza Noskowskiego³⁷⁹.

Czasopiśmienną publikacją *Idylli* w roku 1897 Dąbrowski zamknął pierwszy okres swojej twórczości, docenionej nagle i żywiołowo po debiutanckiej *Śmierci*, która momentalnie postawiła go w pierwszym rzędzie krajowych talentów literackich. Choć dziś nie należy do najpopularniejszych reprezentantów *fin de siècle’u*, koniecznym jest przywrócenie jego nazwiska jako prozaika anonsującego Młodą Polskę i współwyznaczającego jej ramy czasowe. Po wielkim sukcesie oraz pierwszych porażkach, jakich doświadczył po nieudanym odczycie *Sonaty*, jeszcze latem 1897 roku Dąbrowski rozpoczyna swoją wyprawę po Europie, która ukształtuje kolejny etap jego literackiej działalności i zainicjuje prawdopodobnie jeden ze szczęśliwszych okresów w życiu.

³⁷⁹ Zob. s. 217.

ROZDZIAŁ III

W KRĘGU IMPRESJONIZMU. OKRES WŁOSKI

3.1. „Włóczęg się tam i tu po italskiej ziemi...”. Korespondencja z Włoch (1897–1900)

Już wiosną 1897 roku ukazały się na łamach „Bluszczu” pierwsze relacje z Włoch Dąbrowskiego. Dotychczas autora *Felki* nie zajmowała publicystyka, stanowiąca powszechne wówczas zajęcie i źródło zarobku pisarzy; dopiero wyjazd na słoneczny Półwysep Apeniński skłonił go do uwiecznienia na papierze swoich wrażeń z podróży i podzielenie się nimi z czytelnikami popularnego czasopisma. Autor nie był w tej praktyce odosobniony – nawet w tym samym okresie w „Bluszczu” publikowano m.in. relacje z Hiszpanii, w innych gazetach ukazywały się słane przez pisarzy listy z Francji, Anglii, Argentyny, Brazylii, Japonii, z Afryki i innych zakątków świata. Włochy odgrywały jednak w drugiej połowie XIX wieku rolę szczególną.

Przyczyn młodopolskiej fascynacji Italią upatrywano w rosnącej popularności kolei oraz kształcenia się zagranicą:

Młodzi ludzie z pokolenia postyczniowego, nie znajdując możliwości swobodnego rozwoju w kraju (po likwidacji Szkoły Głównej w Warszawie wielu młodych ludzi nie chciało studiować na uniwersytecie rosyjskim), ale też korzystając z możliwości swobodnego poruszania się po kontynencie europejskim, wyruszyli na szlaki wiodące do ośrodków uniwersyteckich na Zachodzie.¹

Do podróży na południe Europy zachęcały także literackie romantyzacje „wiecznego miasta” oraz popularne kuracje w modnym uzdrowisku górskim – w Meranie. Podróżowanie stało się również celem samym w sobie, bowiem u schyłku wieku było już formalnie i organizacyjnie znacznie prostsze, aniżeli jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej – przyczyniała się do tego przede wszystkim rozbudowa dróg oraz infrastruktury kolejowej. Włochy przyciągały Polaków zabytkową architekturą, muzeami, śródziemnomorską przyrodą – z uroków Italii chętnie korzystali nie tylko zamożni miłośnicy wycieczek, ale i artyści, którzy w urokliwym krajobrazie poszukiwali inspiracji twórczej. Franciszek Ziejka zauważa, jak skrupulatnego przygotowania ze strony artystów wymagał planowany wyjazd do Włoch oraz od czego należało je zacząć: „Przygotowania do takiej podróży [...] sprowadzały się w pierwszej kolejności do lektury ważnych dzieł poświęconych kulturze Włoch”² – jako podstawę wskazuje

¹ F. Ziejka, *Poeci młodopolscy w podróżach do Włoch*, w: J. Okoń (red.), *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia*, Łódź 1998, s. 197–198.

² Tamże, s. 200.

pięciotomowe opracowanie Józefa Kremera pt. *Podróż do Włoch*, które było znanym przewodnikiem dopracowanym tak pod względem merytorycznym, jak literackim.

Spośród młodopolskich artystów pozostających pod urokiem Italii do końca życia³ warto wymienić: Stanisława Wyspiańskiego⁴ – na którym Rzym zrobił szczególnie dosadne wrażenie, Kazimierza Przerwę-Tetmajera⁵ – tęskniącego za Włochami ilekroć zetknął się w Polsce z jakimkolwiek ich wspomnieniem, Leopolda Staffa⁶ – wyjeżdżającego tam przeszło dziesięciokrotnie, czy nazywającego Italię swoją drugą ojczyzną – Henryka Sienkiewicza⁷. Słoneczny kraj stał się dla wielu inspiracją do spisania swoich wrażeń przeznaczonych do publikacji⁸, lecz często okazywały się nazbyt sentymentalne, mało oryginalne, a tym samym niewarte zapamiętania. Niewykluczone, że w przypadku Dąbrowskiego chęć zwiedzenia Półwyspu Apenińskiego była podyktowana także między innymi fascynacją twórczością i samą postacią Krasińskiego, który nazywał siebie „synem Południa”⁹ i dla którego Włochy były miejscem absolutnie wyjątkowym.

W wieku XIX listy z podróży cieszyły się szczególnie dużą popularnością. Artysta za ich pośrednictwem mógł nie tylko przedstawić czytelnikom niezwykłość zwiedzanych krajów, pochwalić się erudycją poprzez odwołania do rozmaitych tekstów kultury, ale także wykorzystać korespondencję do głębszych rozważań o charakterze filozoficznym i egzystencjalnym. Dla młodopolan włoskie ruiny były w tym kontekście wyjątkowo wymowne i inspirujące do refleksji nad wątłością kondycji człowieka oraz upadkiem cywilizacji. Co więcej, jak słusznie zauważa Eugenia Łoch: „Forma listów z podróży pozwala też autorowi na ciągłe jakby oscylowanie między relacją reportażową a literacką wizją przestrzeni włoskich”¹⁰ – formułę tę przyjął w swoich relacjach także Dąbrowski.

Pierwsze oddźwięki jego włoskich doświadczeń drukowano w „Bluszczu” w rubryce *Z Rzymu* (dziewięć tekstów z lat 1897–1898), a później pod tytułem *Korespondencja z Włoch* (dwa teksty z lat 1899–1900) – jego przygoda z czasopiśmem trwała dokładnie trzy lata, od kwietnia 1897 do kwietnia 1900 roku.

³ F. Ziejka wymienia również m.in.: Stefana Żeromskiego, Jana Kasprowicza, Kornela Makuszyńskiego, Władysława S. Reymonta, Wiktora Gomulickiego, Cezarego Jellentę, Antoniego Langego i innych (F. Ziejka, dz. cyt., s. 199).

⁴ Zob. S. Wyspiański, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Kraków 1979.

⁵ Zob. Listy K. Tetmajera do F. Hoesicka z lat 1899–1901. BN rkps 2986 II.

⁶ Zob. I. Maciejewska, *Italia Leopolda Staffa*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 41–56.

⁷ Zob. H. Sienkiewicz, *Listy*, oprac. J. Krzyżanowski, M. Bokszczanin, Warszawa 1996.

⁸ Np. *Z wrażeń włoskich* Reymonta, *Z pielgrzymki rzymskiej* Ludwika Dębickiego, *Na lagunach* Stanisława Bełzy czy *Listy rzymskie* Walerego Gostomskiego (F. Ziejka, dz. cyt., s. 209).

⁹ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, s. 278, cyt. za: I. Dorota, *Hrabia Zygmunt i „Królowa mór”*. *Wenecja w epistolografii Zygmunta Krasińskiego*, „Studi Slavistici” 2006, t. III, s. 99.

¹⁰ E. Łoch, *Wokół modernizmu. Studia o literaturze XIX i XX wieku*, Lublin 1996, s. 166

Niemal każdą¹¹ relację Dąbrowskiego z Włoch można podzielić na sześć kategorii tematycznych:

1. z życia miasta (święta, obchody, strajki, architektura, historia miasta),
2. muzyka (premiery operowe, koncerty muzyki kościelnej),
3. turystyka (otwarcie nowych hoteli, napływ turystów z zagranicy, atrakcje dla zwiedzających),
4. nowiny (śmierć, choroby, urodziny znanych osób, zamachy, otwarcie instytucji, odsłonięcie pomników),
5. Polacy we Włoszech (wizyty znanych Polaków w Italii, miejsca związane z polską kulturą),
6. z życia Kościoła (kanonizacje, msze, konsystorze, pielgrzymki, informacje o papieżu).

Podczas wizyt we Włoszech Dąbrowski miał okazję obserwować między innymi obchody uroczystości wielkotygodniowych w kwietniu 1897 roku – jego uwagę przykuwały tłumy cichych, zatopionych w modlitwie ludzi, snujących się po Rzymie: „wieczorem większa jeszcze cisza zalega ulice miasta, które robi wrażenie jakby miasta umarłych, z całymi gromadami śpiących pod gołym niebem pątników”¹². Autor opisuje także tradycję przystrajania nagrobków pięknymi, świeżymi kwiatami w Wielki Czwartek, piątkowe śpiewanie jutrzni i sobotnie święcenie ognia. Jak zauważa, duża liczba turystów w mieście w okresie wielkanocnym była powodem do zadowolenia właścicieli hoteli i gospód, którzy ze smutnym westchnieniem przyjmowali zakończenie świąt, a tym samym – wyjazd obcokrajowców. W ramach obchodów odbywały się w Rzymie uroczyste msze i procesje, których od jakiegoś czasu nie prowadził już osobiście papież, przez co straciły na swojej świetności oraz przede wszystkim popularności. Wśród innych świąt i wydarzeń kościelnych opisywanych przez Dąbrowskiego można wyróżnić trzeci konsystorz w pałacu watykańskim – pod przewodnictwem papieża Leona XIII¹³ – który odbył się 7 maja, oraz kongres katolików w Mediolanie z 20 września. W kwietniu 1900 roku Dąbrowski miał także okazję uczestniczyć w audiencji u papieża.

¹¹ Wyjątek stanowią dwie publikacje: z numeru 24 na rok 1898 (w całości poświęcona zamieszkom w Mediolanie) oraz numeru 49 na rok 1899 (opisującą impresję w podróży po Sycylii i zjazd orientalistów).

¹² Ig. Dąb. [Ignacy Dąbrowski], *Z Rzymu*, „Bluszcz” 1897, nr 19, s. 150.

¹³ Leon XIII (1810–1903) – papież w latach 1878–1903. Uważany za pierwszego w historii papieża, który wyraził konieczność dostosowania Kościoła do współczesności. Jednocześnie był zwolennikiem centralizacji władzy kościelnej.

Każdemu z opisów towarzyszą rozbudowane komentarze związane z wybitnymi włoskimi *maestri* czy z muzyką kościelną. Pisarz zauważa, że jest ona we współczesnym wydaniu rozczarowująca dla pasjonata muzyki poważnej: „Poważny styl Palestriny¹⁴ i Pergolese’a¹⁵ zniknął bez śladu, ustępując miejsca kompozycjom niezbyt licującym z powagą miejsca i chwili. A i wykonanie ich dalekie jest od doskonałości”¹⁶. Nadmienia także, że podczas wielkoczwartkowego koncertu w bazylice św. Piotra, gdy wykonywano *Miserere Salvatora Melluziego*¹⁷, autor zmarł w swoim domu w wieku 84 lat. Oprócz tego podczas uroczystości można było usłyszeć: *Skargi Jeremiego*, *Tenebre*, *Desolata*, *Stabat mater* czy *Chwile konania*. Dąbrowski informuje również o nowych operach: *Irys* (1897 r.) Pietra Mascagniego¹⁸ i *Tosca* (1900 r.) Giacomina Pucciniego¹⁹, opisując przy tym ewolucję ich talentu i kunszt muzyczny wykonania.

Dąbrowski przekazywał także czytelnikom nowiny z Półwyspu. Jedną z najbardziej dramatycznych była informacja o nieudanym zamachu na króla Humberta I²⁰ w dniu 22 kwietnia 1897 roku, w konsekwencji którego napastnik został skazany na dożywotnie więzienie. Donosił też o odsłonięciu pomników: króla Wiktora Emanuela²¹ na placu del Municipio, Rafaela Sanzia²² w Urbinie i spalonego na stosie w XVI w. mnicha Giordana Bruna²³. Pisarz z żywym zainteresowaniem komentował także skomplikowaną sytuację polityczną we Włoszech oraz wpływ Kościoła na decyzje podejmowane przez władze kraju. Informował o strajku dorożkarzy, obszernie tłumacząc cały kontekst jego wybuchu, opisał także krwawe zamieszki rozgrywające się na terenie całego państwa, podczas których zginęło wielu

¹⁴ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1526) – włoski kompozytor epoki renesansu, kapelmistrz przy bazylice św. Piotra. Komponował muzykę religijną charakteryzującą się harmonijnością, rytmicznością i dużą powagą. Sobór trydencki uznał styl palestrinowski za oficjalny dla muzyki kościelnej.

¹⁵ Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) – włoski kompozytor, organista i skrzypek barokowy. Szkolił się m.in. w Neapolu. Jego najpopularniejszym dziełem jest *La serva padrona* z 1733 roku. Był współtwórcą opery buffa.

¹⁶ Ig. Dąb. [Ignacy Dąbrowski], *Z Rzymu*, „Bluszcz” 1897, nr 19, s. 150.

¹⁷ Salvatore Meluzzi (1813–1897) – włoski kompozytor, organista, dyrektor chóru Capella Giulia. Tworzył muzykę sakralną, w bazylice św. Piotra pełnił funkcję organisty.

¹⁸ Pietro Mascagni (1863–1945) – włoski kompozytor, twórca weryzmu w operze. Zadebiutował *Rycerskością wieśniaczą* (1890 r.).

¹⁹ Giacomo Puccini (1858–1924) – włoski kompozytor, uznawany za jednego z najwybitniejszych na świecie. Zasłynął dzięki operom *La Bohème*, *Madame Butterfly* i *Tosca*.

²⁰ Humbert I (1844–1900) – król Włoch w latach 1878–1900, syn króla Wiktora Emanuela II. Był drugim władcą kraju po zjednoczeniu. Zamachów na jego życie dokonano kilkakrotnie, m.in. w roku 1878, 1897 i – ze skutkiem śmiertelnym – w 1900.

²¹ Wiktor Emanuel II (1820–1878) – król Sardynii w latach 1849–1861, a w 1861–1878 władca Królestwa Włoch.

²² Rafael Sanzio (1483–1520) – włoski malarz, architekt, przedstawiciel renesansu. Malarstwa uczył się w Perugii pod okiem znanych mistrzów. Jest autorem takich prac jak *Madonna w zieleni* czy *Madonna ze szczypłem*. W Urbino był malarzem cechowym miasta.

²³ Giordano Bruno (1548–1600) – włoski duchowny, filozof, poeta. Wierzył w teorię heliocentryczną, a jego wiara religijna opierała się na panteizmie, co przyczyniło się do zarzucenia mu herezji i spalenia w ramach kary śmierci.

robotników i żołnierzy. Dąbrowski dobrze odnajdywał się w opisach włoskich atrakcji turystycznych oraz zabytków architektonicznych na tle historycznym – tak było w przypadku nowo otwartego florenckiego Instytutu Historii Sztuki, archiwum watykańskiego bądź zakładu dla ociemniałych przy klasztorze w Alassio, przy okazji zarysował bowiem historię ośrodka, wewnętrzną organizację i rozwój filantropii we Włoszech.

W każdym niemal liście z Włoch Dąbrowski nadmienia także o rodakach, bądź to napotkanych w Italii, bądź też z różnych powodów opisywanych w tamtejszej prasie. Na przykład w 1897 roku przy okazji zwiedzania nowo otwartych apartamentów Borgia w pałacu watykańskim spotkał Juliana Klaczkę²⁴, prowadzącego studia nad tamtejszymi wnętrzami. Przekazywał także wiadomość o planowanym przyjeździe do Rzymu ks. Stanisława Stojałowskiego²⁵, jednak aby władze kościelne wyraziły na to zgodę, miał on złożyć rezygnację ze sprawowanej funkcji. Spośród ciekawszych nowin: dnia 25 września 1897 roku doszło do pojedynku między deputowanym posłem Karlem Wolfem²⁶ a prezesem ministrów Kazimierzem hr. Badenim²⁷, którego działania zostały przez Wolfa określone słowami „polnische Schufterei” (tłumaczone jako „polskie łajdactwo”²⁸). Dąbrowski nadmienił dodatkowo, że Badeni zwrócił się w Wiedniu do nuncjusza apostolskiego o przekazanie do Watykanu prośby o rozgrzeszenie w związku z pojedynkiem²⁹.

W numerze „Bluszczu” z 1900 roku, w części poświęconej Polakom, autor *Śmierci* wzmiankuje o przypadkach chorób nerwowych: „Obłąkania dostał młody hr. K.³⁰, syn literata i dziennikarza, zajmujący stanowisko przy dworze króla Humberta. Również na rozstrój

²⁴ Julian Klaczko, właśc. Jehuda Lejb (1825–1906) – polski historyk sztuki, publicysta, eseista, krytyk literacki. Był miłośnikiem i badaczem włoskiej sztuki, której poświęcił wiele rozpraw. Klaczko krytykował polską literaturę z okresu międzypowstaniowego, a także polityczny oportunizm obserwowany u rodaków. Był zwolennikiem pracy u podstaw jako alternatywy dla romantycznych zrywów powstańczych. O jego poglądach i sporze z Norwidem pisze: Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny: Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.

²⁵ Stanisław Stojałowski (1845–1911) – duchowny katolicki, prałat, poseł na sejm, wydawca czasopism „Wieniec” i „Pszczołka”. W latach 80. XIX wieku był prześladowany zarówno przez władze Królestwa, jak i Kościół za swoją działalność w ruchu robotniczym. W 1896 roku został ekskomunikowany – decyzję tę cofnięto w 1897.

²⁶ Karl Hermann Wolf (1862–1941) – czeski polityk i publicysta niemieckiego pochodzenia. Zwolennik ruchu panniemieckiego

²⁷ Kazimierz Badeni (1846–1909) – polski polityk, premier austriackiego rządu w latach 1895–1897.

²⁸ Hr. Badeni, „Praca” 1897, nr 101, s. 2.

²⁹ Poseł miał zachowywać się wyjątkowo wulgarnie podczas przemówienia Badeniego i rzucać w jego kierunku personalne inwektywy. Prasa objaśniała zajście następująco: „Hr. Badeni widział dobrze, co się dzieje pod osłoną nietykalności poselskiej wśród rozpasanego stronnictwa »deutsch-nationalów«, widział i rozpoznawał, iż takie postępowanie zupełnie obniżyć może w powadze swój parlament, że kompromituje ustrój konstytucyjny Austrii w obliczu całego świata i że choćby z poświęceniem własnej osoby i własnego życia, należy koniec położyć bestialskiem i wściekłym nieledwie ekscesom” (Hr. Badeni, „Praca” 1897, nr 101, s. 2). Choć Badeni ucierpiał w pojedynku znacznie dotkliwiej, aniżeli Wolf, to – jak pisano – jego pozycja i powszechny szacunek zostały umocnione.

³⁰ Niezidentyfikowany.

nerwowo zachorował Ferroi³¹, mąż córki Henrietty Ankwiczówny, owej Mickiewiczowskiej »Ewuni«³². W 1898 roku Dąbrowski przypominał także czytelnikom o stuleciu kawiarni Antico Caffè Greco, w której dostępne były polskie czasopisma czytywane przez powszechnie odwiedzającą lokal polską bohemę artystyczną.

Śledząc kolejne listy Dąbrowskiego drukowane w „Bluszczu” nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wcielanie się w rolę reportera – choć udane – nie jest tym, co najbliższe sercu pisarza. Z czasem jego opisy zaczynają zbaczać ku skłonnościom impresjonistycznym, są coraz bardziej rozległe i poetyckie, a mniej obfite w relacje z aktualnych wydarzeń. List z czerwca 1898 roku, omawiający rozruchy w Mediolanie, zdaje się być ostatnim, noszącym wyraźne cechy reportażu, to znaczy: zawiera on opis bieżących wydarzeń przedstawionych w sposób stosunkowo obiektywny. Zamieszki są też głównym i jedynym tematem artykułu, ponieważ – jak tłumaczy w zakończeniu autor – „Po takich przejściach, łatwo zrozumieć, iż się dotąd uspokoić nie możemy. Nie mam też głowy do pisania w tej chwili o czym innym”³³. Kolejne relacje, z 1899 i 1900 roku, mają już zdecydowanie bardziej literacki charakter – przypominają swobodne felietony, skoncentrowane na tematyce podróżniczej. Choć ostatnia publikacja przypomina wcześniejsze, to w *Korespondencji* z października 1899 roku Dąbrowski dopuszcza do głosu swoje poetyckie „ja”, szczegółowo opisując własne wrażenia z wyprawy na Sycylię; czytelnik otrzymuje barwny opis przemierzanych okolic, nawiązania do mitologii rzymskiej i osobiste doświadczenia z podróży. Tego typu relację czyta się jak lekką literaturę, a nie pozbawione emocji nowiny ze świata. Tak, jak w przypadku włoskich listów Sienkiewicza, Dąbrowski „pozbawia nas złudzeń, że otrzymamy »czysty« opis, pozbawiony literackich skojarzeń”³⁴. Dla ukazania namiastki stylu tej relacji warto przytoczyć choćby pierwszy jej ustęp:

Włóczę się tam i tu po włoskiej ziemi, wybrałem się nareszcie i do Sycylii. Pragnąc wypoczynku, zatrzymałem się na czas pewien w cichym zakątku wybrzeża wschodniego, dokąd nęciła mnie sława nieopisanych piękności Taorminy. W jasny dzień październikowy jadę koleją poprzez piękne wybrzeża Morza Jońskiego, tonące w świetle słonecznym. Na wierzchołkach gór piętrzą się zębate baszty na poły zburzonych zamków, sięgających pod niebiosy. Przepyszne gaje pomarańczowe przerzynają w różnych kierunkach szare skały, idące ku morzu. Nad tymi cudnymi gajami,

³¹ Chodzi o Filipa Bertelliego d’Algarottiego (ur. 1840), męża Marii z Kuczkowskich (ur. 1849), córki Henrietty z Ankwiczów (1810–1879) i jej drugiego męża Kazimierza Kuczkowskiego (1814–1863).

³² Ig. Dąb. [Ignacy Dąbrowski], *Korespondencja z Włoch*, „Bluszcz” 1900, nr 20, s. 159.

³³ Tenże, *Z Rzymu*, „Bluszcz” 1898, nr 24, s. 192.

³⁴ J. Sztachelska, *Italia Henryka Sienkiewicza*, w: *Tań, Mity Sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim*, Warszawa 2017, s. 119.

potężnymi skałami i słodko-błękitnym morzem, jak ponury sztyldwach, sterczy Etna, groźny ongi burzyciel, od lat wielu snem objęty.³⁵

Opis znacznie różni się od tych praktykowanych przez Dąbrowskiego dotychczas w *Korespondencji*. Biorąc pod uwagę jego późniejsze upodobania i kilkukrotne podróżowanie do Sorrento, Neapolu czy na wyspę Capri, można bez wątpienia wysnuć wniosek, że zawarty w artykule barwny opis jest symptomem zauroczenia południem Włoch – pokrewnym do tego, którego doznała i opisała w *Sycylii*³⁶ Helena Beatus³⁷. Podobne emocje nie były widoczne w tekstach pisanych z Rzymu. Choć autor zarówno w listach dla „Bluszcza”, jak i późniejszych literackich szkicach poświęca również uwagę zabytkom, ruinom i pozostałościom po dawnej architekturze, to nie sposób nie dostrzec, że z największą pasją podziwia naturę. Budynki stanowią w jego perspektywie tylko sztafaż, uzupełniający malowniczy pejzaż.

Artykuł z numeru 49. na rok 1899 przypomina szkice publikowane przez pisarza w tomie *Chwila była przedwieczorna*, zawierającym włoskie impresje. Można zatem uznać, że krótka i dorywcza praktyka dziennikarska stanowiła dla pisarza wprawkę i inspirację do spisania kolejnych wrażeń z podróży w formie poetyckich szkiców, do których niewątpliwie było mu znacznie bliżej. Przełom lat 1896/1897 to także jego pierwsze spotkanie z Italią.

³⁵ Ig. Dąb. [Ignacy Dąbrowski], *Korespondencja z Włoch*, „Bluszcza” 1899, nr 49, s. 390.

³⁶ Autorka pisze w przedmowie: „Gdym stanęła na ziemi sycylijskiej wobec istnych czarów geniuszu greckiego, padł na mą duszę jakiś urok, który odczarować można, rzucając go chyba na innych...” (H. Beatus, *Sycylia*, Warszawa 1911, s. 7).

³⁷ Helena Maria z Weinsztoków Beatus (1882–1916) – pisarka związana z młodopolskim poetą, księdzem Antonim Szandlerowskim. Autorka książki *Sycylia*. Jej postać, pod imieniem Bożenna, została przez niego opisana w *Panklecie* jako muza poety. Zob. D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 339-361.

3.2. W drodze ku dorosłości. *Kolega szkolny* (1899)

Latem 1899 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” ukazało się opowiadanie Dąbrowskiego zatytułowane *Kolega szkolny*, rozpoczęte w Łodzi w 1897 roku. Ostatnie lata XIX wieku były dla niego czasem intensywnych podróży, zarówno tych krajowych, jak i zagranicznych. Pod względem autorskiej stylistyki opowiadanie reprezentuje etap przejściowy w twórczości pisarza: łączy w sobie cechy charakterystyczne dla pierwszej fazy jego pisarstwa – dla której charakterystyczne było poszukiwanie oryginalnej perspektywy, przy jednoczesnym ujawnianiu optyki realistycznej, psychologicznej – oraz symptomy ewolucji stylu ku tendencjom impresjonistycznym, koncentracji na przyrodzie i filozoficznej refleksji nad miejscem człowieka w świecie.

W opowiadaniu *Kolega szkolny* takiej refleksji niewątpliwie sprzyja osadzenie wydarzeń w *coupé* pociągu. Na diametralne różnice zachodzące między jakością podróży zamożniejszych i biednych osób, zwraca uwagę Wojciech Tomasik w *Pociągu do nowoczesności*: „Traumatyczny charakter doświadczenia nowoczesnego nigdzie nie daje o sobie znać dokuczliwiej niż w dziewiętnastowiecznym podróżowaniu pociągiem”³⁸. Istotnie liczne relacje z dalekich wojaży wskazują na to, jak upokarzającym doświadczeniem była jazda koleją – szczególnie w przypadku długich, zagranicznych wypraw; za przykład mogą posłużyć również utwory literackie oparte o doświadczenia autorów, chociażby *Na złamanie karku* Dygasińskiego i jego *Listy z Brazylii* publikowane w „Kurierze Warszawskim”. Kluczowe w tym aspekcie jest jednak dopowiedzenie Wacława Forajtera na temat podróżujących:

Mordęga ich stłoczonych ciał, ocierających się o siebie wśród brudnych przedmiotów, resztek żywności i wydzielin organicznych, sytuowała się na antypodach doświadczeń zamożnego kupca czy wytwornej damy, zatopionych w lekturze lub kontemplacji mijanego krajobrazu na miękkich, pluszowych fotelach luksusowej kuszетки lub wagonu pierwszej klasy.³⁹

Choć Dąbrowski nie zaliczał się do najzamożniejszych, to nie ulega wątpliwości, że o jego dobrej (przynajmniej chwilowo) sytuacji materialnej świadczył fakt, że wyjechał w podróż po Europie dla przyjemności, odpoczynku i poszukiwania inspiracji twórczych. W przeciwieństwie do tysięcy najuboższych nie uciekał z kraju z powodów ekonomicznych – a zatem jego wyprawa na pewno odbywała się w przyzwoitszych warunkach. Świadczy o tym

³⁸ W. Tomasik, *Pociąg do nowoczesności. Szkice kolejowe*, Warszawa 2014, s. 16, cyt. za: W. Forajter, „Krwawa droga” i „czarowna jazda”. *Z socjologii podróży w wieku XIX*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 167.

³⁹ W. Forajter, dz. cyt., s. 168.

jego korespondencja, jak również fragmenty *Kolegi szkolnego*, inspirowane własnymi doświadczeniami: główny bohater, Julek, rozpoczyna swoją podróż koleją do Mürzzuschlag⁴⁰, będąc samemu w przedziale. Gdy w ostatniej chwili przed odjazdem słyszy, że tragarz wskazuje innemu pasażerowi wolne miejsca obok, Julek myśli z irytacją:

„Jakaś jejmość na letnie mieszkanie z całą spiżarnią i zabawkami dla dzieci” – pomyślałem, rzucając przelotny wzrok na wnoszone pakunki. I życząc sobie, żeby była samą, bez dzieci, które by mnie deptały po nogach, skacząc przy oknie, usunąłem się czym prędzej ku drzwiom.⁴¹

Bohater złości się na samą myśl dzielenia z kimś przedziału, a zwłaszcza – z hałaśliwymi, nieostrożnymi dziećmi. Podróż planuje bowiem poświęcić na rozmyślanie, odpoczynek i kontemplację krajobrazu za oknem w ciszy – biorąc pod uwagę warunki jazdy koleją najuboższych, takie podejście świadczy jednoznacznie o jego przyzwyczajeniu do stosunkowo wysokich standardów. Wyeksponowanie to nie ma jednak na celu ukazania jego poczucia wyższości, ale introwertyzmu, tendencji do życia w samotności i niechęci do kurtuazyjnych rozmów z nieznanymi. Choć z całego wachlarza potencjalnych informacji czytelnik poznaje jedynie kierunek obrany przez głównego bohatera oraz kilka faktów z jego dzieciństwa, wiele mówi o nim sama jego narracja.

Gdy do zajmowanego przez niego przedziału dosiada się „nie jejmość, lecz mężczyzna, trzydziestokilkuletni, średniego wzrostu, dobrze odżywiany, w okularach na cienkim nosie”⁴², narrator dokonuje szybkiej, acz wnikliwej analizy jego zachowań i wyglądu, na podstawie których wysnuwa daleko idące wnioski związane z osobowością czy celami jego podróży: „zaczął niespokojnym wzrokiem przeglądać swoje tłumoczki, jakby w obawie, czy aby czego nie zapomniał. Widocznym było, że cały ranek przed odejściem pociągu spędził na tzw. lataniu po mieście za sprawunkami, których całą litanię miał wypisaną w jakimś liście”⁴³. Gdy narrator pochłonięty własnymi myślami z irytacją odczuwa ciągłą obecność tegoż pasażera, myśli o nim:

⁴⁰ Mürzzuschlag – miasto w północno-wschodniej Szwajcarii, do której prowadzi linia kolejowa wybudowana w połowie XIX wieku.

⁴¹ I. Dąbrowski, *Kolega szkolny*, w: Tenże, *Nowele*, Warszawa 1900, s. 3. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Kolega*” oraz numerem strony.

⁴² *Kolega*, 3–4.

⁴³ *Kolega*, 4.

zajęty wyłącznie swoimi zatłuszczonymi paczkami, w których domyślałem się wędlin, wiezionych na letnie mieszkanie dla żony i całego stadka dzieci – drażnił mnie ciągle, jako coś, czego się w żaden sposób nie dało umieścić w polu mojego widzenia świata.⁴⁴

Ostatni fragment wskazuje na nieświadomą przyczynę zniecierpliwienia współpasażerem. Odznacza się on bowiem tymi wszystkimi cechami, które dla narratora są zupełnie obce – prawdopodobnie ma dzieci, rodzinę, jest zajęty codziennością. Jak się wydaje, życie protagonisty wygląda zgoła inaczej; pytanie tylko, czy z powodu własnego wyboru czy też z przyczyn od niego niezależnych. Niewykluczone, że kieruje nim zazdrość skrywana pod pozorem irytacji i poczucia wyższości lub jego zachowanie stanowi całkowite, świadome zaprzeczenie jego wartości życiowych. Być może też – niczym Wiktor Ruben z Iwaszkiewiczowskich *Panien z Wilka* – „Nie kochał nigdy nikogo, ale nie dlatego, że nie było po temu sposobności, tylko dlatego, że tchórzyl”⁴⁵. Odpowiedzi należałoby szukać w dalszych rozmyślaniach narratora:

Czułem się swobodnym, wolnym, jadącym dokąd sam chcę, na spotkanie polom, lasom, morzu, górcom, wszystkim wschodom i zachodom słońca, które mnie zastaną w wagonie lub na statku. Już z dawnego doświadczenia wiedziałem, że najprzyjemniejszym i najpamiętniejszym, bo swoim własnym, jest w każdej podróży to, czego nie ma wcale w Baedekerze. Więc też z całą samowiedzą chwytałem po drodze każdy promień i blask, otwierając im na oścież duszę.⁴⁶

Jego samotna podróż staje się metaforą całego życia, które postanowił spędzić samotnie; podczas wyprawy może myśleć o czym chce, poświęcić się podziwianiu krajobrazu i poznawaniu świata na własnych warunkach. Podróż jest więc dla niego celem samym w sobie; jest okazją do chłonięcia piękna świata wszystkimi zmysłami. Osadzenie wydarzeń w pędzącym pociągu, a także towarzyszące im refleksje bohatera wpisują się w często eksplorowany i charakterystyczny dla Młodej Polski typ powieści wędrowek, w której „podstawowym (acz nie jedynym!) obszarem peregrynacji stawało się duchowe wnętrze bohatera, jego jaźń, a nawet podświadomość”⁴⁷. O tego typu postrzeganiu podróży nie można jednak powiedzieć w przypadku zatroskanego, tęgiego współpasażera, dla którego jazda koleją tylko pośredniczy w dotarciu do celu – ponownego spotkania z rodziną. W jego postrzeganiu świata to wyłącznie środek transportu, ponieważ główną wartością jego życia są ludzie.

⁴⁴ *Kolega*, 6.

⁴⁵ J. Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka*, Warszawa 2020, s. 53.

⁴⁶ *Kolega*, 5–6.

⁴⁷ T. Sobieraj, *Modernistyczne powieści wędrowek. Rekonesans*, w: M. Olszewska, G. Bąbiak (red.), *Czytanie modernizmu. Studia*, Warszawa 2004, s. 276.

Ta perspektywa pogłębia się, gdy podróżni siedzący naprzeciwko siebie w przedziale rozpoznają w sobie przyjaciół z czasów szkolnych, których rozdzieliła konieczność wyjazdu jednego z nich z Warszawy na Lubelszczyznę. Jako pierwszy milczenie przerywa narrator: „Władek – odezwałem się – nie poznajesz mnie”⁴⁸; bohater w pierwszym momencie z dużym zakłopotaniem usiłuje przypomnieć sobie znajomą twarz i dopiero po dłuższej chwili rozpoznaje w niej przyjaciela: „Poznał mnie rzeczywiście, z twarzy jego jednakże nie schodziło zakłopotanie i miał minę obudzonego nagle ze snu”⁴⁹. Znajomi wspominają dawne czasy szkolne; jest to jednak rozmowa pełna niezręczności i skrępowania, z czasem zbacza na tory teraźniejszości. O dawnej zażyłości między przyjaciółmi mówi dopiero obszerne wspomnienie głównego bohatera, Julka. On i Władek Borowski byli w szkole nierozłączni, spędzali razem każdą wolną chwilę i pomagali w pracy chałupniczej ubogiej matce Borowskiego. W drodze do domu snuli plany własnych wypraw rodem z książek Thomasa Mayne’a Reida, Daniela Defoe czy Juliusza Verne’a – marzyli o rejsach po Oceanie Spokojnym, o zdobywaniu nieznanych lądów, o ciągłych, wspólnych przygodach; o ich wielkiej przyjaźni i planach wiedzieli wszyscy w szkole: „nazywali nas Kastorem i Poluksem”⁵⁰. Byli nierozłączni do czasu, gdy matka Borowskiego dostała pracę na Lubelszczyźnie; wówczas Władek zmuszony był opuścić Warszawę, a wraz z nią – najdroższego przyjaciela. Ich rzewne rozstanie i solenne obietnice o cotygodniowej korespondencji szybko odeszły w niepamięć. Pozostało tylko piękne wspomnienie, które dla dorosłego już Julka było najpiękniejszym w całym życiu.

Spotkanie Władka powoduje podobny dysonans, którego doświadcza Wiktor Ruben. Julek staje twarzą w twarz z przyjacielem, którego zapamiętał takim, jakim był przed przeszło dwudziestu laty i doznaje ogromnego rozczarowania, nieopisanego żalu, że ten tak bardzo się zmienił – że jego realna postać diametralnie różni się od tej zapamiętanej. Władek ma już ułożone życie, dzieci, rodzinę i zdaje się nie mieć tego samego sentymentu do ich wspólnych, dziecięcych przeżyć, co przyjaciel. Choć z sympatią przyjął niespodziewane spotkanie, to jego myśli zajmują sprawy przyziemne, związane z jego codziennością: hamak dla żony, korepetycje dla syna, zdrowie dzieci. Tymczasem introwertyczny Julek, który przez skłonność do rozmyślań nieustannie rozpamiętuje przeszłość, szuka w twarzy łysawego mężczyzny, dawnego przyjaciela. Jego spotkanie przywołuje żywe wspomnienia.

Wspominając okres beztroskiej młodości, Julek zauważa, że życiem nazwać można tylko te krótkie, ulotne chwile, które przeżywamy całą duszą:

⁴⁸ *Kolega*, 26.

⁴⁹ *Kolega*, 26.

⁵⁰ *Kolega*, 18.

Miesiąc, czasem lata potrafimy żyć tylko jakoś wierzchem duszy, nie napotykając tych fal, które by nam ją zakotyły aż do dna. Są to lata porządne, zrównoważone, zupełnie poprawne, najczęściej bardzo owocne w płody mrówczej pracy [...].⁵¹

Do takiej samej refleksji dochodzi Wiktor Ruben: „nic, całe życie upłynięte w mrówczych, nikomu niepotrzebnych zajęciach, nie dało Wiktorowi takiego poczucia minionego czasu, co widok tego lasu na miejscu dawnego zagajnika”⁵². U Iwaszkiewicza poczucie straconych lat wzmaga w pierwszej chwili widok zmieniającej się przyrody w Wilku, u Dąbrowskiego czynnikiem wyzwajającym te same, silne emocje był widok nastoletniego już syna Władka, który czekał na ojca na peronie. Myśl, że w podobnym wieku byli obaj przyjaciele, gdy się rozstawali, napawa go świadomością szybkiego, nieuniknionego przemijania i żalem za tym, co minęło bezpowrotnie – podobnie jak widok dorosłej już Tuni, przypominającej Rubenowi zmarłą Felę. „Poczułem się o wiele starszym, niż dotychczas. Nie po raz pierwszy już, ale teraz najjaskrawiej zrozumiałem, że jakieś wrota zaparły przede mną zupełnie wielki kawał mojej przeszłości, i już bezpowrotnie i na zawsze. [...] Tak, to się już zupełnie, zupełnie skończyło...”⁵³ – stwierdza Julek.

Trudno jednoznacznie wskazać, jaką postawę przyjmuje on w obliczu tej myśli. Jako niezwykle znaczący i symboliczny jawi się jego ruch po tym, jak znów zostaje w przedziale sam: „Przesiadłem się twarzą do lokomotywy. Zapuściłem wzrok w dal, tam przede mną, i zdawało mi się, że tuż, tuż za tymi pagórkami czekają na mnie te góry, morza, hotelowe table d’hôte’y, wielkie lodowce i nieznani ludzie, do których śpieszyłem po nowe wrażenia”⁵⁴. Bohater siada przodem do kierunku jazdy, porzucając tym samym rozpatrywanie tego, co minęło; teraz spogląda naprzód – w przyszłość, z nadzieją oczekując nowych doświadczeń. Poprzez motyw podróży kolejną Julek uświadamia sobie, że relacje z ludźmi nie są dane na zawsze: osoby napotymane w życiu dosiadają się do jego przedziału tylko na chwilę, by prędzej czy później go opuścić – a on musi jechać dalej – sam lub z innymi ludźmi. Dąbrowski porusza w opowiadaniu egzystencjalne zagadnienie potwierdzające Heraklitejską maksymę. Nie ma możliwości powrotu do przeszłości, nawet przy pomocy ludzi, z którymi się ją współtworzyło. Drogi, które rozeszły się raz, nie mogą zejść się z powrotem i powrócić do minionego czasu.

Tak jak w przypadku innych opowiadań Dąbrowskiego, *Kolega szkolny* wzbudził minimalne zainteresowanie dopiero w roku 1900, kiedy ukazał się w tomie zbiorowym. Opinie

⁵¹ *Kolega*, 8.

⁵² J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 3.

⁵³ *Kolega*, 32–33.

⁵⁴ *Kolega*, 33.

na temat utworu były skrajnie różne. Zwykle życzliwy autorowi Bukowiński pisał: „*Kolega szkolny* jednak nie należy w ogóle do charakterystycznych utworów Dąbrowskiego. Równie dobrze mógłby go napisać każdy inny nowelista, a gdyby nawet nie napisał wcale, literatura nie poniosłaby straty”⁵⁵. Z kolei recenzent „Kraju” określa opowiadanie konkretnie: „Najlepszy utwór: *Kolega szkolny*, przedstawia kontrast między poezją, przyjaźnią, naiwnością lat chłopięcych, a prozą wieku dojrzałego – żal, żal ukryty a silny [...]”⁵⁶.

Aspektem, który nie jest oczywisty przy powierzchownej lekturze opowiadania to silne nacechowanie autobiograficzne rozumiane tutaj jednak nie tylko w sposób dosłowny (poprzez odwołania do dzieciństwa, młodościowej przyjaźni), ale przede wszystkim zawoalowane w metodzie narracji. W procesie śledzenia zawartych w lekturze przemysłów narratora personalnego, jego sposobu patrzenia na świat i postrzegania poruszanych tematów, unaoczniają się charakterystyczne cechy osobowości twórczej samego autora. Jest to przede wszystkim tendencja do popadania w zadumę, refleksyjność i skłonność do melancholii, ale także – co ważne – doskonały zmysł obserwacji otoczenia. O tej cesze Dąbrowskiego rozpisywali się krytycy od razu po ukazaniu się jego debiutanckiej powieści; jest ona także silnie widoczna na każdym etapie jego twórczości, a wręcz można by powiedzieć, że stanowi jej fundament. To baczne podpatrywanie i analizowanie tego, co dla autora dookolne, stawało się podstawą kreowanego świata przedstawionego w znacznej większości utworów. Mowa tu zarówno o umiejętności szczegółowego odtworzenia pejzażu, uczuć towarzyszących jego obserwacji oraz mistrzowskim doborze słownictwa, jak i o zdolności do wczuwania się w nastroje ludzi – odczytywania ich emocji na podstawie drobnych gestów, mimiki, krótkiej wymiany zdań. Drobny, choć reprezentatywny przykład tego talentu daje Dąbrowski właśnie w niedocenionym, nasyconym nostalgią, *Koledze szkolnym*.

⁵⁵ W. Bukowiński, *Literatura i sztuka. Pisma Ignacego Dąbrowskiego*, „Prawda” 1900, nr 15, s. 179.

⁵⁶ Rzut., *Nowele polskie*, „Kraj” 1900, nr 9, s. 129.

3.3. *Memento mori* – na granicy piekła i nieba. *Wezuwiusz* (1900)

Choć echa niepochlebnego przyjęcia *Sonaty* z publicznego odczytu w 1894 roku dawały się słyszeć dość długo, po sześciu latach Dąbrowski zdecydował się ponownie wystąpić podczas konferencji literackiej. Wygłosił odczyt zatytułowany *Wezuwiusz* – miał on stanowić przedsmak całego utworu o tym samym tytule, drukowanego na łamach „Kuriera Warszawskiego” w dwa tygodnie później. Spotkanie odbyło się 1 grudnia 1900 roku w sali Towarzystwa Wioślarskiego⁵⁷. Otworzyła je prelekcja Ignacego Chrzanowskiego poświęcona twórczości Asnyka, a zamknął odczyt Dąbrowskiego⁵⁸. Po premierze *Wezuwiusza* prasa relacjonowała: „P. Dąbrowski posiada wielką umiejętność przedstawiania rzeczy w sposób prosty, a zarazem plastyczny i dokładny. Słuchacze mimo spóźnionej pory wysłuchali opisu tego z zajęciem i dziękowali zań oklaskami”⁵⁹. Tym razem zarówno odczyt, jak i nowa publikacja autora *Śmierci* spotkały się z o wiele pochlebniejszymi opiniami. Recenzent lwowskiego „Przeglądu” pisał entuzjastycznie:

Wrażenia z Włoch są ujęte w kilka prześlicznych obrazów narysowanych ręką mistrza. Każdy z nas czytał co najmniej kilka lub kilkanaście razy opis podróży na Wezuwiusz, a jednak w całej naszej literaturze nie ma z pewnością tak precyzyjnie pięknego, tak plastycznego opisu podróży na tę wulkaniczną górę, jak w tej oto książce.⁶⁰

W innym tonie oceniał *Wezuwiusza* Jeske-Choiński. Nie dostrzegł nostalgicznej efemeryczności wrażeń i ich nastrojowego opisu, wytknął natomiast autorowi zbyt oczywistą tematykę, banalizując ją:

P. Dąbrowski pojechał do Włoch, piął się na Wezuwiusz, rozkoszował się cudami wyspy Capri. Robili to przed nim inni [...]. Takich wrażeń włoskich, spisanych w różnych językach, posiadamy całą bibliotekę. Bo Włochy nie przestaną być nigdy Mekką artystów, będą podniecały zawsze fantazję.⁶¹

Mimo surowej oceny Jeske-Choiński nie krył jednak – po raz kolejny – uznania dla zdolności młodego twórcy: „Autor tak utalentowany, jak p. Dąbrowski, nie mógł napisać nic banalnego. Nawet z drobiazgów wychyla się zawsze »pazur lwa«, jeśli się jest lub było lwem”⁶². Dalszy fragment jego recenzji podsumowuje całą masę innych opinii na temat

⁵⁷ *Kronika bieżąca. Konferencja literacka*, „Słowo” 1900, nr 285, s. 2.

⁵⁸ *Konferencja literacka*, „Słowo” 1900, nr 287, s. 3.

⁵⁹ *O liryce Asnyka*, „Kurier Codzienny” 1900, nr 346, s. 1.

⁶⁰ *Felieton literacki*, „Przegląd” (Lwów) 1903, nr 171, s. 1.

⁶¹ T. Jeske-Choiński, *Przegląd literacki*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 238, s. 2.

⁶² Tamże.

Dąbrowskiego, które będą odąd coraz częściej powielane, ilekroć ten opublikuje jakikolwiek utwór: „Ale trochę to za mało na autora *Śmierci i Felki*”⁶³.

Końcówka wieku XIX w istocie obfitowała w relacje z podróży do Włoch⁶⁴, które popularnością cieszyły się już w dobie romantyzmu. Co ciekawe, Jeske-Choiński sam wybrał się do Italii w kilka lat później, a pokłosem tej wizyty był cykl publikacji w „Gazecie Polskiej” z 1904 roku.

Do przeważnie optymistycznego odbioru odczytu *Wezuwiusza* prawdopodobnie przyczyniła się jego dynamika i obrazowość, których zabrakło w wygłoszonej wcześniej *Sonacie*; ogromnym atutem utworu są także przywoływane szczegóły dotyczące przebiegu wycieczki – lepiej sprawdzające się w formie odczytu, aniżeli refleksyjne ustępy *Sonaty cierpienia*. Zarówno wspomniana dynamika tekstu, jak i jego obrazowość są cechami szczególnie ważnymi w przypadku relacji z podróży, zwłaszcza gdy autor opisuje statyczny pejzaż czy rozpościerające się po horyzont zabytki bądź ruiny. Danuta Kowalska wymienia te elementy jako jedne z kluczowych cech stylowych *Listów z Afryki* Sienkiewicza, podkreślając, że w przypadku korespondencji z podróży spisywanej nie na bieżąco, a już po powrocie (w przypadku autora *Trylogii* – w Zakopanem) dynamizm nie jest oczywistą i prostą do osiągnięcia cechą⁶⁵. Badaczka zauważa, że językowych wykładników dynamiczności stylu trzeba poszukiwać głównie na leksykalnej i składniowej płaszczyźnie tekstu⁶⁶. Te właśnie cechy reprezentuje także *Wezuwiusz* Dąbrowskiego; za przykład może posłużyć jeden z pierwszych akapitów utworu, poświęcony bądź co bądź monotonnemu krajobrazowi, oglądanemu przez podróżnika podczas jazdy powozem. Uwagę przykuwają szczególnie czasowniki i imiesłowy przymiotnikowe czynne, ożywiające przywoływane elementy przyrody i jednocześnie dynamizujące opis:

To kukurydza **bije** ku słońcu mnóstwem fontann zielono-złoty, to szare oliwki, przypieczone żarem, jakby **usychają** z pragnienia, to gdzieś tam **mignie** cytryna, **palająca** owocami. [...]

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Spośród publikacji z lat dziewięćdziesiątych można wymienić chociażby: M. Ogonowska, *Z Włoch*, „Kraj” 1892, nr 22, s. 9; Z. Mellerowa, *Z Neapolu. Wycieczka na Wezuwiusz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 27, s. 3; I. Nikorowicz, *Z Rzymu*, „Iris” 1899, nr 9, s. 416–418; S. Bełza, *Z Palermo*, „Kurier Codzienny” 1899, nr 267–269.

⁶⁵ D. Kowalska, *Wybrane cechy stylowe „Listów z Afryki” Henryka Sienkiewicza*, w: M. Pietrzak, A. Zalewska (red.), *Henryk Sienkiewicz. Język – semantyka*, Warszawa 2019, s. 186.

⁶⁶ Tamże.

z góry, przez zielone liście **przecedza się** złote słońce i **drga** na ciemnym podłożu. [...] Mnóstwo motyli żółtych i białych **ugania się** w powietrzu, które zdaje się **migotać** z upału.⁶⁷ [wyróż. J.G.P.]

Choć relacje z zagranicznych wypraw często publikowano na łamach prasy, szkice Dąbrowskiego wydane w tomie *Chwila była przedwieczorna* zdają się znacznie lepiej realizować estetykę artystycznego utworu, niepozbawionego w tym przypadku również cech reportażowych. Autor umiejętnie łączy w *Wezuwiuszu* liryczne impresje ze szczegółowością relacji, co zostało docenione również przez krytyków: „Opis to tym ciekawszy, że nie poetyzowany jak zwykle i dlatego słuchacz z całą dokładnością dowiaduje się o wszystkich złych i dobrych stronach takiej wycieczki”⁶⁸. Dziewiętnastowieczny reportaż przybierał rozmaite kształty, uzależnione od zamierzeń autora bądź oczekiwań odbiorców – mógł zatem być kroniką, listem, swobodnym felietonem bądź nawiązywać do pism naukowych np. z dziedziny etnografii⁶⁹. Próba określenia wyznaczników reportażu do dziś oscyluje wokół zagadnień autentyzmu i literackości, a także pogranicza dziennikarstwa i sztuki⁷⁰. Takie utwory jak *Wezuwiusz*, *Okręt zadżumiony* czy *Na Capri* wchodzące w skład tomu pisane były przez Dąbrowskiego we Włoszech w podobnym czasie, gdy autor współpracował z „Bluszczem”, do którego słał swoją *Korespondencję z Włoch*. Choć w *Wezuwiuszu* i *Na Capri* można by wyróżnić cechy odpowiadające listownej relacji z podróży, artysta postanowił zabrać ze sobą szkice do kraju i dopiero wówczas sprzedać czasopismom. Powody takiej decyzji bez wątpienia były dwa: pierwsza z nich to chęć dopracowania utworów, kierowana nawykiem i specyficznym stylem pracy autora; druga zaś – powody finansowe. Za opowiadanie najpewniej mógł otrzymać wyższe wynagrodzenie, aniżeli za krótki list z podróży. Na ofertę pożyczki ze strony zaprzyjaźnionego Józefa Villaume’a, w lutym 1902 roku odpisał:

za propozycję bardzo dziękuję, ale jakoś dam sobie jeszcze radę, a właściwie, jeszcze mi się nie wszystko rozeszło, bo i z Włoch przywiozłem kilka drobiazgów, które teraz po kolei wykańczam i handluję. W „Tygodn[iku] Ilustr[owanym]”, zdaje się, że już niedługo wyjdzie jedna z tych rzeczy – malutki drobiazg pt. *Na Capri*.⁷¹

⁶⁷ I. Dąbrowski, *Wezuwiusz*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Warszawa 1903, s. 74. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Wezuwiusz*” oraz numerem strony.

⁶⁸ *O liryce Asnyka*, „Kurier Codzienny” 1900, nr 346, s. 1.

⁶⁹ J. Sztachelska, „Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. poł. XIX i na początku XX wieku, Białystok 1997, s. 12.

⁷⁰ Zagadnienie to omawia szeroko: E. Pleszkun-Olejniczak, *Reportaż: wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 3–27.

⁷¹ List I. Dąbrowskiego do J. Villaume’a z dn. 5.02.1902 (Sokołów). BUMCS rkps 187, k. 3.

W *Wezuwiuszu* dominują szczegółowe opisy przyrody przeplatane subiektywnymi odczuciami narratora i faktami dotyczącymi realiów podróżowania po Italii; nie brakuje w nim także ekfraz, nawiązań do tekstów kultury, obrazów czy mitów. Jednym z pierwszych skojarzeń, nasuwających się Dąbrowskiemu na myśl podczas jazdy do miejscowości Bosco Trecase, jest porównanie krajobrazu do ilustracji biblijnych Gustave’a Doré⁷² czy – później – refleksja dotycząca przemijalności człowieka i potęgi natury na widok odwiecznie szumiącego morza, pamiętającego biblijnego Noego, katastrofę w Pompejach, żywot św. Piotra, Nerona, Atylli, wszystkich władców i zwykłych ludzi. Świadomość nieuchronności śmierci nasila się podczas pobytu w pobliżu Wezuwiusza. W twórczości Dąbrowskiego woda jest żywiołem melancholijnym⁷³, przypomina o minionym szczęściu, o utracie i nie pozwala się z tej tęsknoty wyleczyć.

Momentem przełomowym w utworze jest wejście na sam szczyt wulkanu – wyzwala ono poczucie oderwania od rzeczywistości, powoduje u narratora niemal transcendentalne doznania: „I nagle wydało mi się, że jestem już po tamtej stronie istnienia i że wraz z cieniem tej istoty, którą najmocniej kochałem tu na ziemi, suniemy po tych błękitnych obszarach tak bez troski i niepokoju, jak tylko duchy być mogą”⁷⁴. Niespodziewanie wejście na wulkan oraz rozciągający się wokół krajobraz przypominają o zmarłej matce; jej wspomnienie pojawia się w tekstach autora wielokrotnie, a ona sama zawsze określana jest najbliższym jego sercu człowiekiem. To metafizyczne doświadczenie pogłębione zostaje przez dojmującą ciszę oraz roztaczający się ze szczytu widok – błękit morza i nieba, które zlały się w jedność, tworząc w widzeniu autora pozbawione granic „jakby drugie morze, rozlane ponad światem”⁷⁵. Połączenie nieskończoności błękitu z surowością wulkanu przywodzi na myśl subiektywne wyobrażenie zaświatów i wywołuje u autora refleksję na temat śmierci:

Muzyka sfer, grająca ciszą i ukojeniem niepamięci, kołysze nas i upaja, a my, spleceni uściskiem dusz, dajemy się unosić tym wiewom przestrzennym po tej nieskończonej przezroczy światła, łagodnych barw, grającej ciszy i zapomnienia – och, przede wszystkim zapomnienia! A jeżeli to jest tak, to czegoż się mam bać śmierci?⁷⁶

⁷² Gustave Doré (1832–1883) – francuski malarz, ilustrator, rzeźbiarz, przedstawiciel nurtu usytuowanego na pograniczu realizmu i romantyzmu. Jest autorem m.in. kilkuset czarno-białych ilustracji inspirowanych Biblią.

⁷³ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 164.

⁷⁴ *Wezuwiusz*, 87.

⁷⁵ *Wezuwiusz*, 87.

⁷⁶ *Wezuwiusz*, 87–88.

Na wrażenie nieskończonego błękitu rozpościerającego się wokół bohatera składają się wodne odbicia nieba, które dodatkowo poszerzają perspektywę jego widzenia⁷⁷, rozumianą nie tylko dosłownie, ale i metaforycznie. Podmiot doświadcza nagłego wrażenia oderwania się od ziemi, towarzyszącego spotkaniu ze zmarłą matką; wpisuje się to w młodopolskie realizacje motywu akwaticznego, który występuje w utworze jako reprezentacja wyobrażenia związanego z ciągłym eksplorowaniem własnej podświadomości⁷⁸ oraz wiąże się z postaciami kobiecymi, przede wszystkim zaś – z matką, z uwagi na życiodajne właściwości wody⁷⁹. Symbolika morza przywodzi ponadto na myśl skojarzenie z macierzyństwem, związanym z odwiecznością cyklu życia – również w sferze nieuświadomionej⁸⁰.

Idylliczna chwila szybko jednak ulatnia się wraz z dalszą wędrówką wzdłuż krateru, która przysparza podróżującym samych utrapień – uciążliwa jest nie tylko żwirowa droga, po której marsz wzbija w powietrze tumany wulkanicznego pyłu, ale również zmieniający się pejzaż wokół Wezuwiusza i jego „zachowanie”.

Nie bez powodu wulkan położony nad Zatoką Neapolitańską zajmuje szczególne miejsce w wielu relacjach z końca wieku XIX – tak literackich, jak fotograficznych. Potężny, mroczny i nieprzewidywalny pobudzał wyobraźnię, potęgując jednocześnie lęk. Takie też wrażenie wywarł między innymi na Zofii Mellerowej⁸¹: „Stronami góra wydaje się po prostu przerażająca. [...] Widok przejmuje dreszczem trwogi, przywołując na pamięć zabójcze katastrofy. [...] Raptem wśród tych okropności, niby oaza w pustyni, wyłania się dziedzińczyk, okolony sztachetami”⁸². Dąbrowski kreuje go z jeszcze większą dbałością, sięgając po godny uwagi język metafor. W całym utworze wulkan jawi się jako żywa istota, od której kapryśnych nastrojów uzależnione jest całe życie mieszkańców okolicznych wiosek i miast. Kierują oni do Boga swoje modlitwy o ochronę przed nieprzewidywalną bestią – są ufni, że ten ich „ocali od żarłoczności wulkanu”⁸³. Obszerny ustęp poświęcony jest opisowi zmiennych „nastrojów” Wezuwiusza, który *się broni i ciska kamieniami*, w inne zaś dni *jest spokojny*. Dąbrowski widzi go następująco: „Wulkan, jak podrażnione do żywego zwierzę, chce zadać cios śmiertelny i przyczaja się”⁸⁴, „przez kilka dni nie wypuści z gardzieli ani obłoczka dymu. Milczkiem

⁷⁷ A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja krajobrazu*, Kraków 2003, s. 117.

⁷⁸ A. Czabanowska, *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 3, s. 112.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Zob. G. Bachelard, dz. cyt., s. 166–169.

⁸¹ Zofia z Wergich Mellerowa (1835–1908) – dramatopisarka, tłumaczka. W 1853 r. poślubiła Jana Mellerę, warszawskiego nauczyciela śpiewu i dyrygenta. W latach 70. XIX wieku prowadziła salon literacki w Warszawie.

⁸² Z. Mellerowa, dz. cyt.

⁸³ *Wezuwiusz*, 75.

⁸⁴ *Wezuwiusz*, 82.

wciąga tylko w siebie wodę z zatoki i okolicznych źródeł. To jego dynamit. Nabija się, podminowuje piekielnym chichotem zemsty i wybucha”⁸⁵. Gdy przy asyście przewodników podróżnik dociera na szczyt wulkanu, Włoch podaje mu kamień i wskazuje, aby ten wrzucił go w głąb krateru:

Rzucam. W jednej chwili, tuż spod mych nóg wystrzela sto piorunów. Łoskot tak straszny, że od razu jestem ogłuszony. Po pewnym czasie dopiero słyszę dalszą kanonadę, złożoną z huków, syku, jakiegoś trzasku, łomotania, diabelskiego chichotu. [...] Ma się wrażenie, że coś się wściekło w środku ziemi, wyprawia tam harce, pręży się, strzela gromami i dusząc się w zapartej otchłani, chce gwałtem wylecieć w górę wąską gardzielą krateru [...].⁸⁶

Podobnych metafor, nawiązujących do piekła, diabła czy drapieżnego zwierzęcia, używa autor także opisując wulkan w stanie spoczynku:

Wulkan tędy swoim krwawym ślepiem wзира na świat i patrzy, patrzy okropnie. [...] I straszna ta gardziel dyszy zarzewiem, charcze zbielełą lawą, zieje przeraźliwym spokojem głupiego zwierzęcia. Zdaje się, że jakaś mistyczna moc zagłady, potężna jak sam Bóg, a zła jak szatan, wyszczerza tu zęby i naigrawa się.⁸⁷

Obraz wulkanu wyłaniający się z tekstu przywodzi na myśl wściekłe, kapryśne, dzikie zwierzę, które może zaatakować człowieka w każdej chwili. Nikt nie jest w stanie przewidzieć następstw jego zachowania ani wpłynąć na nastrój bestii. Wezuwiusz wydaje z siebie dźwięki podobne do *diabelskiego/piekielnego chichotu, wyszczerza zęby, ma krwawe ślepia i straszną gardziel*, z której wydobywa się ponure *charczenie*. Widok wulkanu wywołuje w podróżujących ogromny lęk przed potencjalnym zagrożeniem i pozostawia w nich poczucie nieuchronności śmierci.

Co ciekawe, Dąbrowski, publikując utwór, zrezygnował z umieszczenia w nim ostatniego zdania zanotowanego w rękopisie. Po ostatnim fragmencie opowiadania – „Nagle ognista pręga rozdarła ten ciemny aksamit nocy i rudą łuną zapaliła kawał nieba. To Wezuwiusz dawał znak, że istnieje i czuwa”⁸⁸ – autor zapisał jeszcze w rękopisie: „Memento mori”⁸⁹, które stanowi związane motto całego *Wezuwiusza*. Zaniechał również pierwotnego tytułu: *Wycieczka na Wezuwiusz*, który w obliczu wydźwięku całego tekstu mógł brzmieć nieadekwatnie bez troski.

⁸⁵ *Wezuwiusz*, 83.

⁸⁶ *Wezuwiusz*, 96.

⁸⁷ *Wezuwiusz*, 97.

⁸⁸ *Wezuwiusz*, 104.

⁸⁹ I. Dąbrowski, *Wycieczka na Wezuwiusz*, 1899. BN rkps 11162 II, k. 31.

Bezpośredni kontakt z potęgą diabolicznego wulkanu nasuwa autorowi wspomnienie z dzieciństwa: „straszydło z bajki wyciągało za nami swoje długie ręce, a my skuleni i odrętwiali, trzęsąc się febrycznie, krzyczeliśmy tylko »Boję się, boję się, boję się!«”⁹⁰. Mnogość skojarzeń – zarówno tych związanych z wulkanem, jak i włoskimi pejzażami – przypomina literacką technikę montażu asocjacyjnego, w którym widoki, zapachy czy smaki przywołują kolejne wspomnienia i skojarzenia z postaciami bądź wydarzeniami związanymi z nimi pośrednio. Maria Podraza-Kwiatkowska jako jedną z młodopolskich realizacji tej formy w prozie wskazuje zapach róż oraz widok klasztoru, które nasuwają bohaterowi *Homo sapiens* Przybyszewskiego skojarzenie z ukochaną Marit, czy późniejszy, sztandarowy przykład Proustowskiej magdalenki⁹¹.

Różnice w odmiennym postrzeganiu Wezuwiusza przez poszczególnych artystów niewątpliwie wynikają z czynników związanych z subiektywną perspektywą opisującego, a także jego upodobań czy celów podróży: „Dla poszukiwacza absolutu nie ma więc krajobrazów neutralnych, wszelki zaś i każdy krajobraz jest albo (to stopień niższy zjawiska) nacechowany emocjonalnie, albo (to stopień wyższy) wypełniony jakościami symbolicznymi”⁹². W opowiadaniu dochodzi także do ekspozycji odwróconego pejzażu mentalnego – uzewnętrznienia uczuć i emocji bohatera, które są całkowicie uzależnione od otaczającego go krajobrazu oraz aktualnego stanu wulkanu. Gdy Wezuwiusz jest spokojny, a dookoła niego chwilowo nie ma dymu, autor czuje się wręcz idyllicznie; jego samopoczucie zmienia się jednak diametralnie, gdy z krateru zaczynają wydobywać się pioruny, huk, a całość zasnuwa gęsty dym.

Oprócz oddziałujących na wyobraźnię opisów i metaforycznych porównań wulkanu do diabła, *Wezuwiusz* jest także marginalnym źródłem wiedzy o tym, jak wyglądało wówczas podróżowanie na szczyt wulkanicznej góry. Kilka lat wcześniej, w 1895 roku, Mellerowa pisała: „[...] najdokuczliwszą z plag Neapolu jest bezwarunkowo: natręctwo. Zaledwie nieszczęsny turysta wysiadł z wagonu, natychmiast widzi się otoczonym przez tłum gawiedzi, ofiarującej mu swe usługi”⁹³. Wrażenie to stanowczo potwierdza opowiadanie Dąbrowskiego oparte niemal jeden do jednego o jego prywatne doświadczenie. Gdy podróżujący jadą do Bosco Trecase powozem zaprzęgniętym w konie, nagle „młody chłopak, nie pytając, chwytą

⁹⁰ *Wezuwiusz*, 97–98.

⁹¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 261–263.

⁹² J. Kolbuszewski, *Krajobrazy Młodej Polski*, w: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Stulecie Młodej Polski*, Kraków 1995, s. 154.

⁹³ Z. Mellerowa, dz. cyt.

drugiego konia też za trzęzle i także idzie. Protestujemy – nic nie pomaga; [...] Co tam! Niech idzie. Z naszym przewodnikiem to już dwóch”⁹⁴. Dalsze etapy wycieczki obfitują w kolejnych pomocników: „W jednej chwili jesteśmy otoczeni całą bandą oberwańców, którzy nam na wyścigi ofiarują swoje usługi w dalszej przeprawie. Odmawiamy stanowczo [...]. Ale! Cała czereda idzie za nami. [...] Niech idą”⁹⁵. Cała sytuacja przybiera charakter wręcz groteskowy, gdy podczas dalszej, już pieszej, wędrówki pojawiają się następni pomocnicy, ciągnący i pchający turystów pod wulkaniczną górę: „Dobrze, niech tam. Ale to już czterech”⁹⁶; ostatecznie wycieczka powiększa się do czternastu osób, wśród których tylko dwoje – Dąbrowski i jego towarzysz – są turystami. Humorystyczne elementy opowiadania podkreśla powtarzana refrenicznie fraza „A tak nas ostrzegano w Bosco Trecase!”⁹⁷, pod koniec wędrówki skrócona do oddającej zrezygnowanie uczestników: „A w Bosco Trecase...”⁹⁸. Sytuacja bynajmniej nie jest zabawna dla podróżujących, gdy przychodzi do płacenia wszystkim tubylcom za pomoc. Dąbrowski jednoznacznie kwituje ten element podróży, z wdziękiem i klasą rezygnując z własnego komentarza, a wręcz usprawiedliwiając samozwańczych przewodników: „Ale na tę operację obdzierania ludzi żywcem ze skóry wolę rzucić zasłonę. Zresztą – to są bardzo biedni ludzie”⁹⁹. Mellerowa wspomina także o dostosowaniu najatrakcyjniejszych miejsc do zwiedzania dla turystów i nastawienia na zysk:

Angielska agencja Cooks i spółka, pośrednicząca we wszelkiego rodzaju wycieczkach lądowych i wodnych, wzięła w opiekę i wulkan. Ubiła na nim drogi, pobudowała stacje, zaprowadziła kolej pneumatyczną na żelaznych powrozech, „Funiculair”, i za 25 lirów od osoby dostawia najtchórzliwsze bodaj indywiduum na sam wierzchołek.¹⁰⁰

Dąbrowski zwraca także uwagę na fakt, że oprowadzający mówi o wulkanie to, co podróżujący chcieliby usłyszeć: „Bo przecież różne są gusta na świecie, a przewodnikowi o jedno tylko chodzi, o suty napiwek”¹⁰¹.

Choć wyeksponowanie realiów zwiedzanej Italii nie jest głównym zamierzeniem autora, to przemycane przez niego w utworze fakty składają się na całość, spójną również z włoskimi realiami u innych artystów. Tworzone we Włoszech udogodnienia i dostosowanie infrastruktury

⁹⁴ *Wezuwiusz*, 79.

⁹⁵ *Wezuwiusz*, 88.

⁹⁶ *Wezuwiusz*, 90.

⁹⁷ *Wezuwiusz*, 90.

⁹⁸ *Wezuwiusz*, 91.

⁹⁹ *Wezuwiusz*, 98.

¹⁰⁰ Z. Mellerowa, dz. cyt.

¹⁰¹ *Wezuwiusz*, 84.

do zagranicznych zwiedzających świadczą o ogromnym rozwoju turystyki w wieku XIX i niesłabnącym zainteresowaniu Półwyspem Apenińskim.

3.4. „Rozpaczna pieśń tęsknoty”. *Chwila była przedwieczorna* (1902)

Krótki utwór *Chwila była przedwieczorna* otwiera tom o tym samym tytule, wydany w 1903 roku nakładem Jana Fiszera. Jego pierwodruk ukazał się rok wcześniej na łamach numeru „Tygodnika Ilustrowanego” dedykowanego Marii Konopnickiej z okazji jej sześćdziesiątych urodzin¹⁰². Tekst można określić mianem szkicu bądź wrażenia – takim zresztą dopiskiem (*Wrażenia*) opatrzył Dąbrowski cały tom; pełni on funkcję preludium, wstępu zapowiadającego całość, na którą składa się łącznie pięć utworów¹⁰³.

Narracja pierwszoosobowa w zestawieniu ze wskazanym podtytułem jednoznacznie nakierowuje czytelnika na intymny i subiektywny charakter treści. Podmiot bez wątpienia utożsamiać można z samym autorem, z uwagi na odbywane przez niego regularnie podróże po Italii, które owocowały kolejnymi utworami, reportażami czy listami z podróży. Od takiej wzmianki o charakterze geograficznym rozpoczyna on zresztą swoją opowieść: „Z jednej strony miałem przesłynną Zatokę Neapolitańską, otoczoną, jak wieńcem, górami Apeninów, skalami Ischii i Capri, z olbrzymią masą Wezuwiusza gdzieś w dali [...]”¹⁰⁴.

Autor wspomina swój pobyt we Włoszech w listopadzie 1901 roku oraz wizytę w klasztorze na górze Deserto, z którego widok określa jako najpiękniejszy na świecie. W sposób godny malarza-impresjonisty opisuje roztaczający się wokół niego pejzaż kwitnących drzew pomarańczowych i bezbrzeżnego błękitu morza. Narracja koncentruje się wokół pory dnia – momentu tzw. „złotej godziny” przed zachodem słońca, kiedy światło zdaje się mieć wyjątkowo ciepłą barwę; Dąbrowski tak opisuje to zjawisko: „Chwila była przedwieczorna, chwila tego gotowania się do spoczynku, kiedy spracowani wieśniacy wracali z winnic do domów, a ptaki do gniazd”¹⁰⁵. To właśnie na barwie, odcieniu i grze światła skupia się malowany przez autora pejzaż; podobnie jak w poezji Tetmajera cechuje go nie tylko zmysł obserwacji tonów, ale także „wycucie stosunku, jaki zachodzi między nimi pod wpływem zmieniającego się światła”¹⁰⁶.

Dąbrowski łączy w utworze dwie formy narracji – w sposób godny impresjonistycznych malarzy eksponuje grę słońca i jego wpływ na otoczenie, zmieniające się barwy krajobrazu,

¹⁰² Zob. Całe wydanie: „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 14.

¹⁰³ W skład tomu *Chwila była przedwieczorna* z 1903 r. weszło pięć utworów: tytułowy szkic *Chwila była przedwieczorna*, *Czekam Cię!*, *Okręt zadżumiony*, *Wezuwiusz* oraz *Na Capri*.

¹⁰⁴ I. Dąbrowski, *Chwila była przedwieczorna*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Warszawa 1903, s. 7. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Chwila*” oraz numerem strony.

¹⁰⁵ *Chwila*, 8.

¹⁰⁶ A. Rossa, dz. cyt., s. 120.

przy jednoczesnym wiernym i dość szczegółowym opisie rzeczywistości. W rezultacie kreślony przez niego krajobraz zdaje się kompletny, pełen detali. W *Chwili* stosuje nawet charakterystyczne dla siebie (widoczne szczególnie w *Felce* i *Pannie Elizie*) słownictwo nawiązujące do krawiectwa: „na nim kapryśnymi liniami, jakby ogromne taśmy i wstęgi, układały się ciemniejsze smugi szafiru, tworząc naturalny deseń morzy”¹⁰⁷ – dobór określeń, barw czy wzorów zaczerpniętych z terminologii krawieckiej pozwala mu na trafne i obrazowe opisanie zastanego krajobrazu, podobnie jak w innych utworach sięga po metafory muzyczne przydatne w uchwyceniu specyfiki ruchów i dźwięków. Fascynacja krawiectwem przewijała się przez całą twórczość pisarza jako wynik dziecięcych obserwacji zajęć matki i babki oraz podejmowanych samodzielnie prób zarobku.

Złocisty pejzaż wywołuje poczucie wdzięczności i odrealnienia. Błogą chwilę przerywa jednak wspomnienie o ojczyźnie: „Naraz, mocą jaskrawego kontrastu, zabiegła mi nagle dusza tam daleko, na północ, między piaski żółte i ciemne bory sosnowe”¹⁰⁸. Bohater wizualizuje sobie rodzimy krajobraz listopadowy, tak odmienny od tego podziwianego aktualnie w słonecznym Sorrento. Kreacja świata przedstawionego wpisuje się w założenia literackiego impresjonizmu, w którym „nie chodzi jedynie o zatrzymanie w słowie pewnego obrazu natury, ale także o przetworzenie go zgodnie z uczuciami poety”¹⁰⁹. Anna Rossa zauważa dwutorowość tego nurtu, realizowanego zarówno w malarstwie, jak i liryce – elementy krajobrazu stanowią nie tylko reprezentację subiektywnego widzenia świata, ale są również odzwierciedleniem stanu ducha podmiotu, jego podświadomości i „percepcji duchowej”¹¹⁰. Te dwa elementy wydają się kluczem do odczytania *Chwili*, w której nagła tęsknota za polskim krajobrazem – zimnym, melancholicznym, nieprzyjaznym w porównaniu do włoskiego – prowadzi podmiot do refleksji na temat swojego położenia. Wspomnienie deszczowej krainy, po której „błąka się wichry i wyje jakąś rozpaczłą pieśń tęsknoty, nieutulonej aż do śmierci”¹¹¹ wywołuje w nim poczucie żalu: „Ale mnie było już jakoś nieswojo i dziwnie samotno. Po raz pierwszy od czasu wyjazdu z kraju – tęskniłem”¹¹².

¹⁰⁷ *Chwila*, 8.

¹⁰⁸ *Chwila*, 9.

¹⁰⁹ A. Rossa, dz. cyt., s. 90.

¹¹⁰ Tamże, s. 86.

¹¹¹ *Chwila*, 10.

¹¹² *Chwila*, 10.

Młodopolska tendencja do odtwarzania i opisywania uczuć wywoływanych przez to, co dookolne¹¹³, kieruje czytelnika ku łańcuchowi skojarzeń: piękno krajobrazu → poczucie wdzięczności → ojczyzna → tęsknota. Dąbrowski, który pod wpływem rajskiego, słonecznego pejzażu zaczyna z czasem odczuwać przygnębienie i nostalgię, ukazuje w *Chwili* stan swojej duszy, na wskroś przesiąkniętej melancholią. Choć podkreśla, że owa „błogosławiona kraina”¹¹⁴ jest najpiękniejszym, co widział w życiu, to nie odnajduje w niej siebie – taka kreacja narratora wpisuje się w typowy dla *fin de siècle*’u motyw istoty zagubionej, nieustannie poszukującej swojego „ja” i niezdolnej do samookreślenia. W przypadku tego typu cech trudno znaleźć formułę bardziej adekwatną do literackiej kreacji jednostki, aniżeli impresjonizm¹¹⁵.

W swojej tęsknocie za polskością na włoskiej ziemi nie jest Dąbrowski odosobniony. Ogromne podobieństwo do *Chwili* można dostrzec w wierszu z cyklu *Melancholia* Tetmajera, zatytułowanym *Na Wezuwiuszu* (wydanym w roku 1899). Sytuacje obu postaci są niemal identyczne: bohaterowie podziwiają krajobraz z wysokości (Dąbrowski z Deserto, Tetmajer z Wezuwiusza), a zachodzące słońce nadaje okolicznym wioskom, roślinom, świątyniom niezwykle barwy; uwagę skupiają na sobie morze oraz odbijające się w nim niebo; wokół panuje przejmująca cisza, a końcowe ustępy obu utworów ujawniają samotność i tęsknotę za ojczyzną. Tetmajer pisze: „i naprzód czułem brak, że nie mam przy sobie nikogo, komu bym mógł powiedzieć: »Patrz!« – a potem uczułem, że nie braknie mi nikt, bo nikogo nie miałem nigdzie...”¹¹⁶.

Dąbrowski stosuje ponadto bezpośrednie nawiązanie do hymnu *Smutno mi, Boże* Juliusza Słowackiego we fragmencie poświęconym wyobrażeniu jesieni w Polsce: „Coś łka, coś się zanosí... Na rozstajach stoją samotne, zmurszałe krzyże i chylą się od wichru i bezsilnej starości. Tak smutno, o Boże, tak smutno!”¹¹⁷. Obaj bohaterowie, pielgrzymi, są niepewni swojej przyszłości, a dominującą w utworach refleksją jest niemożność samospelnienia. W *Chwili* narrator również odczuwa głęboką wdzięczność względem Boga za stworzenie cudów natury i możliwości ich podziwiania przez człowieka.

¹¹³ „Twórca znany odtwarzał »rzeczy«, twórca »nowy« odtwarza swój stan duszy; tamten porządkował rzeczy i wrażenia, tak jak do jego mózgu wpływały, wierząc w ich obiektywność, ten przeciwnie odtwarza tylko uczucia, jakie te rzeczy wywołują” (S. Przybyszewski, *O nową sztukę*, „Życie” 1899, nr 6, s. 102).

¹¹⁴ *Chwila*, 10.

¹¹⁵ Zob. M. Makowska, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer wobec zagadki istnienia. „Melancholia” jako impresjonistyczna formuła poszukiwania definicji człowieka*, w: M. Dybizbański, A. Mazur (red.), *Światy melancholii. W 500-lecie „Melencolii” Albrechta Dürera (1514–2014)*, Opole 2016, s. s. 201.

¹¹⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Na Wezuwiuszu*, w: Tenże, *Melancholia*, Warszawa 1899, s. 11.

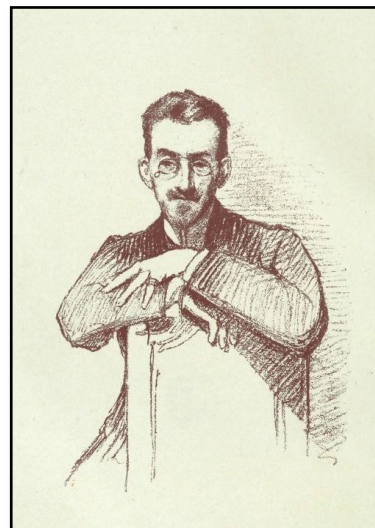
¹¹⁷ *Chwila*, 10.

Krytyk Józef Flach, recenzując tomik Dąbrowskiego na łamach „Przeglądu Polskiego”, uznał, że „Tytułowy obrazek pięknie usiłuje wysłowić to, co Goethe na wieki wypowiedział w *Wanderers Nachtlied*. Tylko tu trochę wcześniej, bo dopiero się zmierzchać zaczyna, a osobliwą barwę nadaje nastrojowi tęsknota za ojczystym krajem mimo czarów uroczego Sorrento”¹¹⁸. Wspomniana *Wędrowca pieśń nocna* wraz z *Drugą pieśnią nocną* Goethego tworzą spójne przesłanie, zawarte również częściowo w *Chwili*, w której całość jest jednak znacznie bardziej rozbudowana fabularnie. Pierwszy z utworów przywołuje ten sam motyw Boga, co wspomniany hymn Słowackiego. Drugi zaś nawiązuje do przyrody i przemijalności życia:

Na wierzchołkach drzew
 Noc cicha;
 Ciszą każdy krzew
 Oddycha,
 Ledwo listek drży;
 I ptaszki zamilkły wśród lasu.
 Czekaj — do czasu —
 Spoczniesz i ty.¹¹⁹

Refleksja wyłaniająca się z pointy *Chwili* wskazuje na niemożność ucieczki od żalu, samotności i od nieustannego poszukiwania swego „ja”. Motyw ten będzie przewijał się również w innych utworach Dąbrowskiego, jako wątek nierozzerwalnie związany z jego osobowością twórczą. O króciutkim szkicu wypowiedziano się w prasie zdecydowanie pochlebnie; Flach – podkreślający, że i czytelnicy, i krytyka nieustannie oczekują na nowe, duże dzieło autora – przyznaje tomikowi z 1903 roku niezwykle piękno i poetycką głębię: „Nie rozstrzygając pytania, co się dzieje z nowelistycznymi zdolnościami p. Dąbrowskiego, ten tomik dowodzi, że poeta, że artysta w nim nie zaginał”¹²⁰.

Duże zainteresowanie wywołała także graficzna oraz typograficzna oprawa tomu *Chwila była przedwieczorna*, którego okładkę wykonał malarz i syn znanego kompozytora, Tadeusz



Fot. 30. Podobizna Dąbrowskiego, prawdopodobnie autorstwa Marii Gerson-Dąbrowskiej.

¹¹⁸ J. Flach, *Kronika literacka. Ignacy Dąbrowski*, „Przegląd Polski” (Kraków) 1903, t. 149, s. 584.

¹¹⁹ J. W. Goethe, *Poezje Goethego*, tłum. H. Zathey, Kraków 1879, s. 54.

¹²⁰ J. Flach, dz. cyt., s. 585.

„Nos” Noskowski¹²¹. Dokonał on malarskiej interpretacji tytułowego utworu, umieszczając na tle wzorzystego nieba „całe gaje pomarańczowych drzew, z powtulanymi w nie willami i małymi domkami sorrentyjskich wieśniaków”¹²². Zwracano uwagę, że opatrzona wizerunkiem autora i poprzedzona obszerną dedykacją¹²³ piękna książka „efektowną szatą zewnętrzną zaleca się do położenia na stół w dystyngowanym salonie”¹²⁴. Publikując tom, Dąbrowski dowiódł, że nie poprzestał na dotychczasowych dziełach i nieustannie żyje w nim duch poszukującego artysty, a wielu krytyków z entuzjazmem przyjęło refleksyjny zbiór wrażeń, tak odmienny od dotychczasowych publikacji: „talent Dąbrowskiego z nowej przedstawił się strony. Dał on kilka drobiazgów i dowiódł, że nie tylko w głębie dusz ludzkich wnikać potrafi”¹²⁵ – pisał Artur Śliwiński, dodając, z jaką wytwornością autor opisuje świat



przyrody: „to w znacznej części opisy natury, na którą Dąbrowski umie patrzeć, na której się zna i której piękno po swojemu odczuwa. A czuje wytwornie, subtelnie, powiedziałbym elegancko”¹²⁶. Wśród różnorodnych opinii o wszystkich utworach z tomu *Chwila była przedwieczorna*, największym powodzeniem cieszyły się tytuły: *Wezuwiusz*, *Na Capri* oraz – odmienny na tle pozostałych – *Czekam Cię!*.

Fot. 31. Okładka tomu z ilustracjami
Tadeusza „Nosa” Noskowskiego,

¹²¹ Tadeusz Noskowski (ur. 27.09.1876 w Konstancji w Niemczech, zm. 2.01.1932 w Warszawie) – syn kompozytora Zygmunta Noskowskiego i pianistki Stanisławy Segedy. Malarz, uczeń Wojciecha Gersona, Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza, przyjaciel Włodzimierza Tetmajera. Przez Wyspiańskiego został sportretowany w *Weselu* pod postacią Nosa (jak istotnie go nazywano). Od 1915 roku nauczał rysunku w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa i w Państwowym Instytucie Robót Ręcznych. Malował przede wszystkim pejzaże i martwą naturę. Jest autorem ozdobnych okładek książek, czasopism, winiet. Jego prace były wystawiane w warszawskiej Zachęcie i salonie Krywulta. Współpraca między nim a Dąbrowskim zapewne wywiązała się z uwagi na podobne tendencje artystyczne u obu – umiejętność obserwacji otaczającego świata i wychwytywania subtelności nastroju.

¹²² *Chwila*, 7.

¹²³ Dedykacja z dnia 15.03.1903 roku została poświęcona powiernicze artystycznych rozterek autora i jego przyjaciółce z Podlesia, Jadwidze Pomianowskiej.

¹²⁴ A. Śliwiński, *Literatura i sztuka. Odgłosy*, „Prawda” 1903, nr 44, s. 526.

¹²⁵ Tamże.

¹²⁶ Tamże.

3.5. Maladyczna figura męskości. *Czekam Cię!* (1902)

Na tle innych utworów zawartych w tomie włoskich wrażeń *Chwila była przedwieczorna*, opowiadanie zatytułowane *Czekam Cię!* wyróżnia się w znaczącym stopniu zarówno pod względem podejmowanej przez autora tematyki, jak i samej literackiej kreacji świata przedstawionego. Pozostałe, zazwyczaj krótkie, szkice uznawano za przejaw niesłabnącej, poetyckiej tożsamości Dąbrowskiego, w której zanikła jednak znana czytelnikom od 1892 roku intuicja znakomitego nowelisty i znawcy ludzkich dusz. Dopiero publikacja *Czekam Cię!* miała odnowić w odbiorcach nadzieję na wielki powrót milczącego pisarza: „obrazek wartością nieustępujący pierwszemu większemu dziełom p. Dąbrowskiego, może nawet od nich szlachetniejszy”¹²⁷ – pisano w krakowskim „Przeglądzie Polskim”.

Autor pracował nad utworem jeszcze jesienią 1901 roku w Sorrento¹²⁸. Pierwodruk ukazał się w październiku 1902 roku na łamach „Kuriera Warszawskiego”, a poprzedzony został dedykacją: „PP Henriettę i Józefa Villaume’ów o przyjęcie tej małej pracy, jako dowodu głębokiego poważania i serdecznej wdzięczności prosi – Autor”¹²⁹, którą Dąbrowski opuścił w wydaniu książkowym na rzecz dedykacji całego tomu wspomnianej już Jadwidze Pomianowskiej. Pisarz jeszcze przed literackim debiutem interesował się kwestiami okołomedycznymi, których znajomość zawdzięczał między innymi lekarzowi Villaume’owi oraz własnym obserwacjom, a które dały się słyszeć w takich utworach jak *Śmierć*, *Jedna łza*, *Idylla* czy *Czekam Cię!*.

Zagadnienia maladyczne wypełniają tu znaczącą część opowiadania – ich skrupulatne omówienie, a nawet skupienie wokół nich całej fabuły utworu jest trafnym punktem widzenia służącym autoanalizie i uniwersalnej egzystencjalnej refleksji nad własną tożsamością oraz rolą mężczyzny w ówczesnym świecie. Zamieszczona już w pierwszych wersach utworu informacja o chorobie głównego bohatera, Janockiego, inicjuje narrację poświęconą jego zdrowiu i dotychczasowemu życiu. Niespełna czterdziestoletni otolaryngolog trafia do zakładu

¹²⁷ J. Flach, *Kronika literacka. Ignacy Dąbrowski*, „Przegląd Polski” (Kraków) 1903, t. 149, s. 585.

¹²⁸ „Jeszcze z Sorrento wysłałem do »Kuriera Warszawskiego« nowelę pt. *Czekam Cię* – napisaną właściwie w Podlesiu w czasie lata. Otóż nowelę tę pozwoliłem sobie zadedykować obojgu Kochanym Państwu. Nie pisałem o tym, bo »Kurier«, zavalony wszelkiego rodzaju utworami, chociaż zapłacił zaraz, może to drukować nie wiadomo kiedy – nie było więc co uprzedzać. Teraz jednak chodzi mi o to, żeby Szanowny Pan wiedział, że to było jeszcze z Sorrento, nie teraz”. Zob. List I. Dąbrowskiego do J. Villaume’a z dn. 5.02.1902 (Sokołów). BUMCS rkps 187, k. 3.

¹²⁹ I. Dąbrowski, *Czekam Cię!*, „Kurier Warszawski” 1902, nr 299 (dod. poranny), s. 1.

wodoleczniczego w P.¹³⁰, w którym ma leczyć się na nerwy. Janocki od dłuższego czasu obserwował u siebie niegroźne objawy: „jakieś niczym nieuzasadnione drżenie rąk, szybka zmienność nastrojów ducha, zbytnia popędlliwość na czyjeś nagłe ruchy lub głos”¹³¹, których przyczyn dopatrywał się w nieuniknionym procesie starzenia. Janocki jest przekonany, że zarówno rozmaite choroby, jak i starość, nie mogłyby stanąć mu na przeszkodzie do dalszego spokojnego życia oraz praktyki lekarskiej, która od kilkunastu lat wypełniała każdy jego dzień. Choć określenie to – niestosowane jeszcze zresztą aż do połowy XX wieku¹³² – nie pada wprost, to nie ulega wątpliwości, że jest on pracoholikiem-entuzjastą: angażuje się w pracę zarówno z powodu silnego poczucia obowiązku, jak i własnej przyjemności, którą daje mu wykonywane zajęcie¹³³. Elementem istotnym szczególnie dla odczytań dalszej części utworu jest próba zdefiniowania pracoholizmu oraz częściowe choćby przybliżenie rozróżnianych typów tego zaburzenia – co ważne, ma ono podłoże psychiczne, często obsesyjno-kompulsywne. Dla osób uzależnionych praca stanowi, o czym dzisiaj bezdyskusyjnie wiadomo, „wygodny sposób unikania pewnych osobistych problemów”¹³⁴, co znajduje swoje odzwierciedlenie w opowiadaniu Dąbrowskiego:

Myśl ożenienia się przychodziła mu czasem do głowy; spostrzegł się jednak, że nie tyle pragnął żony, ile dzieci. Tylko że ta myśl wydawała mu się zawsze czymś tak odległym [...], że nie zadawał sobie trudu myślenia o tym zbyt szczegółowo.¹³⁵

Odsuwana od lat myśl o założeniu rodziny w końcu zdaje się nabierać na sile. Janocki, żyjący od lat w dobrobycie, poważaniu ludzi i spokojnej monotonii zauważa, że w strefę jego komfortu wdzierają się: nieuzasadniony niepokój, apatia, bezsenność i towarzyszące im rozterki wewnętrzne oraz złe samopoczucie fizyczne. Znajomi lekarze orzekli, że „jest chorym z przepracowania i że tylko kuracja hydropatyczna i zupełny wypoczynek, co najmniej

¹³⁰ Być może chodzi o zakład wodoleczniczy dr-a Józefa Żuka-Skarszewskiego w Przyszowej. Dąbrowski, Kloss i Villaume'owie w latach 90. XIX wieku zatrzymywali się w Miechowie niedaleko Przyszowa, podróżując m.in. do Zakopanego. Nie zachowały się jednak źródła mogące potwierdzić kryptonim lokalizacji.

¹³¹ I. Dąbrowski, *Czekam Cię!*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Warszawa 1903, s. 13. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Czekam Cię*” oraz numerem strony.

¹³² Do dziś trwa spór co do autorstwa terminu *pracoholik*, jednak do pierwszych badaczy, którzy podjęli w swoich badaniach tematykę uzależnienia od pracy, należą m.in. Wayne Oates czy Marilyn Machlowitz.

¹³³ Bohdan Dudek zauważa, że aspekt (nie)zadowolenia z pracy odgrywa istotną rolę w dyskursie na temat uzależnienia, choć jest on odmiennie traktowany przez różnych badaczy. Niektórzy uważają satysfakcję z wykonywanego zajęcia za konieczny element w definicji pracoholizmu, inni zaś – za jemu zaprzeczający. Zob. B. Dudek, *Pracoholizm – szkodliwy skutek nadmiernego zaangażowania w pracę*, „Medycyna Pracy” 2008, nr 59, s. 249.

¹³⁴ Tamże, s. 248.

¹³⁵ *Czekam Cię*, 15.

kilkumiesięczny, wróci mu dawne siły”¹³⁶. Wilegiatura była najczęściej zalecanym przez lekarzy sposobem na ukojenie nerwów i wytchnienie od codziennych obowiązków. Ta metoda leczenia dotyczyła przede wszystkim tych osób, które na co dzień żyły w dużych miastach i intensywnie pracowały umysłowo bądź fizycznie. Przekonanie o zbawiennym działaniu natury na ludzki układ nerwowy wynikały z badań niemieckiego socjologa Georga Simmla, który pisał, jakoby cechą charakterystyczną dla mieszkańców metropolii miało być przeciążenie układu nerwowego „wynikające z szybkich, nieustannych zmian zewnętrznych i doznań wewnętrznych”¹³⁷. Potwierdza to wielu innych ówczesnych psychiatrów i neurologów, między innymi Richard Krafft-Ebing¹³⁸. Skutecznym remedium na niszczący wpływ miasta, uznawanego za źródło demoralizacji i powszechnego zjawiska „przebodźcowania”, miał być pobyt na wsi, w lesie, na łonie natury.

W wieku XIX wodolecznictwo zyskało szczególną popularność; żywiono przekonanie, że niemal każdą dolegliwość da się załagodzić bądź nawet całkowicie zniwelować dzięki dobrze dobranej kuracji hydropatycznej. Oprócz chorych na gruźlicę, osób zmagających się z chorobami układu oddechowego czy trawiennego, dużą część kuracjuszy stanowili właśnie nerwowcy, melancholicy i ludzie osłabieni monotonią codzienności¹³⁹, czyli wszyscy ci z „chorobami duszy”.

W wymienionej grupie pacjentów dominowali przedstawiciele arystokracji, zamożni ziemianie oraz lepiej sytuowani inteligenści, którzy mogli sobie pozwolić na niemały wydatek¹⁴⁰, jakim był kilkutygodniowy (trwający zazwyczaj od czterech do ośmiu tygodni) pobyt w zdroju. Krafft-Ebing w swojej pracy *Nasz wiek nerwowy* jako przyczynę nerwowości w grupach bardziej uprzywilejowanych – nie najuboższych – wskazuje „nadmierne umysłowe natężenie”¹⁴¹ spowodowane zbyt intensywną i długotrwałą pracą, która ma być, jego zdaniem, znacznie bardziej wymagająca od tej fizycznej. Badacze dopatrywali się także bezpośrednich przyczyn neurozy w społecznych skutkach rozwoju kultury i cywilizacji. Krafft-Ebing obwinia o rozprzestrzenianie się choroby między innymi emancypację kobiet, które – rywalizując z mężczyznami na polu zawodowym czy ekonomicznym – oddalają się od tego, co w sposób

¹³⁶ *Czekam Cię*, 15–16.

¹³⁷ G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: Tenże, *Most i drzwi: wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 115.

¹³⁸ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy. Nasze zdrowie i chore nerwy*, Warszawa 1886.

¹³⁹ J. Kita, *Mężczyzna w XIX-wiecznym kurorcie*, w: J. Kita, M. Korybut-Marciniak (red.), *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „O mężczyźnie (nie)zwykajnie”*, t. VIII, Łódź-Olsztyn 2019, s. 174.

¹⁴⁰ Jarosław Kita dokonuje kalkulacji związanej z kosztami podróży do wód, taksy w miejscowościach uzdrowiskowych, wynajmem pokoju, opłatą za wodę zdrojową, wyżywienie czy pamiątki z podróży – zob. tamże, s. 169–172.

¹⁴¹ R. Krafft-Ebing, dz. cyt., s. 45.

naturalny stanowiło ich życiową rolę: prowadzenia domu i dbania o rodzinę. Kobiety nieprzystosowane fizycznie do wzmożonej pracy umysłowej miałyby – pisze badacz – oddalać je od ich „pierwotnego przeznaczenia”¹⁴².

W opowiadaniu Dąbrowskiego dochodzi zatem do ciekawej modyfikacji: okazuje się bowiem, że kilkanaście lat intensywnej pracy zawodowej i poświęcanie jej każdej wolnej chwili, niemal doszczętnie wyczerpało siły vitalne bohatera – Janocki dochodzi do wniosku, że samotne życie bez żony i dzieci u boku jest pozbawione sensu. Do podobnej, przywoływanej już, refleksji dochodzi bohater *Kolegi szkolnego*, który jednak nie jest gotów przyznać, że doskwiera mu brak bliskiej osoby i ujmuje swoje myśli bardziej ogólnie:

Bo my nie żyjemy ciągle. Miesiąc, czasem lata potrafimy żyć tylko jakoś wierzchem duszy, nie napotykać tych fal, które by nam ją zakłósały aż do dna. Są to lata p o r z ą d n e zrównoważone, zupełnie poprawne, najczęściej bardzo owocne w płody mrówczej pracy, ale też i monotonne, suche, a czasem nudne – jak lukrecja. Tak przeraźliwie szybko uciekają nam z pamięci! W dniu urodzin mówimy sobie wtedy: „a więc skończyłem lat trzydzieści! Czterdzieści! Czterdzieści i pięć! Jak to poszło!”. I schodzą nie wiadomo na czym, a często – i po co? Ale, na żywy Bóg, to nie jest życie.¹⁴³

Dla bohatera noweli sedno życia tkwi w chwilach, w których „wywlekamy na światło dnia całą naszą duszę, pozwalając ją przeglądać, jak obraz na szkle”¹⁴⁴. Analiza utworów pozwala na dostrzeżenie, że bohaterowie Dąbrowskiego stosunkowo często rekompensują sobie życiowe niedostatki bądź niepowodzenia innym zajęciem, wypierając problem z własnego pola widzenia. Oprócz Janockiego, za przykład może posłużyć właśnie Julek z *Kolegi szkolnego*, który nie założywszy rodziny, targany niepewnością co do przyszłego małżeństwa, decyduje się na daleką, samotną podróż koleją, tłumacząc to indywidualną wizją życia. Opowiadanie *Czekam Cię!* można by traktować niemal jako kontynuację utworu z 1899 roku – Janocki po latach odsuwania od siebie myśli o założeniu rodziny, ostatecznie dostrzega, że jest ona podstawowym elementem, którego brakuje mu w życiu do prawdziwego szczęścia, do tej pory jednak „nie wznosząc się na wyższe szczeble wymagań społecznych, życie starzejącego się kawalera, jakim był, przedstawiało mu się ze strony raczej dodatniej, a przynajmniej nie ciążyło mu wcale”¹⁴⁵.

¹⁴² Tamże, s. 47.

¹⁴³ *Kolega*, 8.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ *Czekam Cię*, 15.

Pod wieloma względami utwór Dąbrowskiego jest jak papierek lakmusowy demaskujący społeczne nierówności, sprzeczności i problemy z odnalezieniem się jednostki wśród powszechnych nakazów bądź zewnętrznych oczekiwań. Tekst można odczytywać przez pryzmat rozmaitych kulturowych dyskursów. W narracji wyraźnie uwidacznia się na przykład różnica w postrzeganiu „starych kawalerów” i „starych panien”, które – pozostając niezamężne dłużej niż do dwudziestego piątego roku życia – były uznawane przez społeczeństwo za dewiantki nierealizujące swojego życiowego powołania, jakim było założenie rodziny¹⁴⁶. Odsuwanie ślubu w czasie mogło być częściowo społecznie usprawiedliwione w przypadku intensywnej działalności wychowawczej bądź edukacyjnej u obu płci, jednak w przypadku mężczyzn bywało wręcz aprobowane – kiedy poświęcali oni całe życie pracy na przykład lekarza czy pedagoga. Względem kobiet do pełnej akceptacji społecznej raczej nie dochodziło nawet w przypadku najbardziej zasłużonych jednostek – a zatem owo „poważanie ludzi”¹⁴⁷, jakim cieszył się trzydziestoosmioletni kawaler Janocki, z pewnością nie spotkałoby żadnej kobiety w jego wieku.

Nie tylko w tej kwestii dają się słyszeć nierówności w postrzeganiu płci. Nietrudno znaleźć w dziewiętnastowiecznej prozie literackiej kreacje histeryczek, które miały prezentować nie tyle maładyczny, co społeczny bądź kulturowy obraz i odbiór danej grupy kobiet¹⁴⁸. Większych trudności nie sprawia również wskazanie tytułów poświęconych nerwowcom¹⁴⁹, czyli męskiemu odpowiednikowi histeryczek¹⁵⁰ – w obliczu tego podziału nie sposób nie zadać pytania o powód przypisania danego zaburzenia do jednej płci. Niespotykane w literaturze jest bowiem nazywanie mężczyzn histerykami. Krystyna Kłosińska, analizująca ewolucję kulturowego postrzegania neurozy i hysterii, zauważa: „ów żeński/histeryczny pierwiastek stygmatyzował mężczyznę. [...] Lęk przed genderowym mieszańcem, zniewieściałym, homoseksualnym – histerycznym mężczyzną – wyraża się tu w pełnej mocy”¹⁵¹. Oczywiście jest, że ów kobiecy komponent miał panom uwłaczać, lecz dla dekadentów, dandysów, stał się – przeciwnie – wręcz obowiązkowym elementem twórczej osobowości. W opowiadaniu

¹⁴⁶ K. Tymicki, *Starokawalerstwo i staropanieństwo. Analiza zjawiska*, „Studia Socjologiczne” 2001, z. 4, s. 78.

¹⁴⁷ *Czekam Cię*, 14.

¹⁴⁸ Za najbardziej reprezentatywne przykłady mogą posłużyć m.in. postać Franki z *Chama Orzeszkowej* czy *Pani Bovary* Flauberta.

¹⁴⁹ Np. *W wieku nerwowym* i *Tamten człowiek* Belmonta, *Czarny mnich* Czechowa.

¹⁵⁰ Krystyna Kłosińska wśród synonimów wymienia także: neurastenię, neurozę, nerwowość, melancholię i hipochondrię (K. Kłosińska, *Neuroza. Zagrożone męskość*, Katowice 2021, s. 11). Podobnie zresztą wskazywał to już Krafft-Ebing.

¹⁵¹ Tamże, s. 18.

Dąbrowskiego znaleźć można dwie odmienne maladyczne figury męskości – spełniające (bądź nie) oczekiwania społeczne. Reprezentantem pierwszej z nich jest Janocki.

Do uzdrowiska Janocki przybywa wczesną wiosną, dzięki czemu od samego początku, wybierając się na długie spacery po parku, ma okazję obserwować budzącą się do życia przyrodę. Z czasem podziwianie i dogłądanie rozwijających się drzew oraz kwiatów stało się jego codziennością, dla której z entuzjazmem i energią wstawał rano z łóżka: „Szukał dróg polnych, ścieżyn, miedz i błakał się wśród pól. Znalazł też sobie wielce go interesujące zajęcie: śledził postępy wiosny”¹⁵². Wydawałoby się, że natura pozwoli mu ukoić zszargane nerwy, a tym samym zregenerować organizm i odzyskać spokój. Budząca się do życia przyroda zdawała się jednak ociągać, „prawie irytując swoją ospałością”¹⁵³ – najdrobniejsze zmiany nie były widoczne gołym okiem z dnia na dzień („Wszystko szło tak wolno, tak wolno!”¹⁵⁴). Janocki pozbawiony możliwości pracy był zmuszony znaleźć sobie inne zajęcia, które stałyby się dla niego źródłem energii i radości, jednak nie trwały one długo – opieszałość roślin, a po intensywnym deszczu ich intensywny wzrost, wyzwalały w bohaterze poczucie utraty kontroli, co stało się dla neurotyka powodem do nawrotu rozstroju nerwowego.

Z podobnym problemem styka się bohater *Tamtego człowieka* Leo Belmonta, którego nerwowość bliska jest już obłądu, gdy przyroda również nie spełnia jego oczekiwań, a tylko pogłębia irytację:

Wśród głębokiej ciszy z poważnym rytmem kołysały się wierzchołki sosen. Kędyś pomiędzy pniami drzew, tuż, tuż ponad ziemią, przeświecały purpurowe i żółte płatki nieba: słońce zachodziło... I oto nagle poczułem, że nerwowy niepokój, dla usunięcia którego lekarze z gwarne miasta wysłali mnie na wieś, że ten niepokój wzrasta, potężnieje.¹⁵⁵

Natura, choć kojąca, spokojna, swoimi barwami i cichymi szelestami wywołuje w bohaterze refleksje potęgujące niepokój. W jego przypadku obłąd jest tak silny, że nawet cisza i brak bodźców sprawiają, że wszystkie negatywne emocje narastają. Mimo zaleconego przez lekarza pobytu na wsi, przeczulony i chorobliwy organizm bohatera nie jest w stanie odpocząć nawet w takich warunkach – podobnie jak u Janockiego. W recenzji opowiadania Seweryna Duchieńska proces zachodzący w bohaterze opisała następująco:

¹⁵² *Czekam Cię*, 18.

¹⁵³ *Czekam Cię*, 18.

¹⁵⁴ *Czekam Cię*, 20.

¹⁵⁵ L. Belmont, *Tamten człowiek (z notatek wariata)*, Warszawa 1892, s. 7.

Biednego mieszczaucha więdnącego tyle lat wśród murów wprawia to zmartwychwstanie natury w zachwyt. [...] balsamy tych mistycznych zmartwychwstań są, bądź co bądź, przepotężne. Choremu wracają siły, energia, może nawet jest tam już coś z niewyraźnej żądzы życia.¹⁵⁶

Dające się obserwować przejawy zmian pór roku powodują u niego refleksję nad samym sobą – odnosi on do własnego życia spostrzeżenie: „Szło lato złote, znojne, owocne, lato życia i użycia. [...] W Janockim też coś się zmieniło. [...] Na tle odradzającej się natury istota jego, jak roślina spod zeschniętej kory, puszczała nowe pędy”¹⁵⁷. Wstępująca w niego energia powoduje jednoczesną zmianę optyki: z utylitaryzmu społecznego i wytężonej pracy na własne spełnienie oraz optymizm życiowy. Hanna Ratuszna określa to „wyzwoleniem z »duchowej starości«” i jednocześnie porównuje wątek miłosnego wtajemniczenia do motywów, które w swoich utworach zamieszczał później Thomas Mann – m.in. w *Tristanie czy Śmierci w Wenecji*¹⁵⁸.

Z czasem kuracjusz decyduje się odrobinę zaangażować w życie towarzyskie uzdrowiska i zgodnie z obyczajem odbywać regularne spacerы po parkowych alejach: „z początku nie lubił tych urzędowych spacerów, ale później »wciągnął się«”¹⁵⁹. Jego uwagę przykuwa przystojna, młoda dama będąca zawsze w towarzystwie matki – były to panie Polnickie¹⁶⁰. Gdy pewnego razu Janocki wybrał się na dalszy spacer, niespodziewanie stał się świadkiem intymnej rozmowy panny Polnickiej z jej niedawno przybyłym narzeczoną, Radeckim. Postać Radeckiego to druga z maladycznych figur męskości. Młodzieniec zwierza się Polnickiej, że jest hazardzistą, bankrutem i ma ogromne długi, w związku z czym boi się brać z nią ślub, aby nie posądzono go o interesowność czy chęć wykorzystania majątku wybranki. „Kocham cię, i im staję się gorszym, nie wartym ciebie, tym silniej kocham, jak świętość, jak matkę moją, kiedyś byłem jeszcze dzieckiem. Kto ja jestem? Utracjusz, hulaka, bankrut, nawet moralny, a ty!...”¹⁶¹ – mówi Radecki i wybucha płaczem. Następnie wyznaje narzeczonej, że złamanie danego jej słowa dotyczącego zerwania z hazardem, spowodowało u niego snucie samobójczych planów; otwiera on przed Polnicką całą swoją duszę, spowiada się ze wszystkich win i obiecuje poprawę. Wizja ich wspólnego życia wiąże się z koniecznością „naprawienia” Radeckiego oraz wyrobienia w nim nawyku uczciwej pracy, której dotąd nie znał. Polnicka,

¹⁵⁶ S. [Seweryna Duchńska], *Sprawozdania literackie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1903, nr 21, s. 246.

¹⁵⁷ *Czekam Cię*, 28-29

¹⁵⁸ Zob. H. Ratuszna, *Realistyczne obrazy i modernistyczne impresje. Z problematyki nowel Ignacego Dąbrowskiego*, w: M. Kalinowska i in. (red.), *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*, Toruń 2006, s. 145.

¹⁵⁹ *Czekam Cię*, 22.

¹⁶⁰ Nazwisko to Dąbrowski często wykorzystuje w swoich utworach – m.in. w nieopublikowanych: *Mistrzu i Pannie Elizie*.

¹⁶¹ *Czekam Cię*, 41.

dając narzeczonemu drugą szansę, w całej sytuacji zachowuje postawę pełną godności, jawi się jako kobieta silna i zdecydowana, w przeciwieństwie do szlochającego Radeckiego, który czuje się pokonany przez życie. O podobnym odwróceniu schematycznych ról (silnego mężczyzny i słabej kobiety) w *Próchnie* pisze Filip Mazurkiewicz:

to kobiety [...] posiadają pewną immanentną i przyrodzoną zdolność do przetrwania kryzysu i niepoddawania się dotykającemu mężczyzn upadkowi, degrengoladzie i nieuchronnej śmierci. Kobiety zdają się jakby odporne na koszmar modernistycznego (lub raczej – nowoczesnego) świata.¹⁶²

Słaby okazuje się także Janocki. Nie mogąc dłużej słuchać rozmowy narzeczonych, ucieka przez ciemny park ku sanatorium, analizując kłębiące się w jego głowie myśli i uczucia. Przepełniają go zazdrość oraz usilne pragnienie miłości: „Gdyby warunki złożyły się były inaczej, byłby ją pokochał, jak jeszcze nikogo w swoim ubogim życiu”¹⁶³. Najbardziej godzi w Janockiego poczucie niesprawiedliwości – za niezwykle ironiczny uważa fakt, że bezrobotny, zadłużony utracjusz bez jakichkolwiek osiągnięć zdobył serce tak pięknej i szlachetnej kobiety, jaką jest panna Polnicka, a on – zasłużony lekarz, człowiek pracowity, uprzejmy, a przy tym bardzo honorowy od tylu lat jest samotny: „Jak to się stało, że dotychczas nie kochał? Jak przeżył swoje 38 lat bez tego zapachu, uśmiechu życia, którym jest miłość kochanej kobiety? [...] Czyżby to mogło w czymkolwiek przeszkadzać tej rzetelnej służbie, jakiej poświęcił z zapałem życie?”¹⁶⁴.

Ostatnie zdanie subtelnie sygnalizuje zainteresowanie i przetwarzanie żywej w owym czasie dyskusji wokół godzenia przez kobiety pracy zawodowej z założeniem rodziny. Wielu przeciwników emancypacji, wśród których znajdowały się także przedstawicielki płci pięknej¹⁶⁵, uważało za niemożliwe realizowanie się przez kobiety na obu płaszczyznach, podkreślając, że jedna z nich zawsze będzie zaniedbywana z powodu drugiej. Choć przekonanie to nie znalazło swojego odzwierciedlenia w wyobrażeniu o roli mężczyzny (wszak to właśnie on zobowiązany był pracować, a kobieta wychowywać dzieci¹⁶⁶) to opowiadanie Dąbrowskiego w interesujący sposób sygnalizuje rozróżnienie tego zjawiska i przeniesienie go

¹⁶² F. Mazurkiewicz, *Sila i słabość. Studium upadku męskiej hegemonii w Polsce*, Warszawa 2019, s. 181.

¹⁶³ *Czekam Cię*, 46.

¹⁶⁴ *Czekam Cię*, 47-48.

¹⁶⁵ Zob. G. Zapolska, *W sprawie emancypacji*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 104, s. 1-2; nr 106, s. 1-2 oraz G. Zapolska, *Paniom emancypantkom... odpowiedź*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 122, s. 1-2. Zob. także: D. Samborska-Kukuć, „Kobietą jestem – i tylko... kobietą chcę zostać do zgonu”. *Wokół szkicu Gabrieli Zapolskiej „W sprawie emancypacji”*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 4, s. 65-82.

¹⁶⁶ A. Regulska, *Przeobrażenia w modelu i funkcjach rodziny na przestrzeni XIX-XX wieku*, „Studia nad Rodziną” 2011, nr 15, s. 238.

niejako na sferę męskości. Niewidzący świata poza pracą Janocki jest przekonany, że nie czeka go nic innego w życiu, zdecydował się bowiem poświęcić w pełni obowiązkom zawodowym. Gdy po raz pierwszy podlega urokowi kobiety, uświadamia sobie, że oprócz realizowania powinności względem społeczeństwa, zasługuje również na swoje osobiste szczęście – na bliskość ukochanej osoby i chwile beztrudnej radości.

Obserwując zachodzące słońce, Janocki doświadcza niezwyklej wizji, wręcz epifanii, gdy w smudze światła dostrzega krystalizującą się postać kobiecą: „Była trochę nikła, ze smutną zadumą w oczach, zupełnie nieznana – i szła ku niemu...”¹⁶⁷; uznaje to za znak od opatrzności i przepowiednię czekającej go miłości: „Pójdź. Otm jest gotów. Czekam Cię!”¹⁶⁸.

Powtarzalność wątku w utworach Dąbrowskiego powstałych na przełomie wieków może świadczyć o jego prywatnych rozterkach i dojrzewaniu w nim decyzji do założenia rodziny. W tym czasie nawiązał z Heleną Rogozińską relację, która – choć zakończona przyjacielskimi stosunkami¹⁶⁹ – nie trwała długo. W opublikowanych kilkanaście lat później *Zmierzchach* pisarz dokona wnikliwej autoanalizy, wspominając tamten okres u boku Hajoty, kiedy uświadomił sobie, że bliski jest tak zmierzch jego kariery literackiej, jak i jego miłości. Niepowodzenia miłosne zakończył dopiero ślub z Marią Gersonówną w czerwcu 1903 roku, z którą jednak nigdy nie doczekał się potomstwa. Zarówno w *Zmierzchach*, jak i *Czekam Cię!* pojawia się także żółta róża jako symbol minionego uczucia. Wątki zapoczątkowane w utworze z 1902 roku niewątpliwie stanowiły dla autora fundament do spisania powieści *Zmierzchy*, w których zarówno ukryte metafory, jak i wątki autobiograficzne zostały znacznie bardziej rozwinięte.

Pozbawione obszernej fabuły opowiadanie *Czekam Cię!* porusza czytelnika jednak subtelnością kreacji świata przedstawionego i – jak niemal wszystko, co wyszło spod pióra Dąbrowskiego – niezwykłą umiejętnością opisywania ludzkich uczuć. Wiktor Gomulicki w obszernej recenzji podsumował, że utwór „Podoba się zapewne najbardziej – damom. Dla nich jest zawsze sprawą najwyższej wagi: czy ktoś ożeni się i czy ktoś znowu wyjdzie za mąż?”¹⁷⁰. niesprawiedliwe byłoby jednak postawić *Czekam Cię!* tuż obok opowieści romansowych – bynajmniej nie to jest przecież głównym wątkiem opowieści i z pewnością nie jest opowieścią wyłącznie dla dam – raczej wręcz przeciwnie. Historyk i publicysta Artur

¹⁶⁷ *Czekam Cię*, 49.

¹⁶⁸ *Czekam Cię*, 49.

¹⁶⁹ Świadczy o tym prowadzona jeszcze w roku 1902 korespondencja, a także pochlebne i przyjacielskie recenzje utworów Dąbrowskiego pisane przez Hajotę.

¹⁷⁰ W. Gomulicki, „Chwila była przedwieczorna”... „Wrażenia” Ignacego Dąbrowskiego, „Życie i Sztuka” 1903, nr 33, s. 4.

Śliwiński docenił natomiast poetycki kunszt opowiadania: „Motyw stary i zużyty (wiosna w naturze budzi wiosnę w sercu ludzkim), ale ujęty w ramy misternego artyzmu i opromieniony uczuciem, tchnie czarem świeżości i pachnie, jak wiosna”¹⁷¹.

Utwór traktuje o chorym z przepracowania mężczyźnie oraz jego dojrzewaniu do zrozumienia, że zasługuje w życiu na szczęście – lecz mimo kreacji neurotyka, zdawałoby się charakterystycznej dla epoki, Dąbrowski ukazuje jego sylwetkę w sposób nietypowy. Nie jest to bohater bliski obłędu z powodu niedopasowania do otaczającego świata ani młodzienc obciążony neurozą genetycznie, skazany na chorobę wieku. Autor koncentruje się raczej na ukazaniu pułapek, których ofiarą może paść człowiek – epigon pozytywizmu – wychowany w poczuciu obowiązku: ciężkiej, nawet – organicznej pracy, uznający za priorytet swoją przydatność względem społeczeństwa i pomijający indywidualne pragnienia. Wątek ten, wynikający niewątpliwie bezpośrednio z autopsji i doświadczenia pisarza, był przez krytykę interpretowany w oderwaniu od zamierzeń. Urodzona w 1816 roku poetka i publicystka Seweryna Duchńska, sama życiowo doświadczona, pisze o *Czekam Cię!*:

Ale ten człowiek – wyznać to musimy – to nie dziecko naszej epoki niestety! Nie targował się ze społecznością, ale stanął do pracy – nie sądził surowo innych, ale żądał widać od siebie dużo, skoro się strudził aż do opadnięcia rąk [...]. My tych niepokłóconych z życiem, ze społecznością, z obowiązkiem, tych nade wszystko nieśmiałych tak mało widzimy dokoła, że za cień jakiś strudzonego, a nie złorzeczącego wędrowca, szczerą wdzięczność żywimy dla autora.¹⁷²

Dąbrowski koncentrował się w swojej prozie na portretowaniu tego, co widzi i oddawaniu rzeczywistości taką, jaką ją zastaje – bez ubarwiania czy wyolbrzymiania. Interesowały go sprawy przyziemne, zwykli ludzie zmagający się z prozaicznymi zmartwieniami i żyjącymi z dnia na dzień. Nie był artystą, dla którego sztuka miałaby być formą szczególnego zaangażowania społecznego – nie próbował piórem walczyć. Jego siła jako pisarza tkwiła w subtelności, wierności i zrozumieniu drugiego człowieka. Nieustannie doceniająca to krytyka wciąż czekała jednak „długiego szeregu dzieł niezwykłych”¹⁷³, co najmniej dorównujących *Śmierci*.

¹⁷¹ A. Śliwiński, *Literatura i sztuka. Odgłosy*, „Prawda” 1903, nr 44, s. 527.

¹⁷² S. [Seweryna Duchńska], dz. cyt., s. 247.

¹⁷³ T. Jeske-Choiński, *Przegląd literacki*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 238, s. 2.

3.6. Heterotopia wieczności „zaświatowych tajemnic”. *Na Capri* (1902)

Podtytuł, którym Dąbrowski opatrzył tom włoskich szkiców – „wrażenia” – postrzegano niejednokrotnie jako asekuracyjną próbę odparcia zarzutów o brak oryginalności podejmowanej tematyki lub artystyczne niedopracowanie dzieł, niezasługujących na miano noweli czy opowiadań. Lektura wszystkich utworów tomiku natychmiast nasuwa jednak refleksję, że sformułowanie „wrażenia” idealnie oddaje nastrojowość i subiektywność impresji, w których kluczową rolę odgrywa nie sama fabuła, a przede wszystkim perspektywa oraz emocje autora¹⁷⁴.

Wskazywane już w niniejszej pracy komponenty interpretacji literackiego impresjonizmu¹⁷⁵, eksplorowanego przez pisarza w *Sonacie cierpienia* (1894 r.), należałoby w tym miejscu rozszerzyć. Choć wszystkie utwory z tomu *Chwila była przedwieczorna* realizują – w mniejszym bądź większym stopniu – poetykę impresjonistyczną, to szkic *Na Capri* stanowi w twórczości Dąbrowskiego jego sztandarową realizację. Jak wspomina Matz, modernistyczna impresja dąży do refleksji egzystencjalnej, wykraczającej poza eksponowaną malarskość i jej walory estetyczne¹⁷⁶. Poza oczywistym bogactwem barw, uchwyconym w przemijalnej „czasowości” oraz w zmieniającej się przestrzeni, Dąbrowski zawarł rozważania wykraczające poza granice ludzkiego poznania – dotyczące postawy człowieka wobec śmierci i melancholii, przed którymi nie sposób uciec. Jednocześnie refleksji tej sprzyja będąca w ciągłym ruchu przestrzeń¹⁷⁷ – nieopisywalna, nieuchwytna i zawsze subiektywna w odbiorze. Dostrzeżenie tej ulotności możliwe jest dopiero dzięki wysubtelnieniu zmysłów obserwatora, której to zdolności Dąbrowskiemu nie brak. Jak zauważa Anna Rossa, kluczowe w tej wyostrej percepcji natury jest nie tyle skupienie się na samym jej kształcie, barwach i odcieniach, ale właśnie na jej znaczeniu poznawalnym dzięki wewnętrznej fascynacji¹⁷⁸. To, co widzialne zostaje „przepuszczone przez filtr temperamentu i wyobraźni artysty”¹⁷⁹, po czym odpowiednio zgodnie z nimi przetworzone, tak jak pisał Zola: „Dzieło sztuki jest fragmentem świata widzianym poprzez temperament”¹⁸⁰. Wypowiedzi te skłaniają

¹⁷⁴ M.in. H. Ratuszna zauważa, że „Dąbrowski okazuje się mistrzem w konstruowaniu nastroju” (zob. H. Ratuszna, dz. cyt., s. 149).

¹⁷⁵ Zob. rozdział poświęcony *Sonacie cierpienia*, pierwszej quasi-impresjonistycznej realizacji literackiej Dąbrowskiego.

¹⁷⁶ J. Matz, dz. cyt., s. 19, cyt. za: W. Bolecki, dz. cyt., s. 24.

¹⁷⁷ A. Rossa, dz. cyt., s. 310–311.

¹⁷⁸ Tamże, s. 311.

¹⁷⁹ Tamże.

¹⁸⁰ E. Zola, „*Moje poglądy z brutalną szczerością*” (1865–1866), w: Tenże, *Šłuszna walka. Od Couberta do impresjonistów*, wybór i wstęp G. Picon, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 34.

do refleksji nad obszarami tematycznymi przewijającymi się w wyobraźni twórczej Dąbrowskiego oraz wielokrotnie przez niego eksplorowanymi – należą do nich: śmierć, melancholia, sens życia oraz przemijanie i ulotność jako cechy wpisane w ludzką egzystencję.

Prowadzona w *Na Capri* narracja ma bardzo intymny charakter; bohater swoją opowieść rozpoczyna słowami: „Błądziłem raz po Caprijskich drogach w piękny jesienny dzień, pełen złotych blasków w powietrzu i żółtych liści po drzewach i wśród kamieni – i błądziłem nie sam”¹⁸¹. Dopowiedzenie, powtórzone w końcowej części utworu („I znowu błądziłem raz, i znowu nie sam”¹⁸²), tworzy swoistą klamrę narracyjną, jednocześnie podkreślając okoliczności wędrówki autora – nie jest to samotna wędrówka, której zazwyczaj sprzyjają nostalgiczne i melancholijne refleksje, a spacer z bliską sercu osobą. Jak bowiem wynika z korespondencji Heleny Rogozińskiej, jesienią 1901 roku Dąbrowski zwiedzał Capri właśnie z nią¹⁸³.

Uwagę przykuwa przede wszystkim oniryczna atmosfera towarzysząca opisywanym doznaniom, budowana przez szczegółowe opisy – cmentarz położony na skalistym zboczu¹⁸⁴ góruje nad błękitną zatoką, za którą roztacza się widok na wulkan Wezuwiusz i majaczące na przeciwległym brzegu miasta. Autor zwraca uwagę na białe krzyże i płyty nagrobne, kontrastujące z chłodną zielenią cyprysów, którymi obsadzony jest kościelny wirydarz. Wydarzenia, podobnie jak w przypadku *Wezuwiusza* czy *Kolegi szkolnego*, można opisać krótko: bohater spacerujący po wyspie Capri, trafia na cmentarz dla cudzoziemców, gdzie wśród obcokrajowców inskrypcji w języku niemieckim czy łacińskim, nagle dostrzega znajome: „»Niech spoczywa w spokoju«. [...] Ś.p. Tekla P.....a¹⁸⁵, ur. 7 kwietnia 1866 r., zmarła na Capri 13 marca 1901 r.”¹⁸⁶. Odźwierny, zapytany o zmarłą, opowiada o jej niewiadomym pochodzeniu, przyjeździe na wyspę, samotnym spacerowaniu bez celu i niespodziewanej

¹⁸¹ I. Dąbrowski, *Na Capri*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Warszawa 1903, s. 107. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Capri*” oraz numerem strony.

¹⁸² *Capri*, 110.

¹⁸³ Zob. Niewysłane pocztówki Heleny Rogozińskiej zapisane przez nią i przez Dąbrowskiego (Listy Heleny Pajzderskiej. BJ rkps 9909 II, k. 23–31).

¹⁸⁴ Do tego opisu pasuje niekatolicki cmentarz założony w 1878 roku, na którym spoczywają głównie obcokrajowcy. Cmentarz jest położony przy Via Krupp.

¹⁸⁵ Mowa o Tekli Porczyńskiej. Dąbrowski ujawnia całe nazwisko w korespondencji Heleny Rogozińskiej: „Jakiś wyśniony fantastyczny sen. Tuż zaraz Campo Santo i grób Tekli Porczyńskiej” – Pocztówka H. Rogozińskiej z dn. 3/4.12.1901 (Capri). BJ rkps 9909 II, k. 29.

Tekla Porczyńska (ur. prawd. 7.04.1866, zm. 13.03.1901 na Capri) – córka Zygmunta i Teodory z Zabokrzyckich. Siostra Józefa, Zygmunta i Aleksego, dziedzica rodzinnego majątku Kohutówki (Kogótówki) k. Hołowaniwska. Ze względu na brak dostępu do archiwów na terenie Ukrainy nie udało się potwierdzić daty i miejsca urodzenia Porczyńskiej. O jej samobójstwie pisała polska prasa – m.in. *Ze świata*. [*Na wyspie Capri...*], „Kurier Warszawski” 1901, nr 79, s. 5, a także: „Czas” 1901, nr 65, s. 2; „Gazeta Polska” 1901, nr 74, s. 2; „Gazeta Kaliska” 1901, nr 69, s. 4.

¹⁸⁶ *Capri*, 108–109.

śmierci: „nagle pewnego wieczora skończyła samobójczo wystrzałem z rewolweru, skierowanym po męsku prosto w skroń. Nikt nie przyjechał na pogrzeb”¹⁸⁷. Polska prasa potwierdza opisywane przez Dąbrowskiego wydarzenia:

Na wyspie Capri – jak nam donoszą – odebrała sobie życie dnia 13 marca b.r. wystrzałem z rewolweru, bawiąca tamże chwilowo młoda Polka z Kijowa, Tekla Porczyńska, prawdopodobnie wskutek rozstroju nerwowego. Już przed tygodniem oświadczyła otaczającym ją osobom, że się zastrzeli.¹⁸⁸

Odebranie sobie życia z dala od rodziny i ojczyzny to zazwyczaj próba umyślnego zatarcia za sobą śladów. Nieznana jest dokładna przeszłość Porczyńskiej, przyczyny jej rozpaczki oraz motywacja, jaką pchnęła ją ku samobójczej śmierci. Przytoczona w opowiadaniu historia eksponuje ulotność ludzkiego życia oraz potwierdza słowa sentencji – człowiek żyje tak długo, jak długo trwa pamięć o nim. Polka, która zmarła tragicznie w wieku zaledwie trzydziestu pięciu lat, jawi się jako symbol smutku, samotności i niepokodzenia z losem.

Spokojna, oniryczna atmosfera cmentarza i towarzyszący jej arkadyjski krajobraz – słońce rozjaśniające płatki kolorowych kwiatów, znany z *Wezuwiusza* błękit morza zlewający się z pogodnym niebem oraz przeszywająca cisza – składają się na dojmujące wrażenie odrealnienia. „Z głębokich lazurów nieba zdawała się spływać uroczysta cisza, cisza powagi, smutku, zaświatowych tajemnic”¹⁸⁹ – zauważa Dąbrowski. Przestrzeń cmentarza ma zatem charakter heterotopijny,¹⁹⁰ jest wyjęta spod powszechnie obowiązujących norm i codzienności. Na obszarze *campo santo* dochodzi do przenikania się świata żywych i umarłych, a szczególnie ważnym elementem tego sposobu rozumienia świata przedstawionego jest funkcja, jaką pełni dane miejsce – w którym percepcja czasu jest zgoła odmienna od zwykłego. Cmentarz jako miejsce pochówku zmarłych, których groby odwiedzają żywi ludzie, stanowi oczywistą przestrzeń spotkań dwóch światów – nierozłącznych, a jednocześnie niezdolnych do koegzystencji na tych samych zasadach. Foucault zauważa, że umiejscawianie cmentarzy w pobliżu kościołów nadaje im charakter sakralny, wzniosły, natomiast praktykowane od początku XIX wieku lokowanie ich na obrzeżach miast wskazuje na rodzaj niechęci i odrazy względem zmarłych:

¹⁸⁷ *Capri*, 109.

¹⁸⁸ *Samobójstwo*, „Czas” 1901, nr 65, s. 2.

¹⁸⁹ *Capri*, 107.

¹⁹⁰ M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 121. (Referat na ten temat został wygłoszony na konferencji w 1967 roku, a opublikowany kilkanaście lat później: M. Foucault, *Des espace autres*, „Architecture. Mouvement. Continuité” 1984, nr 5, s. 46-49).

Równocześnie z indywidualizacją śmierci i mieszczańskim użytkowaniem cmentarza, powstaje obsesja śmierci jako „choroby”. To umarli, jak się przypuszcza, sprowadzają choroby na żywych, to obecność i bliskość zmarłych w sąsiedztwie domów, przy kościele, niemal na środku ulicy przynosi samą śmierć.¹⁹¹

W przypadku caprijskiego cmentarza ważne jest także jego usytuowanie – nie tylko znajduje się on na peryferiach, ale co więcej, trudność sprawia samo dotarcie do niego. Położony przy bocznej uliczce, na szczycie skalistego urwiska, nie jest łatwo dostępny. Sprawdza się w tym przypadku także odmienność obowiązujących na jego terenie norm i zachowań: „Albo wejście jest obowiązkowe, jak w przypadku wchodzenia do koszar lub więzienia, albo jednostka musi poddać się rytom i oczyszczeniom”¹⁹² – zwiedzanie cmentarza nakazuje zachowanie uroczystej powagi, której sprzyja milczenie, zatem odwiedzający, przekraczając próg ogrodzonego terenu godzi się na panujące tam zasady.

Autor opowieści przyznaje, że kieruje nim dziwna organiczna potrzeba, której nie potrafi uzasadnić ani powstrzymać – chęć odszukania wzrokiem znajomych, rodzimych elementów, będących w tak dalekiej podróży jednocześnie pociechą i groźbą. Szuka więc z upragnieniem czegoś, czego znaleźć nie chciał¹⁹³ i odnajduje – mogiłę z polską inskrypcją. Panująca wokół oniryczna atmosfera sprzyja refleksji na temat życia i śmierci, a wzmacnia ją zetknięcie z miejscem pochówku Polki, po której jedynym śladem jest grób „wyciągający białe ramiona krzyża tam bardzo daleko na północ”¹⁹⁴, uosabiający samotność, wyobcowanie i tęsknotę za ojczyzną, będący symbolem – jak mówi narrator – zabłąkanych i tęskniących.

W pewnym momencie opowieść urywa się i ma swoją kontynuację innego dnia, gdy bohater prowadzący spaceruje skalistymi ścieżkami, podziwiając rozciągające się po horyzont morze. Wyobrażenie o tym, co niewidoczne, a co znajduje się poza zasięgiem wzroku, pobudza w nim chęć dalekich podróży, zwiedzania świata z lotu ptaka. Wszechobecny błękit „ciągnie oczy, a za nimi duszę w tajemniczą dal”¹⁹⁵ egzotycznych krain, przypomina mu także o dziecięcych marzeniach rodem z książek Juliusza Verne’a. Autor nie werbalizuje jednak wprost, że jego pragnienia nigdy się nie ziszcza; przyobleka je w metaforę nieosiągalnej wolności: „Chciałoby się być ptakiem i lecieć, bujać, szybować – wytarzać się w tym błękicie i krzyczeć wielką pieśń rozkoszy nieba i oceanu”¹⁹⁶. Obezwładniające piękno krajobrazu

¹⁹¹ M. Foucault, dz. cyt., s. 122.

¹⁹² Tamże, s. 122–123.

¹⁹³ *Capri*, 108.

¹⁹⁴ *Capri*, 109.

¹⁹⁵ *Capri*, 110.

¹⁹⁶ *Capri*, 110.

powoduje w nim poczucie odrealnienia towarzyszące niepohamowanej chęci, by rozkoszować się życiem – takim, jakim ono jest w danej chwili. Opowiadający czuje, że spełniają się wszystkie jego pragnienia; w obawie przed ulotnością chwili chce nasycić się nią łapczywie: „piłem, piłem – aż do zapamiętania się, aż do bólu”¹⁹⁷ ze źródła rozkoszy.

Upojną chwilę przerywa przykre wspomnienie z pobliskiego cmentarza, a atmosfera „wirydarza śmierci” udziela się autorowi. O podobnym zjawisku pisał później Louis-Vincent Thomas: „Przez okropność milczenia nieobecnych, którzy już nie odpowiadają, śmierć kogoś innego godzi we mnie jak rana zadana naszemu wspólnemu bytowi”¹⁹⁸. Zasadnym byłoby postawienie pytania o ogarniające pisarza współczucie względem całkowicie nieznanego mu osoby. Czynnikiem potęgującym poczucie wspólnoty jest niewątpliwie oddalenie od ich wspólnej ojczyzny, nieuniknione dla turysty poczucie wyobcowania za granicą – zwłaszcza w przypadku odwiedzanych przez Dąbrowskiego ustronnych, heterotopijnych miejsc. Szczególnie trafny w tym miejscu wydaje się komentarz:

To, co ujawnia śmierć kogoś innego, podkreślane jeszcze przez obecność „szczątków” (zwłoki), pozwala mi uchwycić również „głębię doświadczenia mortalnego”, że użyję wyrażenia P. L. Landsberga, tzn. pojęcia skończoności człowieka [...]. Nie tylko, jak powiedzieliśmy, zmienia znaczenie rzeczy i przedmiotów, które nas otaczają, lecz próbuje także zmienić moje własne życie, a przynajmniej ujawnić się bez mojej wiedzy w moim zachowaniu.¹⁹⁹

Ucieczka od zmartwień nie jest możliwa, nawet jeśli azylem miałyby stać się idylliczna, włoska wyspa. Grób Polki zdaje się być sygnałem ostrzegawczym, mówiącym „*memento mori!*” – pamiętaj, że umrzesz, niezależnie od tego, dokąd spróbujesz uciec przed smutkiem i tym, co nieuniknione. Jednocześnie ewokuje zagrożenie śmiercią na emigracji, prowadzącą do całkowitego zapomnienia i wymazania z kart dziejów ojczyzny.

Motywy ucieczki od problemów oraz próby ich wypierania pojawia się i w *Koledze szkolnym*, i sanatoryjnym *Czekam Cię!*, i inicjującym cały tom szkicu *Chwila była przedwieczorna*. Nie ulega wątpliwości, że dla samego Dąbrowskiego podróże do Włoch miały właśnie charakter eskapistyczny. W *Na Capri* uświadamia sobie, że nie sposób wymknąć się bólowi, choćby w najpiękniejszych zakątkach świata, i konstatuje, że „ten wieczny ból ludzki jest zawsze jednakowym i goni za nami wszędzie”²⁰⁰ – słowa te bez wątpienia można uznać na

¹⁹⁷ *Capri*, 112.

¹⁹⁸ L.-V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, w: *Antropologia śmierci: myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 169.

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ *Capri*, 112.

rodzaj motta, które towarzyszy twórczości Dąbrowskiego od pierwszych, niewydanych szkiców z lat 1888–1890: *Śmierć (pierwotne)* i *Skazańca*, aż po ostatnie opublikowane utwory – *Zmierzchy* (1913) i *Matki* (1923).

Udręki bohaterów Dąbrowskiego nie sprowadzają się do bólu rozumianego przez pryzmat naturalistyczny; autor podąża raczej ścieżką neoromantyczną, ukazując ludzkie cierpienie jako uszlachetniające, a jednocześnie destrukcyjne. Poważne troski i życiowe bolączki często poprzedzają wydarzenia wyzwajające w postaciach uczucie wzniosłości lub przełamanej chwilowym zachwytem tęsknoty. Sposób realizacji powtarzającego się w jego twórczości motywu bohatera cierpiącego znajduje wytłumaczenie w charakterystycznej dla modernizmu kreacji uczuć mieszanych: „jest to [...] »nastój ducha« znamieny dla »ludzi przeżytych i epok subtelnej cywilizacji«”²⁰¹.

Zamykający tom wrażeń utwór *Na Capri* odgrywa rolę szczególną i z pewnością nie byłoby nadużyciem nazwanie go jednym z najbardziej nastrojowych w całym zbiorze, a tym samym – najbardziej udanym, co zresztą potwierdzają opinie ówczesnej krytyki, doceniającej kunszt pisarza. Gomulicki pisze, że Dąbrowski „tak subtylizuje, wygładza, z takim wyrafinowaniem kolory dobiera i harmonizuje, że jego pędzel staje się – pędzelkiem”²⁰². Szczególnie pozytywnie wypowiedziała się o szkicu, a także o całym tomie, Duchieńska. Zauważając, że zbiór wrażeń z wycieczki do Włoch nie był wówczas niczym nowym, dostrzegła jednocześnie nadnaturalnie silną wrażliwość autora, która przesądziła o wyjątkowości spisanych przez niego wrażeń:

[...] trzeba tu, jak się pokazuje, wnieść ze sobą coś własnego koniecznie, trzeba, aby się te lazury morskie odbiły od smutku jakiegoś zabłąkanego dziecka północy, aby się ta słoneczna, szcudrośliwa aż do marnotrawstwa przyroda przejrzała w melancholii mieszkańca odległych równin, łąk i borów posępnych, aby z tych kontrastów jaskrawych powstało wrażenie i nastrój. Książka p. Dąbrowskiego daje ten nastrój [...].²⁰³

Sam utwór przed drukiem w tomie *Chwila była przedwieczorna* ukazał się w dwóch czasopismach: na łamach bożonarodzeniowego dodatku literackiego do „Nowej Reformy” w 1902 roku oraz w noworocznym wydaniu „Tygodnika Ilustrowanego” w 1903 roku, jednak dopiero wydanie książkowe wzbudziło większe zainteresowanie ze strony krytyki.

²⁰¹ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 35.

²⁰² W. Gomulicki, „*Chwila była przedwieczorna*”..., dz. cyt., s. 4.

²⁰³ S. [Seweryna Duchieńska], *Sprawozdania literackie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1903, nr 21, s. 246.

3.7. Młodopolskie „ja” wiecznie błędzące. *Okręt zadżumiony* (1903)

W ostatnich dniach września 1901 roku w europejskich czasopismach zaczęły z coraz większą częstotliwością pojawiać się nagłówki: *Dżuma w Neapolu*. Korespondenci „Nowej Reformy” informowali:

Agencja Stefaniego ogłasza następującą sensacyjną wiadomość: w nocy z poniedziałku na wtorek doniósł prefekt neapolitański do ministerstwa spraw wewnętrznych telegraficznie, że w Neapolu wydarzyło się kilka wypadków dżumy, o których zawiadomiono go dopiero dnia 23 b. m. Dalsze wypadki stwierdzono dnia 24 b. m. [...] Wszystkie sklepy w Puerto Franco i okolicy, jako też wszystkie mieszkania, poddano ścisłej dezynfekcji. Odzież zmarłych spalono. Szczury w kanałach wytruto za pomocą gazów. Sprowadzono wielką ilość surowicy antydżumowej, słowem uczyniono wszystko, co tylko rozszerzeniu się choroby może przeszkodzić.²⁰⁴

W dniu 25 września włoski rząd zdecydował o wprowadzeniu niezbędnych środków zabezpieczających, o których regulowaniu miał decydować generalny inspektor zdrowia, ponadto dokonano natychmiastowej izolacji portu w Neapolu i jego ochrony przez żandarmów. Z zagranicy sprowadzono leczniczą surowicę, dezynfekowano kanały, ścieki i nadmorskie magazyny²⁰⁵. Pszenicę przywiezioną z Indii do neapolitańskiego portu, ze względu na obawę przed zakażonymi szczurami, nakazano spalić²⁰⁶, a żywe przepiórki wiezione na sprzedaż z Egiptu poddano – razem z arabskimi kupcami – kwarantannie na morzu²⁰⁷. Największą panikę wywołał fakt, że nie sposób było zlokalizować konkretnego statku, który sprowadził dżumę do Włoch: „Nie wiadomo nawet, jaki to okręt przywiózł zarazę! Tyle ich już od 1 września odpłynęło. A te co przybywają teraz, muszą zatrzymać się przed portem, stojące zaś w nim odbędą kwarantannę”²⁰⁸. Z tego powodu władze nie zezwalały na wpłynięcie do okolicznych portów (w Palermo, Genui, Salerno) łodzi przybyłych z miejsc najbardziej podejrzanych o zarazę – z Indii, wybrzeży Afryki, a także samego Neapolu²⁰⁹; statki przypływające do Włoch nie mogły przybić do prawie żadnego z portów. Odraczano również wszelkie rejsy, aby uniknąć rozprzestrzeniania się epidemii²¹⁰.

²⁰⁴ *Dżuma w Neapolu*, „Nowa Reforma” 1901, nr 222, s. 2.

²⁰⁵ D., *Korespondencje. (Dżuma w Neapolu)*, „Gazeta Lwowska” 1901, nr 225, s. 2.

²⁰⁶ *Dżuma*, „Kurier Poranny” 1901, nr 276, s. 3.

²⁰⁷ Rom., *Korespondencje. (Dżuma w Neapolu)*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 280, s. 3.

²⁰⁸ D., dz. cyt., s. 2.

²⁰⁹ *Włochy*, „Dziennik Śląski” 1901, nr 227, s. 2.

²¹⁰ Tamże, s. 3.

Dnia 19 października 1901 roku, czyli niecały miesiąc od oficjalnego stwierdzenia pierwszego przypadku dżumy we Włoszech i dziesięć dni od ostatniego odnotowania zarazy, obostrzenia zostały zniesione²¹¹. Przy zachowaniu szczególnej ostrożności i nadzoru sanitarnego dopuszczano już statki do portów oraz zezwalano na rozładowywanie przywożonych towarów.

Panika wywołana rozprzestrzeniającą się dżumą, związane z nią obostrzenia, problemy z dostępem do żywności, sama epidemia oraz przede wszystkim metaforyczny wydzźwięk zarazy od setek lat pełniły źródło inspiracji twórczej dla artystów²¹². Była ona również w niewątpliwym centrum zainteresowania Dąbrowskiego, który pod koniec września przeniósł się z Rzymu do Sorrento i śledził rozwój wypadków opisywanych w lokalnej prasie. W grudniu 1901 roku, kiedy już wspólnie z Rogozińską odwiedził malowniczą Lazurową Grotę²¹³, spisał swoje wrażenia inspirowane ostatnimi wydarzeniami oraz morską wycieczką – w szkicu *Okręt zadżumiony*.

Utwór wchodzi w skład włoskich wrażeń z tomu *Chwila była przedwieczorna*, lecz wcześniej, na początku roku 1903, opublikowano go na łamach czasopism w różnych zaborach: w „Kurierze Warszawskim”, „Tygodniu” (dodatku literackim „Kuriera Lwowskiego”) oraz krakowskiej „Nowej Reformie”. Jego odbiór, podobnie jak w przypadku większości tekstów ze zbioru, był bardzo nierównomierny. Gomulicki uznał *Okręt* za utwór najbardziej wyrazisty, pełen grozy i siły, które świadczą o talencie autora oraz jego zdolności do przedstawiania w poruszający sposób wydarzeń tragicznych²¹⁴. Określił jednocześnie, że jest to: „asnykowski »karmelek dla dam« – po którym przyjść mogą i przyjść powinny bardziej ludzkie, prawdziwsze i zdrowsze gorycze”²¹⁵. Rozczarowana *Okrętem* była natomiast Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa, która uznała go za najsłabszy utwór z całego tomu: „zda się, że autor opowie nam pełną zgrozy legendę [...]. Lecz szybko pierzcha to, tytułem wywołane, wrażenie”²¹⁶. Recenzentka uznała, że w utworze brak „zgrozy i potęgi”²¹⁷, opisane wydarzenia mają zbyt realistyczny charakter, a samo zakończenie nosi raczej znamiona tajemniczości i nostalgii, aniżeli mrożącej krew w żyłach tragedii – na co wskazywać miałby tytuł. Nie ulega

²¹¹ *Dżuma w Neapolu*, „Nowa Reforma” 1901, nr 241, s. 3.

²¹² Zob. chociażby Dekameron Boccaccia (1470), *Dziennik roku zarazy* Defoe (1722) czy *Ojciec zadżumionych* Słowackiego (1838).

²¹³ Grotta Azzurra na północno-zachodnim wybrzeżu wyspy Capri.

²¹⁴ W. Gomulicki, *Chwila była przedwieczorna...*, dz. cyt., s. 4.

²¹⁵ Tamże.

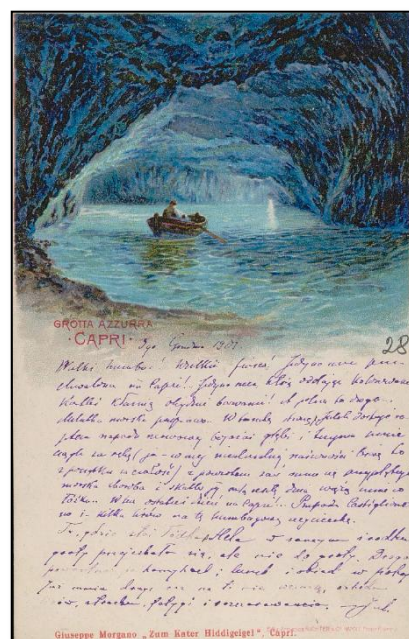
²¹⁶ C. Halicz [Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa], *Z beletrystyki polskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1903, nr 39, s. 465–466.

²¹⁷ Tamże, s. 466.

wątpliwości, że Dąbrowski chciał zawrzeć w swojej opowieści elementy faktograficzne, jednak nawet powierzchowna lektura pozwala na dostrzeżenie celowości stosowanych symboli i ukrytych za nimi znaczeń, które nadają szkicowi wyrazistości. Należy jednak zgodzić się z tym, że czytelnik odczuwa niedosyt związany z poruszeniem kilku wątków, spośród których żaden nie zostaje przez autora wyzyskany w pełni swego potencjału. Henryk Galle słusznie zauważył: „surowy to jeszcze materiał, który należało przetopić w kryształ utworów literackich o artystycznej doskonałości. Za mało to na autora *Śmierci i Felki*”²¹⁸. Po raz kolejny *Śmierć* była więc wyznacznikiem pewnego literackiego poziomu artystycznego, który – jak oczekiwano – powinien osiągnąć Dąbrowski, aby krytyka bezspornie uznała jego nowy, wielki sukces.

Przedmiotem opowieści są wrażenia i obserwacje poczynione przez Dąbrowskiego w trakcie wycieczki łódką wokół wyspy Capri. Razem z niewymienionym z nazwiska towarzyszem (a raczej towarzyszką – dzięki korespondencji wiadomo bowiem, że chodzi o Rogozińską, z którą wspólnie zwiedzał wówczas wyspę)²¹⁹ oraz lokalnym przewodnikiem, Giuseppem, wyruszają wzdłuż caprijskiego wybrzeża. Dokładnemu opisowi mijanych skał, roślin i ptaków towarzyszy niekryta ze strony autora potrzeba niecodziennych wrażeń: „Zatoka jest tak spokojna, że aż irytuje. Nie po to się jeździ po morzu, żeby mieć wrażenie stawu!”²²⁰. Zniecierpliwienie wszechobecnym spokojem natury oraz brakiem możliwości sprawowania nad nią kontroli znane było już czytelnikom z sanatoryjnego tekstu *Czekam Cię!*, pisanego zresztą w podobnym czasie. Dąbrowski powielił tym samym w *Okręcie* rys nerwowca, któremu niełatwo jest pozbyć się rozdrażnienia, poczucia niespełnienia oraz ciągłej potrzeby silnych doznań.

Uczestnicy wyprawy wpływają do obszernej jaskini, która – jak pisze Dąbrowski – przypomina słynną Lazurową Grotę²²¹. W jej wnętrzu bohater doznaje niemal



Fot. 15. Poczтівка Rogozińskiej z dopiskami Dąbrowskiego.

²¹⁸ H. Galle, *Poezja, powieść, dramat*. [Dąbrowski Ignacy...], „Książka” 1903, nr 10, s. 366.

²¹⁹ Dżuma pojawiła się w Neapolu pod koniec września 1901 roku, a Lazurową Grotę odwiedził dopiero na początku grudnia razem z Rogozińską. Szkic *Okręt zadżumiony* zespala obie historie w czasie.

²²⁰ I. Dąbrowski, *Na Capri*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Warszawa 1903, s. 54. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Okręt*” oraz numerem strony.

²²¹ Choć w istocie Dąbrowskiego zainspirowała prawdziwa caprijska Lazurowa Grotta (Grotta Azzurra).

transcendentalnych wrażeń, odbieranych wszystkimi zmysłami. Morskie fale rozbijające się o okoliczne skały potęgują huk, który we wnętrzu jaskini zdaje się brzmieć niczym złowrogi pomruk utajonego, morskiego bóstwa. Początkowy mrok panujący w grocie zostaje w pewnym momencie przełamany niezwykłym widokiem: „Coś się widać przekreśliło w naturze, bo niebo, blask, mamy pod sobą, a czarną skałę nad sobą”²²². Turkusowe światło padające na znajdujących się w łódce podróżników od dołu nadaje ich skórze siny, trupiozielony odcień: „Wygłądamy jak fantastyczne duchy na obrazach Böcklina”²²³, zdają się być swoimi własnymi cieniami, co wywołuje u nich poczucie obcowania z zaświatami²²⁴. Doświadczenie to jednak ulatnia się wraz z opuszczeniem jaskini.

Podczas dalszej morskiej wyprawy tułacze dostrzegają we mgle potężny, mroczny statek: „trójmasztowiec, dymiący z dwóch przysadzistych kominów. Gęsty, czarny dym długim welonem rozwłóczy się po niebie. Płynie wolno od Pozzuoli, jakby niepewny drogi. Na tej wielkiej przestrzeni wód ma w sobie coś smutnego, zabłąkanego. Tak, to La Bella Elena!”²²⁵. Autor przywołuje związane ze statkiem wydarzenia sprzed dwóch tygodni – miał rzekomo stać kilka dni zakotwiczony z dala od portu, gdyż nie dopuszczano go bliżej z obawy o zakażenie dżumą. La Bella Elena stała się wówczas obiektem zainteresowania gapiów – „Mnóstwo łodzi przez cały dzień okrążało statek, przypatrując się widać, jak wygląda dżuma”²²⁶.

Warto w tym miejscu przyjrzeć się kilku ukrytym w tekście symbolom, dzięki którym interpretacja *Okrętu zadżumionego* staje się pełniejsza. Morze w literaturze i kulturze wiąże się z wiecznością, nieskończonością, również z pierwotnym chaosem oraz stworzeniem świata²²⁷, do którego nawiązuje Dąbrowski: „Oto tak być musiało przed początkiem wszystkiego, kiedy Duch Boży unosił się nad wodami...”²²⁸. Symbolizuje także samotność i źródło ukrytych tęsknot²²⁹, którymi targana jest jednostka; taką funkcję ma przede wszystkim w świadomości młodopolar, dla których woda odzwierciedlała stan duszy – melancholijność, refleksję o przemijaniu i śmierci²³⁰. Samo morze postrzegane jest również jako nieopanowany żywioł –

²²² *Okręt*, 55.

²²³ *Okręt*, 55.

²²⁴ Wizja ta wpisuje się w twórczość szwajcarskiego artysty Arnolda Böcklina (1827–1901), reprezentanta nurtu symbolistycznego. Malował on głównie pejzaże i sceny inspirowane mitologią, poruszał także tematykę tanatologiczną i maladyczną. Charakterystyczne dla jego dzieł są m.in. stonowane barwy, gra światłocienia oraz typowy dla niego bladoczerwony odcień skóry portretowanych postaci. Jego najpopularniejsze obrazy to: *Wyspa umarłych* (różne wersje z lat 1880–1886), *Wyspa życia* (1888), *Plaga* (1898) oraz *Autoportret ze śmiercią* (1872).

²²⁵ *Okręt*, 60.

²²⁶ *Okręt*, 61.

²²⁷ *Morze*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 230–231.

²²⁸ *Okręt*, 57.

²²⁹ *Morze*, w: W. Kopaliński, dz. cyt.

²³⁰ Zob. G. Bachelard, dz. cyt., s. 164–166; A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły*, Kraków 2013, s. 11–27.

taka narracja budowana jest w utworze za pomocą licznych ożywień i personifikacji: woda raz jest spokojna, drwiąca, milcząca²³¹, innym razem morskie bałwany „rzucają się wściekle na boki, ciskają się w okna, rade by ugryźć chociaż, ukąsić, jeżeli połknąć nie mogą”²³², a fala „z najeżoną grzywą piany, gotuje się do ostatniego skoku”²³³. Wraz z nadpływającym statkiem woda zaczyna przypominać groźną bestię.

Kluczowym symbolem jest literacka kreacja tytułowego okrętu – w kulturze statek figuruje bowiem jako zakamuflowana śmierć (bądź żyjąca wiecznie, tułająca się dusza) lub też metafora человеческого losu²³⁴. Foucault zauważa także, iż „Okręt to heterotopia *par excellence*”²³⁵ – stanowi on bowiem przestrzeń odizolowaną od reszty społeczeństwa, a na jego terenie obowiązują specyficzne normy i zwyczaje. Statek pełen zadżumionych pasażerów jest więc reprezentacją heterotopii dewiacji – jej uczestnicy są „inni”, chorzy, mogą zarażać i zagrażać reszcie społeczeństwa, przez co należy ich odizolować. Do tej samej kategorii Foucault zalicza również takie miejsca jak sanatoria, szpitale psychiatryczne, więzienia czy domy starców²³⁶, choć Monika Sznajderman dostrzega nierozzerwalną więź zarazy ze sferą *sacrum* (plaga jako kara za obrazę bóstw)²³⁷, co dla francuskiego filozofa stanowi odrębną kategorię. W przypadku przestrzeni okrętowej mamy dodatkowo do czynienia z heterochronią²³⁸ – zaburzeniem poczucia czasu, rozwoju jednostki, a wręcz z jej retardacją oraz umysłową i cielesną degradacją.

W przeciwieństwie do pozytywistycznych wypraw literackich, o mniej lub bardziej sprecyzowanej destynacji, a już z pewnością – z określoną drogą do tego celu – młodopolskie wędrówki najczęściej pozbawione były szczegółowego planu. Poeci podróżowali zazwyczaj w nieokreślonym kierunku i bez celu, poddając się żywiołowi. Ekspedycję należałoby zatem określić terminem odpowiadającym charakterowi czynności, a więc – raczej włóczęgą bądź tułaczką. Hanna Filipkowska, która przeanalizowała motyw wędrówki w młodopolskiej poezji, wskazuje na monotonną powtarzalność tego motywu, ujętego w dość jednolity sposób, który określa jako poetycką kliszę²³⁹. Faktem jest jednak, że częstotliwość podejmowania toposu wędrówki „bez kierunku” świadczy o czymś innym, aniżeli nieudolne silenie się na

²³¹ *Okręt*, 59.

²³² *Okręt*, 64.

²³³ *Okręt*, 67.

²³⁴ *Okręt (statek)*, w: W. Kopaliński, dz. cyt., s. 274.

²³⁵ M. Foucault, *Inne przestrzenie...*, dz. cyt., s. 125.

²³⁶ Tamże, s. 121.

²³⁷ M. Sznajderman, *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, Warszawa 1994, s. 5.

²³⁸ Termin ten, podobnie jak *heteropię*, przeniósł na obszar humanistyki właśnie Foucault.

²³⁹ H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, w: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków 1977, s. 16.

oryginalność – wskazuje na obszar tematyczny, który dla *fin-de-siècle*'istów był szczególnie ważny, konieczny do zmanifestowania. Badaczka przywołuje kilka fragmentów wierszy, w których realizowany jest omawiany topos, spójny z wizją Dąbrowskiego:

Nie pytam co mnie czeka – nie dbam dokąd płynę,
Gnany siłą przeznaczeń ślepą i bezwiedną –
Za mną wybrzeża wspomnień, przede mną mgły sine
Płynę i wszystko mi jedno...

(L. Rydel, *Wszystko mi jedno*)²⁴⁰

Pobyć mój na tej ziemi – zdarzenie dziwaczne!
Albom ja nie dla ludzi lub nie dla mnie ludzie;
Błąkam się, dziś błąkam, jutro błąkać zacznę,
I wśród błąkania żywot mój do śmierci pójdzie.

(W. Rolicz-Lieder, *Podobieństwo*)²⁴¹

Ważnym elementem jest właśnie powtarzające się w wielu tekstach *błądzenie* i jego znaczenie – charakterystyczne w kulturowych przedstawieniach zarazy – które „jest sposobem podróżowania po tamtym świecie”²⁴². Zadzumiony okręt-widmo nie zmierza w konkretnym kierunku, lecz błądzi, podąża dokądś, pozbawiony celu. Ponadto zarówno personifikowane plagi, jak i sama śmierć często nie przemieszczają się w taki sam sposób, jak ludzie, a zupełnie *à rebours* – ta odwrotność jest specyficzna dla baśniowych i mitycznych wyobrażeń istot związanych z zaświatami²⁴³. Mimo swojej potęgi uosobienie zarazy sprawia wrażenie niezwyklej lekkości i zwiewności²⁴⁴, ducha sunącego po świecie; taki obraz wpasowuje się w literacką kreację okrętu jako zaświatowej zapowiedzi dżumy.

Błądzący po morzu statek, odpawiany z portu do portu, zmuszony do przemierzania bezkresnych wód bez szansy na postój w bezpiecznej przystani – to oczywisty symbol kondycji ludzkiej, stanu pokolenia młodopolań niezdolnego do samookreślenia i życiowego spełnienia oraz trwającego w ciągłej, niekończącej się tułaczkiej wędrówce. Motyw ten wskazuje na głęboki kryzys egzystencjalny nowej generacji, a także jej nieprzystawanie do wszelkich „portów” – miejsc, które mogą być celem i dążeniem innych ludzi. W kilka dni później po pierwszym

²⁴⁰ L. Rydel, *Poezje*, Kraków 1909, s. 26, cyt. za: H. Filipkowska, dz. cyt., s. 15.

²⁴¹ W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*, Warszawa 1960, s. 37, cyt. za: H. Filipkowska, dz. cyt., s. 15.

²⁴² J. S. Wasilewski, *Po śmierci wędrować. Szkic z zakresu etnologii świata znaczeń (II)*, „Teksty” 1979, nr 4, s. 72, cyt. za: M. Sznajderman, dz. cyt., s. 15.

²⁴³ M. Sznajderman, dz. cyt., s. 16.

²⁴⁴ Tamże.

dostrzeżeniu okrętu narrator ukazuje go jako schorowanego, zmęczonego starca, który resztkami sił kieruje się do kolejnego wybrzeża: „Sunie szybko, ale jakby już ostatnim tchem, bo się chwieje i słania na boki, jak człowiek głodny i chory”²⁴⁵. Podobna wizja stanowi metaforę życia samego podmiotu. Ukojenie wyrwijącej serce z piersi organicznej tęsknoty jest niemożliwe, mimo upływu czasu i nieustannie podejmowanych prób. Społeczeństwo świadomie wyrzeka się bowiem obcego, wskutek czego zadżumiony okręt-widmo, wyklęty i odizolowany od reszty świata, skazany jest na wieczną tułaczkę bez celu i finalnie śmierć w aurze legendy. Samospełnienie oraz odnalezienie własnej tożsamości jawią się jako niemożliwe do osiągnięcia. Autor wskazuje na to, jak nierozłącznym elementem ludzkiej osobowości jest „zmaganie z wieczną niekompletnością podmiotowości”²⁴⁶, silnie sprzężone z typowym dla epoki poszukiwaniem swego heterogenicznego „ja”.

Samej metafory statku-widma używa również Kazimierz Przerwa-Tetmajer w swoim dramacie *Wizja okrętu*: „zobaczyłem nagle, tam od północy, okręt cały śniegiem pokryty i obmarzły lodem. Pokład, maszty, liny i żagle, wszystko jeden śnieg i lód, przeraźliwie białe”²⁴⁷. Pełni on w utworze symbol ludzkiego sumienia, wewnętrznego rozdarcia oraz zwiastuje śmierć. Choć znaczenie to nieznacznie różni się od kreacji Dąbrowskiego, w obu tekstach samo pojawienie się okrętu wywołuje u bohaterów egzystencjalny niepokój, potęguje atmosferę lęku i wróży osobiste nieszczęście.

Katarzyna Badowska w analizie zagadnienia podmiotowości w prozie Cecylii Walewskiej przywołuje wątek z powieści *Bez duszy*, której bohaterka – Nuna – skupiona dotąd na niespójności własnej tożsamości, zwraca się ku przeciwieństwu duszy, czyli ciała²⁴⁸. Podziwianie swojej urody w lusterku pełni dla niej jedyną formę pocieszenia, dostarcza jej ekwiwalentu samozadowolenia i pozwala na dostrzeżenie własnej wyjątkowości. Badowska pisze:

Wzbudzając podziw pięknem antycznego posągu (cera biała jak marmur, włosy upięte w grecki węzeł), odbierając hołdy należne królowej piękności, bohaterka odczuwa własną wyjątkowość

²⁴⁵ *Okręt*, 68.

²⁴⁶ K. Badowska, „Ja” wiecznie niegotowe. Zagadnienie podmiotowości w prozie Cecylii Walewskiej, w: Taż (red.), *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, Łódź 2014, s. 154.

²⁴⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Wizja okrętu*, oprac. H. Ratuszna, w: Tenże, *Dramaty*, t. 1., M. J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron (red.), Warszawa 2019, s. 92.

²⁴⁸ K. Badowska, dz. cyt., s. 134.

i wyższość. W jej powierzchowności nie ma skaz i mankamentów, jakie czynią kalekim jej wnętrze.²⁴⁹

Co ciekawe, dość zbliżoną refleksję można wysnuć po lekturze początkowych ustępów *Okreću zadżumionego*, w którym narrator chwilowo skupia uwagę na pięknie męskiego ciała. Autor opowieści spogląda na młodego przewodnika i, nie kryjąc zachwyty, obserwuje jego ruchy, odczytywane niemal erotycznie:

Nie mogę się dość napatrzeć na mego Giuseppe. Piękny, czarnokędziomy, jakby powiedział Homer, o orlim nosie, w obcisłym trykocie – stoi i odpycha wodę tak, że się wprost prosi o rzeźbę. Wysunięta w tył noga, kołysanie się całej figury, przegięcie głowy, każdy ruch – jest kokietującym wdziękiem. Raz po raz, nachylając swe pyszne ciało, nalega piersią na rękojeść wiosła, ocierając się o nią niemal lubieżnie.²⁵⁰

Umięśniony mężczyzna, uosabiający młodość i siłę, stanowi silnie kontrastujące przeciwieństwo względem dopiero co odwiedzonej groty „mistycznych zaświatów”²⁵¹, przypominającej podziemia Hadesu. Przewodnik Giuseppe, niczym przewoźnik dusz Charon – choć zobrazowany jako jego zupełna odwrotność²⁵² – przeprowadza podróżnych przez Styks do wnętrza pieczary – lecz ostatecznie wyprowadza ich z powrotem na słoneczną zatokę. Taka perspektywa postrzegania męskiego ciała (zwłaszcza przez pisarza tej samej płci) stanowi ewenement w literaturze schyłku XIX wieku i zapowiada tym samym popularny szczególnie w okresie międzywojennym kult męskiej, wysportowanej sylwetki²⁵³.

Sposób, w jaki Dąbrowski pisze o młodym Giuseppem po raz kolejny nasuwa pewne skojarzenie z twórczością Iwaszkiewicza – w tym przypadku z Jurą, bohaterem *Zenobii Palmury*²⁵⁴, którego autor wykreował zgodnie z założeniem, jakoby męskie ciało było symbolem absolutnego, posągowego piękna²⁵⁵. Już samo patrzenie na nagi, umięśniony tors zbliża oglądającego do sfery *sacrum*, gdyż jest tożsame z obcowaniem ze sztuką, z nieprzemijalnym pięknem.

²⁴⁹ Tamże.

²⁵⁰ *Okreću*, 57–58.

²⁵¹ *Okreću*, 56.

²⁵² Charona wyobrażano sobie bowiem jako posępnego starca.

²⁵³ Np. twórczość Iwaszkiewicza, Wierzyńskiego. Więcej: zob. W. Śmieja, *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918–1939*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 28–48.

²⁵⁴ Oczywiście skojarzenie z nieprzemijalnym pięknem i młodością prowadzi także ku Mannowskiej *Śmierci w Wenecji*.

²⁵⁵ J. Jański, *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza w ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Kraków 2009, s. 123.

Ostatnia scena *Okrętu zadżumionego* przynosi całkowitą zmianę pejzażu – jasne i bezchmurne wczoraj niebo, dziś jest szare, rozdierane piorunami, a morze zielone, brudne i wzburzone. Woda zdaje się toczyć wściekłą walkę ze skałami: „wybryzg zbieleją od szamotania się wody, jak krew z otwartej rany, świadczy o walce, jaka tu nieustannie wre na tych głębinach”²⁵⁶. Rozciągająca się gęsta mgła prowokuje w narratorze refleksję na temat tego, co się za nią kryje – co jeszcze jest człowiekowi nieznane? Co rozgrywa się tam, w zaświatach, czego ludzkie oko nie jest w stanie dostrzec? Odpowiedzi jednak nie znajduje²⁵⁷. Zamiast niej zauważa na horyzoncie przemoczoną, pustą, ponurą sylwetkę statku La Bella Elena, przypominającą konającego człowieka. Ponowne pojawienie się okrętu-widmo pozbawionego pasażerów przypomina zły omen, zdający się być groźbą wiecznej tułaczki, na jaką skazany jest człowiek²⁵⁸.

Dąbrowski w pełni świadomie wykorzystuje scenę podpatrzoną w rzeczywistości – kwarantannę zadżumionego statku – do symbolistycznego przetworzenia. Operuje symbolami, metaforami i aluzjami celem subtelного wyrażenia ukrytego sensu swojej opowieści. W krótki utwór wplata nawiązania do mitologii, porusza fundamentalną dla doby Młodej Polski kwestię podmiotowości, sygnalizuje również nieustannie obecne w jego twórczości motywy maladyczne i tanatologiczne, krążące w orbicie własnych lęków i zainteresowań. Włoskie wrażenia, choć fragmentaryczne, impresjonistyczne, zdające się być pozbawionymi głębokiego znaczenia „obrazkami”, niosą więc za sobą wiele cennych spostrzeżeń, czytelnych dla uważnego odbiorcy tego symbolistycznego utworu.

²⁵⁶ *Okręt*, 66.

²⁵⁷ Takie przeniesienie krajobrazu akwaticznego na pejzaż wewnętrzny – stan własnej duszy – jest motywem często powtarzającym się w poezji Młodej Polski. Szczególnie wymowny zdaje się cytat z utworu K. Przerwy-Tetmajera *Na Królewskim Jeziorze*: „Czy to jezioro? Czy to moja własna dusza?”, omówiony wraz z innymi przez: A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły*, dz. cyt., s. 19–27.

²⁵⁸ Taką interpretację podziela także H. Ratuszna (dz. cyt., s. 147), która podobieństwo okrętu do duszy podmiotu postrzega jako celowe.

3.8. Terpsychora w Warszawie. *Taniec jako sztuka piękna* (1904)

Człowiek, dosięgnąwszy szczytu kultury, będzie się musiał wrócić do nagości; nie będzie to już jednak nieświadoma nagość człowieka dzikiego, lecz uświadomiona i celowa nagość rozwiniętego człowieka, ciało którego będzie harmonijnym wyrazem jego istoty duchowej.

Isadora Duncan, *Taniec przyszłości*

Epoka postyczniowa, wraz ze znaczącymi zmianami politycznymi, społecznymi czy obyczajowymi, przyniosła również całkowicie nowe wymagania względem sztuk pięknych. Popularny dotąd balet romantyczny okazał się całkowicie przebrzmiały w perspektywie współczesnego odbiorcy. Widz doby pozytywizmu od baletu (podobnie jak i od teatru) oczekiwał przede wszystkim rozrywki i relaksu, miłego dla oka widowiska po pracowitym tygodniu²⁵⁹. Taniec miał zaskakiwać oryginalnością, dopracowaną choreografią, a także – urodą i umiejętnymi sylwetkami baletnic. W miejsce szkoły francuskiej, dbającej przede wszystkim o elegancję ruchu, po upadku powstania pojawił się balet włoski, w którym kluczowe było techniczne dopracowanie choreografii, podejście do tańca wręcz sportowe. O sytuacji warszawskiego baletu przełomu wieków XIX i XX krytycznie wypowiadał się w 1901 roku pisarz i znawca muzyki Antoni Sygietyński, zwolennik szkoły francuskiej oraz przeciwnik włoskiego baletu „mechanicznego”²⁶⁰, którego techniczną wirtuozerię porównywał do występów gimnastycznych. Sygietyński głosił pogląd, że sztuka taneczna powinna odzwierciedlać stan ducha i emocje, których zdecydowanie brak w balecie włoskim: „Jest to sztuka czysto akrobatyczna, przeciwna estetyce tańca”²⁶¹.

U schyłku wieku wraz z nadejściem kolejnych tendencji modny balet włoski stopniowo przestawał plasować się w centrum zainteresowania widzów. Zanim jednak całkowicie wyszedł on z użytku, z początkiem XX wieku nastął okres przejściowy, przepełniony światopoglądowymi sporami i publicystyczną polemiką o status i rolę tańca. Rozwijać zaczął się nowy nurt, którego przedstawiciele chcieli za wszelką cenę zmienić kształt ówczesnego baletu (i sztuki teatralnej):

²⁵⁹ J. Pudełek, *Warszawski balet w latach 1867-1915*, Kraków 1981, s. 8.

²⁶⁰ A. Sygietyński, *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, oprac. B. Mamontowicz-Łojek, Kraków 1971, s. 41. Uwzględnione w tomie publikacje pochodzą z nr. 321–323 „Kurier Warszawski” za 1901 r. Zob. *Nota wydawnicza*, w: Tamże, s. 73.

²⁶¹ Tamże, s. 43.

Różnorodność wszystkich, powstałych na przełomie XIX–XX wieku koncepcji artystycznych jednociła bowiem idea przeciwstawienia się zastanej pod koniec XIX wieku sytuacji kryzysowej w teatrze, zdominowanym przez mieszczańską publiczność, tanie efekty sceniczne, standardowy repertuar i skomercjalizowany system gwiazdorski.²⁶²

Kontestatorem takiego stanu sztuki był też Dąbrowski, który swój pogląd wyraził zwięźle w króciutkim, nietytułowanym wpisie opublikowanym na łamach tomu *Scena polska w Łodzi 1844–1901*²⁶³, pisząc: „Każda sztuka, żeby nie popaść w zupełne zjałowienie, czerpie choć od czasu do czasu z najważniejszego źródła piękna – z prawdy życia i natury [...]”²⁶⁴. Pisarz poddaje krytyce niektórych przedstawicieli sztuki współczesnej, których nieudolne naśladownictwo zamieniło w „akrobatów, jeżeli nie w epileptyków”²⁶⁵. Uznając prawdę i wierność rzeczywistości za podstawowe wyznaczniki sztuki, nawołuje: „Czy ludzie współcześni tak mówią, tak gestykują, tak wyrażają swoje uczucia, jak to nam pokazują na scenie? Prawdy, prawdy i jeszcze raz prawdy!”²⁶⁶.

Za bezdyskusyjną prekursorkę tańca nowoczesnego – zwanego też wyzwolonym, wolnym lub tańcem przyszłości – już wówczas uważana była Isadora Duncan²⁶⁷. W pierwszych latach swojej działalności amerykańska tancerka, ilekroć występowała na deskach światowych scen, wywoływała skrajne emocje: od zachwytu, przez zdziwienie, po niesmak i – co zrozumiałe – zgorszenie. Kontrowersje wokół Duncan wynikały z całkowitego odrzucenia przez nią dotychczasowych założeń tańca baletowego, jego rygorów, a także całej oprawy scenograficznej i kostiumograficznej. Sceniczne realizacje Duncan „uwolniły ciało z niewoli baletowego formalizmu, przekonywały o zawartym w ciele twórczym potencjale”²⁶⁸ – jej idea tańca opierała się o ideę powrotu do natury, swobodę, prostotę i naturalność, a także skupienie na ludzkim ciele. Tradycyjny balet zawsze uważała za sztuczny, a załączki tych przekonań

²⁶² B. Waligórska-Olejniczak, *Sceniczny gest w sztuce A. P. Czechowa. „Mewa” i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009, s. 11.

²⁶³ Książkę opublikowano 28.09.1901 r. z okazji otwarcia nowego Teatru Wielkiego w Łodzi przy dawnej ul. Konstantynowskiej 16. Została przygotowana z inicjatywy Karola Łaganowskiego i Karola Kozłowskiego; miała bardzo ograniczony nakład, a dochód z jej sprzedaży przeznaczono na kasę oszczędnościowo-pożyczkową.

²⁶⁴ I. Dąbrowski, [Każda sztuka...], w: K. Łaganowski (red.), *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, Łódź 1901, s. 115.

²⁶⁵ Tamże.

²⁶⁶ Tamże.

²⁶⁷ Angela Isadora Duncan (1877–1927) – amerykańska tancerka, prekursorka tańca nowoczesnego. Występowała wielokrotnie w Ameryce i Europie, za każdym razem wywołując dużą sensację. Na całym świecie stała się symbolem nowej sztuki tanecznej. W latach 1922–1925 była żoną dużo młodszego rosyjskiego poety, Sergieja Jesienina. Z poprzednimi partnerami miała trójkę dzieci: jedno zmarło tuż po porodzie, a pozostała dwójka wskutek wypadku utopiła się w Sekwanie. Trudy swojego życia Duncan opisała w autobiografii *My life* (1927), wydanej pośmiertnie. Sama zginęła tragicznie uduszona własnym szaleem podczas jazdy kabrioletem.

²⁶⁸ B. Waligórska-Olejniczak, dz. cyt., s. 16.

wyrażała śmiało już jako początkująca tancerka w szkole baletowej²⁶⁹. Upiększone makijażem baletnice w obcisłych trykotach, odtwarzające ciąg wyuczonych, sztywnych ruchów porównywała do dzikich zwierząt odciętych od natury – udomowionych przez ludzi, pozbawionych swobody i skrzepowanych więzami cywilizacji²⁷⁰. Taniec, nazwany później Duncanowskim, zakładał całkowite tego przeciwieństwo: miał być naturalny, spontaniczny, wyzwolony z pęt, wynikający z ludzkich uczuć i napędzany piersią (Duncan uważała splot słoneczny za ośrodek duszy oraz wszystkich ruchów; nazywała go „główną sprężyną”²⁷¹), a nie jak w przypadku baletu – siłą nóg. Artystka wierzyła w jedność ciała, duszy i umysłu, których harmonia gwarantować miała naturalną grację ciała, natomiast sam proces ich zespolenia oraz zrozumienia własnych stanów emocjonalnych miał być kluczem do wyzwolenia duszy i osiągnięcia wolności²⁷².

O ile sama forma tańca Duncan mogła wzbudzać w przyzwyczajonych do klasycznego baletu widzach zdziwienie, o tyle zgorszenie i zniesmaczenie wywoływały przede wszystkim zmiany w scenicznym wyglądzie tancerki, które stały się głównym tematem czasopiśmiennych publikacji, jeszcze zanim ta w ogóle wystąpiła na terenie Królestwa²⁷³. Bodaj pierwszy obszerniejszy polski artykuł na jej temat ukazał się w kwietniu 1903 roku w wydawanym w Petersburgu „Życiu i Sztuce”. Jego autor, Stefan Krzywoszewski, omówił występ Duncan, oglądany w Wiedniu, i choć o samym tańcu wypowiedział się bardzo pochlebnie, wróżąc artystce nieprzemijającą sławę, krytycznie skomentował właśnie jej prezencję:

Czy ta wskrzeszona sztuka musi koniecznie stąpać obnażonymi nogami? Czy apostołstwo jej wymaga niezbędnie pokazywania – przy każdym energiczniejszym ruchu – tego, co wstydlivość niewieścia zwykła najzazdrośniej przysłać?²⁷⁴

Podobne komentarze zyskały na popularności, gdy tancerka wystąpiła po raz pierwszy na deskach Warszawskiej Filharmonii w październiku 1904 roku²⁷⁵ z programem zatytułowanym

²⁶⁹ Gdy instruktor tańca zwracał jej uwagę, by trenowała się na palcach, mówiąc, że to najpiękniejszy sposób poruszania, Duncan odrzekła: „Nie uważam, aby był piękny. Jak może być piękny, skoro jest sprzeczny z naturą?” („I don't think it is beautiful. How can it be beautiful when it goes against nature?” – zob. I. Duncan, *Pioneer in the Art of Dance*, New York 1958, s. 4. Tłumaczenie własne.)

²⁷⁰ Zob. I. Duncan, *Taniec przyszości*, tłum. Zofia S[okołowska], Warszawa 1905, s. 25.

²⁷¹ Zob. P. Kurth, *Isadora Duncan*, tłum. J. Kabał, Warszawa 2003, s. 85.

²⁷² B. Waligórska-Olejniczak, dz. cyt., s. 17. W niniejszych ustępach badaczka powołuje się na tezy psychiatry i autora teorii bioenergetycznej, Alexandra Lowena, które miały pokrywać się ze wcześniejszymi, wysnutymi po części intuicyjnie, przekonaniem Duncan (zob. A. Lowen, *Duchowość ciała czy Miłość, seks i serce*).

²⁷³ O jej występach i polskiej recepcji twórczości pisze: R. Taborski, *Warszawskie występy Isadory Duncan*, w: I. Sławińska, M. B. Stykowska (red.), *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, Kraków 1983, s. 220–231.

²⁷⁴ St. Krz. [Stefan Krzywoszewski], *Miss Duncan*, „Życie i Sztuka” 1903, nr 14, s. 12.

²⁷⁵ Występy odbyły się w dniach: 18, 20, 22, 24 i 27 października 1904 r. Zob. rubryka *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr. 292–295 (wydania poranne). Przy okazji wizyty w Warszawie artystka odwiedziła

Idylla tańca. Z bosych stóp, a raczej z wywołanego nimi zgorszenia, drwiono nawet na łamach „Kolców” w fikcyjnym reportażu i wywiadzie:

Przechodząc ulicą Szopena, wstąpiłem do Izadory Duncan na pogawędkę. Nie znałem jej osobiście, ale upoważniło mnie do wizyty bliskie pokrewieństwo... nożne. Ja, jako humorysta, bez butów chodzę, ona tańczy boso – przyznacie, że wiele jest wspólnego między nami.²⁷⁶

Szopenopięta miss jęła się przyglądać moim lakierkom.

– Gdzie się pan obuwa? – spytała raptem najczystszą angielszczyzną znad Sprei.

– U szewca – odparłem uprzejmie – a najczęściej w domu.²⁷⁷

Sama tancerka uważała za świętokradztwo noszenie lakierowanych butów na obcasie w greckich świątyniach²⁷⁸, które były imitowane w jej skromnych scenografiach. O występach amerykańskiej Terpsychory postanowił wypowiedzieć się na łamach prasy również sam Dąbrowski, zawsze żywo zainteresowany różnymi dziedzinami sztuki. Dzień po ostatnim pokazie, 28 października 1904 roku, na pierwszej stronie „Kuriera Warszawskiego” ukazał się jego felieton zatytułowany *Taniec jako sztuka piękna*. Na wstępie autor przyznaje z otwartością: „[...] dotychczas, jakkolwiek Terpsychorę zaliczano w Grecji do rodziny muz, nie przyszło mi nigdy do głowy zaliczać tańca do rzędu sztuk pięknych. [...] Dopiero występy Izadory Duncan wpłynęły na zmianę mojego zapatrywania w tym względzie”²⁷⁹.

Następnie wskazuje dwa elementy wpływające negatywnie na odbiór jej sztuki; jako pierwszy wymienia sformułowania pojawiające się w prasie przy okazji jej występów, a których i ona sama używa w wywiadach – mianowicie formy pochodne do: *tańczyć* Chopina, *tańczyć* Beethovena. Duncan, która stosowała te zwroty w ramach skrótu myślowego, metonimii, przyznawała, że chodzi o *ilustrowanie* muzyki Chopina i innych kompozytorów, czego jednak Dąbrowski nie uznał za wystarczające wytłumaczenie, proponując w ramach rozwiązania formy: „taniec Walkirii – na tle *Poloneza as-dur* Chopina; taniec lunatyczki – na tle *Adagio Sonaty księżycowej* Beethovena”²⁸⁰. W przeciwieństwie do niektórych krytyków pisarz

także Żelazową Wolę, gdzie złożyła wieniec na pomniku Chopina (*Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 292, wyd. poranne, s. 2). W Warszawie Duncan występowała jeszcze w grudniu 1906 r., w styczniu i listopadzie 1907 r. oraz w kwietniu 1908 r. (R. Taborski, dz. cyt., s. 231).

²⁷⁶ R. J., *U Izadory Duncan*, „Kolce” 1904, nr 43, s. 3.

²⁷⁷ Hen. Wł. Kon. [Władysław Henryk Kondratowicz], *Jeszcze... u Duncan*, „Kolce” 1904, nr 43, s. 3.

²⁷⁸ P. Kurth, dz. cyt., s. 114.

²⁷⁹ I. Dąbrowski, *Taniec jako sztuka piękna*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 299, s. 1. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Taniec*” oraz numerem strony.

²⁸⁰ *Taniec*, 1.

przyznał jednak, że nie widzi nic złego w tym, że muzyka mistrzów stała się akompaniamentem do tańca nowoczesnego:

Jeżeli wolno byle filistrowi przy dźwiękach tej muzyki gdzieś w ustronnym saloniku palić papierosa lub siedząc w niedbałej pozie, myśleć o niebieskich migdałach; jeżeli wolno baletowi na wszystkich scenach świata wyprawiać nieestetyczne skoki pod muzykę przepięknego walca w *Fauście*, to wolno, sto razy wolno miss Duncan przy tych melodiach pokazywać swoje prześliczne ruchy i pozy.²⁸¹

Drugim z „grzechów” tancerki miały być jej warunki zewnętrzne, niespójne z wybraną przez nią muzyką – pisarz wypominał artystce brak filigranowej sylwetki, która (w jego opinii) w tańcu przy akompaniamencie utworów Chopina i Beethovena sprawdziłaby się lepiej. Atrybutami idealnego kobiecego ciała w okresie romantyzmu były wszak: smukłość, delikatność, odczucie cielesnej eteryczności oraz całościowe wrażenie „sylwetki osy” z wyraźniej zarysowanym biustem i pośladkami. Dąbrowski pozwolił sobie na bardzo krytyczne uwagi względem ciała tancerki, które zwyczajnie nie było predysponowane do budowy ektomorficznej – wysokiej, chudej i delikatnej. Sylwetka Duncan wpisywała się raczej w kanon piękna kobiecego ciała rodem ze starożytnego Rzymu²⁸²: miała długą szyję, naturalnie zaokrągloną sylwetkę (uchodzącą wówczas za pożądany atrybut kobiecości), a przy tym silne ramiona i nogi oraz godne rzeźby regularne rysy twarzy. Kluczowe były przede wszystkim harmonijne proporcje. Co więcej:

Rzymski ideał kobiety, mimo że także wzorowany na bogini miłości, nieco odbiegał od wizerunku greckiej naturalnej dziewczęcości. Piękno rzymskiego ciała uosabiała bowiem kobieta rosła – matka i żona, o krągłych kształtach i wydatnych piersiach. Atrakcyjność oznaczała wówczas nie tylko piękno oraz harmonię, ale również dojrzałość świadcząca o mądrości.²⁸³

Choć Duncan w istocie nie przypominała wątłych, astenicznych dziewcząt z epoki Chopina, niewątpliwie mogłaby stać się inspiracją dla rzeźbiarzy klasycznych w antycznym Rzymie – na przykład Praksytelesa, autora *Afrodyty z Knidos*, *Afrodyty Braschi* czy *Artemidy z Gabii*. Do tego samego wniosku doszedł zresztą Dąbrowski, który – początkowo patrzący na kobiece ciało w oceniający sposób – szybko zrozumiał, że Duncan znakomicie pasuje do historii opowiedzianej poprzez swój taniec i mogłaby stać się inspiracją dla dzieł Fidiasza albo właśnie

²⁸¹ *Taniec*, 1.

²⁸² A. Ciejska, *Modne ciało na przestrzeni wieków. Kulturowa analiza figury modelki*, w: M. Gołąb, N. Schiller (red.), *Moda: model(ka) i czytelnicy. O ikonicznych reprezentacjach w kulturze*, Łódź 2015, s. 148.

²⁸³ Tamże.

Praksytelesa²⁸⁴. Choć w podsumowaniu swojego tekstu podtrzymuje, że zbyt postawna sylwetka tancerki nie pasuje do subtelnych kreacji w preludiach i nokturnach, stwierdza: „Ale po niej przyjdą inne i, idąc wynalezioną już i trochę przetartą drogą, osiągną w końcu tę wymarzoną doskonałość”²⁸⁵.

Co istotne, mimo męskiego punktu widzenia i oceny ciała artystki, Dąbrowski staje w obronie jej bosych stóp – które były dotąd przedmiotem drwin i skandali – dosadnie krytykując ludzi uważających występującą w eleganckiej filharmonii bosonogą artystkę za barbarzyńcę: „Prawdziwie n i s k i punkt widzenia rzeczy”²⁸⁶ – podsumowuje. Zwraca również uwagę na to, że nie wyobraża sobie Duncan w obcisłym, połyskującym stroju z tiulową spódniczką i w baletowych pantoflach: „Nie, nie!... Karykatura! Tak tańczyć można tylko boso!”²⁸⁷.

Sedno jego felietonu stanowi jednak opis samego wydarzenia i wrażeń towarzyszących występowi Isadory Duncan. Po wejściu do sali uwagę widza przykuwa skromna scenografia, na którą składają się wyłącznie dwa elementy: imitujący trawę zielony dywan oraz przypominająca niebo błękitna kurtyna z tyłu sceny. Pisarz zauważa, że z pewnością celem tancerki jest wywarcie na widzu wrażenia za pomocą tańca – i niczego więcej. Pojawienie się na scenie artystki natychmiast wzbudza oburzone, wygłaszane szeptem, komentarze na temat – rzecz jasna – jej bosych stóp oraz skromnego ubioru, który autor tekstu opisuje następująco:

wcale nie za wielki kawał jakiejś tkaniny, dziwnie przezroczystej, jak gaza, układającej się ogromnie miękko w drobne fałdki, jak na obrazach Botticellego. I to włożone bezpośrednio – *sans rien*²⁸⁸. [...] Tuż pod biodrami jakaś niewidzialna taśma podcina dokoła całą tkaninę, tworząc wyrzuconą na zewnątrz fałdę i podnosząc jednocześnie dolny brzeg prawie do wysokości kolan. [...] na głowie, na czarnych, bardzo prosto związanych włosach biała przepaska, jakby ze zwyczajnej taśmy. Ani śladu biżuterii, świecideł, żadnych efektownie połyskujących materii.²⁸⁹

Jeszcze przed rozpoczęciem występu Dąbrowski zastanawia się, z czym kojarzy mu się cały sceniczny anturaż w połączeniu ze strojem tancerki („Coś się przypomina, coś się marzy. Niewątpliwie coś takiego już się gdzieś widziało. Tylko gdzie?”²⁹⁰), lecz już po chwili doznaje *anamnesis*:

²⁸⁴ *Taniec*, 2.

²⁸⁵ *Taniec*, 3.

²⁸⁶ *Taniec*, 2.

²⁸⁷ *Taniec*, 2.

²⁸⁸ *sans rien* (franc.) – bez niczego; tu: na nagie ciało, bez bielizny.

²⁸⁹ *Taniec*, 2.

²⁹⁰ *Taniec*, 2.

Jesteśmy pod gołym niebem na murawie. Słońce świeci jaskrawo. Niewidzialni pasterze grają jakąś sielanekę. I oto ludowa tancerka grecka, powiewna jak zefir, prosta, jak to niebo nad głową, jak ta murawa pod stopami, prymitywnie bosa, prawdziwe dziecko pięknego ludu, tańczy sobie, nie jak ją ludzie nauczili, ale jak jej Pan Bóg przykazał.²⁹¹

Cała sylwetka Duncan okryta zwiewną tkaniną i przepaską przypomina mu greckie tancerki z pompejskich malowideł oraz obrazów prerafaelitów. Na Dąbrowskim zdecydowanie największe wrażenie zrobił sam taniec („wyobrażam sobie miss Duncan tańczącą w świątyni Partenonu”²⁹²) – już pierwsze dźwięki muzyki fortepianowej akompaniujące jej niezwykłym, swobodnym ruchom, których widownia Warszawskiej Filharmonii dotąd nie widziała, wprawiają go – jak relacjonuje – w osłupienie i przenoszą do arkadyjskiej krainy. Sprawozdawca opisuje swoje wrażenia tak, jakby dosłownie odbył podróż w czasie:

Artystka wreszcie tańczy. Dzieje się nagle coś dziwnego. Skok olbrzymi przez czasy i przestrzenie w smokingu i lakierkach, nieprzygotowany do tak wielkiej podróży, znajduję się od razu w starożytnej Grecji. [...] Oklaski, elektryczność, pułap sali... Wizja znika. Hop, hop... Wracamy cwałem...²⁹³

Pisarz z podziwem stwierdza także, iż wszystkie założenia nowoczesnego tańca Duncan zostały przez nią zrealizowane, udało jej się odtworzyć bowiem całą gamę stanów duszy, emocji i subtelnych nastrojów – widz miał wrażenie obcowania z zupełnie odmiennymi postaciami, których wyraz dawała artystka podczas tańca. Ponadto Dąbrowski docenił także skuteczne odcięcie się od banalności klasycznego baletu i zaprezentowanie sztuki w istocie nowoczesnej.

W obliczu pojawiających się pytań o inspirację i pomysł na tak wyzwolony taniec, pisarz stwierdza: „A oto stąd, skąd czerpano zawsze, jako z nieprzebranej kopalni czystego piękna: ze świata klasycznego. [...] Odnosi się wrażenie, że artystka, zwiedzając muzea, galerie, wystawy, jak skrzętna pszczoła miód, tak ona zbiera ze wszystkiego wzory dla siebie”²⁹⁴. Dąbrowski, nieosamotniony w swym osądzie, słusznie przewidział także niegasnącą sławę i popularność Isadory Duncan jako reformatorki tańca, która wzniosła swoją dziedzinę „na wyżyny prawdziwej sztuki”²⁹⁵.

²⁹¹ *Taniec*, 2.

²⁹² *Taniec*, 3.

²⁹³ *Taniec*, 2.

²⁹⁴ *Taniec*, 3.

²⁹⁵ *Taniec*, 3.

ROZDZIAŁ IV

WNETRZA DUSZ LUDZKICH. OKRES WARSZAWSKI

4.1. Kobieta kontra społeczeństwo. *Sama* (1905)

Dekada poprzedzająca wybuch I wojny światowej wyznacza ostatni okres twórczości Dąbrowskiego, zwieńczony później dwoma utworami – obyczajową powieścią *Matki* (1922), będącą świadectwem życia przedwojennej Warszawy, i krótkim *Na wakacje!* (1929), nostalgicznym powrotem do lat dziecięcych, zamieszczonym w zbiorze czytanek dla uczniów.

Po trwającym siedem lat okresie włoskich podróży i spisywania pod ich wpływem swoich impresji, Dąbrowski powrócił na stałe do rodzimej Warszawy, wracając tym samym do tematycznych początków własnej twórczości. Co znamienne, utwory pisane we Włoszech są zgoła odmienne od tych powstałych w Warszawie. Choć motyw śmierci, melancholii i nieuniknionego przemijania były charakterystyczne dla całej twórczości pisarza, to ostatni okres jego działalności literackiej cechuje się szczególnym, realistycznie sugestywnym pesymizmem. Autor unika jednak skrajności – nie portretuje ani osób wybitnych, ani środowiska przestępczego, daleki jest także od brutalnych opisów. Celem jego obserwacji, a jednocześnie wyznacznikiem poznawczej granicy w dziełach, stają się ludzie przeciętni, zwykli, niczym niewyróżniający się na tle innych. Niemal wszystkie z utworów można określić mianem portretów duszy ludzi smutnych, „niepotrzebnych”, zawsze z jakiegoś powodu odsuniętych na margines społeczeństwa. Stosowany przez niego język jest przy tym elegancki, wyważony i trafnie dopasowany. Choć mogłoby się wydawać, że krótka forma noweli nie sprzyja portretowaniu bohaterów w sposób szczegółowy, to Hanna Ratuszna słusznie zauważa, że utwory Dąbrowskiego stanowią tę zasadzie przeczą¹. Dzięki wprowadzanym retrospekcjom, wspomnieniom czy snom, które odtwarzają przeszłość postaci, ukazana jest złożoność ich osobowości oraz motywacje działań mające korzenie w przeszłości. W ten właśnie sposób artysta kreuje sylwetki swoich bohaterów w każdym okresie twórczości.

W debiutanckim utworze, *Śmierci*, Dąbrowski z godną podziwu odwagą porzucił naturalistyczną, głoszoną przez Zolę, obojętność i obiektywność fizjologa na rzecz narratora personalnego, przeżywającego doświadczane cierpienie z całą gamą skrajnych emocji. Podobnie jak w *Felce* – czytelnik odbiera literacką rzeczywistość subiektywnie, współczuje z bohaterami, a po odłożeniu książki duma nad ich smutnym losem. Danuta Knysz-Rudzka zauważa, że w latach 90. XIX wieku, czyli okresie największego rozkwitu talentu

¹ H. Ratuszna, *Realistyczne obrazy i modernistyczne impresje. Z problematyki nowel Ignacego Dąbrowskiego*, w: M. Kalinowska i in. (red.), *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*, Toruń 2006, s. 145.

Dąbrowskiego, proza konfesyjna stała się kanałem przerażania się bezosobowego naturalizmu w modernizm, w spowiedź jednostki². Dwadzieścia lat później, gdy doba Młodej Polski zaczęła już przekwitać, Dąbrowski zdaje się cofać ku korzeniom, z których pośrednio wywodzi się jego twórczość, a które w swoich dziełach przeskoczył – podążając od razu ku nowatorstwu. Opublikowany w 1912 roku tom trzech nowel *Samotna* mógłby stanowić debiutancką triadę pisarza, z której to dopiero ewoluowałyby niekonwencjonalne tytuły: *Śmierć* i *Felka*. Zamieszczone w nim utwory są bowiem dość klasycznymi nowelami, które nie wyróżniają się znacząco na tle innych, powstających w podobnym czasie – w przypadku debiutującego pisarza mogłyby sygnalizować jego talent pisarski, który należałoby dopracować formalnie. Utworom brakuje charakterystycznej dla Dąbrowskiego iskry, niemniej jednak ich pomysłowa koncepcja oraz zdolność wnikania do wnętrza dusz postaci jest warta uwagi – w tej bowiem kwestii pisarz nigdy nie zawodził.

We wrześniu 1905 roku na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” opublikował opowiadanie zatytułowane *Sama*, którego akcję osadził w przestrzeni warszawskiej – obecność elementów mimetycznych w jego twórczości omawia Danuta Knysz-Tomaszewska w tomie *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*³. W większości przypadków możliwe byłoby wskazanie na mapie miasta charakterystycznych dla fabuły lokalizacji, a także odtworzenie ścieżek, jakimi podążały postaci literackie Dąbrowskiego. Miasto pełni w jego dziełach funkcję tła wydarzeń, choć konkretne miejskie lokacje dobiera Dąbrowski nieprzypadkowo; szczęśliwe wspomnienia bohaterów najczęściej wiążą się z parkami – Łazienkami Królewskimi bądź Ogrodem Saskim, natomiast za tło doznawanych niepowodzeń i codziennych goryczy autor wybiera szare kamienice, domy czynszowe, fabryki bądź magazyny⁴. Podobnie dzieje się w przypadku tytułowej, choć bezimiennej *Samej*, której najpiękniejsze chwile w życiu nierozzerwalnie wiążą się z wiosennymi Łazienkami.

Główną bohaterkę, a jednocześnie narratorkę, całej opowieści, czytelnik poznaje w momencie zwrotnym – następuje dla niej życiowy przełom, swój przekaz rozpoczyna bowiem słowami: „A więc już koniec. Dosyć, dosyć!”⁵. Opowiadana przez nią w pierwszej

² D. Knysz-Rudzka, *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*, Warszawa 1992, s. 151.

³ Zob. D. Knysz-Tomaszewska, *Ignacy Dąbrowski – dziecko Warszawy*, w: Taż, R. Taborski, J. Zacharska (red.), *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, Warszawa 1998, s. 60–66.

⁴ Wynika to z wykrystalizowanego w XVIII-XIX wieku mitu antyurbanistycznego – wizerunku złego miasta, działającego na człowieka destrukcyjnie, „miasta-potwora”. Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 38.

⁵ I. Dąbrowski, *Sama*, w: Tenże, *Samotna*, Warszawa 1912, s. 3. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Sama*” oraz numerem strony.

osobie historia jest rozliczeniem z przeszłością i próbą zaakceptowania obecnego położenia. Bohaterka, której imię nie zostaje wymienione⁶, jest czterdziestosiedmioletnią kobietą – niezamężną, bezdzietną, niemającą żadnej rodziny. Niezadowolona z tego, jak potoczyło się jej życie, obwinia o swoje niepowodzenia obłudne społeczeństwo, trwające w patriarchalnych schematach. W inicjalnym monologu stosuje bezpośrednie zwroty osobowe: *wiedzieliście o tym dobrze, wierście, nie myślcie, słyszycie?, po co mam ludzić was i siebie?* itp. Apostrofy wzmacniają jej wypowiedź, nadając jednocześnie patetycznego charakteru – przyciągają także uwagę słuchającego, czyniąc z jej słów prawdziwy manifest.

Po pierwszych, pełnych żalu słowach bohaterka wspomina kolejne swoje losy, które doprowadziły ją do obecnego położenia. Jako osiemnastoletnia uczennica konserwatorium poznaje brata swojej przyjaciółki, Franciszka, kształcącego się na aptekarza⁷. Para zakochuje się w sobie natychmiast – od tamtej pory każdy majowy dzień spędza w warszawskich Łazienkach, pachnących kwitnącymi różami i przepełnionych śpiewem ptaków. Dotąd posłuszna rodzicom dziewczyna wymyka się z domu pod różnymi pretekstami – wszystko po to, aby spędzić jak najwięcej czasu z ukochanym. Wraz z biegiem tygodni młodzi zaczynają planować wspólne życie: po zdaniu przez Franciszka egzaminów wezmą ślub, zamieszkają razem i oboje rozpoczną pracę, aby dorobić się całego wyposażenia mieszkania. Inicjatorem tych planów staje się chłopak, który – nieposiadający żadnego majątku – jest świadom obowiązku ciężkiej pracy. Z tego powodu obawia się, czy rodzice dziewczyny zaakceptują jego oświadczenia. Ona jednak reaguje na te słowa śmiechem, biorąc za pewnik, że nic nie stanie na drodze ich szczęściu.

Upływający czas bohaterka zapamiętała dzięki kwitnącym roślinom: „I teraz nie pamiętam już dni, nie pamiętałabym, co było wcześniej, a co później, gdyby nie te kwiaty. [...] oto jest mój jedyny kalendarz tych dni”⁸. Gdy zaczynali swoje potajemne spotkania w maju, w parku kwitły czeremchy, później zaś: bzy, modraki⁹, rumianki, maki, a jako ostatnie – czerwcowe róże. Właśnie one staną się dla niej symbolem dawnej miłości i jednocześnie ogromnego bólu; w tym samym znaczeniu kwiaty te pojawiają się także w innych utworach Dąbrowskiego: w *Czekam Cię!* oraz *Zmierzchach*.

⁶ Niewątpliwie jest to intencjonalny zabieg, mający na celu podkreślenie powszechności zjawiska, jakiego doświadcza bohaterka.

⁷ Sytuacja jest po części inspirowana postacią najmłodszej siostry Dąbrowskiego, Janiną – absolwentką warszawskiego Instytutu Muzycznego, która w 1896 r. poślubiła aptekarza Wacława Kwietnia.

⁸ *Sama*, 19–20.

⁹ *modrak* (reg.) – chaber bławatek.

Gdy Franciszek przychodzi do rodziców dziewczyny, by prosić o jej rękę, plany o wspólnej przyszłości zostają zaprzepaszczone. Zostaje przez nich odrzucony z powodu swojego ubogiego pochodzenia i braku majątku. Matka bohaterki jest wręcz oburzona jego śmiałością i szydzi: „Jak się to mogło ośmielić? Właśnie dla niego córkę chowałam!”¹⁰. Para już nigdy miała nie spotkać się ponownie. Gdy Franciszek wyjechał do pracy na prowincję, rodzice dziewczyny rozpoczęli poszukiwanie dla niej nowego partnera – z wyższych sfer.

Samotna po latach wspomina, w jaki sposób była postrzegana w towarzystwie i jaka była w nim jej rola. Wraz rodzicami jeździła do uzdrowisk w celu nawiązywania nowych znajomości¹¹, chodziła na bale i wieczorki tańcujące. Chciała zarabiać na sobie, udzielając lekcji muzyki, jednak matka stanowczo jej tego zabroniła: „Mógłby kto jeszcze, broń Boże, pomyśleć, że tego potrzebujemy”¹². Choć rodziny wcale nie było stać na wystawne przyjęcia, drogie suknie i podróże, apodyktyczna matka za wszelką cenę chciała uchodzić za zamożną, by móc wydać swoją córkę „dobrze” za mąż: „wszelkimi wysiłkami w domu nie pozwalano mi spuścić z tego tonu, przynajmniej z pozoru. Musiałam mieć zawsze wyróżniające się toalety, musieliśmy wydawać bale, które nas rujnowały”¹³. W tym czasie spotykała się z różnymi kandydatami na narzeczonych – z lekarzem, adwokatem, naczelnikiem kolei – jednak za każdym razem relacja kończyła się, gdy dowiadywali się oni, że bohaterka nie jest tak bogata, jak zapewniała jej matka. Mimo upływu lat samotnej kobiecie nie udało się z nikim związać.

Czterdziestosiedmiolatka w dojrzały, samoświadomy sposób wspomina, jak zmieniała się jako kobieta – po okresie melancholii i obojętności postanowiła spełnić oczekiwania matki, usiłując związać się z kimś zamożnym. Stała się więc kokieteryjna, zalotna, dominująca nad rozmówcami, przez co w towarzystwie zaczęto nazywać ją „lwicą salonową”¹⁴, lecz i ta taktyka nie zapewniła jej powodzenia.

Przełomem okazały się jej trzydzieste urodziny – dla matki wiek córki był już wówczas powodem do wstydu, w związku z czym zakazała przyznawać się do niego: „Musiałam pamiętać, że nie pamiętam wojny francusko-pruskiej, niektórych koleżanek, dawnych profesorów i dyrektora konserwatorium. [...] Poczęłam unikać niektórych kobiet, moich

¹⁰ Sama, 28.

¹¹ W tym celu do uzdrowisk i sanatoriów często jeździły zamożne osoby. Zob. J. Kita., *Mężczyzna w XIX-wiecznym kurorcie*, w: J. Kita, M. Korybut-Marciniak (red.), *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „O mężczyźnie (nie)zwykajnie”*, t. VIII, Łódź-Olsztyn 2019, s. 159–180.

¹² Sama, 32.

¹³ Sama, 36.

¹⁴ Sama, 37.

niegdyś rówieśnic, teraz mężatek i matek [...]”¹⁵. Gdy w tym samym roku zmarł jej ojciec, musiała wreszcie podjąć pracę zarobkową, udzielając korepetycji z muzyki. Przyznaje, że był to najmiłszy okres jej życia – była już dojrzała, spokojna, samoświadoma i uszlachetniona przez pracę. Tak też zaczęła być postrzegana w towarzystwie: „stałam się dojrzałą kobietą, interesującym człowiekiem, bezinteresowną uczestniczką gry świata”¹⁶ – przyznaje też, że lubiła wówczas dyskutować ze starszymi od siebie partnerami, rozmawiać o polityce. Choć nie poszukiwała już męża, zaczęła być lubiana i szanowana w towarzystwie, przestała bowiem udawać i grać, ogarnęło ją za to „zamiłowanie szczerości i prawdy”¹⁷. Kiedy po kilku latach zmarła jej matka, poczuła wówczas, że jest na świecie zupełnie sama i mimo pretensji do rodziców za to, jak ją skrzywdzili, czuła ogromną tęsknotę.

Dąbrowski świadomie wyposaża bohaterkę w tak bogatą i różnorodną przeszłość; prezentuje jej przejście przez wszystkie możliwe odmiany „bycia kobietą” – od naiwnej pensjonarki, przez flirtującą damę salonową, po dojrzałą, pracującą na siebie i zorientowaną w świecie niezależną osobę. Pokazuje w ten sposób paradoks ówczesnego świata, w którym wciąż dominowała obłuda i zamiłowanie fałszu typowe dla środowiska filistrów, a także absurdalne wymagania stawiane kobietom przez społeczeństwo. Tytułowa samotna zostaje nieodwracalnie skrzywdzona przez własnych rodziców, tkwiących w przebrzmiałych schematach myślowych i ciągłym postrzeganiu małżeństwa jako transakcji. Jeszcze na początku XX wieku najczęstszą praktyką, hołdowaną szczególnie przez starsze pokolenia, było szukanie partnera bądź partnerki życiowej w obrębie tej samej warstwy społecznej¹⁸. Najważniejszy z perspektywy rodziców był majątek mężczyzny i posag kobiety, a także jej uroda¹⁹. Rodzice pozwolili bohaterce opowiadania kształcić się w konserwatorium tylko po to, aby mogła pochwalić się w towarzystwie jakimś talentem. Zabronili jej jednak pracować, ograniczając życiowe powołanie córki wyłącznie do zamążpójścia i wychowania potomstwa, co starsze pokolenia uznawały za główne przeznaczenie kobiety, decydujące o jej „przydatności” w społeczeństwie²⁰. Uważano, że musi ona stawiać cudze szczęście ponad własne, a co więcej – sama ma być krzewicielką radości, optymizmu i ciepła wśród innych²¹.

¹⁵ *Sama*, 38.

¹⁶ *Sama*, 40.

¹⁷ *Sama*, 41.

¹⁸ M. Stawiak-Ososińska, *Ponętna, uległa, akuratna... Ideal i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Kraków 2009, s. 40.

¹⁹ Tamże, s. 45.

²⁰ Tamże, s. 122–123.

²¹ Tamże, s. 123.

U zarania wieku XX gros społeczeństwa polskiego wciąż trwał w archaicznym przekonaniu o funkcjonowaniu małżeństwa. Priorytetem było „dobre” zamążpójście – za kawalera dobrze sytuowanego, zamożnego, o szanowanym zawodzie; kobieta zaś obowiązkowo musiała mieć zapewniony posag, który zasiliłby majątek męża lub spłaciłby jego kawalerskie długi²². Bez spełnienia choć jednego z warunków zawarcie związku było jeśli nie niemożliwe, to poważnie utrudnione. Społeczeństwo wymagało od kobiet rzeczy ze sobą sprzecznych – w *Samej* rodzice wymuszali na bohaterce udawanie zamożnej i młodszej, niż była w rzeczywistości, aby ta mogła znaleźć bogatego męża. Z drugiej strony udawanie spotykało się z niechęcią, gdy prawda o jej pochodzeniu i braku posagu wychodziła na jaw. Paradoksalnie nie mogła także przestać udawać i być sobą, by wyjść za mąż z miłości, choćby za ubogiego aptekarza – była bowiem zmuszona szukać tylko wysoko sytuowanego męża. Gdy stała się dojrzała, mądra i usatkwowana – mimo zyskanej sympatii i poszanowania żaden z mężczyzn nie był nią zainteresowany jako potencjalną żoną.

Absurdalne sprzeczności, przed jakimi stawiało ją społeczeństwo sprawiło, że ostatecznie nie miała realnych szans, by po prostu zaznać miłości. O tychże sprzecznościach wynikających z przestarzałego postrzegania instytucji małżeństwa pisze Małgorzata Stawiak-Ososińska – wspomina, że w XIX wieku o zamążpójściu córki decydowali rodzice i nawet, jeśli dziewczyna nie kochała wybranego dla niej partnera, pocieszeniem miało być dla niej posłuszeństwo wobec matki i ojca²³. Z drugiej zaś strony panowało powszechne przekonanie o tym, że nie należy wychodzić za mąż na siłę²⁴ – co w oczywisty sposób zaprzeczało pierwszemu zwyczajowi – ani też – co ironiczne – kierować się kwestiami materialnymi przy doborze małżonka²⁵.

Tytułowa bohaterka miała szansę wieść szczęśliwe życie u boku Franciszka, którego szczerze kochała. Ich plany na przyszłość obejmowały funkcjonowanie w nowoczesnym małżeństwie opartym na partnerstwie – wspólnej pracy, rozwoju, dojrzałej, bezinteresownej miłości oraz własnych zasadach funkcjonowania. Taki model małżeństwa zaczął kształtować się u schyłku XIX wieku w środowisku radykalnej inteligencji, popierającym emancypację kobiet²⁶. Ten typ relacji nazywano „małżeństwem przyszłości” zakładał on bowiem zerwanie z tradycyjnym modelem związku małżeńskiego i podporządkowywaniem się mężowi przez

²² R. Bednarz-Grzybek, *Emancypantka i patriotka...*, dz. cyt., s. 61.

²³ M. Stawiak-Ososińska, dz. cyt., s. 204.

²⁴ Tamże, s. 206.

²⁵ R. Bednarz-Grzybek, dz. cyt., s. 61.

²⁶ A. Żarnowska, *Kobieta i rodzina w przestrzeni wielkomiejskiej na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, wybór i oprac. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szware, Warszawa 2013, s. 93.

żonę²⁷, a przede wszystkim – miał eliminować ingerencje rodziców w życie i decyzje młodych²⁸.

Taka wizja partnerstwa i współdziałania między kobietą i mężczyzną odnosiła się zarówno do przedmałżeńskiej fazy kształtowania się wzajemnych więzi emocjonalnych, jak również do relacji między nimi jako małżonkami w przyszłości. Miała ona w dużym stopniu charakter postulatyczny. Dopiero dojrzewała w trakcie krystalizowania się planów małżeńskich młodej pary, formułowana pod wpływem buntu wobec konwenansów i patriarchalnych rygorów obyczajowych.²⁹

W tradycji patriarchalnej, mimo funkcjonowania w – zdawałoby się – postępowym środowisku szybko rozwijającego się miasta, rodzina jeszcze przez wiele lat pozostawała ośrodkiem dawnych wartości, niechętnym postępowi³⁰.

W swojej opowieści bohaterka „spowiada się” z popełnionych grzechów. Znaczącym w całej narracji elementem jest demaskacja licznych sposobów udawania młodszej, niż była realnie, aby zwiększyć swoje szanse na zamążpójście:

Ukrywałam siwiznę, puklami włosów starałam się zasłaniać zmarszczki na skroniach i na czole, rujnowałam swój szczupły budżet nauczycielki na rozmaite *crème*'y, pudry, mydła młodości, przyczerniałam brwi... [...] Znosiłam męczarnie głodu, a zwłaszcza pragnienia, ażeby nie utyć, nie stracić figury...³¹

Sama przyznaje się do męczarni spowodowanych noszeniem latem wysokich kołnierzy, mających ukryć jej wiotczącą skórę na szyi; nosiła za ciasne, wysmuklające sylwetkę gorsety mimo bólu pleców, a nawet – siadała w towarzystwie pod światło lub z dala od lamp, aby nie było widać oznak starzenia na jej twarzy. Dodaje też: „krztusiłam się sztucznie, ażeby powstrzymać gwałtowny rumieniec, kiedy przy mnie mówiono o czyichś latach, o staropanieństwie”³² – za sprawą wpojonych jej przez matkę absurdów, kwestia wieku okazała się bodaj najbardziej wstydliva. Swoją narrację przeplata kierowanymi do samej siebie pytaniami, chcąc wymienić wszystkie zabiegi, do jakich się uciekała: „Co więcej? Ach tak!...”. Wywód kończy słowami: „To już wszystko”³³.

²⁷ Tamże, s. 93.

²⁸ Tamże, s. 95.

²⁹ Tamże, s. 95.

³⁰ Tamże, s. 17.

³¹ *Sama*, 5.

³² *Sama*, 6.

³³ *Sama*, 7.

Z dzisiejszej perspektywy stosowane przez nią zabiegi bawią i przerażają jednocześnie, „Ale grałam komedię i wiecie przecież dobrze – dlaczego”³⁴ – mówi. W swojej spowiedzi bohaterka przyznaje się też do – jak to sama określa – „największej zbrodni”³⁵, jaką było pragnienie bycia kochaną żoną i matką. Wyraża żal względem społeczeństwa, które wykluczyło ją całkowicie i wymogło na niej ciągłe udawanie, oszukiwanie, silenie się na dobry nastrój, aby zaprezentować się jak najlepiej. Zbliżając się do pięćdziesiątych urodzin – samotna, niespełniona życiowo i wykorzystana – czuje się „wydziedziczona z uczty życia”³⁶.

Zrażona niepowodzeniami wykrzykuje: „Ach, mówicie: emancypacja, samodzielność, niezależność od nikogo! A ja wam mówię, że jest to owoc smakowity tylko dla tych, dla których jest zakazany. Dla nas jest on gorzki, przepojony żółcią”³⁷. W okresie żywej publicznej dyskusji na temat emancypacji kobiet, ich prawa do pracy, wykształcenia i stawiania kariery ponad macierzyństwo, Dąbrowski kreuje postać, która pada ofiarą – wbrew wykrzyczanym w rozpaczy słowom – nie emancypacji, a przestarzałych schematów myślowych. Gdyby nie wciąż powszechne przekonanie o konieczności kierowania się względami finansowymi przy wydawaniu córek za mąż, bohaterka opowiadania miałaby szansę na szczęśliwe zakochanie, realizację zawodową i macierzyńską – bo takie życie pragnęła wieść. Tymczasem możliwość ta zostaje jej odebrana przez rodziców, środowisko i skostniałe myślenie, a ona sama jest do tej „emancypacji” (w rozumieniu dosłownym jako – *uwolnienie się z ucisku*) zmuszona.

Dąbrowski, popierający ruch emancypacyjny, krytykować może ewentualnie jego radykalną odmianę, głoszącą konieczność całkowitego wyzwolenia kobiet, ich bezwzględne uniezależnienie od mężczyzn i rezygnację z zakładania rodziny. Postanawia w charakterystyczny dla siebie sposób spojrzeć na to zagadnienie z innej perspektywy – kobiety, która nie chce żyć samodzielnie, nie chce być niezależna ani skazana na samotność. Jej pragnieniem jest nie tylko praca, ale także dzieci i kochający mąż, co przez społeczne nakazy, zakazy oraz utrwalone konwenanse zostało jej odebrane. Przede wszystkim jednak tytułowa *Sama* pragnie żyć na własnych zasadach – nie chce ani rezygnować z miłości, ani poddawać się schematom, w które jest wpychana, lecz nie ma jednocześnie odwagi zawalczyć o siebie. „Niezależność? W czym? [...] Czy w tym, że wolno mi robić »co mi się podoba«, kiedy

³⁴ *Sama*, 7.

³⁵ *Sama*, 7.

³⁶ *Sama*, 6.

³⁷ *Sama*, 49.

właśnie tego, co by mi się podobało, robić nie mogę, a to, co robić mogę, to właśnie wcale mi się nie podoba?”³⁸. Jednocześnie sama staje się faktyczną emancypantką – pragnie bowiem wyzwolenia z archaicznych zakazów i możliwości wyboru, w jaki sposób wieść swoje życie.

Osamotniona bohaterka widzi siebie jako niepotrzebną społeczeństwu. Nie mogła ani rozwijać swojej kariery, ani założyć rodziny czy spełniać się jako matka. W ostatecznym rozrachunku staje się – w swoim mniemaniu – bezużyteczna, wpojono jej bowiem, że kobieta bez męża i dzieci jest w społeczeństwie nikim. Ten schemat myślenia był zresztą niezwykle w XIX wieku aktualny³⁹. Staropanieństwo powszechnie uważano za znacznie gorsze, aniżeli trwanie w nieszczęśliwym związku, ponieważ status panny po trzydziestym roku życia uchodził za równoznaczny z nieobyiciem towarzyskim, złym wychowaniem, a nawet brakiem błogosławieństwa Bożego⁴⁰. Krytyczne postrzeganie tzw. starych panien oraz starych kawalerów było aktualne jeszcze w zaawansowanym wieku XX, a pejoratywny wydźwięk tych określeń funkcjonuje nawet współcześnie. „Dlaczego mam więdnąć jak bezużyteczny kwiat, na który nie padło niczyje oko, który nie pozostawi po sobie owocu?”⁴¹ – pyta bohaterka opowiadania i określa siebie słowami: „jestem suchym wiórem, niezdolnym już nigdy, nigdy wydać świeżego pędu życia”⁴². Rozgoryczona, niepokodzona ze swoim losem, pod wpływem emocji zapewne zgodziłaby się ze słowami profesora Dębickiego z *Emancypantek*:

Kobieta — mówił Dębicki — przede wszystkim jest i musi być matką. Jeżeli chce być czymś innym: mędrcom, za którym szeleści jedwabny ogon, reformatorem z obnażonymi ramionami, aniołem, który uszczęśliwia całą ludzkość, klejnotem domagającym się złotej oprawy, wówczas — wychodzi ze swej roli i kończy na potworności albo na błazństwie. Dopiero gdy występuje w roli matki, a nawet wówczas, gdy dąży do tego celu, kobieta staje się siłą równą nam albo i wyższą od nas.⁴³

Choć w przypadku Dąbrowskiego – który sporadycznie angażował swoją literaturę w aktualne społecznie tematy – trudno mówić o jednoznacznym wygłaszaniu przez niego indywidualnych poglądów na kartach opowiadania, to można przypuszczać, że jego stosunek do emancypacji kobiet był częściowo zbliżony do poglądów Prusa. Prawdopodobnie obaj pisarze (a Prus – z pewnością) sprzeciwiali się radykalnemu i wręcz rewolucyjnemu odłamowi

³⁸ *Sama*, 50.

³⁹ M. Stawiak-Ososińska, dz. cyt., s. 203.

⁴⁰ A. Gawryszak, *Kobieta w małym mieście w świetle prasy piotrkowskiej z lat 1867-1914*, w: J. Kita, M. Sikorska-Kowalska (red.), *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiety”*. Polki w realiach epoki, t. II, Łódź-Olsztyn 2014, s. 163.

⁴¹ *Sama*, 53.

⁴² *Sama*, 3.

⁴³ B. Prus, *Emancypantki*, t. 4, Warszawa 1953, s. 288.

emancypacji, który polegać miał między innymi na „fasadowym naśladowaniu mężczyzn poprzez palenie cygar i noszenie surduta”⁴⁴. Uznawali za konieczność przyznanie kobietom prawa dostępu do edukacji i możliwości realizowania się na każdym polu zawodowym. W *Emancypantkach* ukazane są kręte koleje losu Madzi Brzeskiej, nieprzystającej do czasów kapitalizmu, a priorytetem są interesy i ciągła pogoń za pieniędzmi. Zarówno Brzeska, jak i *Sama* (a także Felka) kierują się uczuciami, mają swoje pragnienia, marzenia oraz własne wizje przyszłości, których nie mogą spełnić w otaczającej je rzeczywistości.

Opowiadania nie kończy jednak krzyk, sprzeciw czy rozpaczliwy manifest tytułowej bohaterki. Ta nie ma już woli walki ani sposobów na jej podjęcie – całkowicie się poddaje. Po wybuchu złości następuje stan obojętności i rezygnacji; utwór nabiera wydźwięku charakterystycznego dla całej twórczości Dąbrowskiego – zionie z niego melancholia, obojętność, smutne pogodzenie z losem: „Niebo brudne, szare, ciemniejsze od tych śniegów i ciężkie jak niedola. Zanosz się na szarugę jesienną, zanosz się na zimę, na długie noce, na dni krótkie a posępne. Ha, trudno! Żyć jakoś trzeba”⁴⁵. *Sama* rozumie, że nie jest już w stanie nic zmienić.

Tylko jeden z recenzentów, Eustachy Czekalski z „Przeglądu Wileńskiego”, pokusił się o przypisanie utworowi krytyki względem emancypantek, w jego mniemaniu słusznej. Twierdził, że utwór „dosadnie przeczy »emancypacyjnym« uroszczeniom różnych »sufrażystek«”⁴⁶. Inni komentatorzy słusznie skupili się na aspektach istotniejszych dla autora *Samej* – na kreacji portretu duszy samotnej, zwyczajnej kobiety, która nie zaznała w życiu szczęścia; osoby, która uświadamia sobie, że całe jej życie minęło bezpowrotnie. Obszerłą recenzję opublikował w „Kurierze Warszawskim” Zdzisław Dębicki⁴⁷, który słusznie zauważył, że Dąbrowski nie należy do komentatorów wydarzeń historycznych, przemian duchowych i przełomów społecznych. Wskazuje, że bohaterowie Dąbrowskiego to nie „budowniczo jutra narodowego i społecznego”⁴⁸:

Całą falę najwybitniejszych zjawisk życia pominął on dobrowolnie. Interesował go natomiast i interesuje zawsze człowiek szary, codzienny, ten człowiek dnia powszedniego, który może ma

⁴⁴ D. Samborska-Kukuć, „Kobietą jestem – i tylko... kobietą chcę zostać do zgonu”. Wokół szkicu Gabrieli Zapolskiej „W sprawie emancypacji”, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 4, s. 65.

⁴⁵ *Sama*, 55.

⁴⁶ E. Czekalski, *Przegląd piśmienniczy*. [Ignacy Dąbrowski...], „Przegląd Wileński” 1912, nr 41/42, s. 11.

⁴⁷ Dębicki wielokrotnie wypowiadał się pochlebnie (choć nie bezkrytycznie) na temat twórczości Dąbrowskiego ze względu na stosunkowo pokrewne zainteresowania – m.in. impresjonizmem, tendencję do nastrojowości i melancholii w twórczości oraz zmysł obserwacji.

⁴⁸ Z. Dębicki, „Samotna”, „Kurier Warszawski” 1912, nr 309, s. 2.

w swej piersi coś większego i gorętszego, ale to coś jest od święta, jak strój niedzielny. Na co dzień zostają mu tylko jego własne, osobiste troski, jego własne, osobiste zagadnienia, z punktu widzenia „ja” ludzkiego, nie mniejsze przecież od największych zagadnień świata.⁴⁹

Na koniec dodaje, dokonując syntezy twórczości pisarza: „Stąd powstały jego drobne, z flamandzką dokładnością malowane »wnętrza« dusz ludzkich [...]”⁵⁰. O *Samej* wypowiedziała się również Helena Pajzderska, która doceniła kunszt literacki i niesłabnący talent autora:

Zjawia mi on się znów takim samym, jakim ukazał się po raz pierwszy, w spontaneistycznym⁵¹ rozkwicie swego talentu. Tak długie milczenie odegrało dla właściwości jego artystycznej jaźni rolę spirytusu, zakonserwowało je. Ten sam obiektywizm zrównoważony, to samo skupienie drobnowidza ta sama jasna, harmonijna, prostymi środkami operująca technika.⁵²

Pajzderska również podkreśla, że Dąbrowski nie wybiera tematów modnych („może wielu naszym »najmłodszym« wydałby się niegodnym ich pióra, sięgającego jedynie »po wielkie zagadnienia bytu«”⁵³), lecz ze skrupulatnością i dokładnością godną biologa opisuje życie wewnętrzne swoich szarych bohaterów. Pisarka nazywa utwór dokumentem ludzkiej psychiki i zajmującym artystycznym pomysłem⁵⁴.

Bohaterka Dąbrowskiego jest postacią niejednoznaczną, niewpisującą się w popularne nurty – nie jest to postać skrajna, a wręcz przeciwnie, jest zwyczajną, jedną z wielu „starych panien” w Warszawie i na świecie. Nie jest przedmiotem żywych społecznych dyskusji, nie reprezentuje sobą żadnych skrajnych wartości. Jej postać plasuje się gdzieś pośrodku spektrum całej warszawskiej panoramy społecznej, dlatego nie była dotąd głównym obiektem niczyich zainteresowań. Gdy uwagę ogółu przyciągają krańcowości – od ludzi najlepiej sytuowanych, po zupełny margines i patologię – jej szare życie przemija bez echa. Tym tropem portretów dusz „niepotrzebnych” będzie podążać Dąbrowski we wszystkich utworach opublikowanych w tomie *Samotna* z 1912 roku także w *Starej matce* oraz *Niepotrzebnym*.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ *spontaneism* (ang.) – spontaniczność. Określenia „spontaneistyczny” nie notują słowniki, jest to więc najpewniej kalka z języka angielskiego.

⁵² Lascaro [Helena Rogozińska-Pajzderska], *Ignacy Dąbrowski i jego nowa książka*, „Słowo” 1912, nr 170, s. 4.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

4.2. Wiwisekcja duszy pogrążonej w żalobie. *Stara matka* (1905)

Śmierć jest motywem powracającym w całej, niemal czterdziestoletniej, twórczości Dąbrowskiego. Autor zdaje się eksplorować tę tematykę pod różnymi kątami, z wielu perspektyw i w całej mnogości jej odmian – jest to więc śmierć opisywana w pierwszej i trzeciej osobie, śmierć samobójcza, następstwo nieuleczalnych chorób jednostki bądź epidemii, śmierć żony, matki czy babki, a także mentora. Wyzyskuje on także w swoich utworach tę topikę rozumianą metaforycznie jako kres pewnego etapu życia bądź jego elementów: dzieciństwa, młodości, niewinności i beztroski, miłości, twórczości artystycznej albo pozycji społecznej. Śmierć nigdy nie jest upragniona, pożądana ani nazbyt dramatyczna – przeważnie odbywa się cicho, niespiesznie, zawczasu anonsując swoje nadejście i dając podmiotowi czas na oswojenie z nią, przez co całość przypomina powolne, ciche konanie. W pełni zasadna jest zatem teza, że śmierć rodziców oraz widmo własnego zgonu napiętnowały młodego twórcę w bardzo dotkliwy sposób na całe życie, przez co nabył on wręcz tanatycznego lęku, uwidaczniającego się w całej niemal jego twórczości.

Choć licznie powtarzający się motyw mógłby zdawać się nużący i monotony, literacka finezja oraz pomysłowość Dąbrowskiego sprawiają, że wszystkie utwory cechuje oryginalność. W tym kontekście szczególnie wartym uwagi tekstem jest opublikowana w 1905 roku *Stara matka*⁵⁵, drukowana również w tomie *Samotna* z 1912 roku. Dość obszerne opowiadanie koncentruje się wokół śmierci przeszło osiemdziesięcioletniej staruszki, Jadwigi Modlińskiej, mieszkającej z synem Antonim, jego żoną Wandą i pięciorgiem wnucząt. W odróżnieniu od debiutanckiej *Śmierci* nie jest to jednak dziennik umierającej ani też naturalistyczne studium konającej jednostki – śmierć tytułowej bohaterki staje się bowiem jedynie przyczynkiem do zgłębienia uczuć i myśli osoby, która ten proces obserwuje. Próżno szukać w *Starej matce* złożonych opisów emocji konającej staruszki, kluczowe jest bowiem to, co dzieje się wokół niej – jak na śmierć Modlińskiej reagują jej najbliżsi i jakie są następstwa jej odejścia.

Pogorszenie stanu babki przychodzi niespodziewanie – pewnego marcowego poranka o jej dziwnym zachowaniu zawiadamia pokojówka. Pani domu, Wanda Modlińska, ze zgrozą zauważa, że świekra nie wstała z łóżka, nie odpowiada na pytania i nie reaguje na jakiegokolwiek bodźce, tylko nieruchomo wpatruje się w ścianę. Przerazenie potęguje reakcja szybko

⁵⁵ Tytuł w rękopisie: *Matka*.

wezwanego lekarza, który stwierdza: „Organizm zużył się i na to nie ma rady”⁵⁶. Wielogodzinne wysiłki synowej, na które składało się nacieranie ciała staruszki, rozgrzewanie ciepłymi okładami oraz przygotowywanie herbaty z koniakiem i pobudzającej kawy, w końcu przynoszą rezultat – stara matka odzyskuje przytomność, wraca powoli do swoich ulubionych zajęć, a nawet nabiera apetytu. Staje się jednak nieco nostalgiczna, a co najbardziej dziwi Wandę, otwarcie wspomina o swoim zmarłym przed laty mężu, Apolinarym. Dotychczas staruszka modliła się za jego duszę, otaczając pamięć męża wielką czcią. Jednak z jej polecenia nie rozmawiano o zmarłym w domu. Po przebudzeniu Modlińska zgodnie z dotychczasowym nawykiem sięga po gazetę – w pierwszej kolejności odczytuje nekrologi, poszukując wśród wymienionych nazwisk swoich dawnych znajomych; jednak już wieczorem staruszkę znów opuszczają siły. Traci świadomość, zapada w przerywany majaczeniem półsen. Podobny schemat powtórzy się po raz kolejny – Modlińska rano odzyska siły, aby wieczorem ponownie je utracić, tym razem bezpowrotnie.

Wszyscy domownicy są przerażeni nagłym pogorszeniem się zdrowia Modlińskiej; mają wrażenie, że choroba zaburzyła wypracowaną przez nich rutynę, dającą im poczucie stabilności i bezpieczeństwa. Konanie babki jest zaprzeczeniem ich codzienności, wyłamaniem z niej – takie postrzeganie choroby oraz śmierci stanowi naturalną reakcję otoczenia, ponieważ naturalnym stanem w przyrodzie jest ciągłość, uporządkowany ruch – natomiast zgon, zatrzymanie, stanowi zaburzenie tego rutynowego ładu⁵⁷. Zapada ona na zdrowiu w dniu ważnego dla Modlińskiego posiedzenia zarządu, akurat gdy ten jest w pracy; „I to właśnie dziś! I to właśnie dziś!”⁵⁸ – martwi się Wanda, Antoni zaś, wezwany pilnie do domu, ma wrażenie, że „czegoś tu nie rozumie, a zwłaszcza – nie doczuwa”⁵⁹. Choć babka ma już przeszło osiemdziesiąt cztery lata, nikt nie myślał dotąd o kresie jej życia.

Czytelnicy zaznajomieni z umiejętnościami pisarza mogliby oczekiwać przedśmiertnej spowiedzi Modlińskiej, w której rozlicza się ona z życiem, żegna z bliskimi, spisuje w swym dzienniku intymny testament – lecz w tym utworze Dąbrowski zdecydował się na całkowitą zmianę środka ciężkości narracji z osoby umierającej na bliskich przeżywających tę śmierć. Mimo iż główną osią fabuły jest śmierć staruszki, utwór został skoncentrowany wokół

⁵⁶ I. Dąbrowski, *Stara matka*, w: Tenże, *Samotna*, Warszawa 1912, s. 67. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Stara matka*” oraz numerem strony.

⁵⁷ A. M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, tłum. J. Kornecka i in., red. M. Woźniak, Kraków 2006, s. 186.

⁵⁸ *Stara matka*, 68.

⁵⁹ *Stara matka*, 87.

przemyśleń syna Modlińskiej, a także – w mniejszym stopniu – uczuć synowej i wnuków. Ostatniej nocy życia towarzyszy chorej syn Antoni, który usilnie stara się przywołać najpiękniejsze wspomnienia związane z matką, lecz z niepokojem uświadamia sobie, że ma ich bardzo mało, a wszystkie one wiążą się z jego dzieciństwem, nie zaś z ostatnimi latami życia, gdy znów mieszkali razem: „jej życie ułożyło się tak spokojnie i jednostajnie, że nie było z czego nawiązywać pamiętnych supełków”⁶⁰. Irytacja własną niezdolnością do poświęcenia matce ciepłych myśli narasta po jej śmierci; Modliński skrupulatnie dopełnia wszystkich formalności przedpogrzebowych, jednak nieustannie towarzyszą mu silne wyrzuty sumienia, rozdrażnienie i poczucie niedopełnienia jakichś obowiązków. W rzeczywistości jest to jego mechanizm przygotowywania się do przeżywania żałoby – Modliński wie, że w pewnym momencie będzie musiał całkowicie rozliczyć się z przeszłością i swoimi relacjami z matką oraz skonfrontować się z nowym stanem rzeczy. W jego świadomości najbardziej zatrważający jest fakt, że nie odczuwał cierpienia – „Dlaczego? – Nie wiadomo. Próbował wgłębić się we własne myśli, zajrzeć do dna serca, żeby dać sobie odpowiedź na to niepokojące pytanie, ale za każdym razem coś zewnętrznego, jakaś mała a pilna sprawa życiowa odrywała go od tych dociekań”⁶¹. Modliński podświadomie ucieka przez pewien czas od myślenia o matce. Zgodnie z badaniami antropologicznymi i psychologicznymi, jest to typowy odruch obrony psychicznej – zakłada się bowiem, że gdy człowiek dotrze do emocjonalnych granic własnego cierpienia, naturalną reakcją będzie dla niego stopniowe wycofywanie się ze sprawiającej ból sytuacji, uciekanie od niej, co często wiąże się z żałobą po zmarłym⁶².

Warto w tych rozważaniach dokonać także rozróżnienia między oplakiwaniem a żałobą, która w potocznym rozumowaniu stanowi synonim oplakiwania, podczas gdy określenia te mają nieco inne znaczenia. W antropologii żałobą określa się zbiór pewnych społecznych obrzędów, zwyczajów, związanych z pochówkiem i wyznaczonym po nim okresie, natomiast oplakiwaniem nazywa się wewnętrzne przeżycia towarzyszące tej żałobie⁶³. Obecne w procesie przeżywania śmierci: szok, lęk, rozpacz, tęsknota czy akceptacja są zatem etapami oplakiwania zmarłego. Wszystkich tych kolejnych faz doświadcza również bohater opowiadania.

Gdy w przeddzień pogrzebu Modliński odwiedza cmentarz, postanawia skonfrontować się z własnymi uczuciami. Jego uwagę przykuwa spokojna, wręcz arkadyjska atmosfera

⁶⁰ *Stara matka*, 102.

⁶¹ *Stara matka*, 125.

⁶² A. M. di Nola, dz. cyt., s. 14.

⁶³ Tamże, s. 13.

panująca na Powązkach, dzięki której nie odczuwa smutku ani bólu, które powinny towarzyszyć miejscu związanemu ze śmiercią. Wizyta przy rodzinnej mogile i wszechobecna cisza napawają go spokojem – staje się on jeszcze większy, gdy Modliński dostrzega promienie słoneczne przedostające się przez małe okienko do wnętrza grobowca i oświetlające złożone tam trumny:

Więc nie było tam tak beznadziejnie czarno w tej głębi grobowca; więc i tam dochodziło światło... [...] I nagle melancholia jego rozproszyła się, jak się rozprasza mrok pokoju po wniesieniu lampy. Przez to małe okienko wpadało do niego teraz nie tylko światło dnia: dochodziły tam i rzeźwe powiewy odległych pól, i gwar rozszczebiotanych wróbli, i szelest przyszłych liści drzew, i drgające ciągle arabeski cieni, i rozkoszne ciepło słońca, które mu teraz grzeje plecy i przypieka tyśnię. Gdzież wobec tego groza spoczywania tam na wieki? Po co użalać się nad tymi, którzy tam iść mają? Wieczny pokój...⁶⁴

Refleksja ta prowadzi go do wizji własnej śmierci, postrzeganej przez niego jednak jako upragniony stan nirwany, ukojenie po trudach życia, nie zaś jako smutny kres czy cierpienie. Spracowany Modliński czuje, że śmierć może być wręcz upragnionym spokojem dla duszy i ciała:

Ach! Po tych wszystkich troskach, niepokojach życia, po wszystkich spodziewaniach się i rozczarowaniach, po wszystkich nadziejach i zawodach, po wszystkich dążeniach i upadkach – legnąć na koniec w równej trumnie, wygodnie rozciągniętym, z poduszką pod znużoną głową, i tak leżeć, leżeć, leżeć – aż do skończenia świata. Tylko koniecznie mieć wyciągnięte nogi... Idą pożogi, wojny, powodzie – a ja leżę...⁶⁵

Modliński w śmierci matki widzi własną śmierć⁶⁶. Jej pogrzeb sprawia, że rozmyśla o kresie życia – własnego, żony, a nawet dzieci; na samą myśl czuje jednak dojmujący ból, którego nie odczuwał, myśląc o starej matce. Tłumaczy to sobie jednak porządkiem rzeczy – wszak ojciec nie powinien dożyć śmierci własnego potomstwa. Tym samym odnosi wrażenie, że rozwikłał „tajemnicę śmierci” oraz własnego spokoju w obliczu odejścia matki – jej śmierć jest bowiem, wedle naturalnego porządku, całkowicie normalna. Wszystko zmienia się jednak po pogrzebie, kiedy powraca do niego poczucie niedopełnienia jakiegoś obowiązku względem zmarłej, niedokończenia podjętego zadania; czuje, że „duch zmarłej krążył po mieszkaniu, wyzierał

⁶⁴ *Stara matka*, 130-131.

⁶⁵ *Stara matka*, 133.

⁶⁶ A. M. di Nola wskazuje to jako naturalne następstwo śmierci bliskiej osoby. Zob. A. M. di Nola, dz. cyt., s. 29.

z każdego kąta, nie dawał zapomnieć”⁶⁷. Dopiero po miesiącu od śmierci matki Modliński po raz pierwszy wchodzi do zajmowanego przez nią od lat pokoiku na uboczu – decyduje się na to w okolicach Wielkanocy, pewnego dnia o szarej godzinie.

Choć owa pora dnia cieszyła się w literaturze znacznie mniejszym zainteresowaniem, niż noc – pora duchów, tajemnic, kontaktów z zaświatami – to również pełni ona w dziewiętnastowieczności dość charakterystyczną funkcję. Radosław Okulicz-Kozaryn określa ją „świętym momentem w dniu powszednim”⁶⁸ – był to czas następujący po zachodzie słońca, lecz poprzedzający nadejście nocy. W kulturze i literaturze szara godzina była momentem refleksji, modlitwy, marzenia, wspólnotowych rytuałów; miała ona także już swoje miejsce w twórczości Dąbrowskiego – w tomiku włoskich szkiców *Chwila była przedwieczorna* szarej godzinie towarzyszą egzystencjalne przemyślenia, a przede wszystkim mnogość uczuć – od tęsknoty i melancholii po dojmujący zachwyt, wrażenie odrealnienia i wzniosłości. Współcześnie niedostrzegalna już prawie przez nikogo, wyrugowana z porządku dnia za sprawą elektryczności, utraciła dawny potencjał, jednak jeszcze w wieku XIX odgrywała specyficzną rolę, obecną również w *Starej matce*. Po tygodniach bronięcia się przed opłakiwaniem matki, Modliński o szarej godzinie wkracza do jej pokoju, w którym czas jak gdyby się zatrzymał – wszystko wygląda tak, jakby staruszka wciąż w nim mieszkała.

Modliński poddaje się własnej wivisekcji i po długiej analizie wyróżnia kilka najważniejszych powodów swojego opanowania, które od miesiąca leżały mu na sercu niczym wyrzut sumienia. Uświadamia sobie, że matka była w jego życiu prawdziwą ostoją spokoju, zrozumienia i dobra, w ich relacji od długiego czasu nie było żadnych gorących uczuć – ani wdzięczności, wzruszeń, ani złości czy kłótni; całą swoją uwagę Modliński poświęcał sprawom bieżącym, wychowywaniu dzieci oraz relacjom z żoną. Z tego też powodu odejście matki nie wywołało w nim żadnych gwałtownych emocji.

Drugi element procesu przepracowywania śmierci to uzmysłowanie sobie przez bohatera, że to zdarzenie było w jego podświadomości „zupełnie naturalne, nieuniknione, stające się we właściwym czasie”⁶⁹. Modlińska miała intensywne i niełatwe, choć w ostatnich latach już całkowicie spokojne, dostatnie życie, nie miała powodów, by cierpieć, a co więcej, dożyła bardzo sędziwego wieku. Mimo że padające z ust lekarza słowa nadeszły nagle, rodzina

⁶⁷ *Stara matka*, 152.

⁶⁸ R. Okulicz-Kozaryn, *Całość świata o szarej godzinie. Dalekosiężne konsekwencje niepozornego rytuału*, „Zeszyty Artystyczne” 2016, t. 29, s. 13.

⁶⁹ *Stara matka*, 160.

miała przecież od dawna świadomość, że koniec życia matki się zbliża („Rzeczywiście – dziwić się nie było czemu...”⁷⁰). Modliński zdaje sobie sprawę, iż jego matka „wszystko, co dać mogła – dała, czym się miała podzielić – to się podzieliła”⁷¹ i śmierć była naturalną kolejną rzeczą.

Kolejną myślą, która pozwoliła synowi uspokoić swoje sumienie, było spostrzeżenie, że rozpaczałby, gdyby jego świat się zawalił – a ponieważ nic takiego się nie stało, to i nie cierpiał: „Modliński czuł i wiedział, że wszystko stoi na swoim miejscu, że słońce wschodzi i zachodzi o zwykłych porach, że on sam nawet jest ten sam, co i zwykle”⁷². Uświadamia sobie, że matka była mu już zwyczajnie niepotrzebna – a on „odpadł od niej zupełnie, jak dojrzały owoc odpada od macierzystego drzewa”⁷³. Ciężar odczuwany przez bohatera wynika z jego nieoderwania się od zmarłej. Freud, pisząc o stanie żałoby, charakteryzował właśnie proces wycofywania się z emocjonalnego zaangażowania, który prowadzić miałby do uwolnienia od bólu⁷⁴. Aby przestać cierpieć i opłakiwać zmarłego, należy zatem pozwolić sobie na te myśli, na konfrontację z nimi, aby psychologiczne zakończenie etapu żałoby nadeszło naturalnie i nie przemieniło się w patologiczną melancholię⁷⁵. Tak też dzieje się w przypadku Modlińskiego, któremu dopiero godziny spędzone na rozmyślaniach w pokoju zmarłej matki pozwalają na wyzwolenie się z poczucia winy. Dopiero wtedy w pełni świadomie godzi się on z jej odejściem.

W całym opowiadaniu przewija się motyw babcinej lampy, która jest traktowana zarówno przez pryzmat swojej podstawowej funkcji, jak i metaforycznie – jako życie, a także światło prowadzące w wędrówce po wnętrzu ludzkiej duszy. Po raz pierwszy pojawia się wraz z wizytą lekarza, który ujawnia przed czytelnikiem klucz czytania symbolu – porównuje bowiem lampę do życia starzejącej się kobiety: „Lampa się dopala, przecież to wiek. [...] na tym się przecież skończyć musi. Otóż śmierć przyjdzie lekka, zapewne bez żadnych cierpień. Wycieńczenie, schyłek... lampa dogasa... Organizm zużył się i na to nie ma rady”⁷⁶. W noc poprzedzającą śmierć matki, Modliński widzi ponadto, że „oliwa w lampce dopalała się, gdyż knotek zapadł jeszcze głębiej, prawie na samo dno i tlił się słabym płomykiem”⁷⁷.

⁷⁰ *Stara matka*, 161.

⁷¹ *Stara matka*, 165.

⁷² *Stara matka*, 162.

⁷³ *Stara matka*, 165.

⁷⁴ A. M. di Nola, dz. cyt., s. 17.

⁷⁵ Tamże, s. 19.

⁷⁶ *Stara matka*, 66–67.

⁷⁷ *Stara matka*, 106.

Właśnie w świetle babcinej lampy Modliński dostrzega, pozostające dotąd poza obrębem świadomości, zakamarki własnej duszy. Niepozorny przedmiot kojarzony silnie z postacią matki jest dla niego przewodnikiem, demaskatorem własnych lęków i obaw. Dzięki jej światłu dostrzega też, że ludzie są przyzwyczajeni do wzniosłości, mają przemożną potrzebę odczuwania patosu – w chwili śmierci starej matki Modliński wraz z żoną czuje, że „tuż przy nich, w ich oczach, odbywa się coś wielkiego, ważnego; rozumieli całą doniosłość chwili”⁷⁸; tymczasem okazuje się, że śmierć staruszki to najzwyczajniejsza rzecz na świecie, prosta i oczywista, niewymagająca górnolotnych przemyśleń. Lampa pomaga mu rozjaśnić to, czego nie rozumiał: „Ach, jak doskonale widzi teraz wszystko przy blasku tej lampy! [...] ujmuje tę magiczną lampę i zbliża to tu, to tam, do najszybszych, najmniej świadomych zakamarków duszy”⁷⁹.

Wiwisekcja pozwala Modlińskiemu na przepracowanie żałoby i otrząśnięcie się z otępienia, wrażenia odrealnienia swego stanu. Dopiero rozliczenie się z przeszłością oraz własnymi emocjami – niezbędnym elementem opłakiwania zmarłego⁸⁰ – pozwala mu na powrót do normalności. Tym samym bohater otrząsa się z odrętwienia i naturalnie przechodzi ze stanu apatii do normalnego funkcjonowania. Di Nola zwraca uwagę, że gdy po śmierci zmarły nie może już, jak dotychczas, funkcjonować wśród ludzi, jego bliscy nadają mu nowy „sposób funkcjonowania w związkach społecznych”⁸¹ – czasami wiąże się to ze stworzeniem legendy, powtarzaniem pewnej związanej ze zmarłym opowieści lub kultywowaniem jego pamięci na inne sposoby. Taki swoisty sposób odnajduje także Modliński, który po latach milczenia i traktowania zmarłych jako tematu tabu przez całą rodzinę, decyduje się zawiesić fotografię matki wśród innych portretów krewnych: „Rozmawiano o babci ze łzami w oczach, ale ze spokojem w sercach”⁸². Opowieść wieńczy symboliczny gest przybicia ramki z heliominiaturą babki, a – dla zachowania symetrii – tuż obok niej wizerunku dalekiego krewnego, generała Dwernickiego: „Muzeum rodzinne powiększyło się od razu o dwie starodawne postacie: Dwernickiego w odwiecznym mundurze i babci Jadzi w lokach i krynolinie”⁸³. Modliński uświadamia sobie bowiem, że mówić należy nie tylko o wielkich, zasłużonych postaciach historycznych, ale także – a może przede wszystkim – o zwykłych

⁷⁸ *Stara matka*, 90.

⁷⁹ *Stara matka*, 157.

⁸⁰ A. M. di Nola, dz. cyt., s. 18.

⁸¹ Tamże, s. 23.

⁸² *Stara matka*, 184.

⁸³ *Stara matka*, 185.

ludziach, najbliższych członkach rodziny, którzy przetrwać mogą tylko w pamięci potomnych. Przełamuje tym samym rodzinny zwyczaj milczenia na temat zmarłych.

Prostota fabuły opowiadania zaskakuje jednoczesną drobiazgowością i empatią niespotykanymi wśród Dąbrowskiemu współczesnych w tak silnym natężeniu. Nie byłoby nadużyciem stwierdzenie, że czytelnik mający podobne doświadczenia, co Modliński, odnajdzie w tym niepozornym utworze własne, niewyrażone myśli i uczucia, skrywane dotąd z dala od świata zewnętrznego. Dąbrowski jak przenikliwy psycholog wnika w dusze ludzi i z oszałamiającą wręcz trafnością opisuje ich najgłębsze lęki, obawy, tęsknoty – wszystkie te uczucia uniwersalne i znane każdemu, ale przez każdego odczuwane nieco inaczej. Nie sposób nie zgodzić się z Dębickim, który nazywa autora *Starej matki* najszlachetniejszym artystą-pisarzem swego czasu, jednocześnie tak wymagającym i surowym względem samego siebie⁸⁴. Zazwyczaj dość surowy Lorentowicz charakteryzuje go tak: „[Dąbrowski] Posiada swój własny sposób postrzegania zjawisk, widzi szczegóły bardzo poufne, rozumie i odczuwa organizacje różnorodne, ma rasową zdolność rysunku i plastyki, jest wrogiem szablonu naturalistycznego, czuje szczerze i głęboko”⁸⁵. Krytyka przyjęła *Starą matkę* bodaj najprzychylniej ze wszystkich utworów w zbiorze, podkreślając literacki kunszt oraz niesłabnący artyzm twórcy. Mimo to większość recenzujących odczuwała niedosyt – *Samotna* czy *Chwila była przedwieczorna* nie zapewniała bowiem Dąbrowskiemu ponownie miejsca w pierwszym szeregu współczesnych pisarzy. Opinia na jego temat pozostawała niezmienna: był wybitnym twórcą przełomu, utalentowanym artystą, który jednak nie naginał się do brutalnych zasad rynku wydawniczego, ani nie był płodny literacko, przez co nie cieszył się już takim zainteresowaniem jak Reymont czy Żeromski. Pamiętali go przedstawiciele coraz starszego pokolenia, czytający kolejne utwory Dąbrowskiego z nostalgią i nadzieją na dzieło co najmniej dorównujące *Śmierci*.

⁸⁴ Z. Dębicki, „*Samotna*”, „Kurier Warszawski” 1912, nr 309, s. 2.

⁸⁵ J. Lorentowicz, *Niepotrzebni*, „Literatura i Sztuka” 1912, nr 30, s. 1.

4.3. Obrazek z domu rodzinnego. *Lampa babuni* (1907)

Po tragicznej śmierci Jana Gadomskiego⁸⁶, redaktora „Gazety Polskiej” środowisko warszawskich literatów postanowiło uczcić pamięć tego znanego wydawcy i publicysty, przygotowując do druku dedykowany mu tom. Redakcji podjął się Zdzisław Dębicki, a za kwestie wydawnicze odpowiedzialna była żona zmarłego, Kazimiera z Dębskich Gadomska; w całym przedsięwzięciu wzięło udział przeszło trzydzieścioro pisarzy i pisarek, których utwory oraz szkice historycznoliterackie zamieszczono w 1907 roku w tomie zatytułowanym *Pamięci Jana Gadomskiego – koledzy*. Na księgę pamiątkową złożyło się niespełna czterdzieści tytułów, wśród których znalazły się także dwa niewydane wcześniej utwory Gadomskiego (wiersz [*Gwiazdy – cele, iskry – siły...*] oraz szkic literacki pt. *Nawiedzenie*). Wśród najpopularniejszych nazwisk sceny literackiej – takich jak: Maria Konopnicka (dawna współpracownica Gadomskiego ze „Świtu”), Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, czy Antoni Lange – nie zabrakło także Ignacego Dąbrowskiego. Przeznaczył on do druku krótki obrazek zatytułowany *Lampa babuni. Wspomnienie*.

Prawdopodobnie z powodu mnogości utworów o rozmaitej tematyce, a także z uwagi na wyjątkowe okoliczności wydania publikacji, w prasie nie pojawiło się zbyt wiele recenzji całego tomu. Większość z nich miała jedynie charakter informacyjny – zawiadamiała czytelników o pojawieniu się na rynku takiej publikacji bądź polegała na wymienieniu i lakonicznej charakterystyce dzieł pojedynczymi określeniami. O krótką wzmiankę na temat każdego z utworów pokusił się Henryk Galle w „Książce” (miesięczniku poświęconym polskiej bibliografii), gdzie *Lampę babuni* określił jako szkic bardzo nastrojowy⁸⁷, natomiast recenzent „Bluszczu” wspomniął, że Dąbrowski „dał śliczny drobiazg”⁸⁸.

Krótki, bo niespełna dwustronicowy, prozatorski obrazek jest wspomnieniem domu rodzinnego. Narrator rozpoczyna swoją opowieść przywołaniem postaci osiemdziesięciosześcioletniej babci, jednak cała dalsza narracja jest skoncentrowana nie tyle wokół członków rodziny, co lampy, przy której staruszka spędzała całe dnie. Migawkowe wspomnienie sprzed wielu lat pozwala jedynie na odtworzenie pewnych scen; dość powierzchownie zapamiętał narrator wygląd staruszki „w białym, starannie wyrurkowanym

⁸⁶ Szczegóły dotyczące zdarzenia – zob. s. 70.

⁸⁷ H. Galle, *Publicystyka*. [*Pamięci Jana Gadomskiego – koledzy...*], „Książka” 1908, nr 10, s. 421.

⁸⁸ J., *Z literatury*, „Bluszczy” 1908, nr 1, s. 8.

czepcu i czarnej zawsze sukni”⁸⁹, która zajmowała się cerowaniem garderoby wnucząt, dzierganiem na drutach bądź modlitwą z różańcem z oliwkowych pestek. Najbardziej zapadła mu w pamięć babcina lampa, rzucająca mdłe światło na siedzącą obok, pracującą babcię.

Bohater dokładnie przypomina sobie wygięty w kształt gruszki szklany klosz lampy, płaski, drewniany knot, a także jej codzienne „kaprysy”, będące regularnie poruszanym tematem wśród domowników. Lampa „to kopciła, to drgała, to filowała, to swędziła. Nikt w całym domu nie umiał sobie z nią poradzić i nawet każdy bał się jej dotknąć”⁹⁰ – i tylko jej właścicielka potrafiła zawsze uspokoić jej płomień, zręcznie ją przykręcając, dokręcając klosz, ruszając knot igłą i stosując inne, znane tylko sobie, metody. Gdy rodzina chciała wymienić kapryśną lampę na nową, staruszka zawsze kategorycznie odmawiała. Z czasem jej córka, pokojówka i wszystkie wnuczeta zrozumiały, że lampa stała się nierozzerwalnie związana z babcią, jest jej atrybutem, a jednocześnie najbardziej kapryśnym z domowników. Od tamtej pory rodzina pytała seniorkę każdego dnia: „jak tam lampa, mam?”⁹¹, „jak się dziś pali lampa babuni?”⁹², aż stało się to domowym zwyczajem. Humorzysty, nieprzewidywalny przedmiot codziennego użytku mimo upływu wielu lat zawsze przypomina dorosłemu już wnukowi o ukochanej osobie.

Obrazek, będący sentymentalnym wspomnieniem z domu rodzinnego, niesie ze sobą także nieoczywiste znaczenie. Jean Baudrillard zwraca uwagę na dwojaką funkcję przedmiotów używanych przez ludzi – podstawową jest oczywiście ta bezpośrednia, związana z przeznaczeniem i funkcjonalnością rzeczy, drugą zaś stanowi warstwa metaforyczna, nadawana przez człowieka. Przedmiot może zatem być świadkiem wydarzeń, symbolem pamięci o przeszłości, wywoływać nostalgię bądź mieć funkcję eskapistyczną – poprzez swoje konotacje pomagać jednostce w ucieczce od teraźniejszości⁹³. W szczególnych przypadkach zdarza się, że funkcja metaforyczna rzeczy zaczyna dominować nad bezpośrednią: „Przedmiot wypada z trajektorii zwykłych działań ludzkich, gdzie pełni rolę »rzeczy-którą-się-działa«, a wchodzi w sferę symboliczno-magiczną, gdzie staje się »rzeczą-która-działa«. Ustanawia autonomię, przestając służyć człowiekowi, a zaczynając z nim współdziałać”⁹⁴. Lampa,

⁸⁹ I. Dąbrowski, *Lampa babuni. Wspomnienie*, w: Z. Dębicki (red.), *Pamięci Jana Gadomskiego – koledzy*, Warszawa 1907, s. 60. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „Lampa” oraz numerem strony.

⁹⁰ *Lampa*, 60.

⁹¹ *Lampa*, 61.

⁹² *Lampa*, 61.

⁹³ J. Baudrillard, *The System of Objects*, tłum. J. Benedict, London-New York 1996, s. 73.

⁹⁴ R. Muniak, *Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 144.

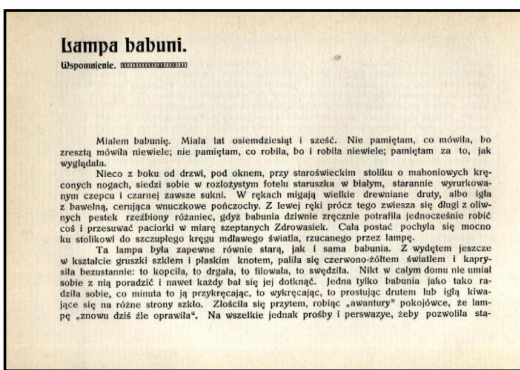
manifestując swoje „kaprysy” i niepożądany sposób działania, staje się obiektem ciągłych obserwacji, przedmiotem rozmów, przypomina dziecko, które trzeba traktować z uwagą i delikatnością. Z czasem antropomorfizacja lampy doprowadza do podniesienia jej rangi – zaczyna być traktowana jak członek rodziny, jeden z domowników. Właśnie wspomniane zabiegi psychologiczne przyczyniają się do zmiany funkcji przedmiotu z wyłącznie bezpośredniego (oświetlanie pomieszczenia) na symboliczny (przedmiot staje się towarzyszem codzienności) – zastosowane na lampie zabiegi są zatem stopniowym procesem animizacji⁹⁵.

Nowy sposób funkcjonowania w domowej przestrzeni doprowadza do silnej, wręcz serdecznej więzi między człowiekiem a przedmiotem. Charakterystyczne dla starszych osób przywiązanie do niektórych rzeczy wynika z wieloletniego przyzwyczajenia do ich ciągłej obecności oraz poczucia komfortu i bezpieczeństwa, które zapewnia im znane otoczenie. Staruszka, świadoma swojego wieku, nie godzi się na wyrzucenie starej lampy, stojącej od lat na jej mahoniowym stoliku: „Ja stara, ona stara – mówiła – to nam dobrze razem”⁹⁶. Obecność przedmiotu pozwala jej czuć się pewniej, bezpieczniej i przeżywać ostatnie lata życia z czymś bądź kimś, kto jest w podobnym położeniu, co ona – jej zdrowie już szwankuje, przez wielu

jest postrzegana jako zbędna, ale ma w sobie wolę życia.

Lampka była zapalana przez babcię każdego dnia, dopóki ta nie zmarła. Ciepłe, czerwone światło nabrało zatem symbolicznego znaczenia związanego z życiem, nadzieją, z obecnością⁹⁷. W literaturze i kulturze gasnące światło wiązało się ze śmiercią – ciałem, z którego uleciała dusza⁹⁸.

Widziana we wspomnieniach postać babci oświetlona naftową lampą jawi się w wyobraźni



Fot. 16. Lampa babuni ukazała się w tomie poświęconym Janowi Gadomskiemu.

podmiotu jako znak nieśmiertelności, tłącą się wiarą w to, że dusza babci żyje i sprawuje nad wnukiem opiekę. Baudrillard zauważa, że domowe oświetlenie niesie za sobą specyficzne znaczenie. Nawet, jeśli lampa nie jest w stanie już oświetlać pomieszczenia, „nadal jest znakiem uprzywilejowanej intymności, nadal jest w stanie nadać rzeczom wyjątkową wartość, tworzyć

⁹⁵ R. Muniak, dz. cyt., s. 144.

⁹⁶ Lampa, 61.

⁹⁷ A. Pochłódka, *Po śladach konduktu. O Młodej Polsce za pośrednictwem motywów funeralnych*, „Pamiętnik Literacki” 2007, nr 98, z. 1, s. 122.

⁹⁸ Lampa, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 184–185.

cienie i przywoływać obecność”⁹⁹, a światło jest w jego rozumieniu „ostatnim znakiem wewnętrznego blasku, symbolicznego otulenia”¹⁰⁰. W końcowym ustępie bohatera szkicu nazywa lampę „odwieczną”, sygnalizując metaforyczne rozumienie jej światła jako uniwersalnego symbolu.

Wątek babcinej lampy pojawił się już w *Starej matce*, noweli publikowanej w „Świecie Kobiety” i „Kurierze Lwowskim” oraz w tomie z 1912 roku; pełni tam funkcję wielokrotnie powracającego motywu: „W pokoju staruszki nie zmieniło się nic; [...] Nawet z powodu soboty przed pamiątkowym obrazem paliła się lampka, bo tak bywało zawsze za życia staruszki”¹⁰¹, „Lampeczka płonie czerwonym płomykiem. Wokół cisza i taki sam wiatr za oknem”¹⁰². Jeden z obszerniejszych fragmentów w utworze świadczy o tym, że motyw babcinej lampy został w całości wyluskany z treści *Starej matki* i umieszczony w tomie zbiorowym w niemal identycznej formie¹⁰³. Zmieniono pojedyncze wyrazy oraz ostatnie zdanie – Dąbrowski przekształcił opowieść z perspektywy syna na pierwszoosobową narrację wnuka. Do poświęcenia przedmiotowi osobnego szkicu w tomie zbiorowym najpewniej zachęcił autora Zdzisław Dębicki, który w 1912 roku napisał obszerną recenzję książki *Samotna*. Zwrócił w niej uwagę na piękno symbolu:

[...] Dąbrowski umie odczuwać nie tylko ludzi, lecz i przedmioty martwe. Taka np. lampa babuni – stara, z wydętym w kształt gruszki szkłem i płaskim knotem [...] – jest sama przez się obrazkiem, przesyconym na wskroś poezją, idącą od staroświeckich kątów w staroświeckich domach, zastawionych staroświeckimi sprzętami, które mają swoją duszę, swoje wspomnienia, swoje ciche sny pod warstwami kurzu, który na nie opada.¹⁰⁴

Choć w *Starej matce* przedmiot pojawia się kilkakrotnie w formie przewijającego się w tle symbolu dogasającego życia staruszki, sposób jego opisu wskazuje na to, że w wyobraźni twórczej Dąbrowskiego – i zapewne w jego życiu prywatnym – odgrywał on istotną rolę i kojarzył się jednoznacznie z babką Dąbrowskiego ze strony matki. Julianna Nowicka została wdową w 1862 roku, a w ostatnich latach życia zamieszkała razem z córką, jej mężem i dziećmi w Warszawie. Wyobrażenie babci w *Lampie babuni* stanowi niewątpliwie autentyczny zapis dziecięcych impresji i wspomnień sprzed lat.

⁹⁹ J. Baudrillard, s. 22. Tłumaczenie własne.

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ *Stara matka*, 153–154.

¹⁰² *Stara matka*, 155.

¹⁰³ Zob. *Stara matka*, 170–172.

¹⁰⁴ Z. Dębicki, *Samotna*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 309, s. 3.

4.4. „Bolesne poczucie własnej nicości”. *Niepotrzebny* (1911)

Niepotrzebny, opublikowany na łamach „Kuriera Warszawskiego”, a rok później – w tomie *Samotna*, jest ostatnim utworem Dąbrowskiego, który można zaliczyć do triady dzieł portretujących dusze ludzi smutnych, niespełnionych i nieco zapomnianych przez społeczeństwo. Razem z *Samą* i *Starą matką*¹⁰⁵ stanowi on spójną opowieść o nędzy ludzkiej egzystencji oraz niesprawiedliwości świata; Danuta Knysz-Rudzka o zbiorze *Samotna* pisze, że jest to „opis samotności jednostki odrzuconej przez innych i wśród innych, i przez izolację swoją zdegradowanej”¹⁰⁶. Badaczka zauważa także doprowadzoną przez Dąbrowskiego do perfekcji umiejętność eksponowania, a przede wszystkim zgłębiania nędzy egzystencji ludzkiej, skazanej odgórnie na klęskę i wieczną samotność¹⁰⁷, samego pisarza określa zaś „nędzarzystą”¹⁰⁸.

Sformułowanie to w istocie trafnie oddaje specyfikę zwłaszcza warszawskiego etapu jego twórczości, w którym środek ciężkości narracji silnie przeważa ku smutnym postaciom uwikłanym w uwarunkowania środowiskowe i losowe wypadki, którym nie sposób zaradzić. Włodzimierz Jampolski na łamach „Krytyki” trafnie scharakteryzował bohaterów tomu słowami: „Coś się zapada i kończy bez winy niczyjej wyraźnej i bez sposobu zaradzenia”¹⁰⁹. Słowa te można potraktować jako zwięzłą puentę losów *Niepotrzebnego* – Wicka Buraka.

Ośmioletni chłopiec mieszkający w jednej z warszawskich kamienic jest synem dozorczy – tak jak ojciec zamiata podwórko i dba o porządek w budynku. Jego ulubionym zajęciem, do którego nieczęsto go dopuszczano, było otwieranie pękiem kluczy frontowej bramy. Gdy pewnego dnia Wicek wpuszcza na podwórze starszego pana w okularach, następuje symboliczny przełom w jego życiu: „Nie przeczuwali zgoła, że tymi właśnie drzwiami »od frontu« miało spaść na nich, a raczej na Wicka – szczęście, i że chłopak tak sobie upodobawszy otwieranie tych drzwi, idzie na spotkanie własnej fortunie”¹¹⁰. Rozpościerając na oścież drzwi profesorowi, otwiera jednocześnie zupełnie nowe drzwi w swoim życiu, które poprowadzić go mają ku wielkiej karierze. To on po raz pierwszy zwraca bowiem na Wicka uwagę i proponuje mu domowe korepetycje; nieumiejący pisać ani czytać chłopiec przystaje na tę ofertę, przyznaje

¹⁰⁵ W skład tomu *Samotna* z 1912 r. weszły trzy utwory: *Samą*, *Stara matka* i *Niepotrzebny*.

¹⁰⁶ D. Knysz-Rudzka, *Europejskie powinowactwa...*, dz. cyt., s. 148.

¹⁰⁷ Tamże, s. 149.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ W. Jampolski, *Nowe powieści*, „Krytyka” 1912, t. 36, s. 193.

¹¹⁰ I. Dąbrowski, *Niepotrzebny*, w: Tenże, *Samotna*, Warszawa 1912, s. 191. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Niepotrzebny*” oraz numerem strony.

bowiem przed samym sobą, że imponują mu inni chłopcy z podwórza, chodzący do „sztuby”. Rozpoczynają więc codzienną naukę.

W rodzinie Wicka Buraka uważano, że „starszy pan w okularach” – bo tak jest nazywany przez cały czas – „musi być bogaty, bo sam na siebie ma cztery pokoje, że nigdy późno nie wraca i że ma u siebie w mieszkaniu więcej książek, niż mebli”¹¹¹. W oczach ubogiej rodziny dozorca życia przedstawiciela inteligencji wiązało się z dobrobytem oraz powszechnym szacunkiem – których brakowało proletariuszom. Zawody takie jak: dozorca, wyrobny, robotnicy z fabryk czy praczki uchodziły bowiem za zajęcia najuboższych w dziewiętnastowiecznej Warszawie¹¹². Warto nadmienić, że w naukach socjologicznych do dziś rozważana jest zarówno definicja, jak i struktura i funkcja inteligencji w tym specyficznym dziejowo okresie – przełomie wieków XIX i XX. Janina Żurawicka, autorka studium poświęconego tej tematyce, zauważa, że inteligencja rozumiana jako warstwa społeczno-zawodowa wyodrębniła się na terenie Królestwa Polskiego dopiero około lat osiemdziesiątych XIX wieku, wcześniej bowiem inteligencją określano elity umysłowe, mając na uwadze przede wszystkim kryterium psychologiczne oraz filozoficzne¹¹³. Dopiero koniec stulecia spowodował niemal trzykrotny wzrost liczebności tej warstwy społecznej dzięki rosnącej liczbie absolwentów Szkoły Głównej Warszawskiej oraz Uniwersytetu Warszawskiego – tym samym źródłem utrzymania większości¹¹⁴ inteligencji stała się zarobkowa praca umysłowa¹¹⁵. Jak pisze Żurawicka, „»urodzenie« jako kryterium doboru towarzyskiego zastąpione zostało wykształceniem, stanowiskiem w zawodzie, majątkiem. [...]”¹¹⁶. Dzięki wyższemu wykształceniu można było zatem zapewnić sobie znaczący społeczny awans, ponieważ o statusie „intelektualisty” nie przesądzało już pochodzenie, a wykształcenie, kultura osobista czy środowisko, w jakim dana osoba się obracała.

Na taką właśnie nobilitację liczyła rodzina Buraków. Gdy Wicek uczy się czytać, pisać i liczyć, najbardziej zaangażowana w jego edukację staje się matka – choć na początku sprawia wrażenie dobrej kobiety, której zależy na dzieciach, szybko okazuje się, że jej postać jest toksyczna. Matka deprecjonuje, poniża i lekceważy pozostałe rodzeństwo, a dba wyłącznie o rozwój Wicka – pilnuje go przy nauce, przepytuje z materiału, codziennie przed lekcjami

¹¹¹ Niepotrzebny, 191.

¹¹² S. Kowalska-Glikman, *Drobnomieszczaństwo w dziewiętnastowiecznej Warszawie*, Warszawa 1987, s. 26.

¹¹³ J. Żurawicka, *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku*, Warszawa 1978, s. 14.

¹¹⁴ Wśród absolwentów szkół wyższych niezajmujących się pracą umysłową większość stanowili bogaci ziemianie.

¹¹⁵ J. Żurawicka, dz. cyt., s. 15.

¹¹⁶ Tamże, s. 23–24.

kąpie go i ubiera w najlepsze koszule, a nawet nie żałuje nafty na jego nocne czytanie książek. Zapewnia resztę potomstwa, że tylko Wicek będzie prawdziwym „panem”, a oni wyrosną na zwykłych „chamów”¹¹⁷. Gdy już po tygodniu chłopakowi nudzi się nauka i zaczyna zaniedbywać swoje obowiązki, doświadcza bolesnej kary cielesnej ze strony matki, która nie wyraża zgody na rezygnację z korepetycji. Jej postawy nie pochwała nawet sam profesor, który przyznaje, że nie dostrzegł w Wicku szczególnego talentu do nauki i próbuje namówić matkę – Marcinową – aby oddała chłopca do zawodu ogrodnika. Matka jest jednak przekonana, że jej syn jest wybitnie uzdolniony i zamierza zrobić wszystko, aby osiągnął wielki sukces.

Regularne bicie, rzadko spotykane dotąd domowe kłótnie i przymuszanie do całodziennego siedzenia nad książkami powodują w chłopcu nieodwracalną zmianę: „z urwisowatego łobuza, umiającego z jakim takim sprytem radzić sobie na podwórzu i w zajęciach stróżowskich, zamieniał się powoli w zahukanego gamonia o wylękłym spojrzeniu gapiowatych oczu”¹¹⁸. Tylko rodzice uważają go za wybitnie uzdolnionego, natomiast w szkole dostaje słabe oceny, a jego nazwisko i pochodzenie są powodem szykan rówieśników. Dzięki protekcji matki zdaje maturę, a następnie dostaje się na studia filologiczne, choć nie ma żadnego pomysłu na swoją przyszłość. Gdy profesor umiera, a Marcinowej nie stać na książki dla syna, zaczyna żebrąć:

Całymi godzinami wystawała w sieniach i przedpokojach, wyprawiała głośnie lamenty, nudziła, stawiała się natrętna, aż wreszcie dawano jej coś na odczepne. Co kilka dni biegła do szkoły to wypraszać jakiegoś stopnie, to błagać o poprawki. [...] W końcu w całej szkole znano, jak zły grosz, starą Burakową [...].¹¹⁹

Śmierć profesora czyni z niego w oczach Marcinowej obiekt jeszcze większego kultu. Regularnie wraz z synem odwiedza jego grób, stroi kwiatami, a na dorastającym Wicku wymusza obietnicę, że za pierwsze zarobione pieniądze postawi mu okazały pomnik. W każdej jej opowieści starszy pan jest traktowany niczym bóstwo, dzięki przychylności którego syn ma szansę na dobre życie.

Rekrutacja na studia budzi w Wicku poważne obawy, czy bez protekcji będzie w stanie ukończyć wydział filologiczny, lecz udaje mu się to – wielka kariera jest coraz bliżej. Wkroczywszy w dorosłość, Wicek wynajmuje pokój na poddaszu z kolegą i zaczyna zarabiać

¹¹⁷ *Niepotrzebny*, 206.

¹¹⁸ *Niepotrzebny*, 197.

¹¹⁹ *Niepotrzebny*, 203–204.

na korepetycjach – nie było to jednak z początku łatwe, ponieważ kilkakrotnie arystokratyczne rodziny wymawiały mu umowę, gdy tylko dowiadywały się o rodzinie chłopaka. Przedstawiciele wyższych sfer nie mogli pogodzić się z tym, że korepetytorem ich dzieci miałby być syn zwykłego stróża – jego pochodzenie przewija się w utworze kilkakrotnie jako aspekt, który skutecznie utrudnia mu funkcjonowanie w obłudnym, fałszywym świecie.

Wkrótce po zakończonej edukacji Wicek rozpoczyna pracę w prowincjonalnej szkole, w charakterze nauczyciela greki; choć nigdy nie była ona jego pasją, dało się jej wyuczyć na pamięć: „mechaniczne traktowanie formułek gramatycznych, wyjątków, obkuwanie słówek”¹²⁰ – tak postrzega on swój przedmiot. Co znamienne, krytyk literacki oraz autor podręczników dla szkół, Ryszard Matuszewski, zauważa, że „nauczanie łaciny i greki w wieku XIX i dwudziestolecia międzywojennym było jedną z najsilniej występujących oznak klasowego charakteru szkoły. Tak jak poprzednio było przywilejem stanowym szlachetczyzny”¹²¹. Wicek wybiera sobie zatem dziedzinę niezwykle niszową, mogącą świadczyć o jego znakomitym wykształceniu, erudycji i – paradoksalnie – wyższości społecznej. Wraz z rozpoczęciem nowego etapu w życiu Wicek Burak zaczyna tytułować się profesorem Burakowskim, aby zyskać w oczach otoczenia więcej należytej powagi.

Szybko okazuje się jednak, że studia wyższe oraz posada nauczyciela nie zapewniły mu ani szczęścia, ani poszanowania ze strony uczniów, wśród których nie ma żadnego posłuchu – staje się wyłącznie obiektem żartów. Nauczyciel „miał już ustaloną opinię niedołęgi, nudziarza, ofiarnego kozła wszystkich wybryków uczniowskich i nawet nowe klasy już od pierwszej lekcji dostrajały się od razu do ogólnego chóru”¹²². Sam dyrektor szkoły informuje Burakowskiego, że ten nie ma temperamentu do bycia pedagogiem i namawia go do przeniesienia się do innej szkoły. Nauczyciel greki w swojej pracy czuje się coraz gorzej, każdego dnia wchodzi do klasy „zgARBiony, z zaokrąglonym karkiem i spuszczoną głową, jak wół pędzony na rzeź”¹²³.

Podobną pozycję ma w swojej nowej rodzinie – jego pochodząca ze sfery urzędniczej żona toleruje go wyłącznie dzięki przynoszonej przez niego do domu pensji, a wszelkie finansowe problemy powodują u niej atak wściekłości: „zapowiedziała kategorycznie mężowi, że jeżeli dochody jego zmniejszą się choćby o rubla, to weźmie drapaki i wygoni go z domu na cztery wiatry, a potem siebie otruje, dzieci tasakiem pozarzyna, a jemu paznokciami oczy

¹²⁰ *Niepotrzebny*, 209.

¹²¹ R. Matuszewski, *O pojmowaniu kultury klasycznej*, „Kuźnica” 1949, nr 40, s. 2.

¹²² *Niepotrzebny*, 224.

¹²³ *Niepotrzebny*, 224.

wydrapie”¹²⁴. Bez pieniędzy partner jest jej zbędny. Wraz z pogarszającą się opinią w szkole, ciągłość zatrudnienia zawdzięcza wysoko sytuowanym koleżankom swej żony, dzięki wstawiennictwu których wciąż nie został jeszcze zwolniony z posady. Wszystko odmieniło się na jeszcze gorsze wraz z reformą szkolnictwa – gdy całkowicie wycofano grekę z nauczania, Burakowski poczuł, że wali się cały jego świat.

Sytuacja zarysowana w opowiadaniu odzwierciedlała zmiany w rzeczywistości. Wskutek toczących się od końca XIX wieku dyskusji na temat kształtu ówczesnego szkolnictwa, w 1908 roku dokonano znaczących zmian: między innymi całkowicie zniesiono nauczanie greki w szkołach realnych¹²⁵, a w nowopowstających gimnazjach humanistycznych w ogóle jej nie wprowadzano¹²⁶. Greka nie była odtąd uwzględniana w kształceniu. Temat ten najpewniej wydał się Dąbrowskiemu okazją do refleksji nad dalszym losem nauczycieli, którzy całe życie poświęcili nauczaniu tego języka. Co będzie z nimi dalej? Czym mieli się od tej pory zająć? Te pytania zadawał sobie również Wicek Burak, który poczuł się całkowicie niepotrzebny światu.

Finałowa scena rozgrywa się początkowo na ślubie bratanicy byłego nauczyciela. Jest to dla niego okazja do obserwacji członków rodziny: mężczyźni pracujący jako szewcy, ogrodnicy, dozorczy nie byli zamożni, ale na twarzy każdego z nich rysuje się szczerzy uśmiech. Burakowski dostrzega, że choć są to ludzie prości, niewykształceni, to przede wszystkim w życiu szczęśliwi dzięki rodzinie, dzieciom i przyjaciołom, których jemu brak. Uświadamia sobie tragizm własnego położenia oraz fakt, że w pogoni za wysokimi zarobkami i wspinaniu się po szczeblach społecznej hierarchii stał się człowiekiem nieszczęśliwym, samotnym, a teraz także pozbawionym jedyne go sensu życia. Po hucznym weselu, pijany, kieruje swoje kroki na cmentarz, gdzie pochowany był „starszy pan” – jego bóstwo, mentor, ideał, któremu dotychczas zawdzięczał wszystko to, co miał w życiu. Samotny i zawiedziony Wicek z wściekłością, jednym kopnięciem, zrzuca z nagrobka ufundowany przez siebie pomnik, który rozsypuje się w drobny mak:

Wśród porozrzucanych bezładnie odłamków figury siedzi profesor Burakowski i płacze. Głębokie łkania wstrząsają całym jego ciałem. Obu rękoma przyciska mocno piersi, bo zdaje mu się, że pękną. Chwilami zawodzi, jak mały dzieciak. I czegoż tak płacze Wicek Burak?...¹²⁷

¹²⁴ *Niepotrzebny*, 228–229.

¹²⁵ M. Stinia, *Tradycje szkolnictwa gimnazjalnego na ziemiach polskich*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2015, nr 142, s. 248.

¹²⁶ J. Starnawski, *Łacina i greka w szkole w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Meander” 2006, nr 61, s. 149.

¹²⁷ *Niepotrzebny*, 235.

Helena Pajzderska, wypowiadająca się z uznaniem o pomysle na cały utwór, podkreśliła jednak nieadekwatność tego zakończenia: „psuje końcowy efekt, odskakujący swą melodramatyczną jaskrawością od tak przyrodzonego talentowi Dąbrowskiego artystycznego umiaru”¹²⁸.

Opowiadanie pokazuje nędzę i nieprzewidywalność ludzkiego życia, które w jednej chwili może odmienić się na dobre, ale także całkowicie się zawalić. Bohater nazwany przez autora przekornie Wincentym (łac. *vincens* – zwyciężający) ponosi całkowitą życiową porażkę. Gdy poznajemy go jako ośmiolatka – jest rezolutny, bystry i sprytny, z pewnością poradziłby sobie zatem w życiu i w wybranym przez siebie zawodzie. Idąc na cmentarz sam zastanawia się nad tym, kim by był, gdyby nie jego „dobrodziej” – a właściwie naciski matki oraz nieustanne poleganie na cudzej protekcji: „Pewnie byłbym szewcem, jak Walek; albo nie, już lepiej ogrodnikiem, jak ten dzisiejszy pan młody”¹²⁹. Narzucane mu zajęcia zrobiły z niego nieudacznika, który całe swoje życie przeżywa pod dyktando innych ludzi. Wielka kariera, bogactwo i powszechny szacunek, o których zapewniała go nadgorliwa matka, nie zostają osiągnięte. Jako nauczyciel greki jest w szkole poniżany nawet przez uczniów, jego żonie zależy wyłącznie na pieniądzach, a w dodatku Wicek jest po prostu nieszczęśliwy z powodu tego, kim się stał.

W przypadku *Niepotrzebnego* krytyka doceniła przede wszystkim ciekawy, bo nietypowy pomysł na tematykę utworu, choć uznano jednocześnie, że nie został on zrealizowany w pełni swego potencjału – w puencie kwestia pochodzenia głównego bohatera nie została bowiem dostatecznie skorelowana z jego losami. O opowiadaniu Eustachy Czekalski pisał następująco: „Bo na cóż przydaje się Burakowi wiedza, po co mu dyplom uniwersytecki, gdy nie zazna w życiu chwili szczęścia. Pozostawił swoje środowisko stróżowskie, a zdolności jego i ambicje nie sięgają poza nie”¹³⁰. Dębicki zauważył natomiast, że utwór może być odczytany jako pochwała kastowości: „miotła ma przechodzić z rąk ojca do rąk syna, a warstwy robotnicze i rzemieślnicze nie mają myśleć o wyższym wykształceniu dzieci?”¹³¹. W trzech utworach w zbiorze *Samotna* Dąbrowski postanowił wyeksponować sylwetki osób „niepotrzebnych” w społeczeństwie, wykluczonych, skazanych na nieszczęście i niespełnienie; „Dąbrowski [...] pokazuje cały smutek i nędzę takich istnień, widzi doskonale najtajniejsze załamania się

¹²⁸ Lascaro [Helena Rogozińska-Pajzderska], *Ignacy Dąbrowski i jego nowa książka*, „Słowo” 1912, nr 170, s. 4.

¹²⁹ *Niepotrzebny*, 234.

¹³⁰ E. Czekalski, *Przegląd piśmienniczy*. [Ignacy Dąbrowski...], „Przegląd Wileński” 1912, nr 41/42, s. 11.

¹³¹ Z. Dębicki, „*Samotna*”, dz. cyt., s. 5.

duszy”¹³² – pisał Lorentowicz. Autor nie wspiera tezy o bezcelowości awansu społecznego, lecz krytykuje dążenie do niego drogą znajomości, protekcji i wstawiennictwa bardziej wpływowych osób. Wicek, od dzieciństwa popychany w tę stronę przez matkę, zaczyna sam ślepo i bezrefleksyjnie dążyć do postawionego mu celu. Do gimnazjum dostaje się dzięki profesorowi, studia wybiera przypadkowo – sugerując się tym, że greki można łatwo „wykuć się na pamięć” – a zwolnienia z pracy unika wyłącznie dzięki znajomościom żony. Wszystkie te zabiegi nie zapewniły mu jednak oczekiwanych w życiu wartości – szczęścia, spełnienia ani kochającej rodziny. Dąbrowski sygnalizuje kolejny problem społeczny – ambicje rodzinne nie mogą zastąpić aspiracji własnych młodego człowieka, a do tego brak rozeznania w wyborze czy to studiów, czy w konsekwencji zawodu prowadzi wprost na manowce spodziewanego lukratywnego życia.

Jednocześnie jest to studium wypadkowości losu szarej jednostki – zmiany w szkolnictwie sprawiają, że wąska grupa zawodowa traci możliwość dalszej pracy. Ich znajomość przedmiotu staje się społecznie nieprzydatna, wróżąc tym samym kolejne komplikacje życiowe, których bohater, jak można się spodziewać, niechybnie doświadczy. Bohater musi zmagać się nie dość że z konsekwencjami toksyczności matki, pigmalionizmu korepetytora i własnymi ograniczeniami, to jeszcze ze społecznymi skutkami decyzji zapadłych w sferach władzy.

Po publikacji *Niepotrzebni* pisarzowi zarzucano „wyrozumowaną »nowelkowość«”¹³³, interpretowaną jako porzucenie swoistego dla autora *Śmierci* talentu, własnego stylu i wyczucia przedmiotu opowieści na rzecz schematycznej budowy utworu oraz wyuczonej narracji, podobnej do tak wielu innych tekstów.

Publicyści uznali jednak wydany w 1912 roku tom *Samotna* za zwiastun kolejnego etapu twórczości Dąbrowskiego, zapowiedź jego wielkiego powrotu na scenę literacką z tak samo oryginalnymi i poruszającymi utworami jak *Śmierć* czy *Felka*. Nauczony doświadczeniem Lorentowicz stawiał jednak ostrożne pytania: „Mamyż wątpić, że indywidualność pisarska tak zdecydowana nie da nam jeszcze utworów, w których talent autora *Śmierci* zajaśnieje nowym blaskiem? Czy raczej nie należy wierzyć, że to przerwanie długoletniego milczenia stanie się zaczątkiem nowej fazy pisarskiej?”¹³⁴, Pajzderska zaś wyrażała się z wielką nadzieją:

¹³² J. Lorentowicz, *Niepotrzebni*, „Literatura i Sztuka” 1912, nr 30, s. 1.

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Tamże, s. 1.

Niechże to tylko nie będzie sporadyczny odgłos, lecz niech się okaże przegrywką do nowego okresu jego twórczości. Jeszcze nie wieczór; jeszcze pora wyjść w pole i żąć piękny zagon swego talentu, zwłaszcza gdy i publiczność, i literatura tak życzliwie na to czekają, i tak chętne zawołać żniwiarzowi: „Szczęść Boże!”¹³⁵

Nową publikacją książkową, pierwszą od dziewięciu lat, Dąbrowski dał nadzieję na swój powrót. W tym czasie pracował on już nad autobiograficzną powieścią *Zmierzchy*, która miała stać się jego literackim testamentem artysty.

¹³⁵ Lascaro [Helena Rogozińska-Pajzderska], dz. cyt., s. 4.

4.5. Dusza opętana niemocą tworzenia. Autobiograficzne *Zmierzchy* (1913)

Na początku marca 1913 roku w „Dzienniku Kijowskim” zaczęła ukazywać się przedostatnia powieść Dąbrowskiego zatytułowana *Zmierzch bogów*. Autor, który kilka miesięcy wcześniej sfinalizował prace nad utworem, początkowo zamierzał nadać mu tytuł *Rozstanie*, natomiast w wydanej rok później wersji książkowej zdecydował się na *Zmierzchy*. Chwilę wcześniej na polskim rynku wydawniczym ukazały się tak wyraziste dzieła znanych twórców jak *Wierna rzeka* Żeromskiego czy *Sad rozstajny* Leśmiana czy *Rok 1794* Reymonta, w obliczu których niezwykle subtelne, stonowane w wyrazie *Zmierzchy*, opublikowane przez pisarza, mało już popularnego wśród młodszych pokoleń, mogły napotkać trudność w zdobyciu popularności. Adam Grzymała-Siedlecki, pozostający pod urokiem nowej publikacji autora *Śmierci*, pisał:

Nie wiem, czy w dzisiejszym, hałasie pragnącym kursie literatury zabłyśnie piękna powieść Ignacego Dąbrowskiego. Nie powinna choć na kartach krytyki polskiej przejść bez uczucia uwagi. Skromny, czasem zbyt powszedni język oddaje przecie całe bogactwo przyciszonych kolorystycznie mozaiki uczuć, odczuć, odruchów psychicznych, szczegółów drobnych, a odmierzonych nieraz mistrzowsko.¹³⁶

Krytyk słusznie dostrzegł w nowo opublikowanym dziele cechy, które przed przeszło dwudziestu laty przyniosłyby Dąbrowskiemu ogromny sukces, lecz dziś zdawały się już przebrzmiały.

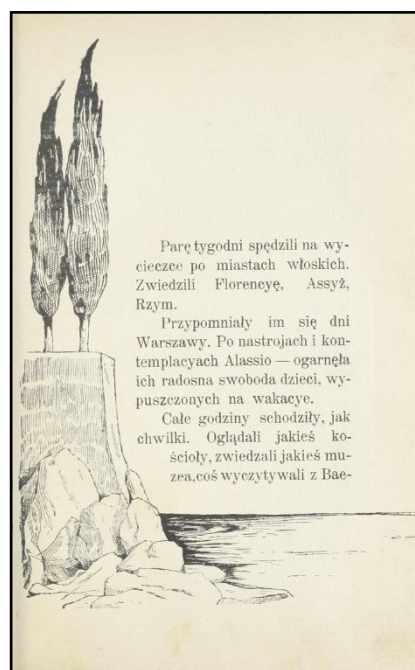
Zmierzchy odgrywają jednak w całej twórczości pisarza rolę szczególną tak ze względu na swój charakter autobiograficzny, jak i autoterapeutyczny. Główna płaszczyzna fabularna ukazuje powieść w formie rzewnego wspomnienia włoskiego okresu w życiu Dąbrowskiego, jego relacji z bratnią duszą, Heleną Pajzderską, oraz ich rozstania. Druga warstwa utworu (zdawałoby się, że drugoplanowa, choć w istocie kluczowa) traktuje o niemocy twórczej, stosunku do sztuki i własnej roli w jej kreowaniu. Każdy krytyk i czytelnik, śledzący literacką działalność Dąbrowskiego od 1892 roku, bez trudności dostrzegł, że główny bohater *Zmierzchów*, Paweł Krzyniecki, to w istocie sobowtór autora. Sam Dąbrowski z pewnością nie zamierzał tego ukrywać, ponieważ zapisane w utworze dzieje Krzynieckiego stanowią bezpośrednie przeniesienie przeżyć z życia twórcy, syntezę nagromadzonych wokół niego pogłosek i powszechnie znanych legend. Powieść miała być w zamierzeniu Dąbrowskiego nie

¹³⁶ A. Grzymała-Siedlecki, *Nowe powieści*, „Czas” 1914, nr 110, s. 1.

tylko autoterapią, ale i spowiedzią przed światem. Wszelkie analogie są zatem w pełni zamierzone i zawczasu przez autora projektowane.

Adwokat i pisarz Paweł Krzyniecki oraz pianistka Ani Borska po kilku wspólnych miesiącach postanawiają się rozstać. Gdy się poznali, oboje byli artystycznymi „meteorami”, których lata świetności przeminęły – ich miejsce zajęli nowi twórcy, lepiej rezonujący z młodym pokoleniem. Oboje czuli się nierozumiani, przyćmieni przez innych. Pisarza wyparł „młody poeta, dekadent, głośny z wielkiego talentu, pijaństwa, skandalicznego życia i niedorzecznych utworów”¹³⁷ (to prawdopodobnie prototyp rówieśnika Dąbrowskiego, Przybyszewski), pianistkę zaś zastąpili inni, znani z efektowności oraz nerwowej gry, których fortepian „szalał, mdlał, wył, lśnił się barwami, pokazywał kontury i kształty”¹³⁸. Zarówno Krzyniecki, jak i Borska mieli zgoła inne temperamenty, nieprzystające do pożądanego dziś w sztuce dionizyjskiej ekstazy. Para, wracająca pewnego dnia wspólnie z publicznego rautu, nawiązała nic porozumienia – Krzyniecki i Borska, przeglądali się w sobie jak w zwierciadle i wtedy poczuli braterstwo dusz. Początkowo nie wiązało ich romantyczne uczucie, lecz podobny stosunek do twórczości i posłannictwa artysty: „nie mówili o miłości. Mówili o rzeczach dla siebie o wiele ważniejszych, ważniejszych od miłości: o sztuce, o tworzeniu, czasem o sławie, czasem o wspólnej niedoli”¹³⁹. Gdy z szarej Warszawy przenieśli się do słonecznej Italii, rozpoczął się w ich życiu najpiękniejszy, wspominany wielokrotnie z nostalgią, okres. Obcowanie ze śródziemnomorską naturą pozwoliło im na wytchnienie, całkowite oderwanie od codzienności pełnej zobowiązań i zmartwień.

Wszystko zmieniło się jednak, gdy po kilkumiesięcznej przerwie od pracy Borska decyduje się powrócić do koncertowania; światowej sławie pianistce schlebia ogromne



Fot. 174. *Zmierzchy* wydane nakładem Jana Fiszera w 1912 r.

¹³⁷ I. Dąbrowski, *Zmierzchy*, Warszawa 1914, s. 8. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Zmierzchy*” oraz numerem strony.

¹³⁸ *Zmierzchy*, 16.

¹³⁹ *Zmierzchy*, 8.

zainteresowanie dyrektorów zagranicznych agencji, a także zachwyt gości hotelowych, kiedy artystka – anonimowo – zasiada do pianina. Daje jej to poczucie własnego niesłabnącego talentu i wiarę w możliwość dalszego służenia sztuce. Borska wyjeżdża więc do Francji, decydując jednocześnie o rozstaniu z Krzynieckim. Przypadkowe spotkanie na dworcu w pięć lat później utwierdza ich w przekonaniu, że los złączył ich na krótką chwilę nie bez powodu – miał to być tylko etap w życiu, z góry skazany na kres.

Już najmniejsze podobieństwa między samym życiem autora a wykreowanym przez niego światem przedstawionym, wskazują na postawę autobiograficzną, która wymaga sięgnięcia do pozatekstowej biografii pisarza¹⁴⁰ – to w niej mogą bowiem kryć się odpowiedzi na pytania dotyczące korzeni zastosowanych literackich wątków. Na silnie autobiograficzny charakter *Zmierzchów* wskazuje wiele elementów zbieżnych; po pierwsze, osadzenie akcji we Włoszech przywodzi na myśl ten okres w twórczości Dąbrowskiego, w którym skupiał się na impresjach spisywanych pod wpływem podróży przez Półwysep Apeniński w latach 1897–1901 (z przerwami). Zarówno korespondencja z Zofią Villaume’ówną, jak i samą Heleną Rogozińską wskazują na to, jak znakomicie pisarz odnajdywał się w słonecznej Italii; o jego słabości do Włoch mówi także częstotliwość, z jaką do nich powracał. Krzyniecki i Borska mieszkają w willi Loreley, w której przebywał Dąbrowski jesienią 1901 roku¹⁴¹, a wspólnie spędzone chwile wspominają z ogromną nostalgią: „coraz częściej wracał im teraz na usta wyraz: »pamiętasz?«. Och, pamiętali, pamiętali – każdą chwilę, każdy drobiazg, każde niemal słowo, każde najprzelotniejsze spojrzenie”¹⁴². W istocie słowo to musiało mieć dla pary artystów szczególne znaczenie, bowiem jeszcze w 1904 roku – przeszło dwa lata po zakończonym „włoskim” etapie ich życia – Dąbrowski wpisał w imionniku Pajzderskiej jedyny znany dziś wiersz swego autorstwa zatytułowany *Pamiętasz?*:

Pamiętasz?

Nadchodzi już wieczorna życia pora

A pomnisz Ty przeszłości naszej święto?

Ten dziwny czas bez jutra i bez wczora?

Pamiętasz Ty? Pamiętasz Ty Sorrento?

¹⁴⁰ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987, s. 14.

¹⁴¹ Zob. list I. Dąbrowskiego do Z. Villaume, z dn. 23.09.1901 (Sorrento, willa Loreley). BUMS rkps 176, k. 7.

¹⁴² *Zmierzchy*, 46.

Pamiętasz Ty te długie, ciche noce?
Pamiętasz Ty tę jesień za Alpami?
Jak tam dmie wiatr i morze jak łomocze
A ludzie śpią... a my – czuwamy sami?

I wstaje blask, poczęty z dusz rozkwitu
I stroi w nimb doczesne, znojne czoła...
W nadziemski lot ubiera skrzydła bytu
I woła „żyj” i „kochaj! kochaj” woła.

Pamiętasz Ty to błogie szczęście chwili?
I teraźniejszość, w wieczności sen zakłęta?
Pamiętasz Ty, jak myśmy ją przeżyli?
Pamiętasz Ty? Pamiętasz Ty Sorrento?

Helai¹⁴³

Pisał to dnia 9 grudnia 1904 r. o godz. siódmej wieczorem Ignacy Dąbrowski¹⁴⁴

Rangę i magiczną funkcję słów odnoszących się do pamięci podkreśla Anna Czabanowska-Wróbel w opracowaniu poświęconym dziecku w literaturze młodopolskiej. Za pomocą wyrazu *pamiętam* lub *pamiętasz*, jak przy użyciu zaklęcia, otwierają się wrota przeszłych, arkadyjskich lat dzieciństwa – przywoływani są ludzie, miejsca oraz przedmioty należące do minionego świata¹⁴⁵. Poprzez swoje konotacje słowo to niesie za sobą ogromny ładunek emocjonalny i zwykle rozpoczyna liryczne wspomnienia okresu młodości¹⁴⁶. Młodopolskie reminiscencje są jednak nie tylko miłym powrotem do przeszłości, chwilą wytchnienia od rozczarowującej teraźniejszości, ale stają się wręcz fundamentem tożsamości: „Dla kruchego, niestałego »ja« z przełomu wieków gwarancją osobowości jest pamięć”¹⁴⁷.

¹⁴³ Celownik formy: Helaja (Helena Janina). Oprócz pseudonimu Hajota, bliżsi znajomi w listach do pisarki używali również form: Helaja i Helunia. Wydłużenie dolne litery „i” w rękopisie Dąbrowskiego imituje charakter pisma Rogozińskiej.

¹⁴⁴ Wpis Ignacego Dąbrowskiego z dn. 9.12.1904, w: *Kartki z albumu Heleny Janiny z Boguskich Szolc-Rogozińskiej oraz ofiarowane jej wiersze. Autografy*. BJ rkps 9911 III, k. 19r–19v.

¹⁴⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 205.

¹⁴⁶ Czabanowska-Wróbel przywołuje m.in. liryki Józefa Jedlicza, Maryli Wolskiej i Wacława Rolicza-Liedera. Zob. tamże, s. 205–208.

¹⁴⁷ Tamże, s. 205.

Stwierdzenie to jawi się jako szczególnie istotne dla całej twórczości autora *Śmierci*, znajduje bowiem odzwierciedlenie we wszystkich niemal utworach.

Ważny w *Zmierzchach* moment rozstania na dworcu, podsumowujący epizodyczność relacji Borskiej i Krzynieckiego, oraz wspólnie spędzonego czasu, również znajduje swoje odzwierciedlenie w korespondencji. Dąbrowski, w ostatniej zachowanej widokówce adresowanej do Rogozińskiej z Włoch, pisze: „przesyłam ostatnie włoskie pozdrowienie. Włochy – to już wczoraj – a jutro? Może to nie była nazwana, ale miła chwilka ta – Nabresina. Małeńka stacyjka życia”¹⁴⁸. Barwne opisy włoskich pejzaży stanowią wizję pokrewne do tych spisanych przez Dąbrowskiego w tomiku *Chwila była przedwieczorna*. Kluczowym wątkiem autobiograficznym są jednak nie dzieje relacji pary ani ich pobytu na Półwyspie, a studium wewnętrznych rozterek autora, jego odczuć, wrażeń i kondycji psychicznej.

Zgodnie z klasyfikacją Czerwińskiej, stosunek Dąbrowskiego do opisywanych w *Zmierzchach* wydarzeń zaliczyć należy do postawy wyznania (w opozycji do postawy świadka¹⁴⁹); autor decyduje się bowiem na opisanie zdarzeń oraz wrażeń z autopsji, a nie z perspektywy obserwatora. Powieść skoncentrowana jest na życiu wewnętrznym jednostki, nie zaś na samych wydarzeniach, dlatego ze względu na dysproporcję ważności wątku „popularnego” (romansowego) oraz lirycznej wiwisekcji Krzynieckiego, *Zmierzchy* stanowią literacki autoportret Dąbrowskiego.

Zmierzchy – mimo że niespisane w pierwszej osobie, pozbawione bohatera personalnego – wyraźnie akcentują psychologię niemocy twórczej oraz przyczyny rozpadu relacji dwojga artystów; być może nadużyciem byłoby nazwanie powieści introwertyną – określenie to zarezerwowane jest wszak dla literatury dokumentu osobistego¹⁵⁰. Zastosowanie tego nazewnictwa będzie jednak uzasadnione, gdy potraktuje się *Zmierzchy* właśnie jak zbeletryzowany egodokument. Takim mianem należałoby bowiem określić powieść, w której autor nie tworzy literackiego „ja” celem dowolnego kreowania czy nawet zmanipulowania swojego wizerunku w oczach opinii publicznej – lecz skupia uwagę wokół subtelnej autoanalizy własnej kondycji psychicznej. Czerwińska uznaje, że w wielu przypadkach ciekawsze, niż rozgraniczanie egodokumentów od „literatury czystej” byłoby właśnie

¹⁴⁸ List I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 20.12.1901 (Nabresina). BJ rkps 9919 III, k. 15.

¹⁴⁹ M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadek, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 20.

¹⁵⁰ Zob. K. Maliszewski, *Pamiętniki jako nieocenione i zarazem atrakcyjne źródło wiedzy o życiu, kulturze i mentalności ludzi w czasach dawnych i współczesnych*, w: I. Zaleska, A. Górka, E. Piszczek (red.), *Historie ukryte w pamiętnikach. Literatura wspomnieniowa jako przedmiot i źródło badań naukowych*, Toruń 2020, s. 11–20.

poszukiwanie między nimi podobieństw¹⁵¹ – trudno znaleźć w takiej perspektywie artefakt bardziej wart uwagi niż *Zmierzchy*. Wyjątkowość dzieła Dąbrowskiego dostrzega także Stefan Lichański, nazywając je „osobliwą i rzadko spotykaną odmianą powieści autobiograficznej”¹⁵². Współczesną autobiografistykę określa bowiem jako „zbeletryzowane *curriculum vitae*, ekshibicjonizmem zatracające autoplotkarstwo”¹⁵³, na tle którego *Zmierzchy* są dziełem autentycznym, subtelnym i niezakłamującym stanu rzeczywistego:

Dąbrowskiemu obce jest zarówno upodobanie do owej bezwstydnie i zgoła po chamsku wybebeszającej się »szczeroci«, jak i do autokanonizacyjnej blagi literackiej. Tak ujmując temat, tak ustawia problematykę utworu, że kwestia zbieżności faktów w życiorysie autora i Krzynieckiego w ogóle nie gra najmniejszej roli. Chodzi tu tylko i wyłącznie o analogię sytuacji psychicznej, o zmaganie się ze zmorą niemocy twórczej.¹⁵⁴

Taka forma autobiografii, podobnie jak w przypadku introwertywnych egodokumentów, może pełnić funkcję autoterapeutyczną. Stworzenie literackiego sobowtóra o tej samej przeszłości, charakterze i identycznej kondycji psychicznej co autor, może pozwolić pisarzowi na postawienie się w miejscu świadka, którego perspektywa ułatwia patrzenie na świat z dystansu. Wobec podziału na „ja” analizujące i „ja” analizowane¹⁵⁵ dochodzi do dekompozycji psychiki, a w efekcie eksterioryzacji lęków twórcy (przeniesienia ich w całości na „ja” analizowane) – wobec czego odnalezienie bądź zrozumienie ich źródła staje się prostsze. Takiego literackiego sobowtóra tworzy i Dąbrowski – opisując postać Krzynieckiego, obdarza go cechami oraz doświadczeniami kluczowymi dla samego siebie, jednak analiza losów własnego klona na kartach powieści nie prowadzi w tym przypadku do jasnych, spójnych wniosków. Nie ulega jednak wątpliwości, że sama umiejętność przeniesienia wstydlivych cech i ukrywanych dotąd zakamarków własnej duszy na bohatera literackiego jest aktem odwagi ze strony pisarza. Jak zauważa Czermińska, sobowtór autora („ja” analizowane) często jest bowiem nosicielem cech dla twórcy wstydlivych, krępujących¹⁵⁶. To zabieg tym śmielszy, że Dąbrowski nie próbował maskować podobieństw między sobą a Krzynieckim, lecz wręcz przeciwnie – w *Zmierzchach* dokonuje publicznego *autodafe*, pisząc o nim (a więc – o sobie):

¹⁵¹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, dz. cyt., s. 253.

¹⁵² S. Lichański, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 474

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ Tamże.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Taż, *Autobiografia i powieść...*, dz. cyt., s. 31.

jako dwudziestoletni chłopiec, wystąpił od razu z dziełem niespożytej wartości, zadziwiającym – ze względu na wiek autora – głębokością analizy, niebywałą równowagą ducha i wielką plastyką obrobienia. Posypały się entuzjastyczne krytyki. W miesiąc stał się znanym, nawet popularnym.¹⁵⁷

W taki sposób wypowiadano się o Dąbrowskim zarówno tuż po publikacji *Śmierci* w 1892 roku, jak i po latach, gdy wspominano nieczęsto spotykany dotąd w polskiej literaturze głośny debiut przesądzający o fenomenie pisarza. Dalsze losy Krzynieckiego również pokrywają się z życiorysem autora:

Żadne już jednak z dzieł nie wywołało takiego powszechnego uznania, jak pierwsze. Było od razu za wielkie, inne tylko mu dorównywały, a spodziewano się więcej, więcej. Pryśł przy tym urok niespodzianki i bezwzględnej nowości. Zdarzyło się też, że przez rok nie dał świeżej powieści: tu i ówdzie półgębkiem zaczęto mówić: „wyczerpał się, wypisał”. Rzucił nowe dzieło, rzeczywiście słabsze od poprzednich – posypały się już wyraźne zarzuty, dla Krzynieckiego tym boleśniejsze, że słuszne.¹⁵⁸

Artysta przyznaje, że ostatnie z jego nowel i opowiadań były pisane „na nagabywania wydawców, zawsze jeszcze po kupiecku wysoko ceniących jego nazwisko”¹⁵⁹; następnie charakteryzuje zbiór, który krytyka przyjęła z entuzjazmem ze względu na przerwanie długiego milczenia, świetną formę utworów i charakterystyczny dla jego twórczości „lwi pazur”¹⁶⁰. Opis ten wskazuje na to, że Dąbrowski-Krzyniecki miał na myśli tom *Chwila była przedwieczorna* z 1903 roku – właśnie w recenzjach zamieszczonych tam nowel pisano o nastrojowości i wyczuciu twórcy, natomiast wspomniany „lwi pazur” to określenie Jeske-Choińskiego z „Kuriera Warszawskiego”: „Autor tak utalentowany, jak p. Dąbrowski, nie mógł napisać nic banalnego. Nawet z drobiazgów wychyla się zawsze »pazur lwa«, jeśli się jest lub było lwem. Ale trochę to za mało na autora *Śmierci* i *Felki*. Od lwa żąda się czegoś szerszego, głębszego, większego”¹⁶¹.

Za kluczowy wątek powieści odpowiada autoanaliza Krzynieckiego dotycząca jego pracy literackiej i przede wszystkim – twórczej niemocy. Wątek ten przeplata się z elementami romansowymi, w których cieniu pozostaje; łatwo jednak zauważyć, że wraz z życiowymi niepowodzeniami pogorszeniu ulega również zapał Krzynieckiego do pisania powieści. W *Zmierzchach* zawarta jest cała specyfika pracy pisarskiej twórcy, która przebiega w sposób

¹⁵⁷ *Zmierzchy*, 9.

¹⁵⁸ *Zmierzchy*, 10-11.

¹⁵⁹ *Zmierzchy*, 11.

¹⁶⁰ *Zmierzchy*, 11.

¹⁶¹ T. Jeske-Choiński, *Przegląd literacki*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 238, s. 2.

bardzo niejednolity, niezwykle podatny na wszelkie wpływy, przez co – nieharmonijny. Artysta wskazuje, że przez konieczność zapewnienia sobie odpowiednich warunków do pisania, nie może pogodzić pracy twórczej z życiem codziennym. Jako adwokat nie ma możliwości tworzenia w porze najbardziej dla siebie dogodnej – Krzyniecki pisał bowiem wyłącznie o poranku, a do tego potrzebował ciepłej, słonecznej pogody i przede wszystkim – ciszy i samotności.

Krzyniecki nie utożsamia się jednak z literackim stereotypem wybrednego artysty-geniusza spędzającego całe dnie na rozmyślaniach i planowaniu powieści, jest bowiem skromnym intelektualistą, którego utrzymanie zależy wyłącznie od nakładu pracy: „Jako człowiek zupełnie niezamożny, tylko własną pracą mógł zdobywać środki utrzymania dla zaspokojenia potrzeb”¹⁶². Nieliczne wolne dni i święta pozwalają mu na pisanie króciutkich utworów, jednak w jego wyobraźni powstaje powieść, na której spisanie musiałby przeznaczyć kilka miesięcy. Jego ogromne marzenie, jakim jest rzucenie adwokatury na rok i poświęcenie się pisaniu, staje się możliwe dopiero pod namowami Borskiej. To ona staje się mużą – słucha jego planów z zainteresowaniem, entuzjastycznie zachęca go do wprowadzenia ich w życie i motywuje do pracy twórczej. Krzyniecki przyznaje, że nikt od tak dawna nie dał mu tyle pewności siebie oraz wiary we własne możliwości, co ukochana Ani.

Pomysł na nową powieść krystalizował się w jego wyobraźni od dłuższego czasu, miało to być długo wyczekiwane, przemyślane, „ukochane dziecko jego myśli, wielki rezultat życia, wszystkich doświadczeń, obserwacji i polotów ducha, cały mały świat, w którym żyli ludzie prawdziwi z krwi i kości”¹⁶³. Gdy dzięki Borskiej nabrał zapału do pisania, popadł wręcz w manię pracy – tworzył dniami, nocami, niemal bez przerw. Odizolowany od ludzi i świata zewnętrznego, zaczyna czuć, że kreowany przez niego literacki świat, który w sobie nosi, staje się dla niego rzeczywistością, zaczyna więc nią żyć. Z czasem opanowuje go ekstaza: „Od dawna już nie czuł się tak doskonale usposobionym, niemal natchnionym. Rosnące wciąż dzieło podniecało go jak mocne wino. Napisze! Skończy!”¹⁶⁴; jest przekonany, że zaplanowane przez niego dzieło powstanie.

Krzyniecki mimochodem ukazuje również swój zmieniający się temperament. Niegdyś był pełen zapału i ekscytacji – dziś odczuwał te emocje sporadycznie. Tym bardziej zaskoczyło

¹⁶² *Zmierzchy*, 11.

¹⁶³ *Zmierzchy*, 18.

¹⁶⁴ *Zmierzchy*, 26.

go własne „coraz już rzadsze twórcze podniecenie”¹⁶⁵. Nie dane mu było jednak czuć go zbyt długo. Wrażliwy pisarz łatwo poddaje się niesprzyjającym okolicznościom – po miesiącu ciągłej pracy dopada go zmęczenie, silny ból głowy, nużą go sny, przez które rano wstaje niewypoczęty i niegotowy do pisania. Gdy dla odpoczynku rozpoczyna spacer nad brzegiem morza, zaczyna doskwierać mu samotność, która jeszcze bardziej rozstraja jego nerwy. Z problemem odosobnienia borykał się także sam Dąbrowski, który pisał do Rogozińskiej żartobliwie: „Mnie to jedno tutaj dręczy i co dzień się modlę, żeby mi niebo zesłało choćby Żyda z Nalewek, byle mi zagadał po polsku!”¹⁶⁶.

Krzyniecki jest w stanie wypocząć dopiero u boku Borskiej, z którą zwiedza Półwysep Apeniński, lecz już po kilku dniach wspólnej sielanki na jego sumieniu zaczyna ciążyć odłożona powieść: „w Krzynieckim słabła moc twórcza; zaczynał pisać, męczył się, wreszcie porzucał rękopis w zniechęceniu. Najczęściej bywało to w dni pochmurne lub dżdżyste”¹⁶⁷. Artysta zauważa, że przy ukochanej jest szczęśliwy, ale jednocześnie nie może realizować się twórczo; do tego samego wniosku dojdzie zresztą Borska, która wyjedzie, aby móc znowu spełniać się, koncertując na światowych scenach. „A to taka wielka różnica nie pisać, bo się nie chce i odkłada, a nie pisać, bo nie można”¹⁶⁸ – wewnętrzna siła każe Krzynieckiemu pisać, tworzyć, wyrażać siebie, ale jednocześnie nie jest on w stanie stworzyć dzieła w sposób, który idealnie oddawałby jego intencje: „Mała kartka rękopisu, zapisana drobnym, nerwowym pismem, zda się, nie mogła objąć tych głębi i rojowiska uczuć i wrażeń, które w sobie czuli”¹⁶⁹. Wraz z upływającym czasem zmieniała się ponadto jego koncepcja powieści, przez co grzązł we własnym literackim świecie jeszcze bardziej. Nie był już w stanie spisać jej wedle pierwotnej koncepcji, ponieważ wyznawał zasadę, że dzieło musi odzwierciedlać duszę i temperament twórcy; nie pozwoliłby sobie również na napisanie dzieła słabego, z którego nie byłby zadowolony. Gdy w końcu zdecydował się mimo wszystko pisać, nie przerywając, poczuł rozczarowanie: „ta praca, która z początku była mu weselem i ukochaniem, stawała się tylko obowiązkiem, często dręczącym i żmudnym”¹⁷⁰. Podejmowane ponownie próby pisania stają się dla Krzynieckiego udręczeniem, które potęgował lęk przed niepowodzeniem – obawa zawodu wręcz go paraliżowała, uniemożliwiając pracę.

¹⁶⁵ *Zmierzchy*, 18.

¹⁶⁶ List I. Dąbrowskiego do H. Rogozińskiej z dn. 18.10.1901 (Sorrento). BJ rkps 9910 III, k. 12.

¹⁶⁷ *Zmierzchy*, 52.

¹⁶⁸ *Zmierzchy*, 53.

¹⁶⁹ *Zmierzchy*, 54–55.

¹⁷⁰ *Zmierzchy*, 56.

Z czasem oboje uświadamiają sobie, że muszą wybrać między miłością a sztuką: „Dla dusz, raz opętanych zarazą tworzenia, miłość jest tylko życiowym epizodem, który może przynosić nasycenie lub ból, ale nigdy nie zabiera całej duszy. A oni byli opętani oboje i dla obojga wiele rzeczy było ważniejszych od miłości”¹⁷¹. Ich relacja nie zakończyła się burzliwie, nagle ani niespodziewanie – zarówno Krzyniecki, jak i Borska od początku zdawali się żywić przeświadczenie, że ich stosunki skazane są na niepowodzenie; gdy byli razem, czuli „melancholię rzeczy bezpowrotnie zapadających w przeszłość”¹⁷². Zamiast burzy, nawałnic i wichur, ich relacja, a później rozstanie, przypominała zmierzch – zapadający łagodnie, spodziewanie, subtelnie i naturalnie. W lirykach Bolesława Leśmiana zmierzch zwiastuje „mrok wewnętrzny” bohaterów, to znaczy ich życiowe zagubienie emocjonalne, egzystencjalne, ale i porażkę bądź stratę¹⁷³. Decyzja Dąbrowskiego o przemianowaniu powieści ze *Zmierzchu bogów*¹⁷⁴ na *Zmierzchy* wydaje się zatem krokiem sensownym, dającym szersze możliwości interpretacyjne.

Z czasem ten włoski epizod życia pary jest już tylko nostalgicznym wspomnieniem, którego symbolem stała się żółta róża, rzucona przez Borską Krzynieckiemu z okna pociągu. Gdy przypadkowo spotykają się na tym samym dworcu kilka lat później, ten sam kwiat pojawia się ponownie przy ich pożegnaniu. Krzyniecki doznaje *anamnesis*:

Coś bardzo niewyraźnego, mglistego, jakby echo nieświadomionego a zamierzonego wspomnienia narzucało się teraz pamięci. Już widział kiedyś tę różę i widział rękę Ani, rzucającą mu ją do stóp, tylko tego nie zapamiętał. A może to było we śnie? Gdyby wierzył w metempsychozę, wytłumaczyłby sobie, iż przeżył taką chwilę w jednym z poprzednich istnień i że teraz pamięć o niej przedarła mu się nagle przez mgłę nicości.¹⁷⁵

Kwiat jest dla niego przypomnieniem zapomnianych spraw „z samego dna duszy”¹⁷⁶, jednak pochłonięty pięknym pejzażem podziwianym zza okna pociągu, zapomina o róży – bezwiednie upuszcza ją na tory.

Podobny wątek żółtej róży i jazdy koleją, znany już czytelnikom z *Czekam cię!* i *Kolegi szkolnego* ponownie wskazuje na motywy autobiograficzne. Z biegiem lat pisarz coraz rzadziej

¹⁷¹ *Zmierzchy*, 14.

¹⁷² *Zmierzchy*, 2.

¹⁷³ T. Cieślak, *Zmierzchy Bolesława Leśmiana*, „In Gremium. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką” 2022, nr 16, s. 215.

¹⁷⁴ Niewykluczone, że Dąbrowskiego zainspirowała popularna wówczas opera Richarda Wagnera zatytułowana *Zmierzch bogów*.

¹⁷⁵ *Zmierzchy*, 140.

¹⁷⁶ *Zmierzchy*, 142.

chwycił za pióro z braku czasu oraz pędzony świadomością kruchości życia; odrywająca go od rzeczywistości praca twórcza kiedyś dawała mu radość, jednak później coraz częściej targało nim poczucie bezlitośnie upływającego czasu, który wołał poświęcić na chłonięcie świata wszystkimi zmysłami. Szczęście odnajdywał w podróżach, własnych obserwacjach i powrotach do ojczyzny. Prawdopodobnie Dąbrowski nigdy do końca nie pogodził się z własną niemocą twórczą, jednak podświadomie wypierał myśl o nieukończonych projektach – tak jak zauroczony krajobrazami upuszczał żółtą różę, mimo że przypominała mu ona o czymś ważnym. Zamiast próbować przemóc własną literacką improduktywność, poddaje się i na zawsze pozostaje artystą niespełnionym.

Podobnie jak wydana w 1894 roku *Sonata cierpienia*, *Zmierzchy* reprezentują typ popularnej dla doby Młodej Polski powieści o artyście – *Künstlerroman* – w tym przypadku realizowany znacznie bardziej zgodnie z konwencją gatunkową (trudno bowiem mówić o konkretnych wyznacznikach) niż *Sonata*, jednak wciąż nie w pełni. W *Zmierzchach* obecny jest wątek romansowo-obyczajowy, którego pozbawiony był utwór z 1894 roku. *Zmierzchy* zgodnie z przyjętymi założeniami *Künstlerroman* ukazują również borykanie się artysty z prozą życia – gdy Krzywiecki kończą się oszczędności, wie, że zmuszony będzie wrócić do kraju i zawiesić działalność literacką na rzecz pracy zarobkowej; odizolowany od społeczeństwa zmaga się też z samotnością, a później z nieszczęśliwą miłością. W powieści motyw dzieła – jego powstawania, porzucenia bądź zniszczenia – nie jest tak silnie eksponowany jak np. w *Aniele śmierci* Przerwy-Tetmajera czy *Synach ziemi* Przybyszewskiego. Bohater *Zmierzchów* nie niszczy swych rękopisów w szale, jak miałyby to miejsce w innych tego typu opowieściach. Planowane dzieło nigdy nie powstało, nie doszło więc do ekspresji jaźni twórczej, tak jak w przypadku Orlicza z *Sonaty*, który bliższy był modelowi neoromantycznego artysty – nie było więc czego zniszczyć w apogeum niezadowolenia. W imię żywej w epoce zasady (stworzyć dzieło idealne albo żadne¹⁷⁷) Krzywiecki poddaje się twórczej niemocy i porzuca rozpoczętą pracę.

Oczywiste jest, że literacki model artysty ewoluował wraz ze zmieniającą się w danej epoce wizją sztuki¹⁷⁸. Kreacja romantyczna obejmowała przede wszystkim platoński mit artysty, pełniącego rolę pośrednika między Bogiem a ludźmi, pozytywizm zaś hołdował wizerunkowi pisarza-rzemieślnika, z naukową dociekliwością zbierającemu materiał do

¹⁷⁷ Patrz m.in.: K. Irzykowski, *Paluba*, Warszawa 1957, s. 195.

¹⁷⁸ Pisze o tym m.in.: A. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971, s. 34.

powieści, pozbawionemu boskiego natchnienia¹⁷⁹. O wyobrażeniu artysty w dobie Młodej Polski pisze Gabriela Matuszek, która spośród rozmaitych kreacji z dzieł *fin de siècle*'u najszerzej charakteryzuje jeden, powtarzający się najczęściej wizerunek – artysty-nerwowca, szalonego, zakrawającego o patologię¹⁸⁰, a charakterystycznego dla twórczości Przybyszewskiego. Matuszek wskazuje, że w literaturze schyłku wieku literackie kreacje pisarzy ukazują ich jako albo nadmiernie pobudzonych szaleńców, albo apatycznych improduktywów, niezdolnych nawet do prozaicznego funkcjonowania. W istocie przeważająca większość młodopolskich powieści o artyście wpisuje się w jeden z dwóch schematów – lecz próżno zaklasyfikować do nich *Zmierzchy*. Krzywiecki rzeczywiście nosi znamiona melancholijnego literata owładniętego niemocą, jednocześnie postrzega zarówno siebie, jak i Borską jako „opętanych zarazą tworzenia”¹⁸¹, zmuszonych do służenia sztuce, ale odczuwane przez niego emocje – od zapału po demotyvację – nie są na tyle skrajne ani silne, by mógł on zostać włączony w poczet wyrazistych artystów kreowanych m.in. przez Przybyszewskiego. Można by dokonać rozróżnienia: introwertyczni bohaterowie Dąbrowskiego z czasem zamykają się w sobie coraz bardziej, podczas gdy tych z dzieł „szatana Młodej Polski” cechuje ekstrawertyczność, tendencja do ekspresji, prowadząca nierzadko do obłędu. Krzywiecki nie wpisuje się zatem w schematy. Jego podejście do życia i sztuki plasowałoby się gdzieś pomiędzy kilkoma bohaterami *Próchna* Berenta.

Jako szczególnie ciekawe okazuje się w tym kontekście zestawienie melancholijnego Krzywieckiego z Orliczem, poddającym się twórczemu zapałowi. Dwie sylwetki artystów wykreowane przez tego samego pisarza i – co zaskakujące – obie będące jego sobowtórami w zajmujący sposób ukazują ewolucję Dąbrowskiego na przełomie dwudziestu lat; szczególnie zaś zmianę poglądu na sztukę i swoje życie. Zachowane źródła (w głównej mierze – wspomnienia uczniów, kolegów oraz publikacje prasowe) wskazują bowiem na to, że w istocie Dąbrowski z biegiem lat przyjmował postawę pełną rezygnacji, godził się z tym, że nigdy już nie powtórzy pierwotnego sukcesu, nie stworzy dzieła, które uznałby za perfekcyjne, a tym samym – nie dopełni swego przeznaczenia. Odczuwany jeszcze we wczesnych latach zapał twórczy z czasem stopniowo dogorywa, gaśnie, a wraz z nim słabnie nadzieja na ponowny

¹⁷⁹ Zjawisko to, szczególnie w kontekście poglądów Bolesława Prusa, omawia Sylwia Karpowicz-Słowikowska: *Od „Świata poety” do „Poety świata”. O stereotypie literata we wczesnej twórczości Bolesława Prusa*, w: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy – powieść o artyście*, Toruń 2006, s. 125–144.

¹⁸⁰ Zob. G. Matuszek, *Neuroza – histeria – narcyzm. O wivisekcjach artysty młodopolskiego*, w: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy – powieść o artyście*, Toruń 2006, s. 197–213.

¹⁸¹ *Zmierzchy*, 14.

sukces w wymiarze artystycznym i związaną z nim popularność. To samo dostrzega zresztą Krzyniecki.

Dąbrowski jako inspirację dla prawdziwej sztuki uznawał obserwację rzeczywistości, natomiast w aspekcie praktycznym kluczowa była dla niego synteza realizmu oraz nastrojowości, co czyni go prawdziwym artystą przełomu – pozytywizmu i Młodej Polski. Swoje stosunek werbalizuje już na początku *Zmierzchów*, opisując Krzynieckiego następująco: „Był realistą do szpiku kości, z urodzenia, z praw swojej wrażliwości artystycznej, z entuzjazmu przekonanego prozelity”¹⁸². Egzotyczna południowa kraina wywoływała w nim poczucie wzniosłości chwili, była miłą odmianą od chłodnego klimatu Królestwa – taka też atmosfera bardzo sprzyjała początkowo jego twórczości. Szybko jednak uległ zmianie jego stosunek do Italii: „Z Krzynieckim stało się to, co by się stało z mazowieckim wieśniakiem, gdyby go przez czas dłuższy karmiono samymi ciastkami: zaczęło mu brakować razowego chleba”¹⁸³. Umysławia sobie, że jego „dusza mieszkańca północy” nie jest przystosowana do życia w Arkadii: „Trudno pędzić życie wśród dekoracji, jak z teatru, w ciągłym zachwycie, ciągle od święta”¹⁸⁴.

Tęsknota za ojczyzną to wątek przewijający się także w całym zbiorze włoskich wrażeń *Chwila była przedwieczorna* – podmiot zauroczony lazurową wodą, drzewami pomarańczowymi, ciszą i słońcem, z czasem pragnie powrotu do Polski. Gdy tam z kolei przytłacza go proza życia, jesienna szaruga i ziąb – jego dusza ponownie rwie się ku południu. Potrzeba zmiany otoczenia w zależności od nastroju świadczy o jego artystycznej wrażliwości i niemożności zatrzymania się na stałe w jednym miejscu. Skazany na wieczne błędzenie, odbijanie od portu do portu, jest też bohater *Okrętu zadżumionego* – zagadnienie nieprzystawania do rzeczywistości oraz nieumiejętności określenia własnego „ja” to wątek powracający tak w dziełach Dąbrowskiego, jak jego rówieśników. Szczególną tęsknotę za krajem wywołuje w Krzynieckim zbliżająca się Wielkanoc – okres dla pisarza szczególnie, powtarzający się w *Śmierci*, *Felce* czy *Samej* jako święto radości życia, kojarzącego się z ciepłem rodzinnym – wówczas to „Wyskoczyła z niego nagle dusza warszawiaka, przywiązanego głęboko do swego miasta, jego tradycji i obrzędów”¹⁸⁵. O umiłowaniu ojczyzny świadczą także inne narracje w *Zmierzchach*, sygnalizujące wprost jego uczucia:

¹⁸² *Zmierzchy*, 10.

¹⁸³ *Zmierzchy*, 59.

¹⁸⁴ *Zmierzchy*, 58–59.

¹⁸⁵ *Zmierzchy*, 60.

Krzynieckiemu poczęły się marzyć mazowieckie równie, ubogie wioski wieśniacze, o chatach przykucniętych do ziemi, jak wielkie grzyby, rozłożyste topole, wyboiste drogi... Jego natura, wiecznie głodna coraz świeżych, odmiennych wrażeń, łaknęła teraz prostoty i codzienności. Zdawało mu się, że już go zalatuje zapach żywicy leśnej, z przyjemnością myślał, że trafi jeszcze na porę kwitnienia bzów.¹⁸⁶

Bohater żywi wręcz przekonanie, że powrót do kraju pozwoli mu na napisanie zupełnie nowej, znakomitej powieści. Przesądzać miałyby o tym swojski krajobraz oraz poczucie bezpieczeństwa: „Krzyniecki z chęcią już wracał do kraju, za którym tęsknił, i zwierzał się z mglistych jeszcze pomysłów do nowej powieści... O, tę już napisze z pewnością – tam, na szczerzej polskiej wsi, u swojej siostry, w cieniu lipowej alei”¹⁸⁷.

Trudno dowieść, że Dąbrowski, pisząc *Zmierzchy* w 1913 roku, miał na myśli któryś z aktualnych projektów, ponieważ nie zachowały się żadne nieopublikowane utwory z tego okresu. Samych nieukończonych, odłożonych do szuflady dzieł miał jednak w tym czasie co najmniej sześć – w tym długo wyczekiwanego przez czytelników *Mistrza* oraz projekt powieści pt. *Panna Eliza*, oba utwory pisane jeszcze w latach 90. XIX wieku. Faktem jest jednak, że Dąbrowski słynął z tendencji do długotrwałego cyzelowania swoich utworów oraz z wysokiego samokrytycyzmu, który często sprowadzał się do decyzji o zaniechaniu pisania – najgłośniej komentowana w prasie była sprawa *Mistrza*, kiedy Dąbrowski zerwał umowę z Józefem Wolffem i zrezygnował z wydania powieści¹⁸⁸.

Zmierzchy opublikowane nakładem Jana Fiszerę w 1913 roku były przedostatnim dużym dziełem Dąbrowskiego, który stał się zarówno jego literacką spowiedzią, rozliczeniem ze światem, jak i artystycznym testamentem. Kreując na kartach powieści swego sobowtóra, jednocześnie pogodził się z nadawanymi mu etykietami: „meteoru Młodej Polski” czy najczęściej powielaną „milczącego talentu” – uznano, że Dąbrowski nie napisze już nic więcej, ponieważ w *Zmierzchach* dał jasny obraz swojej niemocy twórczej. Pisanie było dla niego przymusem, koniecznością – co sygnalizował już w *Sonacie* w 1894 roku – lecz nie był w stanie pokonać narastającej w nim melancholicznej acedii.

Na łamach „Kuriera Warszawskiego” o *Zmierzchach* wypowiedział się żywo zainteresowany wszystkim, co wyszło spod pióra Dąbrowskiego, Zdzisław Dębicki.

¹⁸⁶ *Zmierzchy*, 109.

¹⁸⁷ *Zmierzchy*, 86.

¹⁸⁸ Zob. rozdział: 2.9

Sformułował on trafną myśl, że „Paweł Krzyniecki miał talent o właściwościach meteorycznych”¹⁸⁹. Jeden z fragmentów recenzji warto przytoczyć:

W uchwyceniu głębokich nastrojów tej chwili przedwieczornej, chwili koniecznego zrezygnowania z rzeczy nieosiągalnych, w dyskretnym podszyciu tej wyrozumowanej, przez konieczność narzuconej rezygnacji – utajonym, niewypowiadany nigdy, lecz czającym się na dnie duszy żalem; w cierpliwym docieraniu do tragicznego zagadnienia „niemocy twórczej” w duszy artysty, w przesubtelnym, wydelikacowanym współczuciu dla tej tragedii, w nieskazitelnej dbałości o każdy szczegół – okazał się Dąbrowski niepowszednim znawcą „zmierschów” duszy ludzkiej.¹⁹⁰

Dębicki zwraca również uwagę, że *Zmierzchy* są rzadko spotykanym w literaturze przyczynkiem do psychologii twórczości, powieść bowiem dzięki swojej wiarygodności i szczegółowości w opisie stanów wewnętrznych bohatera, pozwala po części zrozumieć przyczyny „paraliżu duszy twórczej”¹⁹¹.

Zmierzchami zauroczony był także Grzymała-Siedlecki, który zachęcał do lektury:

Kto się kocha w dziełach sztuki o kameowym rodzaju, kto utwór ocenia nie miarą ilościowych efektów, kogo nęci gobelinowe przyćmienie wyrazu, kto umie czytać książki niegoniące za temperamentową skalą wybuchów, komu miła przyciszona muzyka szczegółów, obmyślanych precyzyjnie i odczuty ze wzruszeniem – ten niech nie zapomni wziąć do ręki nową powieść autora *Śmierci* i *Felki* Ignacego Dąbrowskiego.¹⁹²

Krytyk słusznie przeczuł jednak, że powieść może wydać się niemodna, nie ma bowiem cech, których większość czytelników poszukuje w nowej literaturze – jest subtelna, skromna, wyważona, jak cała twórczość Dąbrowskiego.

Lorentowicz dodał, że: „*Zmierzchy* są świadectwem, że talent jego dojrzał, nabrał giętkości i subtelności”¹⁹³, a charakterystyczna dla autora świeża wrażliwość świadczy o tym, że posiada on najcenniejszy dar artysty; „W twórczości Dąbrowskiego dzieło to niewątpliwie najpiękniejsze i najdojrzalsze”¹⁹⁴ – kwituje. Lorentowicz, znający autora prywatnie od lat i jak gdyby wyczuwając prawdziwy zmierzch jego działalności, na łamach „Literatury i Sztuki” dokonał niezwykle trafnej i jednocześnie językowo pięknej charakterystyki jego całej twórczości. Podkreślił, że cechuje się ona prostotą, szczerością oraz niezwykle jasnością

¹⁸⁹ Z. Dębicki, „*Zmierzchy*”, „Kurier Warszawski” 1914, nr 159, s. 3.

¹⁹⁰ Tamże, s. 4.

¹⁹¹ Tamże.

¹⁹² A. Grzymała-Siedlecki, *Nowe powieści*, „Czas” 1914, nr 110, s. 1.

¹⁹³ J. Lorentowicz, *Ignacy Dąbrowski*, „Książka” 1914, nr 9/10, s. 167.

¹⁹⁴ Tenże, *Opowieść o żółtej róży*, „Literatura i Sztuka” (dod. do „Nowej Gazety” nr 245) 1914, nr 14, s. 1.

w ukazywaniu ludzkiego cierpienia. Krytyka przez lata usiłowała jakkolwiek jednoznacznie określić Dąbrowskiego, zaliczyć jego twórczość do jednego tylko nurtu, a to nie było możliwe. Pozostając sobą, pisząc na własnych zasadach, a nie na nagabywania wydawców, zachował w swych utworach bezcenną szczerość, lecz jednocześnie świadomie wycofał się z bycia „modnym”, „na czasie”, ale i ze wszelkich wpływów, grup oraz dyskusji.

Powieść została przyjęta bardzo przychylnie, lecz nie spotkała się z tak dużym rozgłosem, jak poprzednie utwory Dąbrowskiego. Po przeszło dwudziestu latach od głośnej *Śmierci* autor nie cieszył się już taką popularnością – najserdeczniej przyjęli *Zmierzchy* rówieśnicy pisarza, krytycy komentujący jego utwory od 1892 roku. Urodzony zaledwie rok wcześniej Edward Kozikowski wspomina, że około roku 1910 on i jego koledzy z klasy nie wiedzieli, „że ten skromnie wyglądający nauczyciel to tęgi literat”¹⁹⁵. Dla młodego pokolenia nazwisko Dąbrowskiego było już wówczas archaiczne, należało do przemijającej epoki. Sam autor *Zmierzchów* dogasał na literackim nieboskłonie, a jego nowy utwór zaczęto traktować jako liryczne pożegnanie ze światem sztuki.

¹⁹⁵ E. Kozikowski, *Łódź i pióro*, Łódź 1972, s. 32.

4.6. W krzywym zwierciadle satyry. *Koniec legendy* (ok. 1920–1924)

W zbiorach Biblioteki Narodowej wśród materiałów przekazanych przez siostrzenicę pisarza, Anielę Skórską, znajduje się rękopis zatytułowany *Koniec legendy*. Został on błędnie odatowany przez Malanowicza na 1901 rok – co więcej, badacz podaje (zaznaczając, że do samego źródła nie dotarł), iż utwór drukowano w tym samym roku na łamach „Dziennika Kijowskiego”. Nie jest to jednak możliwe z kilku powodów: oczywistym argumentem jest treść rękopisu, w którym Dąbrowski pisze m.in. o kradzieży *Mony Lisy* z Luwru (głośne wydarzenie miało miejsce 23 sierpnia 1911 roku), a także o zatonięciu Titanica (15 kwietnia 1912 roku). Nie ma więc wątpliwości, że *Koniec legendy* spisał Dąbrowski najwcześniej w połowie roku 1912.

Drugim sposobem weryfikacji ustaleń Malanowicza, przydatnym dla odatowania autografu, jest również analiza kodykologiczna. Charakter pisma nie przypomina tego z rękopisu *Zmierzchów* z 1913 roku, jest natomiast podobny do *Matek* pisanych w okresie 1921/1922, a wyróżnia się na tle innych zachowanych autografów pisarza z powodu następstw nasilających się problemów zdrowotnych – obrzmiałych opuszków palców¹⁹⁶, utrudniających pisanie piórem. Nietypowe, kanciaste litery stawiane ołówkiem są charakterystyczne dla ostatniej dekady życia pisarza, a zatem wskazują na powstanie *Końca legendy* w przedziale lat 1920–1932.

Tekst jest rodzajem satyrycznego felietonu szykowanego prawdopodobnie do publikacji w prasie – w formie odpowiedzi na aktualne wydarzenia związane z rzekomym poszukiwaniem spadkobierców po Kazimierzu Pułaskim i jego przyjacielu Władysławie Kozłowskim. Obaj konfederaci mieli przed śmiercią zawrzeć pakt o wzajemnym dziedziczeniu swoich dóbr, na wypadek śmierci jednego z nich. Pierwszy zginął Pułaski – w 1779 roku. Należący do niego ogromny teren ziemski miał zatem trafić w posiadanie Kozłowskiego, a po jego śmierci przez wiele lat pojawiały się w prasie plotki, że majątek należy się jego polskim krewnym. W wieku XIX i nawet w XX co jakiś czas publikowano czyjeś wywody o rzekomym pokrewieństwie z Pułaskim bądź Kozłowskim – anonse mające na celu wskazanie siebie jako potencjalnego spadkobiercy. Przypuszczalnie Dąbrowski napisał zatem swój tekst około roku 1924, kiedy Ministerstwo Spraw Zagranicznych obaliło legendę¹⁹⁷ związaną z milionowym spadkiem po

¹⁹⁶ Zob. s. 81–82.

¹⁹⁷ Impulsem do napisania szkicu *Koniec legendy* był rzekomo artykuł Władysława M. Kozłowskiego, opublikowany na łamach „Kuriera Warszawskiego”. Mimo bardzo rozległej kwerendy, nie udało się znaleźć

Pułaskim i Kozłowskim¹⁹⁸. Zdementowanie powtarzanych od lat plotek o tym, że spadek należy się polskiemu potomkowi, bynajmniej nie ukróciło ich dalszego powstawania. Wzmianki o szansie na pozyskanie majątku przez spadkobierców pojawiały się w prasie jeszcze m.in. w 1947 roku¹⁹⁹ i w latach późniejszych.

Na początku felietonu Dąbrowski w prześmiewczy sposób przybliży czytelnikom swoje rzekome pokrewieństwo z Kazimierzem Pułaskim. W przydługim ustępie omawia kwestie genealogiczne:

Było tak: Kazimierz Pułaski, ten wielki, amerykański, miał swego czasu siostrzenicę Klarę, ta siostrzenica Klara już w późniejszym wieku miała ojczyzna Fortunata, młodzieńca ubogiego, a mającego wielkie wzięcie u płci nadobnej, czego nawet dowiodło to jego małżeństwo z matką Klary. Ten to – Fortunat miał stryjenkę Izabellę, kobietę z trzeciego swego męża, niejakiego Izzydora, pozostawiła babkę cioteczną, Mariannę. Taż Marianna, a z drugiego imienia Barbara, czyli, krótko mówiąc, Marianna Barbara, miała z obrzędu bierzmowania pomiędzy 417 innymi syna Kajetana. [...] ²⁰⁰

Ponad trzystronicowy wywód podsumowuje przekonaniem o swoim pokrewieństwie z Pułaskim w linii prostej, które czyni go jednym z najważniejszych spadkobierców amerykańskiej fortuny. Jednocześnie tłumaczy swoje dotychczasowe niezainteresowanie sprawą majątku – jako zajęty pisaniem literat nie miał czasu zająć się tą kwestią i dochodzić swoich praw wcześniej.

artykułu W. M. Kozłowskiego, do którego ponoć odwołuje się Dąbrowski. Poszukiwano tekstu m.in. w „Kurierze Warszawskim”, „Kurierze Lwowskim”, „Kurierze Codziennym”, „Dzienniku Kijowskim” i „Kwartalniku Historycznym”, gdzie Kozłowski publikował prace związane z Pułaskim. Nie znaleziono jednak wśród nich żadnego, który poruszałby kwestie: majątku, ziemi, spadkobierców bądź pokrewieństwa z bohaterem. Artykułu, który omawiałby tę tematykę nie zawiera także spis bibliograficzny prac Kozłowskiego (B. J. Gawęcki, *Władysław Mieczysław Kozłowski (1858–1935)*, Wrocław 1961). W „Kurierze Warszawskim” (1923, nr 177, s. 4–5) ukazał się artykuł o podobnym tytule – *Koniec legendy o Ossjaku* – jednak jego autor podpisał się jako „St. A. Kozłowski”, a sama treść nie dotyczy Pułaskiego i Kozłowskiego. Nawet prześledzenie całej dyskusji toczącej się na łamach prasy wokół sylwetki polskiego oficera nie pozwoliło na odnalezienie artykułu bądź na potwierdzenie jego istnienia. Proweniencja pozostaje nieznana.

¹⁹⁸ Z Ministerstwa Spraw Zagranicznych, „Monitor Polski” 1924, nr 16, s. 2. Dochodzenie przeprowadzone przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych razem z Poselstwem RP w Waszyngtonie i Konsulatem Generalnym RP w Nowym Jorku wykazało, że: „Kazimierz Pułaski, oficer Wojsk Polskich, w drugiej połowie XVIII wieku wyjechał do dzisiejszych Stanów Zjednoczonych, gdzie brał udział w wojnie o niepodległość po stronie rewolucji przeciw rządowi angielskiemu i poległ w stopniu brygadiera w r. 1779 pod Savannah. Od tego czasu aż do roku 1840 nikt z rodziny Pułaskich, ani ktokolwiek inny nie czynił zabiegów o rzekomy spadek po nim w Ameryce pozostały. [...] W tym samym roku 1840 poruszona została po raz pierwszy sprawa gruntów, nadanych niegdyś uchwałą Kongresu bohaterom rewolucji, z którego to tytułu Pułaski, względnie jego spadkobiercy, mieliby prawo do 850 akrów ziemi [...]. Aczkolwiek prawo to wygasło w roku 1840, Kongres kilkakrotnie przedłużał ten termin, który ostatecznie uległ przedawnieniu w 1859 r. Spadkobiercy Pułaskiego z nieznanych powodów nie skorzystali w owym czasie z przysługującego im prawa, zaś po roku 1859 definitywnie to prawo utracili”.

¹⁹⁹ Pułascy nie dostaną spadku po swym wielkim przodku, „Wieczór Warszawy” 1947, nr 130, s. 1.

²⁰⁰ I. Dąbrowski, *Koniec legendy*, ok. 1924. BN rkps 11163 II, k. 1r, 3r. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego rękopisu oznaczane będą skrótem „*Koniec legendy*” oraz numerem karty.

Następnie autor przechodzi do sedna całej historii, rozpoczynając ją wyznaniem, że nie byłby literatem, gdyby nie cierpiał na neurastenię – a ona pociąga za sobą z kolei dolegliwą bezsenność. Z komicznym dramatyzmem tłumaczy, że nie może spać zwłaszcza po dobrze przespanej nocy: „Jest to tragedia wszystkich nas neurasteników”²⁰¹. Dąbrowski, jako sposób na ową bezsenność wskazuje – rozmyślanie, które omawia pokrótce w równie humorystyczny sposób:

Długoletnie doświadczenie podyktowało mi następującą receptę: nie należy myśleć o rzeczach zbyt aktualnych, pilnych, ważnych i wzruszających, a więc np. o zapowiedzianej przez żonę potrzebie kupienia modnego futra (aktualne), o konieczności wytrząśnięcia skąd gotówki (pilne), o temacie planowanej powieści lub dramatu (ważne) i o spodziewanej podwyżce komornego (wzruszające). Natomiast tematy jedynie dopuszczalne w danych razach sprowadzające upragniony sen dzielą się na dwie grupy: lekką i ciężką.²⁰²

W związku z aktualnym wówczas w prasie tematem dotyczącym majątku po Pułaskim, autor opowieści decyduje podzielić się z czytelnikami swoim „opium” – sposobem na bezsenność – na konkretnym przykładzie: „Mam sukcesję. Dobrze! Ale jaką? Pół miasta Chicago (niestety, nie domy, tylko place, na których stoją). Obliczmy się. – Chicago jest mniej więcej 2 razy większe od Warszawy [...]. A zatem jestem posiadaczem poniekąd całej Warszawy [...]”²⁰³. Matematyczne obliczenia stają się coraz bardziej szczegółowe. W ferworze rachowania narrator konsultuje się z matematykiem – profesorem Dicksteinem²⁰⁴ – według obliczeń którego schedą dla pisarza to kwota bilionowa.

Kolejne ataki bezsenności rzekomy potomek Pułaskiego zwalczał w podobny sposób: rozmyślając o fortunie i planując dalsze wydatki: „Uznałem, że po uzyskaniu moich bilionów warto by coś nie coś zmienić w moim gabinecie: zmienić tapety, wprawić nową szybę w oknie zamiast pękniętej, dokupić nieco mebli”²⁰⁵. Plany szybko jednak postępują: chęć przeniesienia się do większego mieszkania generuje konieczność zatrudnienia większej ilości służby, która by o nie dbała. To z kolei wymaga znalezienia jeszcze większego lokalu, który pomieści

²⁰¹ *Koniec legendy*, k. 5v.

²⁰² *Koniec legendy*, k. 6v.

²⁰³ *Koniec legendy*, k. 8v–9r.

²⁰⁴ Samuel Dickstein (1851–1939) – polski matematyk, pedagog, historyk żydowskiego pochodzenia. Jeden z inicjatorów warszawskiego Towarzystwa Kursów Naukowych. Autor i współwydawca podręczników akademickich do matematyki i fizyki, założyciel pisma „Wiadomości Matematyczne” oraz „Prac Matematyczno-Fizycznych”. Od 1915 r. jako profesor Uniwersytetu Warszawskiego prowadził badania nad teorią liczb. Prawdopodobnie Dąbrowski i Dickstein znali się osobiście z działalności w ramach warszawskiego Muzeum Przemysłu i Rolnictwa.

²⁰⁵ *Koniec legendy*, k. 10v.

również sypialnie dla tak licznej pomocy domowej. Dąbrowski notuje: „Chciałem się już stanowczo zatrzymać przy 25 pokojach i 12 osobach służby, ale zorientowałem się przecież, że takiej gromady ludzi sam nie upilnuję. Koniecznie trzeba będzie mieć marszałka dworu, który by tym wszystkim zarządzał”²⁰⁶. Wniosek był więc jeden – trzeba wybudować pałac:

Podczas kilku następnych ataków bezsenności ratowałem się planowaniem swego pałacu. Doszedłem do ostatecznego wniosku, że tylko przy 107 pokojach z przedpokojem i kuchnią, a 48 ludziach służby zaprowadzę jaką taką równowagę pomiędzy obiema pozycjami i będę miał w przyszłości choć trochę spokoju, tak dla mnie niezbędnego przy pracy literackiej.²⁰⁷

Autor ambitnych zamiarów z dużą precyzją planuje i projektuje każde z pomieszczeń, a także położenie windy, fontanny, zakup najnowocześniejszych sprzętów dla lokajów i kucharzy, dzieł sztuki, które powiesi na ścianach pałacu, ustala wygląd liberii dla służby oraz samochodów do własnego użytku. Oprócz własnych przyjemności narrator planuje także zrobić coś pożytecznego dla rodaków: otworzyć publiczne ochronki, garkuchnie i teatry, wyremontować drogi i obsadzić Warszawę drzewami. Dla wszystkich mieszkańców Królestwa chce też kupić po jednym rowerze. Snute miesiącami plany przyćmił jednak artykuł Kozłowskiego:

żadnego spadku nie było, Chicago nie było, monety nie było. Gdyby artykuł był nieco dłuższy, ręczę, że kolega W. M. Kozłowski dowiódłby również jak na dłoni, że i żadnego Pułaskiego też nie było. Tylko krótkość artykułu, wymagana przez redakcję, stanęła temu na przeszkodzie.²⁰⁸

Dąbrowski w niewydanym szkicu wyśmiewa marzycieli, żyjących w przekonaniu o rychłym wzbogaceniu się dzięki spadkowi po Pułaskim i Kozłowskim, który – jak się okazało – od wielu lat nikomu już nie przysługiwał. Snucie absurdałnych planów i rozporządzanie pieniędzmi, których się nie ma, ukazuje jako sposób na zajęcie myśli w bezsenne noce. Dzielenie skóry na niedźwiedziu w tej sprawie jest w jego przekonaniu dziecinną mrzonką, godną co najwyżej prześmiewczego felietonu.

Na przynależność brulionowego szkicu do felietonu wskazuje kilka cech. Pierwszą z nich jest kwestia nadawczo-odbiorcza, której rangę podkreśla Magdalena Pietrzak – co znaczące, inną nazwą dla felietonu była w drugiej połowie XIX wieku pogawędka bądź gawęda²⁰⁹. Istotne

²⁰⁶ *Koniec legendy*, k. 12r.

²⁰⁷ *Koniec legendy*, k. 12v–13r.

²⁰⁸ *Koniec legendy*, k. 18v–19r.

²⁰⁹ M. Pietrzak, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku*, Łódź 2013, s. 49.

jest także nastawienie autora tekstu na przekonanie czytelnika do swojego konkretnego, subiektywnego punktu widzenia: „Felietonista [...] nie kompiluje zdań cudzych; opowiada wprost to, co przeżył lub odczuł”²¹⁰, a jego teksty miały cechować się lekkością, humorem oraz skrótowym omówieniem danego zagadnienia²¹¹.

Forma ta zdaje się doskonale dopasowana do przypuszczalnych intencji Dąbrowskiego – w prześmiewczy sposób komentuje on aktualne, głośnie wydarzenie (sprawa milionowego spadku), które urosło do rangi niedorzeczności. Ukazuje sytuację w krzywym zwierciadle satyry, jednoznacznie prezentując swoje stanowisko za pomocą narzędzi komizmu i absurdu. Dzięki lekkości i humorowi Dąbrowski w *Końcu legendy* wykazał talent felietonisty-satiryka, który mógłby zapewne sprawdzić się i w tym gatunku dziennikarskim.

²¹⁰ C. Jankowski, *Felietonista*, w: Tegoż, *Na marginesie literatury. Szkice i wrażenia*, Kraków 1906, s. 161, cyt. za: M. Pietrzak, dz. cyt., s. 49.

²¹¹ M. Pietrzak, dz. cyt., s. 55.

4.7. „Kwestie drażliwe”, „sprawy wstydlive” i „rzeczy nieczyste”. *Matki* (1922)

Po niemal dziesięciu latach od publikacji autobiograficznych *Zmierzchów*, „Kurier Warszawski” rozpoczął druk nowej powieści Dąbrowskiego – *Matek* – która ukazywała się w odcinkach od stycznia do lipca 1922 roku. Powrót „milczącego talentu” ogłaszano jeszcze pod koniec roku 1921:

Od nowego roku rozpoczynamy w odcinku „Kuriera Warszawskiego” druk powieści współczesnej IGNACEGO DĄBROWSKIEGO, pod tytułem *Matki*. Znakomity autor *Śmierci* i *Felki* w utworze tym, osnutym na tle życia rodzinnego, przeprowadził drobiazgową analizę psychologiczną stosunku matki do dziecka w trzech kolejno po sobie następujących pokoleniach. [...] Powieść ta pod względem artystycznym stoi na równi z najwybitniejszymi dotychczasowymi jego dziełami, a przewyższa je szerokością objętego materiału i umiejętnie wyzyskanego materiału obserwacyjnego.²¹²

Nową powieść zapowiadano niemal tak głośno, jak przed laty wyczekiwanego w „Tygodniku Ilustrowanym” *Mistrza*, dlatego gdy dzieło rzeczywiście się ukazało, prasa określiła to mianem „zdarzenia literackiego”²¹³. Największe poruszenie wywołało ono wśród starszych pokoleń, znakomicie pamiętających debiut Dąbrowskiego na scenie literackiej – zwłaszcza jego *Śmierć* i *Felkę*. Jeszcze przed ukończeniem druku *Matek* w „Kurierze”, powieść stała się głównym tematem rozmów w wielu środowiskach literackich.

Utwór wyróżnia się na tle pozostałych dzieł autora przede wszystkim wielkością materiału poddawanego obserwacji. Dotychczas Dąbrowski znakomicie sprawdzał się w analizie psychologicznej pojedynczych osób, zazwyczaj przeciętnych – pochodzących z proletariatu, burżuazji czy inteligencji. Każde z jego studium przypadków cechowało się szczegółowością oraz dokładnością, a świat przedstawiony ograniczał się do najbliższej dookołności postaci – w efekcie portret bohatera był kompletny i stanowił zamkniętą całość. W *Matkach* Dąbrowski sięga po formę dla siebie nową – jego świat przedstawiony to już nie małe wycinek rzeczywistości szarego człowieka, a szerokie spektrum problemów, z jakimi boryka się pani Jasieńska, a także jej zamężna córka Nini Karlińska. Autor już nie tylko wnika w zakamarki (nie)świadomości młodej mężatki oraz jej matki, ale rysuje jednocześnie ich

²¹² [Od nowego roku rozpoczynamy...], „Kurier Warszawski” 1921, nr 355, s. 8.

²¹³ Wydawnictwa gwiazdkowe Biblioteki Polskiej, „Rzeczpospolita” 1922, nr 337, s. 14.

sylwetki na złożonym tle stosunków towarzyskich i obyczajowych. Z tego powodu powieść wyróżnia się również objętością.

Fabula koncentruje się wokół rodziny Jasińskich – babki, matki, ojca oraz ich córki Anny, nazywanej pieszczotliwie Nini. Pani Jasińska wychowywana była przez matkę surowo, pragmatycznie, bez zbędnych wylewności i okazywania uczuć. Gdy Jasińska w młodym wieku doczekała się narodzin Nini, obiecała sobie, że wprowadzi do jej wychowania wszystko to, czego jej samej w dzieciństwie zabrakło: „Rozkochana w swej prześlicznej jedynaczce pofolgowała własnej skłonności i z pieszczotliwego, tkliwego obejścia się z dzieckiem zrobiła zasadę. Jej Nini, a przedtem jako dziecko – Lalusia, była oczkiem w głowie, promykiem słońca, słowiczkiem domowego gniazda”²¹⁴. Panienka żyła w dobrobycie, a na jej ubrania, zabawki i smakołyki nie szczędzono środków zapewnianych przez głowę rodziny – pana Jasińskiego. Siedemnastoletnia jedynaczka była przez rodziców rozpieszczana i mimo wieku traktowana wciąż jak maleńkie dziecko. Choć dobrano jej najlepszych nauczycieli, a Nini uczyła się dobrze, знаła języki obce, historię malarstwa, rzeźby oraz literaturę, szybko okazało się, że rodzice nie przygotowali jej do najważniejszego – do dorosłego życia.

Pani Jasińska – młoda, postępową i żywo zaangażowaną w wychowanie córki – regularnie uczestniczyła w cieszących się rozgłosem wiecach poświęconych uświadamianiu seksualnym młodzieży. Modne w tamtym czasie zebrania miały tak samo dużą liczbę zwolenników, jak i oponentów, jednak Jasińska wierzyła, że jej udział w nich jest obowiązkowy z uwagi na dorastającą Nini i konieczność jej kształcenia. Młoda matka miała jednak swoje poważne obawy:

Była za równouprawnieniem kobiet, za czteroprzymiotnikowym prawem głosowania, za najdalej idącymi reformami socjalnymi, nawet za swobodą bezwyznaniowości, nawet – teoretycznie oczywiście – za tolerowaniem wolnej miłości. [...] Ale cały ten radykalizm opadał z niej od razu na progu dziecięcego pokoju.²¹⁵

Wizja przekazania córce wiedzy dotyczącej sfery seksualnej zdaje się Jasińskiej niemożliwą do zrealizowania – matka boi się, że zbruka tym samym czystość i niewinność swojego dziecka, zniszczy jej beztroskę i słodką nieświadomość. Konieczność przeprowadzenia ważnej, choć tak trudnej rozmowy, staje się dla Jasińskiej sprawą bardziej

²¹⁴ I. Dąbrowski, *Matki*, Warszawa 1923, s. 6. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Matki*” oraz numerem strony.

²¹⁵ *Matki*, 7.

niż pilną, gdy okazuje się, że siedemnastolatka potajemnie zaręczyła się podczas zabawy tanecznej u koleżanki.

Jej wybranek to absolwent prawa, Władek Karliński, który uchodzi w towarzystwie za znakomitą „partię” – jest dobrze wychowany, zamożny, przystojny, a przy tym niezwykle bystry i pewny siebie. Gdy zostaje przedstawiony Nini, już od pierwszej chwili para staje się niemal nierozłączna. Wspólnym tańcom i szeptanym na ucho sekretom sprzyja ogólna sytuacja – pani Jasieńska, chorująca na migrenę, pozostaje w domu, a do opieki nad córką deleguje swoją siostrę Pelagię. Ta, nie stroniąc od rozrywki, szybko dołącza do karcianego stolika dorosłych, pozostawiając Nini na sali tanecznej bez opieki. Gdy po kilku wspólnie spędzonych wieczorach Karliński oświadcza się dziewczynie, życie rodziny Jasieńskich całkowicie się zmienia.

Pani Jasieńska, dowiedziawszy się o zaręczynach, robi wszystko, aby rozdzielić młodą parę – wierzy bowiem, że to jedynie młodzieńcze zauroczenie, które po kilku tygodniach minie. Pewność siebie, obycie w towarzystwie oraz determinacja Karlińskiego przynoszą jednak odwrotny skutek; młody adwokat wykorzystuje sytuację, aby lepiej poznać rodziców Nini i przekonać ich do siebie – jowialny z natury pan Jasieński natychmiast poddaje się urokowi osobistemu Karlińskiego i zaznacza, że jest on wręcz wymarzoną zięciem. Wszystkie wydarzenia skłaniają panią Jasieńską do przyznania temu racji, jednak martwi ją jedno – w oczach matki Nini wciąż jest tylko dzieckiem, a szybkie wyjście za mąż będzie oznaczało dla niej nie tylko bardziej samodzielne, dorosłe życie, ale – co było dla Jasieńskiej najboleśniejszą myślą – rozpoczęcie intymnego współżycia: „Ile razy uprzytomniała sobie, co czeka jej wypieszczoną, niepokalaną nawet myślowo dziewczkę, zdejmował ją taki strach, że instynktownie przymykała powieki, przerażone obrazami, jakie jej narzucała wyobraźnia”²¹⁶.

Każdego dnia pani Jasieńska usiłuje zdobyć się na odwagę i porozmawiać na ten temat z córką, jednak wszystkie próby kończą się niepowodzeniem. Ostatecznie w dniu ślubu deleguje męża, aby porozmawiał z Karlińskim i uzmysłowił mu, jak bardzo niewinna i nieświadoma jest Nini. Przyszły zięć odpowiada tylko: „Niech rodzice będą zupełnie spokojni. Ja kocham Nini i... damy sobie radę”²¹⁷. Po wielu miesiącach sporów, spotkań towarzyskich z rodziną Karlińskich i wspólnych rozmów z młodą parą, w końcu dochodzi do

²¹⁶ *Matki*, 137.

²¹⁷ *Matki*, 162.

ślubu i kilkumiesięcznej podróży poślubnej. To właśnie wtedy rozpoczyna się przyspieszone dojrzewanie Nini.

Wątek młodej mężatki i jej losy stanowią realizację powieści inicjacyjnej, w której dziewczyna przechodzi przez kolejne etapy wkraczania w dorosłość, prowadzące do ostatecznego wtajemniczenia – czytelnik śledzi zmieniające się dzień po dniu podejście dziewczyny do bliskości męża, do cielesności, dostrzega jej redefiniowanie tego, co wstydlive, a także postępujące duchowe oddalanie się od matki. Powieść kładzie szczególny nacisk na jeden z elementów inicjacji: objawienie seksualne²¹⁸.

Pierwsze próby nawiązania kontaktu fizycznego podejmuje Karliński już w podróży, w przedziale pociągu – jego dotyk Nini uznaje jednak za niewłaściwy, więc z przestachem odtrąca dłoń męża. Prawdziwego szoku doznaje pierwszej nocy spędzonej w wiedeńskim hotelu – mimo ogromnej miłości do męża dziewczyna nie czuje się dobrze, po raz pierwszy dzieląc z kimś łóżko. Gdy dochodzi między nimi do stosunku, świat Nini wali się: „Miała wrażenie, że oboje tej nocy spełnili jakąś zbrodnię, a jeżeli nie zbrodnię, to taką jakąś szpetotę, że obecnie prędzej by umarła, zanim by się do tego komuś przyznała”²¹⁹. Choć z inicjatywą wyszedł Karliński – Nini nie ma do niego żalu; uświadamia sobie jednak brutalnie, że „to z tego są dzieci!”²²⁰ i do tego dąży każde zamążpójście. Gdy dociera to do jej świadomości, czuje ogromny wstyd, że sama nalegała na przyspieszenie ślubu – zaczyna pojmować, że o tajemnicy dorosłości wiedzieli wszyscy oprócz niej.

Nini nie jest w stanie zasnąć długo po nocy poślubnej, czego powodem jest natłok myśli, lęk i dziwne obrzydzenie tym, co zaszło między nią a mężem. Próbuąc uspokoić żonę, Karliński informuje ją, że nawet jej matka, jak każda matka, doświadczyła kiedyś tego samego po raz pierwszy, dlatego jest to rzeczą normalną. Słowa te skierowały uwagę Nini na panią Jasieńską i na własną babkę – „Nowa błyskawica, nowy trzask straszliwy w jej mózgu. [...] I ona! I ona! Wstręt, obrzydzenie, aż prawie przestach przed tym światłem, rzuconym na głębinę”²²¹. Nienawiść do matki narasta w Nini przez kilka pierwszych dni; ma do niej żal, że ta – będąc już w posiadaniu rozwiązania zagadki dorosłości – nie wtajemniczyła i jej. Dziecinna Nini pierwszy raz w życiu doświadcza czegoś, w jej mniemaniu, nieczystego i złego.

²¹⁸ „W ujęciu ogólnym, inicjacja polega na potrójnym objawieniu: objawieniu sacrum, objawieniu śmierci i objawieniu seksualności” (M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 155).

²¹⁹ *Matki*, 221.

²²⁰ *Matki*, 219.

²²¹ *Matki*, 219.

Doświadczenie seksualności przybiera rangę niemal zstąpienia do piekieł, po to, by z czasem Nini mogła wrócić do życia całkowicie odmieniona, dorosła, „zreintegrowana na wyższym poziomie bytu”²²². Dokonuje się więc każdy z etapów procesu przejścia: katabaza, symboliczna śmierć i całkowite odrodzenie²²³, inicjacja powoduje bowiem rozpad dotychczasowego systemu moralności Nini, a jej tożsamość, po gwałtownym rozbiciu, zaczyna powoli kształtować się na nowo: „Och, to jedno wie, rozumie, zeznaje: — nie ma już Nini. Nie ma i nie będzie. Już nigdy, nigdy”²²⁴.

Literackie kreacje młodych mężatek w literaturze drugiej połowy XIX wieku pokazują, że Nini nie była w swym położeniu odosobniona, okazuje się bowiem, że normą było ukrywanie przed dorastającymi córkami kwestii dotyczącej seksualności i pożycia małżeńskiego. Wyobrażenie o czułości między małżonkami często sprowadzało się do pocałunków w atmosferze wzniosłości rodem z poezji doby romantyzmu – realia okazywały się dla dziewcząt dość brutalne. Bohaterka powieści *Dzieje mężatek* zderza się z rzeczywistością:

Tajemnica wyświetlona bezwzględnie sprawiła wrażenie gwałtu. Z chaosu niesmaku, niemiłego zdziwienia i wstydu wyłoniły się przeczucia pragnień ciała, wyłoniło się upokorzenie, poczucie zależności. I wkrótce nie było ani wzlotów poezji, ani ekstazy, ani błagań.²²⁵

Podobne odczucia ma też Nini, choć jej relacja z Karlińskim zdecydowanie wyróżnia się na tle innych powieści traktujących o młodych małżeństwach – mimo poczucia zgorszenia aktem seksualnym Karlińscy kochają się i szanują, a mąż traktuje Nini z czułością i wyrozumiałością w tej nowej dla niej sytuacji. Sukces ich relacji tkwi więc w motywacjach – zaręczyli się z miłości, nie zaś ze względów materialnych czy towarzyskich²²⁶.

Gdy pierwsze gwałtowne emocje opadają, w Nini Karlińskiej zmienia się niemal wszystko – od postrzegania samej siebie po stosunek do męża: „Mówiła mu już wprost »ty«». To, co jeszcze przed dwudziestu czterema godzinami wydawało się jej czymś dziwnym, trochę zabawnym i z lekka krępującym, że ma być z tym panem na »ty«, teraz stawało się rzeczą

²²² W. Gutowski, *Młodopolskie inicjacje*, w: Tenże, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, Toruń 2003, s. 139.

²²³ D. Hodorová, *Le roman initiatique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1996, t. 39, z. 1-2, s. 28, cyt. za: W. Gutowski, *Młodopolskie inicjacje...*, dz. cyt.

²²⁴ *Matki*, 217.

²²⁵ Z. Niedźwiedzka, *Dzieje mężatek*, Warszawa 1915, s. 38, cyt. za: B. Wąsik, *Przedmałżeńskiej i małżeńskie troski kobiet w drugiej połowie XIX wieku na przykładzie wybranych powieści autorek polskich*, „Wiek XIX” 2019, t. 54, s. 33.

²²⁶ Taka postawa była jeszcze w drugiej połowie wieku XIX rzadkością, zwłaszcza w literackich światach przedstawionych. Zob. B. Wąsik, dz. cyt.

naturalną, nawet konieczną”²²⁷. Z czasem oswaja się również ze sferą seksualną i małżeńskimi pieszczotami: „Była w tym nawet pewna ulga, że rzeczy niesłychane, zdawałoby się – nie do pomyślenia, stawały się normalnymi, periodycznymi, jak ataki febry. Żadnych strasznych niespodzianek, żadnych katastrof. Bo i cóż to za katastrofa, która przytrafia się co dzień [...]”²²⁸. Czułość i troskliwość Karlińskiego pomagają Nini szybko powrócić do psychicznej równowagi.

Kolejne dni podróży poślubnej coraz bardziej ich do siebie zbliżają – para zwiedza Austrię, później Włochy, które oczarowują ich swoimi pejzażami. Po kilku tygodniach, na terenie jednego z hoteli, odbywa się konkurs tenisowy, w którym bierze udział także Karliński. Nini, podziwiając jego grę z widowni, zaczyna patrzeć na niego w zupełnie nowy dla siebie sposób – budzi się w niej pożądanie:

Bo już nie chodziło o piękność rysów twarzy, którą знаła tak dobrze. Tu był cały, ze swoim wzrostem, postawą, budową rzymskich pośągów. Lekka powiewna koszula i miękkie, opinające się spodnie przy nieustannej zmianie póz, modelowały co chwila coraz inny akt, uwydatniając każdy mięsień, każde niemal ścięgno.²²⁹

Ten kolejny z etapów inicjacji wzmaga w Nini potrzebę bliskości i czułości ze strony męża; sama coraz chętniej inicjuje fizyczny kontakt, co jeszcze kilka tygodni wcześniej było dla niej nie do pomyślenia. Młoda mężatka zaczyna ponadto odczuwać zazdrość, gdy obserwuje zagraniczną turystkę kokietującą Karlińskiego. Stopniowo zyskuje także samoświadomość dotyczącą sfery cielesności i z powodzeniem wykorzystuje swój urok, flirtując z mężem.

W *Matkach* zawarł Dąbrowski również własne wrażenia z Włoch, znane już z innych utworów. Gdy Karlińscy po kilku miesiącach podróżowania poczuli zmęczenie tamtejszą kuchnią, zaczęli tęsknić do swojskości: „Było im tak, jakby ich ciągle karmiono ciastkami, więc zaczęli tęsknić za zwykłym chlebem pytlowym”²³⁰. Przywołany fragment to sparafrazowane słowa ze *Zmierzchów*: „Z Krzyńskim stało się to, co by się stało z mazowieckim wieśniakiem, gdyby go przez czas dłuższy karmiono samymi ciastkami: zaczęło mu brakować razowego chleba”²³¹. Powtarzalność pewnych motywów opisanych już w *Zmierzchach* czy zbiorze

²²⁷ *Matki*, 223.

²²⁸ *Matki*, 243.

²²⁹ *Matki*, 260.

²³⁰ *Matki*, 434.

²³¹ *Zmierzchy*, 59.

Chwila była przedwieczorna wskazuje na niezwykle silne reminiscencje z tamtego okresu życia.

Właśnie włoska kuchnia stała się początkowo wytłumaczeniem dla nagłego pogorszenia zdrowia Nini – jej nieustające mdłości skłoniły nawet małżonków do przyspieszenia powrotu do kraju. Będąc już w Warszawie, zaniepokojona o swój stan Nini w tajemnicy przed mężem – jakby przeczuwając diagnozę – odwiedziła lekarza, który przekazał jej nowinę: „Za siedem miesięcy będzie pani miała dziecko”²³². Choć zszokowana Karlińska początkowo decyduje się powiedzieć o tym tylko mężowi, przy pierwszym spotkaniu z dawno niewidzianą matką – wyznaje jej wszystko tak, jak robiła to dawniej, gdy sama była dzieckiem. W tym czasie następuje moment pojednania między panią Jasińską i Nini. Finał powieści nie tylko wskazuje na poprawę stosunków między matką a córką, ale także zapowiada zupełnie nowy etap w ich życiu i relacjach. Jak wskazuje Hugon Malanowicz, *Matki* stanowiły pierwszy tom z planowanej dylogii – część druga miała nosić tytuł *Nini*²³³. Nie została jednak prawdopodobnie ukończona, jej rękopis (o ile istniał) nie przetrwał do dziś.

Tak samo jak w *Felce*, *Samej* czy *Niepotrzebnym* Dąbrowski koncentruje uwagę czytelnika przede wszystkim wokół stanu wewnętrznego swoich bohaterów, ich emocji i procesów zachodzących w ich psychice. Choć *Matki* to jego ostatnia wydana powieść, jest ona pełna tak samo wielu szczegółowych obserwacji i analizy uczuć, co debiutanckie utwory. W kreowaniu swoich bohaterów Dąbrowski nabrał jeszcze więcej wnikliwości, co udowodnił w znakomicie zobrazowanym świecie państwa Jasińskich. Tuż za Orliczem z *Sonaty cierpienia* postać Nini jest najbardziej dynamiczną, podlegającą metamorfozom, ze wszystkich bodaj, które stworzył Dąbrowski przez niemal czterdzieści lat pracy literackiej – czytelnik poznaje ją jeszcze będącą dzieckiem, by na przestrzeni niespełna roku obserwować jej przemianę oraz dorastanie do roli żony i matki.

Model rodziny oraz styl życia Jasińskich wskazuje na pewną anachroniczność powieści wydanej w 1922 roku – fabuła osadzona jest przeszło pół wieku wcześniej, w drugiej połowie XIX stulecia i opisuje życie burżuazji. Z tegoż powodu wielu młodych czytelników nie pojmowało opisanych w *Matkach* realiów, a inni uznali powieść wręcz za pochwałę stylu życia tej warstwy społecznej. Podobne głosy znalazły również swoje odzwierciedlenie w kilku

²³² *Matki*, 505.

²³³ H. Malanowicz, *Ignacy Dąbrowski. Próba charakterystyki życia i twórczości*, „Prace Polonistyczne” 1963, nr 19, s. 180–182.

recenzjach – Iwaszkiewicz określił po latach *Matki* (podając błędny tytuł *Matka*²³⁴) jako „stek endeckich bredni”²³⁵, na tle których „wynikały jakieś równie ostre, jak efemeryczne polemiki”²³⁶.

Najśluszniesze, wyważone i zgodne z postawą autora jest jednak określenie powieści jako dokumentu życia dawnej Warszawy, zapisu dawno minionej rzeczywistości „pełnej romansowych pań i rozbrajająco naiwnych panienek, które już dzisiaj należą do legendy”²³⁷ – jak pisał Dębicki – bądź: *Echa tego, co było i nie wróci*²³⁸ – jak głosi tytuł recenzji Czekalskiego. Kształt pierwszej powojennej powieści Dąbrowskiego wskazuje na jego silne zakorzenienie w przeszłości i nieprzystawanie do ogólnie rozumianej nowoczesności – rok 1922 to też czas wypierania pokolenia młodopolan przez awangardzystów.

Istotnym jest fakt, że to właśnie przełom wieków, a zwłaszcza pierwsze dekady XX stulecia, były okresem wzmożonej dyskusji na temat wychowania seksualnego młodzieży – ma więc rację Dąbrowski formułując podtytuł: *Powieść współczesna*, taka bowiem – współczesna i aktualna – jest problematyka poruszana w utworze.

Podjęta już na wiele lat wcześniej dysputa związana z edukacją seksualną przybrała na sile w drugiej połowie wieku XIX. Rozmowy o higienie ciała, zagrożeniach płynących z onanizmu, przedwczesnego zainteresowania tematem współżycia lub rozwiązłości seksualnej stały się przedmiotem wielu ówczesnych publikacji popularnonaukowych przeznaczonych dla rodziców bądź dorastającej młodzieży²³⁹. O randze edukacji mówiono również na kongresach lekarskich; gdy dostrzeżono jej kluczową rolę w zapobieganiu innym chorobom (np. gruźlicy), uznano za konieczne uświadamianie społeczeństwa o konsekwencjach rozwiązłości seksualnej i chorób wenerycznych²⁴⁰. Niebagatelną rolę w kształtowaniu nowego modelu wychowywania potomstwa odegrała znana publikacja pt. *Stulecie dziecka* szwedzkiej autorki Ellen Key

²³⁴ Iwaszkiewicz nie ma jednak z pewnością na myśli noweli *Stara matka*, drukowanej początkowo w „Świecie Kobiety” pt. *Matka*, gdyż wskazuje na powieść, którą „drukował przez długi czas »Kurier Warszawski«”.

²³⁵ J. Iwaszkiewicz, „Śmierć” Dąbrowskiego, „Życie Warszawy” 1960, nr 92, s. 4.

²³⁶ Tamże.

²³⁷ Z. Dębicki, *Ignacy Dąbrowski*, w: Tenże, *Portrety. Seria 2*, Warszawa 1928, s. 38.

²³⁸ E. Czekalski, *Echa tego, co było i nie wróci*. *Matki. Nowa powieść Ig. Dąbrowskiego*, „Romans i Powieść” 1923, nr 6, s. 8.

²³⁹ Temat ten omawiają m.in.: M. Szubert, *Wychowanie seksualne młodzieży w świetle XIX-wiecznych poradników parenetycznych*, „Wychowanie w Rodzinie” 2015, t. XII, nr 2, s. 341–357 oraz M. Nawrot-Borowska, *Sprawy tajemne i nieczyste. Rola rodziny w wychowaniu seksualnym dzieci w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku w świetle poradników*, „Wychowanie w Rodzinie” 2013, t. VII, nr 1, s. 127–162.

²⁴⁰ Zob. A. Karwowski, *O seksualnym wychowaniu młodzieży*, „Przegląd Higieniczny” 1908, nr 5, s. 129–133; nr 6, s. 161–165.

przetłumaczona na język polski w 1904 roku przez Izabelę Moszczeńską. Konieczność edukacji seksualnej została w książce jedynie subtelnie zasygnalizowana:

Pokolenie wyższe, szlachetniejsze — wyższą moralnością obdarzone — dopiero wtedy powstać będzie mogło, gdy każdy od najwcześniejszego dzieciństwa na każde swe pytanie tego przedmiotu dotyczące otrzyma rzetelną i dla stopnia jego rozwoju dostępną odpowiedź, gdy dzięki temu zdobędzie zupełnie jasne pojęcie o sobie jako o istocie płciowej, głębokie poczucie odpowiedzialności w stosunku do swych przyszłych zadań, nawyknienie do poważnego myślenia i mówienia o danym przedmiocie.²⁴¹

Key wskazuje dom i rodzinę jako podmioty odpowiedzialne za przekazanie dorastającemu dziecku najważniejszych informacji: „Szkoła nie jest właściwym miejscem do zakładania podstawy tych wiadomości; matki powinny z wolna, troskliwie i ostrożnie ich udzielać, a szkoła tylko winna dodać do nich teoretyczne uzupełnienie”²⁴². Często zadanie to przerastało jednak możliwości matek, niegotowych na podjęcie trudnej rozmowy z córkami: „Niepodobna im zdecydować się na to, by w poważnej rozmowie ze swym rodzonym dzieckiem dotykać spraw, które dla nich bywają tylko tematem dwuznaczników, domyślników lub bardzo drażliwych i żenujących rozmów”²⁴³. Ułatwić kobietom przeprowadzenie rozmowy o „kwestiach płciowych” miały popularne wówczas poradniki, między innymi: *Jak rozmawiać z dziećmi o kwestiach drażliwych: wskazówki dla matek* lub *Co każda matka swojej dorastającej córce powiedzieć powinna* Moszczeńskiej, tłumaczenie brytyjskiej książki *Skąd się wziął twój braciszek?* czy Kazimierza Missona *Dorastająca młodzież a świadomość płciowa*. Znaczna część tego typu książek napisana została z perspektywy matki zwracającej się do dziecka, w pierwszej osobie: „Mówiła mi wczoraj nasza niania, że pytałeś ją, skąd biorą się małe dzieci; [...]. Opowiem ci zarazem, w jaki sposób ty sam zjawileś się do nas wówczas, kiedy byłeś jeszcze również maleńki i słabiuchny, jak obecnie twój trzytygodniowy braciszek”²⁴⁴. Taka forma pomagała matce w dostosowaniu całego sposobu narracji oraz kluczowych sformułowań do wieku dziecka.

Pierwsze publikacje ukierunkowane na uświadamianie płciowe młodzieży pojawiały się w pierwszej dekadzie XX wieku, dlatego w roku 1922, w momencie publikacji *Matek*, był to już temat powszechnie znany, choć nieustannie aktualny. Z tego powodu dziwić mogłyby

²⁴¹ E. Key, *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Warszawa 1904, s. 18.

²⁴² Tamże.

²⁴³ I. Moszczeńska, *Jak rozmawiać z dziećmi o kwestiach drażliwych: wskazówki dla matek*, Warszawa 1904, s. 7.

²⁴⁴ E. Ethelmer, *Skąd się wziął twój braciszek?*, tłum. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1905, s. 8.

niektóre recenzje określające powieść jako szokującą i gorszącą – choć ich przyczyna kryje się w silnie konserwatywnych poglądach pewnych środowisk. Najbardziej oburzony drukiem *Matek* był Eugeniusz Jelonek, historyk i zagorzały działacz prokatolicki związany m.in. z III Zakonem św. Franciszka oraz Stowarzyszeniem Katolickiej Młodzieży Akademickiej „Odrodzenie”. Na łamach „Przeglądu Powszechnego” pisał:

Są jednak rzeczy, których nawet w najlepszej chęci nie należy ani nie można poruszać w sztuce czy literaturze pięknej. [...] Cała ludzkość zgodnie okryła je tajemnicą i wstydlivością. A oto p. D. rozrywa tę zasłonę w sposób nicodpowiedni i niepotrzebnie opisując wiele szczegółów, bez których by się obeszło.²⁴⁵

Co istotne, Dąbrowski w swojej powieści rzeczywiście porusza kwestię niezwykle intymną, natomiast robi to z charakterystycznym dla siebie wyczuciem, subtelnością i elegancją. Próżno szukać w jego języku wulgarności bądź opisów rodem z powieści erotycznych – autor *Matek* idealnie wyważa środek ciężkości między prawdą a nienachalnym (lecz i nie pruderyjnym!) sposobem jej wyrażenia. W tym samym czasopiśmie pochlebną opinię zawarł Józef Kallenbach, określając język Dąbrowskiego jako: „styl wykwintny, a przecież niewymuszony i niewyszukany, barwny a bez rozwlekłości”²⁴⁶. Całą powieść podsumował zaś z wielkim uznaniem: „Naprawdę nie chce się wierzyć, że są jeszcze w czasach bandrowszczyzny czy germańszczyzny pisarze, którzy by do »rzeczy świętych« umieli przystąpić z taką czcią i powagą, przepromienioną słonecznym optymizmem [...]”²⁴⁷. Czekański zauważa również nietypowe dla Dąbrowskiego jednoznacznie pozytywne zakończenie opowieści oraz jego niesłabnącą umiejętność kreowania postaci wiarygodnych, prawdziwych: „i w tej powieści pokazał, iż umie bohaterów swoich narysować plastycznie. Żywość narracji podnieca stale zaciekawienie czytelnika”²⁴⁸. Zdanie to podzielił Grzymała-Siedlecki, pisząc w „Rzeczpospolitej”:

Nikt by też w *Matkach* nie poznał autora *Śmierci* w tym wykwintnym humorze i w tej jasności atmosfery, jaką przesyciona jest ostatnia jego powieść. I ten szczegół ostatni, ta zwiewna pogoda,

²⁴⁵ E. Jelonek, „Matki” Ignacego Dąbrowskiego, „Przegląd Powszechny” 1923, t. 159, nr 477, s. 254.

²⁴⁶ J. K. [Józef Kallenbach], *Przegląd Piśmiennictwa. Powieści*, „Przegląd Powszechny” 1923, t. 157, nr 470, s. 162.

²⁴⁷ Tamże.

²⁴⁸ E. Czekański, dz. cyt.

tak zwycięska wobec posępności lub przygniotu dzieł, powstających po wojnie, to znowu – dla mnie przynajmniej – jeszcze jeden atut *Matek*.²⁴⁹

Krytyka „Przeglądu Warszawskiego” równie stanowczo wyróżniła nową powieść autora *Śmierci* na tle innych powstających w podobnym czasie:

W olbrzymiej, wszechświatowej kolekcji dzieł sztuki, poświęconych wielkiemu tematowi macierzyństwa, powieść Dąbrowskiego zajmie wcale wybitne miejsce. Dzięki temu właśnie ogólnoludzkemu tematowi, oraz wielkim zaletom artystycznym przedstawienia, *Matki*, jak mało która powieść polska z ostatnich czasów, nadają się do tłumaczenia na języki obce.²⁵⁰

W prasie pojawiło się wiele głosów, zwiastujących powrót i nową, zupełnie „odrębną kartę”²⁵¹ twórczości Dąbrowskiego, na którego od lat oczekiwano z nadzieją, jednak artysta już zawsze miał zostać zapamiętany jako autor *Śmierci* i *Felki*, który nie spełniał oczekiwań wydawców pod względem pisarskiej płodności. Tym samym – publikując *Matki* w Instytucie Wydawniczym „Biblioteka Polska” w 1923 roku – rozbłysnął po raz ostatni po to, aby, jak meteor, zniknąć już na zawsze.

Czekalski kończy swoją recenzję smutnym podsumowaniem nie tyle omawianego dzieła, co nowej, powojennej rzeczywistości: „Wojna wytrąciła nas z dawnej sielskiej bez troski. Dziś życie stało się trudne nawet dla ludzi zamożnych, o ile są uczciwi. Dzień każdy niesie przecież tyle denerwujących wieści, tyle wartości zmienia się z godziny na godzinę i to nie tylko w świecie materialnym”²⁵². W tej smutnej diagnozie nowej rzeczywistości szukać należy przyczyn znikania Dąbrowskiego ze sceny literackiej w ostatnich latach – jego twórczość, tak aktualna i poruszająca na przełomie wieków, w okresie II Rzeczypospolitej należała już do historii.

²⁴⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Nowa powieść Ignacego Dąbrowskiego*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 90 (wyd. wieczorne), s. 4.

²⁵⁰ L. Piwoński, *Kronika. Powieść [Ignacy Dąbrowski: „Matki”]*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 22, s. 96–97.

²⁵¹ A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt.

²⁵² Tamże.

4.8. Utracony raj dzieciństwa. *Na wakacje!* (1929)

Czytanka literacka do niedawna nie cieszyła się szczególnym zainteresowaniem ze strony historyków i literaturoznawców. Powody tego stanu rzeczy wyjaśnia Zofia Budrewicz, autorka jedyne kompleksowego opracowania dotyczącego tego tematu. W tomie *Czytanka literacka w gimnazjum międzywojennym* badaczka wskazuje na sposób funkcjonowania tej formy w powszechnej świadomości: czytanka kojarzona jest do dziś przede wszystkim z przymusem czytania, dydaktycznym charakterem, a przez swoją rolę użytkową – również z banalną treścią i niskim poziomem artystycznym²⁵³. Stojące w opozycji do literatury wysokoartystycznej samo określenie *czytanka*, ma charakter deprecjonujący, przez co klasyfikuje się ją niesłusznie jako niewartą refleksji literaturoznawczej. Budrewicz zaznacza jednak konieczność rozróżnienia czytanki literackiej, kształtującej się w latach międzywojennych, od banalnych powiastek dydaktycznych włączanych wcześniej do szkolnych podręczników²⁵⁴ – w istocie nieskomplikowanych, skupionych na funkcji wychowawczej i mających jedynie pomóc w nauce czytania.

Okres wzmożonej popularności w drukowaniu czytanek przypada na lata międzywojenne, zwłaszcza 1926–1939. Wśród wielu nazwisk osób mających znaczący wkład w ich powstanie, wymienić należy co najmniej kilka najpopularniejszych: Stanisław Tynec, Marian Reiter, Julia Duszyńska, Józef Gołąbek oraz Helena Grotowska. Zdawałoby się, proste i pełniące jedynie funkcje pragmatyczne, zbiory utworów dla dzieci odgrywały rolę szczególną w kształtowaniu się polskiej kultury międzywojennej, dlatego warto poświęcić uwagę tekstom w tychże tomach drukowanych.

Spośród utworów Dąbrowskiego włączono do zbiorów różnych szkolnych czytanek trzy tytuły: *Legendę o promyku sobotnim*, *Chwila była przedwieczorna* oraz fragment *Felki* zatytułowany *List szwaczki*. W każdym z przypadków były to krótkie szkice drukowane już w prasie bądź formie książkowej, bynajmniej nie tworzone z myślą o najmłodszym czytelniku. Dopiero w 1929 roku, sześć lat po publikacji ostatniej powieści – *Matki* – w antologii pod redakcją Tynca i Gołąbka ukazał się nowy, króciutki tekst Dąbrowskiego, opatrzony tytułem *Na wakacje!*. Szkic nie był dotąd drukowany, dlatego można przypuszczać, że autor stworzył

²⁵³ Zob. Z. Budrewicz, *Czytanka w gimnazjum międzywojennym. Geneza, struktura, funkcje*, Kraków 2003, s. 5–6.

²⁵⁴ Tamże, s. 6.

go właśnie na potrzeby tomiku dla dzieci redagowanego przez swego kolegę Gołąbka, z którym pracował w Gimnazjum im. Władysława IV na warszawskiej Pradze.

Czytanka szkolna znajduje się w specyficznym położeniu względem innych form paraliterackich – trudne może być w jej przypadku zachowanie naukowego dystansu i spojrzenia pozbawionego własnych doświadczeń czy subiektywnych uprzedzeń²⁵⁵. Niebezpieczne byłoby przypuszczenie, że z takim samym problemem mogą borykać się nie tylko czytelnicy i badacze, ale również autorzy czytanek literackich. Dla dzieci utwory te są bowiem kolejnym etapem inicjacji kulturowej, dla dorosłych zaś – przypomnieniem okresu własnego dzieciństwa. Łatwość utożsamienia się z bohaterem czytanki jest wszakże odgórnym założeniem tej formy²⁵⁶. Dzięki niej niedorosły odbiorca, czując więź z postacią literacką, może nie tylko czegoś się od niej nauczyć (funkcja biblioterapeutyczna, dydaktyczna), ale również – za sprawą introjekcji – z większym zaangażowaniem obcować ze światem przedstawionym w lekturze. Wcielenie się w dziecięcego bohatera na etapie kreowania utworu siłą rzeczy wymusza na autorze wyobraźniowy powrót do własnego okresu dojrzewania celem przywołania choćby sposobu myślenia, mówienia czy postrzegania świata w wieku kilku bądź kilkunastu lat. Proces tworzenia czytanki, a szczególnie takiej, której bohaterem jest dziecko, ma więc niewątpliwie funkcję autoterapeutyczną.

Zgodnie z postawioną tezą, artystyczne czytanki literackie mogą więc kryć w sobie elementy autobiograficzne ich twórców. Założenie to znajduje swoje potwierdzenie w twórczości Dąbrowskiego, którego utwór epistolograficzny *Na wakacje!* stanowi *senilium*²⁵⁷ będące sentymentalnym powrotem do lat dziecięcych, okresu beztroski i bezpiecznej przestrzeni pielęgnowanej w pamięci.

Na wakacje! ma formę listu pisanego przez wnuka – Julka – do babci. Chłopiec, mieszkający w Warszawie wraz z rodzicami, wkrótce po zakończeniu roku szkolnego ma wyruszyć na wypoczynek do podsandomierskiej Trześni, gdzie czeka na niego babcia. Starannie przeprowadzonym zabiegiem nadającym utworowi wyjątkowego charakteru jest znane czytelnikom Dąbrowskiego stosowanie specyficznego języka postaci. Twórca konsekwentnie imituje list pisany przez ucznia, dostosowując do niego nie tylko tematykę wiadomości, ale również potoczny język wraz ze swoją dziecięcą gadatliwością i nadmierną emocjonalnością. Opisujać babci codzienne domowe oraz szkolne wydarzenia Julek

²⁵⁵ Pisze o tym również Z. Budrewicz, dz. cyt., s. 5.

²⁵⁶ Zob. E. Słoka, *Czytanka*, w: T. Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław 2006, s. 96–98.

²⁵⁷ Utwór spisany przez autora w podeszłym wieku, pod koniec jego życia.

dramatyzuje: „Ach, Babciu! Stało się coś okropnego!”²⁵⁸, „Co to będzie, moja Babuniu?”²⁵⁹, „[...] ale, moja Babciu, czy to jest sprawiedliwość na tym świecie?”²⁶⁰. Dąbrowski stosuje jeszcze bardziej zinfantylizowany język niż w podobnej korespondencji młodzietkiej szwaczki, Felki.

Wypowiedź Julka jest chaotyczna i składa się z wielu różnorodnych wątków, mimo że jego celem było tylko przekazanie babci informacji, że przyjedzie z Warszawy w najbliższą środę. Wśród poruszanych przez niego kwestii znalazły się: choroba nauczyciela, oceny na cenzurze, ściąganie na klasówkach, sprzątanie w domu, wakacje kolegów, latanie samolotem czy trześniński jadłospis. Swoją wypowiedź przeplata wtrąceniami: „no, wie Babcia”²⁶¹, „Babcia pamięta?”²⁶², odwołując się do wielu poprzednich spędzanych wspólnie wakacji. Identyczne zabiegi stosuje także w odniesieniu do przestrzeni wokół domu, kiedy fantazjuje o locie aeroplanem: „[...] i wylądujemy na tej łące za laskiem, co to Babcia wie”²⁶³. Autor listu nie stosuje obszernych opisów pozwalających czytelnikowi na dokładne odtworzenie topografii miejsca – centralnym punktem, do którego odwołuje się jego narracja, jest pamięć. Wystarczy jedynie krótka wzmianka, by babcia dokładnie zrozumiała, co wnuk ma na myśli; czytelnik zaś musi zwizualizować sobie opisywaną przestrzeń samodzielnie. Ten specyficzny sposób narracji wpisuje się w przyjętą konwencję: wypowiedź staje się chaotyczna, emocjonalna, przedstawiona w dokładnie takim kształcie, w jakim realizowałby ją dziecięcy narrator.

Na podstawie opowieści Julka można choćby częściowo odtworzyć przestrzeń dziecięcej Arkadii, do której powraca z Warszawy na wakacje. Wraz z matką prosi on babcię o przysłanie po niego na stację starego Gerwazego z wozem zaprzęgniętym w konie, aby ten dowiózł go do wsi. W narracji pojawia się także panna Karolcia, która „ma pewno teraz bardzo dużo roboty w domu”²⁶⁴. Umieszczenie i historia Trześni potwierdzają przypuszczenia wysnute na podstawie lektury – rajska kraina, do której tęskni Julek, to dworek ziemiański dziadków. Panią domu jest babcia, a pomagają jej: służąca Karolcia i stajenny lub służący Gerwazy. Analogiczna postać starego, sympatycznego i oddanego pomocnika domu pojawia się pod imieniem

²⁵⁸ I. Dąbrowski, *Na wakacje!*, w: S. Tync, J. Gołębek (red.), *Czytanki polskie dla V oddziału szkoły powszechnej*, Lwów 1929, s. 203. Kolejne cytaty odnoszące się do niniejszego wydania oznaczane będą skrótem „*Na wakacje*” oraz numerem strony.

²⁵⁹ *Na wakacje*, 204.

²⁶⁰ *Na wakacje*, 205.

²⁶¹ *Na wakacje*, 203.

²⁶² *Na wakacje*, 203.

²⁶³ *Na wakacje*, 204.

²⁶⁴ *Na wakacje*, 204.

Franciszek już w *Śmierci* z 1888 roku – w listach adresowanych z miejscowości T. (prawdopodobnie to właśnie Trześń):

Przed wieczorem przyjechał Franciszek. Pocziwina do nóg mi się rzucił i spłakał jak dziecko, a kiedym go już ośmielił trochę do siebie, wyrzucał mi moją niepamięć o nim starowinie. Z początku niewiele rozumiałem o co chodzi, dopiero w końcu pojąłem jego pretensje. Ma do mnie żal, że go nie wezwałem do siebie zaraz w początkach choroby, gdyś on by mnie strzegł jak oka w głowie. Co dzień biedaczysko sam od siebie latał na pocztę z zapytaniem, czy nie ma jakiego listu lub depeszy ode mnie – a skoro były, bez ceremonii pytał stryjów, czy „złościuchny panicz” (tj. ja) nie robił o nim jakiej wzmianki. Tak dalece był pewnym wezwania, że od trzech tygodni był każdej chwili gotów do drogi i dlatego też, czegom się zupełnie nie spodziewał, był już u mnie wczoraj.²⁶⁵

W *Na wakacje!* Julek nie może doczekać się jazdy do Trześni z „Gerwaziem”, który już rok temu pozwolił mu powozić. Chłopiec marzy, aby służący zabrał ze sobą suczkę Azę razem z jej szczeniakami – nie ma bowiem cierpliwości, aby czekać na spotkanie ich wszystkich dopiero na miejscu, w domu. Fantazjuje o tym, aby zachłysnąć się wspaniałością tego „innego świata” już w pierwszej chwili po opuszczeniu pociągu.

W swojej narracji Julek nieświadomie eksploruje kolejno obszary coraz bliższe babcinemu domowi. Po zdaniu relacji ze szkoły, przenosi się myślami do pociągu, na stację, z której odbierze go Gerważ, wyobraża sobie polanę za domem, aż w końcu niemal czuje zapach leguminy z kremem, przygotowywanej zawsze przez babcię na jego przyjazd. Taka kolejność przywracania pamięci kolejnych elementów „krajobrazu utraconego” jest w pełni uzasadniona²⁶⁶ – wiąże się bowiem z etapami powrotu, ze stopniowym zbliżaniem się do domu, aż po przekroczenie jego progu.

Literackie przedstawianie przestrzeni kojarzonej z dzieciństwem jako Arkadii jest spotykane często. Spośród XIX i XX-wiecznych twórców wybierających ten typ kreacji można wymienić jako przykład: Mickiewicza (*Pan Tadeusz*), Wańkowicza (*Szczenięce lata*), Iwaszkiewicza (*Ogrody*), Leśmiana (*Z lat dziecięcych*, *Krajobraz utracony*) czy Miłosza (*Dolina Issy*). Choć pod względem estetycznym nie sposób porównać wymienionych dzieł do króciutkiego utworu Dąbrowskiego z czytanki dla uczniów, to można wskazać najważniejszy punkt wspólny światów przedstawionych. Małgorzata Czermińska, oprócz płaszczyzny przestrzeni, zwraca uwagę na czas – pejzaż rajskiego dzieciństwa często wiąże się bowiem

²⁶⁵ *Śmierć (pierwotne)*, k. 40r.

²⁶⁶ O tym samym zjawisku w utworach innych twórców pisze: M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, dz. cyt., s. 317–319.

z powracaniem; czy to z powrotem ze stacji do domu rodzinnego na święta, czy powrotem z miasta na wieś podczas wakacji. Czermińska określa ten motyw następująco: „jest ta okolica domeną wolności i święta. Panuje w niej czas radości i pełni, odnawiany wciąż w znanych rytuałach przyjazdów i powitań”²⁶⁷. Powrót pozwala na przywrócenie stanu radości, swobody towarzyszącej obcowaniu z naturą, które nieobecne były „po drugiej stronie” – w mieście, w szkole.

Powrót do utraconego raju dzieciństwa i młodości to motyw często przez Dąbrowskiego powtarzany zarówno na pierwszym planie fabularnym utworów, jak i w formie tła. Nieudaną próbę powrotu do przeszłości podejmowali już: niepokodzony ze śmiercią matki Orlicz, poszukujący własnej tożsamości Julek z *Kolegi szkolnego*, starzejący się i samotny Janocki oraz rozpamiętujący minione szczęście Krzyniecki. Każdy z tych bohaterów (oraz wielu innych) jest w mniejszym lub większym stopniu sobowtorem Dąbrowskiego; wszyscy borykają się z podobnym – choć rozmaicie literacko przetworzonym – problemem. Wcześniej osieroceni, dotknięci melancholią tułacze poszukując swojej tożsamości, usiłują wrócić do bezpiecznej, znanej im przystani – dzieciństwa, bliskości matki i babci. Nie jest jednak możliwe wejście drugi raz do tej samej rzeki, więc powrót do znanych miejsc bądź ponowne spotkania z dawnymi znajomymi są dla nich silnie rozczarowujące. Gdy przekonują się naocznie o przemijającym czasie, rozczarowanie teraźniejszością powoduje u nich jeszcze większe życiowe zagubienie, a samopoznanie staje się wręcz niewykonalne.

Fakt, że króciutka czytanka jest ostatnim opublikowanym przez Dąbrowskiego utworem, jest znamienity z co najmniej dwóch powodów. Pierwszy z nich należy poddać oglądowi zgodnie z założeniem, że twórczość pisarza jest w tym przypadku poszukiwaniem – samego siebie, własnej tożsamości i własnego głosu – lata działalności doprowadziły go z powrotem do krajobrazu utraconego dzieciństwa, do własnych korzeni, źródła szczęścia, z którego czerpał przez całe życie. Finał ten, choć rysujący się sielankowo, można jednak postrzegać ambiwalentnie. Czy odnalezienie swego „ja” w obrazie z przeszłości świadczy o samoodnalezieniu? Trudno też wskazać, czy jest to porażka czy szczęśliwe zakończenie – i nie sposób na powyższe pytanie odpowiedzieć. Drugi z faktów to autoironiczne dopięcie klamry własnej twórczości *à rebours*. Dąbrowski, mając dwadzieścia trzy lata, debiutował *Śmiercią*, a w trzydzieści siedem lat później, żegnając się z literackim światem, napisał o swoim

²⁶⁷ Tamże, s. 308.

szczęśliwym dzieciństwie. Wbrew pozorom jest w tym pewien porządek również z perspektywy badacza, ponieważ:

Znaczenie kolorytu lokalnego „okolicy dzieciństwa” zinterpretować można w pełni dopiero wtedy, kiedy spojrzymy na utwór autobiograficzny w kontekście całej twórczości pisarza, tj. kiedy wpiszemy go w „przestrzeń autobiograficzną”, obejmującą ów tekst o sobie wspólnie z wszystkimi innymi dziełami.²⁶⁸

Tematykę tę omówiła obszernie Anna Czabanowska-Wróbel²⁶⁹ – wykazała, jak ogromną rangę miała w epoce, wbrew pozorom, postać dziecka. Czabanowska zalicza ją wręcz do symboli-kluczy końca wieku XIX.

Spośród mnóstwa podejmowanych przez badaczkę składowych tego zagadnienia, przy analizie tekstu Dąbrowskiego przydatne okazują się szczególnie dwa. Pierwsza obejmuje obszar literackiego wspomnienia dzieciństwa, które ma na celu podkreślenie kontrastu między radosną przeszłością a rozczarowującą teraźniejszością. Druga, kluczowa, dotyczy zaś postrzegania dzieciństwa jako etapu, który ukształtował dorosłego i stanowi tym samym genezę tak jego osobowości, jak twórczości. Dziecko jest także nosicielem pamięci o zmarłych, która przetrwała mimo upływu lat; poprzez wspomnienia i tęsknotę staje się symbolem toposu *ubi sunt* – przemijania oraz tęsknoty za tym, co minione. Wszyscy bohaterowie-sobowtóry Dąbrowskiego noszą w sobie ciężar tej pamięci, co uwidacznia się w ich poszukiwaniach i nieustannie podejmowanych próbach powrotu do przeszłości. Analiza jego utworów nie pozostawia złudzeń: postać matki i babci były najważniejsze w jego życiu – to do nich bowiem powraca najczęściej w literackich przetworzeniach na każdym etapie twórczości.

Nadużyciem byłoby nazwanie krótkiej czytanki *Na wakacje!* kluczem do odczytania całej twórczości Dąbrowskiego, sygnalizuje ona bowiem raczej, niż objaśnia, pewne obszary. Bez wątplenia należy jednak wskazać utwór jako harmonijne dopełnienie odczytania literackiej działalności pisarza. Kreacja świata dziecka, utraconego rajy oraz powierzchownie poruszanych wątków w chaotycznej narracji Julka tłumaczą i rozjaśniają niektóre niemożliwe już do zgłębienia obszary życia Dąbrowskiego – są kolejnym elementem w układance, wypełniającym brakujące miejsca. Banalna czytanka pełni rolę uzupełnienia fragmentów

²⁶⁸ Tamże, s. 310.

²⁶⁹ Autorka porusza niniejszą tematykę również w innych swoich pracach, np.: *Młodopolski portret dziecka*, „Ruch Literacki” 1991, z. 3, s. 169–185; *Dzieci, pajace i lalki: o młodopolskich dziejach motywu*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2, s. 223–244; „...dziecinne i wzniosłe, głupie i rozumne”: z przemian tematu dziecka w literaturze Młodej Polski, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 47–62.

biografii z okresu dla pisarza kluczowego, a jednocześnie najmniej rozpoznanego (ze wskazanych już w niniejszej pracy powodów). Ma ona także znaczenie symboliczne z uwagi na rangę postaci dziecka w twórczości młodopolan, która znajduje swoje uzasadnienie w całej panoramie tekstów autora *Śmierci*. Nie sposób stwierdzić z całą pewnością, że Dąbrowski zdawał sobie sprawę, iż wesoły szkic *Na wakacje!* stanie się jego literackim pożegnaniem ze światem. Szkolna czytanka – sentymentalny powrót do utraconego raju dzieciństwa – stała się jednak pisarskim testamentem Ignacego Dąbrowskiego. Ostatnim, nostalgicznym spojrzeniem wstecz.

PODSUMOWANIE

Przez lata Dąbrowski był rozpoznawalny wyłącznie za sprawą swojej debiutanckiej powieści. Tymczasem na uwagę zasługują również inne jego utwory, które spotkały się z pozytywną reakcją czytelników, lecz nie zostały zapamiętane tak, jak *Śmierć* i *Felka*. Z lektury wszystkich jego dzieł wyłania się obraz twórcy oryginalnego, obdarzonego wyjątkową wrażliwością i czujnym zmysłem obserwacji, które przekładają się na sposób kreowania świata przedstawionego. Na tle współczesnych sobie pisarzy Dąbrowskiego wyróżnia właśnie niespotykana umiejętność wnikania w głąb psychiki bohaterów, którzy obdarzeni są determinującą ich przeszłością i złożonymi emocjami. Jednocześnie są to najczęściej ludzie – z punktu widzenia hierarchii społecznej – przeciętni, zwyczajni, niczym się niewyróżniający. Dąbrowski ukazuje codzienne życie, stroni od skrajności, podkreślając tym samym, że właśnie ta prozaiczność stanowi sedno życia. W efekcie czytelnik ma wrażenie obcowania z prawdziwymi, autentycznymi postaciami, z którymi mógłby się utożsamić. Cechujące Dąbrowskiego: wrażliwość, subtelność oraz wyczucie słowa mają swoje odzwierciedlenie we wszystkich utworach. Jego proza odznacza się prostotą i liryzmem pozbawionym popularnej w dobie Młodej Polski egzaltacji, nadającej wrażenie sztuczności. Ta skłonność stanowi o jego szczerości i oryginalności osiąganego samoistnie, nie zaś wskutek silenia się na „inność”.

Pierwszy etap jego działalności literackiej przypadający na lata 1892–1897 to przede wszystkim poszukiwanie przez pisarza najlepszej dla siebie formy wyrazu. Dąbrowski, utrzymujący się wówczas z guwernerstwa, eksperymentował z powieścią epistolarną, dziennikiem, dramatem, legendą, usiłował także przełożyć kompozycję sonaty na dzieło literackie.

Drugi okres twórczości rozwijał się w latach 1898–1904, kiedy to pisarz zauroczył się Italią i przebywał w niej (z przerwami) niemal trzy lata – etap ten ukazuje fascynację impresjonizmem i nastrojowością, pobudzaną przez włoskie pejzaże. Można określić go jako najbardziej zgodny z ówczesnymi tendencjami młodopolskimi, lecz jednocześnie najbardziej pominięty przez krytykę, prawdopodobnie z uwagi na wiele popularnych wówczas utworów inspirowanych kulturą śródziemnomorską.

W ostatnim okresie twórczości (lata 1905–1929) Dąbrowski publikował najrzadziej i skupiał się na nowelistycznych portretach „dusz niepotrzebnych” – zwykłych, szarych ludzi, borykających się z własnymi problemami czy przeciwnościami losu. Był to także dla niego etap

pisarskich podsumowań oraz powrotu do utraconej krainy dzieciństwa, której wspomnienie miało stać się jego literackim testamentem.

*

W toku badań nad niniejszą dysertacją zrealizowano główne, postawione na początku cele: w oparciu o rozliczne źródła dokonano rekonstrukcji biografii Dąbrowskiego oraz krytycznej analizy całej jego twórczości wraz z prześledzeniem jej recepcji od XIX do XXI wieku.

1. Pierwsze z zadań okazało się kluczowe, choć z uwagi na mnogość dokumentów, które nie przetrwały próby czasu, nie wszystkie „białe plamy” na mapie biografii pisarza udało się wypełnić. Kluczowe elementy odsłoniły w pierwszej kolejności znaleziska genealogiczne – rekonstrukcja pochodzenia oraz losów najbliższej rodziny Dąbrowskiego, przy okazji których udało się zweryfikować i sprostować wiele informacji przekazywanych dotąd błędnie. W tej kwestii jako najważniejsze w kształtowaniu wrażliwości pisarza jawią się role matki i babki. Szczególnie interesującym wątkiem okazała się także bliska relacja z pisarką Heleną Rogozińską (Pajzderską). Relacja ta jest kluczem do odczytania *Zmierzchów* i utworów z włoskiego tomu *Chwila była przedwieczorna*. Znaczenie związku z Rogozińską poświadczają także powracające motywy i fragmenty – np. włoska podróż poślubna i zmęczenie „teatralnością” Italii w *Matkach*. Postacią najważniejszą z osobistego punktu widzenia, lecz nie mniej istotną również z perspektywy dorobku literackiego Dąbrowskiego – jest Wacław Kloss. Badacze już wcześniej dostrzegli jego podobieństwo do powieściowego Stacha, lecz, jak się okazuje, jako literackie wcielenie pojawia się nie tylko w *Śmierci*. Dąbrowski uczynił Klossa – sobowtóra główną postać w niewydanym ostatecznie *Mistrzu* – powieści, na którą czytelnicy czekali z zacięciem, a która finalnie przyczyniła się do stopniowego odchodzenia Dąbrowskiego w cień.

W tym miejscu konieczne jest także podkreślenie, że autor *Na Capri* – choć czerpie z realiów, a między jego utworami i przeżyciami istnieje silna korelacja – nigdy nie był kopistą rzeczywistości bądź jej wiernym odtwórcą. Faktyczne obserwacje i doświadczenia Dąbrowskiego stały się jedynie przyczynkiem do powstających dzieł, wyzwalały w nim emocje, które z powodzeniem przenosił na karty swoich utworów i to one stanowią sedno jego publikacji. Rekonstrukcja biografii pisarza i analiza zachowanych egodokumentów pozwoliła na dowiedzenie, że twórczość Dąbrowskiego to nie zwykłe „życiopisanie”, a może raczej „sobapisanie”; a zatem nie wierne dokumentowanie wydarzeń ze swojego życia, lecz skupienie

na introspekcji, kreowanie literatury przez pryzmat swoich intymnych przemyśleń, uczuć, marzeń i lęków, dążących do głębszej refleksji nad własnym życiem czy tożsamością.

2. Takie założenie potwierdziła dokonana w rozdziałach analityczno-interpretacyjnych konfrontacja faktografii z twórczością literacką Dąbrowskiego. Pozwoliła ona na odsłonięcie wątków kluczowych dla całego dorobku. Bez wątpienia można stwierdzić, że jest on pisarzem, którego osobiste, trudne doświadczenia w sposób szczególny wpłynęły na formowanie się jego wrażliwości literackiej. Czynnikiem, który odegrał w tej kwestii kluczową rolę, wpłynął na jego psychikę i zdeterminował całe pisarstwo – było sieroctwo. W wieku kilkunastu lat nie tylko został na świecie niemal całkiem sam, ale wkrótce również i nad nim zawisło widmo śmiertelnej choroby. Faktyczne osierocenie w dzieciństwie wycisnęło na nim piętno, które w dorosłym życiu przesądziło także o jego „sieroctwie metaforycznym”¹ – Dąbrowski poszukiwał sensu i celu istnienia, dążył do określenia własnej tożsamości, co po utracie opoki w postaci rodziny było zadaniem wyjątkowo trudnym. Zdaje się zatem, że dominujące w jego pokoleniu: bezdogmatyzm, alienacja, poczucie osamotnienia, braku celowości i niemożności określenia swojej podmiotowości, u Dąbrowskiego miały znaczenie nieprzeciętne. Wynikały one bowiem nie tylko z konieczności funkcjonowania w niestabilnej rzeczywistości końca wieku, uwarunkowanej rygoryzmem zaborcy, ale przede wszystkim z prywatnych doświadczeń, poczucia wyobcowania, braku przynależności do wspólnoty. Magdalena Jonca zauważa, że sieroctwo w literaturze stanowi o biografii samej w sobie, determinującej całą osobowość i losy bohaterów²; w istocie spostrzeżenie to można – jak się okazuje – przenieść na literackie autokreacje Dąbrowskiego.

Akcentowana już w *Śmierci* choroba i zagrożenie śmiercią uwidaczniają się szczególnie we wczesnym okresie jego twórczości – niemal wszystkich bohaterów Dąbrowskiego cechuje wówczas poczucie osamotnienia i ryzyko utraty życia – własnego lub bliskich osób. Szczególną rolę odgrywa tu, oprócz Rudnickiego, osierocony Orlicz z *Sonaty cierpienia*, który, chcąc iść w ślady Orfeusza, jest gotów zstąpić do krainy umarłych, aby odzyskać matkę, a także przeżywający zgon żony bohater *Jednej lzy* oraz młode małżeństwo, stojące w obliczu rychłej śmierci chorującej na gruźlicę Marii.

¹ Określeniem tym posługuje się Magdalena Jonca (*Sierota w literaturze polskiej od dzieci w XIX wieku*, Wrocław 1994, s. 153).

² Tamże, s. 158.

Motyw ten eksploruje Dąbrowski również w okresie włoskim, choć tam śmierć nabiera wymiaru niedosłownego, metafizycznego, stanowiącego cichą, acz permanentną groźbę – tak przypomina o kruchości życia potężny Wezuwiusz, grób młodej Polki w *Na Capri* czy bląkający się od portu do portu statek-widmo – *Okręt zadżumiony*. Fakt ulotności życia uświadamia sobie też starzejący się Janocki w *Czekam Cię!* oraz poszukujący swojej tożsamości z dala od ojczyzny podmiot *Chwili przedwieczornej* – epigon romantyzmu.

Trzeci etap twórczości Dąbrowskiego przynosi nieco inną perspektywę – pisarz koncentruje się w nim na egzystencjach smutnych, niespełnionych, utraconych, a także psychice osób przeżywających żalobę (i po samych sobie, i po najbliższych). Z oboma rodzajami zmagają się bezimienna, stara panna w *Samej, Niepotrzebny* – pozbawiony sensu życia Wicek Burak czy Modliński, który wypiera śmierć *Starej matki*. Okres warszawski przynosi także refleksję o śmierci niedosłownej – jako utracie, kresie pewnego etapu w życiu, najczęściej szczęśliwego dzieciństwa bądź zakochania. Temat ten porusza Dąbrowski w nostalgicznej *Lampie babuni*, dziecięcej czytance *Na wakacje!* czy powieści autobiograficznej *Zmierzchy*.

Twórczość pisarza przez wszystkie te etapy ewoluuje – miejsce początkowego silnego poczucia zagrożenia zajmuje więc melancholia, utajony lęk, tęsknota za przeszłością, a bohaterowie jego nowel nieustannie poszukują swojej tożsamości, zwracając się ku własnym korzeniom; później zaś nadchodzi czas podsumowań – refleksja nad życiem minionym, nieszczęśliwym, być może zmarnowanym, którego nie sposób już zmienić. Dąbrowski-literat najpewniej dochodzi do konkluzji, że nigdy nie odnajdzie ukojenia po utracie.

3. Dzięki zrealizowaniu dwóch powyższych, kluczowych celów badań, możliwe było także dopełnienie celu trzeciego: wyekscerpowanie najczęstszych w jego prozie motywów przewodnich oraz wskazanie cech charakterystycznych dla jego pisarstwa. Należą do nich elementy akcentowane w niniejszej rozprawie:

Wysoka wrażliwość. Wychowanie głównie przez matkę i babkę oraz dorastanie z trzema siostrami zakorzeniło w Dąbrowskim silne, kobiece wzorce osobowe, a także obdarzyło go dużą wrażliwością emocjonalną i wyczuciem, uwidaczniającymi się w sposobie kreowania bohaterów oraz zainteresowaniu osobami słabszymi, pokrzywdzonymi. Wrażliwość tę spotęgowało późniejsze naoczne doświadczenie śmierci rodziców, babki, narzeczonej – i poczucie straty po nich. Styl Dąbrowskiego wskazuje na silną empatyczność, zmysł obserwacji, a także umiejętność nadawania kreowanym postaciom literackim – niezależnie od ich płci, wieku czy sytuacji życiowej – rysu zindywidualizowanego zabarwionego osobistym

doświadczeniem. Każda postać staje się dla niego nośnikiem pewnych uniwersalnych obaw dotyczących egzystencji, przy jednoczesnym podkreśleniu jej unikatowości. W jego prozie można dostrzec dojmujące współodczuwanie cierpienia obecnego w każdym życiu, a także – mimo wszystko – pragnienie dostrzeżenia piękna i dobra jako wartości organizujących istnienie.

Dominująca tematyka utraty. Śmierć, żałoba, zagrożenie oraz lęk przed utratą to motywy przewijające się w całej twórczości Dąbrowskiego. Szczegółowa rekonstrukcja jego biografii oraz omówienie całego dorobku pisarskiego dowodzi, że jest to dominanta tej prozy, implikuje jego lęk przed szeroko rozumianym przemijaniem i niemożnością powrotu do bezpiecznej przestrzeni dzieciństwa jako „raju utraconego”. Dąbrowski mistrzowsko ukazuje, jak trauma związana z utratą może kształtować problem z samookreśleniem podmiotowości jednostki, wpływając na jej postrzeganie świata oraz twórczość literacką. Jego proza to niemal studium psychotanatologiczne, w którym uwidaczniają się elementy szczególnie istotne dla psychiki człowieka obcującego z różnymi formami procesu śmierci i umierania³.

Problematyka podmiotowości. Topika kluczowa dla całej niemal literatury przełomu wieków XIX i XX u Dąbrowskiego nabiera cech szczególnych, wynikających z osierocenia, które „jak nić czarna się przedzie» do kresu życia”⁴. Jego twórczość charakteryzuje poromantyczna koncepcja podmiotowości, akcentująca znaczenie indywidualnych doświadczeń, emocji i odczuć jednostki, złożonej i heterogenicznej, przez co nieprzystającej do zastanej rzeczywistości społecznej. Dąbrowski ukazuje wewnętrzne zmagania bohaterów, którzy na skutek rozczarowania światem są niezdolni do ukonstytuowania własnej tożsamości. Ich istnienie sprowadza się do konfliktu między pragnieniami, a ograniczeniami narzucanymi przez otoczenie czy wręcz istotę świata – to z kolei prowadzi do refleksji nad (nie)możliwością samorealizacji i spełnienia w ogóle.

Okazuje się zatem, że cechy pisarstwa oraz topika dzieł Dąbrowskiego umocowane są w jego najtrudniejszych doświadczeniach z okresu wczesnej młodości, co potwierdza postawioną w niniejszej pracy tezę, jakoby całą jego twórczość zdeterminowało zagadnienie utraty, śmierci. Tym samym udało się potwierdzić drugie z założeń monografii: życiorys

³ Zob. M. Adamkiewicz, *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*, Toruń 2004, s. 146.

⁴ M. Jonca, dz. cyt., s. 157.

Dąbrowskiego stanowi niewątpliwie klucz do głębokiego zrozumienia jego utworów. Na złożoność prozy Dąbrowskiego składają się także inne aspekty podkreślane w rozdziałach analityczno-interpretacyjnych, a więc: zainteresowanie bieżącymi problemami społeczno-obyczajowymi oraz – szczególnie w pierwszym okresie twórczości – sięganie po różnorodne środki wyrazu i gatunki literackie.

W konkluzji warto wyróżnić jeszcze jeden element. Wniknięcie w życie i twórczość autora *Zmierzchów* pozwala na stwierdzenie, że dla niego **pisarstwo stało się autoterapią**, rozumianą jako działanie podejmowane – świadomie lub nie – w celu przepracowania traum, poradzenia sobie z życiowymi trudnościami czy bolesną przeszłością, a także jako forma poszukiwania własnej tożsamości. Stanowi to typową, choć realizowaną zawsze w sposób specyficzny, funkcję narracji o umieraniu – zwłaszcza strukturę „trajektorii”, które Grażyna Borkowska opisuje za Fritzem Schützem jako „sekwencje zdarzeń, zdeterminowane przez czynniki zewnętrzne, niezależne od woli jednostki”⁵. Doświadczenie graniczne, zburzywszy tożsamość podmiotu, skłania następnie do zespojenia jej na nowo, do stworzenia zupełnie nowej „koncepcji siebie”⁶ – co usiłują też realizować protagoniści utworów Dąbrowskiego. Najlepszym tego przykładem jest Orlicz, którego etapy zmagania z żałobą i formującą się na nowo podmiotowością można śledzić na kartach *Sonaty*, a także Antoni Modliński, usiłujący dokonać wiwisekcji własnej duszy i odnaleźć się w rzeczywistości po śmierci matki. Przed podobnym wyzwaniem formowania własnej tożsamości *ad fontes* stają także inne postaci, doświadczające innego rodzaju utraty – przede wszystkim zmuszone do zamknięcia pewnego etapu swojego życia, pogodzenia się z kresem. Będą to niemal wszyscy bohaterowie autora *Sonaty*.

Wzajemne zależności pomiędzy dziełami Dąbrowskiego, a także pomiędzy jego życiem i pisarstwem skłaniają do jeszcze jednego wniosku. Ponieważ cała twórczość autora *Zmierzchów* ukazuje jego osobowość, podkreśla indywidualizm, stanowi próbę uformowania własnej tożsamości, a także ma służyć przepracowaniu życiowych trudności, to zasadne jest stwierdzenie, że **cały dorobek pisarski Dąbrowskiego stanowi w istocie jego dziennik intymny**. Narracja podejmowana przez niego w różnych formach wyrazu – noweli, powieści, dzienniku czy listach – stanowi „paczworkową kompilację impresji, doświadczeń, problemów

⁵ G. Borkowska, *Opowiedzieć umieranie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 36.

⁶ M. Prawda, *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości (O koncepcji badań biograficznych Fritza Schütze)*, „Studia Socjologiczne” 1989, nr 4, s. 87.

dotykających autora⁷”. Chronologicznie uporządkowane dzieła Dąbrowskiego odczytywać można analogicznie do dziennikowych zapisów opatrzonych datą – taka perspektywa pozwala na postrzeganie jego twórczości jako procesu niestałego, zmiennego, konstytuującego się na oczach czytelnika. Taka lektura pozwala wyszczególnić w jego dorobku kolejne etapy: młodzięńczy okres buntu i niezgody ewoluuje w cichą skargę, skłonność do refleksji i zrozumienie, że powrót do przeszłości nie jest możliwy; u schyłku życia jego twórczość przechodzi w etap podsumowań, rozliczeń z przeszłością i pogodzenie z losem. Można na tej podstawie wyprowadzić wniosek, że twórczość Dąbrowskiego, postrzegana jako całość, jest jego ciągłą, podejmowaną na nowo **próbą opowiedzenia o sobie samym**, próbą ukonstytuowania własnej tożsamości.

*

Przez wiele lat Dąbrowski pozostawał na marginesie badań literaturoznawczych. Stopniowo zapomniano o nim już pod koniec jego życia, co sam miał dostrzec w latach 20. XX wieku: „uważał, że jako literat jest już całkiem zapomniany i tylko raz wspomniał z żalem, że mniej od niego zasłużonym urządzano jubileusze, o nim zaś, gdy nadeszło trzydziestolecie jego pracy, nikt nie wspomniał ani słowem”⁸. Choć faktem jest, że żaden z jego utworów nie został uznany za lepszy od *Śmierci*, to krytyka zazwyczaj pochlebnie wypowiadała się o jego kolejnych nowelach i powieściach oraz z entuzjazmem oczekiwała na kolejne dzieła, był pisarzem budzącym zainteresowanie.

Co zatem przyczyniło się do jego zniknięcia z pola zainteresowań krytyki i czytelników? Zdaje się, że trafnie odpowiedział na to pytanie – już w 1900 roku – Antoni Lange, diagnozując:

Za naszych czasów sztuka pisarska stała się w pewnym względzie produkcją fabryczną. Kto pisze – obowiązany jest pisać nieustannie. Rynek księgarsko-wydawniczy domaga się nowości; oto zjawiał się nowy talent, wnet wydawca zamawia u niego pracę – na jeden tom lub dwa, na 10 lub 20 tysięcy wierszy. Są natury, które umieją się nagiąć do tych wymagań; i obstalunek wykończą na czas [...]. Dąbrowski nie umiał się nagiąć do tych wymagań – i nie mógł pisać na zamówienie. Przypuszczam, owszem, że sama myśl pisania na obstalunek krępować go musiała i łamała jego natchnienie.⁹

⁷ A. Kaczmarek, *Poza zasadą intymności. Opowiadanie o śmierci*, w: J. Hartman, M. Szabat (red.), *Problematyka umierania i śmierci w perspektywie medyczno-kulturowej*, Warszawa 2016, s. 292.

⁸ J. Gołąbek, *Ś.p. Ignacy Dąbrowski jako pedagog*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 7, s. II. Trzydziestolecie pracy twórczej Dąbrowskiego przypadło w roku 1922, kiedy w „Kurierze Warszawskim” zaczęły ukazywać się *Matki*.

⁹ A. Lange, *Ignacy Dąbrowski*, „Gazeta Polska” 1900, nr 14, s. 1.

Okres względnie największej literackiej aktywności Dąbrowskiego przypada na lata 1892–1913; w czasie tych dwudziestu jeden lat opublikował łącznie zaledwie siedem tomów nowel i powieści (w tym: jedno wznowienie *Śmierci*)¹⁰, a ostatni, ósmy tytuł – dopiero po dziewięciu latach, w 1923 roku¹¹. W okresie, gdy tacy twórcy jak Żeromski czy Reymont publikowali stosunkowo dużo i często, Dąbrowski świadomie wycofał się z rynku literackiego, poświęcając czas i aktywność pracy pedagogicznej. Literaturę traktował już wyłącznie jako pasję – pisał tylko wtedy, kiedy czuł wewnętrzną potrzebę, a przez duży samokrytycyzm i poczucie zapomnienia – jeszcze rzadziej decydował się coś opublikować: „Publiczność czyta go chętnie, wydawcy skarżą się, iż nie chce dać pięciu milionów liter rocznie, a Dąbrowski wciąż pisze »od niechcenia«”¹². Zapamiętany jako znakomity, wrażliwy obserwator i autor nastrojowej prozy, a przede wszystkim poruszającej *Śmierci*, z czasem przestał pisać całkowicie:

Dąbrowski zamilkł. Ale trudno orzec, w czym więcej jest jego duszy, więcej miłości i szlachetnej ambicji – w dawniejszych słowach, czy w dzisiejszym milczeniu. I czy to milczenie artysty nie jest może najpiękniejszym wyrazem człowieka?¹³

Innym czynnikiem wpływającym na odsunięcie Dąbrowskiego na margines dyskusji literackich, mogła być trudność w zaklasyfikowaniu go do jednego, konkretnego prądu estetycznego. Jego twórczość nie tylko ewoluowała, ale zawsze balansowała na pograniczu kilku stylów, stanowiąc ich płynną syntezę.

Jak zauważył Lorentowicz: „Nazywano go lirykiem, to znowu naturalistą”¹⁴, on sam nazywał zaś samego siebie „realistą do szpiku kości, z urodzenia, z praw swojej wrażliwości artystycznej, z entuzjazmu przekonanego prozelity”¹⁵. Dąbrowski postrzegał siebie jako pisarza z pasją i z zaangażowaniem dokumentującego rzeczywistość, unikającego jej romantyzowania i idealizowania. Lektura wielu jego dzieł, a przede wszystkim tomu *Chwila była przedwieczorna*, wskazuje jednak, że realizm nie jest określeniem najlepiej charakteryzującym jego twórczość. Jako kategoria dodatkowa, szczególnie adekwatny byłby tu literacki

¹⁰ *Śmierć* w 1893 r. i 1900 r., *Felkę* w 1894 r., *Nowele* w 1900 r., *Chwila była przedwieczorna* w 1903 r., zbiór *Samotna* w 1912 r. oraz *Zmierzchy* w 1913 r.

¹¹ Książkowe wydanie *Matek* z 1923 r.

¹² J. Lorentowicz, *Opowieść o żółtej róży*, „Literatura i Sztuka” (dod. do „Nowej Gazety” nr 245) 1914, nr 14, s. 1.

¹³ J. Sten [Ludwik Bruner], *Dusze współczesne*, Lwów 1902, s. 62.

¹⁴ J. Lorentowicz, dz. cyt.

¹⁵ *Zmierzchy*, 10.

impresjonizm, w którym natura – nieuchwytna, ulotna, zmienna – towarzyszy refleksji bohatera nad zagadnieniami egzystencjalnymi, bohatera uchwyconego w życiowym zawieszeniu. Faktem jest jednak, że Dąbrowski w istocie – jak zapewniał – zawsze czerpał „z najważniejszego źródła piękna – z prawdy życia i natury”¹⁶. Zawsze jednak przefiltrowanych przez wyobraźnię i wrażliwość własną.

W *Śmierci* Rudnicki wyznaje: „Od dziecka już wyrabiałem w sobie odporność względem wszelkich zabarwień tendencyjnych”¹⁷ i zdaje się, że upór ten przyniósł spodziewane efekty. Wyjątkowo trafne zdają się słowa Wojciecha Natansona, zastosowane również w odniesieniu do całej twórczości pisarza: „Jak każde dzieło naprawdę wybitne, *Śmierć* Ignacego Dąbrowskiego »rozsadza« szkolne czy uniwersyteckie klasyfikacje, staje się sama dla siebie klasyfikacją, kierunkiem i prądem”¹⁸. Być może właśnie ta niejednorodność i niemożność „zaszufladkowania” pisarza konsekwentnie zniechęciła do głębszej refleksji nad jego twórczością.

*

Współcześnie *Śmierć* jest poddawana refleksji literaturoznawczej ze studentami polonistyki¹⁹. Co znamienne, również dziś wzbudza ona skrajne emocje – tak samo, jak stało się w chwili jej publikacji przeszło sto trzydzieści lat temu. Obecnie wśród młodych czytelników również przeważają głosy bliźniacze do tych z okresu publikacji *Śmierci*. Intymna spowiedź umierającego Rudnickiego wzbudza współczucie, porusza i prowokuje do refleksji nad kondycją psychiczną wyalienowanej jednostki. Uwidaczniająca się tendencja dowodzi, że mimo upływu lat, sztandarowa powieść Dąbrowskiego nie zdezaktualizowała się, a wręcz przeciwnie – w oczach dorastających czytelników ponownie może pretendować do bycia manifestem pokoleń przełomu XX i XXI wieku. Problematyka zagadnienia podmiotowości w nowoczesnym świecie, poczucie niezrozumienia i „samotności w tłumie” są przecież dziś tak aktualne, jak może nigdy przedtem. Motywy, którymi przesiąknięta jest proza Dąbrowskiego – m.in. efemeryczność istnienia, psychika jednostki, poszukiwanie swojego miejsca w świecie, postawa wobec przemijalności – pozostają ponadczasowe. Na szczególną uwagę zasługują też inne aspekty jego pisarstwa – przede wszystkim kwestie autopatograficzne,

¹⁶ Tenże, [Każda sztuka...], w: K. Kozłowski (red.), *Scena polska w Łodzi 1844-1901*, Łódź 1901, s. 115.

¹⁷ *Śmierć*, 134.

¹⁸ W. Natanson, *Legenda poparta faktami*, „Twórczość” 1960, nr 92, s. 138.

¹⁹ Planowane jest także przeprowadzenie badań, mających na celu zgromadzenie refleksji i opinii na temat *Śmierci* wśród dużej grupy studentów z różnych uczelni.

maladyczne i tanatyczne. Szczegółowa analiza całego dorobku literackiego Dąbrowskiego dowodzi, że wszystkie jego utwory również są godne zgłębienia pod tym kątem.

Wśród dalszych perspektyw badawczych związanych z prozą Dąbrowskiego wskazałabym kilka szczególnie fascynujących propozycji, pozostających w spektrum aktualnych zainteresowań środowisk literaturoznawczych i studiów interdyscyplinarnych:

Autopatografia. Jak wykazano w niniejszej rozprawie, pisarstwo Dąbrowskiego ma charakter silnie autobiograficzny, przez co niemal każdy z jego utworów można rozpatrywać jeszcze dogłębniej z perspektywy dyskursu maladycznego.

Krytyka genetyczna. Choć rękopiśmienna spuścizna literacka autora *Zmierzchów* pozostaje stosunkowo niewielka, to znajdują się w niej utwory niewydane lub – takie jak *Śmierć* – mające kilka wariantów. Fascynujące może okazać się szczegółowe prześledzenie procesu twórczego wszystkich zachowanych autografów i porównanie go do ustaleń zagranicznych badaczy (np. dzieł Flauberta czy Dostojewskiego).

Studia genderowe. Niezwykła umiejętność Dąbrowskiego do wczuwania się w bohaterów i bohaterki swoich utworów oraz jego zainteresowanie kobiecym punktem widzenia – pozwalają na postawienie pytania dotyczącego badań nad płcią, pisaniem „męskim” i „kobiecym”, a także przyjmowania przez pisarza w utworach literackich perspektywy kobiety w tak sugestywny sposób.

Pisanie terapeutyczne. Proza Dąbrowskiego może także stanowić punkt wyjścia do dalszych badań nad procesem twórczym jako formą autoterapii, sposobu radzenia sobie z żalobą, przeżywaniem silnych, trudnych emocji oraz próbą określenia własnej tożsamości. Fascynujące efekty mogłoby także przynieść przeanalizowanie twórczości Dąbrowskiego pod kątem cech wskazujących na aspekt WWO – wysokiej wrażliwości²⁰.

Choć niniejsza monografia stanowi próbę możliwie najszerzego ujęcia życiopisarstwa Ignacego Dąbrowskiego, nie oznacza to bynajmniej, iż wyczerpuje ona w pełni możliwe ścieżki badań nad jego prozą. Żywię przekonanie, że będzie wręcz przeciwnie – że stanie się ona impulsem do kolejnych, fascynujących odczytań dzieł Dąbrowskiego w różnych kontekstach.

²⁰ Określenie WWO, dzisiaj powszechnie stosowane przez psychologów i psychiatrów oznacza „wysoką wrażliwość”, funkcjonuje od lat 90. XX wieku – to termin często używany we współczesnej psychologii, który odnosi się do cechy osobowości, charakteryzującej się większą niż przeciętna wrażliwością na bodźce. Osoby o wysokiej wrażliwości często intensywniej niż inni przeżywają emocje, są bardziej empatyczne, cechują się głębszą i rozleglejszą refleksyjnością oraz wysoką percepcją zmysłową, mają też skłonność do drobiazgowego analizowania obserwowanych zjawisk czy zachowań.

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1869

- Dnia 21 kwietnia 1869 r. o godzinie piątej rano przy ul. Miodowej przychodzi na świat Ignacy Grzegorz Dąbrowski, syn Ignacego Wawrzyńca i Anieli Pelagii z Nowickich.
- Chrzest odbywa się 20 października 1870 r. w warszawskim kościele pw. Przemienienia Pańskiego. Rodzicami chrzestnymi zostają Józef Zarzycki, oficer wojska rosyjskiego i intendent Instytutu św. Kazimierza w Warszawie, oraz jego żona Bronisława z Zaleskich Zarzycka.

1881

- Latem Dąbrowski wraz z ojcem chorującym na suchoty wyjeżdża do Szczawnicy, miejscowości uzdrowiskowej w Galicji.
- Jako dwunastoletni chłopiec rozpoczyna naukę w II Rządowym Gimnazjum na Nowolipiu.
- Zamieszkuje w bursie dla chłopców prowadzonej przy szpitalu św. Ducha na ul. Elektoralnej. Tam poznaje m.in. Bolesława Miklaszewskiego i Wacława Klossa, z którym przyjaźnił się do końca życia.
- 25 listopada jego ojciec umiera na gruźlicę w mieszkaniu przy ul. Freta 275.

1885

- W dniu 4 stycznia w mieszkaniu przy ul. Krakowskie Przedmieście 453 umiera z powodu suchot jego matka.

1887

- Dąbrowski cierpi z powodu nasilających się krwotoków płucnych. Dla ratowania zdrowia i uniknięcia śmiertelnej gruźlicy lekarze wysyłają go na wilegiaturę.
- W wieku osiemnastu lat Dąbrowski opuszcza szkołę i wyjeżdża na wieś – prawdopodobnie do podpłockiej Imielnicy, do stryja Hieronima Dąbrowskiego. Później jedzie także do krewnych w Kijowie.
- W czasie rekonwalescencji eksternistycznie studiuje filozofię, geografię i historię Polski.

1888

- Po wzmocnieniu organizmu i zaleczeniu choroby płuc Dąbrowski wyjeżdża do Rzeżewa (k. Włocławka), gdzie rozpoczyna pracę jako korepetytor domowy. Wówczas Wacław Kloss zatrudnia się jako guwerner w pobliskiej wsi Czaple.
- Dąbrowski tworzy pierwszy szkic literacki, opisany później przez siebie jako pierwotna wersja powieści *Śmierć*.

1890

- Dąbrowski pisze do Klossa z Rudy Malenieckiej (gub. radomska), gdzie pełni funkcję guwenera. Jednocześnie pracuje nad powieścią historyczną pt. *Skazaniec*.
- Na przełomie lipca i sierpnia Dąbrowski rozpoczyna kurację w Krynicy, do której udaje się wraz z siostrą Anielą. W czasie pobytu w uzdrowisku mieszkają w domu „Pod Pagatem”.

1891

- W lipcu Kloss pisze listy do Klossa– adresowane są do miejscowości Poczekajka przez Kraśnik (gub. lubelska). We wrześniu Dąbrowski przebywa już w Szczepieszynie Józefa i Henryki Villaume’ów, gdzie pomaga w nauce ich córce Zofii.
- Jednocześnie pracuje nad powieścią *Z dziennika suchotnika* (późniejszą *Śmiercią*). Utwór kończy 28 września i dedykuje go Klossowi.
- Dąbrowski poznaje Teresę Kazimierę Olszewską, która miała stać się jego pierwszą wielką miłością.

1892

- Co najmniej do kwietnia Dąbrowski przebywa w Szczepieszynie i koresponduje z Klosssem, pracując nad *Panną Elizą*.
- W kwietniu pisarz wraca do Warszawy. W tym samym czasie w drugim tomie „Biblioteki Warszawskiej” ukazuje się pierwsza część *Śmierci*. Kontynuacja zostaje opublikowana tomie trzecim – lipcowym.
- Na przełomie czerwca i lipca wraz z Klosssem i Villaume’ami przebywa w Zakopanem, w willi przy ul. Nowotarskiej 2.
- Jesienią wyjeżdża ponownie do Rzeżewa, w którym zostaje do lata 1893 r. Wtedy też w pobliskiej Kłóbce poznaje Marię Wodzińską.

1893

- Na przełomie lat 1892–1893 Dąbrowski pisze *Felkę* oraz *Sonatę cierpienia*.
- W lutym wraca do Warszawy. Wtedy ukazuje się książkowe wydanie *Śmierci* publikowane nakładem księgarni Teodora Paprockiego.
- W lipcu w „Kurierze Warszawskim” rozpoczyna się druk epistolarnej powieści pt. *Felka*. W podobnym czasie Dąbrowski pisze także szkic *Legenda o promyku sobotnim* oraz utwór dramatyczny, którego jednak nie kończy.
- Jesienią wraz z Klossem przeprowadza się do Łodzi na ul. Południową 24, gdzie przebywa z dłuższymi przerwami do 1897 r. Tam też rozpoczyna pracę nad powieścią *Mistrz*.

1894

- Na łamach pierwszego numeru „Kuriera Warszawskiego” ukazuje się fragment *Sonaty cierpienia* publikowanej początkowo pod tytułem: *W noc letnią*.
- W styczniu „Gazeta Polska” publikuje *Legendę o promyku sobotnim*.
- W lutym Dąbrowski wraca na krótko do Warszawy.
- Bierze udział w konkursie ogłoszonym 3 maja w krakowskim „Czasie” – 15 maja wysyła redakcji swoją nowelę pt. *Jedna łza*.
- Po powrocie do Łodzi w dniu 18 maja Dąbrowski i Kloss podczas zebrania literatów poznają Władysława Reymonta.
- Czerwiec Dąbrowski spędza częściowo w Rzeżewie na korepetycjach. Po powrocie do Warszawy sprzedaje prawa do swojej noweli *Jedna łza* redaktorowi „Tygodnika Ilustrowanego”, Józefowi Wolffowi.
- Od znajomego przybyłego z Krakowa Dąbrowski dowiaduje się, że jego nowelę opublikowano w „Czasie”. W czerwcu pisarz kontaktuje się z redaktorem, Stanisławem Tomkowiczem, celem wyjaśnienia całej sytuacji i z prośbą o poniechanie druku.
- W lipcu kontynuuje korespondencję z Tomkowiczem w sprawie *Jednej łzy*.
- Do sierpnia zostaje w Warszawie, skąd koresponduje z Klossem.
- Na początku września w rodzinnym domu Villaume’ów w Leśniczówce umiera narzeczona pisarza, Teresa Kazimiera Olszewska.
- Pod koniec miesiąca Teodor Paprocki wydaje w formie książkowej *Felkę*, a w październiku i listopadzie „Tygodnik Ilustrowany” publikuje *Jedną łzę*.

- Pod koniec roku, 29 i 30 grudnia, w Muzeum Przemysłu w Warszawie ma miejsce odczyt *Sonaty cierpienia*, który nie spotyka się z pozytywnym odbiorem publiczności. W tym samym czasie utwór ukazuje się na łamach „Kuriera Warszawskiego”.

1895

- Na początku roku Dąbrowski na łamach „Słowa” wdaje się w polemikę z publicystą Wacławem Książkiem, zarzucając mu brak profesjonalizmu w recenzowaniu *Sonaty*.
- Wiosną wyjeżdża do Abramowa i Podlesia (gub. lubelska), gdzie poznaje Jadwigę Pomianowską – jej zadedykuje później tom *Chwila była przedwieczorna*. Przebywa tam do końca maja.
- W czerwcu przenosi się do majątku Olszewskich i Villaume’ów w Leśniczówce pod Bychawą.
- Z 14 czerwca pochodzi dedykacja dla Lidii Żłobiny, dopisana na brudnopisie *Sonaty cierpienia* z 1893 roku.
- Jesień 1895 roku Dąbrowski spędza u państwa Kanigowskich z Sokołowie (gub. radomska), udzielając lekcji ich synom.

1896

- Początek roku zastaje Dąbrowskiego w Łodzi. Ponownie podejmuje pracę nad *Mistrzem*, jednak atmosfera miasta nie sprzyja jego kreatywności i z czasem rezygnuje z pisania, zrywając umowę z „Tygodnikiem Ilustrowanym”.
- We wrześniu i październiku przebywa ponownie w Sokołowie, dorabiając jako nauczyciel domowy.
- W grudniu wyjeżdża do Włoch, gdzie zwiedza m.in. Meran. Tam też pracuje nad *Idyllą*, zadedykowaną Helenie Goltzównie w związku z jej zbliżającym się ślubem z Klossem.

1897

- W Italii Dąbrowski zostaje aż do Wielkanocy, pisząc dla „Bluszczu” relacje z Rzymu.
- Wkrótce wraca do kraju, by w dniu 27 kwietnia 1897 roku w Łodzi być świadkiem podczas ślubu Klossa i Heleny Goltzówny.
- W maju Dąbrowski pisze opowiadanie pt. *Kolega szkolny*, a na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” ukazuje się nowela pt. *Idylla*.
- W czerwcu pisarz rozpoczyna swoją najdłuższą wyprawę na południe Europy. Ponad miesiąc spędza we Włoszech, a pod koniec lipca pisze do przyjaciela listy z Galicji:

Salzburga, uzdrowiskowej miejscowości Ischl, znad jeziora Chiemsee i z Monachium. W sierpniu kontynuuje swoją wyprawę: zwiedza Szwajcarię (Interlacken, Berno, Lozannę, Genewę) i Francję (Dijon, Paryż). Właśnie w Paryżu postanawia zatrzymać się na dłużej – zostaje tam do jesieni.

- We wrześniu pisarz powraca do Rzymu, gdzie przebywa do października.

1898

- Od stycznia do czerwca Dąbrowski ponownie zwiedza Rzym. Być może jest to kontynuacja długiej wyprawy z zeszłego roku, a może przyjeżdża tu ponownie, by nadsyłać korespondencje dla „Bluszczu”.
- W lipcu Dąbrowski wyrusza w głąb Rosji. W Semipałatyńsku odwiedza siostrę Anielę, która mieszka tam z mężem Władysławem Skórskim i spodziewa się syna. Dąbrowski pisze do Klossa list ze statku „Lebied” płynącego przez rzekę Irtysz pod Pawłodarem. Dnia 30 lipca przychodzi na świat jego pierwszy siostrzeniec, Jerzy.
- We wrześniu pisarz na krótko wraca do Warszawy.

1899

- Początek roku Dąbrowski poświęca na podróż do Włoch.
- Lato spędza w Podlesiu i Szczepieszynie u Villaume'ów.
- W czerwcu w „Tygodniku Ilustrowanym” ukazuje się nowela Dąbrowskiego pt. *Kolega szkolny*.
- W październiku pisze do „Bluszczu” z Palermo. Wówczas pracuje także nad opowiadaniem pt. *Wezuwiusz*.
- Po powrocie rozpoczyna pracę na renomowanej pensji Jadwigi Sikorskiej w Warszawie, a także w prywatnej szkole Bronisławy Jastrzębowskiej – w obu naucza geografii.

1900

- Wiosną ma wznowienie *Śmierć*, drukowana przez Jana Fiszerę w tomie pierwszym planowanego zbioru pism. Latem ukazuje się tom drugi – *Felka*.
- Kwiecień pisarz spędza w Rzymie, korespondując dla „Bluszczu”.
- W lipcu posyła imieninowe życzenia Henryce Villaume z Londynu, jednocześnie zapowiadając swoje niedługie przybycie do Szczepieszyna, gdzie zjawia się jednak dopiero w październiku.

- Dnia 31 sierpnia Dąbrowski pisze do redakcji „Kuriera Warszawskiego” z prośbą o zamieszczenie w gazecie wzmianki o jego powrocie do kraju. Nie wyjawia jednak powodów swojego życzenia.
- Jesienią Jan Fiszer wydaje tom trzeci pism Dąbrowskiego, zawierający znane czytelnikom nowele: *Kolegę szkolnego*, *Sonatę cierpienia*, *Legendę o promyku sobotnim*, *Idyllę* i *Jedną łzę*. W tym czasie pisarz pracuje nad *Wezuwiuszem* zamówionym przez „Kuriera”.
- Dnia 14 grudnia w Sali Towarzystwa Wioślarskiego odbyła się konferencja literacka. Dąbrowski odczytuje swoje opowiadanie pt. *Wezuwiusz*, a Ignacy Chrzanowski opowiada o liryce Adama Asnyka.
- Tego samego dnia na łamach „Kuriera Warszawskiego” ukazuje się pierwszy fragment *Wezuwiusza*.

1901

- W styczniu pisarz bawi się na Balu „Tęczowym” wraz z m.in. Marią Gerson. W marcu zostaje wystawione popiersie Dąbrowskiego autorstwa rzeźbiarki.
- Dąbrowski postanawia o zakończeniu pracy guwenera. Znaczoną większość roku spędza we Włoszech, skąd pisze do Klossa i Villaume’ów. Wśród adresatów pojawia się także Helena Rogozińska, której oferuje swoje towarzystwo podczas jej samotnego pobytu we Włoszech.
- Dąbrowski pracuje nad opowiadaniem *Czekam Cię!*, które dedykuje Villaume’om.
- We wrześniu pisarz zwiedza Florencję i Rzym, a pod koniec miesiąca przenosi się do Sorrento, gdzie spędza niemal dwa miesiące. Tam też spotyka się z Hajotą, a między nimi zawiązuje się bliska relacja. Na początku listopada wspólnie zamieszkują w Hotelu Continental na wyspie Capri.
- W grudniu odwiedzają Neapol i ponownie na krótko Sorrento, gdzie mieszkają w Villi Loreley. Dnia 3 grudnia podziwiają Lazurową Grotę (Grotta Azzurra), która inspiruje Dąbrowskiego do napisania *Okrętu zadżumionego*. W podobnym czasie powstaje także szkic *Na Capri*.
- Tuż przed świętami bożonarodzeniowymi Dąbrowski wraca do kraju z krótkim postojem w Nabresinie.

1902

- Początek roku Dąbrowski spędza ponownie u państwa Kanigowskich w Sokołowie, w roli guwernera. Przebywa tam do końca lutego. Była to prawdopodobnie jego ostatnia praca nauczyciela domowego.
- Marzec i kwiecień mijają mu w Szczepieszynie i Leśniczówce u Villaume'ów, którzy traktują go jak syna. Swój czas na Lubelszczyźnie dzieli jednak pomiędzy ich domem a Podlesiem. Prawdopodobnie latem poznaje także przebywającą w gościnie u Villaume'ów Zofię Nałkowską.
- W kwietniu, w numerze „Tygodnika Ilustrowanego” poświęconym Marii Konopnickiej, ukazuje się szkic *Chwila była przedwieczorna*.
- W sierpniu Dąbrowski odbywa podróż do Sandomierza, być może wraz z Heleną Rogozińską, z którą utrzymuje kontakt od powrotu z Włoch. Po krótkim pobycie w Szczepieszynie wyjeżdża do Lublina, a stamtąd – do Warszawy.
- We wrześniu pisze do Rogozińskiej, z którą jednak więzi coraz bardziej słabną.
- W październiku na łamach „Kuriera Warszawskiego” zaczyna ukazywać się w odcinkach opowiadanie *Czekam Cię!* dedykowane Villaume'om.
- Na Boże Narodzenie wraca do Szczepieszyna. W tym czasie w krakowskiej „Nowej Reformie” ukazuje się *Na Capri*.

1903

- W pierwszym wydaniu „Kuriera Warszawskiego” zostaje opublikowany *Okręt zadumiony*.
- Dąbrowski po powrocie do kraju zdaje egzamin na zawodowego nauczyciela domowego i nabywa uprawnienia do nauczania w publicznych gimnazjach.
- Na początku kwietnia oświadcza się Marii Gersonównie.
- W maju Dąbrowski pisze do Villaume'ów z wiadomością o swoim ślubie.
- Dnia 9 czerwca w kościele św. Aleksandra na Placu Trzech Krzyży Dąbrowski żeni się z Marią Gerson. Błogosławieństwa udzielił im ks. rektor Gralewski. Para zamieszkuje w dawnej pracowni Wojciecha Gersona przy ul. Smolnej 7.
- Wiosną ukazuje się tom zatytułowany *Chwila była przedwieczorna* ze zbiorem nowel i szkiców literackich.
- W grudniu Dąbrowski razem z Klossem odbywa podróż do Kijowa, skąd śle pozdrowienia Villaume'om.

1904

- Dąbrowski pracuje jako nauczyciel na pensji Jadwigi Kotwickiej przy ul. Brackiej 18. Jako pamiątka zachowuje się jego wpis do imionnika jednej z uczennic, Haliny Zahorskiej, córki Władysława, wileńskiego lekarza.
- Pod wpływem występów Izadory Duncan Dąbrowski publikuje na łamach „Kuriera Warszawskiego” swoje wrażenia, zatytułowane *Taniec jako sztuka piękna*.
- W grudniu prawdopodobnie utrzymuje jeszcze kontakt z Rogozińską, ponieważ zapisuje w jej imionniku wiersz pt. *Pamiętasz?* nawiązujący do ich wspólnego pobytu we Włoszech.

1905

- Pisarz rozpoczyna pracę w nowo wybudowanym przy ul. Smolnej gimnazjum generała Pawła Chrzanowskiego. Jest to pierwsza szkoła, w której większość przedmiotów wykładano w języku polskim. Właśnie polskiego, a także geografii, Dąbrowski uczy w szkole aż do roku 1919.
- W międzyczasie Dąbrowski tworzy szkic pt. *Sama* (który ukazuje się we wrześniu w „Tygodniku Ilustrowanym”) oraz *Matka* (wydane później pt. *Stara matka*).

1906

- Z roku 1906 zachował się rękopis wspomnienia *Lampa babuni*.
- W „Kurierze Lwowskim” ukazuje się opowiadanie *Stara matka*.

1907

- Wskutek carskich represji traci prawo do wykonywania zawodu nauczyciela tak jak wielu innych Polaków.
- Ukazuje się tom zbiorowy poświęcony pamięci zamordowanego Jana Gadomskiego, w którym Dąbrowski opublikował *Lampę babuni*.
- W dniu 23 kwietnia pisze do Franciszka Ejsmonda z zaproszeniem na zebranie związane z muzeum, w gmachu Stowarzyszenia Techników przy ul. Włodzimierskiej 3.

1908–1909

- Pisarz przebywa w Warszawie, zajmując się pracą nauczyciela na tajnych kompletach w instytucjach Polskiej Macierzy Szkolnej.

1911

- Z roku 1911 pochodzi rękopis noweli pt. *Niepotrzebny*, która została opublikowana w „Kurierze Warszawskim” w grudniu.

1912

- Nakładem Gebethnera i Wolffa ukazuje się zbiór nowel Dąbrowskiego zatytułowany *Samotna*, w którym znalazły się znane już czytelnikom utwory: *Sama*, *Stara matka* oraz *Niepotrzebny*.

1913

- Dąbrowski pracuje nad powieścią *Rozstanie* publikowanej później w „Dzienniku Kijowskim” pt. *Zmierzch bogów* (w formie książkowej ukazuje się pt. *Zmierzchy*). Utwór stanowi wspomnienie pobytu we Włoszech z Heleną Rogozińską oraz autobiograficzne studium niemocy twórczej.

1915–1918

- W latach 1915–1918 Dąbrowski pełni funkcję skarbnika w Towarzystwie Literatów i Dziennikarzy Polskich z siedzibą przy ul. Brackiej 5.
- Jako redaktor debiutuje w 1916 przy okazji wydania jednodniówki Towarzystwa Literatów *Na szkołę polską*. Tym samym zostaje przewodniczącym sekcji wydawniczej Komitetu Wielkiej Kwesty Majowej.
- Inicjatywę kontynuuje w roku 1917, kierując redakcją jednodniówki *Na Polską Macierz Szkolną*. Jej kolejne wydanie współredaguje także w 1918 roku.

1919

- Pisarz obejmuje stanowisko prezesa Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich.
- Jednocześnie kończy pracę w Gimnazjum gen. Pawła Chrzanowskiego na rzecz etatu w Gimnazjum Państwowym im. Władysława IV na warszawskiej Pradze, gdzie uczy geografii oraz historii. Dyrektorem szkoły jest w tym czasie Kloss. Obaj będą pracować tam aż do osiągnięcia wieku emerytalnego – Kloss do 1927 r., a Dąbrowski do 1929 r.

1920

- W dniach 12–14 maja 1920 r. Dąbrowski bierze udział we Wszechdzielnicowym Zjeździe Literatów Polskich, w wyniku którego utworzono Związek Zawodowy Literatów Polskich.
- Około 1920–1924 roku Dąbrowski pisze satyryczny szkic pt. *Koniec legendy*.

1921

- Nakładem Trzaski, Everta i Michalskiego ukazuje się czwarte wydanie *Śmierci*.
- W roku 1921 Dąbrowski wraca do pisania i pracuje nad obszerną powieścią obyczajową pt. *Matki*. Utwór podobno miał swoją kontynuację w rękopisie pt. *Nini*, który jednak nie zachował się.

1922

- *Matki* ukazują się w odcinkach w „Kurierze Warszawskim” od stycznia do lipca.

1923

- Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska” drukuje powieść *Matki* w formie książkowej.

1925

- Stan zdrowia pisarza pogarsza się – coraz bardziej upada na zdrowiu, nie jest już w stanie sprawnie posługiwać się piórem ani ołówkiem wskutek dużej opuchlizny dłoni.
- W 1925 roku Dąbrowski po raz ostatni odwiedza ukochane Włochy. Wigilię spędza w Rapallo, skąd pisze do Klossa.

1929

- W *Czytankach polskich dla szkoły powszechnej* pod redakcją Stanisława Tynca i Józefa Gołąbka ukazuje się opowiadanie Dąbrowskiego pt. *Na wakacje!*.
- Pisarz przechodzi na emeryturę i kończy pracę w Gimnazjum Państwowym im. Władysława IV.

1931

- Latem 1931 roku Dąbrowski bierze udział w obchodach 100-lecia urodzin teścia, Wojciecha Gersona. Uroczystość odbywa się w Galerii Sztuki Zachęta.

1932

- O godzinie osiemnastej 4 lutego, w mieszkaniu przy ul. Smolnej 7, Ignacy Dąbrowski umiera. Jego pogrzeb odbywa się 10 lutego w kościele Św. Krzyża w Warszawie. Zostaje pochowany na Cmentarzu Powązkowskim.

Zaginione bruliony i listy

W roku 1959 na łamach łódzkich „Prac Polonistycznych” ukazał się artykuł Hugona Malanowicza zatytułowany *Bibliografia Ignacego Dąbrowskiego*¹. Ta niewielka, licząca niespełna dwadzieścia stron praca, stała się pierwszym opublikowanym artykułem naukowym, notującym fakt istnienia obszernej korespondencji Dąbrowskiego z Klossem oraz kilku niepublikowanych utworów literackich, które nie zostały przez siostrzenicę Dąbrowskiego zdeponowane wraz z innymi autografami w Bibliotece Narodowej w 1971 roku.

Zarówno listy, jak i szkice dzieł w znacznej większości miały obejmować lata 1890–1898, a więc ten okres w biografii pisarza, z którego zachowało się najmniej materiałów faktograficznych. Młodość Dąbrowskiego, debiutującego w 1892 roku w renomowanej „Bibliotece Warszawskiej”, to etap kształtowania się jego warsztatu pisarskiego oraz szukania własnego literackiego głosu. Z tego powodu każdy autograf powstający w tym czasie, a zwłaszcza egodokument, staje się artefaktem szczególnie cennym dla historyka literatury, biografą i edytora.

Niniejsze opracowanie ma na celu odnotowanie zgromadzonych informacji na temat zaginionych rękopisów utworów Ignacego Dąbrowskiego oraz jego korespondencji z Wacławem Klossem, a także skorygowanie dotychczasowych ustaleń i wskazanie możliwych tropów poszukiwań tych archiwaliów w przyszłości.

Zagubiona korespondencja

W *Bibliografii* Malanowicz sporządził wykaz listów, podając datę oraz miejsce ich nadania². Wymienił dziewiętnaście autografów listów (ślanych głównie z domów ziemiańskich, gdzie pracował jako guwerner: z Rudy Malenieckiej, Szczepieszyna, Rzeżewa, a także z Warszawy, spod Pawłodaru – z okresu podróży do przebywającej na zesłaniu siostry, a w latach późniejszych z Italii: Sorrento, wyspy Capri i Rapallo), pięćdziesiąt sześć odpisów sporządzonych przez Klossa (adresowanych głównie z Lubelszczyzny i Zamojszczyzny,

¹ H. Malanowicz, *Bibliografia Ignacego Dąbrowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1959, nr 15, s. 259–278.

² Miejsce nadania podaje w przypadku listów pisanych przez Dąbrowskiego, natomiast przy korespondencji ślonej do pisarza – wskazuje adres odbiorcy.

Warszawy, Sokołowa oraz z okresu podróży przez Niemcy, Szwajcarię, Francję i Włochy), a także czterdzieści cztery oryginały listów adresowanych do Dąbrowskiego. Miały one pochodzić z lat 1890–1925, a najstarszy z nich – z zeszytu V – został wysłany 30 lipca 1890 roku, choć przyjaciele niewątpliwie korespondowali ze sobą już wcześniej, od 1887 roku, kiedy przyszedł autor *Felki* opuścić gmach warszawskiego II Rządowego Gimnazjum Filologicznego z powodu nawracających krwotoków płucnych. Zeszyty I–IV obejmowały więc prawdopodobnie korespondencję z lat ok. 1887–1890.

Ponadto Malanowicz odnotował, że poza stu dziewiętnastoma listami zachowanymi w sześciu teczkach i zeszytach – o numerach V, X, XVI, XIX, XX i XXI – istniało jeszcze co najmniej piętnaście innych, które uległy zniszczeniu w czasie powstania warszawskiego. Podobną informację o listach podano również w *Nowym Korbucie*³, choć w opracowaniu wymieniono pięćdziesiąt pięć odpisów i czterdzieści pięć autografów Klossa, zamiast – jak u Malanowicza – kolejno pięćdziesiąt sześć i czterdzieści cztery. Badacz dokonał więc zapewne ponownej analizy i segregacji zbiorów.

Jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku wszystkie listy przechowywała córka Wacława Klossa. Jak podaje Malanowicz: „Wg informacji p. Barbary Klossówny⁴ listów tych było bardzo dużo. Spłonęły w czasie powstania w 1944 r. w Warszawie. Spod gruzów udało się wydobyć tylko część zeszytów [...]”⁵. Trudno stwierdzić z pewnością, czy Klossówna, która wówczas mieszkała już na Warmii, udzieliła Malanowiczowi informacji w związku z korespondencją jej ojca listownie czy osobiście. Co ciekawe, w innych opracowaniach⁶ poświęconych Dąbrowskiemu powołuje się on na treść zaledwie dwóch listów⁷, nie poruszając zupełnie tematu ponad stu pozostałych. Jeden z nich zawiera ponadto informację o utworze, którego rękopis nie zachował się do dziś.

³ Dąbrowski Ignacy, w: *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, t. 13, Warszawa 1970, s. 412.

⁴ Hanna Barbara Kloss (1900–1981) – mistyczka, z wykształcenia polonistka. Przez krótki czas pracowała w Gimnazjum im. Władysława IV w Warszawie, a później jako katecheta w Białym Kościele i Krościenku nad Dunajcem. W wyniku ciężkiej choroby była zmuszona zaniechać wszelkich aktywności. Resztę swojego życia poświęciła działalności katechetycznej. Po wojnie przeniosła się do Szymonowa, gdzie współpracowała z Anatolem Kaszczukiem.

⁵ H. Malanowicz, *Bibliografia...*, dz. cyt., s. 274.

⁶ Tenże, *Posłowie*, w: I. Dąbrowski, *Felka*, Kraków 1959, s. 158–163; H. Malanowicz, *Ignacy Dąbrowski. Próba charakterystyki życia i twórczości*, „Prace Polonistyczne” 1963, nr 19, s. 169–184.

⁷ Właściwie trudno stwierdzić, na ile listów powołuje się Malanowicz. Przywołuje on na pewno list Dąbrowskiego do Klossa z dn. 24.10.1892 (pisany z Rzeżewa). Oprócz tego cytuje jeden list bez podania jego daty, a także podaje informacje o dwóch kolejnych: z 14.11.1892 r. i 22.10.1892 – nie wymienia ich jednak w wykazie z *Bibliografii*, opublikowanej w tym samym roku, co posłowie, w którym te listy wskazuje. Pozwala to przypuszczać, że pisząc o liście z 22.10.1892 badacz popełnił błąd, w rzeczywistości mając na myśli list z 24.10.1892, natomiast co do autografu z 14.11.1892 – być może chodziło o datę 10.11.1892. O podobnych potknięciach i zaniedbaniach będzie jeszcze w niniejszym tekście mowa.

Nieznane bruliony

Z relacji Malanowicza wynika, że po sukcesie głośnej *Śmierci* w roku 1892 Dąbrowski pracował już nad kolejnym utworem – powieścią *Wariat*:

Śmierć jest wobec *Wariata* kołysanką nerwów. To ma być koncert nad koncertami. Chcę tak zagrać na duszach i nerwach ludzkich, żeby aż struny pękały. Będą tam piski i zgrzyty, harmonie i dysonanse, łagodne adagia obok rozhukanych furiosów, ale chcę tego.⁸

Dalej zawarł on informację uwzględnioną też w artykule w „Pracach Polonistycznych” z 1963 roku: „Pisanie zamierzonej powieści psychologicznej, mającej zagrać na duszach i nerwach ludzkich, pt. *Wariat*, szło mu »leniwo i kulawo« i nie dało żadnych rezultatów”⁹.

Mimo że Malanowicz w *Bibliografii* odnotował również utwory, których autografów nie odnalazł, to o *Wariacie* wspomniał wyłącznie w przypisie wraz z budzącym wątpliwości komentarzem. Powołuje się w nim na informację pozyskaną od żony pisarza, którą nazywa „Jadwigą Gerson-Dąbrowską”, a nie Marią Gerson-Dąbrowską, dla której Jadwiga Gerson-Bobińska była starszą siostrą. Podając imię Jadwigi, Malanowicz pisze jednak wyraźnie o „żonie pisarza” – doszło więc do pomyłki. Przede wszystkim zastanawia jednak fakt nawiązania przez badacza kontaktu którejkolwiek z sióstr Gerson, ponieważ pracę naukową podjął dopiero w 1945 roku¹⁰, a studia nad twórczością Dąbrowskiego rozpoczął w 1950 roku¹¹. Żona pisarza zmarła natomiast w 1942 roku, a jej siostra Jadwiga – dwa lata wcześniej. Być może badacz zdołał skontaktować się ze Stanisławem Bobińskim, synem Jadwigi, bądź Anielą Skórką, siostrzenicą Dąbrowskiego. Narracja Malanowicza nie rozwiewa jednak tych poważnych wątpliwości.

Drugim z zaginionych rękopisów autora *Zmierzchów* jest pamiętnik bądź pseudo-pamiętnik¹² zatytułowany *Co chcecie*. Określenie statusu tego autografu pozostaje niemożliwe, gdyż Malanowicz nie informuje, czy jest to faktyczny egodokument zawierający wspomnienia Dąbrowskiego z okresu młodości, czy też stanowi jego literacką stylizację. Pytanie zdaje się o tyle zasadne, że pisarz – szczególnie w guwernerskim okresie swojej twórczości – chętnie

⁸ Nieopisany list cytowany w: H. Malanowicz, *Posłowie...*, dz. cyt., s. 158.

⁹ Tenże, *Ignacy Dąbrowski...*, dz. cyt., s. 172-173.

¹⁰ Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego, sygn. 1695, Teczka osobowa Hugona Malanowicza (dalej: AUŁ 1695), Karta personalna, s. 1.

¹¹ AUŁ 1695, List do Jana Szczepańskiego, Rektora Uniwersytetu Łódzkiego z dn. 5.10.1955, s. 1.

¹² Określenie „pseudo-pamiętnik” czy „pseudo-dziennik” stosuję za Głowińskim, mając na myśli literackie stylizacje na tę formę piśmiennictwa intymnego (M. Głowiński, *Od dokumentu do wyznania: o powieści w pierwszej osobie*, w: Tenże, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 234).

sięgał po formę powieści diarystycznej czy epistolarnej, imitującą literaturę dokumentu osobistego. Można jednak przypuszczać, że tak, jak w wielu utworach prozatorskich Dąbrowskiego, *Co chcecie* stanowi syntezę fabularnej fikcji i analogii własnych przeżyć czy refleksji – pamiętnik miał bowiem traktować o „chłopięctwie, zawodzie architekta, o przeżyciach miłosnych, o artystach i ich życiu”¹³. W *Bibliografii* Malanowicz notuje, że kolejne memuarystyczne wpisy rozmieszczone na trzydziestu podwójnych kartach opatrzone datami od 16 do 30 kwietnia oraz 20, 21 i 25 września (nieznanego roku) i że utwór nie został ukończony. Oprócz umieszczonego na pierwszej stronie tytułu *Co chcecie*, Dąbrowski miał na górnych marginesach odnotować roboczy, zawarty jedynie w brulionie, podtytuł danego rozdziału bądź segmentu narracji: *Młodość*. Tę typową dla niego praktykę zaobserwować można również na kartach rękopisu *Zmierzchów*. W treści *Co chcecie* dostrzega też podobieństwa względem brulionów niewydanej powieści Dąbrowskiego pt. *Mistrz*, nad którą Dąbrowski pracował w latach 1893–1896.

Kolejnym nieodnalezionym do dziś autografem, do którego Malanowicz rzekomo miał wgląd, jest trzystronicowy szkic powieści *Antek Grzeszczak*, pisany pod wpływem podróży Dąbrowskiego w głąb Rosji. W lipcu 1898 roku wyjechał do Kraju Stepowego (północ dzisiejszego terenu Kazachstanu), gdzie jego najstarsza siostra Aniela Skórska – przebywająca na zesłaniu ze swoim mężem – spodziewała się syna¹⁴.

Oprócz tego, Malanowicz wzmiankuje także krótko o utworze pt. *Nini*, będącym kontynuacją wydanej w 1922 roku powieści *Matki*. Zgodnie z jego relacją, utwór traktował o „budzeniu się macierzyńskich uczuć u Niny¹⁵ w czasie ciąży”¹⁶. Rękopis miał obejmować sześćdziesiąt cztery strony.

Żadnego z wymienionych autografów nie udało się odnaleźć. W wykazie rękopisów autorstwa Malanowicza próżno też szukać informacji o miejscu przechowywania wszystkich czterech brulionów utworów w czasie, gdy miał on do nich wgląd.

Niewydana monografia

Rażący brak uzupełnień biograficznych o informacje z pewnością zawarte w korespondencji nasuwa podejrzenie, że Malanowicz nie miał wglądu w listy, lecz bazował jedynie na relacji

¹³ H. Malanowicz, *Ignacy Dąbrowski...*, dz. cyt., s. 177.

¹⁴ Jerzy Skórski przyszedł na świat 30.07.1898 r. w Semipałatyńsku.

¹⁵ Przydomek głównej bohaterki *Matek*, Anny Karlińskiej, brzmiał: Nini, nigdy – Nina.

¹⁶ H. Malanowicz, *Ignacy Dąbrowski...*, dz. cyt., s. 181.

krewnych Dąbrowskiego i Klossa. Mogą zaprzeczać temu jednak dokumenty zachowane w jego teczce osobowej w Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego, gdzie poszukiwano śladów istnienia korespondencji pisarza. Kluczowy zdaje się fragment listu Stefana Kawyna, ówczesnego kierownika Katedry Literatury Polskiej na Uniwersytecie Łódzkim, gdzie Malanowicz pracował w latach 1945–1956. Kawyn w 1955 roku pisał o nim w liście¹⁷ do Rektora następująco: „Rozporządzając całą niemal spuścizną rękopiśmienną (wraz z korespondencją) Ignacego Dąbrowskiego pokusił się o zarys monograficzny jego twórczości, lecz z próby tej obronną ręką wyszedł tylko częściowo”¹⁸. Nie sposób jednak zweryfikować, czy Kawyn wnioskował o rękopisach pisarza wyłącznie na podstawie relacji Malanowicza, czy istotnie widział posiadane przez niego materiały – w dokumentacji katedry nie zachowały się bowiem sprawozdania z zebrań jednostki, które pozwoliłyby tę informację zweryfikować.

Niewydana monografia zatytułowana *Ignacy Dąbrowski – życie i twórczość. Próba charakterystyki wraz z bibliografią*, licząca ponad 200 stron, była przez Malanowicza opracowywana od 1950 do 1953 roku. Przez kilka lat poszukiwano opracowania w krajowych i zagranicznych zbiorach archiwów, bibliotek, muzeów, stowarzyszeń, fundacji, a także w kolekcjach prywatnych – bezskutecznie.

Monografia Malanowicza nigdy nie została opublikowana ze względu na krytyczne recenzje – między innymi rażące „niedostatki interpretacyjne i metodologiczne”¹⁹. Ówczesny dziekan Wydziału Filologicznego, Zdzisław Skwarczyński, w pierwszej kolejności skierował ją do recenzji swojej zastępczyni, Reginy Gerleckiej. Malanowicz nie doczekał się jednak jej opinii, dlatego przekazał pracę Ewie Korzeniewskiej z Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk – lecz i ona nie rekomendowała monografii do druku, dlatego praca nigdy nie została opublikowana w takiej formie, w jakiej było to przez Malanowicza planowane. Korzeniewska miała poważne „zastrzeżenia natury metodologicznej”²⁰.

Trzeci z recenzentów, Samuel Sandler, przesłał pracę Kazimierzowi Wyce²¹, który przygotowywał wówczas podręcznik akademicki. Autor monografii zgodnie z zaleceniami

¹⁷ List dotyczył kwalifikacji naukowo-dydaktycznych i został napisany przez Kawyna, kierownika Katedry, w związku z postępowaniem awansowym Malanowicza na stanowisko adiunkta.

¹⁸ AUŁ 1695, List prof. Stefana Kawyna do Jana Szczepańskiego, Rektora Uniwersytetu Łódzkiego z dn. 31.03.1955, s. 1.

¹⁹ Słowa Samuela Sandlera. Zob. AUŁ 1695, List dr. Hugona Malanowicza do Jana Szczepańskiego, Rektora Uniwersytetu Łódzkiego z dn. 5.10.1955, s. 1.

²⁰ AUŁ 1695, List dr. Hugona Malanowicza do Jana Szczepańskiego, Rektora Uniwersytetu Łódzkiego z dn. 5.10.1955, s. 1.

²¹ Według informacji Marty Wyki oraz kwerendy przeprowadzonej w Bibliotece Narodowej, szkic monografii nie zachował się w spuściznie po Kazimierzu Wyce.

recenzentów usunął problematyczne ustępy poświęcone interpretacji, zostawiając przede wszystkim opracowanie biograficzno-bibliograficzne, które zajęło 72 strony maszynopisu. Jak pisze Malanowicz – w listopadzie 1954 roku zdecydował się złożyć do „Zeszytów Naukowych Uniwersytetu Łódzkiego”²² trzydziestostronicowy artykuł pt. *Rękopiśmienna spuścizna Ignacego Dąbrowskiego*, który jednak nigdy się nie ukazał. W kwietniu 1955 roku do tego samego czasopisma przesłał pracę poświęconą biografii pisarza (pt. *Ignacy Dąbrowski*), lecz również nie doczekał się wówczas druku. W tym czasie, prawdopodobnie zniechęcony, zawiesił swoje prace nad Dąbrowskim, poświęcając się badaniom dotyczącym Gustawa Daniłowskiego oraz łódzkich czasopism literackich okresu dwudziestolecia międzywojennego, choć w przywołanym liście do Rektora pisze: „Pragnę również dodać, że nie ustaję pracować nad monografią »Ignacy Dąbrowski«”²³. Wspomniane przez niego artykuły zostały opublikowane dopiero w roku 1959²⁴ i 1963²⁵ na łamach „Prac Polonistycznych” redagowanych wówczas przez przychylnego mu Sandlera. Miesiąc po awansie na stanowisko adiunkta – w kwietniu 1956 roku – Malanowicz zwolnił się z Uniwersytetu Łódzkiego i przeprowadził do Warszawy, na zawsze porzucając karierę akademicką.

Zastanawiające jest, z jakiego dokładnie powodu recenzenci odrzucili pracę i nie rekomendowali jej do publikacji. Co ciekawe, ich pisemne opinie nie zachowały się w teczkach osobowych ani w archiwach czasopism i bibliotek. Choć historia niewydanej monografii sama w sobie budzi ciekawość, to z perspektywy badacza literatury trzeba postawić i to ważne pytanie: czy w pierwotnej wersji swej pracy Malanowicz opisał treść listów do Klossa? W krótkim artykule biograficznym w „Pracach Polonistycznych” próżno szukać bowiem wielu nowych informacji, które nie byłyby znane wcześniej, bez wglądu do korespondencji.

Historia niewydanej monografii skłania do postawienia pytania o losy korespondencji, do której Malanowicz mógł mieć wgląd. Gdy kilkuletnie kwerendy w dziesiątkach instytucji nie przyniosły rezultatu, konieczne było przeniesienie poszukiwań do archiwów prywatnych – Klossów, Skórskich, Malanowiczów i nie tylko...

²² Późniejsze: „Acta Universitatis Lodzensis”.

²³ AUŁ 1695, List dr. Hugona Malanowicza do Jana Szczepańskiego, Rektora Uniwersytetu Łódzkiego z dn. 5.10.1955, s. 2.

²⁴ H. Malanowicz, *Bibliografia...*, dz. cyt.

²⁵ Tenże, *Ignacy Dąbrowski...*, dz. cyt.

Śledztwo biograficzne

Trop 1. Hugon Malanowicz

W pierwszej kolejności udało się nawiązać kontakt z rodziną Hugona Malanowicza i jego żony, Barbary z Sadzewiczów. Po odejściu z Uniwersytetu Łódzkiego osiadł on w Warszawie i poświęcił się pracy pedagogicznej. Para bardzo młodo pochorowała jedyną córkę, dlatego wszelkie pamiątki po nich odziedziczyła bratanica Malanowicza, Krystyna Malanowicz-Krogulska, która zmarła bezpotomnie w 2016 roku. W zbiorach rodzinnych nie zachowały się materiały dotyczące pracy naukowej Malanowicza, nikt z krewnych nie przekazał ich także do archiwów czy bibliotek.

O bratanicy dowiedziano się dzięki uprzejmości Marii Sadzewicz-Figlewicz, która przybliżyła mi postać swego wuja Hugona, a także przeszukała pamiątki w rodzinnym dworcu w Baczkach. Malanowicz w ostatnich latach życia stał się samotnikiem, stronił od ludzi i nie utrzymywał kontaktów z rodziną – braćmi i ich dziećmi. Takie same informacje uzyskano od łódzkiej lekarki Barbary Malanowicz-Krakowskiej (drugiej bratanicy Hugona Malanowicza) i jej męża. Najwięcej informacji przekazała rodzina od strony czwartego z braci Malanowiczów – Antoniego – jego syn Marek Malanowicz wraz ze swoją córką Hanną Malanowicz-Pacholską, którzy dostarczyli informacji na temat życia Hugona oraz pozostałych członków rodziny; przeprowadzili również kwerendę w rodzinnych zbiorach i przez cały okres poszukiwań korespondencji Dąbrowskiego służyli uprzejmą pomocą.

Trop 2. Barbara Kloss

Barbara Klossówna w wieku dwudziestu pięciu lat zapadła na śmiertelną chorobę, która jednak ustąpiła pod koniec drugiej wojny światowej. Wieść o tym – jak mówiono – „cudzie” szybko rozeszła się po środowisku duchownych, a Klossówna stała się znaną w Polsce „mistyczką różańca świętego”²⁶. Po wojnie Klossówna została katechetką. W latach pięćdziesiątych XX wieku, po śmierci obojga rodziców, wraz ze świeckim apostołem Anatolem



Fot. 185. Barbara Klossówna, ok. 1960 r.

²⁶ Zob. D. Mazur, *Barbara Kloss. Mistyczka różańca świętego*, Kraków 2018; S. Górnik, *Doświadczenie mistyczne Zofii Nosko i Barbary Kloss*, Lublin 2005.

Kaszcukiem przeprowadziła się do wsi Szymonowo na Warmii. Tam zamieszkali w domu położonym przy kościele pw. św. Jana Chrzciciela, gdzie spędzili resztę życia. Po śmierci Klossówny w 1981 roku i Kaszczuka w 2005 dokumenty z nimi związane przez wiele lat pozostawały w zaniedbaniu, a porządkować je zaczęto dopiero w 2022 roku. Niestety, dom, który od śmierci Kaszczuka przez kilkanaście lat stał niestrzeżony, uległ kilkukrotnym włamaniom. W efekcie skradziono wiele cennych rzeczy oraz dokumentów, wśród których znajdowały się także rzeczy osobiste Klossówny.

Dzięki Ewie Hanter – autorce książki o Anatolu Kaszczuku – a także ks. Ryszardowi Półtorakowi i ks. Andrzejowi Gajewskiemu z pobliskich parafii, udało się nawiązać kontakt z rodziną opiekującą się niszczejącym domem Klossówny i Kaszczuka. Jednak gdy tylko Archiwum Diecezji Elbląskiej rozpoczęło w nim prace porządkujące, wszelkie próby nawiązania współpracy, podejmowane w latach 2022–2025, były odrzucane ze względu na rzekome zastrzeżenie szymonowskiego archiwum, jego niejasny status prawny oraz planowany proces beatyfikacyjny Kaszczuka. Oficjalne podania kierowane do Dyrektora Archiwum Diecezji Elbląskiej spotykały się ze stanowczą odmową. Mimo kilku lat podejmowanych prób, z niewiadomych powodów nie udzielono zgody na przeprowadzenie tej ważnej kwerendy i potencjalne uratowanie bezcennych archiwaliów.

Trop 3. Juliusz Kloss

Równolegle rozpoczęto poszukiwania wśród członków rodziny syna Wacława Klossa – Juliusza²⁷, warszawskiego adwokata²⁸. Po wnikliwej kwerendzie udało się dotrzeć do Zuzanny z Antoszkiewiczów Janin, chrześnicy Marii Klossówny²⁹.



**Fot. 36. Juliusz Kloss,
ok. 1933 r.**

²⁷ Juliusz Kloss (1898–1986) – syn Wacława i Heleny z Goltzów. Adwokat. Ukończył Wydział Prawny Uniwersytetu Warszawskiego, pracował m.in. w Zespole Adwokackim nr 19 w Warszawie przy ul. Pięknej 66a i Biurze Projektów Inżynieryjno-Komunikacyjnych „Metroprojekt”. Był członkiem Wojewódzkiej Izby Adwokackiej. W latach 1918–1920 służył w IV Pułku Ułanów Zaniemeńskich. W 1925 r. mianowany podporucznikiem rezerwy. Podczas II wojny światowej służył w stopniu podoficera m.in. na terenie Rumunii. W 1950 r. nadano mu stopień oficerski. W 1924 r. w Warszawie poślubił Stefanię z Czarneckich. Mieli syna Wojciecha (1927–1944), harcerza, żołnierza AK Batalionu „Odwet” poległego w czasie powstania, oraz córkę Marię (1931–1999), lekarkę. Klossowie po wojnie mieszkali wraz z córką w Warszawie przy ul. Mokotowskiej 51/53.

²⁸ Ze wspomnień rodziny wynika, że jeszcze przed II wojną światową Kloss uchronił od bankructwa wydawnictwo Jakuba Morkowicza. Zob. J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Warszawa 2012.

²⁹ Maria Kloss (1931–1999) – córka Juliusza i Stefanii z Czarneckich. Absolwentka Akademii Medycznej w Warszawie, psychiatra dziecięca. Prowadziła badania nad zespołem Tourette’a, a wyniki swoich badań publikowała w specjalistycznych czasopismach.

Poszukując informacji o rodzinie Klossów i Czarneckich, znaleziono odnośnik do strony galerii artystycznej prowadzonej przez Janin, a tam pracę podpisaną następująco:

Odtworzony zapis przepowiedni spisanej w czasie spotkania spirytystycznego z medium czytającej w przyszłości, w Laskach koło Warszawy, w listopadzie 1917 roku, znalezione w mieszkaniu po śmierci mecenasa Juliusza Klossa i Stefanii Czarneckiej, ich córki Marii Kloss, lekarki medycyny, przy ul. Mokotowskiej 21 w Warszawie w 1998. Następnie zaginione (spalone?), na przełomie XX i XXI, (około 2000 roku?), odtworzone w 2017 roku, w stulecie tego wydarzenia.³⁰

Bezzwłocznie nawiązano kontakt z autorką. Uzyskane od niej informacje okazały się niezwykle cenne i posłużyły do odtworzenia wielu ciekawych wątków z życia rodziny Klossów. Ponadto okazało się, że Janin dysponuje obszerną spuścizną rodzinną³¹ – dokumentami, szkicami literackimi, pocztówkami, rzeczami osobistymi i albumami rodzinnymi – jednak prócz kilku zdjęć, notatek i albumu z Gimnazjum im. Władysława IV nie zachowały się w niej archiwalia związane z Dąbrowskim i Klosssem. Po śmierci swojej ciotki Marii w 1999 roku to Janin porządkowała pozostałe po niej dokumenty i pamiątki, które następnie przekazała do Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego. Dzięki jej relacji udało się zweryfikować i uzupełnić informacje o losach Klossów z okresu I i II wojny światowej oraz czasów późniejszych.

Trop 4. Aniela Skórska

W roku 1971, kilkanaście lat przed bezpotomną śmiercią, Aniela Skórska³², siostrzenica Dąbrowskiego zdeponowała w Bibliotece Narodowej³³ kilkanaście rękopisów pisarza³⁴. Podążając jej śladem, udało się nawiązać kontakt z rodziną Skórskiej. Dzięki Skórskim otrzymano zdjęcia matki Anieli, ojca Władysława, a także braci: Jerzego i Władysława oraz jej

³⁰ Szczegóły dotyczące zarówno całego wydarzenia, jak i prezentowanej w galerii notatki nie są znane. Nie wiadomo też, przez kogo została ona spisana. W tym przypadku istotny był jednak fragment poświęcony spuściznie po Klossach, która została po ich śmierci zabrana z mieszkania przy ul. Mokotowskiej w Warszawie. Z. Janin, *Przepowiednia z przyszłości. Notatki z seansu spirytystycznego (1917)*, <http://zuzannajanin.blogspot.com/2017/11/zuzanna-janin-przepowiednia-z.html>, [dostęp: 1.12.2022].

³¹ Zbiory przekazane do Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego.

³² Aniela Skórska (1900–1985) – córka Władysława i Anieli z Dąbrowskich. Pracowała w Ośrodku dla Dzieci Niewidomych w podwarszawskich Laskach. Mieszkała razem z rodziną brata Jerzego Skórskiego w kamienicy przy ul. Noakowskiego 16.

³³ Archiwum Biblioteki Narodowej, dokumentacja Zakładu Gromadzenia i Uzupełniania Zbiorów Biblioteki Narodowej, sygn. 1971 K 1023/1–24.

³⁴ Wszystkie zachowane rękopisy zostały szczegółowo opisane w: J. Goniewicz, „Dobór wyrazu dla wszystkich drgnień duszy”. *Archiwum Ignacego Dąbrowskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2023, nr 2, s. 109–128.



Fot. 37. Aniela Skórska, siostrzenica Dąbrowskiego, która w 1971 r. przekazała Bibliotece Narodowej jego rękopisy.

samej. Według informacji rodziny, można przypuszczać, że korespondencji raczej nie było w mieszkaniu Skórskich, które po śmierci Jerzego i syna Jana zostało doszczętnie ogołocone ze wszelkich kosztowności i pamiątek przez niepożądane osoby. W ten sposób być może bezpowrotnie zaginął ogromny (według rodziny odwzorowujący ludzką sylwetkę 1:1) portret Ignacego Dąbrowskiego namalowany przez jego żonę, Marię Gerson-Dąbrowską, który wisiał nad stołem w pokoju Anieli. Zaginione rękopisy utworów mogły pozostać w mieszkaniu, choć zdaje się, że miał je ktoś inny – Klossówna lub Malanowicz. Siostrzenica pisarza wykazała się bowiem daleko idącą przezornością, przekazując zawnazus wszystkie posiadane bruliony Dąbrowskiego do

Biblioteki Narodowej, chroniąc je przed bezpowrotnym zaginięciem.

Trop 5. Kto pisał o Ignacym Dąbrowskim?

W tropieniu zaginionej korespondencji konieczne było zapoznanie się ze wszystkimi możliwymi artykułami i pracami dyplomowymi poświęconymi Dąbrowskiemu w celu przekonania się, czy ich autorzy mieli dostęp do listów. Nawiązano kontakt z Jerzym Speiną, autorem rozdziału poświęconego pisarzowi z opracowania *Obraz literatury polskiej* (1971). Z jego relacji wynika, że nigdy nie dotarł do korespondencji Dąbrowskiego, a wspominając o niej w opracowaniu, korzystał z materiałów opublikowanych przez Malanowicza. Podobnych informacji udzielił Tomasz Lewandowski z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, który w roku 2001 dokonał reedycji *Śmierci*, opatrzonej obszernym wstępem.

Ze względu na brak innych znaczących źródeł związanych z opracowaniem biografii i twórczości Dąbrowskiego zaczęto poszukiwać prac dyplomowych powstałych w okresie zbliżonym do działalności Malanowicza. W pierwszej kolejności udało się dotrzeć do informacji o pracy magisterskiej Andrzeja Jopkiewicza, napisanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego w 1963 roku pod opieką Stefana Frybesa. Adnotację o tejże pracy zawarto przy haśle osobowym Dąbrowskiego w monografii *Gimnazjum im. Władysława IV w Warszawie*³⁵, gdzie pisarz pracował jako nauczyciel geografii i historii. Jopkiewicz

³⁵ Ignacy Dąbrowski, w: H. Sowiński (red.), *Gimnazjum i Liceum im. Króla Władysława IV w Warszawie na Pradze. Monografia szkoły, tom II: 1915–1944*, Warszawa 2005, s. 172–173.

w późniejszych latach był znanym w środowisku bibliografem i działaczem ruchu bibliotekarskiego, a także pracownikiem Muzeum Historycznego m. Warszawy. Zarówno w jego pracy dyplomowej, jak i artykule opublikowanym na łamach „Stolicy” w 1976 roku³⁶, nie znaleziono żadnych nowych informacji bądź wzmianek na temat korespondencji. Jopkiewicz zmarł w 2017 roku, nie pozostawiwszy po sobie materiałów związanych z Dąbrowskim. Jak potwierdziła jego żona, Jopkiewicz nie zajmował się już później twórczością młodopolskiego pisarza. Nigdy też najprawdopodobniej nie miał wglądu do korespondencji z Klossem.

Dalsze poszukiwania prowadziły do Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie miała być przechowywana praca magisterska Leona Kropidłowskiego zatytułowana *Ignacy Dąbrowski – życie i twórczość*³⁷, napisana przed II wojną światową pod kierunkiem Stanisława Pigonia³⁸ i zatwierdzona przez Komisję Magisterską Wydziału Filozoficznego UJ. Na miejscu udało się, niespodziewanie, odkryć mylną atrybucję. Zamiast odnotowanej w inwentarzu dysertacji, w archiwum znalazło się inne opracowanie Kropidłowskiego zatytułowane *Stanowisko protestanckie Reja w „Apokalipsie”*.

Sytuację pomogła wyjaśnić dokumentacja zachowana w teczce Kropidłowskiego oraz korespondencja przechowywana w Bibliotece UJ. Kropidłowski został dopuszczony do egzaminu końcowego pod koniec czerwca 1939 roku³⁹, a jego termin miał być wyznaczony na okres powakacyjny, a zatem – wrzesień 1939. Do obrony rozprawy więc nie doszło. W liście do Stanisława Pigonia z 9 kwietnia 1945 roku Kropidłowski pisze:

Rzecz przedstawia się tak: jestem nauczycielem jęz. polskiego (wraz z p. prof. Pazurkiewiczem) w Państwowym Gimnazjum i Liceum dla Dorosłych w Piotrkowie [Trybunalskim]. Brak dyplomu magisterskiego nastrocza mi sporo kłopotów. [...] Słowem: czy by Pan Profesor nie był uprzejmy przepisać mnie osobiście ze względu na to, że dawni współegzaminatorzy nie żyją⁴⁰ i ewentualnie oznaczyć termin tego egzaminu? [...] Nadmieniam, że dokumenty odbycia studiów na UJ mam zachowane, również zaświadczenie Komisji Magisterskiej, skierowane do Pana Profesora, celem wyznaczenia mi terminu egzaminu ostatecznego.⁴¹

³⁶ A. Jopkiewicz, *Milczący talent*, „Stolica” 1976, nr 31, s. 6.

³⁷ Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, sygn. KM56, Teczka osobowa Leona Kropidłowskiego (dalej: AUJ KM56), List do Komisji Egzaminów Magisterskich Wydziału Filozoficznego U.J. z dn. 24.06.1939, s. 1.

³⁸ List L. Kropidłowskiego do S. Pigonia, z dn. 25.02.1935. BJ rkps 10784 III, k. 28.

³⁹ AUJ KM56, List do Prof. Stanisława Pigonia, Przewodniczącego Podkomisji Magisterskiej Polonistycznej z dn. 27.06.1939.

⁴⁰ Mowa o członku komisji, Ignacym Chrzanowskim, który zginął w obozie Sachsenhausen w 1940 roku.

⁴¹ List L. Kropidłowskiego do S. Pigonia, z dn. 9.04.1945 (Piotrków). BJ rkps 10784 III, k. 30-31.

Dokument sporządzony w lipcu 1945 roku poświadcza, że Kropidłowski jeszcze w czasie wojny zdał egzamin końcowy⁴², po czym uzyskał tytuł magistra filozofii po przedstawieniu pracy magisterskiej pt. *Życie i twórczość Ignacego Dąbrowskiego*⁴³. Przygotowana wcześniej rozprawa magisterska najpewniej została zagubiona w wojennej zawierusze. Można przypuszczać, że po wojnie Kropidłowski musiał złożyć jakąkolwiek pracę pisemną, poświadczającą jego dyplom – dlatego w teczce do dziś znajduje się *Stanowisko protestanckie Reja w „Apokalipsie”*, a nie studium poświęcone Dąbrowskiemu. Jak wynika z informacji córki Leona Kropidłowskiego, Ewy Kitty, w spuściznie po ojcu nie zachowały się żadne materiały związane z pisarzem – nie sposób zatem stwierdzić, czy miał on dostęp do zaginionej korespondencji.

*

Bezcenna korespondencja Dąbrowskiego z Klossem nie przetrwała próby czasu. Mimo ocalenia części zbioru z wojennej pożogi, później, niezabezpieczona w porę, zaginęła bezpowrotnie. Poszukiwane materiały miałyby ogromny potencjał, mogłyby bowiem uzupełnić powstałe w życiorysie Dąbrowskiego luki z okresu guwernerstwa w domach ziemiańskich – okresu, o którym wciąż wiadomo najmniej. Nawet ze szczątkowych relacji osób bliskich i rodziny można wnosić, jak skrytą i introwertyczną postacią był autor *Śmierci*. Dostęp do jego listów kierowanych do jedyne go, najbliższego przyjaciela, z pewnością dostarczyłby mnóstwo nowych informacji.

Historia zaginionych brulionów i korespondencji ukazuje zaledwie część z mnogości ścieżek, którymi podążano, poszukując archiwaliów. W efekcie wielomiesięcznych kwerend udało się zgromadzić mnóstwo innych, nieznanych dotąd artefakty – między innymi listy do rodziny Villaume’ów, pisarki Heleny Rogozińskiej-Pajzderskiej czy kilku redakcji czasopism – jednak tak ważne listy wymieniane z Klossem oraz autografy czterech niewydanych dzieł pozostają nieodnalezione. Choć wszystko wskazuje na to, że korespondencja podzieliła los wielu innych, bezcennych, zniszczonych archiwaliów, to być może pewnego dnia wyjdzie ona na jaw po skatalogowaniu ton anonimowych archiwaliów przechowywanych w państwowych instytucjach.

⁴² AUJ KM56, Protokół egzaminu ostatecznego (Egzamin z okresu tajnego nauczania) z dn. 9.07.1945, s. 1.

⁴³ AUJ KM56, Dyplom magistra filozofii l. 48/45 z dn. 20.07.1945, s. 2.

Rękopisy utworów

Choć działalność literacka Dąbrowskiego trwała niemal czterdzieści lat (od debiutanckiej *Śmierci* z 1892 roku aż do *Na wakacje!* z 1929 roku), to żywym zainteresowaniem cieszył się znacznie krócej. Publikacja pierwszych powieści – *Śmierci* (1892) i *Felki* (1893) – zaowocowała pozytywnymi recenzjami, w których krytyka doceniała niezwykłą umiejętność poruszającego, choć niepatetycznego, opisywania rzeczywistości. Pisano, że w twórczości Dąbrowskiego „ogień podawany jest na zimno”⁴⁴. Późniejsze publikacje spotkały się już ze znacznie mniejszym entuzjazmem. Po zdolnym, młodym autorze spodziewano się kolejnych dzieł co najmniej dorównujących poziomem debiutanckiej *opus magnum*. Presja wywierana na Dąbrowskim była więc tym silniejsza, że on sam wymagał od siebie jeszcze więcej. O jego pieczołowitości w pracy nad kolejnymi utworami świadczą chociażby nanoszone w brudnopisach poprawki: czasami są to skreślenia większych fragmentów, innym razem jedynie drobne, stylistyczne poprawki. Nieliczni tylko krytycy i czytelnicy dostrzegali kunszt pisarski oraz precyzję, z jaką Dąbrowski cyzelował każde zdanie. Stanisław Lam trafnie scharakteryzował jego twórczość pisząc: „Subtelne analizy psychologiczne, cieniowanie myśli i uczuć (*Śmierć*), dobór wyrazu dla wszystkich drgnień duszy, dobrze przemyślana kompozycja – oto zalety powieści Dąbrowskiego”⁴⁵.

Eksplorację tego niezgłębionego obszaru badawczego, jakim jest pełna tajemnic i luk biografia pisarza – a także złożona kwestia jego budzącej podziw twórczości – warto rozpocząć w archiwum. Wnikliwy badacz jest w stanie dostrzec, jak wiele dzieł Dąbrowskiego nosi znamiona autobiografizmu – niektóre fakty, postawy, uczucia podane są wprost, inne zaś, zawoalowane, czekają na odkrycie spomiędzy dopracowanych wierszy. Przyczynkiem do rekonstrukcji biografii pisarza oraz sposobem na dogłębne poznanie jego twórczości jest uporządkowanie archiwum, jego szczegółowa analiza i dalsze poszukiwanie kolejnych autografów.

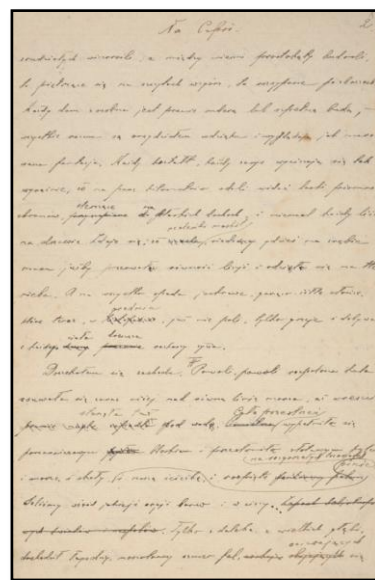
Dobry stan zachowania spuścizny rękopiśmiennej po Dąbrowskim zawdzięczać można jego rodzinie – przede wszystkim Anieli Skórskiej, siostrzenicy pisarza, która w 1971 r., czternaście lat przed bezpotomną śmiercią, złożyła wszystkie posiadane rękopisy w Bibliotece Narodowej. Jedyne rękopisy nie pochodzący ze zbiorów rodzinnych to czystopis utworu

⁴⁴ W. Gomulicki, *Z półki sprawozdawcy: I. Dąbrowski*, „Felka”, „Kurier Codzienny” 1894, nr 116, s. 1.

⁴⁵ S. Lam, *Życie wśród wielu*, Warszawa 1968, s. 303.

Na Capri (nr 24) podarowany w latach 20. XX wieku Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Bydgoszczy przez Marię Grzymała-Siedlecką, żonę Adama Grzymały-Siedleckiego. Sporządzony poniżej inwentarz liczy łącznie 32 pogrupowanych pozycji. W porównaniu do ogromnych archiwów pisarzy pieczęłowicie gromadzących swoje notatki, zasób ten może wydawać się nieimponujący. Biorąc jednak pod uwagę skrytość, introwertyzm oraz stosunkowo niedużą spuściznę literacką Dąbrowskiego, zbiór ten stanowi duże pole do pracy badawczej, ponieważ zachowały się autografy wszystkich niemal dzieł pisarza. Wiele czynników świadczy jednak o tym, że nowelista dość pieczęłowicie i skrupulatnie zabezpieczał kolejne rękopisy – do swojej teczki chował przede wszystkim czystopisy utworów, ale także szkice i warianty różnych fragmentów.

Brakuje wśród nich pięciu rękopisów, spośród których trzy stanowią utwory nigdy nieopublikowane. O ich istnieniu przypuszczać można na podstawie krótkiej wzmianki Hugona Malanowicza, badacza, który pod koniec lat 50. XX wieku podjął się sporządzenia spisu bibliograficznego⁴⁶ utworów Dąbrowskiego i miał również wgląd do zaginionej korespondencji z Wacławem Kłossem. Według Malanowicza pisarz pracował również nad utworami pt. *Wariat*, *Antek Grzeszczak* (opowieść pisana pod wpływem wizyty w Rosji podczas odwiedzin u siostry i jej męża, zesłańca politycznego) i *Co chcecie* (podobno: nieukończony pamiętnik pisarza). Brakuje także rękopisu utworu pt. *Chwila była przedwieczorna*, publikowanego w zbiorze o tym samym tytule,



**Fot. 38. Fragment brudnopisu
Na Capri.**

oraz *Na wakacje* – krótkiego wierszyka dla dzieci umieszczonego w zbiorze czytanek dla uczniów szkół powszechnych z 1929 roku pod redakcją Stanisława Tynca i Józefa Gołąbka. Spośród utworów publikowanych brakuje zatem zaledwie dwóch. Niestety w spisie bibliograficznym Malanowicza znajdują się błędy merytoryczne (niepoprawne imiona i nazwiska autorów recenzji, opracowań i prac zbiorowych, błędne dane bibliograficzne: numery czasopism, strony oraz mylne datowania), dlatego konieczne jest ponowne opracowanie niniejszego tematu oraz dokonanie analizy procesu twórczego młodopolskiego pisarza, które pozwolą na lepsze poznanie jego literackiej osobowości.

⁴⁶ Zob. H. Malanowicz, *Bibliografia...*, dz. cyt.

Charakterystyka rękopisów Ignacego Dąbrowskiego (sporządzono w układzie chronologicznym)⁴⁷

1. *Śmierć (pierwotne)* – 1888 r. (BN rkps 11144 II)

Rękopis składa się z 41 kart w linie zapisanych obustronnie, o rozmiarach 21 x 13 cm. Na każdej ze stron zachowane są dość szerokie marginesy. Tekst na wszystkich kartach sporządzono czarnym atramentem, z wyjątkiem 30 i 31, gdzie tusz jest niebieski.

Pismo jest mało staranne, ale czytelne, lekko pochyłe. Tekst na odwrocie karty 14 oraz *recto* karty 15 został objęty klamrą. Jest to fragment, który autor powielił później w innym miejscu w utworze. Skreśleń jest niewiele – zazwyczaj obejmuje drobne zmiany leksykalne i stylistyczne. Na *verso*⁴⁸ karty 26 autor zanotował ołówkiem tytuł *Śmierć* wraz z dopiskiem (*pierwotne*). Dopisek ten zapewne został sporządzony później, na etapie porządkowania notatek i niepublikowanych szkiców.

Autograf ma formę epistolarną, składa się ze szkicu 26 listów, spośród których 5 jest datowanych (8 stycznia 88 r., 12 stycznia 88 r., 20 stycznia 88 r., 9 lutego 88 r. oraz przekreślone: 16 lutego 88 r.). Pozostałe listy są poprzedzone adnotacjami np. „innego dnia”, „2 dni później”, „4 dni później” itp. Treść urywa się na odwrocie karty 41. Do rękopisu dołączonych jest także 9 niezapisanych kart. Na ostatniej z nich powtórzony jest dopisek: *Śmierć (pierwotne)*.

2. *Skazaniec* – 1890 r. (BN rkps 11148 II)

Szkic utworu pt. *Skazaniec* został spisany obustronnie na pięciu kartach w linie, rozmiaru 21 x 13,5 cm – wypełniono je pochyłym, dość pospiesznym i niestarannym pismem. Pierwszych pięć stron oraz ostatnią, dziewiątą, zapisano czarnym atramentem, pozostałe cztery zaś – niebieskim. Strona ostatnia jest pusta.

Na pierwszej stronie znajduje się nieduża plama, która nie uniemożliwia jednak odczytania wyrazów. Wszystkie strony są dość pobrudzone, widać także, że były złożone wpół. Z karty 4 i 5 wycięto fragment górnego marginesu – trudno stwierdzić, czy zawierał on tekst,

⁴⁷ Ze względu na niespójny charakter niektórych notatek pisarza (dołączanie do rękopisu wariantów różnych fragmentów i rozdziałów numerowanych osobno) w poniższej pracy zastosowano ciągłą foliację kart, zazwyczaj pokrywającą się z tą sporządzoną przez archiwistów Biblioteki Narodowej. Odmiennie są natomiast datowania niektórych manuskryptów – liczne nowe ustalenia umożliwiły bowiem dokładniejsze określenie oraz zweryfikowanie czasu powstania utworów, stąd niezgodność z katalogiem. Przy każdym z tytułów po dacie podano jednak sygnaturę rękopisu przechowywanego w zbiorach bibliotecznych.

⁴⁸ Dalej: *recto* oznaczane jako r, *verso* jako v.

narracja jednak pozostaje niezaburzona. Strony 5 i 6 są zamienione miejscami – na 5 (którą autor oznaczył jako pierwszą) znajduje się kontynuacja myśli ze strony kolejnej.

Skreśleń i poprawek w rękopisie jest stosunkowo niewiele, w większości są to wyłącznie drobne zmiany. Trudno stwierdzić, czy utwór jest ukończony. Choć ostatnie zdanie nie urywa się w połowie, zdaje się, że cały zamysł nie został zrealizowany. Jest to prawdopodobnie nieukończony szkic.

3. [Śmierć] – 1891 r. (BN rkps 11146 II)

Drugi, późniejszy rękopis *Śmierci* nie został opatrzony tytułem, lecz stanowi on ewidentnie szkic późniejszej powieści wydanej pod tym tytułem.

Autograf składa się z 205 kart zapisanych czarnym tuszem. Obustronnie zapisano karty: od 1 do 10, 96–129, 131–144 oraz 163–204, pozostałe zaś jednostronnie. Na niektórych stronicach *verso* znajdują się pojedyncze zapiski lub odniesienia do treści z drugiej strony. Podobnie jak wcześniejszy rękopis, ten również został sporządzony na kartach w linie, o wymiarach 21 x 13 cm. Pismo jest czytelne, ale niedbałe. Skreśleń jest dość dużo zwłaszcza w drugiej połowie rękopisu – w większości są to drobne poprawki, ale pojawiają się także obszerne skreślenia całych stron i dużych fragmentów (np. 166v, 174r, 176r–177r, 184v).

Pierwsze cztery strony przeznaczono na schematyczny plan powieści. Wypisano kolejno daty od 25 lutego (czwartek) do 3 maja (wtorek) wraz z dniami tygodnia⁴⁹. Przy niektórych z nich znajdują się komentarze dotyczące planowanej fabuły lub przypadającego na dany dzień święta kalendarzowego. Niektóre daty i komentarze są przekreślone.

Od strony 5 rozpoczyna się treść utworu zachowanego w konwencji pamiętnika. Pierwszych pięć linijek stanowi jednak dokończenie zdania, które musiało mieć swój początek na poprzedniej stronie. Nie wiadomo jednak, czy brakuje jednej czy większej liczby stron, ponieważ Wacław Kloss⁵⁰ oznaczył tę stronę numerem 1 i od niej liczona jest dalsza numeracja. Data pojawiająca się na pierwszej stronie, a także treść wpisu z tego dnia jest tożsama z później sporządzonym czystopisem. Ostatnia karta 205 jest niezapisana.

⁴⁹ Co ciekawe, dni tygodnia wypisane przez Dąbrowskiego nie odpowiadają kalendarzowi z roku 1891, kiedy szkicował powieść. Wtorek 25 lutego miał miejsce w 1886 oraz 1892 r. Pisarz uwzględnił w rozpisce także dzień 29 lutego, który przypadał w 1888 (czas powstania wcześniejszej wersji rękopisu) oraz 1892 r. (rok ukazania się powieści). Być może część notatek została zatem sporządzona wcześniej lub autor chciał w osadzić wydarzenia w konkretnych, samodzielnie zaplanowanych dniach tygodnia.

⁵⁰ O jego autorstwie świadczy charakter pisma – paginację wykonał bowiem Kloss także w odpisach innych utworów.

4. *Z dziennika suchotnika* – 1891 r. (BN rkps 11145 II)

Autograf składa się z 28 kart, lecz zapisano jedynie 9. Na pierwszej znajduje się dedykacja dla Wacława Klossa: „Wackowi mojemu – kartki te pisane w godzinach nocy w trudzie i cierpieniu – na pamiątkę razem spędzanych brzasków porannych – poświęcam”. Dedykację zwieńczono datą: „Szczepreszyn, 28 września 91 r.”. Na kolejnej karcie pojawia się także – po raz pierwszy dodany na etapie pisania utworu – tytuł: *Z dziennika suchotnika*. Tutaj także autor zdecydował się na formę pamiętnika. Wpisy obejmują daty od 25 lutego (początkowo 1 marca przekreślono) do 5 marca. Utwór stanowi kolejną wersję poprzedniego rękopisu, lecz znaczna część ich treści powtarza się.

Do rękopisu w zbiorze Biblioteki Narodowej dołączony jest także brulion z przepisany utworem *Z dziennika suchotnika*. Autorem kopii jest Wacław Kloss, najbliższy przyjaciel pisarza. Wykonał on także odpisy innych utworów Dąbrowskiego oraz wielu listów. Zeszyt ten składa się z 60 kart w linie o wymiarach 21 x 13,5 cm, z czego tekst główny zajmuje kart 50, pozostałe zaś zostawiono niezapisane. Okładka brulionu jest twarda, w kolorze zielonym. Nadruk informuje o jego pochodzeniu: Fabryka Kajetów A. M. Prużańskiego w Warszawie. Kartki są dość mocno pożółkłe, zapisane obustronnie czarnym atramentem. Pismo jest dość staranne, czytelne, niektóre litery pisane bardzo ozdobnie. Daty w pamiętniku wyróżniono podkreśleniem dolnym. Na górze każdej ze stron znajduje się paginacja również sporządzana przez Klossa (numery od 1 do 98).

5. *Śmierć: studium* – 1891 r. (BN rkps 11147 II)

Utwór został spisany w 190-kartkowym brulionie rozmiarów 21,5 x 16,5 cm w linie. Na sztywnej, brązowej okładce widnieje adnotacja o pochodzeniu: Księgarnia i Skład Papieru D. Szyfmana w Zamościu. W centralnym miejscu widnieje odręcznie dopisany tytuł sporządzony ołówkiem: *Śmierć*.

Rękopis składa się z dwóch części – tej, która ukazała się w drugim tomie „Biblioteki Warszawskiej” oraz kontynuacji z tomu trzeciego. W miejscu, gdzie urywa się pierwszy fragment, Władysław Bogusławski, ówczesny redaktor „Biblioteki Warszawskiej”, dopisał: „(dokończenie nastąpi)” – komentarz ten znalazł się również w pierwodruku. Obok widnieje także powielone nazwisko autora rękopisu. Część druga zaczyna się od karty 93. Na górze redaktor zanotował ołówkiem tytuł *Śmierć* wraz z odnośnikiem: „Patrz: zeszyt czerwcowy »Biblioteki«”.

W brulionie zapisano 88 kart, głównie jednostronnie obustronnie wypełnione są karty: 61 i od 69 do 73). Manuskrypt sporządzono czarnym atramentem, autor pisał charakterystycznym dla siebie cienkim, pochyłym pismem, które w tym przypadku było staranne i miejscami bardziej ozdobne, niż w innych autorskich brudnopisach. Brulion zachował się w znakomitym stanie – karty nie są pogniecione ani poplamione, nie uległy także znacznemu żółknięciu. Tylko pusta kartka oddzielająca dwie części utworu jest zabrudzona. Na jej odwrocie widnieje dopisek „Autor zastrzega sobie zwrot rękopisu” wraz z parafką WB – Władysława Bogusławskiego.

Na górze karty tytułowej widnieje podpis „Jan Paweł”, który przekreślono i zastąpiono nazwiskiem autora: „Ignacy Dąbrowski”. Na środku zapisano czarnym atramentem tytuł utworu: *Śmierć. Studium*. Obok wykonano niebieskim ołówkiem klamrę z dopiskiem „Tytuł na okładkę”, poniżej zaś: „Proszę zwrócić rękopis po złożeniu” i ponownie parafka Bogusławskiego.

Brulion jest manuskrytem przekazanym do redakcji, która opublikowała *Śmierć* w dwóch tomach – drugim i trzecim – w 1892 roku. Świadczą o tym liczne komentarze Bogusławskiego na marginesach oraz zapiski o charakterze technicznym, dotyczącym składu książki i procesu wydawniczego. Zapisane na kolejnej karcie motto – cytat z Księgi Genesis – redaktor ujął klamrą wraz z komentarzem: „Przenieść na pierwszą stronicę [---] jako dewizę”.

Utwór ma formę dziennika, zbliżoną do poprzednich wersji. Każdy wpis poprzedzony jest datą – pierwsza z nich to 25 lutego, ostatnia zaś 29 kwietnia. Pojedynczych, drobnych skreśleń i poprawek jest niewiele, dotyczą zmian stylistycznych i leksykalnych. Manuskrypt zawiera jednak kilka stron przekreślonych w całości, które nie znalazły się w wersjach drukowanych – są to karty: 48–50 (opis Warszawy, refleksje związane z architekturą miasta), 60–62 (wspomnienie z dzieciństwa – zwątpienie w Boga przed pierwszą komunią), 69v–70v i 71v przywrócone ostatecznie do tekstu głównego, 71r, 72–75 (inny wariant zapisanego wspomnienia związanego z komunią świętą). Skreśleń tych dokonał sam autor, jednak niektóre fragmenty zostały wykreślone przez Bogusławskiego: duże fragmenty na kartach 138, 139 i 140. Co ciekawe, znalazły się one w pierwodruku, więc być może autor nie zgodził się na usunięcie znaczących dla niego części tekstu. Nie uwzględniono w druku jednak fragmentu strony 150r, to jest początku wpisu z 7 kwietnia. Ostatnia strona rękopisu zawiera nazwisko autora – dopisek sporządził redaktor Bogusławski.

6. *Panna Eliza* – ok. 1892 r. (BN rkps 11150 II)

Rękopis składa się z 103 kart zapisanych dwustronnie na kartkach w linie, formatu 21 x 13,5 cm. Nie stanowi tekstu ciągłego, składa się natomiast z wielu różnych wariantów początków powieści, w tym jedną część znacznie dłuższą od reszty. Pismo jest czytelne, ale niezbyt staranne – jest to niewątpliwie szkic, brudnopis.

Pierwszy fragment znajduje się na kartach 1.–84. Kolejne fragmenty pisane są zamiennie różnymi kolorami atramentu: czarnym, czerwonym i niebieskim. Ten wariant utworu został poprzedzony dopiskiem „Jesień” – być może jest to nazwa rozdziału, pierwotny pomysł na tytuł bądź element procesu twórczego, wskazówka dotycząca treści fragmentu. Na karcie 2 u góry widnieje zaś „Rozpacz”. Oba tytuły powtarzają się niemal regularnie na co drugiej karcie, zamiennie z tytułem *Panna Eliza*.

Na kartach 86–98 znajdują się pojedyncze i nieukończone warianty poszczególnych fragmentów powieści – niektóre z nich zostały wykorzystane w pierwszej, głównej i najdłuższej, części rękopisu, inne zaś zostały niewłączone do tekstu głównego.

Od karty 100 zaczyna się fragment tekstu zapisany przez Helenę Rogozińską niebieskim tuszem. Na samej górze widnieje dopisek wykonany przez Dąbrowskiego: *Panna Eliza*. W tym wariantcie brakuje jednak stron wcześniejszych, ponieważ zdanie nie ma swojego początku. Pismo jest niestaranne, pisane pospiesznie. Skreśleń jest dość dużo. Na stronie 100v oraz 102r na marginesach pojawiają się dopiski wykonane przez Dąbrowskiego.

7. [Nieukończony dramat bez tytułu] – ok. 1893 r. (BN rkps 11149 II)

Szkic nieukończonego utworu dramatycznego spisano jednostronnie na 30 kartach w linie, o rozmiarze 21,5 x 16,5 cm. Tekst sporządzono czarnym tuszem. Pismo jest charakterystyczne: lekko pochyle, bez zbędnych ozdób w kroju, czytelne. Co druga karta została ponumerowana przez autora na marginesie u góry. Skreślonych wyrazów i zdań jest niewiele.

Pierwsza strona została opatrzona datą 27 kwietnia. Poniżej znajduje się wykaz osób występujących w dramacie – łącznie jest ich piętnaście. W tekście dramatu ich nazwiska zostały podkreślone. Maria Gerson-Dąbrowska dopisała na pierwszej stronie ołówkiem: „rzecz dzieje się w domu Julii Hołodeckiej”. Na jednoaktówkę składa się jedenaście pełnych scen i jedna, dwunasta, dopiero rozpoczęta. Rękopis nie ma kontynuacji.

8. *Felka* – 1893 r. (BN rkps 11151 II)

Dokument liczy łącznie 69 kart zapisanych jednostronnie czarnym tuszem. Kartki w linie z notatnika mają rozmiar 21 x 13,5 cm. Foliacja znajduje się pośrodku górnego marginesu. Pismo jest staranne, ale rękopis zawiera dość dużo przekreśleń i poprawek, jednak raczej czytelnych. Na pierwszej karcie u góry odnotowano „4, 8. str.”. Utwór ma formę epistolarną – pierwszy list został opatrzony datą 2 grudnia, ostatni zaś – 11 maja.

Tekst główny kończy się na karcie 66, na następnej zaś znajduje się wariant końcowego fragmentu utworu. Dalej autor naszkicował treść listu⁵¹ skierowaną do redaktora „Gazety Polskiej” w sprawie publikacji *Felki*. Ostatecznie utwór ukazał się jednak w „Kurierze Warszawskim” i w „Nowej Reformie”. Na kartach 68v i 69r zanotowano dwa fragmenty z adnotacją o dołączeniu do poszczególnych arkuszy – 25 oraz 31.

9. *Sonata cierpienia* – 1893 r. (BN rkps 11155 II)

Rękopis spisano na 139 kartach formatu 21 x 13,5 cm, w linie. Pismo jest miejscami niestaranne, ale raczej czytelne – autor używał głównie czarnego atramentu, lecz dopiski na kartach 73 i 74 wykonano ołówkiem. Przekreślenia są stosunkowo liczne: obejmują zarówno drobne zmiany stylistyczne, jak i rezygnację bądź zmianę dłuższych fragmentów lub całych stron.

Na pierwszej stronie w lewym górnym rogu znajduje się dedykacja podpisana przez autora wraz z datą: „14 VI 95 r.” – „P. Lidji Złobinie na pamiątkę kilku wieczorów – razem spędzonych”. Dopisek ten sporządzono prawdopodobnie później, gdyż utwór spisano wcześniej. Tekst główny znajduje się przeważnie na jednej stronie, jednak w niektórych przypadkach na stronie *verso* można odczytać drobne notatki, poprawki skreślonych fragmentów oraz warianty poszczególnych części (20v, 23v, 65v, 66v, 68v, 69v, 72v, 73v, 74v, 98v, 99v, 114v, 127v, 128v). Na karcie 98v autor spisał propozycje tytułów poszczególnych rozdziałów, będących etapami dążenia do stworzenia tytułowej sonaty. Część z nich przekreślono. Numerowano tylko niektóre karty, niekonsekwentnie.

10. *Sonata cierpienia* (2 zeszyty) – 1893 r. (BN rkps akc. 13510)

Czystopis *Sonaty cierpienia* został sporządzony w dwóch brulionach przez dwie osoby: Dąbrowskiego i Klossa. Oba notatniki w linie mają format 21 x 16,5 cm.

⁵¹ O szkicu listu – zob. s. 374.

Pierwszy z nich ma miękką, białą okładkę z zapisanym nazwiskiem autora i tytułem utworu. Na dole znajduje się pieczęta: „J. Borkiewicz. Skład papieru Chmielna 44 w Warszawie”. Numerację od 1 do 38 zapisano w prawym górnym rogu. Na kartach 1–11, a także 15–38 widnieje pismo Klossa, natomiast od 12 do 24 karty utwór pisał Dąbrowski. Pismo obojga jest staranne, czytelne, a skreśleń i zmian jest bardzo niewiele. Jest to czystopis przygotowany do publikacji oraz odczytu. U góry pierwszej strony widnieje drobna adnotacja autora: „38 stron ateneum” – pierwodruk miał jednak miejsce w „Kurierze Warszawskim” w 1894 roku, dlatego notatkę najpewniej sporządzono później, gdy *Sonata* ukazała się w „Ateneum” w trzy lata później.

Drugi notatnik ma wyblakłą, czerwoną oprawę (Fabryka Kajetów A. M. Prużańskiego). Numeracja jest kontynuowana z poprzedniego zeszytu – tutaj zaczyna się od strony 39. Po lewej stronie obok rozpoczynającego się tekstu głównego znajdują się zapisane ołówkiem notatki autora: „55 m. I część / 10 odpoczynek / 45 m. II część”, a także rachunki: „82 – 37 = 45”. W tym brulionie również znajduje się pismo zarówno Dąbrowskiego, jak i Klossa. Ten drugi zapisał karty: od 39 do 45, od połowy 50 do 55, od połowy 58 do połowy 61 oraz od 62 do ostatniej – 82. Pismo autora utworu znaleźć można natomiast na kartach: od 46 do połowy 50, od końca 55 do połowy 58 oraz pół strony z numerem 61. Natomiast od karty 55 do 59 znaleźć można podkreślenia oraz pionowe pauzy, najpewniej przygotowane do odczytu *Sonaty*. Na końcu notatnika w lewym dolnym rogu widnieje data: 1893 r.

11. *Legenda o promyku sobotnim* – 1893 r. (BN rkps 11159 II)

Rękopis znajduje się na czterech podwójnych kartach w linie o formacie 21 x 13,5 cm. Pismo jest pospieszne, mało staranne, ale czytelne. Skreśleń jest dużo: poprawiono zarówno pojedyncze wyrazy, jak i dłuższe fragmenty (na karcie 2r i 4r). Na górze pierwszej strony odnotowano tytuł. Komplet kartek musiał być przechowywany w formie złożonej – świadczy o tym wyraźny ślad po zgięciu w poł. Ogólny stan zachowania jest raczej dobry; rękopis nie nosi śladów zabrudzeń ani znaczących naderwań czy ubytków.

12. *Mistrz* [I wersja] – 1893/1894 r. (BN rkps 11152 II, t. 1–2)

Rękopis (t. 1) składa się ze 116 kart zapisanych na podwójnych i pojedynczych kartach z brulionu w linie, o formacie 21 x 13,5 cm. Tekst główny znajduje się tylko na stronach *recto* (oprócz charakterystyki postaci), jest pochyle, drobne, wykonane czarnym atramentem. Skreśleń i poprawek nie naniesiono wiele, choć w kilku miejscach są to przekreślenia dłuższych

fragmentów. Całość jest sporządzona starannie. Stan zachowania dokumentu można określić jako bardzo dobry: rogi nie są zagięte, nie ma wyraźnych plam, jedynie nieznaczące naderwania niektórych, pojedynczych kart. Miejscami widoczny ślad po zardzewiałym spinaczu biurowym.

Foliacja sporządzona ręką autora jest niekonsekwentna ze względu na dołączenie wielu różnych wariantów poszczególnych fragmentów powieści całość jest niespójna (np. od karty 74v. można znaleźć część rozdziału IV z odnośnikiem do karty 38).

Początek manuskryptu zawiera plan utworu. Na pierwszej stronie sporządzono spis osób występujących na kartach powieści – jest ich łącznie dziesięć. Do karty 12v autor zapisał dość szczegółową charakterystykę bohaterów powieści. Tekst główny rozpoczyna się na karcie 13, a w jego skład wchodzi rozdziały: I, II, IV oraz kilka wariantów poszczególnych fragmentów i większych części, spośród których większość została włożona w podwójną kartę pełniącą funkcję porządkującą. Na karcie 43v dopisek ołówkiem: „Koniec”, jednak dalej można znaleźć kontynuację utworu.

Zachowało się także drugie źródło (t. 2) z I tomem powieści – jest to czystopis sporządzony przez Wacława Klossa. Znajduje się on w brulionie (Skład Materiałów Piśmiennych H. Neumana w Włocławku) o rozmiarze 20 x 17,5 cm. Na twardej, brązowej oprawie widnieje tytuł zanotowany czerwonym ołówkiem: „Mistrz”, wyżej czarnym tuszem, już charakterem pisma Dąbrowskiego: „Zeszyt I”, a na samej górze mała notatka ołówkiem: „pierwsze opracowanie”. Na karcie tytułowej znajduje się nazwisko pisarza, tytuł: „Mistrz. Powieść, 2 tomy”, poniżej zaś odnotowano: „Warszawa. Nakład Gebethnera i Wolffa”.

Brulion zawiera tylko pierwszy tom; składa się na niego 127 kart zapisanych jednostronnie czarnym tuszem, ozdobnym pismem Klossa. W zeszycie odnotowano rozdziały: I, II, III i IV, z czego końcówkę III i cały IV zapisał już osobiście Dąbrowski – starannie i czytelniej niż zwykle. Foliacja kopisty znajduje się w prawym górnym rogu. Wszystko wskazuje na to, że całość stanowi wariant przygotowany z myślą o publikacji w wydawnictwie, praktycznie nie ma w nim skreśleń.

13. *Mistrz* [II wersja] – 1893/1894 r. (BN rkps 11153 II, t. 1–2)

Opracowanie drugie (t. 1) powieści składa się z 444 kart w linie, zapisanych jednostronnie czarnym tuszem. Karty są zamiennie podwójne i pojedyncze, wszystkie formatu 21 x 13,5 cm. Autor zastosował paginację, jednak i w tym przypadku jest ona niekonsekwentna ze względu na liczne warianty fragmentów powieści, odnośniki i wstawki. Papier jest dość cienki, lekko prześwitujący. Dokument jest w bardzo dobrym stanie – widoczne są jedynie drobne plamki

atramentu, niewpływające na czytelność pisma, oraz ślady rdzy po spinaczach. Skreślenia i poprawki obejmują pojedyncze wyrazy lub dłuższe fragmenty.

Na górnym marginesie karty 61 autor zapisał ołówkiem wyliczenia związane z zamówieniem powieści przez redakcję „Tygodnika Ilustrowanego”: „muszę dać najmniej 105 arkuszy. 2 str. tyg. = 22 stron moim”. Na odwrocie karty 76. przekreślono dopisek – refleksję na temat literatury, zaś na karcie 116r fragment ołówkiem: „zapytaj się kury czy jej było lepiej siedzieć w jajku? lepiej – ale siedziała w skorupie”; słowa te wykorzystano w dalszej części utworu.

Od karty 121 rozpoczyna się nienotowany w poprzednich wersjach rozdział V, a dalej także: VI i VII. Zgodnie z adnotacją autora, tom I ma swój koniec na karcie 324. Niektóre pojedyncze strony pozostają puste lub zawierają po kilka wariantów jednego fragmentu rozdziału. Na kartach 425, 428 i 430 brązowym atramentem sporządzono parafki nieznanej osoby.

Czystopis tych notatek został spisany przez Dąbrowskiego oraz Klossa w pięciu zeszytach (t. 2). Pierwszy z nich ma grubą, kobaltową oprawę oraz 72 zapisane karty w linie, o rozmiarze 20 x 17,5 cm (Skład Papieru B. Pigłowskiego przy ul. Marszałkowskiej). Tom ten w pełni sporządził Dąbrowski charakterystycznym dla siebie, pochyłym pismem, które tutaj jest bardzo staranne. Większych przekreśleń brak. Foliowano u góry po prawej stronie. Zeszyt drugi jest autorstwa Klossa, trzeci, czwarty i piąty zaś – Dąbrowskiego. Takie same, sztywne okładki mają marmurkowe, biał-czarno-zielone wykończenie, a pochodzą z łódzkiego składu papieru Maxa Kellera. Grzbiet pierwszego jest lekko naderwany, lecz poza tym całość zachowana w bardzo dobrym stanie. Wszystkie notesy liczą po 72 strony zapisane jednostronnie, lecz numeracja w kolejnych tomach stanowi kontynuację z zeszytu poprzedniego – w drugim zaczyna się od numeru 73, w trzecim od 141, czwartym – od 210, piątym – od 279. Każda z okładek została opatrzona tytułem oraz numerem zeszytu (podpisał je Dąbrowski). Wszystkie są wykonane starannie, brak w nich znaczących skreśleń i zmian.

14. *Łza* – 1894 r. (BN rkps 11158 II)

Zachowany rękopis utworu, który opublikowano pod tytułem *Jedna łza*, został przez autora opatrzony tytułem *Łza*. Tytuł ten powtórzono w górnym prawym rogu na co drugim arkuszu. Format luźnych kartek w linie to 21 x 13,5 cm. Całość liczy 22 karty zapisane głównie jednostronnie czarnym atramentem. Pismo jest drobne, zamasytne, charakterystyczne dla pisarza. Foliacja znajduje się na górnym marginesie pośrodku. Autor naniósł dość dużo zmian

i poprawek – głównie pojedynczych wyrazów bądź zdań. Na odwrocie karty 18 Dąbrowski zanotował wariant jednego z fragmentów, a na karcie 22v znajduje się kontynuacja ze strony poprzedniej. Stan zachowania dokumentu jest bardzo dobry – nie ma na nim plam, zabrudzeń ani ubytków. Widoczne jest tylko zgięcie kartek w pół, ślad nie utrudnia jednak odczytania pisma.

15. „Sonata”. Odczyt publiczny Ignacego Dąbrowskiego – 1894 r. (BN rkps 11157 II)

Do zbioru notatników z czystopisem *Sonaty cierpienia* można zaliczyć także przechowywany w osobnej jednostce szkic: „*Sonata cierpienia*”. *Odczyt publiczny Ignacego Dąbrowskiego* datowany na rok 1894. Jest to 52-stronicowy brulion oprawiony w marmurkowy, zielony zeszyt z Fabryki Kajetów M. Himmelfarba w Warszawie. Został on zapisany dwustronnie na 47 kartach, prawdopodobnie przez Klossa, czarnym tuszem w bardzo staranny sposób – z tego powodu charakter pisma nieco różni się od tego z innych notatek (pewne charakterystyczne cechy świadczą jednak o jego autorstwie). Na pierwszej stronie znajduje się wspomniany tytuł z przekreślonym na czerwono członem: „cierpienia”. Poniżej również na czerwono zapisano zgodę starszego cenzora Władimira Michajłowicza Iwanowskiego na publikację, z datą 23 sierpnia 1894 r. Parafki tej samej osoby znajdują się na wielu kartach rękopisu. Cały dokument jest pełen skreśleń – zarówno pojedynczych zdań, jak i całych obszernych fragmentów, a także pojedynczych i podwójnych podkreśleń oraz pionowych pauz. Tekst był przygotowany z myślą o odczycie publicznym w dniach 29–30 grudnia 1894 roku w Muzeum Przemysłu i Handlu w Warszawie.

16. Sonata. Fragment z większego utworu – 1895 r. (BN rkps 11156 II)

Manuskrypt spisano dwustronnie czarnym tuszem na 10 kartach z brulionu w linie. Na dole karty 10r. widnieje własnoręczny podpis autora. Pismo w całym dokumencie jest pochyłe, staranne. Tytuł *Sonata* podkreślono grubą linią. Przy podtytule *Fragment z większego utworu* autor dodał przypis dolny z adnotacją: „Redakcja w razie życzenia może przenieść powyższy dopisek na dół, dodając, że jest to część utworu odczytanego na prelekcji”. Utwór nie rozpoczyna się od tych samych słów, co wcześniejsze publikacje w „Kurierze Warszawskim” – stanowi jedynie ułomek z całego utworu. Ta wersja tekstu została opublikowana w „Nowej Reformie” 8 września 1895 roku. Stan zachowania manuskryptu jest bardzo dobry – nie nosi śladów zabrudzeń, plam atramentu, zagnieceń czy naderwań.

17. *Mistrz* [III wersja] – ok. 1896 r. (BN rkps 11154 II)

Trzeci wariant powieści sporządził autor na luźnych kartach z zeszytu, a część również w cienkim zeszycie ze sztywną oprawą. Zapisanych jest 151 kart, a do tego kolejne 5 pustych. Od karty 77 Dąbrowski spisał – jak w pierwszej wersji – osoby występujące w powieści, ich wiek, zawód i charakterystykę. Na dalszych stronach znajduje się także ogólny i nieukończony plan utworu: spis kolejnych miesięcy z wyszczególnieniem niektórych wątków fabularnych. Pismo jest drobne, średnio staranne, ale czytelne. Skreślenia i poprawki dość liczne. Tutaj także dołączone są luźne kartki ze zmianami wprowadzonymi w obrębie niektórych rozdziałów.

Cieniutki brulion liczy 93 karty numerowane przez autora od numeru 1. Notatki sporządzono staranniej, z pozostawieniem dość obszernego marginesu bocznego. Przed pierwszą stroną z tytułem i tekstem głównym znajduje się pierwsze zdanie z rozdziału II bez kontynuacji. Całość jest zadbaną, czytelna i niepoplamiona.

18. *Idylla* – 1896 r. (BN rkps 11160 II)

Krótki utwór prozatorski spisano na trzech arkuszach papieru w linie formacie 20 x 13,5 cm. Prawdopodobnie nie jest to jedyny wariant opowiadania (lecz jedyny ocalały), ponieważ – choć ogólny zamysł i wiele zdań powiela się z przekazem drukowanym – znacząco różni się od pierwodruku, a także urywa się w trakcie, nieukończony. Prawdopodobnie jest to pierwszy szkic utworu. Tytuł zanotowano na górnym marginesie za pomocą ołówka, dużymi literami.

Jest to najgorzej zachowany rękopis Dąbrowskiego, choć i tak nie przysparza wielu problemów z odczytaniem tekstu. Kartki są pogniecione i poszarpane przy krawędziach, a na pierwszej karcie widnieje wiele drobnych ubytków – prawdopodobnie ślady żerowania owadów. Dziury utrudniają odszyfrowanie kilku pojedynczych wyrazów z pierwszej strony. Widoczne jest także wyraźnie zgięcie arkuszy na pół. Skreślenia pojedyncze.

19. *Kolega szkolny* – 1897 r. (BN rkps 11161 II)

Rękopis utworu składa się z 20 kart zapisanych obustronnie czarnym atramentem. Pismo jest średnio staranne, ale czytelne. Sześć linijek na dole pierwszej strony zapisał Kloss, reszta jest pisana ręką Dąbrowskiego. Skreśleń jest dość dużo – autor nanosił głównie drobne poprawki, czasami rezygnował z większych ustępów. Karty 14v i 15 pozostały puste, zaś na karcie 16r znajduje się przekreślony i nieuwzględniony w druku wariant jednego z fragmentów utworu. Plik arkuszy był przechowywany zgięty dwukrotnie wzdłuż krótszej i dłuższej krawędzi. Stan

zachowania jest dobry – kartki nie są uszkodzone, naderwane, nie mają ubytków ani znaczących przebarwień. Numeracja na co drugim arkuszu w prawym górnym rogu.

20. *Wycieczka na Wezuwiusz* – 1900 r. (BN rkps 11162 II)

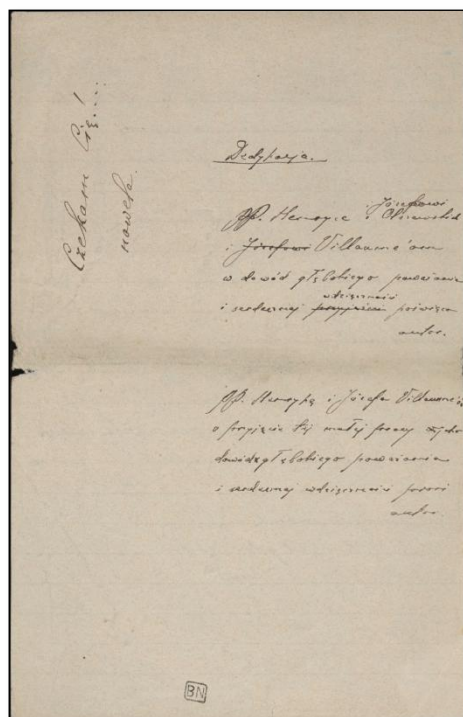
Rękopis składa się z 31 kart w linie – do arkusza 18 papier zapisano jednostronnie, zaś od 19 do 30 – obustronnie. Pismo jest pochyłe i pospieszne, skreślenia oraz poprawki liczne (w całości przekreślone są strony 30r i 30v). Format arkuszy typowy dla notatników używanych przez Dąbrowskiego: 21 x 13,5 cm.

Stan dokumentu jest dość dobry – nie ma na nim większych plam, naderwań czy uszkodzeń uniemożliwiających odczytanie rękopisu. Nieco bardziej podniszczona jest pierwsza karta, na której widnieją drobne dziurki w okolicach zgięcia arkusza oraz na dolnym marginesie. Na rękopisie nie ma wielu dodatkowych notatek ani adnotacji – tylko na karcie 27r na górnym marginesie zapisano: „ziemia się pali”.

21. *Czekam Cię!* – 1901 r. (BN rkps 11164 II)

Autograf utworu liczy łącznie 40 kart zapisanych obustronnie (karta 31 pozostała pusta). Znaczą większość zapisano czarnym atramentem, jednak od karty 3v do 6v notatki sporządzono ołówkiem. Wymiary arkusza to 21 x 13,5 cm, papier w linie. Poprawek jest dość dużo, ale zazwyczaj obejmują one pojedyncze wyrazy lub zdania. Większe przekreślenia znajdują się tylko na kartach: 20r i 35r.

Tekst główny kończy się na karcie 25r. Pod dopiskiem „Koniec” widnieje miejsce i data spisania utworu: Podlesie 1901 r. Na karcie 25v po lewej stronie widnieje tytuł: *Czekam Cię!... nowela*, po prawej zaś jest dedykacja: „P.P. Henryce z Olszewskich i Józefowi Villaume’om w dowód głębokiego poważania i serdecznej wdzięczności poświęca autor” niżej również drugi wariant: „P.P. Henrykę i Józefa Villaume’ów o przyjęcie tej małej pracy jako dowód głębokiego poważania i serdecznej wdzięczności prosi autor.”. Dalsza część rękopisu zawiera warianty poszczególnych fragmentów, których ostatecznie nie uwzględniono w druku. Kartę 37 podpisano: „Czekam



Fot. 39. Rękopiśmienne szkice dedykacji dla Henryki i Józefa Villaume’ów.

Cię. Warianty”. Na dalszych trzech arkuszach widnieją w większości notatki sporządzone ręką Klossa – znajdują się tam odmiany tekstu w głównie niewłączone do całości.

22. *Zadżumiony okręt* – 1901 r. (BN rkps 11166 II)

Autograf utworu składa się z 12 podwójnych kart zapisanych dwustronnie czarnym tuszem. Kartki w linie mają format 21 x 13,5 cm. Na ostatniej stronie złożonej wpół, odnotowano później tytuł utworu, który ukazał się w pierwodruku (*Okręt zadżumiony*) oraz rachunki – prawdopodobnie wynagrodzenie za poszczególne utwory przygotowane do zbioru nowel wydanych przez Jana Fiszerę w 1903 roku.

Pismo jest drobne, zamaszyste, ale czytelne. Skreślenia, wtrącenia i poprawki – liczne, również na marginesach górnych i między wierszami. Strona 9v przekreślona w całości. Foliację autor rozpoczął od numeru 2 dopiero od karty 3r. W obrębie dokumentu znajdują się także arkusze zawierające odmiany poszczególnych fragmentów utworu.

23. *Na Capri (urywek)* – 1901 r. (BN rkps 11165 II)

Brudnopis *Na Capri* nie zachował się w całości – brakuje mniej więcej pierwszej połowy drukowanego później utworu. Na pierwszej karcie autor odnotował numer: 2. Ocalały fragment mieści się na jednej kartce zapisanej obustronnie. Drugi arkusz pełni rolę koperty, na której Dąbrowski w późniejszym czasie zapisał tytuł wraz z dopiskiem: *Na Capri (urywek)* – złożony wpół był osłoną dla fragmentu rękopisu. Pusta karta jest zabrudzona, widać na niej brązowe plamy. Pismo jest czytelne, drobne. Skreśleń jest bardzo dużo, więc być może nie była to jedyna wersja noweli. Całość zapisano czarnym tuszem, tylko kilka ostatnich linijek tekstu uzupełniono granatowym atramentem.

24. *Na Capri* – 1901 r. (WiMBP Bydgoszcz rkps 258/I)

Czystopis utworu składa się z 4 gładkich, pożółkłych kart zawierających autorską numerację w prawym górnym rogu na co drugiej stronie – od 1 do 7. Całość została spisana czarnym tuszem, jest staranna i pozbawiona uszkodzeń. W tekście znajdują się pojedyncze, drobne skreślenia bądź poprawki. Tekst jest tożsamy z tym, który ukazał się w wersji książkowej, więc stanowi późniejszy i lepiej dopracowany wariant niż brudnopis *Na Capri* przechowywany w Bibliotece Narodowej.

25. *Taniec jako sztuka piękna* – 1904 r. (BN rkps 11167 II)

Tak zatytułowany utwór Dąbrowskiego jest jedynym w jego archiwum, który ma charakter publicystyczny – nosi znamiona felietonu. Całość składa się z 10 podwójnych kart zapisanych obustronnie, jednak tekst główny kończy się na stronie 8r – wieńczy go skrócony podpis autora: Ign. Dąbrowski. Na kolejnych kartach zapisano czarnym atramentem i ołówkiem warianty fragmentów utworu oraz niewykorzystane ostatecznie elementy. Arkusze 9v i 10r są w całości przekreślone. Tekst numerowano dopiero od karty 2 – w prawym górnym rogu. Na tych samych stronach pisarz odnotował także skrócony tytuł: *Taniec*. Ubytki w dokumencie – pojedyncze, tylko w dolnym rogu pierwszej karty. Nie wpływają one jednak zupełnie na czytelność tekstu.

26. *Sama* – 1905 r. (BN rkps 11168 II)

Zachowany rękopis składa się z 23 kart zapisanych obustronnie drobnym, pochyłym pismem. Większość kartek ma wymiar 21 x 13,5 cm, tylko pierwszy arkusz jest mniejszy, przecięty w połowie długości – zawiera wariant pierwszych zdań noweli, skreślonych na karcie 2. Na co drugiej karcie autor odnotował także tytuł: *Sama*. Poprawek, wtrąceń i dopisków między wierszami jest dość dużo, ale nie występują na każdej ze stron. Skreślenia pojedyncze. Na arkuszu 12 w nawiasie zapisano: „(połowa)” – Dąbrowski prawdopodobnie dzielił utwór na części z myślą o druku w czasopiśmie. Na zgiętej wpół karcie 23 widnieje dopisek: „Koniec”, a pod nim pół strony zapisanej ołówkiem z wariantem jednego z fragmentów utworu. Stan zachowania całości jest bardzo dobry.

27. *Matka* – 1906 r. (BN rkps 11170 II)

Autograf noweli zatytułowano *Matka* – tytuł pojawia się na pierwszej karcie oraz dalej co drugi arkusz. Całość liczy 93 podwójne karty w linie, o wymiarze 21 x 13,5 cm. Od arkusza 80. zaczynają się warianty różnych fragmentów utworu, co potwierdza dopisek: „*Matka*. Warianty”. Wszystkie notatki sporządzono czarnym atramentem. Pismo jest dość pospieszne, miejscami słabo czytelne, zamazyste. Przekreśleń nie ma wiele, ale między wierszami można odnaleźć wtrącenia i uzupełnienia.

Na pierwszej stronie w lewym górnym rogu znajduje się notatka: „13 ark. = 1000 w. dr.”. Z kolei na odwrocie karty 61. ołówkiem zanotowano różne rachunki – obliczano wiersze i wynagrodzenie za utwory (wskazują na to notatki poniżej obliczeń, typu: „1595 wierszy 1 zeszyt”, „548 2-gi zeszyt”, „56 zakończenie”, „jest napisane 2119” itp.). Ostatnie dwie karty, 92 i 93, zapisano jednostronnie – znajdują się tam luźne zapisko autora dotyczące treści noweli,

poszczególnych wątków, emocji bohaterów. Dokument jest zachowany w dobrym stanie – nie ma mechanicznych uszkodzeń i ubytków. Drobne zabrudzenia widoczne tylko na pierwszej i na ostatniej karcie.

28. *Lampa babuni. Wspomnienie* – 1906 r. (BN rkps 11169 II)

Rękopis króciutkiego utworu znajduje się na jednej podwójnej karcie w linie o formacie 20 x 13,5 cm. Wszystkie cztery strony zapisano czarnym tuszem, którego plamy wraz z odciskami palców są widoczne na całym dokumencie. Połowa pierwszej strony została zapisana przez Ignacego Dąbrowskiego, a pozostała część rękopisu – przez jego żonę Marię Gerson-Dąbrowską. Skreśleń brak. Stan zachowania kart jest niezbyt dobry, jednak nie utrudnia on znacząco odczytania duktu pisma. Strony są pożółkłe i naderwane w połowie, w miejscu zgięcia. Na łączeniu – zwłaszcza u góry, ale także pośrodku i na dole – widoczne są liczne dziurki: przetarcia bądź nadgryzienia owadów. Na końcu ostatniej strony widnieje podpis autora oraz dopisany ołówkiem adres: „Korekta Smolna 7”.

29. *Niepotrzebny (szkic do powieści)* – 1911 r. (BN rkps 11171 II)

Utwór liczy 64 karty rękopisu zapisanego dwustronnie na podwójnych arkuszach o standardowym rozmiarze 21 x 13,5 cm. Na pierwszej stronie autor zapisał tytuł, poniżej zaś widnieje dopisek: „Szkic do powieści” i skreślone „zdarza się” oraz „Historja jakich sporo”. Pismo jest drobne, pochyle, pospieszne, ale raczej czytelne. Czarny atrament na niektórych kartach przebija przez papier na drugą stronę. Skreśleń jest stosunkowo niewiele w porównaniu do objętości całego utworu. Na niektórych kartach powtórzono tytuł: *Niepotrzebny*.

Stan zachowania dokumentu jest dobry – drobne plamy nie utrudniają odczytania tekstu rękopisu (największe zabrudzenia na karcie 55 i 56). Na ostatnim arkuszu – częściowo przyciętym – autor wykonał rachunki prawdopodobnie dotyczące wynagrodzenia za publikację utworu.

30. *Rozstanie* – 1913 r. (BN rkps 11172 II)

Utwór opublikowany później w prasie, pod tytułem *Zmierzch bogów*, a w formie książkowej – *Zmierzchy*, został spisany na 74 podwójnych kartach w linie, standardowego formatu 21 x 13,5 cm.

Na samej górze pierwszej strony obok podpisu autora i tytułu *Rozstanie* widnieje skreślony wyraz: „Prądy”. Zapisek ten znajduje się na co drugiej karcie licząc od 1 do 17. Dalej,

od 19 do 47 na górnym marginesie zapisano „Rozgrom”, od 49 do 51 – „Wichura” oraz od 53 do 71 – „Zmierch bogów”. Są to prawdopodobnie szkice tytułów rozdziałów, których jednak nie zastosowano w druku. Numeracja ma charakter ciągły, autor zastosował ją na pierwszych stronach podwójnych kart. Skreśleń jest stosunkowo niedużo, ale między wierszami znajdują się liczne wstawki, dopiski i poprawki. Na karcie 31v odnotowano „Muzyka – przedsiónek Wielkiego Nieznanego”. Stan zachowania dokumentu jest bardzo dobry: papier jest zadbane, niepoplamiony, nie ma w nim ubytków.

31. *Matki* – 1922 r. (BN rkps 11173 II)

Autograf powieści, będący jednocześnie ostatnim rękopisem Dąbrowskiego, składa się z kilku części: pierwsza z nich to plik 380 luźnych, głównie podwójnych kart w linie (autorska numeracja do 823) oraz ich kontynuacja – również na takich samych arkuszach, włożonych jednak w miękka, wyblakła, czerwoną okładkę (foliacja autorska kontynuowana – od 824 do 890). Łącznie rękopis liczy 410 kart.

Całość została spisana ołówkiem. Pismo jest dość niezgrabne, kanciaste – wynika to z choroby pisarza, w efekcie której miał bardzo spuchnięte, nabrzmiałe opuszki palców. Utrudniało to posługiwanie się piórem, z którego zrezygnował na rzecz ołówka.

Atramentem zapisano tylko tytuł *Matki* oraz dwa pierwsze wyrazy (niewyraźne i o niezgrabnym kształcie). Dalej sporządzono tuszem także karty 51–64 oraz 70–103 (wszystkie opatrzone tytułem *Mateczka*). Na stronie 70r widnieje dopisek „zrobić przerwę” odnoszący się do miejsca w tekście głównym, zaznaczonego niebieskim tuszem. Niektóre podwójne kartki (od 122 do 157) mają nadruk Biura Krajowych Ozdób Choinkowych. Na arkuszu 108 widnieje okrągła plama fioletowego atramentu, a na 171 – czerwonego. Żadna z nich nie wpływa na czytelność tekstu.

Arkusze mają format 21 x 13,5 cm, jednak na te ponumerowane od 9 do 12 oraz od 46 do 47 są mniejsze, wykonane z grubszego papieru. Skreśleń jest dość sporo, ale zazwyczaj nie obejmują obszernych fragmentów. Pod kartą z numerem 203 kryje się „Wstawka do ark[usza] 98”. Autorska numeracja została sporządzona na górnym marginesie. Po stronie, którą Dąbrowski opatrzył podwójne – numerem 690 i obok, w nawiasie, 717 (karta oznaczona w Bibliotece jako 325.) – następuje liczba 718. Być może autor popełnił pomyłkę w numeracji, gdyż strony 690 i 718 znajdują się na jednej, podwójnej karcie i stanowią swoją kontynuację – nie może być więc mowy o usunięciu kartek pomiędzy.

Ciekawym elementem niespotykanym w innych rękopisach literata, jest ostatnich osiemnaście arkuszy, które spisała fioletowym atramentem jego żona – Maria Gerson-Dąbrowska. Pismo jest wyraźne, pochyle, dość ozdobne. Cały dokument jest zachowany dobrze, choć niektóre gorszej jakości kartki mają lekko podwinięte obrzeża. Nieznaczne zabrudzenia widoczne są głównie na kilku ostatnich kartach włożonych pomiędzy poły okładki.

32. *Koniec legendy* – ok. 1924 r. (BN rkps 11163 II)

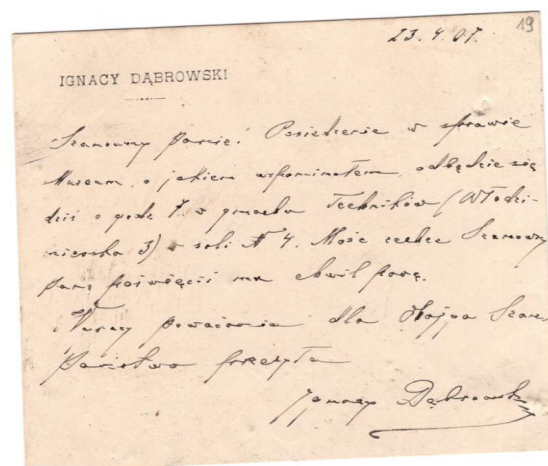
Rękopis utworu składa się z 20 kart zapisanych dwustronnie ołówkiem. Wymiary arkuszy wynoszą 21 x 13,5 cm, numerację stron widać w prawym górnym rogu na co drugiej karcie. Strony 2r i 2v są puste. Do sporządzenia autografu pisarz wykorzystał papier z nadrukiem: Biuro Krajowe Ozdób Choinkowych (Choinka Polska) z siedzibą w mieszkaniu przy ul. Smolnej 7, m. 8. Całość spisana jest ołówkiem – dość niestarannie, ale raczej czytelnie. Zmieniony charakter pisma wyraźnie wskazuje na to, że autor spisał utwór około roku 1920. Modyfikacji w tekście i skreśleń jest stosunkowo niewiele. Dokument jest zachowany w dość dobrym stanie: brzegi nie są naderwane ani poniszczone, a plamy widoczne na karcie 5 i 6 nie wpływają na czytelność pisma.

Korespondencja

W zbiorach bibliotecznych i muzealnych do dziś zachowały się zaledwie dwadzieścia listów pisanych przez Dąbrowskiego do różnych adresatów – dziewiętnaście rękopisów i jeden drukowany. Największy – choć i tak niezwykle skromny – zbiór stanowi korespondencja słana do Heleny Rogozińskiej (7 szt.), a także do Józefa, Henryki i Zofii Villaume'ów (łącznie 8 szt.). Ponadto wyróżnić można także pięć listów wysłanych do redakcji czasopism (2 szt. do Stanisława Tomkowicza, redaktora „Czasu”; 1 szt. do „Kuriera Warszawskiego”; 1 szt. do Lucjana Wrotnowskiego, redaktora „Słowa”) oraz do Franciszka Ejsmonda (1 szt.). Są to listy przechowywane w większości w Bibliotece UMCS w Lublinie, Bibliotece Jagiellońskiej, Bibliotece im. W. Borowego Uniwersytetu Warszawskiego, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie oraz Bibliotece PAU i PAN w Krakowie.

Wyjątek stanowi list do redakcji „Słowa”, który został wydrukowany na łamach „Słowa”, lecz jego rękopis nie zachował się. Mimo to zdecydowano o jego zamieszczeniu w niniejszej pracy, celem utrwalenia jak największej liczby zgromadzonych artefaktów dotyczących życia i twórczości Dąbrowskiego⁵².

Lektura listów pisanych do osób, z którymi Dąbrowski miał szczególnie serdeczne relacje – Villaume'ów i Rogozińskiej – pozwala na choćby częściowe poznanie oblicza pisarza jako osoby niezwykle empatycznej. Korespondencja jest także świadectwem niezwykle więzi oraz zażyłości, jaka łączyła go z rodziną Villaume'ów. W jednym z listów, na kilka tygodni przed ślubem z Marią Gersonówną, pisał do nich: „Czcilem Was i kochałem i kochać Was nie przestanę”. Ponadto jeden z rękopisów wskazuje na to, że Henryka Villaume zwracała się do Dąbrowskiego „syneczku”, podkreślając tym samym ich zażyłość oraz niemal rodzicielską miłość.



**Fot. 40. List Dąbrowskiego
do Franciszka Ejsmonda z 1907 r.**

⁵² Wśród rękopisów utworów literackich Dąbrowskiego (BN rkps 11151 II, k. 68) zachował się także szkic listu do Jana Gadomskiego, redaktora „Gazety Polskiej”, lecz samego listu – wysłanego do odbiorcy – nie udało się odnaleźć. Nie ma dowodów na to, że Dąbrowski przepisał go i wysłał Gadomskiemu, tym bardziej, że do druku *Felki* w „Gazecie Polskiej” – o czym mowa w szkicu listu – nigdy nie doszło. Biorąc pod uwagę założenia dyskursu epistolarnego oraz zasadę, że list niewysłany nie jest *de facto* listem, zdecydowano o niedrukowaniu go tutaj.

Ich relacja trwała jeszcze długo po I wojnie światowej, gdy przeprowadzili się do Warszawy na ul. Wspólną 64 m. 9. Interesujące jest także posługiwanie się przez Dąbrowskiego imieniem Julek, Juleczek w listach do bliskich osób.

Zachowane rękopisy stanowią najpewniej namiastkę całej wymienianej z tymi osobami korespondencji, jednak liczne wydarzenia dziejowe w wieku XX wielokrotnie miały okazję przyczynić się do jej zniszczenia czy zaginięcia – i tak też najpewniej się stało.

W niniejszym rozdziale zdecydowano o uporządkowaniu listów zgodnie z porządkiem osobowym ze względu na jego praktyczny, w tym przypadku, charakter. Szczątkowa korespondencja rozproszona w układzie chronologicznym nie ukazywałaby w sposób spójny omawianych wątków ani nie pozwoliłaby na rekonstrukcję ciągłości dialogu. Posegregowanie korespondencji zgodnie z kluczem osobowym daje natomiast możliwość prześledzenia (choćby fragmentarycznie) relacji Dąbrowskiego z poszczególnymi osobami.

Listy do Wacława Klossa

Usiłując jak najrzetelniej wywiązać się z podjętej próby monografii, zdecydowano o zamieszczeniu poniżej inwentarza sporządzonego przez Hugona Malanowicza, przy jednoczesnym zastrzeżeniu, że do listów tych – mimo kilku lat poszukiwań – nie udało się dotrzeć. Decyzja ta została podyktowana potrzebą utrwalenia jedyne go źródła poświadczającego istnienie listów – w nadziei, że może ono przydać się w przyszłych poszukiwaniach.

Inwentarz korespondencji Ignacego Dąbrowskiego i Wacława Klossa według Hugona Malanowicza⁵³:

Autografy listów Dąbrowskiego do Klossa (data i miejsce nadania)		Autografy listów Klossa do Dąbrowskiego (data nadania i adres odbiorcy)	
20.10.1890	Ruda Maleniecka	30.07.1890	do Rudy Malenieckiej
8.12.1891	Szczebrzeszyn	8.08.1890	
24.10.1892	Rzeżewo	11.11.1890	
10.11.1892		29.07.1891	do Poczekajki przez Kraśnik
25.02.1893		16.11.1891	do Szczebrzeszyna

⁵³ H. Malanowicz, *Bibliografia Ignacego Dąbrowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1959, nr 15, s. 259-278.

8.04.1893		19.11.1891	
6.05.1893		10.12.1891	
1.08.1894		14.12.1891	
24.06.1897	Warszawa	19.12.1891	
6.07.1898	ze statku Lebiec na Irtyszu pod Pawłodarem	8.01.1892	
26.09.1901		13.01.1892	
12.10.1901		25.01.1892	
16.10.1901	Sorrento	1.02.1892	
28.11.1901	Isola di Capri	10.02.1892	
9.01.1908		15.02.1892	
21.12.1909	Warszawa	20.02.1892	
24.12.1925	Rapallo	2.03.1892	
+ dwa listy bez miejsca i daty		9.03.1892	
		20.03.1892	
		30.03.1892	
		4.04.1892	
		11.04.1892	do Warszawy
		27.10.1892	
		19.11.1892	
		17.12.1892	
		19.02.1893	
		19.02.1894	do Warszawy
		9.04.1895	
		11.04.1895	
		16.04.1895	
		19.04.1895	
		27.04.1895	
		4.05.1895	
		10.05.1895	
		15.05.1895	
		18.05.1895	
		20.05.1895	
		26.05.1895	
		1.06.1895	do Leśniczówki (Bychawa)
		11.10.1895	
		14.10.1895	do Sokołowa
		18.09.1898	do Warszawy
		20.08.1899	do Podlesia przez Szczepieszyn
		30.10.1900	

Listy Dąbrowskiego do Klossa (odpisane przez Klossa)			
Zeszyt V		Zeszyt X	
24.11.1891	Szczecbrzeszyn	8.06.1894	Rzeżewo
8.12.1891		18.07.1894	Warszawa
2.01.1892		1.08.1894	
15.01.1892		4.08.1894	
30.01.1892		7.08.1894	
7.02.1892		10.08.1894	
9.02.1892		14.08.1894	
11.02.1892		15.08.1894	
13.02.1892		3.04.1895	Abramów
18.02.1892		21.04.1895	Podlesie
23.02.1892		24.04.1895	
4.03.1892			
5.03.1892			
12.03.1892			
28.03.1892			
5.04.1892			
8.04.1892			
Zeszyt XVII		Zeszyt XIX	
15.09.1896	Sokołów	25.07.1897	Salzburg
18.09.1896		26.07.1897	Ischl
23.09.1896		27.07.1897	Chiemsee
5.10.1896		27.07.1897	Salzburg
9.10.1896		28.07.1897	Monachium
10.10.1896		29.07.1897	
22.10.1896			
24.10.1896			
26.10.1896			
Zeszyt XX		Zeszyt XXI	
31.07.1897	Monachium	14.08.1897	Paryż
2.08.1897		22.08.1897	
9.08.1897	Interlacken	26.08.1897	
9.08.1897	Berno	28.08.1897	
10.08.1897	Lozanna	4.09.1897	
10.08.1897	Genewa		
11.08.1897			
13.08.1897	Dijon		

Listy do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej)

1. List Ignacego Dąbrowskiego do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej)

Florencja, 19.09.1901

Znowu tylko kilka słów. Jestem tu od wczoraj wieczór – jutro będę już w Rzymie. Prowadzę życie konduktora kolejowego, co zresztą lubię. We Florencji – masa wspomnień sprzed dwóch lat. Odzwyczałem się trochę od samotności i jeszcze nie wiem, co z nią mam robić. Dzień – jak dzień – zdziera się buty po różnych brukach – ale wieczorem głupio się robi. Czy nie dobra karta do kolekcji? O dobre wspomnienia prosi

Jul. Dąbrowski

Rkps. BJ rkps 9910 III, k. 10.

Błękitna karta o wymiarach 90 x 135 mm z białym tłoczonym obramowaniem po jednej stronie. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Recto: tłoczona grafika z podobizną rzeźby „Childhood and spring”. Verso: A Madame M^{me} Helena Rogozińska / a Okołowice chez M^{es} Buczyński. / Konieczpol. / gouvern. de Piotrków / Polonia (russa). Stempel poczt.: Firenze / [--] / Ferrovie.

2. List Ignacego Dąbrowskiego do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej)

Rzym, 20.09.1901

Pół dnia przejazdem w Rzymie. Myśl biegnie do wszystkich swoich – więc i do Pani. Jutro rano znowu dalej. Szkoda że się to dalej już kończy i szkoda, że nie „do widzenia”.

Jul. Dąbrowski

Rkps. BJ rkps 9910 III, k. 11.

Kremowa karta pocztowa o wymiarach 90 x 140 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Recto: widok na Forum Romanum z Kapitolu. Verso: A Madame / M^{me} Helena Rogozińska. / Polonia russa. / Varsavia / rue Sienna N°38. Stemple poczt.: Бапуава / 11.IX.[19]01 ДН.⁵⁴ / [---]; Roma / 21.9.[19]01 / Ferrovia.

⁵⁴ Warszawa / 11.IX.[19]01 dn.

3. List Ignacego Dąbrowskiego do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej)

Sorrento, 18.10.1901

Szanowna Pani!

Wnosząc z Jej ostatniego listu, widzę, że się Pani wybiera w dłuższą podróż, bo aż do Włoch. Nie mogę Pani zazdrościć, bo sam w nich siedzę, za to mogę bardzo szczerze powinszować. Czy jedzie Pani sama? To jest gorsza strona medalu. Jeszcze podróż, jak podróż, schodzi jako tako, ale czy się Pani nie obawia samotności tam na miejscu? Mnie to jedno tutaj dręczy i co dzień się modłę, żeby mi niebo zesłało choćby Żyda z Nalewek, byle mi zagadał po polsku! A czy nie ma Pani Szanowna w planie podróży i Sorrenta? To takie cudne miejsce! I z całą przyjemnością oprowadzałbym tu Panią po wszystkich *curiositach*. Ja w Sorrento zabawię jeszcze blisko dwa miesiące – jeżeli więc kiedy wolna chwila pozwoli Pani Łaskawej uszczęśliwić mnie kilku słowami wraz z podaniem adresu – nie omieszkam znowu naprzykrzyć się swoim pisanem.

A więc przyjemnej i pomyślnej podróży! Każdy jedzie z jakimś planem, w jakimś celu – otóż do tamtych życzeń dołączam jeszcze – bodajby się te cele całkowicie ziściły. O maleńką rączkę – jak zwykle – do ucałowania proszę.

Jul. Dąbrowski

Radzę wziąć masę piór Sommerville’a, bo tutejsze są niemożliwe do pisania.

I jeszcze raz – serdecznie – pomyślnej, miłej podróży.

Rkps. BJ rkps 9910 III, k. 12.

Błękitna karta z zaokrąglonymi rogami, o wymiarach 85 x 110 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Dopiski na lewym marginesie.

4. List Ignacego Dąbrowskiego do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej)

Sorrento, 20.10.1901

Poniedziałek rano

Szanowna Pani!

Piszę zupełnie na chybił-trafił – nie mając zupełnie nadziei, żeby te słowa zastały Panią w Warszawie. Gdyby się jednak tak stało, niech ta kartka będzie Jej dobrą wróżbą. Mam dziś bardzo dobry dzień, bom dużo pisał, a Pani wie, że dla tego dałbym się z przyjemnością powiesić! Więc tak Pani z serca życzę, żeby ten cały wyjazd był Jej tak przyjemnym, jak mnie dzień dzisiejszy. Otrzymuję dużo listów i wszystkie takie dobre, serdeczne!

Jedzie Pani podobno sama i w długą drogę – otóż – tak mi jakoś dobrze teraz – niech Pani w czasie całej tej drogi czuje czyjąś obecność – może to trudno – ale ma Pani przecież kogoś, którego by Pani widzieć wtedy chciała – więc niech ten on, czy ona towarzyszy Pani. A już później Włochy same dadzą sobie radę i postarają się podobać. A więc – niech góry po drodze będą pięknymi, a noce – jakby ich wcale nie było i niech to słońce i żar życia, którego Pani szuka choćby opalą Panią. Tak serdecznie chciał coś popisać

Jul. Dąbrow.

Dzień tu dziś okropnie ładny i tak się wielu rzeczy chce... chce... Dobrej podróży...

Rkps. BJ rkps 9910 III, k. 13–14.

Błękitna, sztywna karta o zaokrąglonych rogach, o wymiarach 85 x 110 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Na obu stronach dopiski na lewym marginesie. Błękitna koperta o wym. 92 x 125 mm. Adresat: Polonia (rusa) / Varsavia / A Madame / Helena Rogozińska / rue Sienna N°38. Stemple poczt.: Sorrento / 19 [---] [19]01; Бапуава / 9.X.[19]01 ДН. / Городск[уѣ] почт[амм]⁵⁵.

⁵⁵ Warszawa / 9.X.[19]01 dn. / Poczta miejska.

5. List Ignacego Dąbrowskiego do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej)

[Nabresina], 20.12.1901

Stąd, z Nabresiny, gdzie siedzimy obok siebie, przesyłam ostatnie włoskie pozdrowienie. Włochy – to już wczoraj – a jutro? Może to nie była nazwana, ale miła chwilka ta – Nabresina. Mała stacyjka życia.

– Jul.

Rkps. BJ rkps 9910 III, k. 15.

Karta pocztowa o wymiarach 95 x 140 mm. Zapisana obustronnie czarnym tuszem. Recto: trzy czarno-białe fotografie z Nabresiny: panorama, wiadukt i Bahn-Restaurant. Verso: Znaczki oderwane. Adresat: Madame / Helena de Rogozińska / Varsovie / rue Sienna N°38 / Pologne (rusa). Stemple poczt.: [---] XII 1901; Nabrezina; Барнаба / 10.XII.[19]01⁵⁶ БЕЧ[EP] / Городск[уи] почт[ам]⁵⁷.

⁵⁶ Być może błędna data na stemplu lub Dąbrowski zapisał datę na pocztówce z wyprzedzeniem.

⁵⁷ Warszawa / 10.XII.[19]01 wieczorem / Poczta Miejska.

6. List Ignacego Dąbrowskiego do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej)

Warszawa, 26.09.1902

Droga Pani!

Proszę mi wybaczyć, że nie piszę. Nie mogę – i co na to poradzić? A chciałem, rzeczywiście miałem lepsze zamiary. Nie stoi to w żadnym związku ze sprawami naszymi, – ot tak – zeszło się wiele innych spraw. Warszawa nie Sorrento, o czym i Pani wie doskonale. Jest mi tym przykrej, że tak bardzo chciałem odpowiedzieć na ostatni list Pani. Gdyby zamiast kałamarza była butelka spumante⁵⁸, a zamiast pióra w garści – jaki tam kieliszek – to i bez użycia tych utensyliów coś by może wyszło, a tak... Po 6–7 mordujących lekcji co dzień potem interesy, potem kłopoty, a na zakończenie – pogawędka piśmienna z przyjaciółmi – co dziwnego, że się myśli w zdania składać nie chce. Jeszcze mnie Pani nie zna na tle Warszawy. Tu będzie stanowczo odwrotna strona medalu, o ile tamta była dodatnią.

Więc kiedy Pani wraca? Jest tak ładnie – niech Pani tam posiedzi. Zimne ranki i noce, to już pewność jesieni – południa – jeszcze złudzenie lata. To jak te liście, na pozór zielone jeszcze, zdrowe, a przyjdzie wiatr – i po nich. Ja się postaram poprawić.

No, i dobranoc Pani. Już pierwsza w nocy, a jutro mam lekcje od ósmej. Tamta sprawa honorowa – zakończona, zupełnie na moją korzyść. Wyrok zapadł pozawczoraj⁵⁹. To właśnie ujęło mi masę godzin czasu. Perypetie były ciekawe ze względu na poboczne sprawy. Pomówimy o tym. Dobranoc.

Rkps. BJ rkps 9910 III, k. 16–17.

Podwójna kartka o wymiarach 135 x 210 mm, z tłoczonymi liniami. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Ostatnia strona niezapisana. Widoczny ślad po złożeniu arkusza na czworo.

⁵⁸ Spumante – włoskie wino musujące.

⁵⁹ Nie udało się ustalić szczegółów.

7. List Ignacego Dąbrowskiego do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej)

[brak miejsca] [brak daty, ok. 1902]

Niech beńdzie pochwalony!

Moja baba tysz kce się przetryndać⁶⁰ więc wieczorem wyczupidrzy⁶¹ się i hajda, a jagże.

Ostawajta z Bogiem

O 8^{ej}i puł.

Juleczek

Rkps. BJ rkps 9910 III, k. 18.

Karta wizytowa z drukowanym nazwiskiem Ignacego Dąbrowskiego, o wymiarach 55 x 125 mm. Zapisana jednostronnie czarnym tuszem.

⁶⁰ *przetryndać się* (gw. miejska) – tu: jeździć, włączyć się bez celu; również: przywlec się z trudem.

⁶¹ Prawd. kontaminacja dwóch określeń: *wyczupurzyć się* (gw. warszawska) – przesadnie się wystroić; oraz *pindrzyć* (pot.) – zalotnie się stroić, kokietować.

Listy do Józefa i Henryki Villaume'ów

1. List Ignacego Dąbrowskiego do Henryki Villaume

[Londyn], 18.07.1900

Szanowna Pani – brak biletów wizytowych zmusza mnie do przesłania Jej życzeń na karcie. Trochę one spóźnione, ale z własnego doświadczenia zna to Szanowna Pani, że w podróży żyje się bez zegarka i kalendarza. Od kilku dni siedzę w Londynie, zawzięcie zwiedzając. Na imieniny swoje już będę w Podlesiu. Ręce serdecznie całuje

Ign. Dąbrowski

Rkps. BUMCS rkps 187, k. 1.

Kartka pocztowa o wymiarach 87 x 140 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Recto: na połowie strony zdjęcie Tamizy w Londynie. Verso: Pologne (russe), gouvernement de Lublin / Szczebrzeszyn / A M^{me} Henriette Villaume / odręczny dopisek po rosyjsku. Stemple poczt.: Щебржешин Люблин[ская] Г[уберния] Почт[ово-]Тел[еграфное] Отд[еление] / 10 июл 1900⁶²; London S.E. / 12.15 PM / [---] J[UL]Y 1900.

⁶² Szczebrzeszyn Gubernia Lubelska Oddział Pocztowo-Telegraficzny/ 10 lipca 1900.

2. List Ignacego Dąbrowskiego do Józefa Villaume'a

Sokołów, 5.02.1902

Szanowny i Kochany Panie Doktorze!

Serdeczny list drogiego Pana wzruszył mnie więcej, niż to potrafię wypowiedzieć. Nie wiem, czym będę się mógł wywdzięczyć – chyba tym, że z zaproszenia skorzystam, ponieważ bardzo mi ono dogadza w terażniejszym moim położeniu.

Powieść, którą zacząłem zagranicą, z początku miała być znacznie krótszą, jednotomową. Tymczasem w pisaniu wydłużyła mi się do dwóch tomów. We Włoszech zdążyłem napisać tylko jeden tom (i tak przeszło 10 tysięcy wierszy) więcej – było niepodobieństwem. Zrażony jednak tamtą katastrofą z *Mistrzem* nie chciałem teraz w Warszawie robić żadnego okładu co do rzeczy napisanej ledwie w połowie. Teraz piszę drugi tom i idzie mi, ale już wolniej niż zagranicą. Przypuszczałem, że skończę na Wielkanoc – tymczasem nie. Byłoby dobrze, żeby się i na maj nie zaciągnęło. A napisać już ją muszę dla tysiąca rozmaitych powodów i najrozmaitszej natury. Cały zatem ten czas aż do maja lub dłużej, muszę gdzieś przeokładać. Tu zabawię do końca lutego, bo mi jakoś nieprzyjemnie tak wyjść z Kanigowskimi, u których jestem. Za to marzec i kwiecień będę zmuszo[ny] przebyć w Lubelskiem, podzieliwszy ten długi czas w połowie na Podlesie, w połowie w domu Kochanych Państwa.

Więc widzi drogi doktor, że Jego serdeczne zaproszenie było mi nie tylko miłym dowodem sympatii dla mnie i przyjaźni, ale jeszcze przyszło bardzo w porę. Stąd i tym bardziej jestem za nie wdzięczny.

A teraz jeszcze jedna kwestia. Przykro mi tylko, że to się tak jedno z drugim zeszło – zupełnie przypadkowo. Jeszcze z Sorrento wysłałem do „Kuriera Warszawskiego” nowelę pt. *Czekam Cię* – napisaną właściwie w Podlesiu w czasie lata. Otóż nowelę tę pozwoliłem sobie zadedykować obojgu Kochanym Państwu. Nie pisałem o tym, bo „Kurier”, zavalony wszelkiego rodzaju utworami, chociaż zapłacił zaraz, może to drukować nie wiadomo kiedy – nie było więc co uprzedzać. Teraz jednak chodzi mi o to, żeby Szanowny Pan wiedział, że to było jeszcze z Sorrento, nie teraz.

Co do pożyczki – za propozycję bardzo dziękuję, ale jakoś dam sobie jeszcze radę, a właściwie, jeszcze mi się nie wszystko rozeszło, bo i z Włoch przywiozłem kilka drobiazgów,

które teraz po kolei wykańczam i handluję. W „Tygodniku Ilustrowanym”, zdaje się, że już niedługo wyjdzie jedna z tych rzeczy – malutki drobiazg pt. *Na Capri*.

Pani Villaume za przypisek do „syneczka” jak prawdziwy syneczek ręce całuję.

Pozdrowienia i serdeczne uściśnienia przesyła

Ignacy Dąbrowski

Do p. Zofii może innym razem napiszę. Tymczasem „obie łapy”⁶³ mocno ściskam i trzęsę.

Rkps. BUMCS rkps 187, k. 2–3.

Podwójna kartka o wymiarach 110 x 147 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem.

Wyraźny ślad po zgięciu w pół. Na pierwszej i ostatniej stronie ślady rdzy po spinaczach.

⁶³ Villaume’ówna chorowała na kardiomegalię (powiększonym sercem), z powodu której jej dłonie były bardzo nabrzmięte i opuchnięte. Z zachowanych listów można wywnioskować, że dziewczyna sama nazywała swoje dłonie humorystycznie *łapami*. Zob. s. 55.

3. List Ignacego Dąbrowskiego do Henryki i Józefa Villaume'ów

Podlesie, 22.08.1902

Szanowny i Kochany Panie Doktorze!

Niespodzianie wypadło, że muszę wyjechać bez pożegnania się ze Szczepieszyńcem z powodu braku koni. We środę wróciliśmy z Sandomierza z trzema końmi okulawiałymi i te same szkapiny muszą mnie jutro zawieźć do Lublina, o fornalskich lub wynajętych nie było co nawet myśleć z powodu żniw i gwałtownej zwózki. Osiadłem więc jak na lodzie. Nie tak, jak sobie planowałem zszedł mi ten czas w Podlesiu, więc i w Szczepieszyńcu byłem mało. Nie umiem w ogóle rozpisywać się o swoich uczuciach i w sferze sentymentu jest mi jakoś nieswojo.

Ale, Drodzy Państwo, Wy wiecie, że najlepsze, najserdeczniejsze wspomnienia moje są z Wami związane, że przyzwyczałem się Was kochać, cenić, szanować i to już chyba na zawsze we mnie zostanie.

A więc do widzenia pewnie na Boże Narodzenie, wtedy już się poprawię. Serdeczne, szczere słowa zasyla

Ign. Jul. Dąbrowski

Rkps. BUMCS rkps 187, k. 4–5.

Podwójna kartka o wymiarach 97 x 120 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Wyraźny ślad po zgięciu w pół. Na pierwszej i ostatniej stronie wyraźne ślady rdzy po spinaczach.

4. List Ignacego Dąbrowskiego do Henryki i Józefa Villaume'ów

Warszawa, 18.05.1903

Drodzy i Kochani Państwo!

Zapewne już gazety i pogłoski uprzedziły mnie w zakomunikowaniu Drogim Doktorstwu niezupełnie niespodzianej nowiny o moich zamiarach małżeńskich już w najbliższej przyszłości. Tym razem pogłoska jest prawdziwą. Za trzy tygodnie ma nastąpić ten tak ważny dla mnie fakt⁶⁴. Przystępuję do niego po długiej i głębokiej rozwadze, z tym niezachwianym przekonaniem, że robię dobrze i że kroku tego żałować nigdy nie będę. Jestem już przy tym dziwnie do tej zmiany losu przygotowanym. Nie ożeniłbym się teraz – zrobiłbym to za kwartał, za dwa, za rok, to się już stać musiało. Człowiek musi z czasem łysieć, siwieć, musi się i ożenić, zostać ojcem. Takie widać prawo natury i z całą gotowością i chęcią ulegam mu.

Wiem, Drodzy Państwo, jak przez życzliwość dla mnie interesujecie się serdecznie moim losem i dlatego przy całym tym rozgardiaszu i zamęcie egzaminacyjnym i narzeczeńskim musiałem sobie urwać kilka chwil wolnych, żebym Wam, Państwo Drodzy, choć w tych kilkunastu wyrazach wyświadczyć się.

A jeżeli w tej chwili wyrwie Wam się z serca jakie życzenie szczere dla mnie, którym chcecie mi sprawić największą radość, to mi życzenie, abym nikogo nie utracił z tych, których kochałem⁶⁵, a Was, Państwo Drodzy – przede wszystkim. Czcilem Was i kochałem i kochać Was nie przestanę.

Ign. Dąbrowski

Rkps. BUMCS rkps 187, k. 6–7.

Podwójna kartka o wymiarach 110 x 177 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Wyraźny ślad po zgięciu w pół. Pismo drobne, pochyle, czytelne. Na ostatniej stronie pojedyncze plamy i ślad rdzy po spinaczu.

⁶⁴ Ślub odbył się 9 czerwca 1903 roku w Warszawie.

⁶⁵ Prawd. jest to nawiązanie do pierwszej narzeczonej Dąbrowskiego, która zmarła w 1894 r. – Teresy Kazimierzy Olszewskiej (siostry Henryki Villaume'owej). Zob. s. 42.

5. List Ignacego Dąbrowskiego do Henryki i Józefa Villaume'ów

[Kijów], 15.12.1903

Szanownemu Panu Doktorowi i całej Jego Rodzinie przesyłam najlepsze życzenia na nadchodzący rok nowy. Z prawdziwym szacunkiem

Ign. Dąbrowski

Rkps. BUMCS rkps 187, k. 8.

Karta pocztowa o wymiarach 90 x 140 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem ręką Wacława Klossa. Recto: widok na Askoldową Mogilę w Kijowie. Verso: Wielmożny Pan / Dr Józef Villaume / w Szczepieszynie / gub. lubelska. Stemple poczt.: Киев почтов. контора / 16 XII 1903; Щепієшин Люблин[ская] Г[убернія] Почт[ово-]Тел[еграфное] Отд[еление] [---]⁶⁶ / 18 XII 1903.

⁶⁶ Kijów Urząd Pocztowy / 16 XII 1903; Szczepieszyn Gubernia Lubelska Oddział Pocztowo-Telegraficzny Urząd Pocztowy 18 XII 1903.

Listy do Zofii Villaume-Zahrt

1. List Ignacego Dąbrowskiego do Zofii Villaume

Rzym, 20.09.1901

Dla odmiany dwie stare baby, bo to z poważnego miejsca – wraz z błogosławieństwem przesyła

Jul. Dąbrowski

Rkps. BUMCS rkps 176, k. 6.

Karta pocztowa o wymiarach 88 x 138 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Pismo drobne, czytelne. Recto: wizerunek dwóch dziewcząt w kapeluszach. Verso: A Mademoiselle / M^{elle} Zosia Villaume / Szczebrzeszyn / gouvernement de Lublin / Polonia (russe). Stemple poczt.: Roma 21.09.[19]01 Ferrovia; Щебржешин Люблин[ская] Г[уберния] Почт[ово-]Тел[еграфное]⁶⁷ / [---] 1901.

⁶⁷ Szczebrzeszyn Gubernia Lubelska Oddział Pocztowo-Telegraficzny.

2. List Ignacego Dąbrowskiego do Zofii Villaume

Sorrento, 23.09.1901

Villa Loreley

Na koniec po całym miesiącu podróży rzemiennym dyszlem⁶⁸ stanąłem na miejscu. Sorrento cudowne – jak zawsze. Pokój mam na morze, a poza nim dookoła Ischia, Procida, Pozzuoli, Neapol, Wezuwiusz, Castellamere – jak panorama. Willa w której mieszkam stoi na skale tak prostopadłej, że stojąc na balkonie mogę otrząsać popiół z papierosa wprost w morze. Dokoła pomarańcze, oliwki i figi. Upały jeszcze duże.

Jestem tu od wczoraj i jużem się zakwaterował zupełnie. I wcale tu niedrogo. Za duży pokój wraz z całym utrzymaniem, nawet z winem – 5 lirów dziennie. Przesiedzę tu do listopada. Wczoraj była burza i dziś morze szumi, szumi. Co kilka minut z wierzchołka Wezuwiusza podnosi się słup jaskrawo oświetlonego dymu. Posyłam i kartę. Czy nie ładna? Człowieka aż z krzesła podnosi, jak się popatrzy.

Rodzicom najserdeczniejsze pozdrowienia, a Tobie, Panno Zofio – najpiękniejsze, na jakie mnie tylko stać – ukłony i uściśnienie łapki.

Jul. Dąbrowski

Rkps. BUMCS rkps 176, k. 7.

Karta o wymiarach 113 x 85 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Na pierwszej stronie widoczny ślad rdzy po spinaczu.

⁶⁸ *rzemiennym dyszlem* (daw.) – podróżować nieśpiesznie, z wieloma przystankami.

3. List Ignacego Dąbrowskiego do Zofii Villaume

[Capri], 18.11.1901

Hotel Continental

Od kilku dni siedzę na przecudnej Capri. Czegoś równie pięknego nigdy nie widziałem i z pewnością nie zobaczę. Zabawię tu 3 tygodnie. Pogody wspaniałe i w południe upał, okna otwarte całą noc. Jadam na tarasie nad morzem, słuchając muzyki. Zupełna bajka. Musi tu Zosia być kiedyś koniecznie. Rodzicom pozdrowienia

– Jul.

Rkps. BUMCS rkps 176, k. 8.

Karta pocztowa o wymiarach 89 x 140 mm. Zapisana obustronnie niebieskim atramentem. Recto: ilustracja Giuseppe Morgano „Zum Kater Hiddigeigei”, Capri. Verso: A Mademoiselle / Zofia Villaume / Polonia (russa) / Szczebrzeszyn / gouvernement de Lublin. Stemple poczt.: Щебржешин Люблин[ская] Г[уберния] Почт[ово-]Тел[еграфное]⁶⁹ / 12 [---] 1901.

⁶⁹ Szczebrzeszyn Gubernia Lubelska Oddział Pocztowno-Telegraficzny.

Listy do różnych adresatów

1. List Ignacego Dąbrowskiego do Stanisława Tomkowicza, redaktora „Czasu”

Warszawa, 25.06.1894

Szanowny Panie Redaktorze!

Około 15 maja r.b. przesłałem do redakcji „Czasu” na konkurs nowelę pt. *Jedna łza*, załączając w kopercie dokładny swój adres. Odpowiedzi dotychczas nie otrzymałem żadnej. Uważając to za dowód, że nowela moja została odrzuconą, sprzedałem ją 8 czerwca redakcjom warszawskim z zastrzeżeniem prawa wyłączności druku. Tymczasem jeden ze znajomych moich, z którym się dziś widziałem, jako przybyły z Krakowa, powiadomił mnie, że nowela moja została podobno w liczbie kilku innych przeznaczoną przez Redakcję „Czasu” do druku. Pogłosce tej niezupełnie wierzę, trudno mi bowiem przypuścić, ażeby Redakcja „Czasu”, mając mój adres, nie powiadomiła mnie o losach noweli, tym bardziej, że jako stale zamieszkujący w Królestwie, „Czasu” czytywać nie mam możliwości. Przypuszczam więc, że teraźniejsze zgłoszenie się moje jest nieuzasadnione, i zbytecznie tylko czas Szanownemu Panu zajmuję⁷⁰.

Swoją drogą, chcąc być w zupełnym porządku, uważam za stosowne o sprzedaży noweli uprzedzić i, gdyby pogłoska okazała się słuszną, stanowczo upraszać muszę o zaniechanie druku w „Czasie”, naraziłoby mnie to bowiem na zarzut nierzetelności. Po tygodniowym oczekiwaniu na zawiadomienie listowne, słusznie uważać się mogłem za zupełnego posiadacza własnego utworu.

Pozostaję z należnym szacunkiem i poważaniem

Ignacy Dąbrowski

Rkps. Biblioteka PAU i PAN w Krakowie, rkps 1979, k. 21–22.

Podwójna kartka o wym. 135 x 210 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Pierwsza strona lekko przekreślona ołówkiem. Delikatny ślad po zgięciu kartki na czworo.

⁷⁰ Omówienie całego zdarzenia – zob. s. 39–40.

2. List Ignacego Dąbrowskiego do Stanisława Tomkowicza, redaktora „Czasu”

Warszawa, 10.07.1894

Wielmożny Panie!

Przed wszystkim przepraszam najuprzejmiej za mimowolną zwłokę w odpowiedzi. Ostatnie dwa tygodnie spędziłem w ciągłych przejazdach i list szanownego Pana doszedł mnie dopiero wczoraj.

Niestety, odpowiedź moja nie może być zupełnie taką, jakiej sobie Szanowny Pan życzył. Sprzedawszy już raz nowelę pozbyłem się wszelkich praw rozporządzania nią. Chcąc jednakże w jakikolwiek sposób zakończyć to przykre dla obydwu stron nieporozumienie, udałem się natychmiast do p. Wolffa, redaktora „Tygodnika Ilustrowanego”, (któremu sprzedałem *Jedną lżę*) i przedstawivszy Mu całą sprawę, skłoniłem Go do wejścia w porozumienie z redakcją „Czasu”. Jeżeli więc „Czas” trwa jeszcze w zamiarze drukowania noweli, raczy Szanowny Pan zgłosić się listownie wprost do p. Wolffa, a Jego decyzja z konieczności rzeczy musi być stanowczo już rozstrzygającą. Z rozmowy, jaką miałem, wyniosłem przekonanie, że na druk przed „Tygodnikiem Ilustrowanym” bezwarunkowo się nie zgodzi, ponieważ zapłaciwszy dość wygórowaną cenę, będzie się starał możliwie pod względem wydawniczym rzecz wyzyskać. Może tylko przystać na przedruk, lub, o ile mi się zdaje w najlepszym razie na drukowanie jednoczesne. Zresztą – są to tylko moje domysły i być może, że na propozycję „Czasu” odpowie inaczej. Teraz p. Wolff oczekuje listu Szanownego Pana, a uprzedzony już przeze mnie o wszystkim nie omieszką bezzwłocznie dać odpowiedź.

Proszę wierzyć, że szczerze ubolewam nad zaszłym nieporozumieniem. Wina tu ani moja, ani, jak Szanowny Pan przedstawił – Redakcji „Czasu”. Zresztą jako początkujący dopiero literat, tak wiele mam w tych sprawach doświadczenia, że choćbym i w czym pobił, w żadnym razie na moją niekorzyść tłumaczonym to być nie może.

Łączę wyrazy wysokiego szacunku i poważania

Ignacy Dąbrowski

P.S. O tym, że redakcja „Słowa” była o wyniku konkursu powiadomiona, nic nie wiedziałem, ponieważ nie miałem z nią dotychczas żadnych stosunków. Drukowanym wynik konkursu w „Słowie” nie był. Adres mój: Warszawa. Księgarnia Paprockiego, Nowy Świat 41.

Rkps. Biblioteka PAU i PAN w Krakowie, rkps 1979, k. 23–24.

Podwójna kartka o wym. 135 x 210 mm. Zapisana obustronnie czarnym atramentem. Brak koperty.

3. List Ignacego Dąbrowskiego do Lucjana Wrotnowskiego, redaktora „Słowa”

[brak miejsca], 14.01.1895

Szanowny Redaktorze!

W imię bezstronności, jaka każdą redakcję obowiązywać powinna, upraszam uprzejmie o zamieszczenie niniejszego sprostowania.

W numerze 301 „Słowa” z roku ubiegłego znalazłem sprawozdanie z utworu mego pt. *Sonata*, odczytanego na dwóch prelekcjach w dniach 29 i 30 z. m. w sali Muzeum Przemysłu i Handlu.

Otóż ze względu, iż w artykule tym podaną została treść tylko pierwszej prelekcji i niewielkiego środkowego urywka drugiej, mianowicie drukowanego fragmentu w „Kurjerze Warszawskim”, całą zaś drugą połowę wraz z zakończeniem, mieszczącym, rzecz prosta, ideowy wynik utworu i zarazem wyjaśnienie jedyne go celu, dla którego był napisany – pominięto zupełnym milczeniem ponieważ, dalej, sprawozdawca ani jednym słowem nie zaznaczył głównej idei *Sonaty*, co więcej – zaakcentował wyraźnie, iż treść jej skończyła się tam, gdzie mu się podobało ją urwać na koniec ze względu, iż p. recenzent podsuwa mnie tendencje, jakie ja sam w zakończeniu starałem się potępić, przeto uważam za stosowne oświadczyć, iż autor w mowie będącego artykułu J. Ł.⁷¹ najwidoczniej na drugim odczycie wcale nie był i pisał recenzję z utworu, którego nie słyszał – wobec czego i odpowiedzialność za sens tak okrojonej przez p. sprawozdawcę mej pracy powinna w zupełności spadać nie na mnie, lecz na niego.

Racz przyjąć Szanowny Redaktorze, wyrazy szacunku, z jakim pozostaje

Ignacy Dąbrowski

List drukowany na łamach czasopisma „Słowo” (1895, nr 14, s. 2).

⁷¹ Mowa o artykule Juliana Łętowskiego (właśc. Władysława Książka): *Z sali odczytów*, „Słowo” 1894, nr 301, s. 2–3. Zob. s. 42.

4. List Ignacego Dąbrowskiego do redakcji „Kurier Warszawski”

[Warszawa], 31.08.1900

Szanowny Panie!

Czy nie mógłbym prosić o małą wzmiankę w „Kurierze”, że wróciłem już do Warszawy z zagranicy⁷². Nie chciałbym osobiście nudzić Szanownego Pana wyłuszczeniem powodów, dlaczego o to proszę – a pisać byłoby za długo – ale zależy mi na tym trochę właśnie teraz. Czy dobrze?

Wyrazy Poważania i uściśnienie dłoni łączy

Ignacy Dąbrowski

A nowelę dla „Kuriera” już mam, ale jeszcze, niestety! – tylko w głowie.

Rkps. BUW rkps nr 2509, k. 10.

Karta o wymiarach 88 x 135 mm zapisana obustronnie czarnym atramentem. W zbiorach korespondencji redakcji.

⁷² Redakcja spełniła prośbę pisarza: [*Powieściopisarz, Ignacy Dąbrowski...*], „Kurier Warszawski” 1900, nr 243, s. 3.

5. List Ignacego Dąbrowskiego do Franciszka Ejsmonda

[Warszawa], 23.04.1907

Szanowny Panie!

Posiedzenie w sprawie Muzeum, o jakim wspominałem, odbędzie się dziś o godz. 7. w gmachu Techników (Włodzimierska 3)⁷³ w sali Nr 4. Może zechce Szanowny Pan poświęcić mu chwil parę.

Wyrazy poważania dla obojga Szanownych Państwa przesyła

Ignacy Dąbrowski

Rkps. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, rkps 747, t. 3, k. 19.

Pojedyncza karta wizytowa z nazwiskiem Ignacego Dąbrowskiego, o wymiarach 90 x 115 mm.

Zapisana jednostronnie czarnym atramentem. Widoczne lekkie zabrudzenia.

⁷³ Gmach Stowarzyszenia Techników przy ul. Włodzimierskiej 3 w Warszawie.

Bibliografia drukowanych utworów Ignacego Dąbrowskiego

1. *Śmierć*

Dąbrowski I., *Śmierć (studium)*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 2, s. 456–503.

Dąbrowski I., *Śmierć (studium)*, „Biblioteka Warszawska” 1892, t. 3, s. 32–82.

Dąbrowski I., *Śmierć. Studium*, Teodor Paprocki, Warszawa 1893.

Dąbrowski I., *Śmierć. Studium*, Jan Fiszer, Warszawa 1900.

Dąbrowski I., *Śmierć*, Bernard Milski, Poznań 1910.

Dąbrowski I., *Śmierć*, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1921.

Dąbrowski I., *Śmierć*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

Dąbrowski I., *Śmierć*, Universitas, Kraków 2001.

Wydania obcojęzyczne:

Dąbrowski I., Смерть: Этюд, tłum. L. I. Gorbaczewski, Nakład S. Kornatowskiego, Petersburg 1894.

Dąbrowski I., *Der Tod. Eine Studie*, tłum. M. Urstein, Schwetschke und Sohn, Braunschweig 1896.

Dąbrowski I., *Der Tod. Eine Studie*, tłum. R. Löwenfeld, Schlesische Buchdruckerei, Kunst- und Verlags-Anstalt, Breslau 1896.

Dąbrowski I., *Der Tod*, „Lodzer Zeitung” 1897, nr 73–99.

Dąbrowski I., Смерть: [Этюд], tłum. K. Przewaliński, Nakład N. Glagoleva, Petersburg 1908.

Dąbrowski I., *Smrt. Studie*, tłum. D. Panýrek, „Zdraví Lidu” 1912, nr 1–12.

Dąbrowski I., *Smrt*, tłum. D. Panýrek, Nakład Antonina Reisa, Praha–Vyšehrad 1913.

2. *Felka*

Dąbrowski I., *Felka*, „Kurier Warszawski” 1893, nr 185–187, 190, 193, 194, 197, 198, 200, 204, 205, 210, 213, 214, 217, 225, 227–228, 231–232.

Dąbrowski I., *Felka*, „Nowa Reforma” 1893, nr 213–230.

Dąbrowski I., *Felka*, Teodor Paprocki, Warszawa 1894.

Dąbrowski I., *Felka*, Jan Fiszer, Warszawa 1900.

Dąbrowski I., *List szwaczki*, w: H. Galle (red.), *Czytanki polskie dla uniwersytetów ludowych*, t. 1, Warszawa 1907, s. 20–25. [fragment *Felki*]

Dąbrowski I., *Felka*, Nakładem „Wiadomości” (Londyn) 1957.

Dąbrowski I., *Felka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

3. Sonata cierpienia

Dąbrowski I., *W noc letnią*, „Kurier Warszawski” 1894, nr 1, s. 22–23.

Dąbrowski I., *Sonata (fragment)*, „Kurier Warszawski” 1894, nr 359, s. 1–2; 1895, nr 1, s. 1–2.

Dąbrowski I., *Sonata (fragment)*, „Nowa Reforma” 1895, nr 206, s. 1–2; nr 207, s. 1.

Dąbrowski I., *Sonata cierpienia*, „Ateneum” 1897, t. 4, z. 1, s. 61–97.

Dąbrowski I., *Sonata cierpienia*, w: Tenże, *Nowele*, Jan Fiszer, Warszawa 1900, s. 35–127.

4. Legenda o promyku sobotnim

Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, „Gazeta Polska” 1894, nr 16, s. 2.

Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, „Przegląd” (Lwów) 1894, nr 19, s. 2.

Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, „Głos Narodu” 1894, nr 24, s. 6.

Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, „Dziennik Chicagowski” 1894, nr 48, s. 4.

Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, w: Tenże, *Nowele*, Jan Fiszer, Warszawa 1900, s. 37–127.

Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, w: S. Tync, J. Gołąbek (red.), *Czytanki polskie dla IV oddziału szkoły powszechnej*, Książnica-Atlas, Lwów 1931, s. 118–119.

Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, w: J. Gołąbek, S. Tync, J. Duszyńska (red.), *U progu polski. Czytanka polska dla IV klasy szkoły powszechnej*, Jerozolima 1943, s. 93–95.

Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, „Razem Młodzi Przyjaciele” (Londyn) 1989, nr III–IV, s. 6–8.

Wydania obcojęzyczne:

Dąbrowski I., *Legendo pri la sabato radieto*, tłum. T. Hodakowski, „Pola Esperantisto” („Esperantysta Polski”) 1931, nr 5, s. 64–66.

5. Jedna łza

Dąbrowski I., *Jedna łza*, „Czas” 1894, nr 176, s. 1; nr 177, s. 1.

Dąbrowski I., *Jedna łza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 45, s. 297–299; nr 46, s. 308–309.

Dąbrowski I., *Jedna lza*, w: Tenże, *Nowele*, Jan Fiszer, Warszawa 1900, s. 155–177.

Dąbrowski I., *Jedna lza*, „Dziennik Chicagowski” 1912, nr 211, s. 6.

6. Idylla

Dąbrowski I., *Idylla*, „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 24, s. 461–163.

Dąbrowski I., *Idylla*, w: Tenże, *Nowele*, Jan Fiszer, Warszawa 1900, s. 137–153.

Dąbrowski I., *Idylla*, w: Tenże, *Nowele wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 5–4.

7. Korespondencja z Włoch

Ig. Dąb. [Ignacy Dąbrowski], *Z Rzymu*, „Bluszcz” 1897, nr 19, s. 150–151; nr 27, s. 215–216; nr 39, s. 311–312; nr 43, s. 341–342.

Ig. Dąb. [Ignacy Dąbrowski], *Z Rzymu*, „Bluszcz” 1898, nr 4, s. 30; nr 24, s. 191–192.

Ig. Dąb. [Ignacy Dąbrowski], *Korespondencja z Włoch*, „Bluszcz” 1899, nr 49, s. 390–391.

Ig. Dąb. [Ignacy Dąbrowski], *Korespondencja z Włoch*, „Bluszcz” 1900, nr 20, s. 158–159.

8. Kolega szkolny

Dąbrowski I., *Kolega szkolny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 27, s. 518–519, 538–539; nr 29, s. 558–559.

Dąbrowski I., *Kolega szkolny*, w: Tenże, *Nowele*, Jan Fiszer, Warszawa 1900, s. 1–33.

Dąbrowski I., *Kolega szkolny*, w: Tenże, *Nowele wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 47–66.

9. Wezuwiusz

Dąbrowski I., *Wezuwiusz*, „Kurier Warszawski” 1900, nr 345, s. 1; nr 346, s. 1, nr 349, s. 3; nr 350, s. 2; nr 351, s. 1–2; nr 352, s. 3.

Dąbrowski I., *Wezuwiusz*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Jan Fiszer, Warszawa 1903, s. 71–104.

10. [Każda sztuka...]

Dąbrowski I., [Każda sztuka...], w: K. Kozłowski (red.), *Scena polska w Łodzi 1844–1901*, Łódź 1901, s. 115.

11. *Chwila była przedwieczorna*

Dąbrowski I., *Chwila była przedwieczorna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 14, s. 275.

Dąbrowski I., *Chwila była przedwieczorna*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Jan Fiszer, Warszawa 1903, s. 7–10.

Dąbrowski I., *Chwila była przedwieczorna*, w: M. Reiter (red.), *Czytania polskie*, t. III, K. S. Jakubowski, Lwów 1923, s. 57–58.

12. *Czekam Cię!*

Dąbrowski I., *Czekam Cię!*, „Kurier Warszawski” 1902, nr 299 (dod. poranny), s. 1–2; nr 300 (dod. poranny), s. 1; nr 301 (dod. poranny), s. 1; nr 304 (dod. poranny), s. 1; nr 306 (dod. poranny), s. 1; nr 307 (dod. poranny), s. 1; nr 308 (dod. poranny), s. 1; nr 309 (dod. poranny), s. 1; nr 311 (dod. poranny), s. 1.

Dąbrowski I., *Czekam Cię!*, „Tygodnik Polski” (Lwów) 1903, nr 1, s. 28–29.

Dąbrowski I., *Czekam Cię!*, „Kurier Lwowski” 1903, nr 10–11, 13–17, 24, 28–29.

Dąbrowski I., *Czekam Cię!*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Jan Fiszer, Warszawa 1903, s. 11–50.

Dąbrowski I., *Czekam Cię! Opowiadanie*, (dodatek powieściowy „Gońca Wielkopolskiego”), Bernard Milski, Poznań 1903.

13. *Na Capri*

Dąbrowski I., *Na Capri*, „Nowa Reforma” 1902, nr 296 (dod. literacki), s. 1.

Dąbrowski I., *Na Capri*, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 1, s. 9.

Dąbrowski I., *Na Capri*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Jan Fiszer, Warszawa 1903, s. 105–112.

14. *Okręt zadżumiony*

Dąbrowski I., *Okręt zadżumiony*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 1, s. 23–25.

Dąbrowski I., *Okręt zadżumiony*, „Tydzień” (dod. literacki „Kuriera Lwowskiego”) 1903, nr 8, s. 60–61; nr 9, s. 67–68; nr 10, s. 76–78.

Dąbrowski I., *Okręt zadżumiony*, „Nowa Reforma” 1903, nr 64, s. 1–2; nr 65, s. 1–2.

Dąbrowski I., *Okręt zadżumiony*, w: Tenże, *Chwila była przedwieczorna... Wrażenia*, Jan Fiszer, Warszawa 1903, s. 51–70.

15. *Taniec jako sztuka piękna*

Dąbrowski I., *Taniec jako sztuka piękna*, „Kurier Warszawski” 1904, nr 299, s. 1–3.

16. *Sama*

Dąbrowski I., *Sama*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 39, s. 710; nr 40, s. 735–736; nr 41, s. 761; nr 42, s. 781; nr 43, s. 802; nr 45, s. 823, 826.

Dąbrowski I., *Sama*, w: Tenże, *Samotna*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 1–55.

Dąbrowski I., *Sama*, w: Tenże, *Nowele wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 15–46.

Dąbrowski I., *Sama*, w: *Róże, Cecylie, Florentyny. Opowiadania pisarzy polskich*, wybór i oprac. M. Błaszczyk, H. Lebecka, Warszawa 1974, s. 533–565.

Wydania obcojęzyczne:

Dąbrowski I., Одна, tłum. M. Levitsky, „Русская Мысль” („Myśl Rosyjska”) 1908, nr 10, s. 29–47.

17. *Stara matka*

Dąbrowski I., *Matka*, „Wieczory Literackie” (dodatek do „Świata Kobięcego”) 1905, nr 1, 2, 4, 6, 7/8, 10, 12, 14, 16, 18, 20; „Świat Kobięcy” 1905, nr 22–34, 36, 37.

Dąbrowski I., *Matka*, „Kurier Lwowski” 1906, nr 102–106, 109–112, 117–119, 123, 125–126, 129, 133, 136–141, 143, 145–146, 150, 154.

Dąbrowski I., *Stara matka*, w: Tenże, *Samotna*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 57–185.

Dąbrowski I., *Matka*, w: Tenże, *Nowele wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 177–252.

18. *Lampa babuni*

Dąbrowski I., *Lampa babuni*, w: Z. Dębicki (red.), *Pamięci Jana Gadomskiego – Koledzy*, Biblioteka Dzieł Wyborowych, Warszawa 1907, s. 60–61.

19. *Niepotrzebny*

Dąbrowski I., *Niepotrzebny*, „Kurier Warszawski” 1911, nr 339, s. 3–6; nr 340, s. 3–4; nr 341, s. 4–7.

Dąbrowski I., *Niepotrzebny*, w: Tenże, *Samotna*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 187–235.

Dąbrowski I., *Niepotrzebny*, w: Tenże, *Nowele wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 67–95.

20. *Zmierzchy*

Dąbrowski I., *Zmierzch bogów*, „Dziennik Kijowski” 1913, nr 59, 62, 68, 71, 86, 89–90, 92, 97, 100, 104, 108, 118, 124, 126, 128, 130, 133, 135, 137.

Dąbrowski I., *Zmierzchy*, Jan Fiszer, Warszawa 1914.

Dąbrowski I., *Zmierzchy*, w: Tenże, *Nowele wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 97–176.

21. *Matki*

Dąbrowski I., *Matki*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 3–184.

Dąbrowski I., *Matki*, Biblioteka Polska, Warszawa 1923.

22. *Na wakacje!*

Dąbrowski I., *Na wakacje*, w: S. Tync, J. Gołąbek (red.), *Czytanki polskie dla V oddziału szkoły powszechnej*, Książnica–Atlas, Lwów 1929, s. 203–205.

Wykaz rękopisów Ignacego Dąbrowskiego w układzie chronologicznym⁷⁴

- Dąbrowski I., *Śmierć (pierwotne)*, 1888 r. BN rkps 11144 II (1888 r.)
- Dąbrowski I., *Skazaniec*, 1890 r. BN rkps 11148 II (ok. 1890 r.)
- Dąbrowski I., [*Śmierć*], 1891 r. BN rkps 11146 II (1891 r.)
- Dąbrowski I., *Z dziennika suchotnika*, 1891 r. BN rkps 11145 II (1891 r.)
- Dąbrowski I., *Śmierć: studium*, 1891 r. BN rkps 11147 II (1891 r.)
- Dąbrowski I., *Panna Eliza*, ok. 1892 r. BN rkps 11150 II (ok. 1892 r.)
- Dąbrowski I., [Fragment utworu dramatycznego], ok. 1893 r. BN rkps 11149 II (ok. 1892 r.)
- Dąbrowski I., *Felka*, 1893 r. BN rkps 11151 II (1893 r.)
- Dąbrowski I., *Sonata cierpienia*, 1893 r. (BN rkps 11155 II) (1894–1895 r.)
- Dąbrowski I., *Sonata cierpienia* [2 zeszyty], 1893 r. BN rkps akc. 13510 (ok. 1890 r.)
- Dąbrowski I., *Legenda o promyku sobotnim*, 1893 r. BN rkps 11159 II (1894 r.)
- Dąbrowski I., *Mistrz* [I wersja], 1893–1894 r. BN rkps 11152 II, t. 1–2 (1893–1894 r.)
- Dąbrowski I., *Mistrz* [II wersja], 1893–1894 r. BN rkps 11153 II, t. 1–2 (1893–1894 r.)
- Dąbrowski I., *Łza*, 1894 r. BN rkps 11158 II (1894 r.)
- Dąbrowski I., „*Sonata*”. *Odczyt publiczny Ignacego Dąbrowskiego*, 1894 r. BN rkps 11157 II (1894 r.)
- Dąbrowski I., *Sonata. Fragment z większego utworu*, 1895 r. BN rkps 11156 II (1894 r.)
- Dąbrowski I., *Mistrz* [III wersja], ok. 1896 r. BN rkps 11154 II (1896 r.)
- Dąbrowski I., *Idylla*, 1896 r. BN rkps 11160 II (1897 r.)
- Dąbrowski I., *Kolega szkolny*, 1897 r. BN rkps 11161 II (1897 r.)
- Dąbrowski I., *Wycieczka na Wezuwiusz*, 1900 r. BN rkps 11162 II (1899 r.)
- Dąbrowski I., *Czekam Cię!*, 1901 r. BN rkps 11164 II (1901 r.)
- Dąbrowski I., *Zadżumiony okręt*, 1901 r. BN rkps 11166 II (1903 r.)
- Dąbrowski I., *Na Capri (urywek)*, 1901 r. BN rkps 11165 II (1902 r.)
- Dąbrowski I., *Na Capri*, 1901 r. WiMBP rkps 258/I (1901 r.)

⁷⁴ Wykaz sporządzono według porządku: autor, tytuł rękopisu, ustalona samodzielnie data powstania, miejsce przechowywania rękopisu wraz z sygnaturą oraz w nawiasie – data określona przez instytucję. W niektórych przypadkach daty te różnią się od siebie. Liczne nowe ustalenia umożliwiły bowiem dokładniejsze określenie oraz zweryfikowanie czasu powstania utworów, stąd niezgodność z katalogiem bibliotecznym. W nawiasie kwadratowym podano informacje pomocne w zorientowaniu się co do pochodzenia rękopisu, np. w przypadku, gdy kilka z nich ma ten sam tytuł (np. *Mistrz* – ponumerowano więc kolejne wersje) lub gdy tytuł rękopisu różni się od tytułu dzieła drukowanego (np. rękopis *Rozstanie* – w druku: *Zmierzchy*).

Dąbrowski I., *Taniec jako sztuka piękna*, 1904 r. BN rkps 11167 II (1904 r.)
Dąbrowski I., *Sama*, 1905 r. BN rkps 11168 II (1905 r.)
Dąbrowski I., *Matka* [Stara matka], 1906 r. BN rkps 11170 II (1906 r.)
Dąbrowski I., *Lampa babuni. Wspomnienie*, 1906 r. BN rkps 11169 II (ok. 1906 r.)
Dąbrowski I., *Niepotrzebny (szkic do powieści)*, 1911 r. BN rkps 11171 II (1911 r.)
Dąbrowski I., *Rozstanie* [Zmierzchy], 1913 r. BN rkps 11172 II (1913 r.)
Dąbrowski I., *Matki*, 1922 r. BN rkps 11173 II (1922 r.)
Dąbrowski I., *Koniec legendy*, ok. 1924 r. BN rkps 11163 II (1901 r.)

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Wydawnictwa zwarte:

- Adamkiewicz M., *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*, Toruń 2004.
- Alighieri D., *Boska komedia*, tłum. J. Korsak, Warszawa 1899.
- Antoniewicz J. B., *Stance Zygmunta Krasińskiego*, Lwów 1912.
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- Badowska K., „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011.
- Badowska K., „Ja” wiecznie niegotowe. Zagadnienie podmiotowości w prozie Cecylii Walewskiej, w: Taż (red.), *Przekleństwo i harmonia nieskończonego. Z zagadnień literatury Młodej Polski i epok późniejszych*, Łódź 2014, s. 130–155.
- Bajko M., *Motyw śmiechu w „Śmierci” Ignacego Dąbrowskiego*, w: H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka (red.), *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2019, s. 53–62.
- Baliński I., *Wspomnienia o Warszawie*, Edynburg 1946.
- Baudrillard J., *The System of Objects*, tłum. J. Benedict, London-New York 1996.
- Bednarz-Grzybek R., *Emancypantka i patriotka. Wizerunek kobiety przełomu XIX i XX wieku w czasopiśmie Królestwa Polskiego*, Lublin 2010.
- Belmont L., *Tamten człowiek (z notatek wariata)*, Warszawa 1892.
- Bem A., *Spod zaboru rosyjskiego. Seria 2*, Poznań 1893.
- Borkowska G., *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1999.
- Budrewicz Z., *Czytanka w gimnazjum międzywojennym. Geneza, struktura, funkcje*, Kraków 2003.
- Chmielowski P., *Zarys najnowszej literatury polskiej (1864–1897)*, Kraków 1898.
- Chryć A. i in. (red.), *Z dziejów Nadrybia: okruchy wspomnień*, Łęczna 2010.
- Cichińska J. (red.), *Księga dla wszystkich*, Łódź 1899.
- Ciejka A., *Modne ciało na przestrzeni wieków. Kulturowa analiza figury modelki*, w: M. Gołąb, N. Schiller (red.), *Moda: model(ka) i czytelnicy. O ikonicznych reprezentacjach w kulturze*, Łódź 2015, s. 146–159.
- Curie E., *Maria Curie. Biografia*, tłum. H. Szyllerowa, Warszawa 2015.

- Czabanowska-Wróbel A., *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.
- Czabanowska-Wróbel A., *Sprzeczne żywioły*, Kraków 2013.
- Czempiński J., *Kasa literacka. Warszawska Kasa Przezorności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy 1899–1929*, Warszawa 1929.
- Czermińska M., *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.
- Czermińska N., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Czermińska M., *O autobiografii i autobiograficzności*, w: Taż, *Autobiografia*, Gdańsk 2009, s. 5–17.
- Dębicki Z., *Portrety. Seria 2*, Warszawa 1928.
- Dietl J., *Uwagi nad zdrojowiskami krajowymi ze względu na ich skuteczność, zastosowanie i urządzenie*, Kraków 1858.
- Dmowski R., *Ze studiów nad szkołą rosyjską w Polsce*, Lwów 1900.
- Duncan I., *Pioneer in the Art of Dance*, New York 1958.
- Duncan I., *Taniec przyszłości*, tłum. Zofia S., Warszawa 1905.
- Dzierzbicka W., *Gmach na Nowolipkach i jego losy*, w: Taż, *Dzieje jednej szkoły (1908–1949)*, Warszawa 1960.
- Eliade M., *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Ethelmer E., *Skąd się wziął twój braciszek?*, tłum. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1905.
- Filipiak I., *Obszary odmienności: rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006.
- Filipkowska H., *Tulacze i wędrowcy*, w: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków 1977, s. 11–48.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska i in., Warszawa 2001.
- Galek Cz., *Obraz szkoły w II połowie XIX wieku w zaborze rosyjskim w świetle pamiętników i literatury pięknej*, Zamość 2015.
- Gawecki B. J., *Władysław Mieczysław Kozłowski (1858–1935)*, Wrocław 1961.
- Gawroński F., *Dziesięciolecie cenzury rosyjskiej w Królestwie Polskim (1880–1891)*, Kraków 1892.
- Gawryszak A., *Kobieta w małym mieście w świetle prasy piotrkowskiej z lat 1867–1914*, w: J. Kita, M. Sikorska-Kowalska (red.), *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „Portret kobiety”. Polki w realiach epoki*, t. II, Łódź-Olsztyn 2014, s. 159–176.
- Głowiński M., *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.

- Goethe J. W., *Poezje Goethego*, tłum. H. Zathej, Kraków 1879.
- Górnik S., *Doświadczenie mistyczne Zofii Nosko i Barbary Kloss*, Lublin 2005.
- Grochowski P., Jezus, w: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 2, Toruń 2018, s. 99–103.
- Grochowski P., *Matka Boska*, w: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 2, Toruń 2018, s. 347–352.
- Groer F., *Rys historyczno-statystyczny szpitali i innych zakładów dobroczynnych w Królestwie Polskim*, t. 1, Warszawa 1872.
- Gutowski W., *Młodopolskie inicjacje*, w: Tenże, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, Toruń 2003, s. 137–149.
- Hoesick F., *Ze wspomnień o cenzurze rosyjskiej w Warszawie*, Warszawa 1929.
- Ignacy Dąbrowski, w: H. Sowiński (red.), *Gimnazjum i Liceum im. Króla Władysława IV w Warszawie na Pradze. Monografia szkoły*, tom II: 1915–1944, Warszawa 2005, s. 172–173.
- Ignacy Dąbrowski, w: J. Lorentowicz (red.), *Polski słownik biograficzny*, t. IV, Kraków 1938, s. 476–477.
- Ignacy Dąbrowski, w: J. Sten [Ludwik Bruner], *Dusze współczesne*, Lwów 1902, s. 55–62.
- Ignacy Dąbrowski, w: S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, Warszawa 1906, s. 143–146.
- Irzykowski K., *Pałuba*, Warszawa 1957.
- Iwaszkiewicz J., *Panny z Wilka*, Warszawa 2020.
- Jankowski C., *Felietonista*, w: Tegoż, *Na marginesie literatury. Szkice i wrażenia*, Kraków 1906.
- Jański J., *Pachnieć jak ciało. Proza Jarosława Iwaszkiewicza ujęciu écriture féminine oraz teorii gender i queer*, Kraków 2009.
- Jonca M., *Sierota w literaturze polskiej da dzieci w XIX wieku*, Wrocław 1994.
- Kaczmarek A., *Poza zasadą intymności. Opowiadanie o śmierci*, w: J. Hartman, M. Szabat (red.), *Problematyka umierania i śmierci w perspektywie medyczno-kulturowej*, Warszawa 2016, s. 289–309.
- Key E., *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Warszawa 1904.
- Kita J., *Mężczyzna w XIX-wiecznym kurorcie*, w: J. Kita, M. Korybut-Marciniak (red.), *Życie prywatne Polaków w XIX wieku. „O mężczyźnie (nie)zwyczajnie”*, t. VIII, Łódź-Olsztyn 2019, s. 159–180.

- Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.
- Kłosińska K., *Neuroza. Zagrożone męskości*, Katowice 2021.
- Kłosińska K., *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988.
- Kmiecik Z. (red.), *Postępowa myśl oświatowa w Królestwie Polskim w latach 1905–1914*, Warszawa 1961.
- Knysz-Rudzka D., *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*, Warszawa 1992.
- Knysz-Tomaszewska D., *Ignacy Dąbrowski – dziecko Warszawy*, w: D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska (red.), *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, Warszawa 1998, s. 60–66.
- Kolbuszewski J., *Krajobrazy Młodej Polski*, w: M. Podraza-Kwiatkowska (red.), *Stulecie Młodej Polski*, Kraków 1995, s. 153–167.
- Kołączkowski J., *Wskazanie i przeciwskazanie do leczenia u wód w Szczawnicy*, w: Tenże, *Szczawnica, zdrojowisko i stacja klimatyczna*, Kraków 1883.
- Komornicka M., C. Jellenta, W. Nałkowski, *Forpoczty*, Lwów 1895.
- Komornicka M., *Listy*, red. E. Boniecki, Warszawa 2011.
- Konarski K., *Legandy*, Warszawa 1929.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2006.
- Kowska D., *Wybrane cechy stylowe „Listów z Afryki” Henryka Sienkiewicza*, w: M. Pietrzak, A. Zalewska (red.), *Henryk Sienkiewicz. Język – semantyka*, Warszawa 2019, s. 173–191.
- Kowska-Glikman S., *Drobnomieszczaństwo w dziewiętnastowiecznej Warszawie*, Warszawa 1987.
- Kozikowski E., *Ignacy Dąbrowski*, w: Tenże, *Łódź i pióro*, Łódź 1972, s. 29–51.
- Kozikowski E., *Pamiętnik Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie 1920–1930*, Warszawa 1931.
- Kozłowski K. (red.), *Scena polska w Łodzi*, Łódź 1901.
- Krafft-Ebing R., *Nasz wiek nerwowy. Nasze zdrowie i chore nerwy*, Warszawa 1886.
- Z. Krasiński, *Dzieła zebrane*, t. 1: *Wiersze*, oprac. M. Szargot, Toruń 2017.
- Krasiński Z., *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975.
- Krzywoszewski S., *Długie życie. Wspomnienia*, t. 1, Warszawa 1947.
- Kuniczuk-Trzciniowicz, A., *Czytane pod skreśleniem. Sienkiewiczowskie bruliony nowel jako wskazówki do analizy procesu twórczego*, Warszawa 2017.
- Kurth P., *Isadora Duncan*, tłum. J. Kabat, Warszawa 2003.

- Kuryłowicz B., *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012.
- Kuźmiński B., *Pierwsza żeńska... Szkoła im. Królowej Jadwigi w Warszawie*, Warszawa 1982.
- Latawiec K. i in., *Naczelnicy organów rosyjskiej administracji specjalnej w Królestwie Polskim w latach 1839–1918. Słownik biograficzny. Tom 1: Ministerstwo Oświecenia Publicznego*, Lublin 2015.
- Lewandowski T., *Gorzka skarga wieku. O „Śmierci” Ignacego Dąbrowskiego*, w: Tenże, *Spotkania młodopolskie*, Poznań 2005, s. 99–130.
- Lewandowski T., *Wstęp*, w: I. Dąbrowski, *Śmierć*, oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001, s. 4–43.
- Lichański S., *Między realizmem a modernizmem*, w: Tenże, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 221–229.
- Ładoń M., Olszański G., *Choroba współlistniejąca? (planctus zamiast wstępu)*, w: M. Ganczar, M. Ładoń, G. Olszański (red.), *Fragmenty dyskursu żałobnego*, Gdańsk 2021, s. 7–10.
- Łoch E., *Wokół modernizmu. Studia o literaturze XIX i XX wieku*, Lublin 1996.
- Łodzianin: kalendarz informacyjno-adresowy na rok 1897*, Łódź 1897.
- Łopuszański P., *Warszawa literacka przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 2019.
- M. B. [Michał Bałucki], *Album kandydatek do stanu małżeńskiego*, Kraków 1877.
- Machlejd J., *Mowa kwiatów*, Warszawa 1927.
- Maciszewski S., *Ignacy Dąbrowski. Śmierć*, Tarnopol 1908.
- Makowiecki A. Z., *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971.
- Makowska M., *Kazimierz Przerwa-Tetmajer wobec zagadki istnienia. „Melancholia” jako impresjonistyczna formuła poszukiwania definicji człowieka*, w: M. Dybizbański, A. Mazur (red.), *Światy melancholii. W 500-lecie „Melencolii” Albrechta Dürera (1514–2014)*, Opole 2016, s. 199–208.
- Malanowicz H., *Posłowie*, w: I. Dąbrowski, *Felka*, Kraków 1959, s. 159–163.
- Markiewiczowa H., *Rzecz o Polskiej Macierzy Szkolnej*, Warszawa 2016.
- Matz J., *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge 2001.
- Mazur D., *Barbara Kloss. Mistyczka różańca świętego*, Kraków 2018.
- Mazurkiewicz F., *Sila i słabość. Studium upadku męskiej hegemonii w Polsce*, Warszawa 2019.
- Midzio S., *Z dziejów rzemiosła krawieckiego w Warszawie 1339–1980*, Warszawa 1980.
- Mieczkowska A. (red.), *Warszawa na przełomie XIX i XX wieku w pamiętnikach Przygodnego*, Warszawa 2020.
- Miklaszewski B. G., *Pamiętnik*, Warszawa 2007.

- Milecki A., *Forma dziennika w literaturze francuskiej*, Lublin 1994.
- Moszczeńska I., *Jak rozmawiać z dziećmi o kwestiach drażliwych: wskazówki dla matek*, Warszawa 1904.
- Muniak R., *Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 143–159.
- Nałęcz D., *Zawód dziennikarza w Polsce 1918–1939*, Warszawa-Łódź 1982.
- Niebelski E., *Dziewiętnastowieczne dzieje Bogdanowiczów z Nadrybia. Listy z zesłania Jana i Marceliny*, Lublin 2005.
- Niedźwiedzka Z., *Dzieje mężatek*, Warszawa 1915.
- Nietzsche F., *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Łódź-Wrocław 2010.
- di Nola A. M., *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, tłum. J. Kornecka i in., red. M. Woźniak, Kraków 2006.
- Okulicz-Kozaryn R., *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2013.
- Olczak-Ronikier J., *W ogrodzie pamięci*, Warszawa 2012.
- Olszewska M., Bąbiak G. (red.), *Czytanie modernizmu. Studia*, Warszawa 2004.
- Pachucka R., *Pamiętniki z lat 1886–1914*, Wrocław 1958.
- Pietrzak M., *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku*, Łódź 2013.
- Podraza-Kwiatkowska M. (red.), *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków 1977.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w: Taż (red.), *Stulecie Młodej Polski*, Kraków 1995, s. 93–117.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003.
- Popiel M., *Powieść o artyście jako gatunek literacki i jako rodzaj dyskursu*, w: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy – powieść o artyście*, Toruń 2006, s. 9–14.
- Prus B., *Emancypantki*, t. 4, Warszawa 1953.
- Prus B., *Lalka*, t. 1, oprac. J. Bachórz, Warszawa 1991.
- Przerwa-Tetmajer K., *Melancholia*, Warszawa 1899.
- Przerwa-Tetmajer K., *Poezje I*, Warszawa 1905.
- Przerwa-Tetmajer K., *Wizja okrętu*, oprac. H. Ratuszna, w: Tenże, *Dramaty*, t. 1, M. J. Olszewska, A. Skórzewska-Skowron (red.), Warszawa 2019, s. 79–101.
- Przybyszewski S., *Listy*, t. 1, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937.
- Pudełek J., *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981.

- Ratuszna H., *Drogi i bezdroża duchowego rozwoju – „nowela w listach” Ignacego Dąbrowskiego*, w: Taż (red.), *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska*, Toruń 2006, s. 97–110.
- Ratuszna H., *Od naturalizmu do młodopolskiej fantastyki – o przemianach gatunkowych noweli*, w: Taż (red.), *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska*, Toruń 2006, s. 11–44.
- Ratuszna H., *Realistyczne obrazy i modernistyczne impresje. Z problematyki nowel Ignacego Dąbrowskiego*, w: M. Kalinowska i in. (red.), *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*, Toruń 2006, s. 141–149.
- Ratuszna H., *Tajemnica głębi jeziora – „Rusalki” Bronisławy Ostrowskiej*, w: M. Jakitowicz, V. Wróblewska (red.), *Podanie – legenda w tradycji ludowej i literackiej*, Toruń 2007, s. 165–179.
- Ratuszna H., Sioma R. (red.), *Młodopolska synteza sztuk*, Toruń 2010.
- Reymont W. S., *Dziennik nieciągły. 1887–1924*, oprac. B. Utkowska, Kraków 2009.
- Rolicz-Lieder L., *Poezje wybrane*, Warszawa 1960.
- Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja krajobrazu*, Kraków 2003.
- Rozmowa z kwiatami, czyli znaczenie roślin ułożone w polskim i łacińskim języku dla użytku i zabawy płci obojej*, Biała 1860.
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003.
- Rydel L., *Poezje*, Kraków 1909.
- S. K. S., *Język kwiatów. Gra towarzyska dla osób dorosłych*, Warszawa 1876.
- Sadlik M., *„Konfesje samotnych”. W kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914*, Kraków 2004.
- Samborska-Kukuć D., *Jak rekonstruować biografię i jak opisać twórczość XIX-wiecznego pisarza minorum gentium? (metodologia, źródła, struktury narracji). Skrypt akademicki*, Łódź 2012.
- Sienkiewicz H., *Hania*, w: Tenże, *Nowele*, t. 2, Warszawa 1987, s. 218–321.
- Sienkiewicz H., *Listy*, oprac. J. Krzyżanowski, M. Bokszczanin, Warszawa 1996.
- Sienkiewicz H., *U źródła*, w: Tenże, *Pisma*, t. XX, Warszawa 1894, s. 55–92.
- Sikora I., *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.
- Simmel G., *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: Tenże, *Most i drzwi: wybór esejów*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 114–134.

- Siwiec M., *Orfeusz romantyków*, Kraków 2002.
- Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008.
- Słowacki J., *Król Duch*, w: Tenże, *Poematy*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1983, s. 315–395.
- Smyk K., *Słońce*, V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 3, Toruń 2018, s. 177–182.
- Sobieraj T., *Modernistyczne powieści wędrówek. Rekonesans*, w: M. Olszewska, G. Bąbiak (red.), *Czytanie modernizmu. Studia*, Warszawa 2004, s. 253–276.
- Sobieraj T., *O prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999.
- Sobieraj T., *Wokół „Bez dogmatu” Henryka Sienkiewicza. Szkic o antropologii filozoficznej powieści*, w: K. Stępnik, T. Bujnicki (red.), *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, Lublin 2007, s. 271–278.
- Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1892.
- Sowiński H. (red.), *Gimnazjum i Liceum im. Króla Władysława IV w Warszawie na Pradze. Monografia szkoły, tom II: 1915–1944*, Warszawa 2005.
- Speina J., *Ignacy Dąbrowski*, w: J. Kulczycka-Saloni i in. (red.), *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. IV, Warszawa 1971, s. 379–403.
- Staff L. M., *Zgrzebna kantyczka*, Lwów 1922.
- Stawiak-Ososińska M., *Ponętna, uległa, akuratna... Ideal i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Kraków 2009.
- Sten J. [Ludwik Bruner], *Pisarze polscy. Wrażenia literackie*, Lwów 1903.
- Szablowski T., *Emancypantki warszawskie*, Warszawa 1898.
- Sznajderman M., *Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS*, Warszawa 1994.
- Sztachelska J., *Italia Henryka Sienkiewicza*, w: Taż, *Mity Sienkiewiczowskie i inne studia tylko o nim*, Warszawa 2017, s. 114–141.
- Sztachelska J., *„Reporteryje” i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2. poł. XIX i na początku XX wieku*, Białystok 1997.
- Szubert M., *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doloryzmu*, w: S. Brzozowska, A. Mazur (red.), *Literackie zmierzchy dziewiętnastowieczności*, Opole 2013, s. 181–195.
- Szymańska B., *Mistycy i pesymiści: przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.

- Taborski R., *Warszawskie występy Isadory Duncan*, w: I. Sławińska, M. B. Stykowa (red.), *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, Kraków 1983, s. 220–231.
- Thomas L.-V., *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, w: *Antropologia śmierci: myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 158–190.
- Tomasik W., *Pociąg do nowoczesności. Szkice kolejowe*, Warszawa 2014.
- Trembecki U., *Sprawozdanie z ruchu i postępu zdrojowiska leczniczego w Szczawnicy za rok 1868*, Kraków 1869.
- Trojanowiczowa Z., *Ostatni spór romantyczny: Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.
- Urbanik-Kopeć A., *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa 2018.
- Urbanik-Kopeć A., *Matrymonium. O małżeństwie nieromantycznym*, Wołowiec 2022.
- Uruski S., *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 4, Warszawa 1907.
- Villaume Józef, w: P. Szarejko (red.), *Słownik lekarzy polskich XIX wieku*, Warszawa 1991, t. 1, s. 566.
- Walewska C., *Moje służby: dziennik Marcysi*, Warszawa 1906.
- Waligórska-Olejniczak B., *Sceniczny gest w sztuce A. P. Czechowa Mewa i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej*, Poznań 2009.
- Wincenty J., *Kołysanka z huraganem*, Warszawa 2020.
- Włodarczyk J., *Ignacy Dąbrowski*, w: E. Zarych, A. Latusek (red.), *Słownik pisarzy polskich*, Kraków 2008, s. 98.
- Wołyński J., *Wspomnienia z czasów szkolnictwa rosyjskiego w byłym Królestwie Polskim 1868–1915 r.*, Warszawa 1936.
- Wójcicka M., *Legenda*, w: V. Wróblewska (red.), *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 2, Toruń 2018, s. 289–295.
- Wroczyński K., *Z moją młodością przez Warszawę*, Warszawa 1957.
- Wyspiański S., *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Kraków 1979.
- Zagórowski Z. (oprac.), *Spis nauczycieli szkół wyższych, średnich, zawodowych, seminariów nauczycielskich oraz wykaz zakładów naukowych i władz szkolnych*, Lwów 1924.
- Ziejka F., *Poeci młodopolscy w podróżach do Włoch*, w: J. Okoń (red.), *Włochy a Polska – wzajemne spojrzenia*, Łódź 1998, s. 197–210.
- Zimand R., *„Dekadentyzm” warszawski*, Warszawa 1964.

- Zola E., *„Moje poglądy z brutalną szczerością” (1865–1866)*, w: Tenże, *Šluszna walka. Od Couberta do impresjonistów*, wybór i wstęp G. Picon, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 25–44.
- Żabski T. (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław 2006.
- Żarnowska A., *Kobieta i rodzina w przestrzeni wielkomiejskiej na ziemiach polskich w XIX i XX wieku*, wybór i oprac. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Warszawa 2013.
- Żurawicka J., *Inteligencja warszawska w końcu XIX wieku*, Warszawa 1978.

Wydawnictwa ciągle:

- Adamczyk M. J., *Lecznictwo w Pieninach polskich do 1914 r.*, „Pieniny – Przyroda i Człowiek” 2010, nr 11, s. 91–107.
- Aleksander T., *Stowarzyszenia kultury w Polsce w XX wieku*, „Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne” 1995, nr 10, s. 23–41.
- ALR, *Szkoły polskie. Gimnazjum Chrzanowskiego*, „Wędrowiec” 1906, nr 31, s. 608.
- Bereszko J. i in. (red.), *Życie szkoły. Jednodniówka z okazji Zjazdu b. Wychowanków Szkół gen. Pawła Chrzanowskiego i im. Jana Zamoyskiego w Warszawie*, Warszawa 1958.
- Bibliografia „Kraju”*, „Dział Ilustrowany” (dod. do „Kraju”, Petersburg) 1900, nr 1, s. 16.
- Bolecki W., *Impresjonizm w prozie modernizmu. Wstęp do modernizmu w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 17–33.
- Borkowska G., *Opowiedzieć umieranie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 35–47.
- Boruszkowska I., *Autopatografia*, „Autobiografia” 2016, nr 2, s. 125–135.
- Br. Chrz. [Bronisław Chrzanowski], *Literatura polska. Ignacy Dąbrowski*, „Śmierć – studium”, „Prawda” 1893, nr 2, s. 20–21.
- Budrewicz T., *Pokuta bez rozgrzeszenia: samobójstwo i jego skutki w powieści drugiej połowy XIX wieku*, „Napis” 2013, nr 19, s. 110–130.
- Bukowiński W., *Literatura i sztuka. Pisma Ignacego Dąbrowskiego*, „Prawda” 1900, nr 15, s. 178–181.
- Brandt J., *Jubileusz dr. Józefa Villaume’a w Szczepreszynie*, „Gazeta Lubelska” 1904, nr 150, s. 2.
- Chm. P. [Piotr Chmielowski], *Poradnik dla kupujących książki*, „Wędrowiec” 1893, nr 3, s. 47.

- Cieślak T, *Zmierzchy Bolesława Leśmiana*, „In Gremium. Studia nad Historią, Kulturą i Polityką” 2022, nr 16, s. 213–221.
- Czabanowska A., *Wyobrażenia akwaticzne w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 3, s. 99–135.
- Czabanowska-Wróbel A., „...dziecinne i wzniosłe, głupie i rozumne”: z przemian tematu dziecka w literaturze Młodej Polski, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 47–62.
- Czabanowska-Wróbel A., *Dzieci, pajace i lalki: o młodopolskich dziejach motywu*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1/2, s. 223–244.
- Czabanowska-Wróbel A., *Młodopolski portret dziecka*, „Ruch Literacki” 1991, z. 3, s. 169–185.
- Czekalski E., *Echa tego, co było i nie wróci. „Matki”. Nowa powieść Ig. Dąbrowskiego*, „Romans i Powieść” 1923, nr 6, s. 8.
- Czekalski E., *Przegląd piśmienniczy*. [Ignacy Dąbrowski...], „Przegląd Wileński” 1912, nr 41/42, s. 10–11.
- D., *Korespondencje. (Dżuma w Neapolu)*, „Gazeta Lwowska” 1901, nr 225, s. 2.
- Deodat [Edmund Bogdanowicz], *Z sali odczytów. Ignacy Dąbrowski: Sonata*, „Kurier Warszawski” 1895, nr 1, s. 2.
- Dębicki Z., „*Samotna*”, „Kurier Warszawski” 1912, nr 309, s. 2–5.
- [*Dnia 16 b.m. w mieście Omsku...*], „Kurier Codzienny” 1896, nr 204, s. 3.
- Dorota I., *Hrabia Zygmunt i „Królowa mórz”. Wenecja w epistolografii Zygmunta Krasińskiego*, „Studi Slavistici” 2006, t. III, s. 99–114.
- Drażkiewicz C., *Tam!*, „Ziemia Lubelska” 1906, nr 233, s. 4.
- Drażkiewicz C., *Ucieleśniona*, „Ziemia Lubelska” 1906, nr 274, s. 2–3.
- Dudek B., *Pracoholizm – szkodliwy skutek nadmiernego zaangażowania w pracę*, „Medycyna Pracy” 2008, nr 59, s. 247–254.
- Dżuma*, „Kurier Poranny” 1901, nr 276, s. 3.
- Dżuma w Neapolu*, „Nowa Reforma” 1901, nr 222, s. 2.
- Dżuma w Neapolu*, „Nowa Reforma” 1901, nr 241, s. 3.
- Echa łódzkie*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 261, s. 4.
- Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 47, s. 510–515.
- Felieton literacki*, „Przegląd” (Lwów) 1903, nr 171, s. 1–2.
- Flach J., *Kronika literacka. Ignacy Dąbrowski*, „Przegląd Polski” (Kraków) 1903, t. 149, s. 584–585.

- Forajter W., „Krwawa droga” i „czarowna jazda”. *Z socjologii podróży w wieku XIX*, „Teksty Drugie” 2017, nr 6, s. 166–180.
- Foucault M., *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.
- Galle H., *Poezja, powieść, dramat*. [Dąbrowski Ignacy...], „Książka” 1903, nr 10, s. 366.
- Galle H., *Publicystyka*. [Pamięci Jana Gadowskiego – koledzy...], „Książka” 1908, nr 10, s. 420–421.
- Gawalewicz M., *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 136, s. 93–94.
- Gerson-Dąbrowska M., *Garść wspomnień o Wojciechu Gersonie (fragmenty)*, „Sztuki Piękne” 1931, nr 10, s. 353–361.
- Gołąbek J., *Książka o śmierci*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 160, s. 4.
- Gołąbek J., *Milczący talent*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 88 (wyd. poranne), s. 2–3.
- Gołąbek J., *Śp. Ignacy Dąbrowski jako pedagog*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 7, s. II.
- Gomulicki W., „Chwila była przedwieczorna”... „Wrażenia” Ignacego Dąbrowskiego, „Życie i Sztuka” 1903, nr 33, s. 2–4.
- Goniewicz J., „Dobór wyrazu dla wszystkich drgnień duszy”. *Archiwum Ignacego Dąbrowskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2023, nr 2, s. 109–128.
- Goniewicz J., *Nieznany rękopis „Śmierci” z 1888 r. Przyczynek do biografii Ignacego Dąbrowskiego ad fontes*, „Pamiętnik Literacki” 2023, nr 3, s. 189–198.
- Goniewicz J., *Zamknięty pokój chorego – więzienie ciała, autarkia duszy. O literackiej gruźliczej melancholii*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2022, nr 28, s. 25–43.
- Gruszecki A., *Koniec świata*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 6, s. 63–64.
- Gruszecki A., *Serce ideału*, „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 9, s. 100–102.
- Grzymała-Siedlecki A., *Nowa powieść Ignacego Dąbrowskiego*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 90 (wyd. wieczorne), s. 4.
- Grzymała-Siedlecki A., *Nowe powieści*, „Czas” 1914, nr 110, s. 1.
- Halicz C. [Czesława Endelmanowa-Rosenblattowa], *Z beletrystyki polskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1903, nr 39, s. 465–466.
- Hen. Wł. Kon. [Władysław Henryk Kondratowicz], *Jeszcze... u Dunkan*, „Kolce” 1904, nr 43, s. 3.
- Heubner O., *Dyfteryt szkarłatynowy i jego leczenie*, „Odczyty Kliniczne” 1889, nr 1.
- Hiż T., *Dzieje spalonej powieści*, „Gazeta Polska” 1939, nr 51, s. 3.

- Hodorová D., *Le roman initiatique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1996, t. 39, z. 1–2, s. 7–28.
- Hr. Badeni, „Praca” 1897, nr 101, s. 2.
- Informacje. Odczyty, „Gazeta Polska” 1894, nr 297, s. 2.
- Iwaszkiewicz J., „Śmierć” Dąbrowskiego, „Życie Warszawy” 1960, nr 92, s. 4.
- J., *Z literatury*, „Bluszcz” 1908, nr 1, s. 8.
- J. K. [Józef Kallenbach], *Przegląd Piśmiennictwa. Powieści*, „Przegląd Powszechny” 1923, t. 157, nr 470, s. 160–164.
- J. K. [Józef Kenig], *Isadora Duncan*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 40, s. 765–766.
- J. K–g [Józef Kenig], *Szwaczki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1888, nr 300, s. 194–195.
- J. Ł. [Julian Łętowski], *Z sali odczytów*, „Słowo” 1894, nr 301, s. 2–3.
- Jampolski W., *Nowe powieści*, „Krytyka” 1912, t. 36, s. 189–195.
- Jellenta C., „Śmierci” i „Dogmaty”, „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 48, s. 524–525.
- Jelonek E., *Matki Ignacego Dąbrowskiego*, „Przegląd Powszechny” 1923, t. 159, nr 477, s. 253–256.
- Jeske-Choiński T., *Listy literacko-artystyczne z Warszawy*, „Gazeta Lwowska” 1892, nr 295, s. 1–2.
- Jeske-Choiński T., *Przegląd literacki*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 238, s. 2–3.
- Jopkiewicz A., *Milczący talent*, „Stolica” 1976, nr 31, s. 6.
- Karczewski W., *Literatura*, „Gazeta Polska” 1894, nr 167, s. 2–3.
- Karłowska G., Nawrot M., *Charakterystyka zbiorowości nauczycieli domowych w Królestwie Polskim w świetle literatury wspomnieniowej i pamiętnikarskiej*, „Pedagogika” 2004, nr 365, s. 65–94.
- Karpowicz-Słowikowska S., *Od „Świata poety” do „Poety świata”. O stereotypie literata we wczesnej twórczości Bolesława Prusa*, w: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy – powieść o artyście*, Toruń 2006, s. 125–144.
- Karwowski A., *O seksualnym wychowaniu młodzieży*, „Przegląd Higieniczny” 1908, nr 5, s. 129–133.
- Karwowski A., *O seksualnym wychowaniu młodzieży*, „Przegląd Higieniczny” 1908, nr 6, s. 161–165.
- Kloss W., *Powieści najmłodszych. „Felka”*, „Niwa” 1894, nr 20, s. 466–468.
- Kloss W., *Powieści najmłodszych. „Felka”*, „Niwa” 1894, nr 18, s. 423–424.
- Kłosińska K., *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 87–112.

- Konferencja literacka*, „Słowo” 1900, nr 287, s. 3.
- Konkurs literacki*, „Czas” 1894, nr 100, s. 4.
- Kronika*, „Świat” 1893, nr 5, s. 206–208.
- Kronika bieżąca. Konferencja literacka*, „Słowo” 1900, nr 285, s. 2.
- Kronika. Ignacy Dąbrowski: Matki*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 22, s. 96–97.
- Krwawa tragedia*, „Głos Narodu” 1894, nr 13, s. 5.
- Kwiryn M. [Włodzimierz Raszewski], *Szkice z Warszawy*, „Dziennik Poznański” 1899, nr 294, s. 2–3.
- Lascaro [Helena Rogozińska-Pajzderska], *Ignacy Dąbrowski i jego nowa książka*, „Słowo” 1912, nr 170, s. 4
- Lista gości w Zakopanem 1892–1903*, cz. 1, Zakopane 1989.
- Lista gości zdrojowych w Krynicy, przybyłych od d. 29 lipca do 4 sierpnia 1890*, „Krynica” 1890, nr 14, s. 116–118.
- Lorentowicz J., *Ignacy Dąbrowski*, „Książka” 1914, nr 9/10, s. 167–169.
- Lorentowicz J., *Książki i ludzie*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 22, s. 442.
- Lorentowicz J., *Niepotrzebni*, „Literatura i Sztuka” 1912, nr 30, s. 1.
- Lorentowicz J., *Opowieść o żółtej róży*, „Literatura i Sztuka” (dod. do „Nowej Gazety” nr 245) 1914, nr 14, s. 1.
- Maciejewska I., *Italia Leopolda Staffa*, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 41–56.
- Malanowicz H., *Bibliografia Ignacego Dąbrowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1959, nr 15, s. 259–278.
- Malanowicz H., *Ignacy Dąbrowski. Próba charakterystyki życia i twórczości*, „Prace Polonistyczne” 1963, nr 19, s. 169–184.
- [Maria Gerson-Dąbrowska...], „Nowy Kurier Warszawski” 1942, nr 24, s. 2.
- Massalski M., *Moralna fotografia współczesnej studenterii*, „Przegląd Katolicki” 1893, nr 22, s. 341–345.
- Matuszek G., *Neuroza – histeria – narcyzm. O wiwisekcjach artysty młodopolskiego*, w: W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy – powieść o artyście*, Toruń 2006, s. 197–213.
- Matuszewski R., *O pojmowaniu kultury klasycznej*, „Kuźnica” 1949, nr 40, s. 2, 7.
- Mellerowa Z., *Z Neapolu. Wycieczka na Wezuwiusz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 27, s. 3.
- Mikinka A., *Niežnośna kruchość bytu – literatura Młodej Polski wobec chorób ciała i ducha*, „Er(r)go” 2023, nr 46, s. 97–112.

- Mitarski W., *Estetyka książki*, „Krytyka” 1904, t. 1, s. 466–473.
- Myśliński J., *Uwagi o prasie polskiej przełomu XIX i XX w. jako źródle historycznym*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1974, nr 14, s. 5–26.
- [*Na posesji Nr 1823...*], „Kurier Warszawski” 1840, nr 347, s. 1659.
- Nawrot-Borowska M., *Sprawy tajemne i nieczyste. Rola rodziny w wychowaniu seksualnym dzieci w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku w świetle poradników*, „Wychowanie w Rodzinie” 2013, t. VII, nr 1, s. 127–162.
- Natanson W., *Legenda poparta faktami*, „Twórczość” 1960, nr 92, s. 136–139.
- Nekrologia*, „Kurier Warszawski” 1885, nr 6, s. 4.
- Netty, *Łódź*, „Kurier Codzienny” 1893, nr 284 (wyd. poranne), s. 3.
- Niewiadomski S. [Stanisław Bobiński], *Ciocia Marynusia*, „Stolica” 1984, nr 2, str. 24.
- O liryce Asnyka*, „Kurier Codzienny” 1900, nr 346, s. 1.
- [*Od nowego roku rozpoczynamy...*], „Kurier Warszawski” 1921, nr 355, s. 8.
- Odczyty*, „Kolce” 1895, nr 1, s. 6.
- Odczyty*, „Prawda” 1895, nr 1, s. 4–5.
- [*Odczyty p. Ignacego Dąbrowskiego...*], „Kurier Warszawski” 1894, nr 357, s. 3.
- Okulicz-Kozaryn R., *Całość świata o szarej godzinie. Dalekosiężne konsekwencje niepozornego rytuału*, „Zeszyty Artystyczne” 2016, t. 29, s. 13–23.
- Okulicz-Kozaryn M., *„Leżę na wznak na łące...” Leśmiana a młodopolskie wtajemniczenia w naturę*, w: U. M. Pilch, M. Stala (red.), *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, Kraków 2014, s. 243–251.
- Pancerz, *Pierwsza doroczna wystawa warsz. Towarzystwa Artystycznego*, „Słowo” 1901, nr 78, s. 1–2.
- Papée S., *Nowe książki*, „Dziennik Poznański” 1921, nr 188, s. 3.
- Partyka W., *Ochronki w Królestwie Polskim w świetle akt Rady Głównej Opiekuńczej (1832–1870)*, „Roczniki Pedagogiczne” 2021, t. 13, s. 139–147.
- Piwoński L., *Kronika. Powieść [Ignacy Dąbrowski: „Matki”]*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 22, s. 96–97.
- Pleszkun-Olejniczak E., *Reportaż: wokół pochodzenia, definicji i podziałów*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 3–27.
- Pochłódka A., *Po śladach konduktu. O Młodej Polsce za pośrednictwem motywów funeralnych*, „Pamiętnik Literacki” 2007, nr 98, z. 1, s. 93–123.
- Pojedynek prezydenta ministrów hr. K. Badeniego*, „Dziennik Polski” 1897, nr 269, s. 2–3.

- [*Powieściopisarz, Ignacy Dąbrowski...*], „Kurier Warszawski” 1900, nr 243, s. 3.
- Pr. W. [Władysław Prokesch], *Z krwawych dramatów*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1894, nr 539, s. 41–42.
- Prawda M., *Biograficzne odtwarzanie rzeczywistości (O koncepcji badań biograficznych Fritza Schütze)*, „Studia Socjologiczne” 1989, nr 4, s. 81–98.
- Przybyszewski S., *O nową sztukę*, „Życie” 1899, nr 6, s. 102–104.
- Pułascy nie dostaną spadku po swym wielkim przodku*, „Wieczór Warszawy” 1947, nr 130, s. 1.
- Quis [Marian Gawalewicz], *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 198, s. 251–252.
- r., *Odczyty. „Sonata” p. Ignacego Dąbrowskiego*, „Gazeta Polska” 1894, nr 298, s. 2.
- R. J., *U Izadory Dunkan*, „Kolce” 1904, nr 43, s. 3.
- Regulska A., *Przeobrażenia w modelu i funkcjach rodziny na przestrzeni XIX-XX wieku*, „Studia nad Rodziną” 2011, nr 15, s. 235–246.
- Rom., *Korespondencje. (Dżuma w Neapolu)*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 280, s. 3.
- Romanowski W., *Przypomnijmy sobie pisarza*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 56, s. 5.
- Rosiak R., *Dr Judym ze Szczepieszyna*, „Kalendarz Lubelski” 1960, nr 3, s. 149–151.
- Rutkowski S., *Listy Władysława St. Reymonta do Wincentego Szczęsnajdra*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1967, nr 2, s. 23–61.
- Rzut., *Nowele polskie*, „Kraj” 1900, nr 9, s. 129–131.
- S. [Seweryna Duchińska], *Sprawozdania literackie*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1903, nr 21, s. 246–247.
- Samborska-Kukuć D., Goniewicz J., *„Prętka Jednodniówka” (1931–1935) – uzdrowiskowa efemeryda satyryczna*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2022, t. XXV, z. 2 (66), s. 57–78.
- Samborska-Kukuć D., *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 339–361.
- Samborska-Kukuć D., *Jan Gadomski – redaktor „Gazety Polskiej” w świetle nowych źródeł*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 3, s. 253–268.
- Samborska-Kukuć D., *„Kobietą jestem – i tylko... kobietą chcę zostać do zgonu”. Wokół szkicu Gabrieli Zapolskiej „W sprawie emancypacji”*, „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 4, s. 65–82.

- Samborska-Kukuć D., *Polska proza fabularna na łamach „Czasu” w latach 1848–1900. Rekonesans*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2013, nr 13, s. 150–167.
- Samobójstwo*, „Czas” 1901, nr 65, s. 2.
- Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki” 2004, nr 6, s. 591–608.
- Skucha M., *Szwaczka, mama i madapolam. O Felce Ignacego Dąbrowskiego*, „Czas Kultury” 2023, nr 4, s. 66–79.
- St. Krz. [Stefan Krzywoszewski], *Miss Duncan*, „Życie i Sztuka” 1903, nr 14, s. 11–12.
- Starnawski J., *Łacina i greka w szkole w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Meander” 2006, nr 61, s. 148–156.
- Sten J. [Ludwik Bruner], *Młoda Polska, V: Ignacy Dąbrowski*, „Krytyka” 1899, nr 6, s. 334–335.
- Stinia M., *Tradycje szkolnictwa gimnazjalnego na ziemiach polskich*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2015, nr 142, s. 243–255.
- Sygietyński A., *Balet warszawski na przełomie XIX i XX wieku*, oprac. B. Mamontowicz-Łojek, Kraków 1971.
- Szpendowska J., *Programowa czy absolutna? „Sonata cierpienia” Ignacego Dąbrowskiego na tle dziewiętnastowiecznego sporu o istotę muzyki*, „Ruch Literacki” 2009, z. 3, s. 205–217.
- Szubert M., *Wychowanie seksualne młodzieży w świetle XIX-wiecznych poradników parenetycznych*, „Wychowanie w Rodzinie” 2015, t. XII, nr 2, s. 341–357.
- Śliwiński A., *Literatura i sztuka. Odgłosy*, „Prawda” 1903, nr 44, s. 526–527.
- Śmieja W., *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918–1939*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 28–48.
- Teatr, muzyka i sztuki plastyczne*, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 40, s. 765.
- [*Tygodnik Ilustrowany...*], „Przegląd Tygodniowy” 1893, nr 50, s. 556.
- Tymicki K., *Starokawalerstwo i staropanieństwo. Analiza zjawiska*, „Studia Socjologiczne” 2001, z. 4, s. 77–106.
- Urstein M., *Śmierć w utworach Dąbrowskiego i Schnitzlera*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 49, s. 4–5.
- Villaume Z., *Wspomnienie Zofii Villaume-Zahrtowej o ojcu dyktowane Gustawowi Zahrtowi, swemu mężowi*, 1959, w: S. Kowalczyk, *Dr Józef Villaume (1851–1921)*, „Archiwum Historii Medycyny” 1969, nr 3–4, s. 457.

- Villaume-Zahrt Z., *Panopticum*, „Studio” 1936, nr 1, s. 15–17.
- Wasilewski J. S., *Po śmierci wędrować. Szkic z zakresu etnologii świata znaczeń (II)*, „Teksty” 1979, nr 4, s. 58–84.
- Wąsik B., *Przedmałżeńskiej i małżeńskie troski kobiet w drugiej połowie XIX wieku na przykładzie wybranych powieści autorek polskich*, „Wiek XIX” 2019, t. 54, s. 29–46.
- Wiadomości bieżące*, „Kurier Warszawski” 1893, nr 284 (wyd. poranne), s. 1.
- Włochy*, „Dziennik Śląski” 1901, nr 227, s. 2–3.
- Wydawnictwa gwiazdkowe Biblioteki Polskiej, „Rzeczpospolita” 1922, nr 337, s. 14.
- Z chwili*, „Kurier Codzienny” 1893, nr 284 (wyd. wieczorne), s. 2.
- Z karnawału. Bal „Tęczowy”*, „Gazeta Polska” 1901, nr 28, s. 2.
- Z Ministerstwa Spraw Zagranicznych*, „Monitor Polski” 1924, nr 16, s. 2.
- Z zaboru rosyjskiego*, „Wielkopolanin” 1905, nr 151, s. 2.
- Z życia towarzyskiego*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 158 (wyd. poranne), s. 2.
- Z życia towarzyskiego*, „Warszawska Gazeta Sportowa” 1903, nr 15, s. 11.
- Zabójstwo ś.p. Gadomskiego*, „Kurier Warszawski” 1906, nr 280, s. 4.
- Zagórski W., *Przegląd literacki: Ignacy Dąbrowski – „Śmierć” studium*, „Wiek” 1892, nr 272, s. 2.
- Zamordowanie Anieli Wyrwiczówny*, „Czas” 1894, nr 14, s. 3.
- Zatruty się gazem świetlnym*, „Kurier Warszawski” 1940, nr 84, s. 2.
- Zapolska, *Paniom emancypantkom... odpowiedź*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 122, s. 1–2.
- Zapolska, *W sprawie emancypacji*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 104, s. 1–2.
- Zapolska, *W sprawie emancypacji*, „Kurier Warszawski” 1889, nr 106, s. 1–2.
- Ze świata. [Na wyspie Capri...]*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 79, s. 5.
- Zieliński S., *Przegląd literacki: Ignacy Dąbrowski: Śmierć*, „Gazeta Warszawska” 1892, nr 231, s. 1.
- [Zmarli...], „Gazeta Kaliska” 1901, nr 75, s. 3.

Źródła internetowe:

- Baliński I. i in. (red.), *Na wpisy szkolne. Jednodniówka Tow. Literatów i Dziennikarzy Polskich*, Warszawa 1915, <https://polona.pl/item-view/c6cf02af-beb6-44cd-9f7d-0aee4bd68178?page=0> [dostęp: 9.10.2023].

- Baliński I., Dąbrowski I. (red.), *Na Polską Macierz Szkolną*, Warszawa 1917, <https://polona.pl/item-view/67109ec0-e427-45c9-abad-588f327997e0?page=1> [dostęp: 9.10.2023].
- Dąbrowski I. (red.), *Na szkołę polską*, Warszawa 1916, <https://polona.pl/item-view/d1424a6f-1453-45eb-9da8-fd0f293031cc?page=1> [dostęp: 9.10.2023].
- Dąbrowski I., Lorentowicz J. (red.), *Na Polską Macierz Szkolną*, Warszawa 1918, <https://www.sbc.org.pl/dlibra/show-content/publication/edition/76728?id=76728> [dostęp: 9.10.2023].
- Dziennik Komitetu Obywatelskiego Miasta Warszawy, *Wielka Kwesta Majowa*, Warszawa, 25 kwietnia 1916, nr 259, <http://mbc.cyfrowemazowsze.pl/dlibra/plain-content?id=14583> [dostęp: 9.10.2023].
- Janin Z., *Przepowiednia z przyszłości. Notatki z seansu spirytystycznego (1917)*, <http://zuzannajanin.blogspot.com/2017/11/zuzanna-janin-przepowiednia-z.html>, [dostęp: 1.12.2022].

Archiwalia:

- ADPł 810/1814, akt ur. k. 305v–306r.
- ADPł 810/1816, akt ur. k. 343v–344r.
- ADPł, akt ur. 37/1837.
- ADPł, akt ur. 96/1844.
- AGAD, *Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych* [sygn. 1/191/0].
- APŁ, *Akta nieruchomości 484 – Południowa 24*, Zbiory Towarzystwa Kredytowego m. Łodzi, sygn. 1312.
- APW, Repertorium nr 349/1903, zespół 72/728/0, *Kancelaria Karola Maciejewskiego, notariusza w Warszawie*, sygn. 49, s. 308–311.
- APW, *Towarzystwo Literatów i Dziennikarzy*, sygn. 72/201/0/17/359.
- APW, zespół 72/214, *Cesarski Uniwersytet Warszawski*, sygn. 565–569.
- APW, zespół 72/224, *Instytut Muzyczny w Warszawie*, sygn. 237.
- APW, zespół 72274/0, *Państwowe Gimnazjum i Liceum Męskie im. Władysława IV w Warszawie*, sygn. 1–19.
- AUJ, sygn. KM56, Teczka osobowa Leona Kropidłowskiego.
- Catalogue général des élèves dames depuis 1868*. Académie Julian w Paryżu, rkps [kolekcja André Del Debbio].

Kartki z albumu Heleny Janiny z Boguskich Szolc-Rogozińskiej oraz ofiarowane jej wiersze.
Autografy. BJ rkps 9911 III.

Kopia maszynowa listu Z. Nałkowskiej do Z. Villaume (1903), sporządzona przez R. Rosiaka, z dopiskami H. Kirchner. BN rkps 15021 III (karty nienumerowane; list rozpoczyna się słowami: „Niedziela. Miła Zośko. Nie mam karty, więc po raz pierwszy...”).

List J. Iwaszkiewicza do Z. Villaume-Zahrt, z dn. 15.07.1947 (Stawisko). BUMCS rkps 176, k. 11.

List L. Kropidłowskiego do S. Pigonia, z dn. 25.02.1935. BJ rkps 10784 III, k. 28.

List L. Kropidłowskiego do S. Pigonia, z dn. 9.04.1945 (Piotrków). BJ rkps 10784 III, k. 30–31.

List M. Gerson-Dąbrowskiej do Anny z Łąckich Offmańskiej, z dn. 12.04.1923 (Warszawa).
BN rkps 2735 II, k. 12.

List W. Wolskiego do W. S. Reymonta, z dn. 17.04.1894 (Warszawa). Mnps W. Kotowskiego [zbiory nieskatalogowane].

List Z. Villaume-Zahrt do dra. Z. Klukowskiego, z dn. 2.03.1931 (Warszawa). BU KUL rkps 811, k. 307–308.

Listy K. Tetmajera do F. Hoesicka z lat 1899–1901. BN rkps 2986 II.

Listy W. Olszewskiego do J. Villaume’a z 1915 r. BUMCS rkps 187, k. 10–13.

Parafia Katedralna w Kielcach, akt ur. 421/1866.

Parafia Katedralna w Sandomierzu, akt ur. 35/1858.

Parafia Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, akt zgonu 272/1929.

Parafia Najświętszego Zbawiciela w Warszawie, akt zgonu 415/1937.

Parafia Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Warszawie, akt ur. 527/1872.

Parafia Przemienienia Pańskiego w Warszawie, akt ur. 154/1870.

Parafia Przemienienia Pańskiego w Warszawie, akt ur. 69/1875.

Parafia Przemienienia Pańskiego w Warszawie, akt zgonu 208/1881.

Parafia Rzymskokatolicka w Bodzentynie, akt ur. 167/1869.

Parafia Rzymskokatolicka w Bukownie, akt ur. 29/1871.

Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt ur. 123/1879.

Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt ur. 151/1861.

Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt ur. 170/1853

Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt ur. 22/1864.

Parafia Rzymskokatolicka w Bychawie, akt zgonu 145/1894.

Parafia Rzymskokatolicka w Grocholicach akt ur. 129/1882.
Parafia Rzymskokatolicka w Lipnie, akt ur. 152/1872.
Parafia Rzymskokatolicka w Puchaczowie, akt ur. 80/1865.
Parafia św. Aleksandra w Warszawie, akt ur. 20/1868.
Parafia św. Aleksandra w Warszawie, akt ur. 288/1870.
Parafia św. Aleksandra w Warszawie, akt zgonu 179/1928.
Parafia św. Aleksandra w Warszawie, akt zgonu 476/1929.
Parafia św. Andrzeja w Warszawie, akt małż. 2/1863.
Parafia św. Andrzeja w Warszawie, akt ur. 18/1847.
Parafia św. Andrzeja w Warszawie, akt ur. 420/1867.
Parafia św. Augustyna w Warszawie, akt zgonu 40/1921.
Parafia św. Augustyna w Warszawie, akt zgonu 449/1923.
Parafia św. Bartłomieja w Płocku, akt małż. 22/1837.
Parafia św. Floriana w Krakowie, akt zgonu 3/1894.
Parafia św. Floriana w Krakowie, akt zgonu 4/1894.
Parafia św. Jana Chrzciciela w Łętowie, akt ur. 24/1803.
Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt ur. 134/1868.
Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt ur. 481/1866.
Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt ur. 694/1875.
Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt zgonu 223/1939.
Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt zgonu 530/1865.
Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, akt zgonu 8/1885.
Parafia św. Jana w Lublinie, akt ur. 128/1851.
Parafia św. Jana w Warszawie, akt ur. 199/1864.
Parafia św. Jana w Warszawie, akt zgonu 452/1862.
Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt ur. 595/1838.
Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt zgonu 332/1886.
Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt zgonu 436/190.
Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt zgonu 5/1920.
Parafia św. Krzyża w Warszawie, akt zgonu 60/1933.
Parafia św. Michała w Warszawie, akt zgonu 73/1926.
Parafia św. Stanisława w Warszawie, akt zgonu 988/1941.
Parafia św. Wojciecha w Janinie, akt zgonu 34/1897.

Parafia w Mokremlipiu, akt ur. 129/1856.

Parafia w Mokremlipiu, akt zgonu 79/1915.

Parafia w Nowym Dworze Mazowieckim, akt zgonu 64/1831.

Parafia w Starym Waliszewie, akt ur. 45/1870.

Parafia Wszystkich Świętych w Warszawie, akt ur. 621/1872.

Parafia Wszystkich Świętych w Warszawie, akt zgonu 637/1927.

Parafia Wszystkich Świętych w Warszawie, akt zgonu 609/1927.

Parafia Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny w Łodzi, akt małż. 274/1897.

WYKAZ ILUSTRACJI

Zdjęcie umieszczone na stronie przytytułowej:

Portret Ignacego Dąbrowskiego wraz z jego podpisem. Fot. ok. 1893 r. Biblioteka Narodowa.

Zdjęcia umieszczone w rozdziale I:

- Fot. 1. Aniela Skórska – najstarsza z rodzeństwa Dąbrowskich. Fot. ok. 1890 r. Zbiory rodzinne.
- Fot. 2. Wacław Kloss, przyjaciel Dąbrowskiego. Fot. ok. 1930. Zbiory rodzinne przekazane do Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fot. 3. Józef Villaume – „doktor Judym ze Szczebrzeszyna”. Fotografia z pamiątkowego tableau Cukrowni „Klemensów”. Fot. 1895 r. Muzeum Zamojskie w Zamościu.
- Fot. 4. Portret Zosi Villaume’ówny. Fot. ok. 1900 r. Biblioteka Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.
- Fot. 5. Z powodu wrodzonej wady serca Zofia Villaume zmagiała się z obrzękiem dłoni. Fot. ok. 1895 r. Biblioteka Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.
- Fot. 6. Ignacy Dąbrowski. Fot. J. Mieczkowski, ok. 1896 r. Biblioteka Narodowa.
- Fot. 7. Portret Ignacego Dąbrowskiego, który posłużył za wzór do wykonania medalionu przez Czesława Makowskiego (medalion zaginiony). Fot. J. Mieczkowski, ok. 1902 r. Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego.
- Fot. 8. Zofia Villaume na dachu dworku w Leśniczówce. Fot. 1905 r. Biblioteka Narodowa.
- Fot. 9. Portret Ignacego Dąbrowskiego, nauczyciela na pensji Jadwigi Sikorskiej. Fot. S. Bogacki, ok. 1901 r. Biblioteka Narodowa.
- Fot. 10. Helena Rogozińska (Pajzderska). Fot. J. Mieczkowski, 1894 r. [https://summertime 75.wordpress.com](https://summertime75.wordpress.com)
- Fot. 11. Maria Gersonówna (fragment z większej grafiki). Fot. Zakład Graficzny B. Wierzbickiego, ok. 1900 r. Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Fot. 12. Wystawa jubileuszowa z okazji 100. rocznicy urodzin Wojciecha Gersona w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Czwarty od lewej strony: Ignacy Dąbrowski z żoną Marią Gerson-Dąbrowską. W tle obraz Gersona pt. *Wiano królowny* (1894 r.). Fot. 1931 r. Narodowe Archiwum Cyfrowe.

- Fot. 13. Zdjęcie z albumu pensji Jadwigi Kotwickiej w Warszawie. Fot. B. Matuszewski (Sigismond et Company), ok. 1904 r. Biblioteka Narodowa w Wilnie.
- Fot. 14. Zniszczone w czasie II wojny światowej popiersie Wacława Klossa autorstwa Marii Gerson-Dąbrowskiej. Fot. ok. 1935 r. Zbiory rodzinne.
- Fot. 15. Posiedzenie Komitetu Wielkiej Kwesty Majowej w Warszawie. Ignacy Dąbrowski siedzi pierwszy od lewej strony. Fot. 1916 r. „Świat” 1916, nr 16, s. 11.
- Fot. 16. Zdjęcie i podpis Ignacego Dąbrowskiego z albumu pamiątkowego przygotowanego z okazji imienin dyrektora Wacława Klossa, 1925 r. Zbiory rodzinne przekazane do Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fot. 17. Grono pedagogiczne Gimnazjum im. Władysława IV. Ignacy Dąbrowski siedzi drugi od lewej strony (w jasnym garniturze). Fot. ok. 1928 r. Archiwum szkoły.
- Fot. 18. Portret Ignacego Dąbrowskiego. Fot. L. Jarumski, ok. 1920 r. Narodowe Archiwum Cyfrowe.
- Fot. 19. Grono pedagogiczne Gimnazjum im. Władysława IV – wieczór pożegnalny z okazji przejścia na emeryturę dyrektora Wacława Klossa. Fot. 1927. Zbiory rodzinne przekazane do Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fot. 20. Dyrektor Kloss przy biurku w Gimnazjum im. Władysława IV. Fot. ok. 1925 r. Zbiory rodzinne przekazane do Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fot. 21. Zdjęcie z rodzinnych zbiorów Gersonów-Bobińskich, zamieszczone na łamach czasopisma „Stolica” (1984, nr 2, s. 24). Fot. ok. 1910 r.
- Fot. 22. Pogrzeb Ignacego Dąbrowskiego 10.02.1932 r. w Parafii Św. Krzyża w Warszawie. Po prawej stronie widoczny Wacław Kloss. Trumnę niosą siostrzeńcy Dąbrowskiego: Jerzy i Władysław Skórscy. Narodowe Archiwum Cyfrowe.
- Fot. 23. Pogrzeb Ignacego Dąbrowskiego 10.02.1932 r. w Parafii Św. Krzyża. Za karawanem widoczni: Wacław Kloss (w kapeluszu), za nim Maria Gerson-Dąbrowska, siostrzeńcy Dąbrowskiego: Jerzy i Władysław Skórscy oraz siostra pisarza Aniela z mężem Władysławem Skórskim. Narodowe Archiwum Cyfrowe.
- Fot. 24. Nagrobek Ignacego Dąbrowskiego i jego rodziny na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Popiersie pisarza autorstwa Marii Gerson-Dąbrowskiej. Fot. własna.

Zdjęcia umieszczone w rozdziale II:

- Fot. 25. Rękopis Ignacego Dąbrowskiego podpisany: *Śmierć (pierwotne)*. 1888 r. Biblioteka Narodowa.

- Fot. 26. Zapowiedź druku *Mistrza*. „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 1, s. 2.
- Fot. 27. Pierwsza strona najstarszego rękopisu *Mistrza*, zawierająca wykaz bohaterów. 1893 r. Biblioteka Narodowa.
- Fot. 28. Sporządzona przez Klossa tytułowa strona pierwszej wersji *Mistrza*, przygotowana do druku dla Gebethnera i Wolffa. 1893–1894 r. Biblioteka Narodowa.
- Fot. 29. Porównanie kroju pisma w *Nowelach* Dąbrowskiego (po lewej) i *Zajęcu* Dygasińskiego (po prawej), obu w nakładzie Jana Fiszer z roku 1900. Polona.

Zdjęcia umieszczone w rozdziale III:

- Fot. 30. Podobizna Ignacego Dąbrowskiego zamieszczona w tomie *Chwila była przedwieczorna* (Warszawa 1903). Autorką jest prawdopodobnie Maria Gerson-Dąbrowska. Fot. własne.
- Fot. 31. Okładka tomu *Chwila była przedwieczorna* (Warszawa 1903) z ilustracją Tadeusza „Nosa” Noskowskiego. Fot. własna.
- Fot. 32. Widokówka przedstawiająca Lazurową Grotę na Capri, zapisana przez Helenę Rogozińską, z dopiskami Ignacego Dąbrowskiego (9.12.1901). Biblioteka Jagiellońska.

Zdjęcia umieszczone w rozdziale IV:

- Fot. 33. *Lampa babuni* ukazała się w tomie poświęconym Janowi Gądomskiemu w 1907 r.
- Fot. 34. *Zmierzchy* wydane nakładem Jana Fiszer z roku 1912 r.

Zdjęcia umieszczone w *Archiwum Ignacego Dąbrowskiego*:

- Fot. 35. Barbara Klossówna, ok. 1960 r. Zbiory rodzinne.
- Fot. 36. Juliusz Kloss, ok. 1933 r. Zbiory rodzinne przekazane do Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fot. 37. Aniela Skórska, siostrzenica Ignacego Dąbrowskiego, która w 1971 r. przekazała jego rękopisy do Biblioteki Narodowej. Fot. ok. 1960 r. Zbiory rodzinne.
- Fot. 38. Fragment brudnopisu *Na Capri*. Biblioteka Narodowa.
- Fot. 39. Rękopiśmienne szkice dedykacji dla Henryki i Józefa Villaume’ów. Biblioteka Narodowa.
- Fot. 40. List Ignacego Dąbrowskiego do Franciszka Ejsmonda z 23.04.1907 r. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

NOTA EDYTORSKA

W niniejszej pracy przywoływano fragmenty utworów literackich, czasopism oraz egodokumentów pochodzących przeważnie z drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku. Przytaczając je, stosowano wymienione poniżej zasady opracowania edytorskiego tekstów źródłowych:

- Celowo opuszczone fragmenty cytatów oznaczano kwadratowym z wielokropkiem: [...], natomiast nieliczne miejsca uszkodzone, których nie dało się zrekonstruować, oznaczono: [---].
- Uspółcześniono pisownię wyrazów z partykułą *-by* (np. *któryby* → *który by*; *cośby* → *coś by*).
- Zmodernizowano i ujednolicono pisownię rzeczowników z częstkami *-ya/-ja* oraz *-yi/-ji* i pochodnymi (np. *materyał* → *materiał*; *Redakcya* → *Redakcja*; *materjalnie* → *materialnie*; *historji* → *historii*; *utensyljów* → *utensyliów*; *Marja* lub *Marya* → *Maria*; *profanacyi* → *profanacji*; *lekcyj* → *lekcji*).
- Ujednolicono do współczesnej postaci *-ym/-im* formy końcówki *-em* zaimków i przymiotników w różnych formach (np. *pełnemi* → *pełnymi*; *zwyczajnemi* → *zwyczajnymi*; *pięknemi* → *pięknymi*; *tem* → *tym*; *swem* → *swym*; *czem* → *czym*; *godnem* → *godnym*).
- Zmodernizowano pisownię wyrazów z *jotą* (np. *Perypetje* → *Perypetie*; *utensyljów* → *utensyliów*; *sympatji* → *sympatii*; *kwestja* → *kwestia*; „*Kurjer*” → „*Kurier*”; *Zofji* → *Zofii*; *rozgardjaszu* → *rozgardiaszu*; *Wezuwjusz* → *Wezuwiusz*).
- W transkrypcji samogłosek nosowych przyjęto generalną zasadę modernizacji (*pendzelkiem* → *pędzelkiem*).
- Uspółcześniono pisownię wyrazów z *ó* (*doktór* → *doktor*; *tłómaczonymi* → *tłumaczonymi*).
- Nie modernizowano dawnych form mianowników l. mn. rodzaju męskiego (np. *interesa*).
- Uspółcześniono pisownię wyrazów z podwójnym *s* i *l* (*belletrystyce* → *beletrystyce*; *massa* → *masa*).

- Dźwięczne z transkrybowano w niezbędnych przypadkach do dzisiejszej pisowni s (np. z blizka → z bliska; blisko → blisko).
- Zmodernizowano pisownię łączną i rozdzielną (np. niema → nie ma; tembardziej → tym bardziej; przytem → przy tym; nie swojo → nieswojo; małozamożny → mało zamożny; po przez → poprzez; z przed → sprzed; Nakoniec → Na koniec; po za → poza).
- Ujednolicono i uwspółcześniono pisownię wyrazu: *gimnazyum* do formy *gimnazjum* oraz *hygienistów* do *higienistów*.
- Modernizowano zapis wyrazów złożonych pisanych z dywizem (np. ogólnoludzka → ogólnoludzką).
- Ujednolicono pisownię dwuczłonowych nazw własnych (morze Jońskie → Morze Jońskie).
- Skorygowano i ujednolicono zapis obcojęzycznych nazwisk (np. Boecklina → Böcklina).
- Przywoływane tytuły utworów i innych dzieł sztuki zapisano zgodnie z dzisiejszą zasadą – pismem pochyłym (np. „Mistrzem” → *Mistrzem*; „Czekam Cię” → *Czekam Cię*; „Śmierć” → *Śmierć*; „Germinal” → *Germinal*), a nazwy czasopism w cudzysłowie (np. *Kurier* → „Kurier”, Tygodniku Ilustrowanym → „Tygodniku Ilustrowanym”).
- W korespondencji w zapisie dat zastosowano jednolitą pisownię cyframi arabskimi, poprzedzoną miejscem nadania listu i oddzieloną przecinkiem (np. Warszawa, 10.07.1894). Brak daty lub miejsca odnotowano w nawiasie kwadratowym: [b.m], [b.d.]. W ten sam sposób uzupełniano komponenty w przypadku ich rekonstrukcji za pomocą stempla pocztowego na kopercie lub innych informacji, pozwalających na podanie przybliżonej daty lub miejsca nadania listu.
- Ujednolicono zapis liczebników porządkowych w datach (np. 15go maja → 15 maja; 8go czerwca → 8 czerwca) oraz godzinach (np. 8ej → ósmej). Nazwy miesięcy zapisano małymi literami (Maja → maja).
- Wyrazy obcojęzyczne nieprzyswojone zapisywano kursywą (*curiositach* → *curiositach*).
- Nie rozwijano oczywistych skrótów, ale ujednolicono je do współczesnej pisowni (np. i t. p. → itp; p.t. → pt.). Milcząco rozwinięto natomiast nazwy własne oraz skróty nieoczywiste, które mogłyby wzbudzić wątpliwość czytelnika (np. r. p. → rok przyszły; „Tygodn. Ilustr.” → „Tygodniku Ilustrowanym”).

- Pojedyncze błędy i pominięcia autorów korygowano w nawiasach kwadratowych (np. zmuszo[ny]).
- Niwelowano bez oznaczania drobne błędy drukarskie (np. ra → razu).
- Dokonano uwspółcześnienia interpunkcji i likwidowano dubeltową interpunkcję.
- Nie nanoszono żadnych zmian pisowni w niedatowanym liście (nr 7) Ignacego Dąbrowskiego do Heleny Rogozińskiej (Pajzderskiej), który celowo został napisany humorystycznie, z błędami.
- Bez ingerencji pozostawiono autorskie wyróżnienia w formie podkreślenia i do takich ujednolicono również wyrazy zapisane pismem pochyłym (np. Radzę; *mnie* → mnie). Nie modyfikowano podkreśleń w formie rozstrzelonego druku, stosowanych w przekazach czasopiśmiennych.
- Wszystkie podkreślenia autorki niniejszego opracowania za każdym razem sygnalizowano w nawiasie kwadratowym (np. „[...] stworzy pieśń, która by **jego przede wszystkim zadowolić mogła** [wyróż. J.G.P.]”).

Wykaz skrótów

↑	– nadpisanie u góry
~~Julian~~	– wyraz lub fragment przekreślony
ADPł	– Archiwum Diecezjalne w Płocku
AGAD	– Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie
ang.	– angielski
APŁ	– Archiwum Państwowe w Łodzi
APW	– Archiwum Państwowe w Warszawie
AUJ	– Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego
AUŁ	– Archiwum Uniwersytetu Łódzkiego
BJ	– Biblioteka Jagiellońska
BN	– Biblioteka Narodowa w Warszawie
BU KUL	– Biblioteka Uniwersytecka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego
BUMCS	– Biblioteka Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
BUW	– Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego
daw.	– dawniej
fr.	– francuski

gub.	– gubernia
gw.	– gwara
łac.	– łacina
mnps	– maszynopis
pot.	– potocznie
prawd.	– prawdopodobnie
przestarz.	– przestarzałe
r	– strona <i>recto</i> rękopisu
rkps	– rękopis
sygn.	– sygnatura
tłum.	– tłumaczenie
v	– strona <i>verso</i> rękopisu
WiMBP	– Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna w Bydgoszczy
wł.	– włoski
własc.	– właściwie
wyd.	– wydanie
wyróż. JGP	– wyróżnienie Jadwigi Goniewicz-Potockiej
ZNiO	– Ossolineum, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
zob.	– zobacz

INDEKS OSÓB*

A

Adamczyk Mieczysław Jerzy, 19
Adamkiewicz Marek, 326
Aleksander Tadeusz, 78
Algarotti Filip, 197
Algarotti Maria z Kuczkowskich, 197
Alighieri Dante, 171
ALR, 68
Ankowska Anastazja z Karlińskich, 24
Ankowska Helena z Walnerów, 24
Ankowska Seweryna z Wolskich, 24
Ankowski Aleksander, 24
Ankowski Gustaw, 24
Apuchtin Aleksandr, 20, 21, 49
Apuchtin Lew, 20
Arct Maria z Gałęckich, 30
Arct Michał, 30
Arct Stanisław, 30
Asnyk Adam, 54, 94, 205, 337
Atylla, 208
Axentowicz Teodor, 218

B

Bachelard Gaston, 208, 209, 238
Bacon Francis, 26
Badeni Kazimierz, 196
Badowska Katarzyna, 146, 147, 241
Bajko Marcin, 12
Baliński Ignacy, 51, 70, 74, 75, 76, 133
Balzac Honoré de, 55, 80, 124

Bałucki Michał, 124
Baraniecki Adam, 50
Barrès Maurice, 184
Baturina Jekaterina, zob. Sawienkow Jekaterina
Baudelaire Charles, 148
Baudrillard Jean, 272, 273, 274
Bąbiak Grzegorz, 201
Bąkowska Julia, 47
Beatus Helena z Weinsztoków, 198
Bednarz-Grzybek Renata, 132, 134, 257
Beethoven Ludwig van, 65, 154, 247, 248
Belmont Leo, zob. Blumental Leopold
Bełza Stanisław, 193, 206
Bem Antoni, 40
Benedict James, 272
Berent Waław, 94, 102, 141, 294
Bereszko Jan, 68
Biernacka Józefa, zob. Gołębek-Jezińska
Józefa z Biernackich
Bilińska Anna, 62
Blumental Leopold, 88, 94, 223, 224
Błaszczak Maria, 404
Błażewska Katarzyna, 185
Błońska Helena, zob. Dąbrowska Helena
z Błońskich, 1^o Rucińska
Błońska Julianna z Hornowskich, 18
Błoński Jan, 18
Bobińska Maria, zob. Witwicka Maria
z Bobińskich
Bobiński Stanisław, 82, 344

* Indeks obejmuje nazwiska i pseudonimy osób rzeczywistych – postaci przywoływanych w tekście głównym, w przypisach oraz podpisach zdjęć.

Boccaccio Giovanni, 236
 Bocheńska Tekla, zob. Wielogłowska Tekla
 z Bocheńskich
 Böcklin Arnold, 238, 434
 Bogdanowicz Edmund, 154
 Bogdanowicz Jan, 42
 Bogdanowicz Kazimiera, zob. Lipińska
 Kazimiera z Bogdanowiczów
 Bogdanowicz Marcelina z Chądzyńskich, 42
 Boguska Emilia z Marczewskich, 54
 Boguska Helena, zob. Pajzderska Helena
 z Boguskich, 1° Rogozińska
 Boguski Jan, 54
 Bogusławski Władysław, 32, 358, 359
 Böhm Anna, zob. Kloss Anna z Böhmów
 Bokszczanin Maria, 193
 Bolecki Włodzimierz, 143, 229
 Bołoz-Antoniewicz Jan, 108
 Boniecki Edward, 29
 Borkowska Grażyna, 102, 327
 Boruszkowska Iwona, 100
 Botticelli Sandro, 249
 Bougureau William-Adolphe, 63
 Bourget Paul, 88
 Br. Chrz., zob. Chrzanowski Bronisław
 Brandt Józef, 29
 Branicki Ksawery, 54
 Bruner Ludwik, 35, 94, 96, 171, 173, 329
 Bruno Giordano, 195
 Brzozowska Sabina, 12, 100
 Budrewicz Tadeusz, 169
 Budrewicz Zofia, 315, 316
 Budzyński Stefan, 23, 25
 Bujnicki Tadeusz, 95
 Bukowińska Emilia z Lipińskich, 51

Bukowińska Maria z Pinków, 51
 Bukowiński Cyprian, 51
 Bukowiński Władysław, 51, 155, 164, 171, 184,
 188, 204

C

Centnerszwerowa Róża z Tetzów, 312
 Certowicz Teofila, 63
 Chałubiński Tytus, 157
 Chądzyńska Marcelina, zob. Bogdanowicz
 Marcelina z Chądzyńskich
 Chądzyński Michał, 111, 112
 Chełmoński Józef, 62
 Chmielowska Katarzyna, zob. Gołębek
 Katarzyna z Chmielowskich
 Chmielowski Piotr, 32, 94, 106, 164
 Chopin Fryderyk, 33, 40, 41, 65, 148, 247, 248
 Chrzanowska Cecylia z Gilewiczów, 66
 Chrzanowska Maria, zob. Sikorska Maria
 z Chrzanowskich
 Chrzanowski Bronisław, 105, 107
 Chrzanowski Ignacy, 51, 54, 66, 94, 205, 337,
 352
 Chrzanowski Paweł, 66, 67, 68, 76, 339, 340
 Chudak Henryk, 208
 Cichińska Jadwiga, 24
 Cichowicz Stanisław, 233, 416
 Ciechulski Jakub, 56, 63
 Ciejka Aleksandra, 248
 Cieślak Tomasz, 292
 Conti Aurelia, 61
 Curie Ève, 20, 22
 Czabanowska-Wróbel Anna, 209, 238, 243,
 286, 320
 Czajkowski Michał, 190

Czarnocka Henryka, 64, 65
Czechow Anton, 223
Czekalski Eustachy, 261, 280, 311, 314
Czempiński Jan, 73
Czerwińska Małgorzata, 109, 285, 287, 288,
318, 319

D

D. (Dobrzański Jan?), 235
Danilewski Cyryl, 111
Daniłowski Gustaw, 347
Daudet Alphonse, 37
Dąbrowska Halina Maria, 28
Dąbrowska Aniela, zob. Skórska Aniela
z Dąbrowskich
Dąbrowska Aniela z Nowickich, 17, 18, 19, 26,
323, 325, 332
Dąbrowska Elżbieta z Welzmerów, 18
Dąbrowska Eugenia z Pawłowskich, 26
Dąbrowska Helena, 18
Dąbrowska Helena z Błońskich, 1^o Rucińska,
17, 18, 26
Dąbrowska Janina, zob. Kwiecień Janina
z Dąbrowskich
Dąbrowska Karolina z Wagnerów, 18
Dąbrowska Leokadia z Nowickich, 17, 26
Dąbrowska Maria, zob. Dzierożyńska Maria
z Dąbrowskich
Dąbrowski (Ruciński) Hieronim, 26, 89, 332
Dąbrowski Ignacy, *passim*
Dąbrowski Ignacy (dziadek), 17, 18, 26
Dąbrowski Ignacy (lekarz), 35
Dąbrowski Ignacy (ojciec), 17, 18, 19, 332
Dąbrowski Jakub, 18

Dąbrowski Jul. (Dąbrowski Ignacy), 55, 56, 57,
61, 377, 378, 379, 380, 381, 387, 390, 391,
392
Dąbrowski Stanisław, 76
Defoe Daniel, 202, 236
Deodat, zob. Bogdanowicz Edmund
Deotyma, zob. Łuszczewska Jadwiga
Dębicki Zdzisław, 11, 20, 70, 74, 76, 125, 193,
261, 270, 271, 272, 274, 280, 296, 297, 311,
404, 418
Dębska Kazimiera, zob. Gadomska Kazimiera
z Dębskich
Dickens Charles, 54
Dickstein Samuel, 301
Dietl Józef, 19
Dietrich Antonina, zob. Gerson Antonina
z Dietrichów
Dmowski Roman, 21
Doré Gustave, 208
Dorota Iwona, 193
Dostojewski Fiodor, 331
Drażkiewicz Antoni, 24
Drażkiewicz Czesław, 24
Duchamp Marcel, 63
Duchńska Seweryna, 224, 225, 228, 234
Dudek Bohdan, 220
Dulębianka Maria, 62, 63
Duncan Isadora, 65, 244, 245, 246, 247, 248,
249, 250
Durko Jan, 66
Duszyńska Julia, 315
Dybizbański Marek, 216
Dygasiński Adolf, 27, 190, 199
Dzierożyńska Maria z Dąbrowskich, 18, 110
Dzierożyński Bronisław, 18

Dzierzbicka Wanda, 20
Dzierżkówna Natalia, 52
Dziewulska Stefania, zob. Skórska Stefania
z Dziewulskich

E

Ehrenkreutz Józef, 45
Ehrenkreutz Sabina z Villaume'ów, 45
Ejsmond Aleksander, 70
Ejsmond Franciszek, 70, 339, 373, 398
Ejsmond Julian, 70
Ejsmond Karolina z Grudzińskich, 70
Ejsmond Maria z Wieniawskich, 70
Ejsmond Stanisław, 70
Eliade Mircea, 307
Endelmanowa-Rosenblattowa Czesława, 236
Ethelmer Ellis, 312
Evert Ludwik Józef, 79, 341, 400

F

Falguiere Alexandre, 63
Fałat Julian, 70
Feldman Wilhelm, 35
Fidiasz, 248
Filipiak Izabela, 29
Filipkowska Hanna, 239, 240
Fiszer Jan, 52, 64, 189, 190, 214, 296, 336, 337,
368, 400, 401, 402, 403, 405
Flach Józef, 217, 219
Flaubert Gustave, 223, 331
Forajter Wacław, 199
Forstner Dorothea, 162
Foucault Michel, 231, 232, 239
Frybes Stefan, 351

Frydrych Kamila, zob. Gerson Kamila
z Frydrychów
Frydrych Natalia, zob. Gerson Natalia
z Frydrychów

G

Gadomska Kazimiera z Dębskich, 70, 271
Gadomska Maria, 70
Gadomski Feliks, 70
Gadomski Jan, 70, 157, 271, 272, 339
Gajewski Andrzej, 349
Galle Henryk, 64, 237, 271, 401
Gałęcki Tadeusz, 78
Gancman Emma, zob. Mielczarska Emma
z Gancmanów
Ganczar Maciej, 10
Gargulski Stanisław, 20
Garlicka Zuzanna, zob. Jagiełło Zuzanna
z Garlickich
Gawalewicz Marian, 36, 37, 94, 95, 160, 161,
164, 415
Gawarecka Irena, zob. Przybyszewska Irena
z Gawareckich
Gawecki Bolesław J., 299
Gawroński Franciszek, 40
Gawryszak Agnieszka, 260
Gebethnerowie (wydawcy), 39, 71, 106, 177,
340, 363, 404
Gerlach Zofia z Olszewskich, 42
Gerlecka Regina, 346
Gersdorf Georg, 46
Gerson Antonina z Dietrichów, 62
Gerson Kamila z Frydrychów, 62
Gerson Natalia z Frydrychów, 61, 62
Gerson Władysław, 61, 62

Gerson Wojciech, 61, 62, 63, 66, 75, 82, 83, 164, 218, 338, 341
 Gerson Wojciech (ojciec), 62
 Gerson Wojciech (syn), 61, 62
 Gerson-Bobińska Jadwiga, 61, 62, 82, 344
 Gerson-Dąbrowska Maria, 43, 55, 61, 62, 63, 66, 72, 76, 82, 84, 119, 227, 337, 338, 344, 351, 360, 370, 372, 373
 Gilewicz Cecylia, zob. Chrzanowska Cecylia z Gilewiczów
 Gizińska Jadwiga, 50
 Głowacki Aleksander, 24, 30, 45, 70, 74, 91, 107, 134, 187, 260, 271, 294
 Głowiński Michał, 96, 97, 99, 127, 137, 143, 184, 344
 Godebski Cyprian, 62
 Godlewska Ludwika, 185
 Godzimirski Jakub M., 233
 Goethe Johann Wolfgang, 217
 Goltz Fryderyk, 46
 Goltz Helena, zob. Kloss Helena z Goltzów
 Goltz Joanna z Wolnych, 46
 Goltz Otylia z Rontalerów, 45, 46
 Goltz Rudolf, 45, 46
 Gołąb Mariusz, 248
 Gołąbek Józef, 27, 48, 51, 52, 79, 83, 180, 315, 316, 317, 328, 341, 355, 401, 405
 Gołąbek Józef (ojciec), 52
 Gołąbek Katarzyna z Chmielowskich, 52
 Gołąbek-Jezierska Józefa z Biernackich, 27
 Gołąbek-Jezierska Maria z Wielogłowskich, 27
 Gołąbek-Jezierska Zofia z Kurtzów, 27
 Gołąbek-Jezierski Seweryn, 27
 Gołąbek-Jezierski Władysław, 27

Gomulicki Wiktor, 76, 94, 193, 227, 234, 236, 354
 Goniewicz-Potocka Jadwiga, 101, 102, 115, 156, 185, 207, 350, 436
 Gorbaczewski L. I. (tłumacz), 400
 Gostomski Walery, 193
 Górnik Stanisław, 348
 Górska Agnieszka, 287
 Górski Wojciech, 20
 Grendyszyński Ludomir, 74
 Grochowski Piotr, 159, 160
 Groer Franciszek, 23
 Grotowska Helena, 315
 Grudzińska Karolina, zob. Ejsmond Karolina z Grudzińskich
 Gruszecki Artur, 136, 153
 Grzymała-Siedlecka Maria z Szumowskich, 355
 Grzymała-Siedlecki Adam, 283, 297, 313, 314, 355
 Guérin Laura, 54
 Gutowski Wojciech, 140, 141, 294, 308
 Guyski Marcei, 62

H

Hajota, zob. Pajzderska Helena z Boguskich, 1^o Rogozińska
 Halicz C., zob. Endelmanowa-Rosenblattowa Czesława
 Hamsun Knut, 107
 Hanter Ewa, 349
 Hartman Jan, 328
 Helaja, zob. Pajzderska Helena z Boguskich, 1^o Rogozińska
 Helsztyński Stanisław, 64

Heubner Otto, 168
Hipokrates, 81
Hirszband Herman, 44
Hirszband Napoleon, zob. Jellenta Cezary
Hirszband Teofila ze Stokfiszów, 44
Hiż Tadeusz, 31, 38, 42, 171, 173
Hodakowski Tadeusz, 401
Hodorová Daniela, 308
Hoesick Ferdynand, 40, 41, 193
Hoesick Zofia z Lewentalów, 41
Holszańska Anna, 23
Homer, 242
Hornowska Julianna, zob. Błońska Julianna
z Hornowskich
Hryniewiecka Ewelina, zob. Rontaler Ewelina
z Hryniewieckich
Hulewicz Jan, 50
Humbert I, 195, 196

I

Ig. Dąb. (Dąbrowski Ignacy), 194, 195, 197,
198, 402
Ilnicka Maria, 54
Irzykowski Karol, 141, 142, 293
Iwanowskij Władimir, 40, 139, 365
Iwaszkiewicz Jarosław, 30, 52, 201, 203, 242,
311, 318, 410

J

J. (Jaxa-Bąkowska Józefa?), 271
J. K., zob. Kallenbach Józef
Jagielska Ludwika z Kossuthów, 23
Jagielska Marianna z Paretich, 23
Jagielski Aleksy, 23
Jagielski Jan Józef, 23

Jagiello Franciszek, 24
Jagiello Maria z Blumenthalów, 24
Jagiello Wacław, 24
Jagiello Zuzanna z Garlickich, 24
Jakitowicz Maria, 158
Jampolski Włodzimierz, 275
Janiak-Jasińska Agnieszka, 257
Janin Zuzanna z Antoszkiewiczów, 349, 350
Janiszewski Felicjan, 28
Jankowski Czesław, 303
Jański Jakub, 242
Jaroszyński Tadeusz, 74
Jastrzębowska Bronisława, 50, 67, 336
Jastrzębowska Kazimiera z Wilkęskich, 50
Jastrzębowski Józef, 50
Jedlicz Józef, 286
Jellenta Albina z Szafirów, 44
Jellenta Cezary, 29, 55, 95, 193
Jelonek Eugeniusz, 313
Jesienin Sergiej, 245
Jeske-Choiński Teodor, 41, 64, 70, 94, 112, 126,
155, 156, 205, 206, 228, 289
Jonca Magdalena, 324, 326
Jopkiewicz Andrzej, 351, 352
Jopkiewicz Zofia, 352
Julian Rodolphe, 63

K

K. (Ehrenberg Kazimierz?), 138
Kabat Jan, 246
Kaczmarek Agnieszka, 328
Kalinowska Maria, 12, 225, 252
Kallenbach Józef, 313
Kamieńska Stanisława, zob. Miernowska
Stanisława z Kamieńskich

Kanigowska Halina, 45
 Kanigowska Józefa z Wodzińskich, 45
 Kanigowska Maria, 45
 Kanigowska Paulina z Paprockich, 45
 Kanigowska Walentyna z Kowalkowskich, 45
 Kanigowski Adam, 45
 Kanigowski Ignacy, 45
 Kanigowski Tymoteusz, 45, 58, 335, 338
 Karczewski Wacław, 126, 127
 Karlińska Anastazja, zob. Ankowska Anastazja
 z Karlińskich
 Karpiński Aleksander, 24
 Karpiński Bolesław, 24
 Karpowicz-Słowikowska Sylwia, 294
 Karwowski Adam, 311
 Kasprowicz Jan, 64, 193
 Kaszczuk Anatol, 343, 349
 Kawyn Stefan, 346
 Kaźmierkiewicz Maciej, 12
 Kenig Józef, 130
 Key Ellen, 311, 312
 Kędzierski Janusz, 69
 Kiedrzyńska Ewelina, zob. Miklaszewska
 Ewelina z Kiedrzyńskich
 Kirchner Hanna, 61
 Kisielewski Jan August, 78
 Kisielewski Zygmunt, 78
 Kita Jarosław, 184, 186, 221, 255, 260
 Kitta Ewa z Kropidłowskich, 353
 Klaczko Julian, zob. Lejb Jehuda
 Kleczeńska Lucyna, zob. Kotarbińska Lucyna
 z Kleczeńskich
 Klemba Urszula, 184, 186
 Kloss Anna z Böhmów, 29
 Kloss Anna z Otto, 29
 Kloss Barbara, 24, 46, 343, 348, 349, 351
 Kloss Edward, 28
 Kloss Filipina z Machnickich, 24, 28
 Kloss Helena z Goltzów, 24, 45, 46, 64, 184,
 335, 349
 Kloss Jan, 29
 Kloss Juliusz, 24, 46, 349, 350
 Kloss Maria, 349, 350
 Kloss Stefania z Czarneckich, 349, 350
 Kloss Wacław, 14, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33,
 36, 40, 45, 46, 47, 55, 64, 71, 72, 75, 77, 88,
 91, 110, 112, 125, 128, 129, 137, 157, 175,
 176, 177, 183, 184, 220, 323, 332, 333, 334,
 335, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 346, 347,
 349, 350, 352, 353, 355, 357, 358, 361, 362,
 363, 364, 365, 368, 374, 389
 Kloss Wojciech, 349
 Klossowie (rodzina), 347
 Klukowski Zygmunt, 55
 Kłosińska Krystyna, 132, 223
 Kmiecik Zenon, 71
 Knysz-Rudzka Danuta, zob. Knysz-
 Tomaszewska Danuta
 Knysz-Tomaszewska Danuta, 102, 252, 253,
 275
 Kobrzyński Stefan, 24
 Koch Robert, 100
 Kolbuszewski Jacek, 211
 Kołaczkowski Jan, 19
 Komar Delfina, zob. Potocka Delfina z Komarów
 Komar-Gacka Julianna, zob. Nowicka Julianna
 z Komar-Gackich
 Komar-Gacka Leokadia, zob. Kotwicka
 Leokadia z Komar-Gackich

Komar-Gacka Marianna ze Smogorzewskich, 17
 Komar-Gacki Gabriel, 17
 Komar-Gacki Jan, 17
 Komornicka Maria, 28, 29, 30, 42
 Konar Alfred, 134
 Konarski Kazimierz, 161
 Kondratowicz Władysław Henryk, 247
 Konopnicka Maria z Wasiłowskich, 59, 70, 160, 214, 271
 Kopaliński Władysław, 238, 239, 273
 Kornecka Jolanta, 264
 Korosadowicz Waleria, zob. Wolska Waleria z Korosadowiczów
 Korsak Juliusz, 171
 Korybut-Marciniak Maria, 221, 255
 Korycki Władysław, 35
 Korzeniewska Ewa, 346
 Korzeniowski Józef Teodor Konrad, 54
 Kosiakiewicz Wincenty, 37, 39, 61, 76
 Kotarbińska Lucyna z Kleczeńskich, 75
 Kotarbiński Józef, 51, 75
 Kotowski Witold, 37
 Kotwicka Jadwiga, 64, 69, 339
 Kotwicka Leokadia z Komar-Gackich, 64
 Kotwicki Franciszek, 64
 Kowalczyk Stanisław, 44
 Kowalkowska Walentyna, zob. Kanigowska Walentyna z Kowalkowskich
 Kowalska Danuta, 206
 Kowalska-Glikman Stefania, 276
 Kozikowski Edward, 34, 68, 78, 81, 136, 173, 298
 Kozłowski Karol, 53, 245, 330, 402
 Kozłowski Kazimierz, 80
 Kozłowski Władysław, 299, 302
 Kozłowski Władysław M., 299, 302
 Krafft-Ebing Richard, 221, 223
 Krakowski Wiesław, 348
 Krasieński Zygmunt, 107, 108, 193, 411
 Krasnodębska Marianna, zob. Nowicka Marianna z Krasnodębskich
 Kraszewski Józef Ignacy, 19, 28, 50
 Kraushar Aleksander, 21
 Kremer Józef, 193
 Kropidłowski Leon, 352, 353, 427
 Król Kazimierz, 67
 Kryńska Helena z Miernowskich, 24
 Kryńska Maria z Poziomskich, 24
 Kryński Adam, 21
 Kryński Czesław, 24
 Kryński Karol, 24
 Krywult Aleksander, 61, 218
 Krzywoszewski Stefan, 74, 246
 Krzyżanowska Antonina, zob. Rykowska Antonina z Krzyżanowskich
 Krzyżanowski Julian, 193
 Książek Władysław, 42, 396
 Kuczkowska Henrietta z Ankwiczów, 197
 Kuczkowski Kazimierz, 197
 Kulczycka-Saloni Janina, 32
 Kuleszyńska Józefa, zob. Strasburger Józefa z Kuleszyńskich
 Kulikowska Marcelina, 170
 Kuniczuk-Trzciniowicz Agnieszka, 154
 Kurth Peter, 246, 247
 Kurtz Zofia, zob. Gołąbek-Jezierska Zofia z Kurtzów
 Kuryłowicz Beata, 165
 Kuźmiński Bolesław, 48, 49

Kwiecień Irena, zob. Marcinek Irena
z Kwietniów

Kwiecień Janina z Dąbrowskich, 18, 110, 254

Kwiecień Waław, 18, 30, 254

Kwiryn Marian, zob. Raszewski Włodzimierz

L

Laclos Pierre Choderlos de, 127

Lam Stanisław, 78, 126, 354

Landsberg Paul-Louis, 233

Lange Antoni, 35, 64, 70, 76, 137, 153, 188,
193, 271, 328

Lascaro, zob. Pajzderska Helena z Boguskich,
1° Rogozińska

Latawiec Krzysztof, 20, 49

Lebecka Hanna, 404

Lejb Jehuda, 41, 196

Lemański Jan, 32

Leon XIII (papież), 194

Leśmian Bolesław, 283, 292, 318

Levitsky M. (tłumacz), 404

Lewandowski Tomasz, 11, 27, 98, 107, 351

Lewental Zofia, zob. Hoesick Zofia z Lewentalów

Libelt Karol, 44

Libelt Stanisława, zob. Łepkowska Stanisława
z Libeltów

Lichański Stefan, 12, 71, 101, 135, 136, 288

Lindeman Emil, 164

Lipińska Emilia, zob. Bukowińska Emilia
z Lipińskich

Lipińska Kazimiera z Bogdanowiczów, 42

Lorentowicz Jan, 31, 51, 54, 64, 70, 74, 76, 270,
281, 297, 329

Lowen Alexander, 246

Löwenfeld Raphael, 400

Lubińska Teresa z Łepkowskich, 44

Lubiński Michał, 44

Luttichau Georg von, 33

Ł

Ładoń Monika, 10

Łaganowski Karol, 245

Łazicka Agnieszka, 12

Łacka Anna, zob. Offmańska Anna z Łackich

Łepkowska Stanisława z Libeltów, 44

Łepkowska Teresa, 44, zob. Lubińska Teresa
z Łepkowskich

Łepkowski Józef, 44

Łętowski Julian, zob. Książek Władysław

Łoch Eugenia, 193

Łojkówna Maria, 64

Łukasiewicz Małgorzata, 221

Łuszczewska Jadwiga, 54

M

M. B., zob. Bałucki Michał

Machlejd Jerzy, 166

Machlowitz Marilyn, 220

Machnicka Barbara z Olszewskich, 28

Machnicka Filipina, zob. Kloss Filipina
z Machnickich

Machnicki Antoni, 28

Maciejewska Irena, 193

Maciejewski Karol, 56

Makowiecki Andrzej, 140, 141, 142, 144, 293

Makowska Marta, 216

Makuszyński Kornel, 193

Malanowicz Antoni, 348

Malanowicz Barbara z Sadzewiczów, 348

Malanowicz Hugon, 11, 22, 33, 46, 91, 92, 119,
 156, 299, 310, 342, 343, 344, 345, 346, 347,
 348, 351, 355, 374
 Malanowicz Marek, 348
 Malanowicz-Krakowska Barbara, 348
 Malanowicz-Krogulska Krystyna, 348
 Malanowicz-Pacholska Hanna, 348
 Malczewski Jacek, 218
 Maliszewski Kazimierz, 287
 Mallarmé Stéphane, 41, 153
 Mamontowicz-Łojek Bożena, 244
 Mann Thomas, 225, 242
 Marcinek Irena z Kwietniów, 18
 Marczevska Emilia, zob. Boguska Emilia
 z Marczewskich
 Marczewski Hipolit, 62
 Markiewiczowa Hanna, 71
 Mascagni Pietro, 195
 Massalski Marcin, 95
 Matejko Jan, 160, 164
 Matuszek-Stec Gabriela, 294
 Matuszewski Ryszard, 278
 Matz Jesse, 143, 229
 Maupassant Guy de, 55
 Mazur Aneta, 12, 100, 216
 Mazur Dorota, 348
 Mazurkiewicz Filip, 226
 Meller Jan, 209
 Mellerowa Zofia z Wergich, 206, 209, 211, 212
 Meluzzi Salvatore, 195
 mg, zob. Głowiński Michał
 Michalski Jan, 79, 341, 400
 Miciński Paweł, 71
 Miciński Tadeusz, 51
 Mickiewicz Adam, 56, 88, 160, 197, 318, 351
 Midzio Stanisław, 130
 Mieczkowska Anna, 21
 Mielczarska Emma z Gancmanów, 25
 Mielczarska Wilhelmina ze Schwarzów, 25
 Mielczarski Romuald, 25
 Mielczarski Szymon, 25
 Miernowska Helena, zob. Kryńska Helena
 z Miernowskich
 Miernowska Józefa z Molendów, 24
 Miernowska Stanisława z Kamińskich, 24
 Miernowski Józef, 24
 Miernowski Wenanty, 24
 Mikinka Aleksandra, 100
 Miklaszewska Ewelina z Kiedrzyńskich, 23
 Miklaszewska Janina z Witkiewiczów, 23
 Miklaszewska Karolina z Pobjewskich, 23
 Miklaszewski Bolesław, 23, 24, 25, 332
 Miklaszewski Kazimierz, 23
 Milecki Aleksander, 98
 Miller Teresa, zob. Różańska Teresa z Millerów
 Miński Bernard, 400, 403
 Miłosz Czesław, 318
 Miriam, zob. Przesmycki Zenon
 Misson Kazimierz, 312
 Mitarski Wilhelm, 189
 Molenda Józefa, Miernowska Józefa
 z Molendów
 Morawska Hanna, 229
 Morris William, 189
 Mortkowicz Jakub, 349
 Moszczeńska Izabela, 312
 Mucha Alfons, 63
 Mularski Grzegorz, 23
 Muniak Rafał, 272
 Myśliński Jerzy, 40

N

Nałkowska Zofia, 28, 30, 45, 59, 61, 78, 338
Nałkowski Wacław, 29, 30, 59
Natanson Wojciech, 105, 330
Nawrot-Borowska Monika, 311
Neron, 208
Neronowicz-Szpilewski Jan, 70
Neuman Herman, 363
Niedźwiedzka Zofia, 168, 308
Niemojewski Andrzej, 41, 52
Nietzsche Fryderyk, 102, 103
Niewiadomski Eligiusz, 62
Nikorowicz Ignacy, 206
Nitowski Jan, 50, 67
Nola Alfonso Maria di, 264, 265, 266, 268, 269
Norwid Cyprian Kamil, 196
Nosko Zofia, 348
Noskowska Stanisława z Segedów, 218
Noskowski Tadeusz, 190, 218
Noskowski Zygmunt, 218
Nowicka Aniela, zob. Dąbrowska Aniela
z Nowickich
Nowicka Antonina, 17
Nowicka Józefa, 17
Nowicka Julianna z Komar-Gackich, 17, 274,
323, 325
Nowicka Leokadia, zob. Dąbrowska Leokadia
z Nowickich
Nowicka Marianna z Krasnodębskich, 17
Nowicka Marta, 17
Nowicki Bolesław, 17
Nowicki Grzegorz, 17
Nowicki Leon, 17
Nowicki Wacław, 17

O

Oates Wayne, 220
Ochorowicz Julian, 74
Offmańska Anna z Łąckich, 82
Offmański Mieczysław, 82
Ogonowska Malwina, 206
Okoń Jan, 192
Okulicz-Kozaryn Małgorzata, 144, 147
Okulicz-Kozaryn Radosław, 140, 267
Olszański Grzegorz, 10
Olszewscy (rodzina), 335
Olszewska Barbara, zob. Machnicka Barbara
z Olszewskich
Olszewska Barbara z Różańskich, 28, 42, 44
Olszewska Feliksa z Przybyszewskich, 32
Olszewska Henryka, zob. Villaume Henryka z
Olszewskich
Olszewska Kazimiera (żona rewizora), 32
Olszewska Maria Jolanta, 201
Olszewska Teresa Kazimiera, 30, 42, 55, 171,
172
Olszewska Zofia z Sierakowskich, 44
Olszewski Marcin, 28, 42, 44
Olszewski Marcin (ojciec), 44
Olszewski Wincenty, 32
Olszewski Włodzimierz, 32, 42
Olszewski Zygmunt, 42
Oppman Artur, 32, 74
Orpiszewska Maria z Wodzińskich, 1° Skarbek,
33, 180
Orpiszewski Władysław, 33
Orzeszkowa Eliza z Pawłowskich, 50, 51, 190,
223
Ostrowska Bronisława, 158
Owczarz Ewa, 140, 141, 294, 308

P

- Pachucka Romana, 50, 51
- Pajzderska Helena z Boguskich, 1^o Rogozińska, 15, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 76, 78, 186, 227, 230, 236, 237, 262, 280, 281, 285, 286, 287, 291, 323, 337, 338, 339, 340, 353, 360, 373, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 435
- Pajzderski Tomasz, 55, 58
- Palestrina Giovanni da, 195
- Pancerz (Wacław?), 61
- Pankiewicz Jan, 20
- Panýrek Duchoslav, 400
- Papée Stefan, 79
- Papieski Leon, 74
- Paprocka Paulina, zob. Kanigowska Paulina z Paprockich
- Paprocki Teodor, 34, 139, 334, 395, 400
- Paretti Marianna, zob. Jagielska Marianna z Paretich
- Pawłowska Eliza, zob. Orzeszkowa Eliza z Pawłowskich
- Pawłowska Eugenia, zob. Dąbrowska Eugenia z Pawłowskich
- Pazurkiewicz Stanisław, 352
- Pergolesi Giovanni, 195
- Picon Gaëtan, 229
- Pietrzak Magdalena, 206, 302
- Pigoń Stanisław, 352
- Pilch Urszula M., 144
- Piłsudski Józef, 69
- Pinko Maria, zob. Bukowińska Maria z Pinków
- Piotr Apostoł, 208
- Piszczyk Elwira, 287
- Piwoński Leon, 314
- Pleszkun-Olejniczak Elżbieta, 207
- Pobojewska Karolina, zob. Miklaszewska Karolina z Pobojewskich
- Pochłódka Anna, 273
- Podkowiński Władysław, 62, 140
- Podraza-Kwiatkowska Maria, 145, 146, 211, 239
- Pomianowska Jadwiga, 43, 44, 59, 113, 117, 118, 218, 219, 335
- Pomianowska Marianna z Wiercińskich, 43
- Pomianowski Michał, 43
- Popiel Magdalena, 140, 234
- Popławski August, 51
- Porazińska Natalia, 54
- Porczyńska Tekla, 230, 231
- Porczyńska Teodora z Zabokrzyckich, 230
- Porczyński Aleksy, 230
- Porczyński Józef, 230
- Porczyński Zygmunt, 230
- Porczyński Zygmunt (syn), 230
- Potocka Delfina z Komarów, 107, 180, 193
- Potocki Antoni, 51, 94
- Poziomska Maria, zob. Kryńska Maria z Poziomskich
- Półtorak Ryszard, 349
- Praksyteles, 248
- Prawda Marek, 327
- Procházka Ernst, 64
- Prokesch Władysław, 111
- Proust Marcel, 211
- Prus Bolesław, zob. Głowacki Aleksander
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, 42, 51, 70, 104, 145, 153, 160, 193, 214, 216, 241, 243, 293
- Przerwa-Tetmajer Włodzimierz, 218
- Przesmycki Zenon, 147
- Przewaliński K. (tłumacz), 400

Przybyszewska Feliksa, zob. Olszewska Feliksa
z Przybyszewskich
Przybyszewska Irena z Gawareckich, 32
Przybyszewski Leopold, 32
Przybyszewski Stanisław, 52, 64, 142, 145, 146,
147, 211, 216, 284, 293, 294
Przygodny, zob. Wasilewski Zygmunt
Puccini Giacomo, 195
Pudelek Janina, 244
Puech Denis, 63
Pułaski Kazimierz, 80, 299, 300, 301, 302

Q

Quis, zob. Gawalewicz Marian

R

r., 153
Radońska Helena ze Staplewskich, 33
Radoński Zygmunt, 33
Raszewski Włodzimierz, 108
Ratuszna Hanna, 12, 127, 148, 158, 225, 229,
241, 243, 252
Reeve Henry, 108
Regulska Anna, 226
Reid Thomas Mayne, 202
Reiter Marian, 315, 403
Rejniak-Majewska Agnieszka, 231
Reszke Robert, 307
Reymont Władysław Stanisław, 37, 38, 56, 61,
75, 94, 193, 270, 283, 329, 334
Richterowa Helena, 76
Rogozińska Helena, 15, zob. Pajzderska Helena
z Boguskich, 1° Rogozińska
Rolicz-Lieder Wacław, 240, 286
Rom. (Darowski Adam?), 235

Romanow Aleksander III (car), 24
Romanowski Władysław, 19
Rontaler August, 46
Rontaler Edward, 20, 24, 46
Rontaler Ewelina z Hryniewieckich, 46
Rontaler Katarzyna z Rupurchów, 46
Rontaler Otylia, zob. Goltz Otylia z Rontalerów
Rosiak Roman, 29, 61
Rossa Anna, 209, 214, 215, 229
Roubad Louis A., 62
Różańska Barbara, zob. Olszewska Barbara
z Różańskich
Różańska Teresa z Millerów, 44
Różański Antoni, 44
Rucińska Helena, zob. Dąbrowska Helena
z Błońskich, 1° Rucińska
Ruciński Hieronim, zob. Dąbrowski (Ruciński)
Hieronim
Ruciński Wawrzyniec, 18
Rupurch Katarzyna, zob. Rontaler Katarzyna
z Rupurchów
Rutkowski Stanisław, 56
Rybicka Elżbieta, 253
Rydel Lucjan, 193, 240
Rykowska Antonina z Krzyżanowskich, 24
Rykowska Jadwiga z Wojciechowskich, 24
Rykowski Gracjan, 24
Rykowski Jerzy, 24
Rzewuska Stefania z Lemańskich, 184, 185,
186

S

S., zob. Duchńska Seweryna
S. K. S. (Kopaszyna S.), 166
Sadlik Magdalena, 170

- Sadzewicz-Figlewicz Maria, 348
- Samborska-Kukuć Dorota, 39, 70, 185, 198, 226, 261
- Sandler Samuel, 346, 347
- Sanzio Rafael, 195
- Sawicka Józefa, 110
- Sawienkow Iwan, 49
- Sawienkow Jekaterina, 49
- Sawienkow Timofiej, 49
- Schiller Natalia, 248
- Schneider Ludwik, 111
- Schnitzler Arthur, 107
- Schopenhauer Arthur, 145, 150
- Schütze Fritz, 327
- Schwarz Wilhelmina, zob. Mielczarska Wilhelmina ze Schwarzów
- Sieklucka Anna, zob. Wolff Anna z Siekluckich
- Sienkiewicz Henryk, 9, 27, 35, 36, 41, 70, 73, 74, 88, 94, 95, 105, 106, 107, 140, 148, 157, 164, 167, 168, 171, 193, 197, 206, 271
- Sienkiewicz Maria z Szetkiewiczów, 185
- Sierakowska Katarzyna, 257
- Sierakowska Zofia, zob. Olszewska Zofia z Sierakowskich
- Sieroszewski Wacław, 76
- Sikora Ireneusz, 165
- Sikorska Jadwiga, 47, 48, 49, 51, 61
- Sikorska Maria z Chrzanowskich, 47
- Sikorska-Kowalska Marta, 260
- Sikorski Józef, 47
- Simmel Georg, 221
- Sioma Radosław, 148
- Sissi (Elżbieta Bawarska), 185
- Siwiec Magdalena, 150, 151
- Skarbek Józef, 33
- Skarbek Maria, zob. Orpiszewska Maria z Wodzińskich, 1° Skarbek
- Skłodowska-Curie Maria, 20, 22, 41
- Skłodowski Władysław, 20, 22
- Skórscy (rodzina), 347
- Skórska Aniela, 18, 299, 344, 350, 351, 354
- Skórska Aniela z Dąbrowskich, 18, 26, 28, 47, 110, 333, 336, 342, 345, 350, 355
- Skórska Stefania z Dziewulskich, 26, 28
- Skórski Henryk, 26, 28
- Skórski Jan, 351
- Skórski Jerzy, 18, 47, 345, 350, 351
- Skórski Władysław, 18, 26, 28, 47, 336, 345, 350, 355
- Skórski Władysław (syn), 18, 350
- Skucha Mateusz, 12, 137
- Skwarczyński Zdzisław, 346
- Sławińska Irena, 246
- Słoka Ewa, 316
- Słowacki Juliusz, 33, 41, 64, 102, 153, 216, 217, 236
- Smogorzewska Marianna, zob. Komar-Gacka Marianna ze Smogorzewskich
- Smyk Katarzyna, 162
- Sobieraj Tomasz, 95, 148, 201
- Sokołowska Zofia, 246
- Sowiński Henryk, 77, 351
- Sowiński Janusz, 189
- Speina Jerzy, 32, 351
- Spinoza Baruch, 26
- St. Krz., zob. Krzywoszewski Stefan
- Stachiewicz Piotr, 160
- Staff Leopold, 102, 104, 108, 193
- Staff Ludwik Maria, 103
- Stala Marian, 144

Staplewska Helena, zob. Radońska Helena
 ze Staplewskich
 Starnawski Jerzy, 279
 Stawiak-Ososińska Małgorzata, 256, 257, 260
 Stef., zob. Papée Stefan
 Stefani Guglielmo, 235
 Steichen Edward, 63
 Sten Jan, 35, zob. Bruner Ludwik
 Stępnik Krzysztof, 95
 Stinia Maria, 279
 Stojałowski Stanisław, 196
 Stokfisz Teofila, zob. Hirsband Teofila
 ze Stokfiszów
 Strasburger Józefa z Kuleszyńskich, 24
 Strasburger Roman, 24
 Strasburger Roman (ojciec), 24
 Strasburger Zofia z Szaniawskich, 24
 Strug Andrzej, 78
 Stuart Maria, 129
 Stykowa Maria Barbara, 246
 Sudolski Zbigniew, 193
 Swołyńska Konstancja, 50
 Sygietyński Antoni, 244
 Szabat Marta, 328
 Szablowski Teodor, 35
 Szacznajder Wincenty, 56
 Szandlerowski Antoni, 198
 Szaniawska Zofia, zob. Strasburger Zofia
 z Szaniawskich
 Szargot Maciej, 107, 411
 Szczepański Jan, 344, 346, 347
 Sznajderman Monika, 239, 240
 Szolc-Rogoziński Stefan, 55
 Szpendowska Joanna, 12, 149
 Sztachelska Jolanta, 197, 207

Szubert Mateusz, 12, 100, 311
 Szumowska Maria, zob. Grzymała-Siedlecka
 Maria z Szumowskich
 Szwarec Andrzej, 257
 Szyfman Dawid, 358
 Szyllerowa Hanna, 20
 Szymanowski Wacław, 140
 Szymańska Beata, 98, 99

Ś

Śliwiński Artur, 74, 218, 228
 Śmieja Wojciech, 242
 Świętochowski Aleksander, 30

T

Taborski Roman, 246, 253
 Taczanowska Jadwiga, 76
 Tarnowski Stanisław, 41
 Tatarkiewicz Anna, 208
 Thomas Louis-Vincent, 233
 Tołstoj Lew, 106
 Tomasik Wojciech, 199
 Tomkowicz Stanisław, 39, 334, 373, 393, 394
 Trembecki Onufry, 19
 Troickij Nikołaj, 21, 22
 Trojanowiczowa Zofia, 196
 Trzaska Władysław, 79, 341, 400
 Tuczyński Jan, 150
 Tymicki Krzysztof, 223
 Tync Stanisław, 83, 315, 317, 341, 355, 401,
 405

U

Ujejski Kornel, 148
 Urbanik-Kopeć Alicja, 133, 134

Urstein Maurycy, 107, 400

Uruski Seweryn, 17

V

Verlaine Paul, 41, 153

Verne Juliusz, 202, 232

Villaume Henryka z Olszewskich, 28, 30, 32, 42, 44, 53, 61, 219, 336, 367, 373, 384, 386, 387, 388, 389

Villaume Jan, 28, 45

Villaume Józef, 28, 29, 30, 32, 35, 44, 55, 58, 59, 61, 96, 100, 207, 219, 367, 373, 384, 385, 387, 388, 389

Villaume Józef (syn), 28

Villaume Sabina, zob. Ehrenkreutz Sabina z Villaume'ów

Villaume Sabina z Witkowskich, 28, 45

Villaume'owie (rodzina), 28, 29, 30, 31, 42, 43, 47, 55, 59, 60, 64, 220, 333, 335, 336, 337, 338, 353, 373

Villaume-Zahrt Zofia, 15, 28, 29, 30, 31, 42, 44, 55, 56, 58, 59, 61, 285, 333, 373, 386, 390, 391, 392

W

Wagner Karolina, zob. Dąbrowska Karolina z Wagnerów

Wagner Richard, 292

Walewska Cecylia z Zaleskich, 76, 138, 241

Walewski Stanisław, 76

Waligórska-Olejniczak Beata, 245, 246

Walner Helena, zob. Ankowska Helena z Walnerów

Wańkiewicz Melchior, 68, 318

Warszawski Zachariasz, 36

Wasilewski Jerzy S., 240

Wasilewski Zygmunt, 21

Wąsik Barbara, 168, 308

Weinsztok Helena, zob. Beatus Helena z Weinsztoków

Welzmer Elżbieta, zob. Dąbrowska Elżbieta z Welzmerów

Wergi Zofia, zob. Mellerowa Zofia z Wergich

Weyssenhoff Józef, 61, 74

Wielogłowska Maria, zob. Gołąbek-Jezierska Maria z Wielogłowskich

Wielogłowska Tekla z Bocheńskich, 27

Wielogłowski Feliks, 27

Wiercińska Marianna, zob. Pomianowska Marianna z Wiercińskich

Wierzyński Kazimierz, 242

Wiktor Emanuel II, 195

Wilkęska Kazimiera, zob. Jastrzębowska Kazimiera z Wilkędzich

Wincenty Justyna, 10

Witkiewicz Janina, zob. Miklaszewska Janina z Witkiewiczów

Witkowska Sabina, zob. Villaume Sabina z Witkowskich

Witwicka Maria z Bobińskich, 82

Witwicki Tadeusz, 82

Włodarski Włodzimierz, 67

Wodzińska Józefa, zob. Kanigowska Józefa z Wodzińskich

Wodzińska Maria, zob. Orpiszewska Maria z Wodzińskich, 1° Skarbek

Wolf Karl, 196

Wolff Anna z Siekluckich, 73

Wolff Józef, 39, 71, 73, 74, 106, 173, 177, 334, 340, 363, 394, 404

Wolff-Ułaszyn Wanda, 39
 Wolff-Zielińska Halina, 39, 73
 Wolna Joanna, zob. Goltz Joanna z Wolnych
 Wolska Maryla, 286
 Wolska Seweryna, zob. Ankowska Seweryna
 z Wolskich
 Wolska Waleria z Korosadowiczów, 37
 Wolski Aleksander, 37
 Wolski Wacław, 15, 37, 41
 Wołyński Jan, 21
 Woydyga Jan, 62
 Woźniak Monika, 264
 Wójcicka Maria, 158
 Wroczyński Kazimierz, 20, 22
 Wrotnowski Lucjan, 373, 396
 Wróblewska Violetta, 158, 159, 160, 162
 Wyczółkowski Leon, 62
 Wyka Kazimierz, 346
 Wyka Marta, 346
 Wyrwicz Jan, 111
 Wyrwicz Józefa z Nowińskich, 111
 Wyrwiczówna Aniela, 111
 Wyspiański Stanisław, 193, 218

Z

Zacharska Jadwiga, 253
 Zagórowski Zygmunt, 76
 Zagórski Włodzimierz, 94, 96
 Zahorska Halina, 105, 339
 Zahorski Władysław, 339
 Zahrt Adolf, 30

Zahrt Gustaw, 28, 30, 44
 Zahrtowa Zofia, zob. Villaume-Zahrt Zofia
 Zakrzewska Wanda, 162
 Zaleska Bronisława, zob. Zarzycka Bronisława
 z Zaleskich
 Zaleska Cecylia, zob. Walewska Cecylia
 z Zaleskich
 Zaleska Ilona, 287
 Zalewska Agata, 206
 Zamoyski Maurycy, 66
 Zapolska Gabriela, 132, 135, 226
 Zarzycka Bronisława z Zaleskich, 17, 332
 Zarzycki Józef, 17, 332
 Zathay Hugo, 217
 Ziejka Franciszek, 192, 193
 Zieliński Stanisław, 94, 96, 107
 Zieliński Walenty, 73
 Zimand Roman, 104
 Złobina Lidia, 38, 361
 Zofia S., zob. Sokołowska Zofia
 Zola Émile, 37, 107, 153, 229
 Zygmunt I, 23

Ż

Żabski Tadeusz, 316
 Żarnowska Anna, 257
 Żeromski Stefan, 21, 26, 27, 51, 61, 102, 145,
 193, 270, 283, 329
 Żuk-Skarszewski Józef, 220
 Żuławski Jerzy, 145
 Żurawicka Janina, 276