

# P

pod redakcją  
Katarzyny Badowskiej  
Doroty Samborskiej-Kukuć

---

## „Poeta ze średniowiecznej ekstazy”

Książd  
Antoni Szandlerowski  
(1878–1911)



LITERATUROZNAWSTWO

SYLWETKI

**„Poeta  
ze średniowiecznej  
ekstazy”**

Książ

Antoni Szandlerowski

(1878–1911)



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

pod redakcją  
Katarzyny Badowskiej  
Doroty Samborskiej-Kukuć

---

**„Poeta  
ze średniowiecznej  
ekstazy”**

Książdz  
Antoni Szandlerowski  
(1878–1911)

Katarzyna Badowska, Dorota Samborska-Kukuć – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny  
Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski  
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

*Tadeusz Budrewicz, Marek Kurkiewicz*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Urszula Dzieciatkowska*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

*Magdalena Granosik*

INDEKS

*Bartosz Ejzak*

SKŁAD I ŁAMANIE

*AGENT PR*

KOREKTA TECHNICZNA

*Wojciech Grzegorzczak*

PROJEKT OKŁADKI

*Agencja Reklamowa efectoro.pl*

Na okładce wykorzystano reprodukcję portretu Szandlerowskiego zamieszczoną  
w: *Pisma Antoniego Szandlerowskiego*, tom 1: *Confiteor*, wyd. 2, Skład Główny w Księgarni  
Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1912

Publikacja opiniowana w trybie podwójnie ślepych recenzji

© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10137.20.0.K

Ark. wyd. 10,3; ark. druk. 11,875

ISBN 978-83-8220-737-8

e-ISBN 978-83-8220-738-5

<https://doi.org/10.18778/8220-737-8>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34a

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. 42 635 55 77

## SPIS TREŚCI

<b>Słowem wstępu</b> .....	7
----------------------------	---

### **Meandry życia i recepcji**

Dorota Samborska-Kukuć, <i>Antoni Szandlerowski spod palimpsestów biograficznych</i> .....	13
Karolina Kołodziej, „W zapomnieniu tkwi cały tragizm poety, który za życia nie będąc zrozumianym – po śmierci został zapomniany”. Ksiądz Antoni Szandlerowski według prasy łódzkiej .....	47
Grażyna Legutko, „Umarł Poeta. W ciszy i milczeniu grób jego”. O nekrologach Antoniego Szandlerowskiego .....	63

### **Twórczość i życiopisanie**

Krzysztof Biliński, <i>Modernizm katolicki w dramatach księdza Antoniego Szandlerowskiego</i> .....	85
Aleksandra Mikinka, <i>Kobiecość uległa i kobiecość tryumfująca w dramatach Antoniego Szandlerowskiego</i> .....	97
Grzegorz Igliński, <i>Noc w tomie poezji Antoniego Szandlerowskiego Sąd wam niosę!</i> .....	111
Katarzyna Badowska, <i>W objęciach Persefony. O dwóch wierszach miłosnych księdza Antoniego Szandlerowskiego</i> .....	131
Bartosz Ejzak, <i>Nie tylko epistolografia. Confiteor jako utwór symbolistyczny...</i>	149
Małgorzata Domagalska, „Ciągnie mnie ten świat nieznanym...” Powieściowe alter ego Heleny Beatus .....	167

<b>Indeks osób</b> .....	185
--------------------------	-----



## SŁOWEM WSTĘPU

Oddajemy do rąk Czytelników książkę o życiu i twórczości młodopolskiego literata Antoniego Szandlerowskiego (1878–1911). Kim był? Współcześni niemal jednogłośnie odpowiadali, że poetą „ze średniowiecznej ekstazy”<sup>1</sup>, „Samsonem Sztuki” i „dusz wybranych królem”<sup>2</sup>, „wizjonerem olbrzymim” i „człowiekiem orlim”, wykutym „z niespotykanej szlachetności kruszcu”<sup>3</sup>, predestynowanym „do prometejskiego lotu”<sup>4</sup>. Stworzył dzieło odpowiadające gustom czytelników jego epoki podejmowaną tematyką, oddanym nastrojem i retoryką – wyszukaną, ekspresyjną. Natchnienie czerpał z własnych przeżyć i doświadczeń. Niewątpliwie należały one do nietypowych. Szandlerowski był kapłanem katolickim, który uwikławszy się w związek miłosny z kobietą, usiłował nadać mu – wbrew wszelkim przeszkodom i obwarowaniom – znamiona hierogamii. I tej idei podporządkował właściwie całą swoją twórczość poetycką i sceniczną. Te inspiracje biograficzne obecne w dziele – dla wielu współczesnych rozpoznawalne za jego życia, spopularyzowała je bowiem siła skandalu – po śmierci Szandlerowskiego przestawały być czytelne, co stwarzało problemy z jego odbiorem. Nadzwyczaj silna interferencja biografii i literatury – poza Szandlerowskim niemająca bodaj drugiego takiego reprezentanta – wpłynęła, bo wpłynąć musiała, na interpretację dzieła. Stąd kontestowanie tej twórczości przez niektórych badaczy (Antoni Mazanowski, Julian Krzyżanowski, Lesław Eustachiewicz). Drugim czynnikiem, który przyczynił się do wejścia tego pisarstwa w sferę *désintéressement*, było zużycie się poetyki charakterystycznej dla Młodej Polski. Tłumaczył to z perspektywy lat Edward Kozikowski: „Liryka Szandlerowskiego, mimo dużej bezpośredniości, zbyt często wpadała w styl wybujały, sztuczny, i zaczęła irytować nowego czytelnika. W latach wojny światowej i zaraz po niej zapanowały już inne estetyki: ostry pacyfistyczny naturalizm, futuryzm, ekspresjonizm. Poezja Szandlerowskiego stała się w ciągu kilku zaledwie lat poezją dnia wczorajszego”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Timofiejew, *Poeta ze średniowiecznej ekstazy. W 25-lecie śmierci Ant. Szandlerowskiego*, „Kamena. Miesięcznik Literacki” 1937, nr 8, s. 161–163.

<sup>2</sup> B.S. Herbaczewski, *Słowo pożegnalne nad grobem autora „Parakleta” Antoniego Ziemica – Władysława Poświata (Ś.P.X. Antoniego Szandlerowskiego)*, Warszawa 1911, s. 4.

<sup>3</sup> A. Gawiński, *Antoni Szandlerowski*, „Sfinks” 1911, t. 13, z. 2, s. 307–309.

<sup>4</sup> J. Tarczewski, *Pamięci Antoniego Szandlerowskiego*, „Prawda” 1911, nr 5, s. 10–11.

<sup>5</sup> E. Kozikowski, *Antoni Szandlerowski*, [w:] idem, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*, Łódź 1972, s. 299.



Szandlerowski przesunięty został w ciągu ostatniego stulecia do kręgu autorów *minorum gentium*, o czym świadczy symboliczna obecność jego twórczości w antologiach młodopolskiej poezji<sup>6</sup>. W ważnym, wielokrotnie wznawianym w Młodej Polsce kompendium wiedzy o literaturze epoki, jakim było opracowanie Wilhelma Feldmana *Współczesna literatura polska*, miał Szandlerowski własny rozdział<sup>7</sup>. W podręczniku Artura Hutnikiewicza zasłużył jedynie na wzmiankę w zamykających tom *Notach informacyjnych*<sup>8</sup>. Meandrująca recepcja twórczości poety, rozpięta między uwielbieniem a zapomnieniem, stanowi interesujące zagadnienie badawcze. Zwłaszcza w Łodzi, gdzie Szandlerowski odnosił pierwsze, i od razu znaczące, sukcesy literacko-dramaturgiczne, choć przemysłowe miasto o wysokim poziomie analfabetyzmu, w którym – jak pisał inny poeta – „szarzyzna życia sypie się na twarz i ręce popiołem z fabrycznych kominów”<sup>9</sup>, nie stwarzało wizjonerom sztuki sprzyjających warunków. Czyżby rację miał dziennikarz Bolesław Busiakiewicz, widząc w łodzianach, którzy tak łatwo odesłali do lamusa autora wystawionego tu *Samsona*, „buszmenów kultury”<sup>10</sup>? A może po prostu twórczość Szandlerowskiego nie oparła się próbie czasu, w przeciwieństwie do dzieła takich literatów związanych z Łodzią, jak Władysław Reymont czy Julian Tuwim? Gdzie jak nie w Łodzi takie pytania wypada stawiać? A to zaledwie jedno z wielu, karta życia i twórczości Antoniego Szandlerowskiego wciąż jest bowiem – jak przekonali się w trakcie prac naukowych autorzy niniejszego opracowania – pełna białych plam i znaków zapytania.

Antoni Szandlerowski to postać pełna sprzeczności, które do owych pytań prowokują i je multiplikują. Jak wyżej powiedziano, był księdzem, ale – zgodnie z duchem modernizmu katolickiego, zdecydowanie potępianego przez Kościół

---

<sup>6</sup> Zaledwie dwa wiersze Szandlerowskiego znalazły się w zbiorze *Poezja Młodej Polski*, opublikowanym nakładem Wydawnictwa Literackiego w 1976 r. (swą obecność w książce zawdzięczają zapewne temu, że autorem wyboru był inny poeta – Mieczysław Jastrun, który podczas kilkuletniego powojennego pobytu w Łodzi z pewnością czytał artykuły o księdzu-poecie publikowane w tutejszych „Odgłosach”). W wydanej przez Ossolineum, popularnej w środowisku akademickim, *Antologii liryki Młodej Polski* pod red. I. Sikory (Wrocław 1990) nie zamieszczono już żadnego wiersza Szandlerowskiego.

<sup>7</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. 3: 1907–1918, Warszawa–Kraków 1919, s. 104–110.

<sup>8</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 432.

<sup>9</sup> G. Timofiejew, *Poeta ze średniowiecznej ekstazy...*, s. 161.

<sup>10</sup> B. Busiakiewicz, *Ziemic-Poświat-Szandlerowski (1878–1911)*, „Dodatek Ilustrowany do Nowego Kuriera Łódzkiego” 1911, nr 2, s. 3.

– nad dogmatyzm przedkładał myślenie o teologii i religii jako o ekspresji uczuć ludzi wierzących. Talent literacki realizował nie w twórczości religijnej, lecz – wywołując tym dezaprobatę władz kościelnych – w utworach beletrystycznych, na dodatek silnie inspirowanych dziełami Stanisława Przybyszewskiego, uznawanego przecież nie tylko za gorszyciela i erotomana, ale i satanistę. Nad środowiska duszpasterskie przedkładał towarzystwo ludzi sztuki: przyjaźnił się z malarzem Franciszkiem Łubieńskim, który wprowadził go do światka artystycznego Łodzi<sup>11</sup>, bywał w „Udziałowej” przy Nowym Świecie, gdzie spotykała się stołeczna cyganeria<sup>12</sup>. Złożył śluby czystości, lecz złamał celibat. Żył na plebanii z kobietą (i to Żydówką), lecz nie zrzucił sutanny. Skonfliktowany z przełożonymi, zamiast okazać im posłuszeństwo, wystąpił przeciw nim ze stylizowanym na poemat heroikomiczny paszkwilem *Elenchus cleri alias cholerei saecularis ac irregularis Cosistorii Varsaviensis pro Anno Domini 1906 abo Otta-ryk Złoty, gdzie najdziesz sprośne żywoty braci konsystorskiej*. Został pochowany bez krzyża, ponieważ taka była jego ostatnia wola, w przypadku księdza – niewątpliwie skandalizująca.

Nie wiemy, która z okoliczności – i czy tylko jedna – była powodem nagłej utraty przez Szandlerowskiego wikariatu w kościele Podwyższenia Świętego Krzyża w Łodzi i przesuwania go później między prowincjonalnymi parafiami ziemi łódzkiej i Mazowsza. Teczka osobowa księdza, będąca w posiadaniu władz kościelnych i przechowywana w Warszawie, prawdopodobnie nie przetrwała wojny. Nie znamy też treści wspomnianego paszkwilu – jego nakład został w całości wykupiony przez zwierzchników Kościoła, choć być może jakiś biały kruk zostanie kiedyś odnaleziony w którymś z archiwów.

Biografia nasycona „miejscami niedookreślenia”, z braku źródeł skażona niepewnością datowania, a do tego niepokorna, moralnie dwuznaczna i obyczajowo bulwersująca często przekształca się w legendę, zmusza badaczy do uzupełnień opartych na domyśle. Niestety, powtarzane bezrefleksyjnie domysły w sprawie Szandlerowskiego skutkowały powielaniem i utrwalaniem błędów. Dzięki najnowszym żmudnym kwerendom archiwalnym i prasowym udało się w niniejszej publikacji zweryfikować wiele mylnych przekonań na temat Szandlerowskiego, odsłonić zmieniający się w czasie stosunek czytelników do jego spuścizny i osoby oraz zaprezentować nowe, nieznane dotychczas fakty z jego życiorysu, dotyczące tak ważnych kwestii jak romans z Heleną Beatus czy okoliczności śmierci poety.

Wyzwaniem badawczym okazuje się również spuścizna literacka Szandlerowskiego. Przede wszystkim właśnie z powodu jej uwikłań biograficznych,

---

<sup>11</sup> A. Kempa, *Wikary od Świętego Krzyża*, „Odgłosy” 1989, nr 34, s. 15.

<sup>12</sup> Zob. W. Grzelak, *Cyganeria z „Udziałowej”*, Warszawa 1965, s. 120.

które sprawiły, że jednym z dominujących tematów twórczości księdza stała się miłość zmysłowa, ujmowana jako doznanie sakralne i mistyczne. Ta zależność między życiem i dziełem była oczywista już dla pierwszych krytyków. „Należałoby do każdej z poezji Ziemica dopisać poufny komentarz – objaśnić, z jakiego źródła płyną te żale, te gorzkie fermenty, te płomienie, spalające serce na popiół” – konstatował Jan Lorentowicz w recenzji wydanego w 1907 roku tomiku wierszy *Sąd wam niosę!*<sup>13</sup> A jednak autorom piszącym w niniejszym opracowaniu o twórczości Ziemica-Poświęta, Artura Gintera, bo pod takimi pseudonimami publikował Szandlerowski, udało się uniknąć pułapki prostego biografizmu, wyważyć racje, odsłonić hermeneutykę omawianych tekstów. Co więcej, czytelnik otrzymuje naukową refleksję na temat wszystkich uprawianych przez księdza rodzajów literackich. Część poświęconą twórczości otwierają szkice o dramatach, od nich bowiem i od ich realizacji scenicznych rozpoczęła się jego literacka kariera. Następnie omówione zostały utwory poetyckie, w których znaczącą rolę gra symbolika nocy i ciemności. Ostatnim poddanym analizie tekstem księdza jest *Confiteor*, zbiór literacko opracowanych listów adresowanych do Heleny Beatus i upublicznionych przez nią zaledwie rok po śmierci poety. Analiza motywiki tego dzieła – lokalizującego się na styku intymistyki, miłosnego poematu i quasi-powieści epistolarnej – dobitnie dowodzi, że tworząc zarówno beletrystykę, jak i korespondencję do ukochanej, postrzeganej przez niego jako emanacja boskości, Szandlerowski czerpał z tych samych pokładów wyobraźni poetyckiej.

Publikację zamyka szkic poświęcony powieści *Zachód*, stanowiącej swoiste dopełnienie tomu *Confiteor*. To rodzaj zbeletryzowanej autobiografii napisanej przez Helenę Beatus, która w 1914 roku zdecydowała się – doprowadziwszy do końca projekt zbiorowej edycji dzieł księdza-kochanka – uzupełnić jego obraz i obraz ich miłości własnym dziełem, wplatając w akcję powieści swoje listy. W ten sposób książkę, którą Czytelnik trzyma w dłoniach, wieńczy osobiwy, miłosno-literacki epistolarny dwugłos. Bodaj jedyny taki w polskiej literaturze.

Redaktorki

---

<sup>13</sup> J. Lorentowicz, *Wrażenia literackie. Sąd wam niosę*, „Ludzkość” 1907, nr 20, s. 2.

## Meandry życia i recepcji



**Ilustracja 1.** Antoni Szandlerowski w młodości

Źródło: *Józefa Ungra Kalendarz Warszawski Popularno-Naukowy na Rok 1912*,  
Nakładem Ungra: Warszawa 1911, s. IV



**Dorota Samborska-Kukuć**  
(Uniwersytet Łódzki)

## **ANTONI SZANDLEROWSKI SPOD PALIMPSESTÓW BIOGRAFICZNYCH**

*[...] już wtedy, gdy Szandlerowski żył i pisał, była to postać  
ze średniowiecznej ekstazy, z burzliwej kazalnicy Savonaroli.  
Bije od niej fala porywów i uczuć, fanatyzm cierpienia i miłości,  
namiętna żądza Chrystusowych wcieleń.*

Grzegorz Timofiejew

*[...] głęboki tragizm tkwi w doszczętnym zapomnieniu tej interesującej postaci.  
Kilka nekrologów i artykułów pośmiertnych  
– poza tym cisza, pustka, żenujące przemilczenie.*

Stanisław Helsztyński

Powiedzieć o księdzu Antonim Szandlerowskim, że przeżył swoje życie w pokorze i pobożności, których to postaw powszechnie oczekuje się od katolickiego kapłana, byłoby – w zależności od punktu widzenia – cynizmem albo hipokryzją. Wyróżniał się talentem literackim, a pożytkował go, ku zgrozie władz kościelnych, nie w celach religijnych, ale do pisania utworów beletrystycznych, w tym zuchwałych paszkwili na kler, co przyczyniło się do popularności w jego środowisku bardzo niepożądaney. Odznaczał się atrakcyjnością fizyczną<sup>1</sup>, co mogło sprawiać, że częściej bywał na salonach niż wchodził na

---

<sup>1</sup> Edward Kozikowski (*Antoni Szandlerowski*, [w:] idem, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*, Łódź 1972, s. 291) tak opisywał powierzchowność Szandlerowskiego, którego poznał w roku 1910: „[...] odznaczał się słusznym wzrostem, miał okazałą, wyrazistą twarz – trochę może kobiecą. Zmierzwione włosy spadały mu na tył głowy, część z nich zakrywała czoło. Bystre oczy spoglądały z odwagą, ale i życzliwością i trudno było w pierwszej chwili zorientować się, czy przeważa w nich nieugiętość czy wyrozumiałość”. Znane są dość liczne konterfekty księdza, m.in. zamieszczone w jego *Pismach*, w niektórych artykułach i przede wszystkim w „Tygodniku Ilustrowanym” (1908, nr 52, s. 1055–1057), który pomieścił fotografię autorstwa księdza Włodzimierza Kirchnera, przyjaciela Szandlerowskiego. Tam również znalazły się zdjęcia przedstawiające Helenę Beatus, jego przyjaciółkę.

ambonę. Cechował się żywym temperamentem, a zakochawszy się z wzajemnością w kobiecie, nie zrzucił sutanny, ale usiłował godzić kanoniczny celibat i posługę kapłańską z życiem świeckim, uzasadniając ten oryginalny, eklektyczny *modus vivendi* stworzoną przez siebie sublimacyjną teorią „królestwa Parakleta”. Był przedstawicielem tak zwanego modernizmu katolickiego, poetą „obdarzonym bujną wyobraźnią ekstatycznego wizjonera”<sup>2</sup>, którego twórczość zarówno w obszarze tematycznym, jak i w sferze stylu wpisuje się niemal bez reszty w młodopolskość z ekspozycją wykreowanego „ja”, z neurotycznością i burzliwymi emocjami, z charakterystyczną motywiką, z arytmią nastroju, manierycznymi hiperbolizacjami i teatralnym patosem, wylewnością aż do ekshibicjonizmu, leksykalnymi ingrediencjami i wyszukаныmi finezjami składni. Ten rodzaj retoryki, balansujący na granicy anarchii, a nawet szaleństwa języka, idealnie odpowiadał potrzebie demonstracji afektów, które wydawały się Szandlerowskiemu unikatowe, niepowtarzalne, jedyne... Uosabiał bowiem, i to dosłownie, młodopolski mit kapłana-artysty, urzeczywistniając *par excellence* proklamacyjną fantazję Stanisława Przybyszewskiego z manifestu *Confiteor*<sup>3</sup>.

W tego rodzaju biografii, biografii niepokornej, kontrowersyjnej i w sensie obyczajowym bulwersującej, pulsuje nerw niezwykle inspirujący dla generowania domysłów, a nierzadko wymysłów. Obserwatorzy, pilnie śledzący poczynania takich osób, produkują i kolportują rozmaite „rewelacje”, opatrując je odpowiednimi glosami, w których zaciera się prawda. „Rewelacje” te zaś nadzwyczaj chętnie asymiluje opinia publiczna, nieustająco głodna sensacji, umiłującej czas w nieciekawie snującej się codzienności. *Tout court*, dostać się na ludzkie języki, w sferze plotek niezmożone, to prowadzić niejako życie alternatywne. Dla biografą, chcącego oddzielić fakty od konfabulacji, taka wariantywność jest uciążliwa, choć po weryfikacji możliwa do uchylecia. Najłatwiej uporać się z doniesieniami spektakularnymi w odmianie plebejskiej, których nadawcami są tak zwane osoby trzecie, zazwyczaj zgorszone konduktą bliźniego, mające dlań miriady pouczeń i rad; ich przywołania są na ogół stanowcze, a opinie noszą znamiona surowego moralizowania i potępienia. Najtrudniej zmierzyć się z repetycjami, przekazami reprodukowanymi, przez to utrwalonymi, choć i w takich przypadkach badaczowi może udać się dotrzeć do źródła informacji, by ją podważyć lub – jeśli okaże się wiarygodna – uznać za miarodajny biografem.

Pokusie efektywności sformułowań, nie tylko właściwej publicystom, ale i niekiedy badaczom, łatwo ulec, zwłaszcza gdy przedmiotem badania nie

<sup>2</sup> K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej (1884–1933)*, t. 2: *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, s. 23.

<sup>3</sup> Zwrócił na to uwagę Edward Jakiel, *Zapomniana powieść Melitty „Zachód” o księdzu Antonim Szandlerowskim – młodopolskim poecie*, „Kiivs’ki Polonistični Studii” 2012, t. 19, s. 315.

jest *stricte* biografia autora, ale motyw lub temat z jego twórczości, a życiorys – jeśli zawiera intrygujące biografemy – stanowi poniekąd obszar peryferyjny z „punktami widokowymi”. Przykładem takiej pokusy jest skądinąd znakomity artykuł Edwarda Jakiela, jednego z nielicznych współczesnych komentatorów piarstwa Szandlerowskiego, który rozważając motywikę z jego poezji, zsyntetyzował ze skrawków różnych cytowań życiorys autora *Parakleta*:

[...] miłosnego wtajemniczenia doznał Szandlerowski z Heleną Beatus, z domu Wiśniewską. „Poznał ją ksiądz-poeta w kole charytatywnym Warszawy w roku 1905, zainteresował się jej gorliwością neofitki, [Ż]ydówki świeżo ochrzczonej, wykształconej i odznaczającej się wielką urodą i wysoką kulturą umysłową”. To z Beatusową wojażował po Włoszech, by w końcu wraz z nią osiąść na probostwie w Grochowie koło Kutna. Tragycznym finałem tego związku była śmierć Szandlerowskiego, który „napadnięty przez Beatusa na jednej z ulic warszawskich, zmarł od ciosu, zadanego w głowę”. Tyle biografii<sup>4</sup>.

Właściwie trudno mieć za złe Jakielowi, że w powyższym fragmencie zamieścił wiele przeinaczeń; badacz posłużył się w dobrej wierze szkicem Stanisława Helsztyńskiego<sup>5</sup> oraz wspomnieniami Anny Skarbak-Sokołowskiej<sup>6</sup>, ale w ten sposób sformował wypowiedź w większej części zwodniczą, albowiem: Helena Beatus nie pochodziła z Wiśniewskich, Szandlerowski nie poznał jej jako neofitki, nie zmarł również – przynajmniej bezpośrednio – „od ciosu zadanego w głowę”<sup>7</sup>. Te atrakcyjne dla odbiorcy składniki życiorysu były – nie ma co do tego wątpliwości – chwytem reklamowym artykułu<sup>8</sup>. O ile jednak reklama

---

<sup>4</sup> E. Jakiel, Ks. Antoniego Szandlerowskiego *literackie uobecnienia casus conscientiae*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 214.

<sup>5</sup> S. Helsztyński, *Abelard i Heloiza warszawskich Powązek*, [w:] idem, *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969, s. 43 (pierwodruk „Wiadomości Literackie” 1937, nr 43, s. 1).

<sup>6</sup> A. Skarbak-Sokołowska, *Czas udreki i czas radości. Wspomnienia*, Wrocław 1977.

<sup>7</sup> Szkoda, że ta ostatnia informacja, sprowadzająca księdza Szandlerowskiego do roli kochanka, któremu w dodatku sprawiedliwość wymierza zazdrosny mąż, nawet gdyby istniały przesłanki co do jej prawdziwości, stanowi podsumowanie biografii poety. Taka konkluzja w jakimś sensie kształtuje nastawienie czytelnika. Gdy okazuje się nie do końca prawdziwa, cały wywód sprowadza się *per se* do mistyfikacji, a korzyść odniesiona z rzekomej atrakcyjności staje się własnym rewersem.

<sup>8</sup> W późniejszym artykule *Zapomniana powieść Melitty...* (s. 316) Jakiel jest już zdecydowanie bardziej ostrożny w zawieraniu wersji Skarbak-Sokołowskiej, słusznie zauważa, że wobec braku innych dokumentów, które potwierdzałyby lub przeciwnie,



ma charakter zachęcający, w tym przypadku do lektury, o tyle w biografistyce, jeśli ma ona posiadać znamiona nauki, eliminacja lub korekta wadliwych i/lub nieuzasadnionych elementów struktury życiorysu jest obowiązkiem, który należy podjąć, licząc się z tym, że rekonstruowana biografia może utracić ornamenty i inkrustacje.

Sensacyjne okoliczności śmierci Szandlerowskiego, jakie kreśli przywołała przez Jakiela Skarbak-Sokołowska, można by zbyć i uznać za konfabulacje memuarystki – wszak wspomnienia postanowiła utrwalić na piśmie dopiero w osiemdziesiątym roku życia – gdyby nie pewne konteksty. Zanim jednak zostaną tu wyjaśnione, oddajmy głos autorce:

Szandlerowski, napadnięty przez Beatusa na jednej z ulic warszawskich, zmarł od ciosu zadanego w głowę. Nie było śledztwa. Klerowi zależało na tym, aby sprawa została jak najszybciej zatuszowana, rodzinie zmarłego zależało na tym również, a rząd carski zbyt wiele miał kłopotu z „przestępcami politycznymi”, aby się troszczyć o gwałty dokonywane przez zdradzonych mężów<sup>9</sup>.

Rodzi się pytanie, skąd Skarbak-Sokołowska dysponowała wiedzą nieomal kryminalną, którą podzieliła się po półwieczu z czytelnikami swoich reminiscencji? Nie da się wykluczyć, że pomyliła zdarzenia i osoby, choć to dość dziwne, bo znała Szandlerowskiego i to znała dość dobrze, nie tylko z konkursu literackiego łódzkiego „Rozwoju”, gdy ona zajęła drugie miejsce za *Zmartwychwstanie pieśni*, on zaś był laureatem za *Tryumf sztuki*. Razem z Heleną Beatusem, z którą była w dość bliskich stosunkach, przygotowywała w dwa lata po śmierci poety wieczór poetycki na jego cześć<sup>10</sup>. Zastanawia, dlaczego Sokołowska była tak pewna siebie w swojej narracji, skoro weryfikacja faktograficzna obaliła zasadniczą część jej doniesień, czyli śmierć od ciosu w głowę. Szandlerowski umarł przecież we własnym łóżku na grochowskiej plebanii. W jakim celu miałyby dokonać umyślnej mistyfikacji albo reprodukcja zasłyszanej plotki? Czy mogło być w niej jakieś ziarno prawdy? Czy była to półprawda? Żaden z dzienników warszawskich w swoich kronikach kryminalnych (wypadkowych) nie odnotował takiego napadu od 9 grudnia 1910 roku, to jest od pobytu Szandlerowskiego w Warszawie na pogrzebie księdza Bolesława Czyży, do dnia jego śmierci, co oczywiście nie jest dowodem, że do takiego nie doszło. Niepokój muszą jednak wzbudzać wzmianki o operacji (ucha?), którą przeszedł Szandlerowski,

---

znosiłyby wariant memuarystki, nie można o okolicznościach śmierci orzekać ponad wszelką wątpliwość.

<sup>9</sup> A. Skarbak-Sokołowska, *Czas udręki i czas radości...*, s. 260.

<sup>10</sup> *Wieczór Szandlerowskiego*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 156, s. 8.

oraz infekcji, jaka powstała wskutek niewłaściwie przeprowadzonego zabiegu<sup>11</sup>. Zabiegu po czym? Czyżby po okaleczeniu? Jeśli Sokołowska dobrze zapamiętała wypadki, spotkanie z napastnikiem (Beatusem lub wynajętymi przestępcami) mogło nastąpić właśnie wtedy – po pogrzebie księdza Czyża – 9 lub 10 grudnia.

Kierunek tych spekulacji zmienia jednak notatka ze wspomnienia pośmiertnego zamieszczonego na łamach „Rozwoju”. Czytamy w niej: „Już przed wyjazdem do Neapolu skarżył się do nas na swoją parafię pod Głownem, [...] a równocześnie pisał, że jest bardzo cierpiący! Był to początek choroby skrępu, która prawdopodobnie pod włoskim niebem, w dobroczynnym i ciepłym klimacie zmaląa”<sup>12</sup>. Ta informacja konweniuje z fragmentami zawartymi w *Zachodzie*, zbeletryzowanej autobiografii Heleny Beatus. Pisze ona o chorobie księdza Sławy (literacka kreacja Szandlerowskiego), która uniemożliwiała mu wyjazd do Włoch, gdzie czekała na niego odchodząca od zmysłów Tea (powieściowe imię autorki). Zestawienie tych wyżej przywołanych informacji daje już jakiś, mglisty wprawdzie, ale możliwy przebieg zdarzeń. Epizod napadu nie musiał więc być wymysłem Skarbek-Sokołowskiej, ale scenariuszem całkiem możliwym. Zrealizowanym jednakże nie w roku 1910, ale wcześniej – w okresie mąkolickim (1906–1907). Jeśli zaufać autorowi „Rozwoju”, który – co wynika z kontekstu – znał Szandlerowskiego osobiście, poeta cierpiał na krwiała mózgu, a taki mógł powstać przecież wskutek mechanicznego urazu. To tłumaczyłoby również brak śledztwa i ostateczne zerwanie Beatusowej z mężem. Jeszcze inne wnioski, wolne od podtekstów kryminalnych, wyprowadzić można z listu Szandlerowskiego datowanego na przełom listopada i grudnia 1908 roku: „Wiedz, że po Twoim wyjeździe myślałem, że oszaleję z bólu głowy. Coś mi pękło, trzasło, rozlupało się na dwoje, w pięcioro, na kawalki!”<sup>13</sup>. W tym samym liście znajduje się jeszcze inny niepokojący fragment: „Widziałem się z... Boże, jaką Ty byłaś niewolnicą! [...] Cała ta historia bardzo mała i przez to aż niesmaczna”<sup>14</sup>. Poszlak, wiodących w różnych kierunkach, jest – jak widać – wiele. Dziś nie sposób już mieć, poza chybotliwymi hipotezami, pewniejszych supozycji.

---

<sup>11</sup> O operacji ucha wspomina w rozmowie z Helsztyńskim jego rozmówca, inżynier Ludwik Skorupka. Przekazał on informację, że Szandlerowski został zakazony paciorkowcami, wskutek czego „chorował ciężko i długo” (S. Helsztyński, *Jeszcze o Abelardzie i Heloizie*, [w:] idem, *Dobranoc, miły książe: ludzie, prace, wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 239).

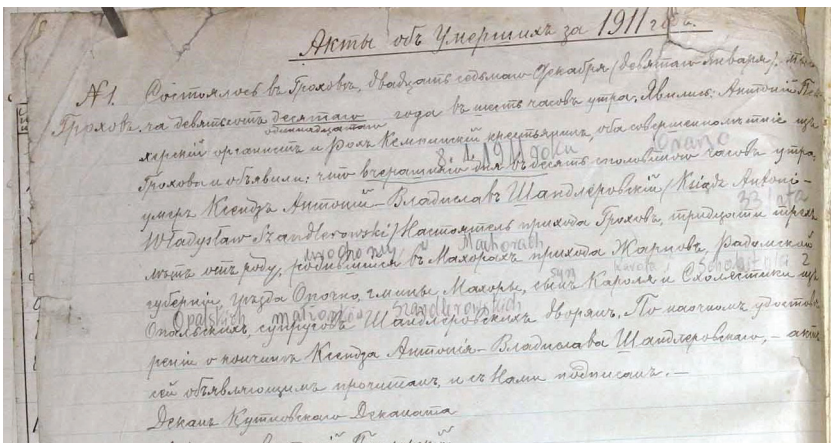
<sup>12</sup> *Ks. Antoni Szandlerowski*, „Rozwój” 1911, nr 7, s. 2.

<sup>13</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, [w:] idem, *Pisma*, Warszawa 1912, s. 173.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 174.

\*

W przesłedzeniu ostatnich dni życia Szandlerowskiego pomocne są już bardziej miarodajne źródła. Jak wspomniano, 9 grudnia 1910 roku Szandlerowski uczestniczył w odbywającym się na warszawskich Powązkach pogrzebie księdza Czyży<sup>15</sup>, kapelana Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności i prefekta szkół, który zmarł trzy dni wcześniej. Autor *Parakleta* wygłosił tam mowę funeralną, „przedstawiając wymownie zasługi zmarłego kapłana”<sup>16</sup>. Po powrocie do Grochowa zachorował na różę (łac. *erysipelas*), której stadia dokładnie opisuje w *Zachodzie* Helena Beatus, opiekująca się Szandlerowskim do ostatniej chwili, i co potwierdza zapis w nekrologu: „zmarł po długich i ciężkich cierpieniach”<sup>17</sup>. Do końca roku 1910 był jeszcze sprawny, dokonywał wpisów do ksiąg metrykalnych grochowskich lub poświadczal je własnoręcznym podpisem; dopiero od nowego roku podpisy składał nowy proboszcz parafii Leon Jackowski, skierowany do Grochowa z parafii św. Floriana na warszawskiej Pradze. Szandlerowski zmarł w niedzielę 26 grudnia 1910/8 stycznia 1911 roku o dziesiątej rano<sup>18</sup>.



**Ilustracja 2.** Akt zgonu Antoniego Szandlerowskiego

Źródło: USC Grochów, akt nr 1 z roku 1911, [w:] Archiwum Państwowe w Łodzi

<sup>15</sup> Bolesław Czyż (1878–1910), syn Jana i Leonardy z Uniszewskich, pochodził spod Miechowa. Nabożeństwo żałobne w kościele św. Jana sprawował stryj zmarłego, ksiądz Józef Czyż, kanonik kielecki, wówczas proboszcz w Czaplach Wielkich.

<sup>16</sup> „Kurier Warszawski” 1910, nr 341, s. 2; por. St. S. [Stanisław Sierosławski], *Ziemic-Poświat*, „Świat” 1911, nr 4, s. 13.

<sup>17</sup> „Kurier Warszawski” 1911, nr 10 (wyd. wieczorne), s. 7.

<sup>18</sup> USC Grochów, akt nr 1 z roku 1911, [w:] Archiwum Państwowe w Łodzi (dalej: APŁ).

Ceremonia pogrzebowa rozpoczęła się w Grochowie, „przy nieopisanym płaczu i krzyku wiernych, którzy ściągnęli nawet z okolic dalekich”<sup>19</sup>, po czym kondukt pogrzebowy prowadzony przez przyjaciela zmarłego, księdza Czesława Chodorowskiego<sup>20</sup>, udał się do odległych o sześć kilometrów Krośniewic. Trumnę przewieziono koleją do Warszawy. Msza żałobna została odprawiona 12 stycznia przez siedmiu księży w kościele św. Barbary na Koszykach, skąd eksportowano zwłoki na Powązki, gdzie mowę pogrzebową wygłosił ksiądz Kazimierz Merklejn<sup>21</sup>. Poetę Bolesława Herbaczewskiego<sup>22</sup>, wielbiciela talentu Szandlerowskiego, z którym widywał się w „Udziałowej” przy Nowym Świecie<sup>23</sup>, do głosu nie dopuszczono<sup>24</sup>. Ta *pompa funebris* była – jak sarkastycznie spostrzegł Rafał Leszczyński – „największym sukcesem” Szandlerowskiego, który mimo znakomitego wykształcenia, predyspozycji do prałatur, a nawet sakry biskupiej, został przez zwierzchników zdegradowany do wikariatów na głuchych prowincjach archidiecezji warszawskiej<sup>25</sup>. Z zacietrzewieniem pisał o tym Jan Tarczewski: „Życie i śmierć ks. Szandlerowskiego stają się nowym, bolesnym świadectwem brutalnego barbarzyństwa kleru. Gdy żył, tłumiono bujny jego talent całą przemocą środków inkwizycyjnych, podcinano z zimnym

---

<sup>19</sup> Po pogrzebie ś. p. ks. Szandlerowskiego, „Kurier Warszawski” 1911, nr 12, s. 10.

<sup>20</sup> Czesław Chodorowski (1877 – po 1935), wikariusz w kilku parafiach diecezji kieleckiej. Powołany na kapelana Wojsk Polskich. Był również działaczem oświatowym, pisarzem i publicystą, autorem pisanych gwarą m.in. legendy *Poniezus* (1907), opowiadania *Na warcie* (1921), *Legends polskiej, w dwu księgach narzeczem kieleckiem opowiedzianej* (1924), *Jagoś niebożę* (1924) z ilustracjami Antoniego Gawińskiego. Po roku 1930 był plebanem w Targoszykach.

<sup>21</sup> Kazimierz Merklejn (1873–1941), syn Antoniego i Ludwiki ze Schwemów, pochodził z Trębaczowa pod Rawą Mazowiecką. Autor wspomnień z podróży pt. *Szlakiem dawnych dziejów* (1930).

<sup>22</sup> Bolesław S. Herbaczewski (1875–1943), syn Kajetana i Marii z Linków, brat Józefa Albina, pisarza. Pochodził z Łankieliszek w Suwalskiem. Poeta i pisarz, autor m.in. zbioru poezji *Zadumy. Księga dusz cichych* (1911), powieści lirycznej *Jako bogowie* (1912), zbioru aforyzmów *Słowa o Polsce, o Bogu i człowieku, o życiu i miłości* (1915).

<sup>23</sup> Zob. W. Grzelak, *Cyganeria z „Udziałowej”*, Warszawa 1965, s. 120.

<sup>24</sup> J. Tarczewski, *Pamięci Antoniego Szandlerowskiego*, „Prawda” 1911, nr 5, s. 11. Mowa pogrzebowa Herbaczewskiego została opublikowana jako ulotka: *Słowo pożegnalne nad grobem autora „Parakleta” Antoniego Ziemia – Władysława Poświata* (Ś.P.X. Antoniego Szandlerowskiego), Warszawa 1911.

<sup>25</sup> R. Leszczyński, *Drugi epizod walki z książką w Polsce: „Elenchus cleri alias cholery...” ks. Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] idem, *Pisma polemiczne*, Warszawa 2011, s. 119.

okrucieństwem młode pióro jego śmiałych, do prometejskiego lotu przeznaczonych skrzydeł<sup>26</sup>.

Trzeba jednak obiektywnie i sprawiedliwie zauważyć, że władze kościelne dość długo tolerowały ekscentryczne zachowania młodego księdza, świadomego przecież zasad, do których poszanowania zobowiązał się przez święcenia kapłańskie. I nie o jego twórczość chodzi, którą rzeczywiście tłamszono, co paradoksalnie wznagało zainteresowanie nią kręgów nie tylko antyklerykalnych, ale o dzielenie życia z kobietą. Posądzano go również o sympatie dla ruchu mariańskiego<sup>27</sup>, w tym czasie ożywionego i dążącego do wyodrębnienia. Szandlerowski nie był człowiekiem wolnym, dokonał wyboru, który wiązał się z celibatem, za co naleźycie go wynagradzano. Kontestacja kanoniczności zasad Kościoła katolickiego, mieszanie porządków i silnie zindywidualizowana próba godzenia sprzeczności: posługa kapłańska *versus* miłość do kobiety, naraziły niezdyscyplinowanego i zdumiewająco naiwnego księdza Szandlerowskiego, pragnącego „ruszyć ziemię z posad świata”, na konflikty i zatargi z przełożonymi. Trudno się dziwić, że Kościół reprezentowany przez siedmiu księży „z ulgą rzucił grudę” na jego grób – bez krzyża, którego w ostatniej woli sobie nie życzył, a co musiało zostać odebrane jako osobliwość niesłychana. Z czasem napisano mu nawet „uładzony życiorys”<sup>28</sup>, eksponujący powołanie i przykładne (sic!) życie na podkutnowskiej plebanii, niezręcznie eskamotując niesubordynację i przeniewierstwa jego kapłańskiej biografii.

\*

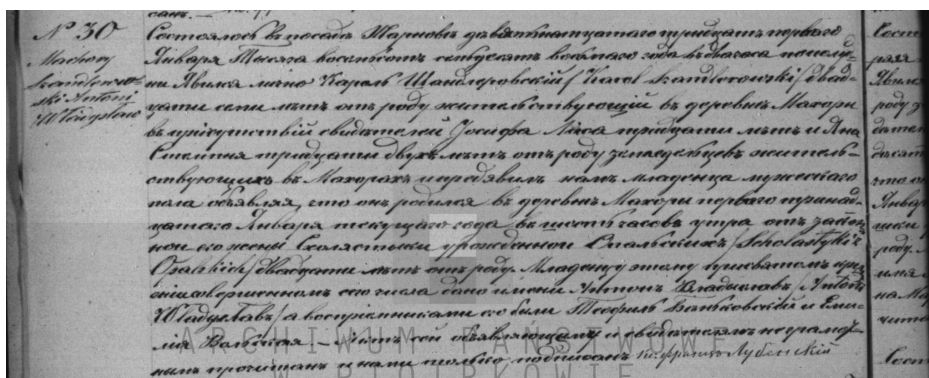
Szandlerowski zmarł w kwiecie wieku, w tak zwanym wieku chrystusowym; do ukończenia 33. roku życia brakowało mu pięciu dni. Przyszedł na świat we wsi folwarcznej Machory (parafii Żarnów) w Ziemi Świętokrzyskiej (okolice Końskich), znanej już wówczas z pudlingarni, 1/13 stycznia 1878 roku, jako Antoni Władysław<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> J. Tarczewski, *Pamięci Antoniego Szandlerowskiego*, s. 10–11.

<sup>27</sup> Posądzenia te zdementował zaprzyjaźniony z poetą Antoni Gawiński we wspomnieniu pośmiertnym: *Antoni Szandlerowski*, „Sfinks” 1911, t. 13, z. 2, s. 309.

<sup>28</sup> *Podręczna encyklopedia kościelna*, t. 37–38, Warszawa 1913, s. 354 (hasło: *Szandlerowski Antoni*).

<sup>29</sup> USC Żarnów, akt nr 30 z roku 1878, [w:] Archiwum Państwowe w Piotrkowie Trybunalskim (dalej: APP).



**Ilustracja 3.** Akt urodzenia Antoniego Szandlerowskiego

Źródło: USC Żarnów, akt nr 30 z roku 1878, [w:] Archiwum Państwowe w Piotrkowie Trybunalskim

Rodzina Szandlerowskich – po mieczu i po kądzieli – pochodziła z tego regionu. Ojciec poety, Karol Szandlerowski, syn Ludwika (pisarza gminnego, później oficjalisty we dworze skórkowickim) i Wiktorii z Sakowskich<sup>30</sup>, urodził się w 1842 roku w Skórkowicach pod Żarnowem, był z zawodu stolarzem. Matka, Scholastyka z Opalskich, córka drobnych mieszczan, stelmacha Kacpra Opalskiego i Albiny Teresy z Zajaków (Zajców), pochodziła z Końskich, gdzie przyszła na świat 3 lutego 1855<sup>31</sup>. Szandlerowscy byli wówczas zuboższą szlachtą, ale w żadnym dokumencie Karol Szandlerowski nie jest odpowiednio tytułowany<sup>32</sup>, co więcej – przez długi czas jest niepiśmienny (o czym powiadania sporządzający metryki ksiądz), co – wraz z wyborem zawodu – może wskazywać na pauperyzację.

<sup>30</sup> Dziadek poety, Ludwik Szandlerowski (1804–1870), syn Macieja i Magdaleny z Mycielskich, pochodził ze wsi Starce (parafia Godynice) w Sieradzkim, USC Sulejów, akt nr 100 z roku 1870, [w:] Archiwum Państwowe w Kielcach (dalej: APK). Prócz Karola Ludwik Szandlerowski miał jeszcze co najmniej dwu synów – Józefa i Wincentego, zmarłego w dzieciństwie. Ten pierwszy był – jak ojciec – rządcą we dworze skórkowickim.

<sup>31</sup> Dane z aktu małżeństwa z lipca 1875 r., USC Końskie, akt nr 39 z roku 1875, [w:] APK; por. *ibidem*, akt nr 12 z roku 1855.

<sup>32</sup> Dziadek poety, Ludwik, jest jeszcze – w aktach urodzenia swoich dzieci – tytułowany wielmożnym lub urodzonym. Szandlerowscy byli szlachtą z gniazdem rodzonym w okolicach Piątku.

Drugie imię przyszy autor *Parakleta* odziedziczył po wuju, księdzu Władysławie Opalskim<sup>33</sup>. Biografie podają, że był jedynym synem Szandlerowskich. Kwerenda w celu ustalenia progenitury wykazała, że w roku 1876 urodził się pierworodny – Jan Antoni<sup>34</sup>, który zmarł rok później, jeszcze przed urodzeniem Antoniego<sup>35</sup>. Trzecim z kolei dzieckiem była Karolina Michalina, urodzona 1/13 października 1880 roku w Machorach<sup>36</sup>, przyszyła żona pochodzącego z Warszawy buchaltera Sylwestra Szesza (1870–1929)<sup>37</sup>.

Okolo roku 1880 Szandlerowscy przenieśli się do Warszawy i zamieszkali przy ulicy Pięknęj; tu w 1881 roku urodziła się Lucyna Maria<sup>38</sup>, która wkrótce zmarła<sup>39</sup>. Również kolejne dziecko Szandlerowskich – Adam, urodzony w 1883 roku<sup>40</sup>, zmarł po dwu dniach<sup>41</sup>. 8/20 marca 1884 roku przyszyła na świat Bronisława<sup>42</sup>, zostanie ona w przyszłości żoną urzędnika kolejowego Henryka Antoniego Wróblewskiego (wdowca po Józefie z Ilińskich, urodzonego w 1859 roku w Cielcach pod Wartą, zmarłego w roku 1928)<sup>43</sup>. Szandlerowscy mieli jeszcze dwie córki: Marię Mieczysławę (1887)<sup>44</sup>, żyjącą pół roku<sup>45</sup>, oraz w 1896 roku, już posunięci w latach, Marię, zmarłą po urodzeniu<sup>46</sup>. Z ośmiorga dzieci Szandlerowskich – jak to wynika z ustaleń – wieku dorosłego doczekało zatem zaledwie troje.

---

<sup>33</sup> Władysław Leopold Opalski (1852–1900), syn Kacpra i Teresy z Zajaków (Zajców), pochodził z Końskich. Zmarł w Bychawie (USC Bychawa, akt nr 58 z roku 1900, [w:] Archiwum Państwowe w Lublinie). Pisywał do „Gazety Lubelskiej” (1893–1898).

<sup>34</sup> USC Żarnów, akt nr 130 z roku 1876, [w:] APP.

<sup>35</sup> *Ibidem*, akt nr 114 z roku 1877.

<sup>36</sup> *Ibidem*, akt nr 257 z roku 1880.

<sup>37</sup> USC Warszawa/parafia Wszystkich Świętych, akt nr 347 z roku 1897, [w:] Archiwum Państwowe w Warszawie (dalej: APW).

<sup>38</sup> USC Warszawa/parafia św. Barbary, akt nr 511 z roku 1881, [w:] APW.

<sup>39</sup> *Ibidem*, akt nr 302 z roku 1881.

<sup>40</sup> *Ibidem*, akt nr 204 z roku 1883.

<sup>41</sup> *Ibidem*, akt nr 81 z roku 1883.

<sup>42</sup> *Ibidem*, akt nr 275 z roku 1884.

<sup>43</sup> USC Warszawa/parafia Narodzenia NMP, akt nr 127 z roku 1901, [w:] APW.

<sup>44</sup> USC Warszawa/parafia św. Barbary, akt nr 78 z roku 1887, [w:] APW.

<sup>45</sup> *Ibidem*, akt nr 222 z roku 1887.

<sup>46</sup> USC Warszawa/parafia Wszystkich Świętych, akt nr 240 z roku 1896 oraz akt nr 122 z roku 1896, [w:] APW. W obu aktach matka dziewczynki została odmłodzona o osiem lat.

Z samych tylko zestawień metrykalnych można wyprowadzić wnioski, że Szandlerowski raczej nie powodziło się dobrze, często zmieniali miejsce pobytu, także w Warszawie, po wyprowadzeniu się z Pięknej, mieszkali jakiś czas przy ulicy Wilczej, potem Komitetowej (róg Śliskiej), a następnie na Powązkowskiej. Córki zostały wydane za mąż bardzo wcześnie – nawet jak na tamte lata – zaledwie po ukończeniu szesnastego roku życia, za niemłodych mężczyzn. Zwłaszcza Bronisławę wydano za starszego od niej o ćwierćwiecze wdowca<sup>47</sup>.

Gdy Szandlerowscy przeprowadzili się z Machor do Warszawy, Antoni miał trzy lata; dzieciństwo spędził więc w mieście, w domu przy ulicy Pięknej, a następnie Wilczej<sup>48</sup>. Od roku 1888 Szandlerowski uczył się w gimnazjum w Warszawie<sup>49</sup>; z tego okresu wspomina go – jako „jasnowłosego grubaska” – Adam Grzymała-Siedlecki, kolega ze szkolnej ławy: „Był to pierwszy mój przyjaciel szkolny, nierozłączny towarzysz, powiernik”<sup>50</sup> – napisał po śmierci Szandlerowskiego.

W roku 1896 wstąpił do seminarium duchownego archidiecezji warszawskiej. Nie wiadomo, czy decyzję tę podjął sam, czy też zachęcony został przez rodziców (lub tylko matkę), wszak jego wuj Opalski, po którym otrzymał drugie imię, był księdzem. Taka kariera dla jedyne go syna mogła być pożądana – jako tradycja rodzinna i jako zabezpieczenie na przyszłość. O wyborze tym mogła też przesądzić cechująca Szandlerowskiego wyjątkowa skłonność do egzaltacji, widoczna w jego późniejszej twórczości; taką egzaltację, jeśli wynika

---

<sup>47</sup> Zastanawia fakt, że pod nekrologiem Karola Szandlerowskiego z roku 1916 podpisane są tylko córki i wnuczki („Kurier Warszawski 1916, nr 348, s. 4); czyżby – jeśli wierzyć ustaleniom Helsztyńskiego, czerpiącego z opowieści osób trzecich – małżeństwa siostr poety były nieudane? Przeczą temu: po pierwsze zapis w nekrologu Bronisławy Wróblewskiej, która mieszkała „przy mężu” (USC Warszawa/parafia Najświętszego Zbawiciela, akt nr 28 z roku 1920, [w:] APW), a także nekrolog Sylwestra Szesza, pod którym podpisała się żona („Kurier Warszawski” 1929, nr 208, s. 9). Mogło być więc tak, że po śmierci obojga Szandlerowskich małżeństwa obu córek ułożyły się pomyślnie. Potwierdzałoby to w jakimś sensie wersję Heleny Beatus zawartą w jej beletryzowanej autobiografii, że przyczyną konfliktów rodzinnych byli rodzice księdza.

<sup>48</sup> Zbiegiem okoliczności przy tych samych ulicach będzie później mieszkała Helena Beatus.

<sup>49</sup> K. Biliński, *Szandlerowski Antoni Władysław*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 46, Kraków–Wrocław 2009–2010, s. 601–603. Hasło zawiera zasadnicze punkty życiorysowe Szandlerowskiego.

<sup>50</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Miłość poety*, „Głos Warszawski” 1912, nr 114, s. 3.



z melancholijnego, a nadto współczującego stosunku do świata<sup>51</sup>, łatwo pomylić z powołaniem. Świecenia kapłańskie otrzymał w roku 1900<sup>52</sup> po powrocie z Rzymu, gdzie odbywał studia teologiczne. Następnie na krótko został wikarym w Kaszach w powiecie błońskim<sup>53</sup>, skąd skierowano go do fary św. Doroty w podlódzkich Mileszkach<sup>54</sup> oraz Chojnach, a następnie, od 1903 roku, do parafii Św. Krzyża w samej Łodzi<sup>55</sup>. Zaprzyjaźnił się wtedy z malarzem Franciszkiem Łubieńskim<sup>56</sup>, który wprowadził go do towarzystwa artystycznego Łodzi<sup>57</sup>. W tym czasie opublikował, używając także pseudonimów Antoni Ziemic, Agni, A-ni, kilka wierszy (między innymi *Z mojego ogrodu*, *Do...*, *Pieśni*), artykuły *O Kaszubach*, wspomnienia i mowy okolicznościowe na łamach łódzkiego dziennika „Rozwój”<sup>58</sup>, komentował literaturę, między innymi aż trzykrotnie *Ananke* Mieczysława Hertza, sztukę, która go oburzyła i którą uznał za demoralizującą<sup>59</sup>. Jeszcze wówczas, wiódąc spokojne i przede wszystkim teoretyczne życie wikariusza w łódzkiej parafii, nie był świadom, że idea sztuki Hertza rychło się urzeczywistni w jego własnej przyszłości: „Co do mnie, to po prostu pomieścić sobie w głowie nie mogę, ażeby autor rzeczywiście miał na celu wykazanie, iż ta siła fatalna ciąży na wszystkich naszych czynach, że próżne nasze wysiłki i trudy, że tam nasza łódź popłynie, dokąd ją tajemny nurt poprowadzi, a wiosła i siły nasze na nic się nie zdadzą – *vogue la galère*... Trudno doprawdy w to uwierzyć”<sup>60</sup>.

Sam natomiast napisał wówczas dramat biblijny *Samson*. Został on wystawiony w Victorii za dyrekcji Mariana Gawalewicza; premiera sztuki odbyła się

<sup>51</sup> Przykładem są wyznania w lirykach, m.in. w wierszu *Tak mi pilno do ludzi*.

<sup>52</sup> Rok 1900, a nie 1901, figuruje w wykazach, zob. m.in. *Ordo divini officii ac missarum ad usum cleri saecularis Archidiececesis Varsaviensis pro anno domini 1906*, Warszawa 1906, s. 71.

<sup>53</sup> Taką informację podają: *Encyklopedia Orgelbranda*, t. 18, Warszawa 1912, s. 607, oraz *Podręczna encyklopedia kościelna*, s. 354.

<sup>54</sup> Parafia dziś już nieistniejąca (strawiona pożarem w sierpniu 2015 r.).

<sup>55</sup> Mowa podczas uroczystości odsłonięcia pomnika O. Augustyna Kordeckiego, ogłoszona 16 listopada 1903 r., została utrwalona, zob. [https://ulicanawrot.pl/przejazd\\_013.html](https://ulicanawrot.pl/przejazd_013.html) [dostęp: 1.05.2021].

<sup>56</sup> Franciszek Łubieński (1872–1929), syn urzędnika łódzkiego magistratu Józefa i Florentyny z Hewlów, pracował w Łodzi, skąd pochodził, w latach 1901–1918 przy ulicy Piotrkowskiej 99, zob. J. Strzałkowski, *Artyści, obrazy i zbieracze w Łodzi do 1918 roku*, Łódź 1991, s. 72.

<sup>57</sup> A. Kempa, *Wikary od Świętego Krzyża*, „Odgłosy” 1989, nr 34, s. 15.

<sup>58</sup> Por. B. Busiakiewicz, *Ziemic-Poświat-Szandlerowski (1878–1911)*, „Dodatek Ilustrowany do Nowego Kuriera Łódzkiego” 1911, nr 2, s. 1.

<sup>59</sup> Ks. A-ni Szandlerowski, „*Ananke*”, „Rozwój” 1903, nr 254–256, s. 4.

<sup>60</sup> *Ibidem*, nr 256, s. 2.

21 maja 1904 roku, a po niej jeszcze trzy przedstawienia – 22, 23 i 27 maja<sup>61</sup>. *Samson* miał kilka recenzji – pozytywnych<sup>62</sup>. Jego treści nie znamy, jedynie streszczenie, zamieszczone w „Gońcu Łódzkim” jako część recenzji Mieczysława Guranowskiego<sup>63</sup>. Tekst nie był publikowany, choć starania takie podejmowano: miał się ukazać w 1905 roku w księgarni „Rychliński i Wegner” z ilustracjami Wacława Przybylskiego-Nowiny, ale z powodu likwidacji wydawnictwa przedsięwzięcie nie doszło do skutku<sup>64</sup>, drobne jedynie wyimki, jeszcze przed wystawieniem, zamieścił w styczniu 1904 roku „Bluszczy”<sup>65</sup> (stąd zapewne znał

<sup>61</sup> Ustalenia Barbary Gołębiowskiej, *Teatr łódzki pod dyrekcją Mariana Gawalewicza (1903–1906)*, „Prace Polonistyczne” 1986, s. 324; por. K. Janicka, *Łódzki okres działalności teatralnej Mariana Gawalewicza 1903–1906*, Lublin 2000, s. 112–113.

<sup>62</sup> M.in. S. Łąpiński, „Rozwój” 1904, nr 117 i 121.

<sup>63</sup> M. Gur[anowski], *Z teatru. Samson, dramat w 3 aktach Ant. Szandlerowskiego*, „Goniec Łódzki” 1904, nr 143, s. 2–3.

<sup>64</sup> L. Stolarzewicz, *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia: szkic literacki i antologia*, Łódź 1939, s. 46.

<sup>65</sup> „Bluszczy” 1904, nr 2, s. 15. Choć było to zaledwie 19 wersów, widać już typową dla Szandlerowskiego retorykę utrzymaną w młodopolskiej manierze opartej na hiperboli:

Do marmurowej przytwierdzonej kolumny,  
 Stoję, jak bóg – samotny... jak zwycięzca – dumny!  
 Wkoło pustka i mroki... zewsząd chłodem wieje...  
 A jednak czuję płomień, którym nieb przedmurze –  
 Gnieźdzące groźne gromy – jak krwawe wierzeje,  
 Błyskawicową wstęgą płomieni się w górze!...  
 Jak mi dobrze!... Jak wielkim jestem i potężnym!...  
 Z ócz – orbity zostały... lecz ducha źrenice  
 Przenikają najszybsze świata tajemnice...  
 A w biegu niewstrzymanym, szczytnym, niebosiężnym  
 Ćmią, mrużą się... oparłszy lot o boże lice!

\*

Za zemstę dziką, straszną... nie klę! – błogosławie,  
 Was, dumni zwycięzce!  
 Cóż mi teraz lew? – niczem! Niczem lwów gromada!  
 Bom ujrzał bożej mocy potęgę na jawie...  
 Bom usłyszał głos wielki... jak piorun, gdy spada...  
 A choć – nagi – żelazną zbroją nie zachrzęszczę –  
 Duch mój sięgnie w głąb waszą... i dobiedzie duszy!  
 Jeśli nie – sam się wzmoże – zwali was i skruszy!...

go Gawalewicz, redaktor naczelny pisma). Stanisław Helsztyński pisze, że *Samson* został – wbrew woli autora – wystawiony w warszawskim teatrze ogródkowym przez trupę Czesława Jankowskiego (omyłka w nazwisku)<sup>66</sup>, co poskutkowało procesem sądowym. Jest to jeden z wielu lapsusów biografów. A dokładniej – niewłaściwe przypisanie utworu do sytuacji, chodziło bowiem o dramat późniejszy – *Tryumf sztuki* z roku 1907, o czym niżej.

Czy wyłącznie wskutek niestosownej dla człowieka stanu duchownego popularności<sup>67</sup>, jaką przyniósł Szandlerowskiemu *Samson*, episkopat zdecydował o karnym przeniesieniu go w 1905 roku na prowincję? Najpierw „zesłano” go do Kamieńczyka w powiecie wyszkowskim, rok później do Żychlina w kutnowskim, wreszcie do Goszczyna w grójeckim. Ta popularność wbrew pozorom nie była aż tak wielka, by miała rozbudzić w autorze nadzwyczajne ambicje i pychę. Szandlerowski, rozgniewany i rozczarowany decyzjami zwierzchników, napisał – najprawdopodobniej w Goszczynie – sążnisty paszkwil, już samym anachronicznym tytułem sugerujący *heroicomicum* lub antyklerykalną satyrę: *Elenchus cleri alias cholera saecularis ac irregularis Cosistorii Varsaviensis pro Anno Domini 1906 abo Ołtarzyk Złoty, gdzie najdziesz sprośne żywoty braci konsystorskiej*. Rzecz została wydana anonimowo, bez podania miejsca druku<sup>68</sup>. Władze kościelne wykupiły i zniszczyły najprawdopodobniej cały nakład, nie jest wszakże wykluczone, że posiada go do dziś dnia jakaś biblioteka czy – prędzej – archiwum kościelne warszawskie. Ocalały jedynie fragmenty – 25 tercyn. Przytacza je w swojej książce *Łódź i pióro* Edward Kozikowski<sup>69</sup>, osobiście znający Szandlerowskiego, który – jak się wydaje – obdarował go własnym egzemplarzem *Elenchus*<sup>70</sup>. Autorstwo Szandlerowskiego zdemaskował (*nolens volens*) ksiądz

<sup>66</sup> Zwrócił na to uwagę Dariusz Trzeźniowski, *Dramat mistyczny Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. S. Kruk, Wrocław 1992, s. 244–245.

<sup>67</sup> *Podręczna encyklopedia kościelna*, s. 354.

<sup>68</sup> Andrzej Kempa (*Wikary od Świętego Krzyża*) przypuszcza, że wydał w Krakowie w drukarni Władysława L. Anczyca.

<sup>69</sup> Rafał Leszczyński (*Drugi epizod walki...*, s. 124–127) przedrukowuje te fragmenty i komentuje je.

<sup>70</sup> Po nadzwyczaj skutecznym „ocenzurowaniu” broszury Szandlerowskiego ocalały prawdopodobnie tylko dwa egzemplarze. Pierwszy z nich posiadał Wilhelm Feldman, został on wraz z całym jego księgozbiorem zakupiony przez Bibliotekę Królewską w Berlinie w roku 1917, podczas wojny przepadł. Właścicielem drugiego egzemplarza był łódzki bibliofil, Andrzej Kempa, zastępca dyrektora Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Łodzi. Czy był to ten sam egzemplarz, który dostał od autora Edward Kozikowski? Nie wiadomo. Po śmierci Kempy oraz jego małżonki

Jan Gnatowski, niebędący jego nieprzyjacielem, wręcz przeciwnie – chwalać go za niepospolity talent<sup>71</sup>.

Może jednak przeniesienie Szandlerowskiego do Kamieńczyka wiązało się z czymś poważniejszym niż sława literata, który będąc księdzem, nazbyt swobodnie traktował prawdy teologiczne? Może już wówczas do uszu przełożonych dotarły informacje o jego bliższej znajomości z kobietą? Czy była nią wspomniana wyżej Helena Beatus<sup>72</sup>? Szandlerowski mógł ją poznać w Warszawskim Towarzystwie Dobroczynności za pośrednictwem księdza Włodzimierza Kirchnera<sup>73</sup>, z którym zetknął się jeszcze w Łodzi. Czy przed rokiem 1905? Raczej nie, bo najpewniej jednak spotkanie, czy raczej bliższe poznanie Szandlerowskiego i Beatus, miało miejsce w atelier Władysława Woydyny<sup>74</sup>, malarza. Uwagę zwraca osobliwa dedykacja zamieszczona w wydaniu poezji *Sąd wam niosę!* z roku 1907, brzmi ona: „Kochanemu Władysławowi Voyd[ ... ] w podzięcie za Jego poddasze, które mi dało gody nieznanne”; dedykacja jest opatrzona datą 6 listopada 1906 roku, wcześniejszą niż właściwa dla edycji tomu, i dopiskiem „Warszawa, poddasze”. Czy w tym dniu nastąpiło poznanie tych dwojga? Bardzo to prawdopodobne. Taką wersję potwierdza sama Helena w swojej autobiografii *Zachód*: „Spotkali się na

---

Marii Szczuki-Kempe zbiory odziedziczyli spadkobiercy. Egzemplarz należący do Kempe widział Tadeusz Gicgier i opisał te sytuacje w swojej książce *Opowieści o dawnych poetach Łodzi*, Łódź 1995, s. 35. Kempa interesował się życiem i twórczością Szandlerowskiego, poświęcił mu dwa artykuły w „Odgłosach”: wspomniany już *Wikary od Świętego Krzyża* oraz *Czarna gołębnica*, 1989, nr 37, s. 15. Po latach powrócił do tego tematu, publikując tekst niejako kontaminacyjny, ale zawierający kilka nowych, ważkich ustaleń: *Wikary i czarna gołębnica*, „Wędrownik” 2002, nr 4, s. 37–39.

<sup>71</sup> J. Gnatowski, *Przeciw gorszytelom ludu*, „Wiara” 1908, nr 28, s. 347.

<sup>72</sup> D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 339–361.

<sup>73</sup> Włodzimierz Kirchner (1875–1970), syn Ludwika i Izabeli z Kowalewskich. Ksiądz katolicki, aktywny w Warszawskim Towarzystwie Dobroczynności, uczeń Wojciecha Gersona; od 1907 r. właściciel szkoły fotograficznej w Warszawie. O W. Kirchnerze zob. D. Samborska-Kukuć, *Esteta wobec patologii społecznych – ksiądz Włodzimierz Kirchner jako teoretyk filantropii*, „Rocznik Łódzki” 2019, t. LXIX, s. 39–50; eadem, *The Controversy Surrounding Rev. Włodzimierz Kirchner’s Brochure [Challenging Poverty in Bałuty]*, „Czytanie Literatury” 2019, s. 335–347; eadem, *O księdzu Włodzimierzu Kirchnerze i jego pismach*, [w:] *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie. Studia*, Łódź 2020, s. 273–288.

<sup>74</sup> Władysław Woydyno (1873–1959), syn Piotra i Antoniny z Nowickich. Artysta malarz, urzędnik Wydziału I architektury i opieki nad krajobrazem w Ministerstwie Sztuki i Kultury, uczeń Wojciecha Gersona.

środku pracowni, pod szklaną kopułą, skąd widać było srebrne obłoki nieba [...] pracownia stała się dla Tei orlim gniazdem, do którego ptaki znosiły wieści o poecie. Znajdowała tam codziennie pisane słowo, tam też, w ciszy i samotni poddasza, próbowała tłumaczyć myśli swoje słowami<sup>75</sup>. Co więcej, Woydino występuje w powieści jako rzeźbiarz Oleski, właściciel pracowni na poddaszu.

Helena, zgodnie z dokumentacją metrykalną, urodziła się 16/28 marca 1875 roku w Warszawie, pochodziła z rodziny żydowskiej, była córką Sanela (Saula?) Wainsztoka (Wajnsztoka) (1848 – po 1917) i Gitli (Tekli) z Tomów (1846–1917). Twierdzenie Helsztyńskiego, który czerpał z opowieści Ludwika Skorupki, że jej panięskie nazwisko brzmiało Wiśniewska, było omyłką<sup>76</sup>. W roku 1895 lub 1896 Wainsztokówna (Wajnsztokówna) wyszła za mąż za ponad dwadzieścia lat starszego od siebie buchaltera Salomona Beatusa<sup>77</sup>, siostrzeńca Ludwika Grossmana, kompozytora<sup>78</sup>. Po ślubie Beatusowie zamieszkali w kamienicy przy ulicy Pięknej 22. Tu, w roku 1897, przyszła na świat i po sześciu latach, w styczniu 1903 roku, umarła ich pierwsza córka – Janina<sup>79</sup>. Wiosną tegoż roku Beatusowa podjęła działalność w Towarzystwie Dobroczynności, w Wydziale Wyszukiwania Pracy, tam poznała księdza Włodzimierza Kirchnera, ówczesnego prefekta szkół miejskich i kapelana w zakładzie Rodzina Maryi w Warszawie<sup>80</sup>, zajmującego się bezrobotnymi<sup>81</sup>; bywała również na „wielkich przyjęciach”, które urządzał były ksiądz<sup>82</sup>. W roku 1905

<sup>75</sup> Melitta [H. Beatus], *Zachód*, Warszawa 1914, s. 77–79.

<sup>76</sup> Właściwe nazwisko, choć w wariantywnej pisowni „Weinstock”, wskazał w 2002 r. Andrzej Kempa, *Wikary i czarna gołębnica*, s. 37.

<sup>77</sup> Salomon Beatus (1852 – po 1927), syn Gerszona i Fogel (Felicji) z Grossmanów, pochodził z Kalisza, zob. USC Kalisz/wyznanie mojżeszowe, akt nr 95 z roku 1852, [w:] Archiwum Państwowe w Poznaniu; Andrzej Kempa (*Wikary i czarna gołębnica*, s. 38) pisze, że Beatus był handlarzem węgla.

<sup>78</sup> Ludwik Grossman (1835–1915), syn Michała i Anny ze Schlosów; konwertował się w 1884 r. Kompozytor, pianista, nauczyciel muzyki, animator życia muzycznego Warszawy.

<sup>79</sup> USC Warszawa/wyznanie mojżeszowe (cyrkuł IX), akt nr 4 z roku 1903, [w:] APW.

<sup>80</sup> *Rocznik Naukowo-Literacko-Artystyczny (Encyklopedyczny) na rok 1905*, Warszawa 1905, s. 114.

<sup>81</sup> Zob. B. Prus, *Uwagi ks. W. Kirchnera o „Naszej Dobroczynności”*, „Kurier Codzienny” 1903, nr 25–28; por. P. Wilamowski, *Zamiast jałmużny praca! (Wywiad u księdza Włodzimierza Kirchnera)*, „Kurier Poranny” 1904, nr 41, s. 3.

<sup>82</sup> S. Helsztyński, *Jeszcze o Abelardzie i Heloizie*, s. 238.

urodziła się Beatusom Anna Felicja<sup>83</sup>, ale jej przyjście na świat nie wpłynęło hamująco na działalność filantropijną Heleny, niestrudzenie poszukującej ludzi dobrej woli. Beatus w *Zachodzie* poświęca wiele miejsca konwersji, którą miała przeprowadzić – zrozpaczona – w nieodległym czasie od śmierci pierwszej córki. W rzeczywistości stało się to dopiero po czterech latach, 8/21 lutego 1907 roku<sup>84</sup>, gdy jej znajomość z Szandlerowskim była już od dłuższego czasu w fazie zażyłości. Nie jest więc prawdą, że poznał ją jako neofitkę, jak to zgrabnie opisuje Helsztyński („Zainteresował się [Szandlerowski] jej gorliwością neofitki, Żydówki świeżo ochrzczonej”<sup>85</sup>). Było raczej odwrotnie. To pod wpływem Szandlerowskiego Helena podjęła decyzję o przejściu na katolicyzm, nie zaś lub nie wyłącznie z powodu zauroczenia teatralnością liturgii, nad czym tak się rozwodziła w swoich beletryzowanych reminiscencjach, a co wydaje się płytkie i razi naiwną egzaltacją. Być może konwersja była aktem utożsamienia się z wyznaniem ukochanego, wejściem w jego świat, ale nie da się też wykluczyć, że powód był znacznie bardziej praktyczny: plany małżeńskie. Beatusowa opuściła przecież męża na zawsze i zamieszkała oddzielnie (od roku 1908), wspierana finansowo najpewniej przez swojego ojca.

Poznanie Heleny stanowiło dla Szandlerowskiego życiowy przełom. Wrazem tego była niezwykła intensyfikacja tworzenia; w swoich utworach nadał jej imię Bożenna (dar Boga), sam utożsamiał się z Ziemicem. Kto wie, czy inspiracją, by wzorem romantyków wyrażać swoje duchowe rozterki w dramacie, nie był dla niego konkurs na utwór dramatyczny, który ogłosiło Polskie Towarzystwo Teatralne i redakcja „Rozwoju” 31 grudnia 1904 roku<sup>86</sup>. Powstały wtedy (1905–1906): *Maria z Magdali*, *Tryumf sztuki*, a następnie *Paraklet*<sup>87</sup>. Szandlerowski, asekuracyjnie ukryty pod pseudonimem Ginter, wysłał na konkurs dwa swoje utwory: opatrzoną godłem „Sunt lacrimae

---

<sup>83</sup> Anna Beatus zostanie ochrzczone w Rzymie, informacja w akcie jej małżeństwa z Janem Staniewiczem, USC Warszawa/parafia Najświętszego Zbawiciela, akt nr 247 z roku 1927, [w:] APW.

<sup>84</sup> USC Warszawa/parafia Narodzenia NMP, akt nr 252 z roku 1907, [w:] APW. Chrztu udzielił ksiądz Stanisław Suchański, zapewne zaprzyjaźniony z Szandlerowskim (jego rówieśnik), zaś świadkami byli Tymoteusz Sawicki, przyszły architekt warszawski, wówczas nastoletni, oraz Zuzanna Trzcńska.

<sup>85</sup> S. Helsztyński, *Abelard i Heloiza warszawskich Powązek*, s. 43.

<sup>86</sup> *Konkurs dramatyczny*, „Rozwój” 1904, nr 300, s. 3.

<sup>87</sup> Wiemy z listu Szandlerowskiego do Wilhelma Feldmana z 26 grudnia 1906 r., iż został napisany „ostatnio” (wraz z pozostającym „w ścisłej łączności” *Tryumfem*), zob. S. Helsztyński, *Ksiądz Antoni Szandlerowski i Wilhelm Feldman*, „Wiadomości Literackie” 1838, nr 7, s. 8.

rerum” *Marię z Magdali* oraz *Tryumf sztuki* sygnowany „Veritas sum”. Temu drugiemu przyznano wówczas pierwszą nagrodę (w wysokości 600 rubli<sup>88</sup>), a rzecz wystawiono na deskach teatru Victoria, zarządzanego wówczas przez Czesława Teofila Janowskiego. Premierę, która odbyła się 13 maja 1907 roku, „Rozwój” zapowiadał nader obiecująco, zachwalając „dzieło sceniczne wprost wspaniałe zarówno pod względem wartości literackiej głębokiej treści, jako też pod względem formy zewnętrznej, przepięknego języka, pełnego czarów najwznioślejszej poezji. Forma symboliczna nadaje niezwykłego uroku temu utworowi, który bezspornie będzie ozdobą i chlubą pierwszego konkursu Polskiego Towarzystwa Teatralnego w Łodzi”<sup>89</sup>. W recenzji Stanisław Łapiński napisał, że *Tryumf* jest „perłą drogocennej wartości”, „utworem talentu z bożej łaski”, „dziełem natchnienia”, które „na zgromadzonej publiczności potężne wywarł[O] wrażenie”<sup>90</sup>. 17 maja wystawiono *Tryumf* na zakończenie sezonu, a jednocześnie na benefis aktora Włodzimierza Szarskiego. 19 i 20 maja sztuka otworzyła sezon letni w Warszawie<sup>91</sup>, podobno mimo protestów Szandlerowskiego, zaniepokojonego dysonansem mogącym powstać wskutek monumentalnej formy sztuki a typem teatru ogródkowego (Teatr Rozmaitości przy Nowym Świecie), taki bowiem charakter miała trupa Janowskiego w Warszawie. Dramat *Maria z Magdali*, również nagrodzony, nie został wystawiony w teatrze łódzkim<sup>92</sup> wskutek objęcia go cenzurą datowaną już na 28 marca/10 kwietnia 1906 roku przez cenzora Iwanowskiego<sup>93</sup>. Czy był zatem gdzieś wystawiany przed tą datą?

---

<sup>88</sup> Rozstrzygnięcie konkursu nastąpiło po wystawieniu sześciu wytypowanych sztuk 17 maja 1907 r., zob. *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1907, nr 109, s. 5.

<sup>89</sup> *Ibidem*, nr 102, s. 4.

<sup>90</sup> S. Łapiński, *Tryumf sztuki, godło „Veritas sum”*, „Rozwój” 1907, nr 105, s. 5.

<sup>91</sup> Ad. D. [Adam Dobrowolski], *Z wrażeń artystycznych*, „Kurier Warszawski” 1907, nr 138, s. 5. Recenzent pisze m.in. o zaskakującym wrażeniu, jakie wywarła ta symboliczna sztuka na nieprzygotowanych do tak poważnego repertuaru widzów.

<sup>92</sup> Przeszukano wszystkie numery „Rozwoju”, który podawał repertuar teatrów łódzkich od dnia ogłoszenia serii spektakli konkursowych (1906, nr 280, s. 6) po werdykt jurorów. Nie odnotowuje go Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Scena obiecana. Teatr polski w Łodzi 1844–1918*, Łódź 1995. Według monografii tej jedynym dramatem Szandlerowskiego wystawionym w łódzkim teatrze był *Tryumf sztuki*.

<sup>93</sup> M. Prussak, *Świat pod kontrolą: wybór materiałów z archiwum cenzury rosyjskiej w Warszawie*, Warszawa 1994, s. 129. Informował o tym także „Rozwój” 1911, nr 7, s. 2.

*Paraklet*, najważniejszy i najgłośniejszy utwór Szandlerowskiego, ukazał się drukiem w marcu 1908 roku<sup>94</sup> pod pseudonimem Władysław Poświat. Był to dramat ukazujący nową epokę ducha oraz hierofaniczny związek mężczyzny i kobiety. W tym zbliżeniu się do siebie pomagają im Chrystus i Sztuka. Podtekstu autobiograficznego niepodobna nie zauważyć: w ten sposób uzasadniał poeta „erotyczną eucharystię”<sup>95</sup> swojej relacji z Heleną. Jeśli utwory Szandlerowskiego są pełne bardzo osobistych wyznań, *Paraklet* ma ich najwięcej<sup>96</sup>. Autor, obawiając się zapewne niezrozumienia, a przynajmniej niepełnego rozumienia treści dzieła, zadbał o jego pozytywne recenzje, o czym donosił Helenie, wzmiankując o obiecanych wsparciu Józefa Kotarbińskiego, Witkiewicza, Żeromskiego, Edwarda Okunia, Jana Lorentowicza<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Dokładna data ukazania się *Parakleta* podana jest w zbiorze *Confiteor*, s. 105. Zgadza się to z informacją z kwietniowego „Przeglądu Bibliograficznego” 1908, nr 4, s. 6. Raczej mało prawdopodobne jest, by *Paraklet* był wystawiany w teatrze. Ma rację Dariusz Trzeźniowski (*Dramat mistyczny Antoniego Szandlerowskiego*, s. 246), pisząc, że wskutek charakteru niescenicznego utwór „wiódł jedynie żywot książkowy”.

<sup>95</sup> Określenie Wojciecha Gutowskiego, *Antoni Szandlerowski, czyli próba mistyczno-religijna*, [w:] idem, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1997, s. 234.

<sup>96</sup> *Paraklet* zawiera m.in. taką autocharakterystykę poety:

Ani mnie tajnych ścież bronne wrzeczadze  
Wstrzymają w pędzie! ni nad rzeźwym źródłem  
Nie złożę głowy – upalonej żarem! ...  
Idę o pełni srebrnej... i o nowiu ...  
I w noc zdreszczoną... i w słońca złotowiu,  
KRÓL-PTAK! zwabiony podniebnym rozgwarem,  
Duchów wieszczących w złowróbnym złotogłowiu! ...

Idę!... Opływam jesienną rozmglawą  
Dumne krawędzie w nieskończoność wżarte...  
W podziemnych kuźniach odprawuję wartę.  
Aże – wolności spragnion – bucham lawą! ...  
Skrzydłem płomiennym huragan dościgam ...  
Dławię go w piorun! ...  
Zwycięstwem zastygam ...  
I znowu szukam... znów krzyż tęskny dźwigam ...  
[ ... ]  
Błądzą... błądzą... Boga szukam!

<sup>97</sup> Wyszczególnia te nazwiska i komentuje jako „zapewnionych dzwonników” *Parakleta* dość surowy i stronniczy komentator jego pisarstwa Antoni Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski w dramacie i powieści*, „Przegląd Powszechny” 1918, z. 1, s. 13.



Dramat rzeczywiście wywołał burzę oklasków dla poety, ale też burzę z piorunami. Do profesjonalnych recenzji należy niewątpliwie opinia Henryka Gallego, gdzie czytamy o tradycjach ideowych, inspiracjach i wpływach literackich, przede wszystkim romantycznych. Galle nie tylko jednak ocenia utwór z perspektywy estetycznej, zwraca też uwagę na intencje autora: „pragnienie dobra”<sup>98</sup>. Trafne uwagi miał Jan Lorentowicz, który o wizjach oddanych w *Paraklecie* pisał: „Raz urastają w kształty ogromne, potworne, niemal potężne i wtedy omamiony duch poety, w szale egzaltacji »wszystkimi zda się kręci księżycami«; to znów rozplywają się w dziecinnych jasełkowych obrazkach, wysnutych z historii świętej, z liturgicznych nastrojów”<sup>99</sup>. Krytyk dostrzegł w poezji Szandlerowskiego splot marzenia o mocy z nawykiem do dekoratywności w rodzaju obrzędowych praktyk niższego rzędu – i było to rozpoznanie demaskujące niejako proces twórczy poety. To spostrzeżenie rozwinięte później i uzasadni Grzymała-Siedlecki, przekonując nie bez dyskretnej ironii:

Rozesłowanie się Szandlerowskiego, kto wie, czy nie nabyte na ambonie parafii wiejskiej, napędza jego piszącej rękę jakiś natłok szumności, swawolę i wirtuozerię słowa. Słowo oszołamia jego myśl – tak że ta płynie bez steru po odmęcie dźwięków. Dźwiękowe też kryterium włada jego poezją, tak że ta pieśń o miłości idzie w jakiejś orkiestrze huczącej dzwonków, bębnow, tarabanów i w tumanie odorujących dymów – znowu powiedziałbym rodowód słuchowy z odpustu wiejskiego kościołka<sup>100</sup>.

Nie ustrzegł się Szandlerowski ostrej krytyki, zaatakowany przez pisma nacjonalistyczne („Rolę”, która kpiła) i kościelne („Wiarę”, „Przegląd Katolicki”, „Myśl Katolicką”, która lżyła). Zwłaszcza recenzja Stanisława Bończy, który odniósłszy się do treści *Parakleta* nader emocjonalnie, pisał obłudnie, iż nie wierzy, by autor był księdzem katolickim, ba, nawet katolikiem, zapewniał, że pogłoskę tę traktuje jako obelżywą potwarz rzuconą na Kościół<sup>101</sup>. *Paraklet*, mając wielu adwersarzy, rzeczywiście zbulwersował władze kościelne, które domagały się wycofania tekstu z obiegu wydawniczego, a fakt ten z kolei wywołał komentarze w prasie<sup>102</sup>.

<sup>98</sup> H. Galle, *Dramat wszechświatów?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 35, s. 702.

<sup>99</sup> J. Lorentowicz, *Ku nowemu Bogu*, „Literatura i Sztuka” 1908, nr 22, s. 1.

<sup>100</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Miłość poety*.

<sup>101</sup> S. Bończa, *Z ruchu umysłowego. Paraklet*, „Myśl Katolicka” 1908, nr 20, s. 158.

<sup>102</sup> Redaktor „Społeczeństwa” pisał: „Świeżo właśnie na indeksie znalazł się ks. Szandlerowski, który pod pseudonimem Ziemca ogłosił tom poezji pt. *Paraklet*. Nie ma w tych utworach nic wątpliwego, co by z punktu widzenia Kościoła katolickiego

Zdaje się, że dramaty *Tryumf sztuki* i *Paraklet* powstały w Mąkolicach (w powiecie zgierskim<sup>103</sup>), gdzie znalazł się Szandlerowski w październiku 1906 roku i przebywał tam równy rok, do października 1907, na co wskazują wpisy w księgach parafialnych. Nie zamierzał zrezygnować z Heleny, która odwiedzała go na mąkoliczkiej plebanii, o czym świadczą wzmianki w korespondencji: „Pamiętasz dwa dni w Mąkolicach? przypomnij sobie, że odtąd stanęliśmy wyżej...”<sup>104</sup>. Wynika z nich również, że już w Mąkolicach przebywały u Szandlerowskiego

---

było wywrotowym – nie ma w nich zupełnie pierwiastków burzycielskich. Przeciwnie, przebija się w nich entuzjastyczny, niepozbawiony naiwności światopogląd prawdziwego chrześcijanina. I ten właśnie światopogląd, dlatego zapewne, że nie podporządkowuje się zakrzepłym, bezmyślnym dogmatom, stał się powodem burzy” (Asper, *Klerykalizm wojujący*, „Społeczeństwo” 1908, nr 33, s. 421). Wtórował mu Em z „Kuriera Lubelskiego”, przypominając głośną podówczas sprawę księdza Izydora Wysloucha, którego pisarstwo piętnowały władze kościelne: „Znalazł się w naszym społeczeństwie człowiek, który ośmielił się skończyć całe gimnazjum, cały uniwersytet i z takim przygotowaniem również ośmielił się wstąpić do zakonu! To już przecie zakrawa na herezję, bo jest w sprzeczności z przyjętym od wieków szablonem. Jak to! Nie cztery klasy, nie studia seminaryjne! – a za to całe gimnazjum i cały uniwersytet! I po tym wszystkim nie zwykły stan kapłański, ale życie zakonne!? [...] Oto znowu zjawia się modernista w sutannie, ksiądz-poeta Antoni Szandlerowski, i ośmiela się napisać i wydać poemat dramatyczny pt. *Paraklet!* [...]. Występują w *Paraklecie* dwie osoby, których imiona są wcale niedwuznaczne: On i Syn; jest także Krzyż, na którym Syn był rozpięty. To wystarczy dla cenzury duchownej. To dostateczny motyw do zmuszenia autora, by wycofał cały nakład swego utworu. Bo przecie tej cenzurze nie chodzi o prawdziwą sztukę, nie chodzi o rozwój naszej literatury, która jest wyrazem przeżyć duszy współczesnej. Nie! Chodzi jej właśnie o te szczegóły. [...] Niszczmy owoce natchnienia, skujmy w kajdany paragrafów wszelką myśl wolną! Niech żyje Inkwizycja! A zostawmy ku umoralnieniu szerokich mas „żywoty świętych” i inne książeczki o podobnej im pouczającej treści. A wtedy naprawdę zapanuje na ziemi tak upragnione przez cenzorów duchownych królestwo... duchownego, „Kurier Lubelski” 1908, nr 174, s. 2).

<sup>103</sup> Biogramy podają błędną informację, że chodzi o Mąkolice pod Piotrkowem Trybunalskim. Kwerenda w księgach parafialnych kościoła pw. św. Wojciecha, gdzie znajdują się podpisy ks. Szandlerowskiego, zweryfikowała ten lapsus. Chodzi oczywiście o Mąkolice zlokalizowane między Głownem a Piątkiem.

<sup>104</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 114. Trudno wywnioskować z kontekstu, co miał Szandlerowski na myśli, pisząc te słowa: rozwój intelektualny, duchowy czy wstrzemięźliwość seksualną.

jego siostry z dziećmi<sup>105</sup>, nie wiadomo, czy na stałe, czy tylko czasowo, i czy nie po to, by maskować dwuznaczną znajomość brata z kobietą.

W tym czasie opublikował tom poetycki *Sąd wam niosę!* Opinie krytyków, między innymi recenzje Zdzisława Dębickiego<sup>106</sup> i Jana Lorentowicza<sup>107</sup>, były raczej łaskawe dla poety, on sam jednak w liście do Beatus wskazał tekst Józefa Kotarbińskiego jako najtrafniej oddający stan jego umysłu i emocji:

Kotarbiński pisał w ostatnim „Świecie” o moich poezjach. Poruszył te strony mej duszy, o których nie wspomniał nikt – to mię ucieszyło, bo to Ci sprawi radość. Prawda, że on to dobrze powiedział: „uczona dusza”... To znaczy – dusza, której mądrością stała się nie wiedza, co twórczości nigdy nie obudzi – lecz mądrość idąca z najgłębszych pragnień, cierpień, upadków i wzlotów. Za to mu jestem wdzięczny. On to rozumie chyba, że im indywidualniejsza dusza, tym więcej ma pracy nad sobą, bo musi stworzyć swoją własną kulturę, a dla przeciętnych – wystarczy gotowy materiał kultury nagromadzonej w świecie jak w dziadowskiej – torbie<sup>108</sup>.

Zależało więc poecie na tym, by być postrzeganym jako indywidualista, budujący swoją własną, eklektyczną filozofię, na gruncie której wyrasta dzieło nie erudycyjne, czerpiące z gotowej wiedzy, ale wypływające z doświadczenia i duchowych przeżyć. Szkoda wszakże, iż czytając pochwały Kotarbińskiego spuentowane stwierdzeniem: „Nowy poeta – prawdziwy silny poeta!”, nie wziął Szandlerowski pod uwagę zastrzeżeń dotyczących poetyki, recenzent bowiem przestrzegał przed „formą rozlewną” oraz sztucznością „w wyrażeniach niezwykłych, nastrzępionych”<sup>109</sup>. Te niezdyscyplinowania i dowolności formy zdradzające nie tylko żywiołowość przeżycia i nieopanowany strumień świadomości, ale i pośpieszność, a nawet niedbałość w pisaniu<sup>110</sup>, będą drażnić „nowego”,

---

<sup>105</sup> Karolina Michalina Szesz z synem Władysławem, ur. w maju 1902 r., i córką Haliną (późniejszą Studzińską), ur. w maju 1907 r., oraz Bronisława Wróblewska z córką Karoliną (późniejszą Brzozowską), ur. w lipcu 1903 r.

<sup>106</sup> Z.D. [Zdzisław Dębicki], [rec. „*Sąd wam niosę!*”], „Biblioteka Warszawska” 1907, t. 2, z. 1, s. 178–179.

<sup>107</sup> J. Lorentowicz, *Wrażenia literackie. Sąd wam niosę*, „Ludzkość” 1907, nr 20, s. 2.

<sup>108</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 54.

<sup>109</sup> J. Kotarbiński, *Sąd wam niosę*, „Świat” 1907, nr 10, s. 18.

<sup>110</sup> O sposobie tworzenia Szandlerowskiego wspomina Antoni Gawiński (*Antoni Szandlerowski*, s. 308): „Pisał jedynie pod naporem wrażeń – nie było w nim nic z literatury nawykowej, zawodowej. Poezja jego była czynem, który w sobie przeżywał. Tworzył w pośpiechu, w huraganie myśli, obrazów, zwrotów”.

powojennego czytelnika i przyczynią się do uznania tej poezji za bezpowrotnie zamkniętą w minionej epoce.

Kolejnym probostwem, które Szandlerowski objął w październiku 1907 roku, był Kampinos, otrzymał je dzięki protekcji Zygmunta Chełmickiego (znajomego z Towarzystwa Dobroczynności); w kolejnym roku znajdował się już w Pustelniku pod Mińskiem Mazowieckim, gdzie przebywał do kwietnia 1909 roku, Helena zaś sprowadziła się do wynajętego mieszkania w nieodległych Dębach Wielkich. Z korespondencji do Stanisława Przybyszewskiego ogłoszonej przez Helsztyńskiego wynika, że Pustelnik był dla niego miejscem przyjaznym, wtopionym w ogrody i dookolną zieleń; Szandlerowski żywił wtedy nadzieję, że odwiedzi go tam autor *Śniegu* z małżonką. I dość niefrasobliwie – jako proboszcz parafii – obiecywał im pełną swobodę, nietroszczenie się o codzienne potrzeby<sup>111</sup>.

Władze zwierzchnie, doceniając mimo wszystko zdolności Szandlerowskiego, które mógłby spożytkować dla dobra Kościoła, a może też sądząc, że dłuższa rozłąka z kobietą ostudzi zakochanego księdza, zdecydowały się sponsorować jego wyprawę do Włoch celem studiowania sztuki bizantyjskiej. Prawdopodobnie już jesienią 1908 roku otrzymał roczne stypendium, ale wyjechał dopiero w kwietniu 1909 roku. W Neapolu czekała już na niego (od listopada roku poprzedniego) Helena Beatus z córeczką. Półroczny okres tego oczekiwania jest w *Zachodzie* silnie uwypuklony, przede wszystkim w związku z emocjami bohaterki, zamartwiającej się o zdrowie ukochanego. Na co wówczas chorował Szandlerowski, że uniemożliwiało mu to wyjazd? Na czwarte z kolei zapalenie płuc – jak czytamy w powieści? Czy mogły to być jednak – jak wspomniano wyżej – powikłania po urazie głowy, który powstał wskutek uderzenia? Realia powieści niczego nie zdradzają, bo zdradzać nie mogły, jeśli bowiem autorka podjęłaby ten wątek, oddając względną wierność wydarzeń, sytuowałaby się na pozycji osoby mającej pośredni wpływ na chorobę, a w końcu śmierć poety. Zamiarem Beatusowej było jednak od pierwszej po ostatnią stronę powieści pokazać siebie w jak najlepszym świetle, ukrywając wszystko, co mogło to światło przyciemnić, a eksponując aż do przesady swoją wyjątkowość, przeznaczenie do wyższych spraw i celów. Ta megalomania skłoni ją po śmierci poety do upublicznienia adresowanych do niej jego najintymniejszych listów.

---

<sup>111</sup> S. Helsztyński, *Jeszcze o Abelardzie i Heloizie*, s. 231–235. Listy Szandlerowskiego do Przybyszewskiego świadczą o niezwyklej estymie, jaką darzył swojego mentora autor *Parakleta*, stylizuje się w nich nieomal na Chrystusa, który – na znak pokory (ale też uwielbienia) – będzie obmywał nogi swoim upragnionym gościom. Listy te są niezmiernie wylewne aż do przesady, proszalne aż do niesmaku.

Roczna podróż po Italii i Francji – czas wspólnego życia z dala od piętnującego ten związek środowiska – została natomiast opisana przez nią ze szczególnym pietyzmem. Beatusowa ukazuje siebie i Szandlerowskiego jako parę intelektualistów o tożsamych zainteresowaniach, a zarazem istot wolnych, których nie krępują stereotypy właściwe polskiemu społeczeństwu. Za granicą Szandlerowski prowadził kwerendy w bibliotekach i muzeach, pracując nad książką *Rzym. Mozaika jako chrześcijańska sztuka bazylikowa. Studium archeologiczne (IV–IX w. n.e.)*, którą korygował podczas ostatniej choroby<sup>112</sup>. Rzym ukazał się w 1911 roku, już pośmiertnie<sup>113</sup>. Helena zbierała materiały do monografii Segesty i Selinute; wydała ją w tym samym roku.

Po powrocie z podróży został Szandlerowski skierowany do Grochowa. Pierwszy podpis w księgach metrykalnych, który pojawia się 5/18 kwietnia (zgony), wskazuje mniej więcej na datę objęcia probostwa. O okolicznościach zamieszkania Heleny Beatus oraz całej rodziny Szandlerowskiego na grochowskiej plebanii wiemy tyle, ile odtajniła ona w *Zachodzie*, ujawniając przy okazji, że jej plany wobec Szandlerowskiego były jednoznaczne: „Chciała żyć prawdziwym odruchem serca, nie skrępowanego konwencjonalnymi prawami moralności”<sup>114</sup>. Z braku innych informacji, warto zacytować fragment z autobiografii Beatus, mając jednocześnie na uwadze jego fikcyjny charakter, a zatem niepewny status wiarygodności:

Oto zamieszkają wszyscy wraz z Teą, pod jednym dachem na wsi; Tea będzie uchodziła za córkę Bielskich, Władzia stanie się odtąd ich ukochaną wnuczką... Przy bardzo małych stosunkach towarzyskich tej rodziny, Tea, jako trzecia córka, nie wzbudzi najmniejszego podejrzenia. Tea i Sława, zdumieni byli prostotą tego planu, zupełnym nieskomplikowaniem całego przedsięwzięcia. Uszczęśliwieni i oczarowani, spoglądali ze wzruszeniem na otaczającą ich rodzinę, widząc w nich wielkość, szlachetność, serca prawdziwej miłości. Bielski promieniał, poczuł skrzydła u ramion, opowiadał bezustannie o swych niezmożonych siłach, o energii, jaką w sobie czuje, spragniony walki, walki, choćby z całym światem. Tak jakoś wszystko nagle się wyrównało, uprościło, stało się naturalnym, iż mieli wrażenie, zgoła nowego, odrodzonego życia, na jakiejś nowo odkrytej ziemi...

Przeszło dwa tygodnie. Czas szybko mijał na projektach, nadziejach przyszłego życia, w zaciszu... na wsi... u siebie... w pracy... razem... razem.

Sława lękał się spojrzeć na Teę, a gdy ukradkiem zeszyły się ich oczy, płakał, śmiał się, tańczył, wszystkich kolejno całował, sto razy powracał do jednej myśli. „No, stary

<sup>112</sup> A. Gawiński, *Antoni Szandlerowski*, s. 308.

<sup>113</sup> Książka, licząca prawie 160 stron, zadedykowana została wujowi Opalskiemu.

<sup>114</sup> Melitta [H. Beatus], *Zachód*, s. 228.

– mówił do ojca – powiedz, jak to będzie u nas na wsi? zobaczysz, jak ja się zmienię, gdy będę miał Teę pod dachem... Dawniej, pożerała mnie tęsknota, wiecznie byłem podrażniony, zły. Przechodziłem chwile, w których podpaliłbym własny dom... Stęskniony, zawsze o nią niespokojny, spełniałem obowiązki jak męczennik. Nie mogąc ich poszarpać, mściłem się na każdym, kto stanął na mojej drodze. Teraz nie zajrzę nawet do Warszawy. Cały mój świat zamknę w jednej ubogiej chacie. Wierz mi, stary, a przysięgam na moją miłość, że na tej wsi pozostanę aż do śmierci!<sup>115</sup>

Tea to oczywiście Helena Beatus, Władzia – jej córka, Sława – Szandlerowski, Bielscy zaś to jego rodzice. W narracji tej uderza niefrasobliwość autorki, niepomnej na profesję księdza, na jego rolę i funkcję. Helena zdaje się wszystko naiwnie usprawiedliwiać miłością, nie biorąc pod uwagę konsekwencji, jakie przyniesie połączenie dwu niemożliwych do współistnienia społecznych form życia – małżeńskiego i kapłańskiego.

Wkrótce, 17/30 kwietnia 1910 roku, Szandlerowski był świadkiem na ślubie swojego najbliższego przyjaciela, malarza Antoniego Gawińskiego<sup>116</sup>, który zenił się z kuzynką Ireną Jeziorańską<sup>117</sup>. Czy był sam, czy z Heleną? Tego nie wiadomo. Znajomość z Gawińskimi będzie mocna i trwała. W okresie grochowskim Szandlerowski i Beatus utrzymywali niezmiennie kontakty także z poetą Józefem Jankowskim<sup>118</sup>, z pisarzem Stefanem Gackim i jego żoną (?) Anną<sup>119</sup>, z malarzem Edwardem Okuniem<sup>120</sup>. Helena, aby pomóc finansowo – wszak na plebanii mieszka teraz cała siedmioosobowa (sic!) rodzina księdza – udziela lekcji francuskiego, włoskiego oraz muzyki bogatym sąsiadom ziemianom, między innymi Wolskim z Grochowa.

Jeśli wierzyć relacji Beatus, wskutek przegęszczenia i wzajemnych pretensji atmosfera na plebanii staje się coraz bardziej przykra, dochodzi do spięć

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 228–229.

<sup>116</sup> Antoni Gawiński (1876–1954), syn Jana i Wandy z Jeziorańskich. Malarz secesyjny. Ilustrator książek, poeta, autor m.in. powieści *Stella* (1910).

<sup>117</sup> USC Warszawa/parafia Św. Krzyża, akt nr 171 z roku 1910, [w:] APW. Do księgi parafialnej wpisany jest jako proboszcz Grochowa.

<sup>118</sup> Józef Jankowski (1865–1935), syn Aleksandra i Antoniny z Mordazów. Poeta, pisarz, filozof mesjanista. Zainteresowanie tematyką biblijną, wspólne Jankowskiemu i Szandlerowskiemu, przyniosło m.in. utwór *Maria z Magdali* z 1928 r.

<sup>119</sup> Stefan Gacki (1872–1942), syn Marcellego i Anieli z Zielińskich. Autor m.in. powieści *Rozdźwięki* (1903), sztuki scenicznej *Stieńka Razin: poemat w 1-ym akcie* (1908), zbioru opowiadań *Wesoły portret smutnego kołtuna* (1914), redaktor „Wiadomości Kobietych”, „Młodej Muzyki”, „Odrodzenia”.

<sup>120</sup> Edward Okuń (1872–1945), syn Edwarda i Zofii z Radoszkowskich. Malarz i ilustrator secesjonista.

i awantur. Matka i siostry księdza – obrażone – opuszczają Grochów, a ojciec wyjawia parafianom wstydlivą i gorszącą tajemnicę syna. O zdarzeniach tych musiało być głośno, skoro Tadeusz Kończyc pisał w nekrologu o „tragedii poety”, zmuszonego „liczyć się z względami życia codziennego i istnienia bezcelowego, jałowego, [...] gdy od niedawna coraz trudniejsze, twardsze warunki, w końcu nie dozwalałyby mu wcale pisać...”<sup>121</sup>.

Z tego czasu – mniej więcej połowy 1910 roku – pochodzą wspomnienia osoby Szandlerowskiego utrwalone przez jego rozmówców. Grzymała-Siedlecki, który spotkał go po latach, pisze:

Zachował krzepkość fizyczną, od której odbijała dziwna melancholia słów i spojrzenia, mówił i patrzył jak generacja Reného. Jakiś tragiczny niepokój osnuwał się wokół jego wrażeń. Z ust jego najprostsze słowa padały, przytłoczone tajemniczym, rzekłbyś, ciężarem. W epoce Musseta byłby już tym samym – poetą. Nie schodzi mi z pamięci ciężkie uczucie, z jakim żegnałem po godzinie rozmowy tego mojego najdawniejszego przyjaciela<sup>122</sup>.

W podobnym tonie charakteryzuje autora *Parakleta* Kozikowski, zwracając uwagę na jego oczy „przygasłe i pozbawione blasku”<sup>123</sup>. Był zmęczony i chory.

Pod koniec 1910 roku napisał jeszcze Szandlerowski studium krytyczne O „Bogu Jezusie” A. Niemojewskiego<sup>124</sup>. Nie ujrzał go już w druku, nie przeczytał polemiki autora, który zarzucił mu „nienawiść chrześcijańską”<sup>125</sup>. Kilka tygodni przed śmiercią rozpoczął poemat *Raj*; zachowały się tylko fragmenty dwu pieśni (z dwudziestu zamierzonych) tego utworu, które świadczą, że Szandlerowski zakroił dzieło na miarę Miltonowskiego *Paradise Lost*. Fragmenty zostały przekazane „Tygodnikowi Ilustrowanemu” przez rodzinę (zapewne jednak przez Helenę, o czym „Tygodnik” nie mógł raczej napisać wprost)<sup>126</sup>. W planach miał dramat (?) poświęcony Janowi Chrzcicielowi i Salome, pomyślany jako polemika z koncepcją Oscara Wilde’a.

<sup>121</sup> T.K. [Tadeusz Kończyc], *Z żałobnej karty. Ś. p. ks. Antoni Szandlerowski, „Bluszcz”* 1911, nr 3, s. 28.

<sup>122</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Miłość poety*.

<sup>123</sup> E. Kozikowski, *Antoni Szandlerowski...*, s. 296.

<sup>124</sup> Ks. A. Szandlerowski, O „Bogu Jezusie” A. Niemojewskiego. [Studium krytyczne], „Przegląd Katolicki” 1911, nr 22–29.

<sup>125</sup> A. Niemojewski, *Mit, mistyka, mistyfikacja a Miciński*, „Myśl Niepodległa” 1911, nr 175, s. 869.

<sup>126</sup> *Z teki pośmiertnej Ś. p. A. Szandlerowskiego, Raj*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 9, s. 164, i nr 12, s. 223.

\*

Wkrótce po śmierci Szandlerowskiego Helena Beatus, która rozwijała też samodzielną twórczość<sup>127</sup>, zajęła się wydaniem jego dzieł – własnym sump-tem. Z początkiem roku 1912 ukazały się, w pięknej szacie graficznej, dwa pierwsze tomy przygotowywanych przez nią *Pism* z ilustracjami Gawińskiego i przedmową Jankowskiego: korespondencja zatytułowana *Confiteor* oraz *Poezje*. W latach 1913–1914 opracowała i wydała utwory sceniczne: *Parakleta* (jako t. 3) oraz *Marię z Magdali wraz Tryumfem sztuki* (t. 4). Beatus, która była w posiadaniu rękopisów poety, komponowała tomy wedle własnego zamysłu; trudno byłoby ustalić, na ile ingerowała w teksty. Zwłaszcza jest to niemożliwe w odniesieniu do intymnych listów zamieszczonych w zbiorze *Confiteor*, ponieważ była ich adresatką. Należałoby właściwie zastanowić się, kto jest autorem *Confiteor* – Szandlerowski czy Beatusowa? Tytuł nawiązywał bezpośrednio do tekstu Stanisława Przybyszewskiego z 1899 roku, traktowanego w środowiskach artystycznych jako forma manifestu estetycznego, eksponującego poetę-kapłana. Beatus nie tylko jednak ten aspekt – literalny – wzięła pod uwagę, wszak *Confiteor* przez nią wydany nie jest tylko historią artysty czy dziejami kapłana, ale przede wszystkim mężczyzny, który odnalazł kobietę, tworząc z nią – mimo piętrzących się przeszkód – ideał Androgyne. W ten sposób ukształtowany został (przez Beatusową!) paradygmat androgyniczny w wersji tragicznej. *Confiteor* Szandlerowskiego ponadto ukazuje inaczej niż w twórczości Przybyszewskiego ową Dwójjednię; egotyczne „w kobiecie kocham siebie” zostaje zastąpione równorzędnością ról wyznaczoną podmiotowością kobiety, niezależnego, a może nawet wyższego, uszlachetniającego bytu, zawierającego pierwiastek boski (nie na darmo przecież poeta nazywał ją Bożenną). Tak to widziała Beatus i tak – jako silny podmiot – chciała zostać zapamiętana<sup>128</sup>. Śpieszyła się. Wydanie tych listów – tak prędkie, komentowano

---

<sup>127</sup> Do jej dorobku należy wspomniana *Sycylia (Segesta i Selinute)*. *Studium archeologiczno-artystyczne* (1911), szkice *Zabawy wśród bogów i ludzi* („Echo Literacko-Artystyczne” 1914, z. 1–2, s. 34–42), powieść *Zachód*, wydana pod pseudonimem Melitta (1914) oraz pomniejsze teksty dotyczące kwestii archeologicznych – *Triumf kwiatu* („Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 21, s. 408) i *Eryx na Sycylii* („Bluszcz” 1911, nr 24–25, s. XX). Spośród innych, rozsianych po czasopismach, tekstów Beatus warto wymienić jeszcze *Wrażenia z wystawy Gawińskiego* („Bluszcz” 1911, nr 47, s. XX). Po kilku latach od jej śmierci „Płomyczek” zamieścił wierszyk dla dzieci *Janek i obwarzanek* (1924–1925, r. IX, nr 11, s. 91–94), identyfikowany jako utwór Melitty. Nie ma jednak pewności, czy nie jest to przypadkowa tożsamość pseudonimu.

<sup>128</sup> Por. E. Jakiel, *Zapomniana powieść Melitty...*, s. 318.



ze zdumieniem. Zdzisław Dębicki nazwał to świętokradztwem<sup>129</sup>, oburzał się na nie Henryk Galle:

Tego rodzaju publikacja umniejsza wprost dostojność i powagę poety. [...] jest to wdzieranie się w sprawy najzupełniej osobiste. Staje przed nami nie jako wieszcz natchniony, władca dusz, ale jak człowiek ze wszystkimi słabościami ludzkimi, [...] w codziennej szacie. Jest to wzgląd, o którym, mówiąc nawiasem, zapominają często biografowie wielkich poetów i wydawcy ich korespondencji<sup>130</sup>.

Wydanie zbioru korespondencji było dla Beatusowej kwestią nadrzędną, ujawnienie listów nobilitowało ją, uzasadniało i uwznioślało jej napiętnowany społecznie związek z Szandlerowskim. I było to istotniejsze niż wystawienie na widok publiczny intymnych uczuć i wyznań, których nikt, poza adresatką, czytać nie powinien. Niezrażona krytyką dopełniła wykreowany obraz poety-kapłana-mężczyzny swoją wersją i opublikowała w *Zachodzie*, stanowiącym *pendant* do zbioru *Confiteor*, także swoje listy, równie egzaltowane i konfesyjne, równie nienadające się dla oka innego niż oko adresata. Fundamentalnym celem jej działalności stał się, obok autoprezentacji, kult zmarłego kochanka. Starła się więc do śmierci podtrzymywać jego popularność, organizowała odczyty<sup>131</sup>, zbiórki na pomnik nagrobny, dystrybuując za pośrednictwem „Bluszczu” portret Szandlerowskiego z cytatami z *Parakleta* oraz autografem<sup>132</sup>. 7 czerwca 1913 roku odbył się w warszawskiej Sali Techników „Wieczór Antoniego Szandlerowskiego”. Jak informował „Kurier Warszawski”, słowo wstępne wygłosił wówczas Władysław Korycki, pieśni *Jak cicho płyną fale* oraz *Kocham twe oczy* zaśpiewała Janina Tomaszewska-Malanowska, recytację poezji powierzono Januszowi Orlińskiemu, który przed kilku laty odgrywał w *Tryumfie* rolę alegorycznego Cierpienia. Inscenizację fragmentów *Parakleta* przygotowało pod kierunkiem Skarbek-Sokołowskiej kółko dramatyczne Towarzystwa „Przyszłość”<sup>133</sup>.

<sup>129</sup> Z. Dębicki, *Confiteor*, „Kurier Warszawski” 1912, nr 88, s. 2.

<sup>130</sup> H. Galle, *Kronika Literacka* [rec. *Pism Szandlerowskiego*], „Biblioteka Warszawska” 1912, t. 4, s. 557.

<sup>131</sup> Jeden z pierwszych odczytów 25 lutego 1911 r. wygłosiła Zofia Badowska (córka Eweliny z Łaszczewskich Badowskiej, redaktorki „Bluszczu”[?]); prelekcji towarzyszył wieczór poetycki przygotowany przez uczennice ze szkoły dramatycznej Heleny J. Hryniewieckiej, zob. „Nowa Gazeta” 1911, nr 91, s. 2.

<sup>132</sup> „Bluszcz” 1912, nr 17, s. 199.

<sup>133</sup> „Kurier Warszawski” 1913, nr 155, s. 1.

W roku 1914 nakładem „Przeglądu Katolickiego” ukazała się *Msza święta. Naukowy liturgiczny i przystępny wykład ceremonii Najświętszej Ofiary* Eugeniusza Vandeura, dominikanina, w przekładzie Szandlerowskiego. Fakt ten wykorzystał ksiądz Ignacy Cynarski, by napisać, że tłumaczenie to miało charakter „przebłagania Boga za *Parakleta*”<sup>134</sup>.

Miał też Szandlerowski podobno swojego epigona. Ludwik Stolarzewicz wspomina o zmarłym tragicznie w 1913 roku łodzianinie, wszechstronnie utalentowanym Tadeuszu Janowskim, autorze niewydanych *Fragmentów poetyckich*<sup>135</sup>.

Sensacyjną informację, niestety niepotwierdzoną w żadnym innym źródle, podał w latach 70. historyk-regionalista Jan B. Nycek: „Poeta pozostawił podobno dziennik, który rzekomo przed kilkunastoma laty odkryty został na strychu plebanii w Grochowie. Jakie są jego losy – nie wiadomo”<sup>136</sup>. Raczej mało to prawdopodobne, zważywszy na skrzętne zebranie przez Helenę wszystkich papierów po Szandlerowskim.

\*

Rodzice autora *Parakleta* zmarli niemal jedno po drugim: matka 2 sierpnia 1916 roku<sup>137</sup>, ojciec 9 grudnia tegoż roku<sup>138</sup>. Oboje zostali pogrzebani w grobowcu rodzinnym wraz z synem Antonim. W tym samym roku 11 listopada umarła w szpitalu ginekologicznym Helena Beatus<sup>139</sup>, która wykupiwszy dla siebie miejsce sąsiadujące z mogiłą Szandlerowskiego, kazała się tam pochować. Podobnie jak poecie, tak i jego muzeum wymyślono tragiczne, rozpalające wyobraźnię okoliczności śmierci. Mieczysław Lin, bez dbałości o fakty, nie wahał

---

<sup>134</sup> Xiądz Cynarski, *Nasze ambony*, „Wiadomości Diecezjalne Lubelskie” 1919, r. 1, nr 11–12, s. 332.

<sup>135</sup> L. Stolarzewicz, *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, Łódź 1935, s. 93; por. M. Czechowski, *Zapoznany poeta*, „Odgłosy” 1979, nr 16, s. 8.

<sup>136</sup> J.B. Nycek, *Antoni Szandlerowski. Ksiądz, poeta, dramaturg, kochający mężczyzna*, „Ziemia Łęczycka” 1974, nr 51–52, s. 12. Autor interesował się poetą. Raz jeszcze, po dziesięciu latach podjął jego temat w artykule *Miłość silniejsza niż śmierć*, „Tygodnik Płocki” 1986, nr 4, s. 44. Informacji o domniemanym diariuszu już jednak nie powtórzył.

<sup>137</sup> Aktu nie odnaleziono, zapis z inskrypcji nagrobnej.

<sup>138</sup> USC Warszawa/parafia Św. Krzyża, akt nr 489 z roku 1916.

<sup>139</sup> USC Warszawa/parafia Najświętszego Zbawiciela, akt nr 345 z roku 1916, [w:] APW.

się napisać, że Beatus, „nie mogąc przeboleć śmierci Szandlerowskiego, w dwa lata później umarła samobójczą śmiercią”<sup>140</sup>.

Tragizm Szandlerowskiego jako człowieka, którym źle w młodości pokierowano, uzasadniał prałat Gnatowski: „Wielkim było nieszczęściem dla niego i dla społeczeństwa, że tam, gdzie należało, nie umiano poznać się na talencie i usposobieniu młodzieńca i nadać im właściwy kierunek”<sup>141</sup>, myślał zapewne o rzekomym powołaniu kapłańskim autora *Parakleta*, być może również o niewłaściwym względem jego pisarstwa postępowaniu władz kościelnych, traktujących je jako naruszenie kapłańskiej godności. Grzymała-Siedlecki próbował natomiast oddać paradoksy jego twórczości. Diagnozował:

Jako poeta odczuł, że obszarem jego najbujniejszych kwitnień artystycznych są zmysły w ogóle, a wzruszenia erotyczne w szczególności. Gdyby był człowiekiem świeckim, nic by nie stawało zaporą między tym rodzajem wokacji lirycznej a twórczością. Jako ksiądz stawał wobec wzmoczonego poczucia grzechu, wobec przeniewierstwa swojemu powołaniu życiowemu. Żądza poetycka, żądza wypowiedzenia się w sztuce zwyciężała, ale przeważającą część wysiłku twórczego zużywał na to, by wypowiedzeniem swym sypać wały ochronne, sypać szanice, przez które by się nie przedostały wiecznie czujne wyrzuty sumienia. W te wilcze doły i w forty moralne szła lwia część energii – nie w pracę artystyczną<sup>142</sup>.

Kwestia ta była jednak dużo bardziej skomplikowana. „Wzruszenia erotyczne” były naturalnym efektem miłości, dla której Szandlerowski szukał mistycznej maski – w życiu i w literaturze, chcąc pogodzić stan kapłański, w którym nie może być miejsca na „cudzych bogów”, z uczuciem do kobiety, co najwyraziściej wypowiedział w zbiorze *Confiteor*<sup>143</sup>. W odróżnieniu od Przybyszewskiego, którego podziwiał, nie rozumiał, jak tamten, że tak

---

<sup>140</sup> M. Lin, *Zapomniany poeta. Życie i śmierć księdza Antoniego Szandlerowskiego*, „Głos Poranny. Dziennik Społeczny, Polityczny i Literacki” 1939, nr 1, s. 8.

<sup>141</sup> J. Gnatowski, *Śp. Ks. Antoni Szandlerowski* [nekrolog], „Przegląd Katolicki” 1911, nr 3. Wspomnienie to było właściwie pochwałą talentu Szandlerowskiego, Gnatowski – ksiądz i pedagog – tłumaczył sprzeczności, które doprowadziły poetę do duchowych rozterek. Reprezentanci Kościoła (m.in. ks. G. Augustyniak) mieli Gnatowskiemu za złe, że nie potępił twórczości literackiej autora *Samsona*.

<sup>142</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Miłość poety*.

<sup>143</sup> Zob. D. Samborska-Kukuć, *Duchowość w cieniu libido. „Confiteor” Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] eadem, *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie...*, s. 177–190.

pisząc, wywołuje w sobie „ekstazę śmiesznego okłamywania się chuci”<sup>144</sup>. Odczuł tę właśnie sugestywność pisarstwa Szandlerowskiego Stefan Grabiński, wplatając jeden z jego liryków w *Cień Bafometa*; poezję tę nazwał „ekstacyjną, palącą tropikalnym skwarem”<sup>145</sup>, w końcu trującą, której oddziaływanie miało znamiona erotycznego pobudzenia, swoistego fetyszu. Był to ze strony Grabińskiego, wierzącego w emanacje bytów, w tym artefaktów, wielki komplement dowodzący żywotności (a choćby i upiorności) dzieła autora *Parakleta*.

Szandlerowski miał konkretny wybór, ale tak jak nie potrafił zrezygnować z miłości, tak również nie mógł zrzucić sutanny. O ile pierwsza opcja nie wymaga komentarza, druga jest już mniej oczywista. Odchodzenie ze stanu kapłańskiego, zwłaszcza w tym czasie, nie było rzadkością, dość wspomnieć Edwarda Miłkowskiego, Włodzimierza Kirchnera czy Kajetana Izzydora Wysłoucha (Antoniego Szecha). Problem Szandlerowskiego był jednak bardziej złożony, i to zarówno z czynników immanentnych, tkwiących w jego prawym charakterze i sumieniu, jak i zewnętrznych: miał na utrzymaniu nie tylko siebie, ale – jak się zdaje – całą rodzinę. Kim byłby, gdyby odszedł z Kościoła? Nie miał świeckiego zawodu ani środków, jako duchowny zarabiał znakomicie, około tysiąca rubli rocznie<sup>146</sup>. Czy relacje z ludźmi, dotychczas oparte na, bądź co bądź, szacunku, nie zmieniłyby się w przeciwne – w pogardę. Czy związek z Heleną nie uległby zachwianiu, gdyby odjęto mu pikanterię zakazanego owocu? Jako ksiądz-literat cieszył się podziwem, który przyjemnie lechtał jego próżność; raz nawet wyjął to przed przyjaciółką:

Gdybyś wiedziała, jak to dziwnie uderza, kiedy się widzi tych farsowiczów, wodewiliistów – z wypiekami na twarzy, wpatrujących się we mnie z podziwem i trwożą... Jakiś szacunek, nie przed autorem, ale przed „wielkim duchownym” – czują dla mnie. Kiedy wchodzi za kulisę – nikt się nie uśmiecha, nie spogląda z ukosa – wszyscy mają dla mnie jakąś czułość i niemą przyjaźń<sup>147</sup>.

<sup>144</sup> S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Tabor-ski, Wrocław 1966, s. 40.

<sup>145</sup> S. Grabiński, *Cień Bafometa*, [w:] idem, *Utworki wybrane*, Kraków 1980, s. 179. Podobnie postrzegał poezję Szandlerowskiego Tadeusz Miciński w wierszu *Z martwych (pamięci x. Szandlerowskiego)*, w którym nazywa poetę Królem-Duchem, [w:] APW, *Zbiór Korotyńskich*, nr zesp. 72/201, sygn. 25/2429, k. 4.

<sup>146</sup> A. Kempa, *Wikary od Świętego Krzyża*. Autor podaje, że był to dochód miesięczny, co wydaje się mało prawdopodobne.

<sup>147</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 54.

Były i subtelniejsze powody trwania w stanie duchowym. Szandlerowski założył, że potrafi pogodzić posługę kapłańską z miłością do kobiety i miłością do sztuki. Mógł się także obawiać mogącego nadejść niszczącego poczucia winy, ujawnienia słabości, przyznania się do skłonności zmysłowych. I dlatego szukał ujścia lub choćby kształtu dla tej psychomachii w literaturze. Na oczach czytelnika rozgrywają się dramaty ludzi silnych, ale wpłątanych w sieć nakazów i zasad, ludzi walczących o naturalne prawa: do miłości i do wolności. Jego dzieło, uwikłane w sprzeczności, wypowiedziane stylem egzaltowanym i hiperbolicznym<sup>148</sup>, jest zapisem autentycznych, niekłamanych przeżyć, doznań, refleksji, jest osobistym pamiętnikiem lirycznym, znaczącym – jak pisał Wincenty Kosiakiewicz – „krwawe rany ducha, [ ... ] ciekące bólem rozdarcia, [ ... ] spęknięcie serca ludzkiego na kawały, [ ... ] heroiczny wysiłek odzyskania jedności i wywalczenia sobie spokoju – za wszelką cenę, prócz ceny upadku, bierności, śmierci za życia”<sup>149</sup>.

Przedwczesna śmierć Szandlerowskiego była wyzwoleniem od męki, jaką zgotowały mu zarówno jego żywy temperament i emocjonalne usposobienie, jak okoliczności, na które nie został przygotowany, co utrudniło mu, a nawet uniemożliwiło podjęcie jednoznacznego wyboru. Gdyby jednak nie te przeszkody, czy jego twórczość byłaby interesująca? Czy stanowiłaby tak przejmującą ilustrację wewnętrznej walki? Pod młodopolską fakturą kryje się prawdziwa rozpacz ludzka. Przypadek Szandlerowskiego stanowi przykład wybitnej zależności literatury od biografii, bez znajomości kontekstów życiorysowych interpretacja jego twórczości będzie nie tylko niepełna, ale może okazać się chybiona. Celnie wyraził to Jan Lorentowicz w recenzji liryków, stwierdzając: „Należałoby do każdej z poezji Ziemicca dopisać poufny komentarz – objaśnić, z jakiego źródła płyną te żale, te gorzkie fermenty, te płomienie, spalające serce na popiół”<sup>150</sup>. Zastanawiał się nad nazbyt hermetycznymi sensami *Parakleta* Antoni Mazanowski i – zniecierpliwiony – mnożył pytania: „Ale klucz do tej symboliki? Myśl potrzebna i celowa? Pewne usprawiedliwienie realne? Jakiś choćby lekki związek ze światem rzeczywistym?”<sup>151</sup>. Być może właśnie z tego powodu – słabnącej pamięci odbiorców – żywotność tego pisarstwa, tak chwalonego przez Wilhelma Feldmana widzącego w Szandlerowskim pisarza równego Stanisławowi

---

<sup>148</sup> Niemal wszyscy recenzenci dzieł Szandlerowskiego, zarówno pojedynczych dramatów, jak i *Pism*, podkreślają redundancję słowa, mówiąc wprost o rozlewności języka, przegadaniu, wyrażając to niezależnie od siebie podobnymi frazeologizmami: „morze wezbrane”, „burza słów”, „morze wzburzone wychodzące z brzegów” etc.

<sup>149</sup> W. Kosiakiewicz, „Confiteor” ks. A. Szandlerowskiego, „Świat” 1912, nr 16, s. 8.

<sup>150</sup> J. Lorentowicz, *Wrażenia literackie ...*

<sup>151</sup> A. Mazanowski, *Pogłosy Młodej Polski ...*, s. 15.

Wyspiańskiemu<sup>152</sup>, pisarstwa, któremu Gawiński prorokował „wiecznie świeży laur”<sup>153</sup>, była nadzwyczajnie krótka, trwała bowiem tyle, ile pogłósł skandalu lub echa współzucia<sup>154</sup>. Wraz z wyczerpaniem się poetyki przeminął i Szandlerowski – jej epigon, będąc „ostatnim odzewem Młodej Polski, z całą jej egzaltacją i rozdarciem wewnętrznym [ ... ] bardzo autentycznym”<sup>155</sup> – pointował swój błyskotliwy *Wstęp do „Antologii Młodej Polski”* Tadeusz Boy-Żeleński. Trudno się dziwić, że literaturoznawca tej klasy co Julian Krzyżanowski, pisząc w latach 60. syntezę Młodej Polski, ocenił jego utwory jako przebrzmiałe, a ich „rozwichrzoną fantastykę” oraz „seksualno-religijną ekstazę” uznał za „doszczętnie wypłowiałe”<sup>156</sup>, zaś znawca dramatu epoki, Lesław Eustachiewicz, odsyłał je nawet do badań psychoanalitycznych<sup>157</sup>.

Szczególnie jaskrawym przykładem nierozumienia (już) poezji Szandlerowskiego, a co za tym idzie jej dezawuowania, była polemika, która rozegrała się, jeszcze przed publikacjami Helsztyńskiego w „Wiadomościach Literackich”, między Leonem Solldörferem<sup>158</sup> a dziennikarzem o pseudonimie Żółty<sup>159</sup>. Reakcja Żółtego na rzeczowy artykuł łódzkiego badacza (absolwenta drohobyckiego gimnazjum), który podjął próbę przypomnienia Szandlerowskiego, była nie tylko złośliwym zanegowaniem pisarstwa autora *Parakleta*, o którym dziennikarz nie miał żadnego pojęcia, wyjął bowiem z kontekstu fragmenty cechujące się patosem i wyśmiał je, ale również podał w wątpliwość kompetencje literaturoznawcze Solldörfera.

Nekrolog opublikowany na łamach „Bluszczu” tak pointował jego autor, Tadeusz Kończyc: „gdyby warunki życia nie stanęłyby były mu na

---

<sup>152</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 2, Kraków 1985, s. 354.

<sup>153</sup> A. Gawiński, *Antoni Szandlerowski*, s. 308.

<sup>154</sup> Charakterystyczne dla recenzji niemal wszystkich utworów Szandlerowskiego są mniej lub bardziej eksponowane kwestie biograficzne, co świadczy o tym, iż piszący znali poetę, jeśli nie osobiście (ślady tych znajomości są w zbiorze *Confiteor*), to ze słyszenia.

<sup>155</sup> T. Boy-Żeleński, *Wstęp do „Antologii Młodej Polski”*, [w:] idem, *Szkice literackie*, Gdańsk 2000, s. 118.

<sup>156</sup> J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław–Warszawa 1971, s. 38.

<sup>157</sup> L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1980, s. 405.

<sup>158</sup> L. Solldörfer, *Meteor naszej literatury*, „Przegląd Podkarpacia” 1936, nr 69, s. 3.

<sup>159</sup> Żółty, „*Meteor naszej literatury*”, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 293, s. 2.

przeszkodzie, byłby poszedł do boju w pierwszym szeregu, walcząc uparcie i niezmordowanie, z wiarą, że dzień zaświta słoneczny – a z nim – Tryumf sztuki”<sup>160</sup>. Bardzo to wątpliwe. Właśnie te niekorzystne „warunki życia” ukształtowały w nim poetę, pisał bowiem z bezsilności wobec potęg, o których mniemał, że są mocniejsze od jego woli. W dramatach, a zwłaszcza w *Paraklecie*, swoim najważniejszym dziele, skonstruował misterną, własną narrację kontr-biblijną, bo w tym obszarze – jako teolog – poruszał się nie tylko sprawnie, ale i kreatywnie, ale zrobił to głównie po to, aby osiągnąć „prywatne zbawienie”<sup>161</sup>, by przekonać samego siebie, że życie, które wie dzie, nie jest przენiewierstwem, lecz przeciwnie – skutkiem objawienia i rezultatem głębokiego wtajemniczenia w Boskie Prawa. I w tym sensie, jako „chusta Weroniki”, dzieło Szandlerowskiego warte jest uwagi.

---

<sup>160</sup> T.K. [Tadeusz Kończyc], *Z żalobnej karty*.

<sup>161</sup> Kwestię nierozdzielności dwu perspektyw: „prywatno-intymnej i prorocko-reformatorskiej” rozważał W. Gutowski, *Problem tekstu kontr-biblijnego w epoce Młodej Polski. Uwagi wstępne*, [w:] idem, *W splecionej tkaninie stuleci... O literaturze polskiej kulturowego przełomu*, Białystok 2020, s. 225.

**Karolina Kołodziej**  
(Uniwersytet Łódzki)

**„W ZAPOMNIENIU TKWI CAŁY TRAGIZM  
POETY, KTÓRY ZA ŻYCIA NIE BĘDĄC  
ZROZUMIANYM – PO ŚMIERCI ZOSTAŁ  
ZAPOMNIANY”. KSIĄDZ ANTONI  
SZANDLEROWSKI WEDŁUG PRASY ŁÓDZKIEJ**

Historia recepcji twórczości Antoniego Szandlerowskiego w Łodzi jest zaiste niezwykła. Droga z literackiego parnasu przemysłowego miasta powiodła autora *Parakleta* w dół – do całkowitego zapomnienia. W międzywojniu wymieniany wśród łódzkich poetów obok Tuwima, dziś pozostaje poza ogólną świadomością łódzian.

Atmosferę miasta, z którego pochodzili i Miciński, i Szandlerowski, i Tuwim, trafnie opisał w swoim szkicu Władysław Bieńkowski:

Miciński, Szandlerowski, Tuwim, Miller... nazwiska, których nie łączy żadna nić ideowa, w formie dociekania prawdy rozchodzą się ich drogi – łączy je tylko fakt zupełnie zewnętrzny, miejsce urodzenia. Łódź miała poetów. Miasto nieurocze, spoglądające twarzą osmoloną od węglowej sadzy – oczyma o kolorze dźwięczącej stali. Były czasy, gdy w powijkach był jeszcze wielki wyścig pracy. Człowiek, przykuty do warczącego koła, ogłuszony wielokrotnym stukotem, pracował, nie widząc w pracy najistotniejszego tętna życia. Życie właściwe – świat ducha – leżało gdzieś dalej, dokąd wybiegał myślą, marzeniem, snem o romantycznym czynie. Jeszcze ideowa robota parała się z zaborcą. W norach konspiracyjnych budzono drzemającą duszę. Wsadzono ją na drewnianego konika, patyk długi w rękę wkładając. Żyły Konrady, Kordiany – acz rozespiane przez długie bezrobocie, ale były jak tekturowe posągi, przybytku ducha strzegące. Zmechanizowały się najgorętsze niegdyś zakłęcia, wielkie misterium stawało się powoli szopką „dorocznie” grywaną, w którą przestano wkładać wzruszenie, boć wyczerpały się „łzy”. Nie można żyć tylko tęsknotą<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> W. Bieńkowski, *Z twórczości poetów grupy Meteor. Wczoraj i dziś (z powodu dzisiejszego wieczoru poetów łódzian)*, „Głos Poranny” 1929, nr 263, s. 25.



Autor zalicza Szandlerowskiego do grona tych, którzy „walili w duszę”, choć książka-poeta robił to w sposób biegunowo różny niż Tadeusz Miciński. Jego orężem była „dusza piękna i jasna”, ale tragiczna. Bieńkowski, podobnie jak wszyscy piszący o Szandlerowskim, nie pominął wątków biograficznych, uwzględnił je jednak w sposób subtelny, sugerujący raczej (nie padają żadne personalia ukochanej zakonnika). Zwrócił uwagę na tragiczny konflikt między uczuciem a obowiązkiem oraz konieczność walki z uprzedzeniami społecznymi. Pokusił się także o krótki opis twórczości Szandlerowskiego. Trudno mówić tu o jakiegokolwiek filologicznej interpretacji zbioru listów *Confiteor* i *Parakleta*, Bieńkowski w sposób ekspresyjny przekazał swoje wrażenia z lektury, gloryfikując oba teksty jako poematy o niezwyklej miłości, „przemawiające do nas już nie bezpośredniością, a nagością uczucia”<sup>2</sup>.

Podobnymi refleksjami Władysław Bieńkowski podzielił się zapewne ze słuchaczami zgromadzonymi na wspomnianym wieczorze poetyckim, prasowe ogłoszenia anonsujące wydarzenie zapowiadały bowiem jego prelekcję, która miała poprzedzić recytację wierszy Tadeusza Micińskiego, Antoniego Szandlerowskiego, Aleksandra Kraśniańskiego<sup>3</sup>, Juliana Tuwima, Jana Nepomucena Millera<sup>4</sup>,

---

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Aleksander Kraśniański (ur. w 1900 w Łodzi, zm. w 1929 w Zakopanem) – poeta, dziennikarz żydowskiego pochodzenia. Po ukończeniu Gimnazjum Zgromadzenia Kupców m. Łodzi i zdaniu matury (1921) rozpoczął na Uniwersytecie Warszawskim studia prawnicze, których nie ukończył. Współpracował z „Expressem Wieczornym Ilustrowanym”, „Tygodnikiem Łódzkim” i satyrycznym tygodnikiem „Wolna Myśl, Wolne Żarty”. W 1919 r. należał do komitetu redakcyjnego pisma literackiego „Tańczący Ogień” (jeden numer ukazał się w 1920). Od 1927 r. był redaktorem naczelnym tygodnika „Uśmiech”, jak również współpracownikiem redakcji Wojewódzkiej Informacji Dziennikarskiej i członkiem Syndykatu Dziennikarzy w Łodzi. Zmarł na gruźlicę. W 1937 r. ukazał się jego tom poezji *Wiolonczele i księżyc* (nakładem Syndykatu Dziennikarzy Łódzkich), pisany pod wpływem modernistów i skamandrytów.

<sup>4</sup> Jan Nepomucen Miller (ur. w 1890 w Łodzi, zm. w 1977 w Warszawie) – poeta, krytyk teatralny i literacki, założyciel pisma „Ponowa”, związany z grupą artystyczną Czartak, jeden z najbardziej znanych krytyków literackich swojego pokolenia. W 1917 r. zadebiutował tomem *Achilles na marach*, w 1921 r. opublikował *Lacrimae rerum* i dramat *Erynie*, w 1924 – *Korowód*. W czasie wojny działał w Polskiej Ludowej Akcji Niepodległościowej. Był marksistą, działaczem PPS.

Witolda Wandurskiego<sup>5</sup>, Mariana Piechala<sup>6</sup>, Grzegorza Timofiejewa<sup>7</sup> i Kazimierza Sowińskiego<sup>8</sup>.

Łódzki epizod w biografii autora *Samsona* wciąż wymaga doprecyzowania. Można próbować go rekonstruować na podstawie doniesień prasowych, z których wynika, że po objęciu w 1903 roku funkcji wikarego w parafii

---

<sup>5</sup> Witold Wandurski (ur. 1891 w Łodzi, zm. 1934 w Moskwie) – poeta, dramaturg, publicysta, reżyser, działacz robotniczy. Studiował w Rosji, po powrocie do Polski (1921) został kierownikiem teatru w Łodzi. Był działaczem Komunistycznej Partii Robotniczej Polski i Komunistycznej Partii Polski. W 1928 r. aresztowany w Łodzi za działalność polityczną. W 1929 r. wyemigrował do ZSRR. 11 września 1933 r. aresztowany i skazany na śmierć w związku z zarzutem o szpiegostwo i przygotowywanie powstania. Rozstrzelany 1 czerwca 1934 r. Był współautorem tomu poezji robotniczej *Trzy salwy* (1925), razem z Władysławem Broniewskim i Stanisławem Ryszardem Standem; autor tomu *Sadze i złoto* (1926) i sztuk teatralnych: *Śmierć na gruszy* (wystawiona w 1923), *Gra o Herodzie* (1926), *W hotelu „Imperializm”* (1929).

<sup>6</sup> Marian Piechal (ur. w 1905 w Łodzi, zm. w 1989 w Warszawie) – poeta, esaista, tłumacz. Będąc uczniem Miejskiego Gimnazjum Męskiego im. J. Piłsudskiego (obecnie III LO), zadebiutował jako poeta (*Przed pomnikiem Adama Mickiewicza w Warszawie*, 1924). Studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim, w tym czasie brał udział w tworzeniu pierwszej łódzkiej grupy literackiej pod nazwą Meteor, w 1929 r. związał się z Kwadrygą. Był prezesem Łódzkiego Klubu Literackiego (1931), redaktorem „Prądów” i „Odnowy”; uczestniczył w kampanii wrześniowej, był żołnierzem Armii Krajowej. Po wyzwoleniu wrócił do Łodzi. W latach 40. współpracował z regionalną rozgłośnią Polskiego Radia, a później z „Łodzią Literacką”, „Kroniką”, „Odgłosami” i „Osnową”. Był prezesem łódzkiego oddziału Związku Literatów Polskich (1961–1968). W 1968 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie pełnił funkcję zastępcy redaktora naczelnego „Poezji”, a od 1971 r. prowadził dział poezji w „Miesięczniku Literackim”. Tłumaczył poezję z języka angielskiego, francuskiego, hiszpańskiego, niemieckiego i rosyjskiego.

<sup>7</sup> Grzegorz Timofiejew (ur. w 1908 w Łodzi, zm. w 1962 tamże) – poeta i prozaik. Studiował filologię polską i rosyjską na Uniwersytecie Warszawskim. Współtworzył grupę literacką Meteor (1928), był redaktorem „Prądów” (1930–1931) i „Wymiarów” (1938–1939). Debiutował w 1930 r. tomikiem *Nie ma mnie w domu*. Przed wojną ukazał się jeszcze tom *Inny horyzont*. Aresztowany w 1942 r., do końca wojny był więźniem obozów koncentracyjnych. Po zakończeniu II wojny światowej wrócił do Łodzi, był redaktorem „Łodzi Literackiej” i kierownikiem teatru Osa. Opublikował kilka tomików wierszy i wspomnienia. Laureat literackiej nagrody Łodzi w 1961 r.

<sup>8</sup> Kazimierz Sowiński (ur. w 1907 w Łodzi, zm. w 1982 w Londynie) – poeta, prozaik, krytyk literacki. Absolwent Miejskiego Gimnazjum Męskiego w Łodzi. W trakcie nauki wykazywał zainteresowania literackie, co zaowocowało współredagowaniem szkolnego „Almanachu Literacko-Artystycznego”. W 1928 r. rozpoczął studia

Podwyższenia Świętego Krzyża Szandlerowski szybko wyrósł na jednego z najbardziej aktywnych kapłanów. Do Łodzi przybył dwa lata wcześniej, zaraz po święceniach kapłańskich, gdzie zaczął pełnić posługę najpierw w parafii w Mileszkach, następnie na Chojnach. O tym etapie łódzkiej biografii nie wiadomo praktycznie nic, w prasie brak o tym jakichkolwiek informacji. Doniesienia o działalności Szandlerowskiego zaczynają się pojawiać od roku 1903, gdy wikary został przeniesiony do kościoła przy ulicy Sienkiewicza, jednego z najważniejszych dla łódzkich katolików (kościół katedralny był dopiero w budowie). Zainteresowanie prasy mogło wynikać z rangi świątyni, ale też – co całkiem prawdopodobne – z faktu nawiązania przez księdza-poetę, wkrótce po objęciu wikariatu przy ulicy Sienkiewicza, współpracy z poczytnym „Rozwojem”<sup>9</sup>.

Początki owej współpracy redakcja dziennika przedstawiła pod koniec 1907 roku w rubryce „Kronika tygodniowa”<sup>10</sup>. Artykuł miał charakter jubileuszowy – podsumowywał dziesięciolecie działalności gazety. W lekki, humorystyczny sposób autor przedstawił życie łódzkiej cyganerii skupionej wokół miejscowych teatrów i salonu artystycznego Zygmunta Bartkiewicza. Sam niejako dziwił się, jak w „rachunkowym mieście” powstał „dziwny wykwit cywilizacji” – „wesola cyganeria”. Takie spojrzenie na Łódź, trawioną przecież już wówczas rewolucyjną gorączką, wydaje się niesłychanie interesujące. Nazwisko Szandlerowskiego pojawia się wśród tak zasłużonych dla rozwoju kultury w przemysłowym mieście jak Michał Wołowski<sup>11</sup>

---

polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim. Debiutował na łamach „Głosu Porannego”. Był współtwórcą grupy literackiej Meteor. Jego pierwszy tom poetycki *Gwiazdy na strychu* ukazał się w 1930 r. W latach 30. zamieszkał w Warszawie, czynnie angażując się w życie literackie stolicy, publikował też w prasie łódzkiej. W czasie II wojny światowej był więziony w obozach koncentracyjnych. Po wyzwoleniu Polski pozostał na emigracji.

<sup>9</sup> „Rozwój” – konserwatywny dziennik, wydawany w latach 1897–1931 w Łodzi, redagowany przez Wiktora Czajewskiego i Stanisława Łapińskiego; wydawanie gazety zawieszono w latach 1914–1918.

<sup>10</sup> G-wont, *Kronika tygodniowa*, „Rozwój” 1907, nr 247, s. 4–6.

<sup>11</sup> Michał Wołowski (ur. 1851 w Mławie, zm. 1900 w Warszawie) – aktor, dziennikarz, dyrektor teatru. Absolwent Szkoły Głównej w Warszawie, studiował medycynę w Krakowie i Monachium. W latach 1871–1872 występował na deskach teatrów krakowskich i lwowskich; współpracował z prasą warszawską (m.in. „Kurierem Codziennym”, „Kurierem Warszawskim”, „Tygodnikiem Romansów i Powieści”, „Kłosami”) i łódzką – „Gońcem” i „Rozwojem”. W latach 1895–1900 sprawował funkcję dyrektora teatru Victoria, dbając o wysoki poziom repertuaru. W kwietniu 1900 r. ogłosił bankructwo, zmarł miesiąc później.

czy Artur Gliszczyński<sup>12</sup>. Jeśli wierzyć felietoniście „Rozwoju”, Szandlerowski zjawiał się w redakcji już jako autor kilkunastu gotowych wierszy i jednego dramatu – *Samson*, i to właśnie w tej gazecie przeszedł chrzest artystyczny:

– A księdzu dobrodziejowi czym mogę służyć ...

– Przyniosłem swój wiersz ...

Łękam się wszystkich, którzy mi przynoszą wiersze ... Więc i tym razem przeszedł mnie dreszcz nieprzyjemny, który nie nabawił mnie jednak febry, owszem, porwał i zapalił ... Język piękny, forma niezwykła ...

– Książd dużo masz takich wierszy?

– Kilkanaście.

– A przynieś je tu jak najrychlej ... Czy prócz wierszy nie posiada ks. co więcej w swojej tece?

– *Samsona*.

– Dramat?

– Tak ...

Był to ksiądz Szandlerowski, uwieńczony na drugim konkursie łódzkim za *Triumf sztuki*, drugiego jego utworu *Maria z Magdali* – na scenę nie dopuszczono<sup>13</sup>.

Kronikę kończy zawołanie, które jednoznacznie kojarzy się z modernistyczną bohemą: *Eviva l'arte!*

26 lipca 1903 roku Antoni Szandlerowski wygłosił mowę pożegnalną po śmierci papieża Leona XIII<sup>14</sup>. „Rozwój” przytoczył treść przemówienia, przesyconego trafnymi chwytami retorycznymi, pełnego ekspresji i metaforyki. Język, jakim posługiwał się Szandlerowski, żegnając papieża, wskazywał na poetycki temperament oraz wrażliwość na możliwości języka. Oto jego próbka:

---

<sup>12</sup> Artur Gliszczyński (ur. 1869 w Machorach, zm. w 1910 w Warszawie) – poeta i dziennikarz; po ukończeniu szkoły Kronenberga w Warszawie przyjechał do Łodzi, gdzie znalazł zatrudnienie jako urzędnik na kolei; współpracował z prasą miejscową („Dziennik”, „Goniec”) i warszawską. Wspólnie z Antonim Mieszkowskim jest autorem szkicu *Łódź – miasto i ludzie* (1894), redagował „Łodzianina”, „Łodziankę” i „Cyklistę Łódzkiego”. W 1901 r. ukazał się tom jego wierszy *Z mroku i dymu*, w tym samym roku wyjechał do Warszawy.

<sup>13</sup> G-wont, *Kronika tygodniowa*, „Rozwój” 1907, nr 247, s. 4–6.

<sup>14</sup> Leon XIII pontyfikat sprawował w latach 1878–1903.

Wokoło wyły huragany, kłębiły się i przewalały spienione fale, huczała i ryczała złowroga burza, a w Arce – Watykanie siedział spokojnie starzec sędziwy, srebrnopióra gołębica gotowa do lotu po gałązkę oliwną pokoju<sup>15</sup>.

W tym samym numerze gazety redakcja informowała, że 10 sierpnia wyruszy „kompania do Częstochowy”, której przewodniczyć będzie „ks. Antoni Szandlerowski, wikariusz parafii Świętokrzyskiej”<sup>16</sup>.

Nazwisko kapłana wkrótce pojawiło się na łamach „Rozwoju” ponownie, przy okazji relacji z wyjścia, a następnie powrotu pielgrzymów z obchodów święta Wniebowstąpienia Najświętszej Marii Panny na Jasnej Górze. Zgodnie z zapowiedzią pielgrzymce przewodniczył ksiądz Szandlerowski, który w towarzystwie księży i dwóch alumnów szedł na czele blisko dwutysięcznego tłumu. W czasie pielgrzymki wikary odprawiał nabożeństwa i dbał o rozwój duchowy pielgrzymujących:

W czasie drogi przewodniczący kompanii ks. Antoni Szandlerowski, po odprawionych nabożeństwach w przydrożnych kościołach, będzie miał z pątnikami ćwiczenia duchowe, by ich odpowiednio przygotować do wstąpienia w progi kościoła Jasnogórskiego i do oddania hołdu Królowej Nieba<sup>17</sup>.

Po dziewięciodniowej pielgrzymce pątnicy wrócili do Łodzi. Wikary, „jakkolwiek zmęczony podróżą”, uroczystie zakończył modlitewną wędrówkę, a dzień później odprawił mszę, dziękując uczestnikom za wspólny trud, modlitwę i subordynację<sup>18</sup>.

W numerach 253<sup>19</sup>, 254<sup>20</sup> i 256<sup>21</sup> „Rozwoju” wydrukowano obszerny szkic poświęcony *Ananke*<sup>22</sup>, baśni dramatycznej Mieczysława Hertza<sup>23</sup>, święcącej

<sup>15</sup> *Nabożeństwo żałobne za Wielkiego Papieża Leona XIII*, „Rozwój” 1903, nr 168, s. 2–3.

<sup>16</sup> *Kronika. Kompania do Częstochowy*, „Rozwój” 1903, nr 168, s. 3.

<sup>17</sup> *Kronika. Pielgrzymka na Jasną Górę*, „Rozwój” 1903, nr 180, s. 2.

<sup>18</sup> *Kronika. Powrót kompanii*, „Rozwój” 1903, nr 188, s. 2.

<sup>19</sup> A. Szandlerowski, *Ananke*, „Rozwój” 1903, nr 253, s. 5.

<sup>20</sup> A. Szandlerowski, *Ananke*, „Rozwój” 1903, nr 254, s. 4.

<sup>21</sup> A. Szandlerowski, *Ananke*, „Rozwój” 1903, nr 256, s. 4.

<sup>22</sup> Baśń dramatyczna *Ananke* zdobyła wyróżnienie w 1901 r. w Konkursie Dramatycznym im. Henryka Sienkiewicza, organizowanym przez „Rozwój”, wystawiano ją w teatrze Victoria.

<sup>23</sup> Mieczysław Hertz (ur. 1870 w Warszawie, zm. w 1943 tamże) – pochodzący z rodziny zasymilowanych Żydów, kupiec, działacz społeczny, samorządowy

tryumfy na deskach łódzkiej Victorii. Cykl artykułów Szandlerowskiego nie jest recenzją teatralną, bo tę zawdzięczamy Stanisławowi Łapińskiemu. Jest zbiorem rozważań o idealizmie, sztuce, przebaczeniu i obowiązku, a wyróżniony w Konkursie Dramatycznym im. Henryka Sienkiewicza utwór jest jedynie punktem wyjścia dla autora szkicu. Wydaje się, że wikary nie widział sztuki na deskach teatru, o czym może świadczyć wzmianka w zakończeniu artykułu, że z tekstem *Ananke* zapoznał się dzięki uprzejmości redakcji „Rozwoju”. W opracowaniu pada zdanie: „Sztuka jest jakby słoneczną smugą, po której duch nasz pnie się coraz wyżej, jest archaniołem zwiastującym coraz to nowe światy dobra i piękna”<sup>24</sup>, antycypujące, jak się wydaje, coraz wyraźniej kształtujący się (dopełniający) światopogląd księdza i artysty: sztuka jest *sacrum*.

16 listopada tego samego roku Szandlerowski wygłosił w kościele Podwyższenia Świętego Krzyża płomienną mowę z okazji odsłonięcia pomnika księdza Augustyna Kordeckiego<sup>25</sup>. Przybrała ona formę dość niezwykłą, stylizowaną na język biblijny. Inwersje składniowe, paralelizm składniowy, metaforyka, archaizmy sprawiają, że w przemowie Szandlerowskiego dzieło życia ojca Kordeckiego urasta do ogromnej rangi. Ale, co ciekawe, ksiądz-poeta zaznacza także swoją obecność – obecność opowiadacza, który świadomie kształtuje swoją wypowiedź, dążąc do osiągnięcia konkretnego efektu. Dwukrotnie, zachowując wymogi kompozycji klamrowej, Szandlerowski ujawnia się jako „ja” mówiące”, „ja” namaszczone przez Boga, by nieść prawdę o przeorze jasnogórskim:

I posłał mnie Pan, abych opowiadał rok ublagany i dzień pomsty Boga naszego, abych cieszył wszystkie i dał wieniec – miast popiołu, olejek wesela – miast żaloby, płaszcz chwały – miast ducha żalości. I będzie tu nazwan mocarz ducha – obrońca góry Pańskiej, obrońca Syjonu – szczepieniem Pańskim<sup>26</sup>.

---

i oświatowy, historyk i literat. Do Łodzi przybył w 1892 lub 1894 r., by założyć biuro handlowe. Czas dzielił między pracę zawodową, społeczną (należał do wielu organizacji i stowarzyszeń) i literacką. Jest autorem *Ananke* i *Lubczyku* (baśni dramatycznej, chłodniej przyjętej przez krytykę niż sceniczny debiut); współredagował „Gońca Łódzkiego”. W 1913 r. wstąpił do Polskiego Towarzystwa Teatralnego, którego został wiceprezesem. Jest autorem wspomnień o przebiegu I wojny światowej w Łodzi i okolicach. Był ławnikiem Sądu Okręgowego, zasiadał w Radzie Miasta. Zginął w getcie warszawskim.

<sup>24</sup> A. Szandlerowski, *Ananke*, „Rozwój” 1903, nr 256, s. 4.

<sup>25</sup> *Mowa podczas uroczystości odsłonięcia pomnika O. Augustyna Kordeckiego, wygłoszona dnia 16 listopada 1903 roku przez ks. Antoniego Szandlerowskiego w kościele św. Krzyża w Łodzi*, „Rozwój” 1903, nr 262, s. 2–3.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 2.

Wypowiedź kończy jeszcze mocniejszym zaakcentowaniem własnej roli, zaznaczeniem swojej osoby, zwiastującym raczej młodopolską dumę artysty, przekonanego o swojej wyjątkowości, niż pokorę przypisaną sługom bożym: „A tak podobało mi się opowiadać znaki zakonnika-bohatera, bo wielkie są... i cuda Bogarodzicy, bo mocne są... i królestwo Boże, królestwo wieczne”<sup>27</sup>.

W grudniowych numerach „Rozwój” drukuje wiersze Szandlerowskiego: *Do Cz... Cz*<sup>28</sup> i *Dzwon pieśni*<sup>29</sup>. Ten ostatni jest opatrzony krótką notką o charakterze interpretacyjnym, co nie było praktykowane na szpaltach gazety<sup>30</sup>.

W 1904 roku nie pojawiają się na łamach zaprzyjaźnionego „Rozwoju” doniesienia prasowe dotyczące aktywności księdza Szandlerowskiego. Dziennik nie drukuje ani jego dzieł literackich, ani publicystycznych, nie ma także informacji o jego działalności kapłańskiej. To zaskakujące, gdy wziąć pod uwagę niezwykłą aktywność wikarego w roku 1903 i fakt, że informacje o działalności parafii Podwyższenia Świętego Krzyża nadal regularnie gościły na łamach „Rozwoju”. Fakt ten można tłumaczyć na dwa sposoby: skupieniem Szandlerowskiego na tworzeniu i – być może – czuwaniu nad majową premierą *Samsona* albo zatargiem między wikarym a jego zwierzchnikami, wynikającym z działalności artystycznej lub zawirowań w życiu osobistym księdza. Obie hipotezy wydają się równie prawdopodobne, choć biografowie (między innymi Stanisław Helsztyński) zauważają, że intensywna znajomość z Heleną Beatus rozpoczęła się później.

21 maja Victoria pod dyktando Mariana Gawalewicza<sup>31</sup> wystawiła *Samsona*. Anonsowano<sup>32</sup> trzy przedstawienia w kolejnych dniach: 21, 22 i 23 maja, zapowiadając, że „*Samson* będzie jedną z najbardziej ciekawych i interesujących premier kończącego się sezonu”, staranne dekoracje i kostiumy, muzyka

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>28</sup> *Do Cz... Cz*, „Rozwój” 1903, nr 275, s. 2–3.

<sup>29</sup> *Dzwon pieśni*, „Rozwój” 1903, nr 280, s. 2.

<sup>30</sup> „Zamieszczamy utwór ks. A. Szandlerowskiego, w którym autor zakłada całą wielkość serca na jego cierpieniach i bólach, zaś kwietyzm duchowy uważa za niegodny wyższego człowieka” (*Dzwon pieśni*, „Rozwój” 1903, nr 280, s. 2).

<sup>31</sup> Marian Gawalewicz (ur. 1852 we Lwowie, zm. 1910 w Warszawie) – dramaturg, powieściopisarz, publicysta. Studiował w Instytucie Technicznym i Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1868 r. debiutował we Lwowie. Stale współpracował z prasą. W latach 1899–1901 pełnił funkcję kierownika artystycznego Teatru Ludowego w Warszawie, w latach 1903–1905 był dyrektorem sceny polskiej w Łodzi, a w okresie 1909–1910 lwowskiego teatru miejskiego. Autor m.in. *Wirów*, *Filistrów* i *Mechesów*.

<sup>32</sup> *Kalendarzyk terminowy*, „Rozwój” 1904, nr 116, s. 3.

i śpiewy chóralne miały przypaść do gustu łódzkiej publiczności<sup>33</sup>. Na premierę *Samsona* przybył korespondent prasy stołecznej Juliusz Bandrowski<sup>34</sup>. Dzień po premierze pojawiła się recenzja Łapińskiego<sup>35</sup>, a kilka dni później, 25 maja, informowano o przywróceniu *Samsona* na scenę – „na żądanie publiczności”. Łodzianie, którzy podczas Zielonych Świątek tłumnie wyjechali z miasta albo zostali „odciągnięci” od teatru mnogością alternatywnych rozrywek, mieli szansę na „zapoznanie się z dziełem tak utalentowanego autora, jakim jest Antoni Szandlerowski”<sup>36</sup>.

W kolejnych latach w łódzkiej prasie nie pojawiają się artykuły, opracowania ani wiersze sygnowane przez Antoniego Szandlerowskiego (w „Rozwoju” podpisywał się pełnym nazwiskiem) lub podpisane którymś z jego pseudonimów. W roku śmierci księdza (1911) „Rozwój” niejako potwierdził ten fakt:

Od paru lat też zupełnie jako poeta i dramaturg nie dawał o sobie znaku życia. Znając jednak usposobienie ks. Szandlerowskiego, ani na chwilę nie możemy przypuszczać, aby jego żywy temperament, jego wielki talent nie unosiły go i nie porwały gdzieś w strefy natchnienia<sup>37</sup>.

Jego nazwisko nie występuje także w wykazie wikariuszy kościoła Podwyższenia Świętego Krzyża w roku 1905, zamieszczonym w broszurze *Czas. Kalendarz na rok 1905*, choć pojawiło się ono w wykazach z kalendarzy na rok 1903 (wydany w 1902) i 1904 (wydany w 1903).

W *Łodzi spółczesnej* Stefana Gorskiego, wydanej w 1904 roku nakładem księgarni „Rychlińskiego i Wegnera” w Łodzi, można znaleźć informację o planowanym druku *Samsona*, ilustrowanego przez Wacława Przybylskiego-Nowinę. Jak wiadomo, dramat nigdy nie został wydany.

W roku 1905 i 1907 łódzka prasa informowała o kolejnych dziełach dawnego wikarego z kościoła Podwyższenia Świętego Krzyża. W maju 1905<sup>38</sup> na liście 87 utworów nadesłanych na konkurs Polskiego Towarzystwa Teatralnego w Łodzi figurowała *Maria z Magdali*, sygnowana godłem „Sunt lacrimae rerum”. Dwa lata później, 14 maja 1907 roku<sup>39</sup>, na scenie teatru Victoria wystawiono

---

<sup>33</sup> *Sztuka i piśmiennictwo*, „Rozwój” 1904, nr 115, s. 3.

<sup>34</sup> *Kronika. Warszawa w Łodzi*, „Rozwój” 1904, nr 116, s. 5.

<sup>35</sup> S. Łapiński, *Sztuka i piśmiennictwo*. „Samson”, „Rozwój” 1904, nr 117, s. 3.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Śp. Ks. Antoni Szandlerowski*, „Rozwój” 1911, nr 7, s. 2.

<sup>38</sup> *Spis utworów nadesłanych na konkurs polskiego Towarzystwa Teatralnego w Łodzi*, „Rozwój” 1905, nr 125, s. 2.

<sup>39</sup> *Kalendarzyk terminowy. Teatr Victoria*, „Rozwój” 1907, nr 104, s. 3.



*Tryumf sztuki*, o którego życzliwym przyjęciu przez publiczność pisano dzień po premierze. Łapiński dodawał, że interesująca treść nie została dostatecznie starannie odegrana i „wykonanie sztuki pozostawiało wiele do życzenia”<sup>40</sup>.

Przedwczesna śmierć księdza-poety sprawiła, że nastąpił renesans zainteresowania jego postacią i dziełem. W numerze 7 „Rozwoju” z 1911 roku<sup>41</sup>, dwa dni po śmierci Szandlerowskiego, ukazało się obszernie o nim wspomnienie. W artykule podkreślono związki poety z Łodzią – debiut literacki na łamach „Rozwoju” i debiut dramatopisarski na deskach teatru Victoria. Szandlerowski jest tam nazywany „nowoczesnym filozofem poetą”, „mystykiem”, „przejętym wielkimi ideami abstrakcyjnymi”<sup>42</sup>, które nie zawsze potrafił łączyć ze światem zewnętrznym. W zakończeniu artykułu raz jeszcze podkreślono talenty zmarłego i jego znaczenie dla „naszej” (łódzkiej? polskiej?) literatury. Autor artykułu słusznie zauważył, że śmierć przerwała proces dojrzewania twórczego autora *Tryumfu sztuki*, którego twórczość „nabierała artystycznej równowagi”.

W polemikę z „Rozwojem” wdał się „Kurier Łódzki”, określający się mianem pisma nowoczesnego, „stojącego bezwzględnie na stanowisku postępu, walczącego zacięcie z klerykałizmem pism konserwatywnych”<sup>43</sup>. Na przykładzie artykułów poświęconych Leo Belmontowi i Antoniemu Szandlerowskiemu wykazano nierzetelność dziennikarzy „pisemka” „Rozwój”<sup>44</sup>. Wypunktowano nieprawdziwe informacje z biografii Szandlerowskiego (na przykład długość pobytu księdza w Neapolu i Rzymie), a także odniesiono się do postępku księdza Jana Gnatowskiego, który miał rzekomo ujawnić w recenzji dramatu prawdziwe nazwisko autora *Parakleta*. Wydaje się, że w tym konflikcie racja leży pośrodku – faktycznie, w „Rozwoju” pojawiły się niewielkie nieścisłości, ale trudno przypisać je świadomemu działaniu redakcji. Warto pamiętać, że do dziś biografia Szandlerowskiego zawiera wiele białych plam.

W kolejnych dniach łódzkie gazety zamieściły opis pogrzebu kapłana na warszawskich Powązkach, podkreślając, że nad grobem pisarza przemawiał

<sup>40</sup> S. Łapiński, *Teatr. „Triumf sztuki”, godło Veritas sum*, „Rozwój” 1907, nr 105, s. 5.

<sup>41</sup> *Śp. Antoni Szandlerowski*, „Rozwój” 1911, nr 7, s. 2–3.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>43</sup> „Przegląd Katolicki” o „Rozwoju”, „Kurier Łódzki” 1911, nr 21, s. 2.

<sup>44</sup> „Istnieją pisma postępowe i istnieją pisma zachowawcze [...]. Ale są też pisma ani postępowe, ani konserwatywne, ale po prostu kłamliwe [...]. Te pisma muszą być zwalczane już nie w imię pewnych idei postępowych, ale po prostu w imię elementarnych zasad etyki w imię zdrowia moralnego ogółu. Nie można z nimi walczyć, bo nie mają one żadnej godności – i walka z nimi nie przynosi nikomu honoru. Trzeba je tylko demaskować i gnieść pogardą publiczną” (*ibidem*).

między innymi ksiądz Kazimierz Merklein, wikariusz z kościoła Podwyższenia Świętego Krzyża, który osobiście znał zmarłego<sup>45</sup>.

25 stycznia 1911 roku w *Małym felietonie* „Kuriera Łódzkiego” ukazały się trzy czterowersowe strofy z *Parakleta*:

Na grobu mego zimny głaz  
Rzućcie uwiędłą białą kiść  
I samotnemu zwólcie iść  
W kraj mych wysnionych, cudnych kras...

\*

Na grobu mego zimny głaz  
Nie stawcie – krzyża! Bo wasz krzyż  
Nie wznosi ducha mego wzwyż...  
Bo nie jest z Chrysta, jeno – z was!

\*

Ale... na grobu mego głaz  
Rzućcie zbłoconą, zwiędłą kiść...  
Albo dębowy, suchy liść,  
Którym odwieczny wzgardził las! ...”<sup>46</sup>

Kilka dni później, 28 stycznia, „Rozwój” informował o ukazaniu się broszury Bolesława Szczęsnego Herbaczewskiego *Słowo pożegnalne nad grobem autora „Parakleta”*, dochód ze sprzedaży książeczki miał być przeznaczony na pomnik nagrobny.

W kolejnych latach próżno szukać w przychylnym pierwotnie Szandlerowskiemu „Rozwoju” wzmianek o kolejnych rocznicach zgonu poety. W pierwszej rocznicę śmierci gazeta wydrukowała konkludujący rok 1911 artykuł *Plon śmierci w roku 1911*, w którym wymieniono nazwiska zmarłych w owym roku pisarzy, duchownych, polityków, aktorów – brak nazwiska księdza-poety jest zauważalny<sup>47</sup>...

W 1917 roku, w szóstą rocznicę śmierci poety, „Dodatek Ilustrowany do Nowego Kuriera Łódzkiego” w całości został poświęcony księdzu Szandlerowskiemu. Wydrukowano obszerny artykuł biograficzny i teksty literackie. Niespełna dziesięć lat po przedwczesnym odejściu księdza „Łódź pamięta jeszcze dramat *Samson* [...], a o samym autorze [...] zapomniała

<sup>45</sup> *Pogrzeb śp. ks. Szandlerowskiego*, „Rozwój” 1911, nr 10, s. 5.

<sup>46</sup> *Mały felieton. Na grobu mego zimny głaz*, „Kurier Łódzki” 1911, nr 20, s. 4.

<sup>47</sup> *Plon śmierci w roku 1911*, „Rozwój” 1912, nr 5, s. 2.

z dawna<sup>48</sup>. Bolesław Busiakiewicz<sup>49</sup> trafnie diagnozował przyczynę takiego stanu rzeczy, wskazując, że „my” (Łodzianie?) jesteśmy „buszmenami kultury”, którzy „twórczość poetycką taktują raczej jako środek dla swych celów, nigdy zaś jako cel... sam w sobie”<sup>50</sup>. Twierdził ponadto, że oryginalność „nadaje prawo do... czci za życia i pamięci po śmierci...”, choć recepcja dzieła Szandlerowskiego zdaje się temu przeczyć.

W dodatku zamieszono też po raz pierwszy tak obszerny i różnorodny wybór twórczości niepokornego wikarego: dwa wiersze *Łzy. Sonet* (1900) i *Moja trwoga* (22 VII 1904), fragment *Raju* (poematu oktawami) z 1910, wyjątki z pierwszego aktu *Parakleta* i fragmenty *Z przedmowy do studium archeologicznego Rzym* (Grochów 1910). Warto zwrócić uwagę na dokładne datowanie utworów Szandlerowskiego, co może świadczyć o próbie pokazania rozwoju artystycznego poety. Busiakiewiczowi zależało też na oddaniu czci artyście:

Grono wielbicieli talentu Szandlerowskiego winno godnie uczcić pamięć tego niezwykłego twórcy i zająć się urządzeniem w Łodzi uroczystego obchodu ku czci zgasłego poety, pieniądze zaś tą drogą zdobyte przeznaczyć na pamiątkową tablicę, którą by wmurowano w kościele św. Krzyża, lub też przesłać rodzinie na mający być wkrótce przedstawiony pomnik-głaz na mogile godnego czci liryka i dramaturga<sup>51</sup>.

W 1919 roku „Kurier Łódzki” ponownie przypomniał o rocznicy śmierci księdza Szandlerowskiego, informując, że istnieją plany uczczenia pamięci kapłana poprzez „wystawienie w najbliższym czasie dotąd niegranego, a pod względem scenicznych wartości najlepszego dramatu poety *Maria z Magdali*”<sup>52</sup>. Nic nie wiadomo, aby te nadzieje „Kuriera” się ziściły.

Obszerne studium o życiu i twórczości autora *Samsona* zawdzięczamy wspomnianemu Władysławowi Bienkowskiemu. Podsumowując dokonania artystyczne Szandlerowskiego, pisał: „Niesłusznie poszedł w zapomnienie

<sup>48</sup> B. Busiakiewicz, *Ziemic-Poświat-Szandlerowski (1878–1911)*, „Dodatek Ilustrowany do Nowego Kuriera Łódzkiego” 1911, nr 2, s. 3.

<sup>49</sup> Artykuł o Szandlerowskim był debiutem dziennikarskim Bolesława Busiakiewicza.

<sup>50</sup> B. Busiakiewicz, *Ziemic-Poświat-Szandlerowski*, s. 3.

<sup>51</sup> *Ibidem*. Warto nadmienić, że dziennikarz podał adres prywatny i adres redakcji dla chcących wesprzeć tę inicjatywę. Była to pierwsza tak wyraźna próba upamiętnienia postaci księdza Szandlerowskiego w świadomości Łodzian i w przestrzeni miasta.

<sup>52</sup> [Anonim], *Rocznica*, „Kurier Łódzki. Dziennik Polityczny, Społeczny i Literacki” 1919, nr 7, s. 2.

ten, który w swym rozżęsknieniu i patosie burzliwym spełnił w naszej kulturze tylko rolę meteora”<sup>53</sup>.

W marcu 1934 roku na zaproszenie Towarzystwa Krzewienia Oświaty w Łodzi w sali Manteuffla<sup>54</sup> Grzegorz Timofiejew wygłosił prelekcję pod tytułem „Literatura Łodzi proletariackiej”<sup>55</sup>. Łódzki poeta zakwalifikował Szandlerowskiego i Micińskiego do pisarzy młodopolskich, których „twórczość specyficzną wywiódł ściśle z ogólnego tła i charakteru przemysłowego ośrodka, jakim jest Łódź”. W ucieczce w mistycyzm i oderwaniu od rzeczywistości widział Timofiejew niezgodę na to, co daje współczesnym przemysłowe, kapitalistyczne miasto:

W poezjach Szandlerowskiego potępienie nowoczesnej wieży Babel pada ze sfer pozarealnych. Pisarz, niepowiązany z formami nowoczesnego życia, zasadniczo miasta nierozumiejący, ucieka w świat fikcji. Stosunki społeczne, ciężar walki codziennej tłumaczone są tutaj na język metafizyczny. Będzie to walka o doskonalsze pojmowanie miłości (*Confiteor*, *Paraklet*, *Poezje*). W obu [Micińskiego i Szandlerowskiego] wypadkach mamy do czynienia z twórczością nadziejową, metafizyczną, która omija konkretne fakty społecznego życia, a tym samym to piekło dantejskie, jakim była przedwojenna Łódź. Smutny bilans, potępienie Łodzi, ucieczka w świat marzeń<sup>56</sup>.

Ćwierćwiecze śmierci Szandlerowskiego „Republika” uczciła artykułem wspomnieniowym pióra Leona Solldörfera. Autor trafnie diagnozował zmianę w recepcji twórczości poety, który w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku cieszył się niezwykłą poczytnością i uznaniem wśród wielbicieli poezji,

---

<sup>53</sup> W. Bienkowski, *Z twórczości poetów grupy Meteor...*

<sup>54</sup> Sala Manteuffla – sala w hotelu przy ulicy Zachodniej 45 (róg ulic Zachodniej i Zawadzkiej, dzisiejsza ulica Próchnika); hotel, zaprojektowany przez Hilarego Majewskiego, powstał w 1879 r. Jego zwyczajowa nazwa pochodzi od nazwiska pierwszego właściciela Adolfa Manteuffla, który po sześciu latach prowadzenia hotelu odsprzedał go Józefowi i Romanowi Petrykowskiemu. Pod ich dyrekcją funkcjonował przez całe międzywojnie. Hotel oferował eleganckie wnętrza, ogród, jedną z najlepszych restauracji w mieście, okazałą salę balową i scenę teatralną.

<sup>55</sup> a.l., *Literatura Łodzi proletariackiej*, „Głos Poranny. Dziennik Społeczny, Polityczny i Literacki” 1934, nr 27, s. 3.

<sup>56</sup> G. Timofiejew, *Literatura robotniczego miasta. Wśród zgiełku maszyn powstaje nowa treść. – Rodzi się testament Łodzi: zejdźmy do świata pracy*, „Mysł Pracy. Dwutygodnik społeczno-literacki poświęcony sprawom kultury łódzkiego świata pracy” 1935, nr 1, s. 2.

a współcześnie był już niemal zupełnie zapomniany: „Zapomniany przez jednych, którzy go wielbili, i przez innych, którzy go niejednokrotnie odsądzali od czci i wiary [...] zasnął ten smutny, odosobniony zupełnie i niedoceniony kapłan-poeta na wieki”<sup>57</sup>.

Rok później w „Ilustrowanej Republice” ukazał się kolejny artykuł Leona Solldörfera, tym razem zatytułowany *Zapomniany poeta. Z okazji 25. rocznicy zgonu Antoniego Szandlerowskiego*<sup>58</sup>. Wyszczególniono w nim wątki biograficzne oraz związek biografii z twórczością; wskazano na pokrewieństwo artystyczne z Wyspiańskim oraz estetyczne i ideologiczne przeciwstawienie koncepcjom pozytywizmu. W artykule wyraźnie dawał się odczuć emocjonalny stosunek Solldörfera do twórczości Szandlerowskiego, pojawiają się w nim sformułowania jak to: „przejdźmy się na chwilę po bujnym ogrodzie jego niecodziennej duszy”. Autor informował także o przygotowywaniu „obszernego opracowania dzieł Szandlerowskiego do druku”<sup>59</sup>.

Przed II wojną światową jeszcze „Głos Poranny” upominał się o pamięć o łódzkim poecie<sup>60</sup>. Autor, podpisany Mieczysław Lin., informował o polemice, jaką wywołał artykuł wspomnianego wcześniej Leona Solldörfera drukowany w „Przeglądzie Podkarpacia” w 1936 roku, na który żywo zareagował „Ilustrowany Kurier Codzienny”, który próbował dezawuować dorobek literacki Szandlerowskiego, nazywając go „nieznanym bliżej poetą”. Autor przybliży odbiorcom popularnej i poczytnej gazety życie i twórczość Ziemia, popelniając jednak biograficzne lapsusy. W artykule pojawia się gorzka refleksja: „Dzisiaj pusto i głucho po nim [...]. Szeroki ogół nie zna jednak Szandlerowskiego. W zapomnieniu tym tkwi cały tragizm poety, który za życia nie będąc zrozumianym – po śmierci został zapomniany”<sup>61</sup>.

W przywracaniu pamięci o życiu i twórczości Antoniego Szandlerowskiego ogromną rolę odegrały łódzkie „Odgłosy”. W 1958 roku Grzegorz Timofiejew opublikował artykuł *Poeci, którzy przeszli przez Łódź*<sup>62</sup>. Dwadzieścia lat po ukazaniu się „Literatury proletariackiego miasta” inaczej, bardziej krytycz-

<sup>57</sup> L. Solldörfer [poprawnie: Solldörfer], *Pamięci wielkiego poety*, „Ilustrowana Republika” 1936, nr 13, s. 8.

<sup>58</sup> L. Solldörfer, *Zapomniany poeta. Z okazji 25. rocznicy zgonu Antoniego Szandlerowskiego*, „Ilustrowana Republika” 1937, nr 1, s. 18–19.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> M. Lin., *Zapomniany poeta. Życie i śmierć ks. Antoniego Szandlerowskiego*, „Głos Poranny. Dziennik Społeczny, Polityczny i Literacki” 1939, nr 1, s. 24 (w dodatku „Rewia Ilustrowana Tygodniowa”).

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> G. Timofiejew, *Poeci, którzy przeszli przez Łódź*, „Odgłosy” 1958, nr 10, s. 6–7.

nie, patrzył na dzieło poety, którego nazwał „ponoć płomiennym kaznodzieją i niesłyszczanym kobieciarzem”, i jak sam przyznał, „dość się tym wszystkim upajał” we wczesnych latach szkolnych.

W 1963 roku Marian Piechal próbował napisać historię literackiej Łodzi<sup>63</sup> rzetelnie, oddając należyte miejsce ważnym literatom. Wymienił: Reymonta, Tuwima, Micińskiego, Struga, Leśmiana, Wittlina, a nawet wcześniejszych – Gorskiego, Szandlerowskiego, Gliszczyńskiego... Kolegów po piórze nazwał „ptakami przelotnymi”, które zatrzymywały się w Łodzi „na jeden sezon, na dwa, na chwilę”. W 1979 roku Marek Czechowski poświęcił Szandlerowskiemu obszerny artykuł pod tytułem *Zapomniany poeta*<sup>64</sup>, w którym skupił się na związkach poety z miastem. Zauważał, że w czasie, gdy Victoria wystawiała *Samsona*, jego autor „należał już do postaci, jeśli jeszcze nie sławnych, to znanych i cenionych w kręgach literacko-artystycznych miasta”. Podkreślał, że choć łódzki epizod w biografii księdza-poety trwał krótko, to jednak zdołał on odcisnąć piętno na twórczości autora *Samsona*, a jego twórczość z kolei zaważyła na kulturalnym obliczu Łodzi. Natomiast Andrzej Kempa w dwóch artykułach opublikowanych w 1989 roku przybliżył czytelnikom postać księdza<sup>65</sup> i jego ukochanej<sup>66</sup>.

W łódzkiej prasie nazwisko Szandlerowskiego pojawia się również, co nie dziwi, w kontekście historii łódzkiego dramatu<sup>67</sup>, ale wymienia się je także pomiędzy stałymi bywalcami słynnej kawiarni Roszkowskiego<sup>68</sup>.

Od debiutu literackiego na łamach „Rozwoju” w roku 1903 życie i twórczość Antoniego Szandlerowskiego cieszyły się zmiennym zainteresowaniem łodzian. Świadcstwa powstałe przy okazji śmierci poety pokazują, jak ważną rolę odegrał w złożonym procesie budowania literackiej karty historii przemysłowego miasta. Ciekawość współczesnych wzbudzała jego twórczość, przez wielu nierozumiana, i kontrowersyjne życie. Dlaczego dziś tak niewielu łodzian słyszało o księdzu Antonim Szandlerowskim? Prawdopodobnie dlatego, że dawne skandale dziś nikogo już nie szokują, a i koneserów poezji jest coraz mniej. Niewiele zmieniło się od 1917 roku – wciąż jesteśmy „buszmenami kultury”.

---

<sup>63</sup> M. Piechal, *Czas napisać historię Łodzi*, „Odgłosy” 1963, nr 8, s. 7.

<sup>64</sup> M. Czechowski, *Zapomniany poeta*, „Odgłosy” 1979, nr 16, s. 8.

<sup>65</sup> A. Kempa, *Wikary od Świętego Krzyża*, „Odgłosy” 1989, nr 34, s. 15.

<sup>66</sup> Idem, *Czarna gołębica*, „Odgłosy” 1989, nr 37, s. 15.

<sup>67</sup> J. Wilmański, *U źródeł łódzkiego dramatu*, „Odgłosy” 1982, nr 13, s. 14.

<sup>68</sup> M. Jagoszewski, *U Roszka przy kawce*, „Panorama Dziennika Łódzkiego” 1963, nr 8, s. 4.



**Grażyna Legutko**

(Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)

## **„UMARŁ POETA. W CISZY I MILCZENIU GRÓB JEGO”<sup>1</sup>. O NEKROLOGACH ANTONIEGO SZANDLEROWSKIEGO**

W styczniu 1911 roku w Grochowie pod Kutnem zmarł Antoni Szandlerowski; w tym samym czasie odeszło wielu zasłużonych dla polskiej kultury ludzi, między innymi: dwaj wybitni publicyści i działacze społeczni – Waław Nałkowski i Mieczysław Brzeziński, trzech znani malarze – Edward Loevy, Władysław Czachórski i Stanisław Kuczborski, oraz utalentowany aktor dramatyczny Gustaw Fiszer.

Szandlerowski zmarł 8 stycznia, pięć dni przed 33. rocznicą swoich urodzin. Starożytna formuła Menandra: „Ukochani przez bogów umierają młodo”, sparafrazowana przez Plauta w komedii *Bacchides*<sup>2</sup>, zdaje się dobrze przystawać do finału trudnego życia poety-księdza. Nie bez powodu użył jej jego bliski przyjaciel Bolesław Szczęśny Herbaczewski w *Słowie pożegnalnym nad grobem autora „Parakleta” Antoniego Ziemia – Władysława Poświata (Ś.P.X. Antoniego Szandlerowskiego)*, pisząc: „przez Olimpu cudne bóstwa ukochani umierają młodo”<sup>3</sup>. Pogrzeb Szandlerowskiego odbył się w czwartek 12 stycznia 1911 roku<sup>4</sup>. Trumna z ciałem, wystawiona w drewnianym kościółku pw. św. Tomasza Apostoła w Grochowie, wyruszyła w ostatnią drogę w towarzystwie licznego konduktu żałobnego (z asystą pięćdziesięciu księży), prowadzącą do kościoła na Koszykach w Warszawie, by stamtąd dotrzeć na cmentarz Powązkowski.

---

<sup>1</sup> A. Gawiński, *Antoni Szandlerowski*, „Sfinks” 1911, t. 13, z. 2, s. 307.

<sup>2</sup> Łacińska parafraza myśli Menandra, dokonana przez Plauta, brzmi dokładnie: „Quem di diligunt/ adulescens moritur, dum valet sentit sapit” (dosł. Kogo bogowie kochają,/ ten umiera młodo, gdy jest zdrowy, odważny, mądry), Plaut, *Bacchides*, akt IV, scena 7, w. 18–19, <https://www.thelatinlibrary.com/plautus/bacchides.shtml> [dostęp: 26.04.2021].

<sup>3</sup> B.S. Herbaczewski, *Słowo pożegnalne nad grobem autora „Parakleta” Antoniego Ziemia – Władysława Poświata (Ś.P.X. Antoniego Szandlerowskiego)*, Warszawa 1911, s. 4.

<sup>4</sup> Zob. krótką relację z pogrzebu zamieszczoną następnego dnia w „Kurierze Porannym” 1911, nr 13, s. 2.



Bezpośrednio po śmierci Szandlerowskiego, w styczniu i w lutym 1911 roku, na łamach prasy ukazało się zaledwie dziesięć nekrologów – wspomnień pośmiertnych<sup>5</sup>. Żaden z nich<sup>6</sup> nie donosił o rodzaju śmierci zmarłego i nie ujawniał jej okoliczności, nie zawiadamiał o terminie i miejscu pogrzebu, nie zawierał informacji dotyczących rodziny zmarłego czy bliskich mu osób (cenzura obyczajowa objęła milczeniem ukochaną zmarłego Helenę Beatusową). Nekrologi niewielkich rozmiarów drukowane były bez podpisu; obszerniejsze – podpisane inicjałami lub nazwiskiem – zazwyczaj były inkrustowane cytatami z dzieł Szandlerowskiego (głównie z *Parakleta* i *Epitafium*).

Wspomnienia te czytane w porządku objętościowym, od najkrótszego do najdłuższego, tworzą ciekawą „narrację nekrologiczną”, która wykazuje znamiennej ewolucję. Nekrologi anonimowe pełnią przede wszystkim funkcję użytkową – mają charakter oficjalny, czysto informacyjny, rzeczowo powiadają o zgonie księdza-poety, pisane są z reguły stylem pozbawionym zabarwienia uczuciowego i wykazują duże skonwencjonalizowanie (zarówno w kompozycji, jak i spetryfikowanym języku). Redagowane są według zwyczajowo określonych reguł stylistycznych<sup>7</sup>, powierzchownie omawiają

---

<sup>5</sup> Granica pojęciowa: nekrolog – wspomnienie pośmiertne, jest dosyć płynna. Tadeusz Budrewicz w szkicu *Wspomnienie pośmiertne w XIX wieku (Perspektywa genealogii i biografistyki)* („Roczniki Humanistyczne” 2018, t. 66, z. 1, s. 117) przekonuje, że w pierwszej połowie XIX wieku były one rozumiane synonimicznie. Używając nazwy nekrolog, mam na myśli drugie słownikowe znaczenie tego pojęcia, definiowanego jako: „zawiadomienie o śmierci podane do ogólnej wiadomości, zawierające informacje dotyczące pogrzebu zmarłego oraz zwykle dane o jego życiu i działalności; także wspomnienie pośmiertne” (*Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2: L–P, Warszawa 1988, s. 309); „artykuł omawiający życie i dzieło osoby zmarłej publikowany zazwyczaj niebawem po jej śmierci. [...] [mający] formę osobistego wspomnienia bądź rozprawy naukowej, poddające analizie dorobek zmarłego” (M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 309).

<sup>6</sup> Przedmiotem niniejszego artykułu są wspomnienia pozgonne, które zostały wydrukowane, poza wyjątkiem krakowskich „Nowości Ilustrowanych”, w pismach warszawskich, takich jak: „Słowo”, Tygodnik Ilustrowany”, „Nowa Gazeta”, „Biesiada Literacka”, „Przegląd Katolicki”, „Prawda”, „Świat” (przedruk w „Dzienniku Chicagowskim”), „Bluszcz” i „Sfinks”. Osobno, jako oddzielna broszura, został opublikowany nekrolog pożegnalny pióra B.S. Herbaczewskiego.

<sup>7</sup> O stylistyce piśmiennictwa funeralnego ciekawie pisze Ewa Kapturek w książce *Językowy kształt nekrologów prasowych (na materiale poznańskich dzienników z roku 2001)*, Poznań 2008. Praca ta zawiera m.in. wyczerpujące informacje na temat

biografię i twórczość Szandlerowskiego, niewiele mówią, kim był jako człowiek, jaka była jego postawa życiowa itp. Z kolei nekrologi podpisane, zwłaszcza pełnym imieniem i nazwiskiem (na przykład Jan Tarczewski) albo łatwo rozpoznawalnymi przez czytelników danego pisma inicjałami (ks. J. G. [Jan Gnatowski], St. S. [Stanisław Sierosławski], T. K. [Tadeusz Kończyc]), zdecydowanie odchodzą od „suchej” sprawozdawczości, stereotypowych formuł i klisz językowych, typowych dla nekrologów prasowych, mają bowiem charakter prywatny, ich styl manifestuje duże zaangażowanie emocjonalne nadawców. Z reguły są tekstami aksjologicznie nacechowanymi – zawierają wartościujące określenia zmarłego, widoczna jest w nich selekcja opisywanych faktów biograficznych oraz określona hierarchia wartości w charakteryzowaniu jego twórczości. Te zaś nekrologi, których autorami są przyjaciele zmarłego (Antoni Gawiński i Bolesław Szczęsny Herbaczewski), wyróżniają się dużym zindywidualizowaniem treści i stylu, mają z jednej strony charakter bardzo intymny – zdradzają silną więź uczuciową piszących ze zmarłym i w dużej mierze służą także ekspresji osobistych emocji nadawców (ból i żaloby), wywołanych odejściem bliskiej im osoby, z drugiej – można je określić mianem tekstów literackich, ponieważ są niezwykle zlizowane, operują licznymi metaforami, peryfrazami, cytataми poetyckimi, wyszukаныmi frazami, figurami retorycznymi itd.

Spośród nekrologów niepodpisanych najbardziej lakoniczny (będący raczej notą pośmiertną niż nekrologiem we wtórnym rozumieniu tego pojęcia) wydrukowany został dwa dni po śmierci Szandlerowskiego (10 stycznia) w „Słowie” – konserwatywnym dzienniku informacyjno-politycznym. Miał charakter silnie zobjektywizowany i nie zawierał jakiegóś wyrażniejszej, wartościującej oceny zmarłego. Anonimowy nadawca powiadał czytelników pisma:

W dniu 8 stycznia r.b. rozstał się z życiem ks. Antoni Szandlerowski, proboszcz parafii Grochów pod Kutnem, przeżywszy lat 33. Odznaczał się niepospolitym talentem poetyckim. Dramaty jego: *Samson* (odznaczony na konkursie w Łodzi), *Syn ziemi* oraz poemat filozoficzno-religijny *Excelsior*, wywołały przed kilku laty wielkie zainteresowanie. Pisywał on pod pseudonimem Jana Ziemica<sup>8</sup>.

Charakterystyka zalet zmarłego i redukcja informacji o jego dokonaniach przybrały tu postać nieledwie formalnej opinii. Obiektywizm i rzeczowość przekazu, brak nacechowania emocjonalnego nie korespondowały jednak w tym

---

typologii nekrologów, ich struktury, charakteru formuł inicjalnych i finalnych, leksyki oraz pełnionych przez ten gatunek funkcji.

<sup>8</sup> Z żalobnej karty, „Słowo” 1910, nr 10, s. 5.

tekście z rzetelnością informacji. Zdumiewać może duża liczba popełnionych błędów w tak zwięzłym komunikacie: począwszy od tytułów nieistniejących dzieł poety (*Syn ziemi, Excelsior*), przez rzekomą nagrodę konkursową otrzymaną w Łodzi (przyznaną przecież nie za *Samsona*, lecz za *Tryumf*), skończywszy zaś na przeinaczeniu pseudonimu zmarłego.

W sposób równie lakoniczny, ale już wolny od potknięć rzeczowych, żegnał po kilkunastu dniach (21 stycznia) autora *Parakleta* poczytny „Tygodnik Ilustrowany”. Niepodpisany autor nekrologu, podobnie jak publicysta „Słowa”, w pierwszej kolejności wskazał funkcję kapłańską zmarłego („proboszcz parafii Grochów w Kutnowskim”) i krótki czas życia („zaledwie lat 33”), po czym skupił się na charakterystyce twórczości, formułując sądy nader ogólnikowe i szablonowe – „Był kapłanem i poetą, rwał się do pracy dla kraju i narodu, tworzył pieśni zakrojone na szeroką miarę, zwichrzone może, nierówne, ale błyskające promieniami szczerego talentu. Była to natura szlachetna i podniosła”<sup>9</sup> – zwieńczone stereotypową kodą: „Szkoda młodego życia, szkoda górnego ducha, szkoda pięknego serca, które tak rychło bić dla kraju przestało!”<sup>10</sup>. Podkreślenie dokonań zmarłego „dla kraju i narodu” wzmacniało ekspresję nekrologu i służyło kreacji zmarłego jako gorliwego patrioty, która jednak w ostatnim segmencie kompozycyjnym nekrologu wymknęła się nieco spod kontroli piszącego – powodowany fantazją, podawał przerysowane informacje o pogrzebie, w którym uczestniczyły „tysiące” oraz „deputacje włościan z wieńcami kłosów”<sup>11</sup>.

Znacznie mniej sztamkowy charakter miały anonimowe wspomnienia pozgonne zamieszczone w „Nowej Gazecie” – dzienniku polskiej mniejszości żydowskiej, wydawanym w Warszawie przez Stanisława Kempnera, oraz w krakowskich „Nowościach Ilustrowanych” – tygodniku społeczno-kulturalnym redagowanym przez Stanisława Lipińskiego. Choć ich autorzy nie ustrzegli się treściowo-gatunkowej stereotypizacji (oba zaczynały się, podobnie jak poprzednie, informacją o przedwczesnym zgonie proboszcza z Grochowa), to styl opracowanych przez nich komunikatów zdradzał już pewne zaangażowanie emocjonalne. Publicysta „Nowości Ilustrowanych” rozpoczął nekrolog od konwencjonalnej (zgodnej z normą obyczajową) formuły: „Z szczerym żalem przyjęto w Królestwie Polskim żalobną wiadomość o przedwczesnym zgonie...”<sup>12</sup>, zaś nadawca nekrologu wydrukowanego w „Nowej Gazecie” od początku wypowiadał się w imieniu szerszej grupy społecznej, pisząc: „Dochodzi

<sup>9</sup> Ks. Antoni Szandlerowski, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 3, s. 51.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Zgon zacnego kapłana-literata, „Nowości Ilustrowane” 1911, nr 3, s. 7.

nas wiadomość, że w Grochowie, kutnowskim, zmarł [...]”<sup>13</sup>. W dalszej kolejności obaj podnosili zalety umysłu i serca kapłana oraz niepospolity (choć niedostatecznie jeszcze, ich zdaniem, wykształcony) talent dramaturga, a także zwracali uwagę na tragizm jego biografii. Tragizm ten obaj sprowadzali do nierozwiązywalnego konfliktu między powinnością bycia kapłanem i jednocześnie chęcią bycia niezależnym artystą. Autor nekrologu zamieszczonego w „Nowościach Ilustrowanych” wyjaśniał:

Życie ks. Szandlerowskiego było tragedią w swoim rodzaju. Talent bardzo duży, śmiałe pomysły, chęć wypowiedzenia się przeszkadzały mu w pełnieniu służby kościelnej. Z drugiej strony wielka sumienność i poczucie obowiązku kazały mu często zapominać o porywach ducha, a pamiętać przede wszystkim o powinnościach zawodu<sup>14</sup>.

Natomiast autor wspomnienia pozgonnego opublikowanego w „Nowej Gazecie” informował:

Ks. Szandlerowski przechodził silny kryzys wewnętrzny: talent twórczy, śmiałość pomysłów, przeszkadzały mu w służbie kościelnej; usiłował na próżno pogodzić jedno z drugim<sup>15</sup>.

Obaj w analogiczny sposób ubolewali nad faktem przedwczesnej śmierci poety, która uniemożliwiła dalszy rozwój jego talentu literackiego i zniweczyła nadzieje na powstanie dzieł, które mogłyby wejść na trwałe do polskiej literatury. Uderza również podobieństwo ostatnich segmentów obu nekrologów, w których bezpośrednio po informacji o pozostawionych przez zmarłego rękopisach, godnych opracowania i ogłoszenia drukiem, pojawiają się konwencjonalne formuły służące uczczeniu pamięci zmarłego: „Cześć pamięci zacnego kapłana!” („Nowości Ilustrowane”); „Ks. Szandlerowski był człowiekiem prawym i szlachetnym; pozostawia po sobie dobrą pamięć wśród tych, którzy go znali” („Nowa Gazeta”). Wyraźne podobieństwo stylu i segmentacji treści w obu tekstach, wykorzystanych klisz językowych i kolejności poruszanych wątków nasuwa przypuszczenie, że albo pisała je ta sama osoba, albo autor nekrologu w „Nowościach Ilustrowanych”, zważywszy na czas publikacji numeru

---

<sup>13</sup> Ks. Antoni Szandlerowski (*wspomnienie pozgonne*), „Nowa Gazeta” 1911, nr 13, s. 1.

<sup>14</sup> *Zgon zacnego kapłana-literata*, s. 7.

<sup>15</sup> Ks. Antoni Szandlerowski (*wspomnienie pozgonne*), s. 1–2.

(21 stycznia), niewolniczo wzorował się na „wspomnieniu pozzgonnym” z „Nowej Gazety” (10 stycznia).

Bez żadnych już wątpliwości należy mówić o niesamodzielności myślowej ostatniego z niepodpisanych nekrologów Szandlerowskiego, ogłoszonego 18 lutego w „Biesiadzie Literackiej” – ilustrowanym tygodniku literacko-politycznym, redagowanym w duchu konserwatywnym, zbliżonym do programu Narodowej Demokracji. Odtwórczy charakter tego tekstu, pisanego z perspektywy ortodoksyjnego katolika, polegał na tym, że całkowicie bazował on na treści nekrologu pióra księdza Jana Gnatowskiego, wydrukowanego w „Przeglądzie Katolickim” (o czym dalej) – był po prostu cytatem obszernych jego fragmentów, do których nadawca wprowadzał drobne zmiany stylistyczne lub opuszczał niepasujące do prowadzonej przez niego myśli passusy, nie zawsze zresztą owe opuszczenia zaznaczając. Oryginalnymi refleksjami w tym nekrologu były jedynie dwa akapity – pierwszy i ostatni – kłamrowo spinające kompozycję całego przekazu. W pierwszym piszący formułował tezę na temat „meteorycznego blasku”, którym zajaśniał przed laty niepospolity talent poetycki zmarłego i któremu nie dane było się rozwinąć, ponieważ: „zgaśł niebawem, przytłumiony rozterką duchową, która kapłana-poetę do grobu przedwcześnie wpędziła”<sup>16</sup>. Ostatni akapit ową tezę mechanicznie powtarzał i puentował rzeczową informacją, wzmacniającą orientację światopoglądową piszącego: „Trzeba dodać, że Ks. Szandlerowski zmarł na stanowisku proboszcza parafii Grochów, położonej w pow. kutnowskim”<sup>17</sup>.

Perspektywa klerykalna i ortodoksyjny światopogląd chrześcijański z pewnością miał wpływ na aksjologicznie nacechowaną treść wspomnienia pośmiertnego napisanego przez księdza Gnatowskiego, wydrukowanego 21 stycznia w piśmie, które sam redagował. Silne nacechowanie emocjonalne i zaangażowanie osobiste nadawcy ujawniał już pierwszy akapit tekstu:

Ci, którym nie są obce stosunki osobiste, panujące w dawnej redakcji „Wiary” i obecnej „Przeglądu [Katolickiego – G.L.]”, zrozumieją łatwo, jak bolesną stratą jest dla nas zgon ks. Antoniego Szandlerowskiego. Był on przyjacielem naszego pisma i naszym przyjacielem osobistym<sup>18</sup>.

Wyeksponowanie na początku nekrologu pozycji redakcji dawnej „Wiary”, a obecnego „Przeglądu Katolickiego” i roli, jaką odgrywała w życiu zmarłego,

<sup>16</sup> Ks. Antoni Szandlerowski, „Biesiada Literacka” 1911, nr 7, s. 135.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 136.

<sup>18</sup> J. Gnatowski, *Śp. Ks. Antoni Szandlerowski*, „Przegląd Katolicki” 1911, nr 3, s. 44.

mimo zapewnienia o przyjacielskich stosunkach, jest nieco protekcyjne i w sumie mało taktowne wobec osoby, którą się po śmierci wspomina. Wyniosły ton wybrzmiewa także w zamknięciu nekrologu, który jest zwieńczeniem konsekwentnego stanowiska światopoglądowego nadawcy. Jako przedstawiciel środowiska katolickiego dokonuje on surowej (niemal inkwizytorskiej), ale ukrytej pod maską dobroduszej wyrozumiałości, oceny życia i twórczości zmarłego – w ostatnim akapicie czytamy: „Biedne, wichrami życia przedwcześnie zwarzone serce przestało bić, dusza stanęła przed sąd Boży, ale, ufamy w to gorąco, stanęła przygotowana i oczyszczona cierpieniem, zwycięstwem nad sobą, ofiarą całego ciernistego żywota”<sup>19</sup>.

Zasadnicza część nekrologu Gnatowskiego manifestuje postawę nadawcy sprowadzającą się do określonej ideologicznej manipulacji czytelnictwem odbiorem. Gnatowski, nie respektując starożytnej zasady *De mortuis nil nisi bonum dicendum est*, dostrzega w młodzieńczej twórczości Szandlerowskiego znamiona apostazji, niezgodności z zasadami Kościoła katolickiego<sup>20</sup>, a w jego zachowaniu – naruszenie godności kapłańskiej. Zdaje się nie rozumieć istoty dramatycznego losu zmarłego, będącego tragedią wyboru między byciem kapłanem i byciem poetą. Przyczyn wewnętrznego konfliktu i bolesnych zmagañ głęboko wierzącego chrześcijanina, dalekiego od buntu i bluźnierstwa, i artysty „o wyobraźni nadmiernie bujnej”<sup>21</sup>, skłaniającej się ku mistycyzmowi, upatruje nie w tragedii wyboru, lecz w braku pogłębienia wiedzy teologicznej oraz w uleganiu zgubnym wpływom „zwyrodniałych” prądów epoki, fascynujących się tym, co chorobliwe i anormalne, a ponadto w oddziaływaniu niewłaściwych ludzi, z którymi się stykał – ludzi sztuki, chcących wykorzystać jego samorzutny, niepospolity, pełen rozmachu talent jako narzędzie walki przeciw wierze i Kościołowi.

Jeszcze inną przyczyną życiowej tragedii poety-księdza i jego wewnętrznego rozdarcia jest – zdaniem Gnatowskiego – nietrafny wybór tematów poruszanych w twórczości, zwłaszcza tych związanych z dziejami Chrystusa i dogmatem Trójcy Świętej – wątków, którym zmarły nie zdołał podołać (jak Dante czy Fra Angelico). Redaktor „Przeglądu Katolickiego” stwierdza autorytatywnie:

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>20</sup> Nie pada tu wprost żaden z tytułów „nieprawomyślnych” utworów Szandlerowskiego, można jednak przypuszczać, że redaktor „Przeglądu Katolickiego” ma przede wszystkim na myśli *Marię z Magdali* oraz antyklerykalny paszkwil na warszawską kurię arcybiskupią *Elenchus cleri alias cholera saecularis ac irregularis Cosistorii Varsoviensis pro Anno Domini 1906 abo Ołtarzyk Złoty, gdzie najdziesz sprośne żywoty braci konsystorskiej*.

<sup>21</sup> J. Gnatowski, *Śp. Ks. Antoni Szandlerowski*, s. 44.

Poeta przepojony wrażeniami chrystianizmu, pełen jego zaświatowych wizji, chciał wizje te wcielić w pieśń [...]. Nie obliczył się z tym, że umysł ludzki za słaby jest na takie loty, że słowo za nikłe, by znaleźć potrzebne do tego barwy, że tam, gdzie jedna litera była w stanie wywołać konflikt między dwoma odłamami chrześcijaństwa, nie sposób puszczać wodze fantazji i pozwalać sobie na poetyczną licencję<sup>22</sup>.

Wypowiadając się w imieniu prawowiernych chrześcijan, piszący trzykrotnie sytuuje Szandlerowskiego w roli syna marnotrawnego. Po raz pierwszy, kiedy przekonuje, że jego dusza „wróciła w dom Ojca skruszona i ukojona wewnętrznie”<sup>23</sup>; po raz drugi, gdy podkreśla, iż lepsza część twórcy *Parakleta* „wróciła do swego Stwórcy, od którego odbiegła, na czas jeno, by się z nim zjednoczyć w latach ostatnich życia”<sup>24</sup>; i po raz trzeci, pisząc: „Sumienie katolickie i kapłańskie ks. Szandlerowskiego poznało błąd zawiniony przez wyobraźnię, i błąd ten został szczerze odżałowany i naprawiony [...] chrześcijanin okazał się w nim w całej sile i przewycięzył poetę”<sup>25</sup>. Figura syna marnotrawnego staje się więc symbolicznym i związłym obrazem życia zmarłego, przy czym piszący kilkakrotnie zaznacza udział Kościoła w owym nawróceniu, porównując go do miłosiernej, wyrozumiałej matki, która przebacza swemu dziecku „obłąd myśli”<sup>26</sup>.

Nekrolog pióra Gnatowskiego jest ciekawym dokumentem socjologicznym, dobrze obrazującym, jak światopogląd i preferowany system wartości oraz zajmowana pozycja społeczna wspominającego wpływają na treść i stylistykę wspomnienia pośmiertnego. Dokumentem podobnego rodzaju jest tekst Jana Tarczewskiego, zatytułowany *Pamięci Antoniego Szandlerowskiego*, zamieszczony 4 lutego na łamach „Prawdy” w dziale „Krytyka literacka i artystyczna”. Stanowi on swoistą przeciwwagę ideową nekrologu wydrukowanego w „Przeglądzie Katolickim”. Antyklerykalne nastawienie Tarczewskiego ujawnia już pierwsze zdanie tekstu: „Życie i śmierć ks. Szandlerowskiego stają się nowym, bolesnym świadectwem brutalnego barbarzyństwa kleru”<sup>27</sup>, wzmacnia zaś zdanie ostatnie: „Kler, zgnębiwszy naprzód człowieka, pragnie dziś po śmierci zgnębić jego pamięć”<sup>28</sup>, dające wyraz oburzeniu piszącego na zakaz wygłoszenia przez Herbaczewskiego mowy nad grobem przyjaciela, ocenionej przez zwierzchników kościelnych jako nazbyt wolnomyślicielska. Stworzona

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 46.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>27</sup> J. Tarczewski, *Pamięci Antoniego Szandlerowskiego*, „Prawda” 1911, nr 5, s. 10.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 11.

w ten sposób klamra kompozycyjna mocno spina główne refleksje Tarczewskiego. Prowadzą one do jednoznacznego wniosku: Szandlerowski stał się ofiarą zabiegów inkwizycyjnych swoich przełożonych, którzy nie tylko uniemożliwiali mu rozwój twórczości literackiej, zawłaszczali wolność osobistą, ale także zbezczeszcili jego pochówek. Mocne zideologizowanie wypowiedzi uwidaczniają tendencyjne określenia użyte na przedstawicieli środowiska kościelnego: „wandalska armia czarnego bractwa”, „nienawistne współkoleżeństwo”, „próchno martwoty”, „nieubłagana hierarchia, dławiąca z góry i ściągnająca w dół”, „istoty małe”, „dusze przyziemne i ślepe” itp.

Sposób konstrukcji tekstu Tarczewskiego, przedstawiającego Szandlerowskiego jako ofiarę „czarnego bractwa”, buduje dramatyczną narrację i określoną aurę uczuciową nekrologu. Stwierdzenia nadawcy są argumentowane cytatami z dzieł zmarłego, co z jednej strony przełamuje stereotypizację języka wspomnienia pośmiertnego, z drugiej zaś przyczynia się do jego estetyzacji. Tarczewski dla wzmocnienia tezy o niezależnej naturze poety, określającej jego postawę buntu i walki, przywołuje z I aktu *Parakleta* fragment pierwszego monologu Ziemica oraz dialogu Bożenny z Sędzią<sup>29</sup>, zaś dla podkreślenia słuszności przedśmiertnego żądania poety-księdza, by także po zgonie szanowano niepodległość jego ducha, cytuje dwie pierwsze strofy i ostatnią słynnego *Epitafium*, będącego dowodem głębokiej samowiedzy zmarłego, wyrażającym jego postawę wobec śmierci:

Na grobu mego zimny głaz  
Rzucicie uwiędłą białą kiść...  
I samotnemu zwólcie iść  
W kraj mych wyżnionych cudnych kras...

Na grobu mego zimny głaz  
Nie stawcie krzyża! Bo wasz krzyż  
Nie wznosi ducha mego w wyż,  
Bo nie jest z Chrysta, jedno z was!

Ale... na grobu mego głaz  
Rzucicie zbłoconą... zwiędłą kiść...  
Albo dębowy suchy liść,  
Którym odwieczny wzgardził las...<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Zob. A. Szandlerowski, *Paraklet. Poemat dramatyczny w czterech aktach*, [w:] *Pisma Antoniego Szandlerowskiego (Poświat)*, t. 3, Warszawa 1913, akt I, s. 8 i 32–33.

<sup>30</sup> J. Tarczewski, *Pamięci Antoniego Szandlerowskiego*, s. 11.



Zupełnie inny nekrolog – daleki od stroniczości i zideologizowania, jakie wykazują wspomnienia napisane przez Gnatowskiego i Tarczewskiego – wydrukowany został 28 stycznia w „Świecie” (podpisany St. S.) i w tym samym brzmieniu ukazał się 15 lutego w „Dzienniku Chicagowskim” (tu bez podpisu, w rubryce „Literatura i sztuka”). Ukrywający się pod inicjałami Stanisław Sierosławski tonem rzeczowym, pozbawionym nacechowania emocjonalnego, szczegółowo informował czytelników o najważniejszych faktach biograficznych zmarłego i jego dziełach literackich (inna rzecz, że w tytule nekrologu zniekształcił pseudonim dramaturga, pisząc: *Ziemię-Poświat*). Semantyczne ukierunkowanie wypowiedzi zapowiadało już pierwsze zdanie tekstu: „W 33 roku życia zaledwie zeszedł do grobu mało znany, a przecież jeden z niezwykle utalentowanych poetów i dramaturgów polskich”<sup>31</sup>. Peryfrastyczne nazwanie przedwczesnej śmierci „zejściem” (a nie skonwencjonalizowaną nazwą „odejście”) zdradzało profesję literacką nadawcy, który oprócz uprawiania zawodu dziennikarza był też przecież pisarzem, tłumaczem i współtwórcą Zielonego Balonika. Czytelnicy napisanego przez niego wspomnienia pośmiertnego mogli się wreszcie dowiedzieć, jakie wykształcenie zdobył Szandlerowski, kiedy otrzymał święcenia kapłańskie, gdzie podróżował, jak świetnym był mówcą i erudytą, oraz poznać cechy jego ujmującej osobowości („wytworny w rozmowie i obejściu, zjednywał sobie wszystkich, którzy mieli sposobność bliżej się z nim zetknąć”<sup>32</sup>). Zostali również zaznajomieni z oryginalnymi cechami twórczości zmarłego, który – zdaniem Sierosławskiego – bardziej był lirykiem niż dramaturgiem. Nadawca przypomniał ponadto tytuły utworów Szandlerowskiego (choć przy tej okazji popełnił błąd, pisząc, że wszystkie były wydane pod pseudonimem Antoniego Ziemia), a także fakt entuzjastycznego przyjęcia przez krytykę literacką najwybitniejszego dzieła księdza, za jakie uważał *Parakleta*. Wielkość talentu zmarłego miały odbiorcom zobrazować dwa cytaty fragmentów jego utworów, mówiące o imperatywie tworzenia, chęci łączenia wiary w Boga z twórczością artystyczną i manifestujące silną, niezależną naturę wykreowanej postaci, która uosabiała osobowość swego twórcy. Pierwszym cytatem był znany passus monologu głównego bohatera *Parakleta* (przywoływany zresztą także w innych nekrologach):

Ani mnie tajnych ścież bronne wrzeciądze  
Wstrzymają w pędzie! ni nad rzeźwym źródłem  
Nie złożę głowy – upalanej żarem!...

<sup>31</sup> St. S. [Stanisław Sierosławski], *Ziemię-Poświat*. Ks. Antoni Szandlerowski, „Świat” 1911, nr 4, s. 13.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

Idę o pełni srebrnej... i o nowiu...  
 I w noc zdreszczoną... i w słońca złotowiu –  
*Król-ptak!* zwabiony podniebnym rozgwarem,  
 Idę!...  
 [...]
   
 A że – wolności spragnion – bucham lawą!...  
 Skrzydłem płomiennym huragan dościgam...  
 Dławię go w piorun!...  
 Zwycięstwem zastygam...  
 I znowu szukam...  
 [...]
   
 Boga szukam!...<sup>33</sup>

Drugim – fragment wiersza *Schlone*, błędnie identyfikowany przez Sierosławskiego jako wyimek z *Parakleta*:

Precz z srebrnym mieczem!... precz ze złotą tarczą!...  
 Ramiona mi starczą  
 Prężą się... chrzęszczą... tężą... drżą i warczą!...  
 Pochwycę w nie rdzą przeżarty  
 Tysiącwieczny glob!  
 Już nim miotam...  
 Rozprysnę go w gwiezdny strop!  
 Już migotam...<sup>34</sup>

Dążenie Sierosławskiego do obiektywizmu wypowiedzi widoczne było również w sytuowaniu Szandlerowskiego – gorliwego kapłana – na równej płaszczyźnie z niezwykle utalentowanym poetą. Stwierdził, że rozwój talentu pisarskiego uniemożliwiło przedwczesne odejście księdza, i wyrażał nadzieję, iż śmierć dramaturga zwróci uwagę na nieznaną ogółowi czytelników dzieła. Nekrolog zamykała rzeczowa informacja na temat utworów zmarłego do tej pory niewydanych (pozostawionych w rękopisach) i mających się wkrótce pojawić na rynku księgarskim wrażeń z ostatniej podróży do Włoch.

Jeszcze większe aspiracje literackie autora ujawniał nekrolog zamieszczony 21 stycznia w „Bluszczu”, podpisany inicjałami T. K., pod którymi ukrywał się Tadeusz Kończyc (właśc. Alfred Tadeusz Grot-Bęczkowski). Wspomnienie

---

<sup>33</sup> *Ibidem* (opuszczenia w cytowanym tekście zaznaczone przeze mnie. Zob. A. Szandlerowski, *Paraklet*, akt I, s. 8).

<sup>34</sup> *Ibidem*.

pozgonne rozpoczął podniosłym cytatem z *Epitafium* Szandlerowskiego (przywołując dwie pierwsze strofy wiersza i ostatnią), funkcjonującym na zasadzie rozbudowanego motto<sup>35</sup>, które komentował z egzaltacją, ale nieco niezręcznie stylistycznie:

Nie minęło dwa lata od chwili, gdy pisał te słowa autor *Parakleta*, tego niepospolitego utworu, w którym pełno jest fragmentów i obrazów, jakie tylko natchniony prawdziwie twórca mógł wysnuć z płomiennej wyobraźni, a oto – już się spełniło smutne przeznaczenie: stoimy nad otwartą mogiłą poety...<sup>36</sup>

Niezręczność stylistyczna mogła prowadzić odbiorcę do mylnego wniosku, że przywołane strofy *Epitafium* pochodzą z dramatu *Paraklet*. Egzaltacja Kończycza przybierała na sile, kiedy próbował określić rangę talentu Szandlerowskiego („Duch płomienny, rodem z wysoczyzn, gdzie orły mają siedlisko”<sup>37</sup>), a osiągała niezamierzony efekt śmieszności graniczącej z absurdem w momencie, gdy swoje refleksje (mające na celu wyjaśnienie istoty konfliktu artysty z brutalną rzeczywistością) przeplatał rytmicznie powtarzanymi stwierdzeniami: „zmarł w samą porę...”, „Lepiej więc może dla niego, że odszedł”, „Bez nadziejnym szamotaniom [...] litościwa śmierć położyła kres, cicho stanąwszy u wezłowania pieśniarza”<sup>38</sup>. Kończycz traktował zatem śmierć Szandlerowskiego jako wyzwolicielkę, która przerwała pasmo jego życiowych cierpień. Całość nekrologu puentował parafrazą słów poety, które cytował jako motto, zapewniając jednocześnie o trwałej pamięci o zmarłym: „Na grobu twego zimny głaz, biedny marzycielu, rzucamy nieśmiertelny kwiat pamięci... / *Sunt lacrimae...*”<sup>39</sup>. Umieszczenie w parafrazie jedynie pierwszych słów zwrotu z *Eneidy* Wergiliusza<sup>40</sup> otwierało treść wypowiedzi nekrologowej (mimo że formalnie zamkniętej klamrą) na dalsze dopowiedzenia. Pełnić też miało funkcję konsolacyjną.

---

<sup>35</sup> Szczegółowe uwagi na temat charakteru nekrologowych mott i ich funkcji – zob. E. Kaptur, *Językowy kształt nekrologów prasowych...*, s. 250–267.

<sup>36</sup> T.K. [T. Kończyc], *Śp. Ks. Antoni Szandlerowski*, „*Bluszcz*” 1911, nr 3, s. 28 (w rubryce „Z żałobnej karty”).

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> W całości zwrot ten brzmi: *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt* (Wergiliusz, *Eneida*, księga pierwsza, w. 462), co znaczy: „Są łzy rzeczy (nawet rzeczy płaczą) i umysłu śmiertelnika dotykają”. Cyt. i tłum. za: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. 9 poszerzone, Warszawa 1975, s. 929.

Największą literackość i najsilniejsze nacechowanie emocjonalne wykazują jednak nekrologi o zdecydowanie intymnym charakterze, pisane przez przyjaciół Szandlerowskiego: malarza Antoniego Gawińskiego oraz poetę i działacza politycznego Bolesława Szczęsnego Herbaczewskiego.

Nekrolog Gawińskiego ukazał się w lutowym zeszytcie „Sfinksa”. Literackość tekstu (operowanie metaforami, poetyckie epitety, liryzacja narracji, pytania retoryczne, niedopowiedzenia budujące podniosły nastrój, przestawny szyk zwracający uwagę na określenia szczególnie dla nadawcy ważne itp.) motywowała nie tylko mocna więź emocjonalna ze zmarłym, ale zapewne miało na nią wpływ także miejsce publikacji nekrologu. Zamieszczony został przecież w renomowanym czasopiśmie literackim, artystycznym i naukowym, kierowanym przez Henryka Bukowińskiego, mającym ambicje kontynuacji wytwornej „Chimery” Miriama. Wysoka ekspresja uczuć nadawcy powodowała, że charakteryzował zmarłego, używając określeń niekonwencjonalnych. Szandlerowski był dlań: „człowiekiem oryginalnym, wyniosłym duchem – ogniowej próby Poetą”, „zdolnym do najwyższych uniesień, do ekstazy”, „artystą niespotykanej jednolitości – w każdej myśli i w każdym odczuciu”, „poetą polskim potężnej miary [...] o niespotykanej szlachetności kruszcu”, „człowiekiem orlim, jakich się rzadko i nie wszędzie spotyka”, „wizjonerem olbrzymim”, „Duchem górnym”<sup>41</sup>. Owa jednoznacznie wartościująca identyfikacja zmarłego była rozwijana w dalszym ciągu narracji przez hiperbolizacje i pełne patosu stwierdzenia, które miały na celu znalezienie najbardziej adekwatnych wyrażen dla przedstawienia istoty życia i twórczej aktywności poety-kapłana:

A w ogniach złotych szedł, w błyskawicach, w gromie – we wzlotach, gdzie lazur nieobjęty jest i czysty.

W obloku natchnienia i nieopisanej tęsknoty.

[...] w walce schodziło mu – w wiecznym wysiłku i zmaganiu – to życie krótkie.  
[...] Przeszedł niezrozumiały zupełnie. Ci, którzy sądzą, że weń wnikają, policzyli go w poczet ofiar idei wyznaniowej [...]. Nic fałszywszego! X. Antoni Szandlerowski był chrześcijaninem w najczystszy, najgorętszy i najwznioślejszy znaczeniu tego wyrazu. Cała jego niezwykła poezja była najzupełniej obcą przypisywanym jej pierwiastkom. To serce płomienne i słodkie na wskroś było Boże, a dusza pełna tak wielkiej i tak silnej wiary, że to – co widziała w marzeniach – dla naszej epoki i dla jej ludzi było stanowczo – za błękitne... [wyróżnienie autora]<sup>42</sup>

<sup>41</sup> A. Gawiński, *Antoni Szandlerowski*, s. 307–309 (w rubryce: „Żniwo śmierci”).

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 307 i 309.

Gawiński nie widział zatem żadnej kolizji między pełnieniem przez Szandlerowskiego funkcji kapłana i byciem artystą. Jego zdaniem płomienna wiara w Boga objawiała się w wypadku autora *Parakleta* właśnie poprzez Piękno i Sztukę. Twórczość literacką przyjaciela porównywał do nieustannej walki, wewnętrznie przeżywanego czynu, huczącej kaskady, potężnej broni rozbijającej „okowy, które duszę więziły”<sup>43</sup>. Sztuka była dla zmarłego, jak przekonywał, poszukiwaniem, tęsknotą do piękna, miłością.

Niemożność precyzyjnego zdefiniowania wielkości twórczego talentu Szandlerowskiego uruchamiała w wypowiedzi Gawińskiego serię pytań i zwrotów retorycznych: „Czyż mógł [napisać – G.L.] więcej, żyjąc trzydzieści trzy lata?”, „W niej [sztuce – G.L.] ujrzał Poeta odpowiedź na wszystkie pytania: Bóg? Prawda? Szczęście?”, „Któż wiedzieć może, jakich osiągnąłby wyzryn, gdyby szedł dalej w trudzie żywota...”<sup>44</sup>.

Równie silnie zmetaforyzowany był w nekrologu pióra Gawińskiego opis smutku żałobników, odwołujący się do topiki śmierci-snu:

Jak sen przedziwnej mocy i nieznanego wdzięku, zniknął sprzed oczu najbliższych przyjaciół: kraj nie domyślił się – nie mógł się domyśleć – jak ciężką poniósł stratę. Za mało był ogółowi znany, za mało przemówił – za wcześniej odszedł. [...] tam, gdzie tryskało światło i życie – wybuchła nagle ciemnia głucha, rozwinęło się milczenie i wiekiusty spokój<sup>45</sup>.

Wielkość straty, jaką poniósł kraj i ogół społeczeństwa, który nie zdołał poznać utworów zmarłego, wyrażało proste stwierdzenie Gawińskiego: „za wcześniej odszedł”, diametralnie kontrastujące z diagnozą Kończycy: „zmarł w samą porę...”. Pełen egzaltacji, laudacyjny nekrolog pisany przez przyjaciela malarza, obfitujący w wyliczenia zasług i zalet zmarłego, służących nieomal jego sakralizacji, zamykał rzeczowy postulat zbiorowego wydania wszystkich dzieł poety, także tych pozostawionych w rękopisie. Umożliwić to miało utrwalenie nazwiska Szandlerowskiego w polskiej literaturze, a przede wszystkim dać czytelnikom sposobność poznania jego za mało znanej i niewłaściwie interpretowanej twórczości. Ostatnie zdanie nekrologu wracało wszak do podniosłego stylu, w którym utrzymana była cała wypowiedź Gawińskiego: „Choć odszedł na zawsze człowiek, nie może umierać dzieło, w którym jarzyły się zadatki życia wiecznego”<sup>46</sup>. Stwierdzenie to aluzyjnie odsyłało do horacjańskiej formu-

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 308.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 307 i 308.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 308.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 309.

ły: *Non omnis moriar*, będącej próbą przewyciężenia śmierci przez pamięć o dokonaniach twórczych zmarłego.

Osobne miejsce wśród nekrologów Szandlerowskiego zajmuje *Słowo pożegnalne nad grobem autora „Parakleta”*... Bolesława Szczęsnego Herbaczewskiego. Z wielu powodów różni się ono od pozostałych. Jest to najdłuższy i najbardziej osobisty nekrolog. Nie został opublikowany w prasie, lecz ukazał się jako osobna, ośmiostronicowa broszura (formatu 16 × 25 cm) w wydawnictwie Gebethnera i Wolffa<sup>47</sup>. Jest nekrologiem pożegnalnym, a nie wspomnieniem pośmiertnym, a właściwie – oracją pogrzebową, utrzymaną od początku do końca w podniosłym, patetycznym stylu, respektującą reguły poetyki właściwe dla tego gatunku. Kluczowe segmenty tekstu (początek i koniec) zawierają słowa pożegnania wypowiedane nie w odniesieniu do osoby trzeciej, ale kierowane bezpośrednio do osoby drugiej, a zatem typowa dla nekrologu narracja trzecioosobowa zostaje w pierwszej i ostatniej części tekstu Herbaczewskiego zamieniona na wypowiedź apelatywną, dzięki czemu miejsca te przybierają formę rozbudowanej inwokacji, którą można interpretować jako swoiste medium duchowej komunikacji nadawcy ze zmarłym<sup>48</sup>.

O odrębności tekstu Herbaczewskiego decyduje ponadto fakt, że jest on *stricte* literacki, bardzo liryczny i ekspresywny. Już wstępna analiza złożonego tytułu – *Słowo pożegnalne nad grobem autora „Parakleta” Antoniego Ziemia – Władysława Poświata (Ś.P.X. Antoniego Szandlerowskiego)* – nasuwa ciekawy kierunek interpretacji refleksji w nim zawartych. Mniej ważna wydaje się dla mówiącego onomastyczna identyfikacja zmarłego (pełne imię i nazwisko pojawia się jako ostatni człon tytułu, ujęty zresztą w nawias). Szandlerowski interesuje go przede wszystkim jako twórca – autor *Parakleta*; a dalej jako artysta niejako odpersonalizowany, ukrywający się pod znaczącymi pseudonimami: Antoni Ziemic – Władysław Poświat. Ta depersonalizacja umożliwi nadawcy w pierwszym i ostatnim zdaniu nekrologu utożsamić zmarłego z Parakletem.

Interpretacji sensu mowy Herbaczewskiego nie ułatwia jej hermetyczność i rozwichrzenie emocjonalne. Mimo to zagęszczona semantycznie treść

---

<sup>47</sup> Dochód ze sprzedaży broszury był przeznaczony na postawienie głazu nad mogiłą Szandlerowskiego.

<sup>48</sup> Ciekawie na temat nekrologów nacechowanych apelatywnie pisze Jacek Kolbuszewski: „adresatem [w nich – G.L.] jest uczczony nekrologiem zmarły. Nekrolog staje się w ten sposób medium w transcendentnej komunikacji między światem żywych a umarłymi. [...] Zwrot do zmarłego nie tyle zabarwia uczuciową tonację nekrologu, ile ją determinuje”. Zob. J. Kolbuszewski, *Z głębokim żalem... O współczesnej nekrologii*, Wrocław 1997, s. 113–114. Zob. także J. Kściuczyk, *Nekrolog prasowy – medium pomiędzy żywymi a umarłymi*, „Poradnik Językowy” 2005, nr 9, s. 19–30.

nekrologu ma bardzo spójną formę. Spina ją wyraźna kłamra kompozycyjna. Oracja rozpoczyna się niejako trzy razy: 1) poetyckim zwrotem do zmarłego – mającym na celu przypomnienie, kim był za życia – składającym się z cytatu (skontaminowanych i nieco przerobionych fragmentów *Parakleta*<sup>49</sup>), opatrzonego komentarzem nadawcy, 2) lakoniczną zapowiedzią tego, kim jest po śmierci, posilkowaną również przywołaniem słów poety (znajdujących się w *Paraklecie*), 3) formułą inicjalną, odsłaniającą stan emocjonalny żałobnika i silną więź przyjacielską łączącą go ze zmarłym:

„Czoło twoje **jako** słońce  
i **Twoja mgłami skroń osnuta**

[...]

**Tyś i** za życia: wždy ziemi daleki,

**Tyś i** za życia: żywy i umarły...”

Tako, płomienny Paraklecie, o sobie pisałeś zbyt niedawno jeszcze ...

A dziś:

„**Już** jesteś biały – jak kwiecie jabłonne ...

Jesteś czysty – jak lilie zagonne ...

A tak zimny – jako tchnienie mgielne ...

A tak martwy – jak giezła śmiertelne ...”

Krwią ciekący ból mną targa, gdy złośliwe Fatum mnie rzuciło dziś nad grobu  
czarną przepaść, u moich nóg wyrosła nagle, a skargą beznadziejną wzwyczajającą,  
jako Molochu paszcza ta krwiożercza, gdy pochłania wokół wszystko, przez  
Olimpu dobre bóstwa ukochane ... [wyróżnienia drukiem rozstrzelonym autora;  
drukiem pogrubionym – G.L.]<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Herbaczewski nie wskazuje tytułów utworów Szandlerowskiego, z których czerpie cytaty. Ich identyfikację utrudnia fakt, że niekiedy pozwala sobie na pewną przeróbkę wątków lub dokonuje swobodnej trawestacji oryginału. Zacytowane lub strawestowane na początku nekrologu ustępy *Parakleta* pochodzą z III aktu, najpierw jest to fragment dialogu Bożenny z Cieniem, następnie kwestia Św. Jana (autocharakteryzująca tę postać) skierowana do Bożenny i wreszcie dialog Bożenny z Cherubem. Czcionką pogrubioną zaznaczyłam fragmenty dopisane lub zmienione przez Herbaczewskiego. W oryginale mają one następującą postać: „Czoło twoje jak słońce... skroń osnuta mgłami...”; „Jako za życia: wždy ziemi daleki... / Jako za życia: żywy i umarły...”; „Jesteś biały – jak kwiecie jabłonne”. Zob. A. Szandlerowski, *Paraklet*, akt III, s. 96, 97, 84.

<sup>50</sup> B.S. Herbaczewski, *Słowo pożegnalne nad grobem autora „Parakleta”* ..., s. 3.

Ostatnie zdanie nekrologu pożegnalnego również jest nieszablonowe i odbiega formą oraz treścią od formuł finalnych w omówionych wcześniej tekstach. Podmiot mówiący, parafrazując tym razem fragmenty *Epitafium*, sytuuje się tu w roli przedstawiciela szerszej grupy społecznej, nadawcy zbiorowego, formę osobistego „ja” zamienia na wspólne „my”:

Nigdy przegorzkich łez nad grobu Twego zimnym głazem przelewać nie przestaniemy, my – tu wszyscy dziś zebrani – dla których w orlich lotach naszych byłeś przodownikiem – mistrzem niedościgłym – i dla wybranych tragicznej Polski synów takim będziesz – PARAKLECIE NASZ – przez wieków wiek... [wy różnienie autora]<sup>51</sup>.

Poetyka tekstu Herbaczewskiego nie tylko jest bliska, co oczywiste, poetyce mowy pogrzebowej. Wykazuje również podobieństwo do sposobu pisania Szandlerowskiego oraz emfaticznego stylu młodopolskiego. Podmiot mówiący, który na początku tekstu wydaje się równie ważny jak ten, o którym jest mowa w pożegnaniu, zwraca się do zmarłego i mówi o nim, przejmując niejako jego język. Główne cechy tego języka to: płomienny entuzjazm, liryzm, emocjonalizm, patos, ekspresja, emfaza, afektacja, egzaltacja, retoryczność, hiperbolizacja, silne zmetaforyzowanie. W nacechowane aksjologicznie i emocjonalnie informacje o życiu i działalności pisarskiej Szandlerowskiego wplata obszernie fragmenty jego utworów, cytując je dosłownie albo parafrazując. Cytaty (głównie *passusów Parakleta*, ale także fragmentów wierszy: *Schloneę* i *Epitafium*) praktycznie wypełniają jedną trzecią całości nekrologu, a ich wybór staje się zasadniczym elementem organizującym sens oracji.

Tekst główny *Słowa pożegnalnego nad grobem autora „Parakleta”*... – służący gloryfikacji zmarłego – który znajduje się między zdaniami otwierającymi „uroczystą mowę” a zdaniami ją zamykającymi, ma trójdzielną kompozycję. Kontrapunktują ją powtarzane rytmicznie, niemal identycznie brzmiące zdania lub frazy.

Pierwsza część – którą okala parafraza sentencji Plauta: „Molochu paszcza ta krwiożercza [...] pochłania wokół wszystko, przez Olimpu dobre bóstwa ukochane...”/ „przez Olimpu cudne bóstwa ukochani umierają młodo”<sup>52</sup> – początkowo koncentruje się na prezentacji stanu emocjonalnego nadawcy i jego bliskiej relacji ze zmarłym. Parafraza myśli filozofa zapowiada to, co zostanie wyrażone wprost w części ostatniej, gdzie nastąpi uniwersalizacja osoby zmarłego. Wyznanie czynione w pierwszej osobie liczby pojedynczej zawiera poetycki opis

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 3 i 4.



rozmiaru bólu i rozpaczę przemawiającego nad grobem przyjaciela. Skalę żalu oddają takie określenia jak: „krwią ciekący ból”, „grobu czarna przepaść”, „skarga beznadziejna”, „pustka przeraźliwa”, „rozełkany przy trumnie staję” itp. Następnie mówiący sytuuje się w roli „towarzysza smętnego młodych, górnych lat”<sup>53</sup> zmarłego i skupia się na wskazaniu jego niekwestionowanych zalet. Hagiograficzny portret budują pełne patosu nazwy: „mistrz złotousty”, „Pieśniarz Odwieczności”, „Wieczności Piewca”, „PARAKLET”, „talent szczerozłoty”, „potęgi pełen duch”, „wielki twórca”, „świelany meteor”, „Geniusz”. Herbaczewski aluzyjnie nawiązuje do trudnej egzystencji poety-kapłana, przypominając jego konflikt z władzami Kościoła, które – działając niczym święta inkwizycja w średniowieczu – skazały go na infamię, ale nie były w stanie złamać wolnego ducha artysty.

Drugą część tekstu głównego tworzą dwa segmenty. Każdy z nich poprzedza podobne stwierdzenie: „Do modrzewiowej wszedł gontyny Literatury Polski jako władny król”/ „Do modrzewiowej wszedł gontyny Literatury Polski Duch-PARAKLET”<sup>54</sup>. Portret zmarłego nakreślony w pierwszej części jest tu uzupełniony jego kolejnymi onomastycznymi identyfikatorami: „król wszechwładny”, „król zwycięzca”, „oślniewający mocą [twórczości – G.L.]”, „witez”, „natchniony poeta-wieszcz”, „boskiej Eloie wierny paź-bard”, „Słowa wielki mistrz”, „dusz wybranych król”, „król wszechwładny”. Identyfikatory te rozwijane są i inkrustowane obszernymi cytatami z utworów Szandlerowskiego<sup>55</sup>. Podniosła retoryzacja stylu utrzymana jest także w momencie, kiedy Herbaczewski zatrzymuje się nieco dłużej na opisie konfliktowej relacji autora *Parakleta* z krytykami literackimi, niedoceniającymi jego geniuszu i niepotrafiącymi rozpoznać twórczej wielkości.

Trzecią część charakteryzuje wyraźne upolitycznienie narracji oraz mitologizacja zasług zmarłego. Segment ten można by zatytułować *Wybrani syn(owie) polskiej Ziemi* – powtarzają się w nim bowiem rytmicznie następujące frazy: „Polska Ziemia nie ma laurów [...] – by wybranych synów skronie jasne wieńczyć dumnie...”, „krwawy ból wyklętych synów biednej Ziemi naszej nie ustanie nad mogiłą Twą”, „w orlich lotach naszych byłeś przodownikiem [...] i dla wybranych tragicznej Polski synów takim będziesz”<sup>56</sup>. Sensy patriotyczne

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 4 i 5.

<sup>55</sup> Są to następujące fragmenty: rozmowa Bożenney z Sędzią i tłumem z I aktu *Parakleta*, druga część wiersza *Schlone*, monolog Ziemica wyrażający poczucie wieczności i mówiący o roli miłości w życiu bohatera znajdujący się w IV akcie *Parakleta* (w ostatnim cytacie Herbaczewski przedstawia kolejność zdań wypowiedzianych przez Ziemica). Zob. A. Szandlerowski, *Paraklet*, akt I, s. 33, 37; akt IV, s. 151 i 152.

<sup>56</sup> B.S. Herbaczewski, *Słowo pożegnalne nad grobem autora „Parakleta”*..., s. 7 i 8.

uruchamia powrót do apelatywnego tonu wypowiedzi. Postać Szandlerowskiego, poddana w tej części zabiegowi uniwersalizacji, zostaje przez to odpersonalizowana. Herbaczewski pasuje zmarłego na mesjasza – reprezentanta Polski cierpiącej, dźwigającej jarzmo niewoli. Do portretu wyłaniającego się z pierwszej i drugiej części dodane są tu kolejne koturnowe nazwy: „Paraklet polskiej Poezji”, „udzielny książę-pan mocarny”, „wybrany syn ziemi smutnej”, „Paraklet Sztuki Polski”, „tragicznej Polski piewca genialny”, „książę wszechwładny wolnego państwa Literatury – Sztuki Polskiej”, „mistrz niedościgły tragicznej Polski”, „Samson Sztuki”. Stosowanie wielkich liter w poetyckich określeniach zmarłego ma na celu wskazanie ważności systemu jego wartości i ponadczasowość jego dzieła – indywidualne cechy poety urastają do rangi symbolu: Człowieka – Polskiego Artysty. Wysoka skala dowartościowania zmarłego wynika nie tylko z konwencji oracji pogrzebowej, ale także z chęci wyrażenia rozmiaru przyjacielskich uczuć Herbaczewskiego.

Nekrolog pożegnalny zwieńcza powrót do prezentacji nastroju smutku towarzyszącego osobom oplakującym zmarłego. Tym razem mówca wychodzi poza swoje jednostkowe „ja” i przekracza osobistą żalobę, by lapidarnie scharakteryzować żałobników, którzy – jak zapewnia – zamiast składania kwiatów na mogile autora *Parakleta*, będą wylewać na nią „łzy przegorzkie”. Zmarłego żegna i oplakuje już nie przyjaciel, ale wspólnota etniczna. Do początkowej treści nekrologu powraca ponadto finalna apostrofa, kierowana do zmarłego:

I nigdy płacz nasz – krwawy ból wyklętych synów biednej Ziemi naszej nie ustanie nad mogiłą Twą, Twórcu *Samsona i Dalili*, coś sam pognębion dzisiaj jest – Samsonie Sztuki – przez Dalilę-Fatum...<sup>57</sup>

W finale *Słowa pożegnalnego nad grobem autora „Parakleta”*... następuje zatem znamienna transgresja prowadząca do utożsamienia zmarłego z polskim narodem egzystującym w nieistniejącym państwie. Ukochany przez bogów, wybrany, a zarazem wyklęty syn Polski, łączy się w jedność ze zbiorowością „wyklętych synów biednej Ziemi naszej”, „wybranych tragicznej Polski synów”. Identyfikacja ta uzasadnia nie tylko podniosłą aurę emocjonalną całego nekrologu, ale wskazuje również (podobnie jak w nekrologu napisanym przez Gawińskiego) na wielkość straty, jaką poniosły wraz ze śmiercią poety polski naród i polska sztuka. Herbaczewski, przemawiając najpierw głosem zmarłego, następnie mówiąc we własnym imieniu, w końcu zaś wypowiadając się w imieniu wybrańców narodu – osiąga zamierzony efekt najwyższej wzniosłości.

---

<sup>57</sup> *Ibidem.*

Podniosła mowa Herbaczewskiego nie wybrzmiała jednak w czasie pogrzebu Szandlerowskiego. Nie dane mu było wygłosić serdecznych słów pożegnania nad grobem przyjaciela. Musiał milczeć. Można by powtórzyć za Gawińskim: „Umarł Poeta. W ciszy i milczeniu grób jego”<sup>58</sup>. W ciszy, bo prócz garstki nekrologów, które się ukazały na łamach prasy (z czego aż pięć było anonimowych), nikt z osób znanych w ówczesnym środowisku literackim o poecie po jego śmierci nie napisał. A przecież Wilhelm Feldman stawiał go swego czasu, obok Wyspiańskiego, w rzędzie największych poetów epoki<sup>59</sup>; milczał wszak po jego śmierci. Milczał też Stanisław Przybyszewski, z którym Szandlerowski przez kilka lat utrzymywał kontakt korespondencyjny; milczał również Józef Jankowski, który rok później napisał entuzjastyczną przedmowę do zbioru listów *Confiteor*. Milczeli też inni wybitni krytycy i pisarze młodopolscy.

---

<sup>58</sup> A. Gawiński, *Antoni Szandlerowski*, s. 307.

<sup>59</sup> Zob. W. Feldman, *Antoni Szandlerowski (1878–1911)*, [w:] idem, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, oprac. M. Rydlowa, wstęp T. Walas, t. 2, Kraków 1985, s. 354.

## Twórczość i życiopisanie



**Ilustracja 4.** Antoni Szandlerowski, fot. ks. Włodzimierz Kirchner  
Źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 52, s. 1057  
(studia z wystawy szkoły fotograficznej)



**Krzysztof Biliński**  
(Uniwersytet Wrocławski)

## **MODERNIZM KATOLICKI W DRAMATACH KSIĘDZA ANTONIEGO SZANDLEROWSKIEGO**

Modernizm katolicki był ruchem filozoficzno-teologicznym, który uobecnił się przede wszystkim we Włoszech, Anglii, Francji i Niemczech. Do najbardziej znanych jego przedstawicieli należeli: Romolo Murri (1870–1944), Ernesto Buonaiuti (1881–1944), Antonio Fogazzaro (1842–1911), George Tyrrell (1861–1909), Friedrich von Huegel (1852–1925), Alfred Loisy (1857–1940), Albert Houtin (1867–1926), Maurice Blondel (1861–1949), Herman Schell (1850–1909) oraz Franz Xavier Krauz (1852–1925). Ich główne zainteresowania skupiały się wokół bibliistyki, filozofii, dogmatyki, historii Kościoła. Podstawą modernizmu katolickiego był zaobserwowany rozdźwięk pomiędzy wiedzą i wiarą, między ujęciem racjonalistycznym a neotomistycznym. Wśród różnych definicji tego prądu spotykamy i tę, że to

religijny światopogląd, który w ścisłym związku ze współczesnym filozoficznym fenomenalizmem na zasadzie agnostycyzmu znosi wszelki religijny intelektualizm, by następnie na podstawie życiowej immanencji sprowadzić wiarę do ślepych uczuć, a wiedzę do zjawisk świadomościowych, którym według praw nieograniczonej ewolucji należy podporządkować i w teorii, i w praktyce wszystkie indywidualne i zbiorowe religijne zjawiska i instytucje<sup>1</sup>.

Przedstawiciele modernizmu katolickiego podkreślali zmienność prawd wiary (dogmatów) i ich historyczną ewolucję, zmierzającą niejako do ich unowocześnienia, wskazywali, że doktryna podlega epokowym przeobrażeniom, odrzucali badanie Biblii w świetle tradycji na rzecz wyjaśnienia racjonalistycznego, wreszcie traktowali religię jako przejaw uczuć i emocji wyznawców. Można zatem powiedzieć, że

---

<sup>1</sup> G.M. Manser, *Teoria modernizmu i współczesny filozoficzny fenomenalizm*, Warszawa 1914, s. 65–66.

charakterystyczną cechą modernizmu jest przeniesienie punktu ciężkości poznania z głowy do serca, z rozumu do uczucia i oddanie temu uczuciu decydującej roli zarówno w sztuce i filozofii, jak w teologii i religii objawionej. Modernizm w sercu osadza archimedesowy punkt ciężkości i z uczucia, a raczej z wycucia, wysnuwa całą swą doktrynę, która podobna jest raczej do poetycznej baśni niż do ściśle sformułowanej teorii<sup>2</sup>.

Sprzeciw wobec takich pojęć jak bóstwo, sakrament, dogmat stanowił istotny wyróżnik przekonań przedstawicieli tego ruchu. Jednocześnie warto przypomnieć, że sami moderniści protestowali przeciwko sprowadzaniu ich nauki do konkretnych ram. Ten ferment mentalny oznaczał głównie pewien typ postawy intelektualnej, która kontestowała zastaną rzeczywistość,

można zatem powiedzieć, że „modernizm” z przełomu wieków była to pewna mentalność, postawa psychiczna ludzi młodych, często antagonistyczna w stosunku do sytuacji istniejącej w różnych dziedzinach kościelnych, ale zawsze podporządkowana idei naczelnej, którą było pogodzenie Kościoła ze światem nowożytnym, unowocześnienie, modernizacja Kościoła. To i tylko to łączyło wszystkich „modernistów”<sup>3</sup>.

Reakcja Stolicy Apostolskiej była radykalna: najpierw 3 lipca 1907 roku papież Pius X wydał dekret *Lamentabili sane exitu*, w którym potępiono 65 tez pochodzących głównie z dzieł Loisy’ego, później zaś, 8 września, ukazała się encyklika *Pascendi dominici gregis mandatum*.

Radykalna kontrakcja Kościoła, w której nie zabrakło także ekskomunik, doprowadziła do zdecydowanego odwrotu od haseł modernistycznych. Jeszcze w 1910 roku pojawiło się *motu proprio Sacrorum Antistitum*, które nakazywało składanie przysięgi antymodernistycznej przez duchownych. Obowiązywała ona aż do Soboru Watykańskiego II, kiedy to Paweł VI zniósł jej stosowanie (1967). Zagadnieniem niewątpliwie istotnym jest fakt pojawienia się modernizmu katolickiego w Polsce<sup>4</sup>. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że mieliśmy tu do czynienia z trzema jego przedstawicielami: Antonim Szandlerowskim, Franciszkiem Euzebiuszem Statecznym oraz Kajetanem Izydorem Wysłouchem (Antonim Szechem). Wszyscy oni wpisują się w literacki koloryt tego prądu.

<sup>2</sup> J. Cierniewski, *U źródeł modernizmu*, Włocławek 1910, s. 5.

<sup>3</sup> M. Żywczyński, *Studia nad modernizmem katolickim*, „Życie i Myśl” 1971, nr 11, s. 48.

<sup>4</sup> Zob. K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Statecznego, Antoniego Szandlerowskiego i Izzydora Wysłoucha*, Gdańsk 1994.

Najwyższą wartość artystyczną ma niewątpliwie twórczość Szandlerowskiego, w przeciwieństwie do społecznego oblicza, które dominowało u Wysłoucha. Stateczny z kolei zawarł swoje przemyślenia w pamiętnikach, będących niezwykle dowodem postawy reformatorskiej. Wszystko to dzieje się w sytuacji zaborów, nic więc dziwnego, że widzimy tutaj związek z określoną presją światopoglądową. Nie da się ukryć, że przykład autora *Parakleta* jest dość wymowny. Starcie z władzami Kościoła spowodowało, że ze stanowiska wikariusza zasobnego ośrodka łódzkiego został zdegradowany do pełnienia posługi w prowincjonalnych parafiach<sup>5</sup>. Jego krótkie, intensywne życie oraz staranne wykształcenie spowodowały erupcję talentu dramatycznego i poetyckiego. Naczelnym, kluczowym elementem jego twórczości była tematyka biblijna. Już w debiucie scenicznym, w *Samsonie* (1904), pokazał jednostkę wobec wrogięgo otoczenia:

Do marmurowej przytwierdzon kolumny  
 Stoje, jak bóg – samotny!... jak zwycięzca – dumny!...  
 Wkoło pustka i mroki... zewsząd chłodem wieje.  
 A jednak czuję płomień, którym nieb przedmurze –  
 Gnieźdzące groźne gromy – jak krwawe wierzeje  
 Błyskawicową wstęgą płomieni się w górze!...  
 Jak mi dobrze!... Jak wielkim jestem i potężnym!...  
 Z ócz – orbity zostały... lecz ducha źrenice  
 Przenikają najskrytsze świata tajemnice...  
 A w biegu niewstrzymanym, szczytnym, niebosiężnym  
 Ćmią, mrużą się... oparliśy lot o boże lice!...

\*\*\*

Za zemstę dziką, straszną... nie klnę! – błogosławię Was, dumni zwycięzco!  
 Cóż mi teraz lew? – niczym! niczym lwów gromada!  
 Bom ujrzał bożej mocy potęgę na jawie...  
 Bom usłyszał głos wielki... jak piorun, gdy spada...  
 A choć – nagi – żelazną zbroją nie zachrzęsczę –  
 Duch mój sięgnie w głąb waszą... i dobędzie duszy!  
 Jeśli nie – sam się wzmoże – zwali was i skruszy!...<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Zob. paszkwil A. Szandlerowskiego *Elenchus cleri alias cholera...*, [b.m.w.] 1906.

<sup>6</sup> A. Szandlerowski, *Samson*, „Bluszcz” 1904, nr 2, s. 15. Dramat *Samson*, wystawiony w maju 1904 r. w teatrze w Łodzi, nie został opublikowany. Tekst zamieszczony w styczniowym numerze „Bluszczu” (i przytoczony powyżej *in extenso*) mógł stanowić jego fragment (tak na ogół przyjmują badacze), ale mógł też być autonomicznym



Samson był dla Szandlerowskiego przejawem siły nie tylko fizycznej, ale i psychicznej. Samoświadomość tytułowego bohatera ma proveniencję zgoła romantyczną, mickiewiczowską. Ten pierwszy dramat można uznać za swego rodzaju wprawkę artystyczną. Jednocześnie da się tutaj zauważyć immanentne poczucie wiary, które było nieobce modernistom katolickim: „Rzeczy objawionych nie można poznać, ale można je odczuć, nie dają się ująć głową, ale przenika je i odczuwa serce”<sup>7</sup>. Kolejnym dziełem opisywanego twórcy była *Maria z Magdali*, dramat obejmujący problematykę często poruszaną w Młodej Polsce. Pewne *novum* stanowi wskazanie, że impuls religijny raz dany – nie ginie, ale się rozrasta, prowadzi do Absolutu – Boga:

**Łazarz**

Tak ... tak, Magdaleno! Wiodłem cię na wyże, a tyś – do pyłu ciemnego przypadła ... przywarłaś usta...

**Magdalena**

Przywarłam usta, nie sercem!

**Łazarz**

Zbrukałaś szaty...

**Magdalena** (*gorąco*)

Lecz głębi ducha nie skalalam – nigdy! Głodem marło serce... wołało... krzyczało szczęścia! W obłądnym szale goniłam za nim... A głos twój, jak dzwony – co się kołyszają od nieba do ziemi – dźwięczał mi w uszach... wypełniał piersi: „Jest szczęście, szukaj – jest szczęście!”. Szukałam na próżno! (*z bólem*) Ze rdzawych łopuchów spijałam męty, choć pragnęłam – rosy kryształnej, niebnej!<sup>8</sup>

Moderniści katoliccy podkreślali, co ważne, rolę emocji w rozwoju duchowym: „Każdy z nas nosi w sobie źródło objawienia w religijnym uczuciu, w którym wierzący poznaje dotknięcie boże. I to poruszenie jest objawieniem. Innych objawień nie było nigdy na ziemi...”<sup>9</sup>. Alfred Loisy dodawał: „Żeby religia

---

lirykiem, świadczącym o rozwijającym się zainteresowaniu Szandlerowskiego osobą biblijnego herosa. Jako wiersz tekst ten – z drobnymi zmianami redakcyjnymi – ukazał się w tomie *Poezji Szandlerowskiego* (Warszawa 1912, s. 95).

<sup>7</sup> J. Ciemniński, *U źródeł modernizmu*, s. 7.

<sup>8</sup> A. Szandlerowski, *Maria z Magdali. Poemat dramatyczny w 4 aktach*, [w:] idem, *Pisma*, t. 4: *Maria z Magdali, Tryumf*, Warszawa 1914, s. 9–10.

<sup>9</sup> J. *Katolicyzm a modernizm*, [w:] *Szkice o modernizmie*, pod red. J. Pawelskiego, Kraków 1911, s. 11.

była prawdziwa, musi być prawem jej bytu ustawiczny postęp w poznawaniu Boga i etycznym wyrobieniu człowieka. Gdy religia jakaś przestaje podnosić człowieka ponad samego siebie, tym samym staje się religią fałszywą”<sup>10</sup>.

Kolejny poemat dramatyczny, *Tryumf*, powstał podobnie jak *Maria z Magdali* w 1906 roku. Był on częściowym powtórzeniem wcześniejszego dzieła z obrazem Bożenny i Ziemica, który miał tworzyć *communio* bosko-ludzkie. To właśnie ta bohaterka niosła ze sobą ideę odrodzenia moralnego i wewnętrzną przemianę serc:

### **Bojownik**

Wspomnij, jak radośnie  
Biegła w twoje objęcia...  
Śniła, że swym pieniem  
W duszy mrocznej rozkwitnąć każe wonnej wiośnie,  
Że w twym sercu narodzi się jasnym sumieniem,  
Że twe czoło, skroń, piersi, dłoń, usta i oczy  
W wielkie, promienne, złote słońca przeistoczy...  
Śniła się wyrwać cię z ziemi, aby oddać Bogu!  
Śniła – Bogiem uczynić ciebie!...<sup>11</sup>

Warto zestawić ten fragment z nauką George’a Tyrrella:

Objawienie to nie jest istotne i bezpośrednie podanie jakiejś prawdy; to wzruszenie, impuls, uczuciowe dotknięcie serca; intelektualny wyraz objawienia jest w podobny sposób reakcją człowieka, jak reakcją jest widzenie senne, które powstaje w duszy śpiącego pod wpływem jakiejś zewnętrznej przyczyny. Objawienie nam udziela nie słów ani symboli, ale rzeczy; ono nam daje jakieś wewnętrzne doświadczenie już to obecności Boga, już to Jego opatrności i ojcostwa, już to zbawczej mocy Chrystusowej, już to obcowania świętych, odpuszczenia grzechów, nadziei wiekuistych. Organem tego doświadczenia jest pewien zmysł religijny podobnie własny duszy ludzkiej jak zmysł naukowy, etyczny lub estetyczny, zmysł który w nas jest jakby przecuciem i niejasnym odbiciem absolutu, który ma się wydoskonalić w objawieniu<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> A. Loisy, *L’idée de la Révélation*, [w:] Ch. Pesch, *Glaube. Dogmen und geschichtliche Tatsachen*, Freiburg 1908. Cyt. za: *Szkice o modernizmie*, s. 241.

<sup>11</sup> A. Szandlerowski, *Tryumf. Poemat dramatyczny w 4 aktach*, [w:] idem, *Pisma*, t. 4, Warszawa 1914, s. 152–153.

<sup>12</sup> G. Tyrrell, *The Rights and the Limits of Theology*, „Quarterly Review” 1905, nr 203, s. 466. Cyt. za: *Szkice o modernizmie*, s. 240–241.

Krytykę pojęcia objawienia znajdziemy w *Lamentabili sane exitu*: „20. Objawienie było tylko uświadomieniem sobie przez człowieka swego stosunku do Boga. 21. Objawienie, które stanowi przedmiot wiary katolickiej, nie zakończyło się wraz z Apostołami”<sup>13</sup>. Ostatecznym punktem tego poematu dramatycznego jest apoteoza potęgi ducha i wzajemnej zgody (społecznej *agape*):

### **Bożenna**

Już za wami doczesność z hukiem zatrzaśnięta ...

A zaś nieśmiertelność rozwarła swe progi,

Co wiodą w prawieczny chram!

Tam jeden tylko tron ...

Lecz władzę dzierżą – dwa bogi;

Ja i On! ...

Dziś twe struny trącam – gram! ...

Idź ku niemu ... tam – w dół ... i bież! ...

I graj ... i grzmij ... i świeć ... i łam! ...

I gaś ... i krzesz! ...

Idź na ziemię ... idź wśród męże ...

I wzrok tępy, stłaly, mętny

Mych słonecznych lic nie sięże!

By go zżarł jądliwy perz

Za pawężę – za pawężę!

W bój namiętny ... bezpamiętny

Za swą brać!

Krzyż na się kładź!

Zwycięstwo módl! W zwycięstwo wierz!

Byś walczyć mógł

Ja – przez cię zwyciężę! ...

Ja – Bóg!!!<sup>14</sup>

Subiektywistyczna perspektywa wiary nieobca była modernizmowi. Le Roy pisał:

[...] wszystko jest ludzkie w nauce kościelnej i jako takie musi ulec zmianie. Dziś jest chwila, by tę zmianę przeprowadzić, jeśli Kościół ma zostać przy życiu. Wiara katolików nie może się zmienić co do przedmiotu, ale musi się zmienić co do sposobu, mianowicie tak, by rozum, a rozum wolny i autonomiczny, miał

<sup>13</sup> *Święty Pius X i Święte Oficjum. Lamentabili sane exitu*, <http://rodzinakatolicka.pl/sw-pius-x-i-swiete-oficjum-lamentabili-sane-exitu/> [dostęp: 29.01.2021].

<sup>14</sup> A. Szandlerowski, *Tryumf*, s. 188–190.

w niej większy udział. Kościół może, nie rezygnując ze swej funkcji nauczycielskiej, zostawić swym dzieciom pełną i zupełną wolność myśli co do ludzkiej strony rzeczy religijnych. Niechże więc tę wolność im zostawi, bo przyszłość jego od tego zawisła<sup>15</sup>.

Rozwinięciem i zarazem dopełnieniem *Tryumfu* był *Paraklet* (1906 – wydanie 1907). Bohaterowie tego dramatu – Ziemic i Bożenna – są zespoleni wszechogarniającą miłością. Dochodzi do tego idea Ducha Świętego, który wypełnia kosmos i przynosi Królestwo Boże.

Oczekiwanie na Parakleta towarzyszyło już apostołom, później zaś wypełniało kolejne epoki z jasną wizją „trzeciego królestwa”. Zrywa ono ze skrajną hierarchicznością i dogmatyką Kościoła:

Chrześcijaństwo to nie czczy wiedza, ale życie religijne. Mimo sztucznego przymierza, jakie między nimi zawarto, były te dwa pierwiastki w nieustannej wojnie z sobą: w chwili obecnej naprężenie jest silniejsze jak kiedykolwiek i gwałtownie domaga się rozwiązania. A rozwiązanie leży w tym, by w jaśniejszym świetle postawić naturę chrześcijaństwa. Otóż, już same ewangelie nie są podręcznikiem ani filozofii, ani historii, nie dają w ogóle żadnego teoretycznego pouczenia. One nie uczą o Chrystusie, ale podają Go nam jako konkretną rzeczywistość i jako źródło życia, które mamy w Nim znaleźć przez wiarę. Do tej rzeczywistości konkretnej nie zbliżamy się drogą badania, ale przez to, że czujemy, jak nasz byt w tym bycie korzenie zapuszcza i tak się z nim zrasta jak z drzewem gałązka [...]. Boga i Chrystusa, a w nich ludzkość, przyswajamy sobie wewnętrzną działalnością serca, które wyzuwając się ze siebie, utrwała się w prawdzie. Bo do prawdy nie dialektyka prowadzi, ale dobra wola i nie wiedza spod grzechu wyzwała, tylko ten akt wiary, którym głąb serca otwieramy Bogu i Jego miłości<sup>16</sup>.

Rządca świata – potężny Bóg Jahwe – jest tutaj władcą absolutnym, pozbawionym miłosierdzia. Zarzuca mu to główny bohater:

**Ziemic**

(ożywa)

To sen był... straszny sen!

Przekląłem Boga!

<sup>15</sup> E. Le Roy, *Qu' est ce que c'est qu'un dogme?*, „Quinzaine” 16.04.1905, s. 190–191. Cyt. za: *Szkice o modernizmie*, s. 252.

<sup>16</sup> Niedokładne omówienie poglądów Laberthonnière'a na podstawie jego dzieł *Le dogmatisme moral* i *Le Réalisme chrétien et l'idéalisme grec*. Oryginalnego źródła cytatu nie udało się ustalić. Cyt. za: *Szkice o modernizmie*, s. 238–239.

Ale – Ten,  
 Co we mnie żyje, co mnie wiecznie syci...  
 Co strzeże mego proga...  
 Co rzucił w próg mój wici  
 Na krwawy bój i na zwycięstwo –  
 Ja tego Boga czczę, choć spowit tajną gęstwą!...  
 On jest! Nade mną... we mnie świeci!...  
 Dobędę Go! W pierś Mu się – duch – zakradnę!...  
 Spojrzę weń – i w proch upadnę!...  
 (błądzi – szuka – błaga)<sup>17</sup>

Ten jawnie modernistyczny fragment doskonale harmonizuje z programem opisywanego tutaj ruchu: „Doświadczenie bóstwa, zawierające się w najgłębszych pokładach naszego sumienia, prowadzi nas do szczególnego pojmowania zjawisk poczuć, którym podporządkowane jest całe nasze życie moralne”<sup>18</sup>. Reakcja Ziemia na działalność i ofiarę Chrystusa, która okazuje się niewystarczająca, jest gwałtowna i pełna pasji. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj dialog Bożenny z Pontifexem:

**Bożenna**

A – Miłość moja?

**Pontifex**

Pan – zmóc ją pomoże.  
 Kajaj się w skrusze – będziesz wysłuchana ...

**Bożenna**

Bóg mi powierzył...

**Pontifex**

Nie bluźń choć – niegodnie!  
 Krusz się – Przebacza Pan największe zbrodnie.  
 Ufaj...

**Bożenna**

Ja ufam w nieba obietnicę!

---

<sup>17</sup> A. Szandlerowski, *Paraklet. Poemat dramatyczny w 4 aktach*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, Warszawa 1913, s. 12.

<sup>18</sup> *La programma dei Modernisti*, Roma 1908. Cyt. za: B. Kuzmickas, *Filosofskije koncepcije katoliczeskogo modierizma*, Vilnius 1982, s. 49.

**Pontifex**

Pan zgasi pychę – jak wichler mdłą świecę!  
Usłysz głos sługi...

**Bożenna**

Ty – usłysz głos serca!

**Pontifex**

Serca nie słuchaj –  
Serce dusz morderca!<sup>19</sup>

Teologowie modernistyczni wypowiadali się również w kwestii miłości, która jest pojmowana jako specyficzny stosunek duszy do Boga:

[...] nie jest on [...] ani nauką, ani nie da się wyrazić naukowo, bo to stosunek żywy, konkretny, polegający na tym, że przez łaskę pulsuje w nas Życie Boże. O tym stosunku poucza objawienie. To objawienie wprawdzie ujmuje się w pojęcia i zdania, to pojęcia i zdania dochodzą do nas drogą autorytetu i tradycji, ale wszystkie te idee i definicje to tylko środki, które prowadzą do Boga, nie sam Bóg; za ramą tych form leży ten absolut, którego żadne pojęcie wyczerpać nie może, absolut, ku któremu się zdąża krokami nie umysłu, ale czystego serca, i drogą nie spekulacji, ale miłości<sup>20</sup>.

W zakończeniu dramatu to Paraklet łączy tę właśnie miłość zarówno na poziomie ziemskim (Ziemic i Bożenna), jak i boskim (Paraklet buduje uczucie między Bogiem Ojcem i Synem). Interesujące w tym kontekście są słowa Le Roy'a:

Wyznawać Boga (*Affirmer Dieu*) znaczy to pod każdym względem dążyć ku lepszemu, teoretycznie i praktycznie wierzyć w coś poza światem istniejącego, we wszystkim szukać Go z całej duszy i wznosić się ustawicznie ponad każdy już osiągnięty stopień doskonałości, aby w niej ciągle pomnażać się i wzrastać [...]. Twierdzić, że Bóg istnieje, znaczy to uznać określony kierunek w kosmicznym stawaniu się, uznać, że to stawanie jest postępem, jest urzeczywistnieniem się dodatnim, jest wysiłkiem skierowanym do bujniejszego rozwoju, pracą w kierunku nadprzyrodzonym (*un travail de surnaturalisation*). Nareszcie twierdzić, że Bóg

<sup>19</sup> A. Szandlerowski, *Paraklet*, s. 106–107.

<sup>20</sup> Niedokładne omówienie poglądów Laberthonnière'a na podstawie jego dzieł – *Le dogmatisme moral* i *Le Réalisme chrétien et l'idéalisme grec*. Oryginalnego źródła cytatu nie udało się ustalić. Cyt. za: *Szkice o modernizmie*, s. 239.

jest osobowy, znaczy to sądzić, że Bóg działa na nas, jak zwykły działac osoba, a stąd i wnioskować, że i my nawzajem powinniśmy Go traktować jako osobę<sup>21</sup>.

Krytycy literaccy zarzucali Szandlerowskiemu wejście na niebezpieczną ścieżkę nieortodoksyjności (Jan Gnatowski<sup>22</sup> i Kamil Kantak<sup>23</sup>), co więcej, można mu imputować wpływ choćby Alfreda Loisy'ego:

W duszy, która urzeczywistniała i odczuła w sobie nadprzyrodzony stosunek do Boga, rodził się symbol tego stosunku na tyle żywy, by był zdolny i w innych duszach obudzić to samo odczucie. W ten sposób powstały symbole o stałej i ogólnej wartości, jak na przykład Bóg Mojżesza czy Izajasza, tak typ sługi Jehowy (Mesjasz), tajemnica Bożej sprawiedliwości u Joba, nauka o przeznaczeniu i łasce u świętego Pawła, cała religia Ojca niebieskiego w ewangelii – wszystko to prawdy Boże, wcielone w ludzkie pojęcia<sup>24</sup>.

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że Szandlerowski w *Paraklecie* symbolicznie ujmował porządek kosmiczny. Pokazane idee, usystematyzowane w bosko-ludzkiem wszechświecie, były niewątpliwie nieprawomyślne. Jeśli zestawimy je z nauką Piusa X i jego traktowaniem modernizmu, to dostrzeżemy jaskrawe podobieństwo myśli autora *Samsona* i nauk Ojca Świętego.

Wspomniany papież pisał w encyklice *Pascendi*:

Pierwsze rozbudzenie jakiegokolwiek objawu życiowego, do którego i religia [...] należy, wynika z jakiejś potrzeby albo podniety: pierwsze drgnienie jednakże, jeśli o życiu w ściślejszym mówimy znaczeniu, upatrywać należy w pewnym poruszeniu serca, które zowiemy uczuciem. Ponieważ Bóg jest przedmiotem religii, wynika, że wiara, która początkiem i podwaliną jest wszelkiej religii, polega na pewnym uczuciu, które powstaje z potrzeby tego, co Boskie. Ponieważ potrzebę bóstwa w pewnych jedynie i odpowiednich odczuwa się warunkach, nie może ona należeć do zakresu świadomości<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> E. Le Roy, „Revue de Métaphisique et de Morale”, Mars 1907, s. 501. Cyt. za: *Szkice o modernizmie*, s. 166–167.

<sup>22</sup> J. Gnatowski, *Śp. Ks. Antoni Szandlerowski*, „Przegląd Katolicki” 1911, nr 3, s. 44–46.

<sup>23</sup> K. Kantak, *Idee religijne w nowszej literaturze polskiej*, Poznań 1918, s. 17–21.

<sup>24</sup> A. Loisy, *L'idée de la Révélation*, „Revue du clergé français” 1900, s. 116. Cyt. za: L. Rudnicki, *Z problemów modernizmu. Idea Boga w teorii Le Roya*, [w:] *Szkice o modernizmie*, s. 247.

<sup>25</sup> Encyklika *Pascendi gominici gregis. O zasadach modernistów*, tłum. i wstęp bp St. Okoniewski, Kraków 2013, s. 20–21. W innym miejscu papież dopowiada, że

Można w zasadzie stwierdzić, że cała encyklika jest przepojona tropieniem błędów modernistów katolickich. Już same podtytuły przynoszą odpowiedź na wszelkie wywody nieprawomyślnych filozofów i teologów: znaczące podtytuły to „immanencja życiowa”, „powstawanie religii w ogólności”, „pojęcie objawienia”, „przemiana i odmiana zjawisk przez wiarę”, „powstawanie religii w szczególności”, „działanie rozumu we wierze”. Podkreślić trzeba tutaj punkt „modernista jako człowiek wierzący”.

I tak moderniści „na pytanie: na czymże tedy ta pewność wierzącego człowieka polega, odpowiadają: na osobistym każdego doświadczeniu [...]. Rzecz bowiem w następujący wyjaśniają sposób: w uczuciu religijnym upatrywać należy pewną serca intuicję; za jej pomocą zbliża się człowiek bezpośrednio do rzeczywistości Boga i taką o istnieniu Boga i działalności Jego w człowieku i poza człowiekiem czerpie pewność, że ona wszelką naukową pewność znacznie przewyższa”<sup>26</sup>. Z kolei w dalszych wywodach czytamy: „Filozof uważa za pewnik, że wyobrażenia przedmiotu wiary są tylko symboliczne; człowiek wierzący podobnie uważa za pewnik, że przedmiotem wiary jest Bóg sam w sobie: stąd wnosi teolog: wyobrażenia rzeczywistości Bożej są symboliczne. W ten sposób powstaje symbolizm teologiczny. – Potworne to zaiste błędy”<sup>27</sup>.

W tym kontekście Szandlerowski jawiłby się jako heretyk, ponieważ jego symbolizm teologiczny jest, jak starano się dotychczas wykazać, pełen błędów. W przeciwieństwie jednak do modernistów katolickich zapatrywania te rodziły się z literackich przejawów myśli reformatorów i nie nosiły one cech programowo sprzecznych z nauką Kościoła. Inaczej mówiąc – autor *Samsona* wkraczał na niebezpieczny trakt wiodący go ku braku ortodoksji, ale potrafił zbudować okazały symbolizm artystyczny, który kształtował się – podobnie jak u modernistów – z szeroko pojętego uczucia.

---

„obejmuje ono [to uczucie – K.B.] rzeczywistość bóstwa jako przedmiot i jako wewnętrzną tegoż przyczynę i jednoczy poniekąd człowieka z Bogiem. To jest ono *uczucie*, które moderniści mianują wiarą i za początek religii je uważają” (s. 21).

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 30.





**Aleksandra Mikinka**  
(Uniwersytet Łódzki)

## **KOBIECOŚĆ ULEGLA I KOBIECOŚĆ TRYUMFUJĄCA W DRAMATACH ANTONIEGO SZANDLEROWSKIEGO**

W szkicu biograficznym o Helenie Beatus jego autorka Dorota Samborska-Kukuć zauważyła, że w dotychczasowych badaniach i dociekaniach literaturoznawczych „Helena Beatus nie istnieje bez księdza Antoniego Szandlerowskiego, twórcy młodopolskiego, autora głośnego w swoim czasie dramatu *Paraklet*, gdzie – jako muza poety – została utrwalona pod imieniem Bożenna”<sup>1</sup>. Przyglądając się bliżej dorobkowi tego niezwykłego pisarza, zwłaszcza twórczości dramatycznej, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że wykreowane przez niego postacie kobiece pełnią podobnie służebną funkcję wobec mężczyzn. Szandlerowski – próbując pogodzić obowiązki kapłana z chęcią ubóstwienia i uczczenia świętej kobiecości – tworzy w swych pismach oryginalny i wyjątkowy amalgamat postaw oraz wartości. Co za tym idzie, prezentuje bardzo szeroki wachlarz sylwetek kobiecych: od kreacji zrównanych niemalże z mitologiczną Magna Mater, Wielką Boginią, do bezwolnych, pozbawionych własnego zdania i własnych opinii służebnic, które karnie wypełniają swe obowiązki względem mężczyzn.

Grupę tych osobowości, targanych wewnętrznymi sprzecznościami, rozpoczyna Maria z Magdali – tytułowa bohaterka pierwszego z trzech najważniejszych dramatów Szandlerowskiego – która, jak postaramy się wykazać, niezmiennie odgrywa rolę podrzędną wobec wszystkich pozostałych. Metamorfozę bohaterki w stronę kobiecości tryumfującej, boginicznej, twórczej, imaginacja autora dopełniła w osobie Bożenny z *Tryumfu*, a wreszcie – z *Parakleta*. Tam kobieta-sen-bogini wybrzmiewa już w pełni swoich atrybutów, sił, możliwości i świętości, uzupełniając boga-mężczyznę i wyznawcę-mężczyznę poprzez *hierós gámos*, święte zaślubiny, hermafrodytyczne złączenie dwóch pierwiastków wzorem wschodnich nauk religijnych (na przykład duchowo-erotyczna unia

---

<sup>1</sup> D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, „Teksty Drukie” 2019, nr 5, s. 340.

boga Shivy i bogini Shakti jak w hinduistycznym bóstwie Ardhanariśwara<sup>2</sup>). Tym samym kobieta-bogini nie tylko jest doskonałym tworem Boga Ojca, ale partycypuje w dziele stworzenia poprzez aktywne współuczestnictwo i współpracę. Droga od Magdaleny do Bożenny jest żmudna, pełna patriarchalnych poglądów i wizji, w których zarówno one – kobiety – ogłaszają się bezpośrednimi „służebnicami” mężczyzn, jak i oni – mężczyźni – czują (i demonstrują) swoje władztwo nad kobietami. To literackie odbicie drogi, jaką przebył sam ksiądz, którego światopogląd ulegał stopniowej metamorfozie: początkowo duchowny katolicki – a więc reprezentant Boga Ojca, przedstawiciel „męskiej” wizji świata (i Stworzenia), potem kapłan Wielkiej Matki, protagonista i krzewiciel wizji świata opartej na nierozłącznym koegzystowaniu dwóch równych sobie boskich pierwiastków: kobiecego i męskiego. Ponieważ jednak instytucja, którą reprezentował Szandlerowski, w wizji tej, od tysięcy lat nieobecny innym niż chrześcijaństwo religiom, mogła dostrzegać jedynie herezję, historia księdza i jego muzy musiała się skończyć tragicznie.

W dramatach wybrzmiewa oddziaływanie rozmaitych, rozpalających młodopolską wyobraźnię wpływów spoza głównej linii przekazu europejskiej kultury: widać tu (nie zawsze do końca uświadomione przez autora) odbicie nauk kabalistycznych, hinduistycznych, gnostycznych, pogańskich, a także doktryn rozmaitych zakonów i kultów misteryjnych, które w drugiej połowie XIX wieku proponowały inną niż katolicka wizję *sacrum* – Hermetycznego Zakonu Złotego Brzasku, Towarzystwa Teozoficznego, stowarzyszeń spirytualistyczno-okultystycznych lub gnostyckich, zafascynowanych egzotyczną filozofią bliższego i dalszego Wschodu. Oczywiście władze kościelne, jak pisze Krzysztof Biliński, próbowały niejednokrotnie zmusić Szandlerowskiego do posłuszeństwa i uległości, widząc w jego wyjątkowych i niepospolitych pismach li tylko oznaki obrazoburstwa i negacji prawd wiary<sup>3</sup>. Oryginalnego księdza postawiono w jednym szeregu z pozostałymi profetami literackiego modernizmu, co wpłynęło krzywdząco na ocenę jego dzieł, bo – chociaż niewątpliwie obficie czerpał w nich z młodopolskiej myśli, ostatecznie stworzył jednak coś zupełnie osobnego, wyróżniającego się oryginalnością na tle epoki.

*Maria z Magdali*, wydana w 1906 roku, to pierwszy dramat Szandlerowskiego powstały pod wpływem fascynacji Heleną Beatus, napisany w czasie, gdy już trwała ich niezwykła relacja. Tak jak pozostałe utwory Szandlerowskiego tekst cechuje kunsztowny, symboliczny język; bohaterowie bywają skrajnie egzaltowani, a ich sformułowania niosą ze sobą rozmaite sensy alegoryczne, prorocze,

<sup>2</sup> N. Gorej, *Mitologie świata: Hindusi*, Warszawa 2007, s. 42.

<sup>3</sup> K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce*, Gdańsk 1994, s. 45.

mistyczne. Intrygujące pozostaje to, jak w tym wczesnym dramacie – mającym być rodzajem dyskusji z przekazem katolickim – przedstawia się same kobiety.

Magdalenę poznajemy w momencie, gdy siedzi w samotności, „zatopiona w myślach”<sup>4</sup>. Niewątpliwie ma to sugerować naturę skłoną do zadumy, kontemplacji. Letarg Magdaleny nie jest „bezmyślnym” dryfowaniem w pustce pozbawionej eschatologicznych dociekań. Jest stanem aktywności umysłowej. Brat jej, Łazarz, wyrwa ją z tego stanu poprzez położenie ręki na jej głowie gestem tak nagłym i władczym, że kobieta zrywa się z krzykiem. Ten – wydawałoby się – mało znaczący ruch jest symboliczną miniaturą stosunków, które później można zaobserwować pomiędzy kobietami a mężczyznami w całym dramacie. Za każdym razem, gdy Magdalena będzie próbowała decydować sama za siebie, przemyśleć swoją egzystencję i jej znaczenie – kolejny mężczyzna z najbliższego otoczenia będzie zawłaszczal ciało i umysł bohaterki, słowem i gestami sytuując ją w hierarchii niżej od siebie. Celowo użyto tutaj sformułowania „ciało i umysł”, ponieważ wpływ nauk Proroka (mimo że on sam nigdy nie dotknie Magdaleny) będzie holistyczny, obejmie nawet jej ciało: pod wpływem swojego guru bohaterka celowo przestanie dbać o wygląd fizyczny, przeobraziwszy się z pięknej kurtyzany w „cuchnącą”, obszarpaną łachmaniarkę<sup>5</sup>.

A jednak Magdalena zacznie ulegać otaczającym ją mężczyznom na długo wcześniej, nim pozna Proroka. Już w relacji z Łazarzem, celowo, na modłę młodopolską budzącej kaziroidcze asocjacje, tytułowa bohaterka podporządkowuje się jakimś rojeniom, planom i fantasmagoriom swego brata, który pragnął, by stała się „cudem”<sup>6</sup>. Gnany niebezpiecznymi iluzjami, wykorzystuje siostrę – żywą, myślącą i czującą istotę – do realizacji rozpalających jego zmysły marzeń<sup>7</sup>. Co więcej, jak dowiadujemy się z toczonego przez nich dialogu, ta niebezpieczna relacja trwa pomiędzy nimi od czasu dzieciństwa. Niezadowolony z romansu siostry – która wybrałszy inną drogę, niweczy, jego zdaniem,

---

<sup>4</sup> A. Szandlerowski, *Maria z Magdali*, [w:] idem, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego*, t. 4: *Maria z Magdali, Tryumf*, Warszawa 1914, s. 7.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>7</sup> Krzysztof Biliński przedstawia zgoła inną interpretację tekstu: „Oczyszczenie Marii, uznanej powszechnie za jawnogrzeznicę, dokonało się dzięki jej wierze i chęci poznania dobra. W tytułowej bohaterce tkwił od młodości element pozytywny, umiejętnie podsycany przez drogiego jej brata” (K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu...*, s. 48). Wydaje się, iż w tej interpretacji brakuje komentarza do wewnętrznych zależności pomiędzy Marią Magdaleną, Łazarzem, Judaszem a Chrystusem, które, wytopione i wyluszczone, odsłaniają patriarchalny schemat stosunków.

wszystkie plany, jakie wobec niej przedsiębrał – nawet gdy pozornie udziela jej swego błogosławieństwa, to podkreśla raz jeszcze, że „inne śnił dla niej gody”<sup>8</sup>. Ta erotyzacja *sacrum*<sup>9</sup>, która tu wybrzmiewa jeszcze dość nieudolnie, nie stawia jednak kobiety na piedestale współ z mężczyzną, ale raczej podporządkowuje kobietę-siostrę snom i rojeniom mężczyzny o czymś wielkim, ważnym, pełnym, totalnym. Marzenia nie uda się ziszczyć, ponieważ śniący je mężczyźni nie będą potrafili prawidłowo przystąpić do jego realizacji. Kobieta-bóstwo musi wyrazić chęć bycia totalną poprzez unię, partnerstwo, współpracę – a nie przez odgrywanie jakiejś roli, choćby i najprzedniejszej, którą wyznacza jej męski pierwiastek. Pisząc o *Marii z Magdali* Biliński zauważa, że z historii biblijnej Szandlerowski uczynił dramat ludzkich pragnień, ludzkich namiętności<sup>10</sup>. Jeśli tak miało być w istocie, to z tekstu wynika, iż jedynym pragnieniem kobiety jest – służyć i podporządkować się.

W warstwie leksykalnej Magdalena ujawnia swoją pasywną postawę poprzez rozmaite wyrażenia: „Tobie służyć pragnę... Twoją na wieki zostanę, bylebym stała w słońcu bez końca... bez końca”<sup>11</sup>. Łączenie Judasza z symboliką solarną odwołuje nas do mitu męskiego boga Sol Invictus, elementu aktywnego, żywiołu ognia. Odpowiada Magdalenie: „To słońce – ja zapaliłem dla Ciebie! Nie zajdzie ono, nie zgaśnie! Tylko bądź moją [...]”<sup>12</sup>. Zawłaszczenie, panowanie odbywa się pod pozorami świetlistej opieki i delikatności. Judasz szybko jednak pokazuje swoją impulsywną, dziką, niepozabawioną agresji stronę, która jedynie utwierdza Magdalenę w przekonaniu, że powinna w pełni mu się oddać i podporządkować: „O, jakżeś straszny, niezwalczony z tą błyskawicą zębów tygrysiach... [...] Błysk... grom – jam twoja!”<sup>13</sup>. Na zakończenie schadzki Judasz podkreśla raz jeszcze, że Magdalena powinna wyglądać pięknie w czasie biesiady. Podobnie jak później Prorok, mężczyzna decyduje więc o ciele, stroju, aparycji wybranki *in genere*. Jednocześnie już podczas tego pierwszego dialogu uwypukla się moc miłości w rozumieniu młodopolskim: uczucie kochanków jest mroczne, wywołuje konotacje ze śmiercią, pożeraniem, zatonięciem w jakimś miłosnym *mare tenebrarum*, zatraceniem się. Eros (libido, popęd życia) i Tanatos (popęd śmierci) nieustannie przeplatają się w miłosnych wyznaniach bohaterów, a w metaforach używanych podczas rozmowy dominują barwy

<sup>8</sup> A. Szandlerowski, *Maria z Magdali*, s. 11.

<sup>9</sup> Por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 221.

<sup>10</sup> K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu...*, s. 48.

<sup>11</sup> A. Szandlerowski, *Maria z Magdali*, s. 19.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 16.

ciemne: czernie, czerwienie<sup>14</sup>. O ile Łazarz próbował uczynić z Magdaleny istotę świętą, bezcielesną, idealną, o tyle Judasz pragnie zamienić ją w Isztar, w Babilon, bóstwo wojny i seksu, uaktywnić w kochance niszczący aspekt świętej kobiecości, archetyp Dzikiej Kobiety<sup>15</sup>.

Wreszcie ów archetyp dochodzi w pełni do głosu – ale asumptem do wejścia (czy może raczej „zejścia”) w ten stan nie będzie miłość zmysłowa, a śmierć brata, Łazarza. Pograżeniu w rozpacz towarzyszy zmiana wyglądu postaci: Magdalena ma rozwiane włosy, szaty w nieładzie, ciężko dyszy<sup>16</sup>. Pragnie się upić, zatracić, porzucić zdrowy rozsądek. W kolejnym dialogu między kochankami bohaterka jest już dużo bardziej krwiożercza: chce rozgryzać usta ukochanego, porównuje się do zranionej lwicy na piaskach pustyni<sup>17</sup> – symbol z jednej strony budzący skojarzenia biblijne, z drugiej dalekowschodnie (lwica jest atrybutem Mata Durgi, bogini wojowniczk<sup>18</sup>). Rozpacz spowodowana utratą pcha ją w szaleństwo. Była bowiem dotychczas uzależniona od brata, a teraz czuje się uzależniona od kochanka. Żaloba, która w jednej osobie spotyka się z namiętnością, daje wybuchową mieszkankę miłości dekadentckiej, wypaczonej. Magdalena, pobudzona alkoholem, dalej poszukuje swojego szczęścia tylko poprzez stosunki z mężczyznami, które w jej mniemaniu definiują ją, prowadzą przez życie, konstytuują status społeczny, wygląd, a nawet osobowość i zachowania. W *passusie*: „A ja cię w głębie rozkoszy pociągnę... wchłonę... zawrę się nad tobą!”<sup>19</sup> dostrzec można dalekie echa motywu *vagina dentata* – ale ta eksplozja dzikiej kobiecości tak utrudzi Magdaleny, że chwilę po niej powie zrezygnowana i wyczerpana: „Czuję, że z cicha, powoli odbiega mi życie!”<sup>20</sup>.

---

<sup>14</sup> Podobną kolorystyką operuje Szandlerowski w pozostałych utworach oraz listach. Więcej na ten temat w artykułach Bartosza Ejzaka: *Black Love: On the Colours of Feelings in Confiteor by Antoni Szandlerowski*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 8, s. 349–360, oraz *Czarna muza Antoniego Szandlerowskiego*, „Facta Ficta Journal of Narrative, Theory & Media” 2020, nr 6, s. 103–118.

<sup>15</sup> „Babilońsko-asyryjska Isztar była boginią miłości i płodności oraz wojny. Połączenie z postacią jednej bogini tak odmiennych dziedzin jest dla czytelnika może zaskakujące. Należy jednak pamiętać, że bogini ta objawiała się wszędzie tam, gdzie istniał gwałt i uniesienie miłosne. Była obecna tam, gdzie niweczono życie (walka), ale i tam, gdzie powstawało nowe” (K. Łyczkowska, K. Szarzyńska, *Mitologia Mezopotamii*, Warszawa 1981, s. 226).

<sup>16</sup> A. Szandlerowski, *Maria z Magdali*, s. 37.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>18</sup> N. Gorej, *Mitologie świata: Hindusi*, s. 51.

<sup>19</sup> A. Szandlerowski, *Maria z Magdali*, s. 43.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 43.

Wreszcie ogień, który trawi Magdalenę, zostanie ugaszony. Stanie się to za sprawą kolejnego, trzeciego już (czwartego, jeśli liczyć epizodyczną postać Assachara, który, jak sugeruje dialog, pozbawił Magdalenę dziewictwa) mężczyzny w życiu bohaterki. Zafascynowana Prorokiem, w naukach którego odnajdzie na powrót zagubiony sens życia, a także z wdzięczności za wskrzeszenie Łazarza, będzie chciała oddać się Chrystusowi. „Oddawanie siebie” mężczyznom to wszystko, co do tej pory знаła, więc propozycja zdaje się jej naturalna. I chociaż w sensie dosłownym Prorok odmówi, to przecież ostatecznie zawładnie on jednak jej ciałem. Skruszona, zmieni się, ulegnie metamorfozie, zbrzydni. Wszystko po to, by zadowolić swego nowego Pana.

Magdalena nie potrafi jednak wiernie trwać przy tym, którego obiera za swego towarzysza. Za każdym razem zdradza, *explicite* lub w przenośni, tego, który nią rozporządza. Kuszona przez Judasza, porzuca brata. Później, pod wpływem Chrystusa, wyrzeka się Judasza. Ale i w tym postanowieniu trudno jej wytrwać, jak gdyby za każdym razem ugiwała się pod wolą tego, który w danej chwili pragnie ją usidlić. W konfrontacji z Judaszem, już po przyjęciu nauk Chrystusa, z początku próbuje oprzeć się dawnemu kochankowi, po chwili bezwolnie i machinalnie powtarza jego słowa, by wreszcie „prawie omdleć”<sup>21</sup> na jego rękach – co może stanowić symboliczną oznakę wyczerpującej psychomachii, zakończonej absolutną bezwolnością, absolutnym poddaństwem. Dopiero pojawienie się Chrystusa (innego mężczyzny) sprawia, że Magdalena przytomnieje, po czym mówi: „Ja służebnicą najniższą być pragnę – nie królową! U nóg jego leżeć ... patrzeć mu w oczy... całować stopy [ ... ]”<sup>22</sup>. W zasadzie słowa te mogłyby być skierowane do każdego innego bohatera dramatu: obiekt uwielbienia Magdaleny zmienia się, ale schemat, sposób, w jaki sytuuje siebie samą w relacji on-ona – pozostaje niezmienny. Pasywność protagonistki osiąga kulminację, gdy stwierdza, że nie pamięta swoich własnych pragnień, dążeń – samej siebie – sprzed poznania Proroka. Czy jeśli, jak pisał Biliński, *Maria z Magdali* miała opowiadać o ludzkich namiętnościach<sup>23</sup> – to jej bohaterka w ogóle jest żywym człowiekiem? Przypomina bardziej kukłę, bożą marionetkę, w którą każdy chce tchnąć swojego ducha: ducha religijnej ekstazy – Łazarz, ducha ziemskich namiętności – Judasz, ducha *humilitas* (pokory) i *passionis* (cierpienia) w imię zbawienia – Prorok. Jeszcze jeden mit starożytny, tym razem z kręgu sumeryjskiego, realizuje się symbolicznie w osobie Magdaleny, gdy ta postanawia zostawić swe drogie szaty i klejnoty, by udać się do pustelni, niczym Inanna, która porzuciwszy

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 77.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 92.

<sup>23</sup> K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu ...*, s. 48.

ozdoby i insygnia władzy u bram Królestwa Śmierci (zwanego Kur lub Kigal), wkracza do niego naga<sup>24</sup>.

Dotychczas większość badaczy zgadzała się co do faktu, iż od *Marii z Magdali* rozpoczyna się stopniowa ewolucja twórczości Szandlerowskiego. Anna Leo ujęła to w taki sposób: „pisał z początku dla ludzi – zaś później już tylko dla duchów”<sup>25</sup>. Ewolucja ta mogłaby też zostać ujęta innymi słowy: od patriarchy – przez matriarchat – do epoki Jedni/obupłciowego i jednocześnie ponadpłciowego Absolutu/Hermafrodyty. Mistyczne nauki Wschodu o połączeniu pierwiastków w jednego Ducha przybyły do Europy (i znalazły odbicie w modernistycznej literaturze i sztuce) dwoma kanałami: poprzez hinduizm oraz przez gnostycyzm. W mitologii gnostyckiej Abraxas to najwyższe hermafrodytyczne bóstwo, stanowiące praprzyczynę i początek całości Istnienia<sup>26</sup>.

Kolejnym krokiem na drodze do wyklarowania się ostatecznej wizji religijno-filozoficznej autora był dramat *Tryumf sztuki* (później drukowany już jako *Tryumf*). W tej historii kobiecość – zgodnie z zaakcentowaniem obecnym w tytule – tryumfuje. Biliński dobrze przeczuł interpretację postaci Bożenny w duchu świętej kobiecości, gdy pisał o „przypomnieniu archaicznego mitu kobiety-matki, ucieleśniającej w sobie kult płodności”<sup>27</sup>. To wytłumaczenie zasługuje jednak na rozwinięcie, gdyż pojawia się nazbyt szczątkowo, ukryte między wierszami prac literaturoznawczych. Bożenna nie jest „darem Bożym”<sup>28</sup>. Bożenna nie nosi w sobie „zarodka boskości”<sup>29</sup>. Bożenna jest Boginią (Magna Mater). Podwójne „n” budzi konotacje z najważniejszymi żeńskimi bóstwami słowiańskiego panteonu: Dziewanną, boginią wiosny i życia, oraz Marzanną, boginią zimy i śmierci<sup>30</sup>. Bożenna jest żeńskim bóstwem uosabiającym całą płodną naturę, w taki sposób, w jaki uosabiała ją Wielkie Boginie pierwotnych religii i kultów (Izyda, Asztarte, Gaja, Śiakti, Frigg i inne). Jeśli Biliński pisze o podobieństwie Bożenny do Madonny, Matki Bożej, to dlatego, że postać Maryi w ogromnym stopniu wchłonęła w ludowej wyobraźni atrybuty swoich pogańskich poprzedniczek. „Dziewa” (Dziewanna!), jak nazywają tę pierwszą Bożennę (z *Tryumfu*) inni bohaterowie, zanim odnajdzie w sobie boski pierwiastek i uświadomi sobie

---

<sup>24</sup> K. Łyczkowska, K. Szarzyńska, *Mitologia Mezopotamii*, s. 131.

<sup>25</sup> A. Leo, *Twórczość Antoniego Szandlerowskiego*, „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, z. 9, s. 518. Za: K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu ...*, s. 65.

<sup>26</sup> Więcej o motywie Abraxasa u Szandlerowskiego można przeczytać w: B. Ejzak, *Czarna muza Antoniego Szandlerowskiego*.

<sup>27</sup> K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu ...*, s. 55.

<sup>28</sup> D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, s. 289.

<sup>29</sup> K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu ...*, s. 50.

<sup>30</sup> A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 135.



swoją sprawczą moc, powtarza początkowo wszystkie błędy Magdaleny. Czytając, ma się wrażenie poznawania po raz wtóry tej samej historii. W pewnym momencie jednak opowieść (mit?) rozszczepia się na dwa alternatywne scenariusze. W pierwszym Magdalena poddała się skromności, pustelniczemu życiu i kontemplacji pod wpływem nauk swego Mistrza. W drugim – Bożenna nie potrzebuje już natchnienia-mężczyzny. Sama staje się natchnieniem, inspiracją, odbiorcą i źródłem natchnienia. Jej przemowy stanowią w zasadzie antytezę tego, co wcześniej mówiła Magdalena: apoteozę kobiecej siły, sprawczości, woli („Plewą, co wichrom sprzecznym podana – nie jestem”<sup>31</sup>). Adoracja Bojownika jest modlitwą-litanią kierowaną do Wielkiej Matki:

Z błyskawic tkane nosisz szaty...  
 W ustach twych krwawe pioruny się lęzą...  
 W niebie – płomiennych rąk władną pawężą  
 Runy ogniste piszesz... Twe bachmaty  
 Zbyt rącze, by je zwiędły lęk miał zgonić!<sup>32</sup>

Bożenna, z początku hamowana przez własne wątpliwości i lęki, ostatecznie tryumfuje w finalnym akcie dramatu. Jej boskość jest tu w zasadzie niekwestionowalna. To nie jest „kreacja maryjna” ani wariacja na temat ekstatycznej świętej dziewicy, poprzez wizje doznającej zespolenia z Bogiem-Oblubieńcem. To monolog samego bóstwa:

O, Ziemi... Ziemi! Oto zstępuję ku tobie z nadświatów [...].  
 Zawisam dziś nad tobą, o wzgardzona Ziemi...  
 [...]  
 Ja tron swój wzniosę na sercach... i – z serca! [...]  
 Już za wami doczesność z hukiem zatrzęsnięta...  
 A zasię nieśmiertelność rozwarła swe progi,  
 Co wiodą w prawieczny chram!  
 Tam jeden tylko tron...  
 Lecz władzę dzierżą – dwa bogi; Ja i On!...<sup>33</sup>

*Tryumf*, który w ostatniej scenie przynosi błogie, wyczekiwane zespolenie, jest rozwinięciem myśli i komentarzem do dylematów, które swój początek

<sup>31</sup> A. Szandlerowski, *Tryumf*, [w:] idem, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego*, t. 4: *Maria z Magdali, Tryumf*, Warszawa 1914, s. 164.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 165.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 185–188.

miały już w *Marii z Magdali*. Pokazuje, przenosząc konstrukcje postaci od konkretnych osób do „bytów alegorycznych”, co może się wydarzyć, gdy święta kobiecość nie zostaje wyparta, a jest afirmowana. Przynosi to korzyści zarówno męskim, jak i kobiecym bohaterom dramatu, którego zakończenie jest szczęśliwe – w przeciwieństwie do *Marii z Magdali*, gdzie postaci wyrzekają się życia, tracą je w wyniku podstępu i zemsty lub też same je sobie odbierają.

*Paraklet* to utwór wieńczący zarówno twórczość dramatyczną Szandlerowskiego, jak i jego myśl religijno-filozoficzną. To, co było słabo zaakcentowane, przeczytane w poprzednich utworach, tutaj wybrzmiewa w pełni; „śpiewa”, „płyynie”, ekstatycznie przenika cały tekst zarówno w jego warstwie leksykalnej, jak i fabularnej. *Paraklet* nie prezentuje już ani patriarchalnej, ani matriarchalnej wizji rzeczywistości. Tu mamy do czynienia z myślą t o t a l n ą. Gdyby taka nie była, siła jej oddziaływania i wrażenie, jakie wywiera na odbiorcy, nie pozostawałyby tak wielkie. *Parakleta* potępiano, zachwycano się nim, bano się go albo uwielbiano – ale nie można było przejść obok niego obojętnie. Ten rodzaj literatury, właśnie poprzez swą totalność, która niejako *ab intra* rezonuje z tekstu, mocno oddziałuje na odbiorcę, skłania – jeśli nie do przewartościowania dotychczasowego światopoglądu – to przynajmniej do głębokiej refleksji.

O *Paraklecie* napisano dość dużo. Powszechnie uważa się go za najdoskonalszy, a zarazem najgłośniejszy dramat Szandlerowskiego. W utworze mamy do czynienia z pewnym „rozszczerzeniem” Wielkiej Bogini na kilka kobiecych postaci. Ważna w tym kontekście jest Bożenna, mająca cechy nieco odmienne od swej poprzedniczki z *Tryumfu*, a także Sen, żeńska tajemnicza siła sprawcza, doprowadzająca ostatecznie do „nowego porządku” – połączenia nie tylko żeńskiego i męskiego bóstwa, ale też – Boga i człowieka. Ziemic, jako mężczyzna, też jest już inny od Judasza i Ziemicia z *Tryumfu*. Jego dążenia i cele uległy zmianie, nabrały szlachetności, pozostał w nim jednak – przynajmniej w pierwszych aktach – ów bunt charakterystyczny dla wielu bohaterów Szandlerowskiego.

Biliński pisze: „Okazuje się więc, iż dotychczasowa historia świata, rządzonego przez Wszechmogącego Boga-Jahwe, ujawniła też, paradoksalnie, Jego słabość. Była ona spowodowana brakiem miłosierdzia [...]”<sup>34</sup>. Męskie, logiczne, bezwzględne bóstwo, którego siła tkwi w hierarchii, niezłomności, braku współczucia, organizacji (sądy), dopiero poprzez postawę Syna przypomni sobie o istnieniu drugiej siły, która stanowi jego przeciwwagę, rewers, odwrotność – a zarazem dopełnienie. Tym podkreśleniem boskiego dualizmu Szandlerowski nawiązuje w pewnym stopniu do myśli manichejczyków i do zoroastryzmu, ale odwraca przy tym standardową teologię zoroastriańską. Tam mówi się, że

---

<sup>34</sup> K. Biliński, *Literackie przejawy modernizmu ...*, s. 57.

światem rządzą dwie przeciwstawne, walczące ze sobą siły. Tutaj siły są, co prawda, przeciwstawne, ale dążą do połączenia, zespolenia, nie do walki.

Stanowiący emanację bóstwa żeńskiego Sen uświadamia Bogu Ojcu niedoskonałość porządku świata, jaki ustalili. Udaje jej się to uczynić na różnych płaszczyznach rzeczywistości: początkowo w świecie snów, widziadeł, majaków, który jest przecież odbiciem niespełnionych pragnień i marzeń; później poprzez „podburzanie” istot, których dotychczasowym celem była jedynie służba Bogu, lecz pozbawione były jego miłości; wreszcie poprzez Syna, który wspólnie z nią pragnie ustanowić nowy porządek.

Tekst dramatu rozpoczyna się od opisu szeregu niesprawiedliwości, jakie dzieją się w świecie. W prometejskim duchu *unde malum* Ziemic, któremu nieobca jest też Konradowska *hybris*, próbuje skłonić Boga do dialogu, do wyjaśnień. Czyjś głos odpowiada mu kilkakrotnie znamionym: „Jam jest, który jest”<sup>35</sup>, nie ukazuje jednak swojej twarzy. Porządek ustanowiony przez Boga Ziemic ocenia surowo, zarzucając mu brak miłosierdzia i okrucieństwo: „Pioruny... grom... błyskawic węże! Takież to serca Twego chrzest?”<sup>36</sup>. W kolejnych scenach pogłębia się ta wizja Boga Ojca jako surowego sędziego, a Boga Syna – jako cierpiącego i współczującego, ale pozbawionego mocy sprawczej.

Analizując *Parakleta*, Wilhelm Feldman wskazuje na Miłość, która doprowadza do stopienia się Ojca i Syna i zapowiada nastanie nowego porządku<sup>37</sup>. W Bożennie badacz widzi jednak tylko słabą i nieudolną służebnicę sztuki, a o znaczeniu bóstwa – Snu – w ogóle milczy, wspominając jedynie Ojca i Syna. Tymczasem Sen jest dla Boga tym, kim Bożenna dla Ziemic – ostateczną odpowiedzią na wszystkie pragnienia, ostatecznym spełnieniem.

Ciekawy pozostaje związek Bożenny ze światem natury („Jakimś mi smutkiem bór w duszę szeleści, jak często skarży mi się morską falą, o, jakżesz często promień mi się żali, na ich pełz gadny, na pazur szakali...”<sup>38</sup>). Dziewczyzna (czarownica!) jawi się jako emisariuszka świata natury, Matki Ziemi. Stroni od ludzi, poszukuje spokoju w głuszy, w dziczy. Tropem wiodącym do żeńskiego bóstwa, które działa poprzez Bożennę, jest też jej tajemniczy związek z księżycem<sup>39</sup>. Jak Bóg Ojciec łączy się w kulturze z sądownictwem, stanowieniem prawa, jawą, logiką, nieustępliwością – tak Bogini Matka od wieków kojarzona

<sup>35</sup> W. Poświat [A. Szandlerowski], *Paraklet. Poemat dramatyczny w czterech aktach*, Warszawa 1909, s. 10–11.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>37</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1923*, Lwów–Warszawa 1924, s. 435.

<sup>38</sup> W. Poświat [A. Szandlerowski], *Paraklet*, s. 32.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 34.

jest z nocą, księżycem, intuicją, snem, emocjonalnością. W „starym” porządku ustanowionym przez Boga, z którym mamy do czynienia przed nastaniem ery Parakleta, te cechy dziewczyny, będące śladem żeńskiego bóstwa immanentnie w niej obecnego, stanowią podstawę do osądzenia jej i skazania na śmierć.

#### BOŻENNA

(*jak poszum wiosenny drzew i krzów*)

Kochałam noce – tęskne, sieroce!

Kochałam ciszę, że mię kołysze!

Kochałam noce, że mię piastują...

i że mi kują stalne berdysze w świetlnej pomroce na cudów Moce!

(*podziw wśród tłumu – pozierają po sobie*)

#### SĘDZIA

Kto słońce klnie, ten synem jest – szatana.

Kto stroni ludzi, ten wrogiem jest człowieka<sup>40</sup>.

Scena sądu nad czarownicą odsyła nas do samej „esencji” patriarchalnej religijności, która w kobiecie widzi jedynie grzech, zło i rozpustę. Sędzia, niczym Cesarz z Wielkich Arkanów Tarota, ma symbolizować świat żelaznej logiki pozbawionej współczucia i miłosierdzia. Co znamienne, jedynie jakaś anonimowa kobieta z tłumu chce wstawić się za oskarżoną: „Jakoż ją winić... Jakoż karać?”<sup>41</sup> – pyta. Ale sędzia odpowiada oczywiście: „Milcz!”

Wróćmy jednak do zagadkowej i enigmatycznej postaci SNU. W tekście mówi się: „ONA – sen Ojca zapomniany”<sup>42</sup>. Autor *explicite* przyporządkowuje więc tę siłę sprawczą do pierwiastka kobiecego. Wyrzekając się swojego rewersu – Bogini – Bóg Ojciec okazuje się z jednej strony okrutny, ale z drugiej – nieszczęśliwy. Okrucieństwo płynie z wyparcia tego, co powinien był afirmować. Jak pokazuje autor *Parakleta*, świat rządzi się zasadą opisywaną przez wyznawców Hermesa Trismegistosa jako Prawo Powiązania: „Jak na górze, tak i na dole; Jak na dole, tak i na górze”<sup>43</sup>. W związku z tym błędy Boga – ostatecznego Sędziego – powtarzane są przez ziemskich sędziów. Światem rządzi patriarchat, kobiecość jest sądzona i skazywana, niczym czarownica palona na stosie.

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>43</sup> R. Bugaj, *Hermetyzm*, Wrocław 1991, s. 120.

Sen uświadamia Bogu inną stronę panowania nad wszelkim Stworzeniem: stroną polegającą na miłowaniu. Sen musi spróbować oddziaływania na Boga, gdy ten przebywa w innym stanie świadomości, ponieważ tam ona przejmuje stery, ma władzę. Sytuacja marzenia sennego, transu, halucynacji, zwiudu, jest stanem idealnym, by zburzyć logiczne, działające „w słońcu” (za dnia) reguły rzeczywistości. Sen „spowija” Boga, krąży dookoła niego, naucza o m i ł o w a n i u, wskazuje na jego samotność („Byłeś sam, jak przewładny, wieczny chram, byłeś sam...”<sup>44</sup>). Ma przy tym w tekście wyraźne atrybuty Wielkiej Bogini: związek ze światem przyrody<sup>45</sup>, z natchnieniem, z poezją i sztuką, z nocą i światem marzeń sennych, poprzez które mogła przemawiać do ludzkości<sup>46</sup>.

Miłowanie takie: oddane, matczyne, troskliwe, nie jest tożsame z miłowaniem Syna, które doprowadziło jedynie do cierpienia i ubolewania. Miłościwe panowanie nie jest ani bezlitosnym sądzeniem, ani ponoszeniem ofiary za ludzkość poprzez ukrzyżowanie. Miłościwe panowanie Jedni, Bóstwa Absolutnego, ma prowadzić – „jak na górze, tak i na dole” – do tryumfu już nie męskości ani kobiecości, ale do tryumfu m i ł o ś c i.

Przewrót zrównujący wszystkie istoty na drodze rewolucji duchowej musiał się mimowolnie kojarzyć przeciwnikom Szandlerowskiego z filozofią komunistyczną, o propagowanie której oskarżał go między innymi ksiądz Jan Gnatowski i Jan Jeleński<sup>47</sup>. Tyle że porównanie to z gruntu nietrafione. Tu mamy raczej do czynienia ze „zrównaniem dusz”, nie statusów materialnych.

Nowa rzeczywistość pojawia się dopiero wtedy, gdy – wzorem starożytnych mitów – Bogini raz jeszcze urodzi Boga w noc przesilenia zimowego. Po akcie hierogamii Syn obwieszcza: „Narodzin święta dzwoni noc!”<sup>48</sup>. „Wyparta” kobiecość – *anima*/Bogini – pragnie powrócić na świat z krain marzenia sennego, czyli z ludzkiej podświadomości.

Jak dokonało się „na górze”, tak też musi się dokonać „na dole”. Skoro Sen powróciła w świat, oto na Ziemi sprawy zaczynają przybierać inny obrót. Duchowa rewolucja rozpoczyna się od uświadomienia sobie przez ludzi, iż miłość

<sup>44</sup> W. Poświat [A. Szandlerowski], *Paraklet*, s. 67.

<sup>45</sup> „Przyszłam w wieńcu z leśnych ziół. W ziołach – pszczelny rój... Z księżycowych, srebrnych kół lśnił się mój tęskny, łzawy strój” (*ibidem*, s. 71). W warstwie symbolicznej obecne są tutaj aż trzy tropy Magna Mater: księżyc, pszczoły (mit bóstwa jako Królowej Pszczół) oraz leśne zioła (w słowiańszczyźnie leśne zioła poświęcone były Dziewannie, później, po przyjęciu chrześcijaństwa – Matce Boskiej).

<sup>46</sup> „Ciężkie wlokłam dnie... w noc schodziłam... Błogosławią mnie... Sny im wiłam” (*ibidem*, s. 69).

<sup>47</sup> D. Trześniowski, *Dramat mistyczny Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Dramat biblijny Młodej Polski*, red. S. Kruk, Wrocław 1992, s. 248.

<sup>48</sup> W. Poświat [A. Szandlerowski], *Paraklet*, s. 74.

i zespolenie, także fizyczne, mogą być drogą prowadzącą do Boga, a nie – grzechem, jak uczyła dotychczasowa teologia. Apostołami nowej ery stają się Ziemic i Bożenna, których unia ma być odbiciem unii „Niebo wiążącej z Ziemią”<sup>49</sup>.

Akt miłości fizycznej pomiędzy kobietą i mężczyzną (reprezentowany w tekście przez pocałunek), który poprzez rozkosz cielesną ma prowadzić do ekstazy religijnej i komunii z bóstwem – wszystko to założenia hinduistycznej filozofii Tantry<sup>50</sup>. W ten sposób Ziemic dostaje to, o co prosił na początku dramatu. Bóg ukazuje mu, zgodnie z prośbą, swoją twarz – w twarzy jego ukochanej. Za to „dziękczynne objawienie”<sup>51</sup> bohater z całej duszy dziękuje i przyrzeka, że odtąd zawsze stać będzie przy Bogu, nigdy już nie oskarży go ani nie potępi.

Dramat kończy się wizją „szczęśliwości totalnej”. Oto Sen „na ziemi już dojrzewa, kwieci się”<sup>52</sup>, a ludzie, dobrani w pary, „opowiadają” sobie nawzajem o naturze Boga poprzez miłość. Nastaje era Parakleta, przynosząca pocieszenie wszystkim, którzy dotychczas cierpieli. Kobiecość nie jest podporządkowywana ani wypierana, ale też nie wszechwładna: Bóstwo jest połączeniem przeciwieństw, dopełnieniem kontrastów, zespoleniem dualizmów w Jednię. Tron – oznaka dawnego, patriarchalnego systemu – zostaje zniszczony. Szatan – zbawiony. W nowej rzeczywistości są oni zbędni, nie odgrywają już żadnej roli, nie muszą – ponieważ nie istnieje już grzech, do którego można by namawiać, a za który potem trzeba byłoby sądzić.

Osobista historia Szandlerowskiego stanowi w zasadzie przeciwieństwo doskonałego i optymistycznego zakończenia jego najznamienitszego dramatu. Wyczerpany rozdarciem, zepchnięty na margines, przedwcześnie zmarły; do końca życia zmagać się musiał ze społecznym ostracyzmem. Chociaż próbował nauczać wizji świata, która obecna była w wielu przedchrześcijańskich religiach, a wciąż obecna jest w religiach Wschodu – jego pisma i żywot w kraju o głęboko katolickich poglądach mogły uchodzić jedynie za grzeszną herezję. Helena Beatus, w osobie której Szandlerowski znalazł przecucie i natchnienie świętej kobiecości, była i nadal bywa określana mianem nieprzyzwoitej grzesznicy, która zwiodła księdza-mistyka. Edward Jakiel pisał o kochance, która „[p]rzybywa poniekąd jako intruz w zamkniętą przestrzeń eucharystycznego kapłaństwa”<sup>53</sup>, a przekonanie poety, że dzięki tej miłości

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 98.

<sup>50</sup> G. Flood, *Hinduizm*, tłum. M. Ruchel, Kraków 2008, s. 167.

<sup>51</sup> W. Poświat [A. Szandlerowski], *Paraklet*, s. 112.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>53</sup> E. Jakiel, *Ks. Antoniego Szandlerowskiego literackie uobecnienia casus conscientiae*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 217.

lepiej zrozumiał Boga, badacz nazywa: „teologicznym nonsensem”<sup>54</sup>. W znakomitej większości dotychczasowych badań nad spuścizną Szandlerowskiego mówi się wiele o epoce ducha, o sakralizacji erotyzmu, nawet o roli uczucia do kobiety – ale milczy na temat roli żeńskiego bóstwa, jaką próbował wyłożyć autor w swoich dramatach i lirykach. Poszerzenie interpretacji pism księdza o rozmaite wykładnie filozofii Wschodu oraz myśli pogańskiej wydaje się krokiem w stronę lepszego rozumienia tych tekstów, stanowiących eklektyczną mieszankę wpływów z rozmaitych religii.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 221.

**Grzegorz Igliński**

(Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie)

## **NOC W TOMIE POEZJI ANTONIEGO SZANDLEROWSKIEGO *SĄD WAM NIOSE!***

*Poeta i kapłan tworzyli początkowo jedność  
i dopiero późniejsze czasy ich rozdzieliły.  
Jednakże prawdziwy poeta zawsze jest kapłanem,  
tak jak prawdziwy kapłan zawsze pozostaje poetą.*

Novalis, *Kwietny pył*

Poezja Antoniego Szandlerowskiego, skromna objętościowo z powodu przedwczesnej śmierci autora, nosi znamię religii chrześcijańskiej. Ma to zapewne związek z pełnieniem przez niego posługi kapłańskiej. Krytycy zauważyli w jego dziełach „bunt przeciw konwencjonalności mowy” i „brak zewnętrznego wygładzenia”:

[...] słowa powstają w nowej szacie – ich szyk, ich postać zmieniona... uderzają o siebie chropowato, twardo... [...] czuć [...] zmagania się z bezsilnością słowa. Czuć w tym języku chwilami jakby tytaniczny gniew na słabość środka i tytaniczną bezwzględność, która porywa wyrazy jak skalne złomy i rzuca – rozkazując tkwić tam, gdzie jej to chwilowo dogadza. Widać siłę rozsadzającą pierwotną, utartą formę, nie liczącą się z przepisami – ani przyzwyczajeniami. Jest to, zaiste, mowa tworzenia. – Jęczą wyrazy, grzmią, krwawią się, jakby pod potężnymi ciosami kruszącego je młota<sup>1</sup>.

„Chropowatość” językową w poezji Szandlerowskiego rzeczywiście można zauważyć, stanowi ona o oryginalności i szczerości wypowiedzi, ale też o niedostatkach poetyckiego talentu. W recenzji tomu *Sąd wam niose!* pisał Zdzisław Dębicki:

---

<sup>1</sup> A. Leo, *Twórczość Antoniego Szandlerowskiego* [cz. III], „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, nr 11, s. 640–641.



Poezja jego jest odgłosem tych nieustannych zmagania, tego boju, jaki dusza ludzka toczy od świtu do nocy sama z sobą i z otoczeniem o swoją wolność, równą wolności bogów, a podzwaniającą kajdanami codziennej, poziomej, trywialnie głupiej niewoli. Wszystko tam drży, kurczy się, pręży, jakby do skoku tygrysięgo, dyszy jakąś krwawą mocą wyzwajającą się potęgą nadczłowieczeństwa. [...]

Niestety, w koncepcjach swoich [...] nie przekracza granic, zakreślonych już przez Staffa, którego wpływom najwidoczniej w silnym uległ stopniu. Nadto nie zawsze zgodzić się można na jego formę [...] – potrafi on czasem jednym nieszczęśliwie użytym wyrazem zepsuć harmonię całości, nadużyć wolności poetyckiej i wywołać zgrzyt niepożądany<sup>2</sup>.

Przedmiotem niniejszej pracy nie będzie jednak specyfika języka poetyckiego, lecz powtarzający się w tomie *Sąd wam niosę!* (pierwodruk 1907) – jednym zbiorze wierszy, jaki Szandlerowski opublikował – motyw nocy. Uwzględnić trzeba tu również związane z nocą motywy ciemności i mroku. Prześledzenie funkcjonowania tych motywów pozwoli wyjaśnić problematykę, wokół której koncentruje się myśl twórcy.

W utworze *Zawód* noc okazuje się porą wyczerpanej, acz daremnej pracy. Zwiedziony zakłębieniem (być może miłosnym), natchniony wielką ideą, podmiot – wbrew wszelkiej logice i chłodnemu rozsądkowi (noc, deszcz, zimno) – w emocjach podejmuje trud zaorania pola pod zasiew. Rankiem przeżywa rozczarowanie, bowiem uświadamia sobie, że nie ma czym tego pola obsiać.

Całą noc pracowałem! A gdy wstały zorze,  
Rola moja dyszała upragnieniem czarna...  
Chyżo do dom pobiegnę! Spichlerze otworzę...  
Patrzę – pustka!...

...Jednego nie znalazłem ziarna!

(*Zawód*, s. 5)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Z.D. [Z. Dębicki], [rec. „*Sąd wam niosę!*”], „Biblioteka Warszawska” 1907, t. 2, z. 1, s. 178–179. Opinie krytyków i badaczy na temat twórczości Szandlerowskiego przedstawia Wojciech Kaczmarek (*Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999, s. 233–243). O rozbieżności ocen wspomina też Wojciech Gutowski (*Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, wyd. 2 poszerzone i uzupełnione, Kraków 1997, s. 232–233).

<sup>3</sup> Wszystkie przytoczenia fragmentów wierszy Szandlerowskiego według: A. Ziemiec [właśc. A. Szandlerowski], *Sąd wam niosę!*, Kraków–Warszawa 1907. Wprowadzone w nich wyróżnienia pochodzą od autora tekstu.

Podmiot nie znajduje w sobie nic, co mógłby ofiarować – nic na swoją obronę, „gdy wstały zorze”. To efekt wieloletnich zaniedbań w pracy nad sobą. Nagłe przebudzenie, impuls, napływ wiary w siebie, moment opamiętania – to wszystko za mało, aby wypełnić swoje przeznaczenie, wykonać zadanie do końca, odrobić „pańszczyznę” Pańską.

Przeciwieństwem nocy jest zorza poranna, zapowiadająca nadejście radosnych i szczęśliwych chwil, przy czym w tradycji kulturowej może to być zarówno szczęście doczesne, jak i szczęście wieczne<sup>4</sup>. „Światło Nieba oznacza ratunek człowieka. Życie człowieka wiąże się ze wschodem Słońca, podobnie jak jego śmierć – z zachodem Słońca”<sup>5</sup>. Zdaniem Orygenesza każdy, kto przyjmuje na siebie imię Chrystusa, staje się „synem Wschodu”. Modlitwa z twarzą zwróconą w kierunku wschodnim była wyrazem tęsknoty za rajem, wierzone bowiem, iż miejsce przebywania Chrystusa znajduje się, jak niegdyś raj ziemski, na wschodzie<sup>6</sup>. Jutrzenką określony jest Chrystus w Apokalipsie św. Jana: „Jam jest Odrośl i Potomstwo Dawida,/ Gwiazda świecąca, poranna” (Ap 22, 16)<sup>7</sup>.

Omawiany wiersz Szandlerowskiego ujawnia wątpliwości, czy człowiek jest w stanie odnieść zwycięstwo nad sobą, wyjść z nocy na światło w chwale. Stąd w kolejnym utworze pojawia się marzenie o potędze lub o wsparciu w walce. O ile poprzednio podmiot doświadczył niejasnego impulsu, który go skłonił do czynu, o tyle teraz sam chciałby być takim impulsem dla innych albo znaleźć przewodnika mającego siłę porwać ze sobą wszystkich wzwyż, „w świtanie/ Zórz jasnych”, czyli zdolnego wskazać światło w ciemnościach i uskrzydlić:

---

<sup>4</sup> Zob. szersze omówienie znaczeń zorzy porannej i wieczornej oraz częstotliwości ich występowania na przykładzie poezji Jana Kasprowicza: G. Igliński, *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Olsztyn 1996, s. 181–185 i 192. O zorzy w wierzeniach ludowych zob. S. Niebrzegowska, *Zorza*, [w:] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, koncepcja całości i red. J. Bartmiński, zastępca red. S. Niebrzegowska, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin 1996, s. 258–263.

<sup>5</sup> G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, tłum. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, wyd. 2 poprawione, Warszawa 1997, s. 61.

<sup>6</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska, Warszawa 1990, s. 95–96.

<sup>7</sup> Wszystkie przytoczone w niniejszej pracy fragmenty biblijne pochodzą z wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w tłum. z jęz. oryg., oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. 4, Poznań–Warszawa 1989.

Boska to moc  
 Błyskawicowym rozświecać wzrokiem  
 Ośleplą **noc** –  
 Jak uroczyszczycie ono urzeknięte...  
 [...]
   
 Kto boską czuje moc –  
 Niech wśród nas stanie  
 I niech nas w świtanie  
**Zórz** jasnych prowadzi...

Sieroca... tęskna... beznadziejna **noc**...

(*Kto poprowadzi?*, s. 18–19)

Pierwsza część wiersza zdaje się pesymistyczna, a pytanie „Kto taką czuje moc?” (s. 18) ma charakter retoryczny. Podmiot nie znajduje wystarczającej siły w człowieku, doświadcza beznadziejności, czuje się osierocony, osamotniony w swojej tęsknocie. Ostatnia część tekstu sugeruje oparcie w Chrystusie, którego mocą jest miłość. Oto zaklęcie pozwalające przetrwać noc lub ją zwyciężyć na rzecz zbawionego poranka:

On poprowadzi  
 W tę beznadziejną... tęskną i sierocą **noc!**...

[...]
   
 Błogosławioną bądź – o Chrystusowa  
 Mowo miłości – jasna i promienna!...

(*Kto poprowadzi?*, s. 19)

Zamieszczony po tym utworze wiersz *Chryste!... Chryste!...* jest wezwaniem do Zbawiciela, aby powtórnie zstąpił na świat i dokonał bezwzględnego sądu, a więc przyszedł jako groźny lew, którego głos „gromem świat rozdreszczy.../ Potopem krwawych bluźnie deszczy...” (s. 20). Podmiot wchodzi w rolę Chrystusa i zaczyna mówić jego głosem:

Dałem wam wszechmiłości cud:  
 I krzyż... i moc...  
 Dałem wam niezdojty gród,  
 A nad nim dzień – nie **noc!**...

(*Chryste!... Chryste!...*, s. 20)

Wezwanie to przybiera formę wyrzutu – człowiek otrzymał niezbędne do zdobycia królestwa niebieskiego narzędzia (moc miłości i cierpienia), a jednak nie potrafił się nimi odpowiednio posłużyć. W zaprezentowanej wizji Chrystusa klóci się ze sobą orędzie miłości z pragnieniem zemsty: „Przychodzę dziś, by pomścić oną krew,/ Co wam do drogich przyschła szat...” (s. 21). Prawdopodobnie jest to atak na hierarchię kościelną (braci w wierze, sługi Boże): „Niech z wami giną i ołtarze! ...” (s. 21). Nie wypełnia ona bowiem apostołskiego posłannictwa wśród ludu, nie wyprowadza go z ciemności na światło, nie wiedzie ku szczęściu. Podmiot jawi się zarazem oskarżycielem i oskarżonym: „Sądz nas, o lwie ... baranku Boży! ... / Nas winnych sądu dziś – zaiste ...” (s. 20).

To poczucie winy, związane z wrodzonymi, idealistycznymi pragnieniami kierującymi ku światłu i chęcią pociągnięcia ku niemu innych, pojawia się też w utworze *Czym winien?*, w którym podmiot zestawia siebie i współbraci z „nocnymi straszidłami” – jakby w tej determinacji w sięganiu wzwyż było coś upiornego, jakiś imperatyw nieznoszący sprzeciwu albo skutkujący samooskarżeniami o niedostateczne wypełnianie powołania czy o wywieranie zbytniego nacisku:

[...] zawsze myśl moja tęskniąca  
 Mknie ku wyżynom... do blasku... do słońca!...  
 [...]  
 I gdzież ma wina, że gdym mknął w lazurze  
 Z bratnimi duchy – by **nocne** straszydła –  
 Orlicę-m ujrzał w piorunowej chmurze...  
 (*Czym winien?*, s. 26)

O zwycięstwie nad sobą, które jest jednocześnie porażką, traktuje wiersz \*\*\* [*Tak mi pilno do ludzi*]. Trudną do przebycia nocą są dla podmiotu ludzkie cierpienia i rozpacz, ale również świadomość ludzkiej niemocy i milczenie niebios (bycie zdany tylko na swoje siły w starciu z ciemnością i mgłą). Kiedy pokonuje wreszcie własną słabość i wrażliwość, zaczyna rozumieć, że jeśli zachowa dystans emocjonalny, stanie ponad tym, co ludzkie, to nie wypełni posługi niesienia wiary:

Tak mi pilno do ludzi... Lecz lży jak mgły **nocne**  
 Zaciemniają mi drogę i... rozpaczne twarze...  
 [...]  
 Tak mi pilno do ludzi... Tylko w sercu cięży  
 Niemoc bezgłosej nędzy i beczucie nieba...  
 Wydrzeć – serce... a oczy – wylupić mi trzeba,  
 By dobiec, nim w ich piersiach ból w jad się rozweży...

Już rozprułem pierś! Serca mego jęk nie zbudzi:  
 Rzuciłem je od siebie – precz! w pogardzie męskiej...  
 Wyważyłem źrenice z orbit – i zwycięski  
 Wzniosłem krzyk! ...

... Lecz z czym teraz pobiegnę do ludzi?! ...

(\*\*\* [Tak mi pilno do ludzi], s. 32)

W dwuczęściowym utworze *Oktawy* nie opuszczają podmiotu górnolotne pragnienia, ale nocna czasoprzestrzeń staje się twórczym środowiskiem pozwalającym wypracować indywidualne, własne odniesienie do transcendencji: „[...] kosmicznemu porządkowi boskiemu, transcendentnemu przeciwstawia się – przemieniona w nocnych ciemnościach – immanencja, wewnętrzna pasja tworzenia”<sup>8</sup>. To rodzaj „kosmicznej makrokreacji”, będącej alternatywą „wobec tradycyjnych mito-religijnych modeli świata”<sup>9</sup>.

Czar dziwny, niepojęty **nocna** cisza lęże:

[...]

O, w **noc** taką! najsroźszych udręczeń niepomny,  
 Czuję, jak w mojej piersi duch marzeń skrzydlaty,  
 Choć krwią już koralowy... i bólem ogromny...  
 Targa... szarpie i łamie powszedniości kraty!...  
 Złamał!... Rozprężył skrzydła!...

[...]

I rozbłysnął na niebie... jak widmo tęczowe!

W promiennych górnych światach nic go nie odurza,

Bo w głębi swego ducha – stworzył światy nowe:

Słoneczne uniesienia... miesięczne tęsknoty...

(*Oktawy*, s. 34)

W ten sposób zdobyta wolność – czyli uwolnienie się od tego, co „błoci” (jest pospolite i powszednie), oraz od tego, co rwie „ku wyży” – pozwala osiągnąć nieosiągalne. W wymiarze wewnętrznym nie ustają co prawda „miesięczne tęsknoty” i „słoneczne uniesienia” związane z tym, co w górze, łatwiej jednak przychodzi podmiotowi przezwyciężyć ból i wątpliwości, doznać oczyszczenia, poprzez swoją twórczość stać się przewodnikiem i współzycielem ludzi,

<sup>8</sup> W. Gutowski, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, [w:] *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2012, s. 197.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

duchem wiodącym, nowym Mojżeszem. „Wewnętrzne kreacje pozwalają przekroczyć noc i przyoblec się w nową rolę – ducha przebóstwionego [...]. Stąd pożądanie nocy, by w jej ciemnościach rozpalic własne słońca”<sup>10</sup>.

Wynijdę jasny, czysty, święty z **ciemnych** głuszy,  
Chwyciwszy swe niesforne żądze na obrozę...  
Żar uderzy z mej twarzy, a jasność od czoła –  
I stanę pośród braci – z słowem archaniola.

(*Oktawy*, s. 35)

Wewnętrzna „kreatywność solarna” jest również przedmiotem wiersza *Pragnę cię, mroku!*..., tutaj jeszcze silniej przekreślone zostaje światło nieba: „Precz gwiazdy!... / Precz jasny dniu” (s. 38). Podmiot pragnie mroków „przedstworzeniowych”, sam chce (niczym Bóg) zapalić zbawcze zorze. Czuje w sobie wielką moc:

Przedstworzeniowych pożądam dziś **mroków**  
I **ciemni** tych, co nierozwidnione jeszcze  
Żrenicą bożych ócz, skrywały dziejów dreszcze...  
[...]

Pragnę cię **mroku!**...

Idę!... biegnę w bezdenne tve otchłanie!...  
Tchu nie zapiera lęk... trwoga mi nie drży w oku...  
Bo duch mój nowych **zórz** zapali tam świtanie.

(*Pragnę cię, mroku!*..., s. 38)

To poczucie mocy wewnętrznej może być równoznaczne z siłą wolności twórczej<sup>11</sup> albo z siłą wiary. Podmiot wchodzi w rolę ducha Bożego, wieszczka czy proroka, który ma ambicję rozświetlić przyszłość. Noc to pora przemian i obszar tego, co irracjonalne, nieświadome, płodne.

Podobną moc odczuwa tytułowy bohater wiersza *Samson*. Pomimo skrupowania czuje się wolny i gotów do walki: „Wkoło pustka i **mroki** [...], / A jednak czuję płomień, którem nieb przedmurze / [...] Błyskawicową wstęgą

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> O nocy twórczej w literaturze młodopolskiej zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. *Z rozważań nad literackim doświadczeniem nocy*, [w:] eadem, *Labirynty – kładki – drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 22–23.

plomieni się w górze!...” (s. 39). Jego siła wynika z wiary, pozwalającej na duchowe starcie: „[...] wielkim jestem i potężnym!... / [...] Bom ujrzał bożej mocy potęgę na jawie” (s. 39).

Problematykę tę kontynuuje kolejny wiersz zbioru zatytułowany *Schlönę...*<sup>12</sup>, którego podmiot zakłada zniszczenie starego i stworzenie nowego świata. Zestawia siebie z pochłaniającym wszystko ogniem, odrzuca dotychczasową broń w walce z ciemnością („miecz słoneczny”, który zarazem jest srebrny), używaną w zewnętrznej rzeczywistości, i zdaje się na samego siebie, światło swojego ducha, pierwiastek boski w sobie. Rozpoczyna walkę o przemianę wewnętrzną.

Rozszczępię  
Rozwściekłą błyskawicą  
Noc mych olbrzymich, przepotężnych ramion!...  
Oślepię...  
Miecz mój słoneczny – **ciemnością** niesplamion!...  
Rozkruszę go w skry diamentów: –  
Niech wśród **mrocznych** lśnią odmętów...  
Precz z srebrnym mieczem!... precz ze złotą tarczą!...  
Ramiona mi starczą!!!  
Prężą się... chrzęscą... tężą... drżą i warczą!...  
Pochwyć w nie rdzą przeżarty  
Tysiącwieczny glob!  
Już nim miotam...  
Rozprysnę go o gwiezdny strop!...  
Już migotam... –  
Ja – bóg, o nowy świat oparty!...

(*Schlönę...*, s. 40)

Nie jest to bunt przeciwko Bogu, ale bunt przeciwko samemu sobie, swej bierności i słabości. Deklarację podmiotu można potraktować jako zapowiedź czynu – marzenie wyjścia z ciemności na światło. Buńczuczność wynika z przekonania o dysponowaniu tytaniczną mocą niezbędną do poruszenia bryły świata. Paradoksalnie zagłębienie się w siebie, czyli ukierunkowanie na to, co wewnętrzne, prowadzić może do otwarcia na to, co zewnętrzne. We wnętrzu swego „ja” i swojej świadomości podmiot przeżywa boskość. Tam koncentruje się, ześrodkowuje się cały wszechświat. To „ja” opanowuje wszystko, co istnieje, w jakimś „świętym tryumfie twórczości” – a przynajmniej chciałoby opanować, być kluczem do uniwersum. Noc jest porą twórczą, ale też zasłoną skrywającą idealną rzeczywistość. Niewykluczone, że w wierszu nie tyle chodzi

<sup>12</sup> Określenie „schlönąć” to przestarzała forma używana w znaczeniu „pochłonać”.

o stworzenie nowego świata, ale o zdarcie zasłony i ukazanie innego oblicza świata już istniejącego, albo o jego oczyszczenie w ogniu.

Natomiast na bunt przeciwko Bogu mogą wskazywać pierwsze wersy tekstu: „Schłonę – jak ogień – one chleby pszyczne,/ Co nas karmiły wciąż w niewolne karły...” (s. 40). W Biblii chleb pszyczny, czyli niekwaszony, dołączany jest do składanych Bogu ofiar z pokarmów. W czasie żydowskiego Święta Przaśników (Pascha), obchodzonego na pamiątkę wyjścia Izraelitów z niewoli egipskiej, tylko on był dozwolony. Wiąże się to ze starą symboliką zaczynu chlebowego:

Już najstarsze ludy widziały w kwaszeniu chleba proces psucia, zaczynający się proces rozkładu i gnicia, a więc konsekwentnie obraz duchowego zepsucia i przenikającego wszystko grzechu. Chleby składane w ofierze bogom musiały być niekwaszone, gdyż wszystko, co zostało zakwaszone, co sfermentowało, uchodziło za nieczyste<sup>13</sup>.

W Nowym Testamencie chleb pszyczny zostaje skojarzony z Chrystusem i ideą odnowy. Św. Paweł upomina Koryntian, aby odrzucili stary kwas (grzeszny tryb życia), a stali się pszycznym zaczynem, gdyż ofiara Zbawiciela zapoczątkowała bezustannie trwające Święto Przaśników: „Wyrzucicie więc stary kwas, abyście się stali nowym ciastem, jako że pszaśni jesteście. Chrystus bowiem został złożony w ofierze jako nasza Pascha” (1 Kor 5, 7).

Wiersz Szandlerowskiego można jednak analizować w kontekście innego fragmentu biblijnego, w którym zakwas ma pozytywne znaczenie. To przypowieść samego Chrystusa: „Królestwo niebieskie podobne jest do zaczynu, który pewna kobieta wzięła i włożyła w trzy miary mąki, aż się wszystko zakwasilo” (Mt 13, 33). Podmiot wiersza chciałby być takim zaczynem, wzrosnąć w Bogu, rozszerzyć swój wpływ na ludzkość, odnowić oblicze ziemi swoim twórczym dziełem, stworzyć świat. W pierwszej chwili wiersz zdaje się sygnalizować bunt metafizyczny, ale w istocie nie przedstawia buntu przeciwko Bogu, lecz bunt w imię Boga. Również w sonecie *Co, nie znam drogi?* (s. 50) nie chodzi o sprzeciw wobec Stwórcy:

Okrutne, wampiryczne zabójstwo Boga („Wgryzę się w serce... krew strutą wchłepcę”) odnosi się do fałszywego obrazu Boga („wasz idol”), będącego projekcją oficjalnej religijności. Adresatem buntu nie jest [...] Bóg, lecz „oni” [...], czyli, jak można mniemać z kontekstu, władcy „tego świata”: filistrzy i kapłani<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 457. Por. *Słownik teologii biblijnej*, red. nac. X. Leon-Dufour, tłum. i oprac. K. Romaniuk, Poznań 1990, s. 120.

<sup>14</sup> W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 44.



Buntowniczy charakter ma już utwór *Stań, słońce!*, otwierający tom poety. To zapowiedź przewrotu. Podmiot pragnie nocy, chce „zamroczyć” słońce, marzy o jego zgaśnięciu. A wszystko po to, by ogniem ukrytym w sobie rozpalic własne „słońca złote”, rozświetlic świat nauką świętą. Zestawia siebie z Bogiem, bo doświadcza potęgi twórczej:

Stań, słońce! Oto jałem się dziś pracy twórczej...  
 Jak Bóg, wyrzucę z siebie ogrom po ogromie...  
 Już pierś moja napięta rozpręży się... kurczy...  
 Czuję... czuję... przepala mię rodzące płomień!

Stań, słońce! Patrz... za chwilę – na niebo wytoczę  
 Z zapłodnionej cierpieniem duszy – moje dzieło!  
 Jasnością jego twarzy – twą jasność **zamroczę**...  
 I zgaśniesz na wiek wieków!...

(*Stań, słońce!*, s. 1)

W wierszu *U żarna* podmiot czuje się nowym Mojżeszem, wybranym Bogu posłanym do ludzi. Mrok oznacza zło (fałszywą naukę): „[...] oto **mroczne** wasze sklepy/ Skruszę pięścią! [...] / Bom spragnion słońca!” (s. 8). „Mroczne sklepy” („sklep”, czyli krypta, loch, piwnica) to ludzkie dusze, które trzeba rozświetlic słońcem prawdy. W utworze \*\*\* [*Krwia się rumieni...*] mrok ten udziela się podmiotowi: „Dziś targam oną przegniłą ośnowę, / Co mi w głębi ducha wpęzła, jak **mrok** szary...” (s. 11). Mrok kontrastuje tu z „zorzanyimi błyskami”, rozpalającymi pragnieniami, natchnieniem Bożym. Podmiot jest cały w ogniu, gotów do walki, pełen woli mocy, prawdy i wiary, stanowczy, zdeteminowany. Opozycja mroku i światła ujawnia w tym tekście swój aspekt teologiczny, czyli napięcie na linii Bóg fałszywy (ich Bóg) – Bóg prawdziwy (mój Bóg), a nie na linii niewiara – wiara. Konflikt dotyczy rodzaju wiary: „Padnie fałszywy bóg w serce ugodzon!” (s. 11).

Idea przywództwa duchowego patronuje wyraźnie utworowi *Do mnie!*, w którym powracają motywy mroku i ognia. Tym razem mrok, jako sfera zła, wydaje się mieć szerokie znaczenie, obejmując wszystko to, co niskie i przyziemne:

Bóg mię jak drzewo zasadził olbrzymie  
 W **mrocznej** dolinie stęchlizny i błota  
 I kazał rosnać, wciąż rosnać...

Me imię

Pali się krwawo jak pochodnia złota  
I strzeże siły tajemnej, co drzemie  
W przepastnych głębiach ...

Jam drzewo żywota,  
Co was przygarnie rzuconych bezdomnie ...  
Kto chce się Bogu stać podobnym: –

„Do mnie!! ...”

(*Do mnie!*, s. 12)

Rajskie drzewo życia obdarza nieśmiertelnością, „symbolizuje początkową pełnię Raju i jest zarazem symbolem wyczekiwanego spełnienia kresu czasów”<sup>15</sup>. Bywa łączone z drzewem kosmicznym sięgającym nieba. „Za pośrednictwem drzewa życia ludzkość wznosi się z poziomu natury na poziom oświecenia duchowego, zbawienia czy wyzwolenia z cyklu życia i śmierci”<sup>16</sup>. Drzewo życia uchodzi w Biblii za synonim życia duchowego i mądrości: „Szczęśliwy, kto mądrość osiągnął,/ mąż, który nabył rozwagi:/ [...] Dla tego, co strzeże jej, drzewem jest życia” (Prz 3,13 i 18). W myśli chrześcijańskiej drzewo życia powiązane z krzyżem Chrystusa, który zwrócił człowiekowi raj. Zbawiciela nazywano wprost prawdziwym drzewem życia<sup>17</sup>. W ten sposób drzewo życia stało się znakiem nagrody lub zwycięstwa: „Zwycięzcy dam spożyć owoc z drzewa życia, które jest w raju Boga” (Ap 2, 7).

Podmiot wiersza *Do mnie!*, nazywając siebie „drzewem żywota”, podkreśla swoje wybraństwo czy posłannictwo, pragnie wszystkich uduchowić, podnieść duchem, natchnąć Bogiem, przybliżyć nieśmiertelność. Jego celem jest wielkość duchowa.

Przekleństwo śmierci nie kazi mi czoła,  
Dlatego tulę koronę w błękiecie ...  
Jam jest płomienny, jak miecz Archaniola!  
[...]  
Stal moja synów **ciemności** wygladzi,  
A tych, co idą w światłość, zmieni w duchów.

(*Do mnie!*, s. 13)

---

<sup>15</sup> *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 35.

<sup>16</sup> J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, tłum. B. Stokłosa, wyd. 2, Warszawa 2005, s. 41.

<sup>17</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 154–155.

Ciemność w tym przypadku funkcjonuje w dualistycznym układzie ze światłością na zasadzie opozycji „zło – dobro”, „ciało – duch” lub „dół – góra”.

W sonecie *Noc gwiezdna...* tytułowa noc waloryzowana jest pozytywnie jako pora odpoczynku czy wytchnienia. Nie można jej zidentyfikować z ciemnością, gdyż to jasna, rozgwieżdżona noc. Nie zawsze, jak widać, ciemność i noc mają w poezji Szandlerowskiego zbliżoną wartość.

**Noc** gwiezdna ... **noc** ukojna u progów mych legła ...  
 Dłonie me zbrzękłe pracą rośnem tchnieniem pieścę ...  
 Próżno! ... Zbyłem sił wszystkich ... moc mię już odbiegła! ...  
 Nie podejmę już wici ... walki – nie obwieszczę! ...

(*Noc gwiezdna...*, s. 54)

W powyższej strofie wyczuwa się jednak smutek wynikający z ogarniającej podmiot słabości, wyczerpania, zrezygnowania, zwątpienia. „Noc ukojna” byłaby zatem równoznaczna z obezwładnieniem, marazmem duchowym, utratą mocy apostołskiej lub wieszczej. Paradoksalnie noc ta okazuje się za chwilę źródłem natchnienia i załączkiem twórczego czynu. Nie jest to zjawisko odosobnione w poezji Młodej Polski: „Znamienne, że »noce ukojne« nie tylko uspokajają, wyciszają, ale też budzą moc, inicjują metafizyczny bunt, który wbrew obawom, że zniknie wraz ze świtem, wzmaga się przy blasku zórz<sup>18</sup>. W omawianym utworze buntu metafizycznego raczej nie ma. Widać za to, że podmiot wierszy Szandlerowskiego pozostaje wpisany w pewien rytm, oscylując między tytanicznymi wzlotami czy porywami ducha a zniechęceniem lub rozczarowaniem. Nic nie jest dane na zawsze, chociaż w naturze podmiotu zauważyć można ciężenie ku czemuś absolutnemu, trwałemu: albo czuje, że musi wciąż rosnać (wiersz *Do mnie!*), albo że „na wiek” zniszczył ołtarze i podeptał znicze (*Noc gwiezdna...*). Dotychczasowe doświadczenia każą mu przewidywać, że kolejnego dnia ponownie poniesie porażkę i dozna zawodu, dlatego deklaruje zaprzestanie dążeń – ale mimo to, kiedy wstają poranne zorze, odczuwa przypływ mocy twórczej, wychodzi z ciemności na światło, podążając zapewne w tym samym kierunku co zawsze, czyli w górę.

**Noc** gwiezdna ... **noc** ukojna u progów mych legła  
 I świerszczowem cykaniem zbudza we mnie dreszcze ...  
 Woła na bój... i życie zażęga – zażęgła!  
 Piorunem grzmi pobudkę – wiąże struny wieszczę!

<sup>18</sup> W. Gutowski, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, s. 194.

O, nie cykajcie, świerszcze! Zamilczcie nareszcie,  
Bo zwodnej siły onej znam trupie oblicze:  
Padnie ma moc, gdy krwawe wstaną zorze – wierście! ...

Na wiek starłem ołtarze ... podeptałem znicze ...  
A świerszcze wciąż cykają ... coraz silniej ... głośniej! ...  
Zmilczcie – wstają już zorze ...

... A moc moja rośnie!

(*Noc gwiezdna...*, s. 54)

Męczące, niedające spokoju świerszcze, upominają się o podjęcie czynu. To wysłannicy nocy – oznaczają imperatyw niezależny od podmiotu, są przejawem siły wyższej. Gwiezdna noc zdaje się obszarem marzeń domagających się realizacji, wcielenia wyśnionych idei. Gwiazdy byłyby zatem jednocześnie marzeniami, jak i obrazem przeznaczenia.

Utrwalona w kulturze symbolika świerszcza ma kilka źródeł. Z uwagi na fakt, że larwy rozwijają się z jajeczek złożonych w ziemi, po czym „gotowe” owady wychodzą na powierzchnię, w Chinach świerszcz uchodził za symbol śmierci i zmartwychwstania, ale również lata i odwagi<sup>19</sup>. Tam też, jak i w krajach śródziemnomorskich – z powodu radosnego i nieprzerwanego cykania oraz zamieszkiwania w domach i przy ogniskach – uznawano go za oznakę szczęścia (na Zachodzie stał się symbolem ogniska domowego)<sup>20</sup>. Podobno bywa również emblematem człowieka wychwalającego Boga (w Japonii cykanie świerszcza nadrzewnego „symbolizuje intonowanie modłów przez buddyjskiego kapłana”)<sup>21</sup>.

Zjawisko mylenia owadów powoduje jednak, że symbolika świerszcza łączy się z tradycyjną symboliką „konika polnego” (to nazwa potoczna, a nie gatunkowa) czy pasikonika, a nawet cykady. Z tego względu świerszcz może być wyobrażeniem artysty (zwłaszcza muzyka lub poety), retora i filozofa, posłańca muz i proroka, inspiratora i kapłana. Wiąże się z nim ideę odrodzenia, nawrócenia, wyzwolenia duszy z ciała: „[ ... ] pochodne znaczenia symboliczne

---

<sup>19</sup> Zob. W. Eberhard, *Symbole chińskie. Słownik. Obrazkowy język Chińczyków*, tłum. R. Darda, Kraków 2015, s. 253–254.

<sup>20</sup> Á. Pascual Chenel, A. Serrano Simarro, *Słownik symboli*, tłum. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 256 (hasło: *Świerszcz*); J. Tresidder, *Słownik symboli*, s. 216 (hasło: *Świerszcz*); *Leksykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, s. 160 (hasło: *Świerszcz*); J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, tłum. A. Kozłowska-Ryś i L. Ryś, Poznań 1998, s. 268–269 (hasło: *Świerszcz*).

<sup>21</sup> J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, s. 268.

świerszcza z literatury greckiej to jasność, klarowność wypowiedzi, rozjaśniająca mowa i rada, elokwencja, inspiracja, opiewanie, dojrzałość, mądrość, wieczna młodość, oświecenie, ekstaza. Chryzostom mianem »świerszcz Kościoła« i »złoty świerszcz Kościoła« określa oczywiście apostoła Pawła<sup>22</sup>.

W wierszu Szandlerowskiego ta starożytna i starochrześcijańska tradycja częściowo znajduje odzwierciedlenie. Świerszcze są tutaj zapowiedzią nawrócenia, źródłem twórczego natchnienia, boskiej inspiracji. Projektują lub wyznaczają los podmiotu – ma on być właśnie takim świerszczem, budzącym, nawracającym, oświecającym, apostołującym, czyli jednocześnie artystą i człowiekiem Bożym.

Powołanie to napotyka istotną przeszkodę w postaci grzechu. Podmiot Szandlerowskiego jest bardzo wyczulony na własne przewinienia i na różne sposoby próbuje z grzechem walczyć. W sonecie \*\*\* [*Przywdziałem płaszcz...*] noc okazuje się porą myślenia o sobie, marzeń o przyszłym kształcie siebie, chwilą tworzenia „ja”, odkrywania swojej tożsamości lub dopasowywania się do przeznaczonej przez los funkcji. Przywdzianie szaty oznacza wejście w określoną, starannie przygotowaną rolę:

Przywdziałem płaszcz na siebie mozołnie utkany,  
Wśród **no**cy mych bezsennych, na krosnach serdecznych,  
Co, wisząc w tajniach ducha mojego odwiecznych, –  
Chłonęły z wolna włókna z przędzy srebrnopianej...

(\*\*\* [*Przywdziałem płaszcz...*], s. 57)

W tej świętej duchowej szacie podmiot staje „do płasów wszetecznych” (s. 57), tłumacząc się chęcią uleczenia rany zadanej mu przez świat. W ten sposób jednak coraz bardziej wikła się w świat, niszczy swoją szatę, psuje swój wizerunek: „I bólów nie zgoiłem... i skalałem szaty... / Podeptałem przewonne, kwietne me rabaty” (s. 57). Mimo wszystko wierzy, że każdy, kto go spotka, doceni i uszanuje jego wysiłki, świadczące o idealistycznym pierwiastku zaszczipionym ludzkiej naturze, a może zastanowi się też nad samym sobą, wyciągnie jakąś naukę dla siebie:

A choć dzisiaj już strzepy zostały z mych odzień  
Królewskich... choć zgaszone duszy mej sabaty, –  
Nie ominie mię nigdy!... – wstrzyma się przechodziem!...

(\*\*\* [*Przywdziałem płaszcz...*], s. 57)

<sup>22</sup> Zob. wawel, *Świerszcz i cykada. Śpiew, światło i odrodzenie*, [w:] Salon24 [online], Warszawa: Web Content Hub, 2013, <https://www.salon24.pl/u/wawel/488641,swierszcz-i-cykada-spiew-swiatlo-i-odrodzenie,2> [dostęp: 5.07.2020].

Inaczej zmagania ze złem pokazuje sonet *Flagellatio*, który również wykorzystuje motyw szaty. Łaciński tytuł oznacza biczowanie jako sposób oczyszczenia duchowego, środek prowadzący do zbawienia (współcześnie nazwą *flagellatio* określa się rodzaj perwersji, polegający na wywoływaniu rozkoszy poprzez chłostanie partnera). Ruch biczowników objawił się w późnym średniowieczu (XIII–XIV wiek). Uczestnicy odbywali wędrówki pokutnicze – biczowali się publicznie i śpiewali pokutne pieśni. Ruch szybko upadł, między innymi dlatego że z czasem Kościół mu się przeciwstawił. Odtąd zjawisko występowało tylko lokalnie, także w Polsce. Z biczowaniem jako praktyką pokutną można się było spotkać aż do połowy XX wieku w wybranych katolickich zakonach i zgromadzeniach zakonnych<sup>23</sup>.

Wiersz Szandlerowskiego dotyczy właśnie zakonników. Wydaje się jednak, że i ten sposób zmagania się człowieka z samym sobą i grzechem opatrzony zostaje zastrzeżeniem. Przestrzeń, w jaką wkraczają bohaterowie, nabiera cech demonicznych i złowrogich. Pograżają się oni w nocy nietypowej, bo przypominającej ciszę grobu. Ich umartwianie się sprawia, jakby już nie żyli, byli martwi za życia. Postępowanie takie jest przeciwne życiu jako darowi Bożemu:

Mrocznych zasłon trumniana zapadła opończa ...

W **ciemni** zaślepią – wmrużyły się oczy... Młodzieńcze  
Karki łysną z habitów w kształt białego pącza ...  
Z sykiem żmij spada na nie dyscyplina rączka ...  
Znacząc drogi tysiączne w żrącej krwi obręcze ...

Omdlały... zwisły bicze krwawą ucztą pijane ...  
Zachrypla... i zamilkła ich nuta złowieszcza ...  
Habit szorstką, jątrzącą dłonią okrył ranę ...

Cisza ... bezgłosa cisza – co pioruny streszcza  
I jak gromy ogłusza – wsparła się o ścianę,  
Aż – zasluchana w siebie – grozą się rozdreszcza ...

(*Flagellatio*, s. 59)

Podmiot sonetu \*\*\* [*Przywdziałem płaszcz...*] skalał swoje szaty „królewskie” przez kontakt ze światem zewnętrznym, chcąc „zgoić krwawiącą wciąż ranę” (s. 57) swej duszy. We *Flagellatio* zaś własna krew kała ciała zakonników,

<sup>23</sup> H. Wojtyńska, *Biczownicy*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2: *Bar – Centuriones*, pod red. F. Gryglewicza, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego, Lublin 1985, kol. 517–520. O *flagellatio* w literaturze młodopolskiej zob. M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 140–144.

a złagodzić ból ma przykrycie rany habitem. W obu utworach zmagania z grzechem równoznaczne są ze zmaganiem z cierpieniem.

Dwa powyższe wiersze rozdziela sonet *Róża*, podejmujący problematykę grzechu i zła trochę inaczej. Motyw róży w języku i literaturze Młodej Polski jest wyjątkowy, żaden bowiem z kwiatów nie cieszył się tak wielką popularnością i nie skupił w sobie tylu różnych znaczeń<sup>24</sup>. Utwór Szandlerowskiego eksponuje podwójność znaczeniową róży.

Różę spośród nazw innych kwiatów wyróżnia [...] to, że konceptualizowana jest w sposób, który łączy w sobie przeciwieństwa, sprzeczności. W młodopolskich tekstach artystycznych róża często konotuje treści znajdujące się na przeciwległych biegunach, np.: 'życie' – 'śmierć'; 'szczęście, radość' – 'smutek, rozpacz'; 'rozkosz' – 'cierpienie'; 'czystość, niewinność' – 'rozpusta'; 'doskonałość' – 'niedoskonałość'<sup>25</sup>.

Czerwień róży zostaje skojarzona przez poetę z krwią i ogniem. Kwiat jest zatem synonimem energii życiowej, witalności, życia aktywnego i emocjonalnego. Targają nim jednak dwie namiętności, okazuje się bowiem „dzieckiem” słońca i księżycy, dnia i nocy:

W tęsnej ciszy... wśród pokrzyw, kolących bodiaków...  
Rosła róża, szkarlatem krwawych zórz płonąca...  
W słońcu złotem – trawiła ją tęsknota żrąca...  
A w **nocy** – lzy srebrzyste brała z gwiazdnych znaków.

(*Róża*, s. 58)

Być może jest to rozdarcie między dwiema rzeczywistościami: bohaterka tęskni za pełnią życia ziemskiego, cielesnego, a jednocześnie przeczuwa istnienie świata wolnego od żądz, gwiazdowego. Noc nie jest tu skojarzona ze złem, a raczej z marzeniami o wiecznym szczęściu, poza obrębem ziemskiego ogrodu:

Otaczały ją sennych wizyj korowody  
I tajnym szeptem wiodły w krainy zakłète...  
Czarowną pieśnią czucia budziły w niej święte,  
Wieszcząc szczęście, gdy rzuci rodzime ogrody...

(*Róża*, s. 58)

<sup>24</sup> I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 44–54.

<sup>25</sup> B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012, s. 123.

Róży doskwiera pospolitość, która ją otacza (tkwi „wśród pokrzyw, kołających bodiaków”), oraz samotność – wyrasta swoją urodą, siłą namiętności, marzeniami, przeczuciami i porywami ducha ponad przeciętność. Wygląda, jakby pochodziła z innego świata, jej piękno zdaje się śladem innej rzeczywistości. To piękno i namiętność (żar uczuć) narażają jednak na grzech. Róży udaje się wydostać z pospolitego „rodzimego ogrodu” i doświadczyć miłości, szczęścia i rozkoszy, ale są to uczucia pozorne i przejściowe, związane z przestrzenią ziemską, a nie wyśnioną rzeczywistością. Zerwana róża oznacza grzech, utratę niewinności, zepsucie i śmierć.

W powodzi światła barwnych, wśród orgijnych woni ...  
Stoi czara mieniąca ... a w niej róża krwawa ...  
Już purpurową krasą lic swoich nie płoni –

Róża niegdyś szkarłatna – dziś plamami rdzawa ...  
Przegniłych tchnień trucizny z wolna przeszły do niej:  
Odtąd woni upojnej kielich jej nie dawa ...

(*Róża*, s. 58)

Szlachetną różę gubi poniekąd jej własna namiętna natura, miłosny instynkt rozbudzony przez słońce, a więc pragnienie szczęścia, a nie tylko ów kuszący blichtr wielkiego świata ziemskiego. Ziemskie szczęście staje się dla niej namiastką prawdziwego szczęścia. Można dopuścić jednak dwie interpretacje: a) grzech tkwi w samej naturze człowieka, czyli z natury jest on skłonny do zła; b) człowiek staje się zły z pokuszenia, bytuje w grzesznej rzeczywistości, „zaraza się” grzechem wskutek kontaktu lub zmagania z nim.

Dziekiem słońca i księżycy, dnia i nocy jest również adresatka wiersza *Do* \*\*\*, ale światło słoneczne i księżycowe raczej się tu uzupełniają, niż przeciwstawiają sobie. Jedno i drugie jest przeciwieństwem nieba.

Wyrosłaś, gdzie padł promień słońca ...  
Zakwitłaś w srebrną **noc** księżycy ...  
Dziś wszystkaś smętna ... wszystka mrąca ...  
Możesz się w snów wpatrzyła lica? ...

[ ... ]

Siądź rychlej ... tu zbyt wiele pleśni ...  
Nazbyt wilgotnie ... chmurnie ... dżdżysto ...  
Płyn w światy słońca ... róż i pieśni! ...  
Jak w tchnienie – wtul się w dal srebrzystą ...

(*Do* \*\*\*, s. 43)



Powiązanie księżycy i słońca przedstawiano w wierzeniach religijnych najczęściej w wyobrażeniu małżeństwa bądź w formie pokrewieństwa typu rodzic – dziecko lub brat – siostra (czasem były to bliźnięta). Księżyc, w zależności od mitologii, bywał (tak jak słońce) albo pierwiastkiem żeńskim, albo męskim. Częściej jednak wiązano go z kobiecością, wodą i srebrem, zaś słońce – z męskością, ogniem i złotem. Przywołać tutaj można mistyczne zaślubiny rodzeństwa Heliosa i Selene (mitologia grecka), a w alchemii – króla i królowej, to jest Sol i Luny (mitologia rzymska).

Luna jest bóstwem żeńskim rozsiewającym wokół siebie łagodną poświatę, jest kochanką. [...] Jest ona *soror et sponsa* („siostrą i oblubienicą”), *mater et uxor Solis* („Matką i małżonką Słońca”). Gwoli zilustrowania tego związku Słońca i Księżycy alchemicy chętnie sięgali do *Pieśni nad pieśniami* [...]. Adekwatnie do tych dawnych ujęć Księżyc jest naczyniem Słońca: [...] Luna zbliża się do Sol, aby „niczym ze źródła zaczerpnąć z niego formy uniwersalnej i życia naturalnego”, [...] poczyna ona „uniwersalne nasienie słoneczne” [...]<sup>26</sup>.

Efektom niektórych hierogamii było boskie dziecko, czasem odgrywające rolę zbawiciela. Dalekich ech takich wyobrażeń można dosłuchać się w wierszu Szandlerowskiego. Może w jakimś sensie adresatka wypowiedzi jest zbawionym szczęściem dla podmiotu, a on chce odwzajemnić się jej tym samym, widząc czy czując jej smutek.

[...] pierw rzuć spojrzeń tęczę  
 Na moją pierś... wpleć mi ją w duszę...  
 Ja cię swą pieśnią rozobręczę  
 W barw nieśmiertelnych pióropusze...

(Do \*\*\*, s. 43)<sup>27</sup>

W odczuciu podmiotu jego wybranka sprawia wrażenie, jakby zatrzymała ją otaczająca pospolitość i zgnilizna („pleśń”), które klócą się ze słoneczno-księżycową istotą lub pochodzeniem ukochanej, jej przynależnością do nieba, jakie ją zesłało. Podejrzewa więc, że w myślach (stąd słońce jako światło prawdy, mądrości, inteligencji) lub marzeniach sennych (stąd księżyc jako opiekun snów)

<sup>26</sup> C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis. Studia o dzieleniu i łączeniu przeciwieństw psychicznych w alchemii*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2002, s. 171–172.

<sup>27</sup> Ta ostatnia strofa wiersza zdaje się też świadczyć o androgynicznej wyobraźni Szandlerowskiego. „Poetyka androgynowa to między innymi poetyka odbić, przeglądania się Ja w Ty” (W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, s. 239).

wybiega poza rzeczywistość: „Możesz się w snów wpatrzyła lica? ... / A może duch cię jaki wabi/ W dal, co się lśni... słoneczni... kwieci...” (s. 43). I w troscie o nią przystaje na ten rodzaj słoneczno-księżycowych uniesień i tęsknot: „Płyn w światy słońca...”; „wtul się w dal srebrzystą...” (s. 43). Pozwala jej schronić się w sobie, w myślach i snach. Z psychologicznego punktu widzenia Carla Gustava Junga byłoby to zjednoczenie świadomości (Sol) z nieświadomością (Luna), chociaż w rozważaniach badacza taka kwalifikacja (słońce to świadomość, księżyc to nieświadomość) uzależniona jest od płci:

[...] Księżyc to ulubiony symbol pewnych aspektów nieświadomości – ale tylko w wypadku mężczyzny. W wypadku kobiety Księżyc odpowiada świadomości, Słońce zaś – nieświadomości [...]. Wiąże się to z opozycyjnym typem płci nieświadomości (anima u mężczyzny, animus u kobiety)<sup>28</sup>.

Tomik Szandlerowskiego *Sąd wam niosę!* nie jest zbiorem obszernym, dlatego może zaskoczyć różnorodnością znaczeń przypisanych jednemu tylko motywowi – nocy (i nazwom pokrewnym). Noc okazuje się u poety okresem daremnej pracy nad sobą, czasem niewiedzy, ciemnoty, niewiary, poczucia beznadziejności i opuszczenia; wiąże się z doświadczeniem strachu, przeżyciem wstydu, poczucia winy i odpowiedzialności za innych; oznacza ludzkie cierpienia i rozpacz, ale też świadomość niemocy, słabości człowieka i milczenie niebios; jest twórczą czasoprzestrzenią, porą marzeń, czasem autokreacji, oczyszczenia i przebóstwienia; przynosi „słoneczne uniesienia” i „miesięczne tęsknoty”; stanowi o wewnętrznej „kreatywności solarnej” (rozpaleniu własnych słońc lub zbawczych zórz); rodzi poczucie wolności od tego, co pospolite i powszednie; pozwala przewyciężyć ból i wątpliwości; daje poczucie mocy wewnętrznej, równoznacznej z siłą wolności twórczej albo z siłą wiary; pozwala wejść w rolę wybrańca Bożego, wieszczka czy proroka; jest porą przemian i obszarem tego, co irracjonalne, nieświadome, płodne, zasłoną skrywającą idealną rzeczywistość; umożliwia przeżycie boskości w sobie, powoduje chęć wzrośnięcia w Bogu, rozszerzenia wpływu na ludzkość, odnowienia oblicza ziemi, stworzenia świata na nowo lub zdarcia zasłony i ukazania innego oblicza świata już istniejącego; wywołuje bunt przeciwko samemu sobie, bierności i słabości; stymuluje do wyjścia z ciemności na światło albo rozświetlenia mroków nauką świętą. Mrok oznacza zło (fałszywą naukę), ale również – podobnie jak ciemność – wszystko to, co niskie i przyziemne.

Noc wartościuje więc poeta negatywnie i pozytywnie. Jest porą odpoczynku, wytchnienia, smutku wynikającego z poczucia bezwładności duchowego,

<sup>28</sup> C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis...*, s. 179.

a zarazem pozostaje źródłem natchnienia i załączkiem twórczego czynu, obszarem marzeń. To czas myślenia o sobie, projektowania siebie, tworzenia „ja”, rzutowania w przyszłość, odkrywania swojej tożsamości lub dopasowywania się do przeznaczonej przez los roli, ale też czas zmagania z grzechem (cierpieniem). Uogólniając, można stwierdzić, że analiza motywu nocy wskazuje na poruszanie się przez poetę głównie wśród spraw moralnych i religijnych.

W nauce chrześcijańskiej, mimo pobrzmiewania w niej dualistycznych wyobrażeń, zaznacza się „wyłączny prymat Boga; On jest absolutną totalnością rzeczywistości, w której zbiegają się na powrót wszelkie przeciwieństwa. Dzień i noc, dobro i zło, życie i śmierć są jedynie aspektami rozwiniętego stworzenia, nad którym stoi Stwórca”<sup>29</sup>. W porządku dnia i nocy, a w przypadku Szandlerowskiego – pomiędzy uniesieniami duchowymi i zniechęceniem, czynem i rezygnacją – można zatem widzieć przejaw pewnego kosmicznego ładu, który przeciwstawia się chaosowi.

---

<sup>29</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 122.

**Katarzyna Badowska**  
(Uniwersytet Łódzki)

## **W OBJĘCIACH PERSEFONY O DWÓCH WIERSZACH MIŁOSNYCH KSIĘDZA ANTONIEGO SZANDLEROWSKIEGO**

*Pamięci Profesora Wojciecha Gutowskiego*

Blady ten ksiądz o gorejących oczach i raz nieśmiałej, to znów palącej wymowie przy występujących na twarz hektycznych rumieńcach, jest zjawiskiem pod wieloma względami niewspółczesnym. Miejsce jego raczej w jakimś klasztorze średniowiecznym, gdzie upojony modlitwą i uniesieniem mistycznym, byłby się w ekstazie wpatrywał w wizje niebiańskie, póki by szatan nie wysłał najbardziej zwodniczej swej córki, aby mąciła święte widzenia, opętała jego ascetyczną fantazję, wprowadziła na Łysą Górę na sabbat czarownic, skąd daleki odgłos dzwonka byłby go znowu przywołał do przytomności, włożył do ręki biczownik, wprowadzając ponownie w zachwyty nadziemskie

– obrazowo konstatawał Wilhelm Feldman w swym sztandarowym opracowaniu powstającej na jego oczach literatury młodopolskiej<sup>1</sup>. Taki wizerunek Antoniego Szandlerowskiego działał na wyobraźnię i profilował lekturę nawet późniejszych czytelników, o czym świadczy wydrukowany ćwierć wieku po śmierci księdza artykuł Grzegorza Timofiejewa (1908–1962), zatytułowany znamienne *Poeta ze średniowiecznej ekstazy*<sup>2</sup>. Timofiejew, literat z Łodzi, nie mógł się nadziwić, że w jego mieście, „gdzie ulice suną jak długie pasy transmisyjne w ciągłym obrocie jednakowych dni, gdzie szarzyzna życia sypie się na twarz i ręce popiołem z fabrycznych kominów”, Szandlerowski przez kilka lat uprawiał twórczość, która co prawda „na ziemi się poczyna”, ale „sięga

---

<sup>1</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. 3: 1907–1918, Warszawa–Kraków 1919, s. 105.

<sup>2</sup> G. Timofiejew, *Poeta ze średniowiecznej ekstazy*. W 25-lecie śmierci Ant. Szandlerowskiego, „Kamena. Miesięcznik Literacki” 1937, nr 8, s. 161–163.

pozamaterialnych obszarów”<sup>3</sup>. Tymczasem nie trzeba było atmosfery średnio-wieczna i czarów, o których napomykał Feldman, by kobieta wytrąciła Szandlerowskiego z utartej ścieżki religijnej doktryny. Kobieta tą była zamężna Żydówka Helena Beatus (później nawrócona na katolicyzm<sup>4</sup>), która bynajmniej nie jawiła się księdzu-poecie jako zwodnicza córka szatańska; wręcz przeciwnie – Szandlerowski postrzegał ją jako emanację boskości. Nawiązawszy z nią żyłą relację i pogwałciwszy reguły celibatu, nie tylko nie odszedł ze wspólnoty kapłańskiej, ale doświadczył swoistego pogłębienia wiary na gruncie intymnej więzi. Świadczy o tym zwrot w jego twórczości literackiej<sup>5</sup>, w której jednym z dominujących tematów stała się miłość zmysłowa, ujmowana jako doznanie sakralne i mistyczne, wyrażane w taki choćby sposób:

Kocham Twe oczy – świątynne ołtarze,  
Z których się bóstwo z cicha wypromienia.  
[.....]

Kocham Twe oczy – leśne uroczyska.  
Gdzie odprawują duchy swe zaklęcia...  
Kocham Twe oczy – podziemne ogniska,  
Co zapalają się w cud – Wniebowzięcia!...<sup>6</sup>

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 161.

<sup>4</sup> Powtarzane w źródłach przekonanie, że Helena Beatus dokonała konwersji przed poznaniem Szandlerowskiego, podważyła Dorota Samborska-Kukuć (zob. *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów biograficznych* – w niniejszej książce, s. 29), która na podstawie archiwaliów ustaliła, że chrzest Beatus nastąpił już po nawiązaniu znajomości z księdzem i – najpewniej – pod jego wpływem.

<sup>5</sup> Dorota Samborska-Kukuć logicznie zauważa, że gdy Szandlerowski poznał Beatusową, był autorem zaledwie niewydanego dramatu *Samson* oraz paszkwilu na kler *Elenchus cleri alias cholery...* Biorąc pod uwagę późniejsze gwałtowne nasilenie produkcji literackiej księdza oraz zważywszy, że jej dominantą „było godzenie seksualności z duchowością”, badaczka stawia hipotezę, iż twórczość ta nie powstałaby, gdyby nie wpływ Beatusowej (D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 340).

<sup>6</sup> A. Szandlerowski, \*\*\* [Kocham Twe oczy...], [w:] idem, *Pisma Antoniego Szandlerowskiego. Poezje*, Warszawa 1912, s. 13.

Lub odważniej:

... Który jesteś! ... czczę Cię,  
 iżeś to sprawił, że Ona jest! ...  
 ... Który jesteś w niebie! ... błogosławię Tobie,  
 iż Ona niebem mi się stała! ...  
 [...]

... A ... że – nie w Tobie, lecz w Niej dojrzałem Ciebie – nie poczytuj mi tego! ...  
 ... że nie objawiłeś mi swej Miłości jak ona mi ją objawiła – nie rachuj mi tego ...  
 ... że z Niej wziąłem Ducha, a nie z Ciebie – nie pamiętaj na to...<sup>7</sup>

Zdaniem Timofiejewa uczucie miłości i odwaga szczerego jej wyznania pozwoliły księdzu stworzyć poezję „jednoczącą harmonijnie ekstazę miłosną z religijnym rozręsknieniem”<sup>8</sup>. Właśnie ta osobliwa „religia miłości”<sup>9</sup>, w której uniesienie erotyczne jest jednocześnie uniesieniem religijnym, zaś adoracja kobiety ociera się o blasfemię, sprawia, że utwory poetyckie Antoniego Szandlerowskiego należą do najciekawszych realizacji młodopolskiej liryki miłosnej, mimo niewątpliwych braków warsztatowych autora.

Na tle nierównej artystycznie spuścizny księdza uwagę zwracają dwa wiersze opublikowane dopiero w zbiorze *Poezji*, wydrukowanym staraniem Beatusowej w 1912 roku w ramach pośmiertnej edycji *Pism Antoniego Szandlerowskiego*. Kochanka księdza i pierwsza edytorka jego prac nie umieściła ich w druku obok siebie, a szkoda, ponieważ zestawione dają się deszyfrować jako awers i rewers projektowanej przez podmiot sceny miłosnego spotkania. Sytuacja liryczna została w nich zarysowana na zasadzie odwróconego lustrzanego odbicia. Ta dająca do myślenia zależność ujawniona zostaje od początku, w incipitach: \*\*\* [Przyjdiesz w upalny, skwarny dzień... ]<sup>10</sup> oraz \*\*\* [Przyjdź do mnie nocą poszarpaną biczem... ]<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> A. Szandlerowski, *Modlitwa*, [w:] idem, *Poezje*, s. 99.

<sup>8</sup> G. Timofiejew, *Poeta ze średniowiecznej ekstazy...*, s. 163.

<sup>9</sup> Termin Wojciecha Gutowskiego; zob. idem, *Antoniego Szandlerowskiego religia miłości. (Z zagadnień erotyki młodopolskiej)*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” 1991, z. 201, s. 21–44.

<sup>10</sup> A. Szandlerowski, \*\*\* [Przyjdiesz w upalny, skwarny dzień... ], [w:] idem, *Poezje*, s. 18. W dalszej części tekstu cytaty z wiersza według tego wydania bez kolejnych odwołań lokalizacyjnych.

<sup>11</sup> Idem, \*\*\* [Przyjdź do mnie nocą... ], [w:] idem, *Poezje*, s. 22–23. W dalszej części tekstu cytaty z wiersza według tego wydania bez kolejnych odwołań lokalizacyjnych.

## Dzień, czyli reminiscencja raj

Oba wiersze mają – co symptomatyczne dla utworów Szandlerowskiego – charakter bezpośredniego wyznania; są rodzajem deklaracji emocjonalno-uczuciowej z wyraźnie zarysowanym „ty” lirycznym jako adresatem. Monolog liryczny jest zwerbalizowanym marzeniem o miłosnej bliskości, kreowanym w wyobrażeniu podmiotu scenariuszem wyteśczonego spotkania, ujętym w formę przypominającą hymny kletyczne (przyzywające). Przywołanie kochanki zawiera te elementy, które służyły starożytnym Grekom do formułowania próśb o przybycie adresowanych do bóstw: wskazuje miejsce spotkania (i jego ewentualne uroki), wylicza zalety i określa pożądane zachowanie wzywanej kobiety, a przede wszystkim zawiera oczekiwania wobec niej i kierowane do niej błagania<sup>12</sup>.

Kluczowa rola przypisana zostaje scenerii obu spotkań, kreowanej w wyraźnej opozycji. W pierwszym przypadku podmiot liryczny snuje wizję miłosnej schadzki za dnia, a więc o tej porze doby, która na ogół nie sprzyja kochankom, wstydliwie kryjącym się przed światem ze swoją intymnością. Manifestacyjne akcentowanie pory dziennej (między innymi poprzez powtórzoną formułę „Przyjdiesz w upalny, skwarny dzień”) jest więc niewątpliwie w wierszu Szandlerowskiego symboliczną oznaką nieskrępowania i jawności relacji, traktowanej nie tylko jako naturalny, ale wręcz godny apoteozy, bo uwznioślający, element ludzkiego życia. Jednocześnie światło dzienne pozwala kochankom cieszyć się tym, co widzialne – urokami przyrody w stanie pełnego rozkwitu. Przestrzeń imaginacyjnego spotkania stanowi bowiem królestwo natury, w którym wszystko zdaje się służyć mężczyźnie i kobiecie – bróg z żytem niby baldachim daje schronienie przed żarem, łany kwiatów zastępują łoże, złoto słonecznych promieni to symbol obrączki. Konstrukcja krajobrazu jest motywowana miłosnym nastawieniem podmiotu, który projektuje na nią swe pożądanie. W konsekwencji następuje erotyzacja całej biosfery. I odwrotnie – postać kochanki zostaje ujęta jako element natury.

Kobieta jawi się mówiącemu jako uosobienie sił przyrody, szafarka płodów łąk i lasów: „legniesz jak liliowy cień/ U moich nóg...”, „tchniesz wonny dech”, „mym ustom podasz leśny mech...”, „pochylisz ku mnie miodny dzban... / Pić będę z Twoich dłoni!” – zapowiada podmiot liryczny. Nawet głos kochanki brzmi niczym „srebrny sierp [...] / gdy o dojrzały bije łan”.

Kochanka odzwierciedla istotę *natura naturans*, uosabia obfitość, urodzaj, energię i pełnię życia. Te sensory potęgują takie składowe pejzażu i pogody, jak blask słońca, spiekota, przepych i oszałamiający zapach „przewonnych

<sup>12</sup> Por. J. Danielewicz, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa–Poznań 2001, s. 39.

kwiatów” oraz traw, bróg wypełniony zżętym zbożem, dostatek miodu. Sugerują one jako czas miłosnego spotkania apogeum lata – jego bujność, witalność, dojrzałość, owocowanie. Tak ujmowane lato wykracza poza ramy sztafażu, a staje się obrazową metonimią miłości, tym bardziej że wszystkie wskazane powyżej komponenty ekosfery wykorzystane zostały ze względu na swój potencjał symboliczny. Miód – pokarm bogów – oznacza obfitość, szczęście, kwintesencję słodczy, rozkosz seksualną. Zboże – uważane za jedną z najszlachetniejszych upraw – dostatek, bogactwo. Kwiaty – w poezji młodopolskiej niezwykle często tworzące tło dla przeżyć erotycznych<sup>13</sup> – reprezentują urodę, powab i miłość kobiety, ziemskie piękno i radość życia<sup>14</sup>. Soczyste trawy to biblijny symbol szczęścia wiecznego. Skala arboralno-symbolicznego obrazowania sprawia, że rustykalny, polno-łąkowy rodzimy pejzaż staje się przestrzenią rozkoszy, arkadią, reminiscencją raju, w którym panowała niezakłócona miłość, a natura i człowiek tworzyli harmonijną jedność.

Ustronie w zieleni było oczywiście miejscem wielu intymnych wyznań i erotycznych przygód tworzących sytuację liryczną w poezji młodopolskiej, a metaforyka roślinna sprzyjała językowi miłości (jako przykłady popularności toposu *jardin d'amour* w epoce wskażmy choćby *Sad* Bolesława Leśmiana, *Pocałunki* Leopolda Staffa czy *Przy szumie drzew* Jana Kasprówicza), toteż wiersz \*\*\* [*Przyjdiesz w upalny skwarny dzień...*] sprawia z pozoru wrażenie dość konwencjonalnego erotyku o czytelnych semantycznych równaniach: żar słońca – żar uczuć, bogactwo przyrody – ogrom i urok miłości. W istocie zastosowana przez Szandlerowskiego symbolika jest o wiele bardziej złożona i tworzy głębsze sensory wiersza. Właśnie te podpowierzchniowe znaczenia otwierają właściwy dialog obu wierszy księdza-poety.

### Wewnętrzny pejzaż nokturnalny

Liryki \*\*\* [*Przyjdiesz w upalny skwarny dzień...*] oraz \*\*\* [*Przyjdź do mnie nocą...*] różnią się budową, ale tę różnicę uzasadnia sposób realizacji tematu. O arkadyjskim obliczu miłości Szandlerowski opowiadał strofą czterowersową – klarowną, harmonijnie przelewającą się między wersami, które stanowią całości intonacyjno-składniowe pozbawione gwałtowności, jakie niosłaby przerzutnia. Kompozycja \*\*\* [*Przyjdź do mnie nocą...*] jest ciekawsza, nieoczywista – odpowiada odczuciu nocy jako pory rozmywającej kontury znanych

<sup>13</sup> Por. ustalenia I. Sikory, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, *passim*.

<sup>14</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990 (hasła: *Kwiat* – s. 184–186; *Miód* – s. 226–227; *Zboże* – s. 488–490).



kształtów, zagadkowej. Punktem wyjścia uczynił Szandlerowski oktawę, ale tylko pierwsza strofa jest jej klasyczną odmianą z trzema kolejnymi przepłotami dwu rymów dopełnionych rymowym dystychem. Dalsze fragmenty to wariacje na temat oktawy: środkowy – za sprawą przerzutni, za pomocą których poeta wyodrębnia dodatkowe krótkie (niekiedy jednowyrazowe) wersy, osiągając efekt niepokoju i niespodzianki, finalny – za sprawą modyfikacji układów rymowych.

Noc wydaje się o wiele bardziej niż dzień sprzyjać miłosnym relacjom – broni przed okiem ciekawskich albo urzeka rozgwieżdżonym niebem, wprowadzającym walor nastrojowości. Ale noc w wierszu Szandlerowskiego to nie-szczególnie poetyczna sceneria miłosnego spotkania. Podmiot liryczny określa ją jako „poszarpaną biczem/ Wichrowym... siną i zbloconą”. Przestaje ona mieć znaczenie temporalne, a staje się nocą symboliczną, analogicznie zresztą jak rozsloneczniony dzień w wierszu, od którego rozpoczęliśmy rozważania. Rozpatrywać ją należy w kategoriach pejzażu wewnętrznego – emocjonalnego stanu podmiotu, wobec którego przyzywana kochanka ma spełnić funkcję terapeutyczną. Było to rozwiązanie młodopolskiej liryce znane. Podobny chwyt stanowił podstawę sytuacji lirycznej choćby w wierszu Kazimierzy Zawistowskiej pod znaczącym w tym kontekście tytułem *Jesienną nocą*, z tą drobną zmianą, że wezwania do kochanka kierował żeński podmiot liryczny:

O, przyjdź ty do mnie – bom dziwnie samotna.  
Noc się nade mną rozelkała słotna,  
I dziwnie jestem w tej nocy samotna ...

[.....]

Więc przyjdź ty do mnie – przyjdź w tę ciszę mroczną,  
A oczy moje przy tobie odpoczną,  
Oczy zasnute mgieł oponą mroczną<sup>15</sup>.

Oczekiwania wobec kochanki są w monologu lirycznym wiersza Szandlerowskiego sprecyzowane, choć wyrażone sztucznie archaizowanym językiem metafory:

Kwietną dłoń rozpal tęczoiskrym zniczem ...  
Włosy na harfę nawiąż mi sierocą ...  
Zawrotne hymny biódr – skuj gwoźdźnym smyczem ...

<sup>15</sup> K. Zawistowska, *Jesienną nocą*, „Chimera” 1901, t. IV, z. 10–12, s. 398–399.

Zorze twych ramion w szyby załopocą,  
 A usta trwożne jak mgła nad kołbielą  
 Niech mnie rozgęźbnią... miłośnie ubielą...

Nad wyraźnymi konotacjami erotycznymi dominują tęsknoty natury duchowo-emocjonalnej. Stęskniony kochanek pragnie stać się instrumentem zdolnym do wydawania melodyjnego dźwięku za sprawą wprawnego muzyka – kobiety. Wzywana ma rozświetlić mrok jego duszy, wprowadzić barwy tam, gdzie dominuje czerni, zadziałać jak zwiastun zorzy kończącej noc, rozproszyc ciemność, w jakiej mówiący jest pogrążony – psychiczną, ale przede wszystkim, jak wskazują całościowe sensy wiersza – ontologiczną. Kochanka jest, analogicznie jak w wierszu „dziennym”, silnie skorelowana ze sferą natury: ma „kwietną dłoń” i „usta [...] jak mgła nad kołbielą” (czyli grzańskim jeziorem lub stawem), potrafi sprowadzać świt i sprowokować rozkwit ziemi. Jej istotową przynależność do biosfery potwierdzają określenia, jakie przydaje jej stęskniony kochanek:

Pójdź, gołębico moja  
 czarna ...  
 Nasypięć wokół zdroja –  
 ziarna ...  
 Spłyń, czarna perło,  
 w me odmęty...  
 Wświecę cię w berło...  
 w stygmat święty...  
 Kwieć, czarna różo,  
 me ugory,  
 Niech się zaplują  
 w tęcz kolory...  
 Wzejdź, lilio czarna,  
 w me rabaty...  
 Wyzwól mię z żarna ...  
 strój w bławaty...

Czterokrotnie podmiot liryczny nawołuje ukochaną, nazywając ją kolejno gołębicą, perłą, różą i lilią. Użyte określenia mogą na pozór wydawać się konwencjonalnymi składowymi topiki miłosnej. Gołąb, którego odgłosy traktowano jako przejaw zalotów, już w starożytności symbolizował przeciwieństwo miłości i był atrybutem bogiń namiętności i płodności, takich jak babilońska Isztar, syryjska Atargatis, frygijska Kybele, a zwłaszcza grecka Afrodyta, w której sanktuarium w Pafos królowały te ptaki. Starożytni przyrodnicy podkreślali, że po śmierci

osobnika z pary gołębiej partner nie szuka nowego związku<sup>16</sup>. Perła, którą w starożytnej Grecji również uważano za symbol Afrodyty (gdy bogini rodziła się z piany morskiej, rozpryskujące się krople wody zamieniały się w perły) oraz emblemat miłości i zaślubin, służy jako komplement wobec kochanki – cennej i doskonalszej jak klejnot o idealnie kulistym kształcie; klejnot – dodajmy – ze względu na łagodny połysk uchodzący za księżycowy i kobiecy<sup>17</sup>. Kwiaty, które – jak już wspomniano – w poezji młodopolskiej niezwykle często utożsamiane były z kobietą, odnoszą się do jej piękna, wdzięku, delikatności. A spośród nich epoka upodobała sobie szczególnie właśnie różę i lilię<sup>18</sup>, w których można upatrywać przeciwstawnych znaczeń, odpowiadających kobiecej ambiwalencji i złożoności – namiętności oraz dziewiczości. Ale w tym miejscu najważniejsze będzie powtórzenie konstatacji wyrażonej już w odniesieniu do wiersza „dziennego”: zastosowana przez Szandlerowskiego symbolika jest o wiele głębsza, a jej deszyfracja pozwala rozpoznać wymiar dialogu, jaki toczy się między omawianymi lirykami.

### Miłosne zaklęcia – teologiczne sensy

Lektura \*\*\* [*Przyjdiesz w upalny, skwarny dzień...*] oraz \*\*\* [*Przyjdź do mnie nocą...*] dowodzi, że dla Szandlerowskiego ważnym wzorem mówienia o miłości i myślenia o niej była *Pieśń nad pieśniami*. Określenia i atrybuty nadawane kobiecie w obu lirykach inspirowane są pochwałą Oblubienicy: „otoś ty jest piękna: oczy twoje jako gołębice!” (PnP 1,15<sup>19</sup>), „Jak lilia pośród cierni, tak przyjaciółka ma pośród dziewcząt” (PnP 2,2), „Plastr miodu płynący wargi twoje, oblubienico” (PnP 4,11), „brzuch twój jako bróg pszenicy osadzony liliami” (PnP 7,2) – komplementuje Oblubieniec. I wzywa: „Gołębico moja! [...] ukaż mi oblicze twoje, niechaj głos twój zabrzmie w uszach moich!” (PnP 2, 14). W wyobraźni oblubieńców trawa, na której spoczywają, jest ich

<sup>16</sup> D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 229.

<sup>17</sup> Zob. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 273 (hasło: *Perła*).

<sup>18</sup> Świadczy o tym frekwencja pojawiania się nazw kwiatów w poezji młodopolskiej – zob. I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia...*, s. 44–65.

<sup>19</sup> Cytaty z *Pieśni nad pieśniami* według przekładu Jakuba Wujka, w czasach Szandlerowskiego było to bowiem jedyne dostępne katolickie wydanie Biblii i tylko ono mogło stanowić dla poety źródło leksykalnych inspiracji. Pozostałe wyimki z Pisma Świętego przywoływano uzupełniająco w przypisach za Biblią Tysiąclecia (wyd. V, Pallottinum, Poznań 2020).

łożem małżeńskim (PnP 1,17), zaś Oblubienica mówi o sobie: „Ja kwiat polny i lilia nadolna” (PnP 2,1). Wzywana bohaterkę podmiot liryczny obdarzył nawet „wonnym dechem”, pamiętając, że w *Pieśni nad pieśniami* przyrównane do ogrodu ciało Oblubienicy pachniało niczym najkosztowniejsze olejki i balsamy (PnP 4,14). Gołębicą, kwiaty dolin, lilia, łoże z roślinności, miód, zboże – wszystkie te biblijne symbole, służące jako metonimie uczucia oraz kochanej kobiety, Szandlerowski oczywiście poetycko przetworzył, wplatając w realia rodzimego polskiego pejzażu<sup>20</sup>.

Przypisywana Salomonowi starotestamentowa księga była dla twórców Młodej Polski ważna jako obraz zmysłowej miłości. Antoni Szandlerowski, czynny duchowny, nie mógł lekceważyć jej wykładni alegorycznej, związanej z chrześcijańską interpretacją zbioru pieśni jako tekstów opiewających związek Chrystusa z Kościołem, a właściwie – z każdym członkiem Kościoła powołanym do zjednoczenia z Chrystusem w miłości. Toteż poeta zadbał, by wybrana przezeń symbolika miała podwójny kod: miłosny i duchowo-religijny. I tak: gołębicą głosi poselstwo nowin niebiańskich (pod jej postacią Bóg zsyłał Ducha Świętego), jest znakiem Przymierza, przynosi natchnienie boskie, reprezentuje duszę obdarzoną łaską i zjednoczoną z Bogiem, Ojcowie Kościoła widzieli w niej nawet symbol Chrystusa<sup>21</sup>. Perłę także utożsamiano z Chrystusem oraz – z podążającą za Jego nauką ludzką duszą. Wczesnochrześcijański mistyk Pseudo-Makary mówił o niej w homiliach jako o „obrazie niewypowiedzianego Światła, które jest Bogiem”. I dodawał: „Ci, którzy noszą i posiadają perłę, żyją i sprawują władzę z Chrystusem na wieki”<sup>22</sup>. Mircea Eliade, który w swych pracach sporo miejsca poświęcił symbolicie mięczaków, zwracał uwagę, że perła – ze względu na sposób powstawania powiązana symbolicznie z siłą zapładniającą i kobiecymi sferami intymnymi – w chrześcijaństwie i gnozie reprezentuje równocześnie poznawalną zmysłowo tajemnicę transcendencji, jest

---

<sup>20</sup> Ireneusz Sikora, który śledził motywikę arboralną w poezji Młodej Polski, podkreślał generalną dominację w niej elementów flory polskiej nad roślinną egzotyką (zob. I. Sikora, *Z flory swojskiej. O motywach roślinnych w poezji Młodej Polski*, [w:] idem, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 9–24). Kreowanie swojskiego krajobrazu – z chatą wśród pól i lasów – pozwalało Szandlerowskiemu również nawiązać do idei franciszkanizmu i zaprezentować podmiot liryczny (*alter ego* poety) jako „Bożego prostaczka” (zob. wiersze *Pójdź do mnie...*, *W obronie, Pieśń gęślarza*).

<sup>21</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 99 (hasło: *Gołąb*); D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 230.

<sup>22</sup> Pseudo-Makary, *Homilie XXIII*, 1. Cyt. za: M. Eliade, *Obrazy i symbole*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009, s. 207.

„przejawem obecności Boga w Kosmosie”, obrazem Chrystusa-Króla i nieśmiertelnej duszy<sup>23</sup>. Ta dychotomiczna semantyka pozwalała Szandlerowskiemu za pomocą jednego pojęciowo-obrazowego ekwiwalentu wyrazić złożone spektrum odczuć wobec kobiety i Boga. Analogiczną rolę grają motywy florystyczne. Lilia jest w Piśmie Świętym symbolem łaski i wybrania (taki sens mają wyobrażenia Chrystusa – sędziego świata z lilią wychodzącą z ust); położona na grobie reprezentuje duszę oczyszczoną z grzechu<sup>24</sup>. Róża symbolizuje miłość niebiańską (kojarzona jest z krwią przelaną przez Ukrzyżowanego), przebaczenie, łaskę. Oba te kwiaty były uprzywilejowane w symbolice chrześcijańskiej, należały nawet do darów, które można było składać w czasie procesji wokół ołtarza podczas Ofiarowania<sup>25</sup>. Oba też powiązane są z kultem maryjnym – róża jako królowa kwiatów stała się znakiem królowej niebios, lilia stanowiła atrybut Dziewicy Maryi. Miód z kolei oddaje słodycz i mądrość Słowa Bożego, w czasach Ojców Kościoła słowa Objawienia określano „rzeką miodową nowego raju”<sup>26</sup>. Jest on pokarmem duchowym mędrców i świętych<sup>27</sup>, przyrzeczony narodowi wybranemu w Ziemi Obiecanej oznacza ziemskie i niebiańskie dobro najwyższe. Zboże ma bogate konotacje eucharystyczne i eschatologiczne. Jest chlebem życia oraz symbolem nowego życia. W ziarnie, które obumiera w roli i wydaje nowy plon, widziano symbol zmartwychwstającego Chrystusa, udane żniwa cieszyły jako znak bożego błogosławieństwa.

Obszerna rekapitulacja symbolicznych znaczeń wydaje się w przypadku twórczości Szandlerowskiego konieczna, jako że poeta z użycia szyfrujących (ekwiwalentnych) znaków uczynił zasadę konstrukcyjną swych tekstów. Kontaminacja znaczeń z porządków *sacrum* i *profanum* pozwoliła mu uwznioślić miłość ziemską i zinterpretować intymną osobową więź mężczyzny i kobiety jako część szerszego planu Przymierza. *Pieśń nad pieśniami*, która z „żaru miłości” uczyniła synonim „płomienia Pańskiego” (Pnp 8,6), legitymizowała takie

<sup>23</sup> M. Eliade, *Obrazy i symbole*, s. 173–208.

<sup>24</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 200 (hasło: *Lilia*); M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 116 (hasło: *Lilia*).

<sup>25</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 186.

<sup>26</sup> H. Biedermann, *Leksykon symboli*, s. 219 (hasło: *Miód*).

<sup>27</sup> Spożyty przez Ezechiela na znak przyjęcia słowa Bożego zwój Pisma stał się w ustach proroka „słodki jak miód” (Ezechiel 3,3). W księdze z przypowieściami Salomona czytamy: „[ ... ] jedz miód, bo jest dobry, plaster miodu jest dobry na podniebienie. Podobnie jest, wiedz, z mądrością dla twej duszy” (Ks. Przysłów 24,13–14); miód służył za pożywienie Janowi Chrzcicielowi przebywającemu na pustyni (przykłady za: M. Lurker, *Słownik obrazów ...*, s. 123 [hasło: *Miód*], oraz W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 227 [hasło: *Miód*]).

rozwiązanie, a autorowi osobiście z pewnością ułatwiała łagodzenie dylematów natury etycznej.

Relację między płciami ujął zatem Szandlerowski w wierszach wzorem biblijnej księgi jako odpowiednik relacji Chrystusa i człowieka: miłość ludzka wskazuje tu jednocześnie na miłość Bożą. Ale jako admirator Stanisława Przybyszewskiego, czołowego prowokatora i gorszyciela epoki<sup>28</sup>, Szandlerowski posunął się dalej – biorąc przykład ze swego mistrza, uczynił z bliskości fizycznej pomost do doświadczeń mistyczo-religijnych, demonstrując w ten sposób potęgę erosa. Najdobitniej bodaj świadczy o tym obrazoburcze uznanie bohaterki-perły za pożądaną ozdobę stygmatu, który jest przecież raną pojawiającą się w wyniku odczucia szczególnej więzi ze Zbawicielem i doświadczenia ekstazy religijnej. Zaskakująca inkrustacja zrównuje kult Boga z kultem kobiety, która jawi się męskiemu podmiotowi nie tylko jako widomy znak Bożej obecności, ale wręcz jako zwiastun Przymierza. Taką rolę kochanki ugruntowuje jej atrybut w postaci tęczy – pomostu prowadzącego do Boga – stanowiącej w ikonografii chrześcijańskiej część tronu władcy wszechświata<sup>29</sup>. Jak widać, użycie przez Szandlerowskiego precyzyjnie wyselekcjonowanej symboliki pozwoliło przypisać kobiecie predyspozycje Chrystusowe, a miłość przekształcić w *sui generis* religię – warunek *sine qua non* pełniejszego kontaktu z Absolutem, do którego droga prowadzi poprzez Dwój-Jednię.

### Miłosne misterium wtajemniczenia w jedność jako zasadę rzeczywistości

Horyzont symboliczny wskazuje, że w wyobrażeniu doznającego miłości podmiotu lirycznego dochodzi do zintegrowania porządków natury, człowieka i *sacrum*. Rzeczywistość jest przezeń percypowana jako ontologiczna i substancjalna jednia, w której to, co fizyczne i duchowe, zmysłowe i nadzmysłowe, ludzkie i boskie, przynależne do *eros* i do *agape*, odpowiada sobie i przenika się. Podobnie jak u autora *Androgyne*, erotyczna więź urasta w twórczości księdza do rangi doświadczenia transcendentnego. Jest rodzajem misterium, podczas którego dochodzi do zniwelowania przeciwieństw i wtajemniczenia w jedność

---

<sup>28</sup> W twórczości Przybyszewskiego współcześni widzieli „delirium zrobaczonej zmysłowości” (M. Zdziechowski, *Płazy a ptaki*, [w:] idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1900, s. 277), a w samym pisarzu „proroka wykolejeńców”, który „splugawił wszystko, czego się dotknął” (A. Niemojewski, *Prorok wykolejeńców*, „Głos” 1902, nr 5, s. 67–68).

<sup>29</sup> Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów...*, s. 245 (hasło: *Tęcza*), oraz H. Biedermann, *Leksykon symboli*, s. 371 (hasło: *Tęcza*).

jako podstawę rzeczywistości. Zasada *coincidentia oppositorum* osiąga kulminację w finale wiersza „dziennego” – w zapowiedzi zaślubin:

Dam Ci z przewonnych kwiatów łożę,  
miłością lica Twe ocienię...  
każę – a słońce w żar rozgorze  
I w złote wkuje Cię pierścienie...

Aby dobrze zrozumieć ten fragment należy pamiętać, że pierścień, jakim małżonkowie wymieniają się podczas zaślubin, jest nie tylko symbolem wzajemnego powiązania, ale – ze względu na swój kształt – całościowości, pełni. Dodatkowo w wierszu jego tworzywem są zamiast kruszcu promienie słoneczne, a zatem sakrament dokonuje się przy współudziale sił natury i kosmosu, które stają się integralnym elementem miłosnej unii. Ta korelacja człowieka i przyrody sygnalizowana jest zresztą od początku, o czym była już mowa. Finałny obraz potęguje i domyka znaczenia wiersza, konsekwentnie opartego na motywie *locus amoenus*. Połączenie mężczyzny i kobiety w świątyni przyrody jest swoistym powrotem do raj, w którym między ludźmi a światem i Bogiem panowała absolutna harmonia, zakłócona dopiero upadkiem, oznaczającym zerwanie pierwotnej jedności i – jak wskazywał już Jan Szkot Eriugena – rozdziałem płci<sup>30</sup>. Dlatego reunifikacja człowieka ma jednocześnie w wierszu Szandlerowskiego charakter mistycznych zaślubin, obejmuje bowiem wszystkie płaszczyzny bytu. Sensy te ulegają dodatkowemu uwypukleniu, jeśli spojrzymy na wiersz Szandlerowskiego przez pryzmat Spinozjańskiej idei *natura naturans*, wedle której natura jest tożsamą z Bogiem substancją metafizyczną (*Deus sive Natura*), rozumianą jako nieskończoność obejmująca wszystko, co istnieje, także człowieka.

W świetle powyższych ustaleń stwierdzić można, że miłosne zjednoczenie prowadzi do przemiany „Ja”, do przebóstwienia. Optyka religijna nie wyczerpuje jednak pokładów owej przemiany. Oczekiwania, jakie ma wobec ukochanej podmiot liryczny omawianych wierszy, pozwalają stwierdzić, że spełniona miłość ma w pierwszej kolejności wymiar personalistyczny i osobowościowy, pozwala na wewnętrzne doskonalenie i odnalezienie harmonii, uszlachetnia, użyźnia duchowo, jest wtajemniczeniem w świat, ponieważ otwiera na nowy wymiar istnienia, i w konsekwencji przybliża do zrozumienia zagadki bytu. Właśnie taki sens mają rachuby podmiotu: „W stęsknioną pierś – tchniesz wonny dech”, „Rozzłocisz wzrokiem mroczną toń”, „Kwietną dłoń rozpal tęczoiskrym

---

<sup>30</sup> Zob. M. Eliade, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 225.

zniczem”, „Kwieć, czarna różo,/ me ugory,/ Niech się zaplują/ w tęcz kolory...” i inne, w których pojawienie się kochanki oznacza odrodzenie ziemi jałowej, rozkwit flory na mokradłach czy wprowadzenie światła i barw tam, gdzie dominowały ciemność i pustka. Metaforom ponownie idą w sukurs symbole, potwierdzające, że miłosna więź prowadzi do wewnętrznej integracji oraz odczucia egzystencjalno-poznawczej pełni, jest zatem pobudzeniem do życia totalnego. Zarówno gołąbica, jak i lilia oraz miód – będące w wierszach Szandlerowskiego, co już wiemy, synonimami bądź atrybutami kobiety – symbolizują odrodzenie. Miód – ze względu na tajemniczy proces jego produkcji – łączy się ponadto z wtajemniczeniem, kształtowaniem osobowości na drodze inicjacji, dojrzewaniem duchowym (nawet na gruncie psychologii głębi oznaczał duchową dojrzałość)<sup>31</sup>. W wierszu Szandlerowskiego drogę do indywidualności otwiera kobieta, która ma poić mężczyznę miodem bezpośrednio z własnych rąk.

Ciekawe i znaczące jest również oczekiwanie od ukochanej, że posłuży się ona zniczem, czyli świętym, niewygasającym nigdy ogniem, który podtrzymywali kapłani w pogańskiej Litwie i Polsce, czcząc go jako obraz odwiecznej światłości, wiedzy i siły życiodawczej<sup>32</sup>. To czyni z kobiety dysponentkę wiedzy, dopuszczoną do pradawnych źródeł oświecenia i poznania.

Podobne sensory ma utożsamienie wzywanej kobiety z czernią i nocą.

### Persefona, czyli pełnia

Nokturn Szandlerowskiego wymyka się regułom klasycznej topiki miłosnej. Konotującym pozytywne sensory określeniom kobiety autor przydał bowiem budzący niepokój epitet „czarna”. Czarne róże i – rzadziej – czarne lilie pojawiały się co prawda w poetyckich conceptach Młodej Polski<sup>33</sup>, przełamując utrwaloną w sztuce symbolikę tych kwiatów, służyły jednak – zgodnie z kulturowym znaczeniem barwy – jako obrazowy ekwiwalent śmierci, melancholii, rozpacz, przemijania czy bólu istnienia. Taką semantykę utwór Szandlerowskiego wyklucza.

Trop psychoanalityczny pozwalałby sądzić, że zderzenie leksemów o przeciwstawnych aksjologicznie konotacjach pozwalało poecie zwerbalizować złożony osobisty kompleks uczuciowy wywołany sprzecznością między

<sup>31</sup> Zob. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, s. 219 (hasło: *Miód*).

<sup>32</sup> *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński i W. Niedźwiedzki, t. 8: Z–Ż, Warszawa 1927, s. 583; J. Lelewel, *Polska, dzieje i rzeczy jej*, Poznań 1863, t. V, s. 482.

<sup>33</sup> Zob. np. \*\*\* [Czarne zakwitły róże w moim sadzie] Z. Dębickiego czy Czarne lilije W. Rolicza-Liedera.



powinnościami duszpasterskimi a zakazanym pragnieniem. Nie sposób tej supozycji całkowicie odrzucić, ponieważ mianem „czarnej gołębicy” i „czarnej lilii” autor obdarzał w listach Helenę Beatus<sup>34</sup>, która jawiła mu się jako istota fascynująca, piękna i pokrewna duchowo, a jednocześnie zagrażająca jego systemowi wartości i wywołująca wewnętrzny konflikt<sup>35</sup>.

Wydaje się jednak, że sensory owej czerni są o wiele bardziej złożone. Otóż utożsamiając ukochaną z mrokiem, podmiot liryczny utożsamia ją tym samym z nocą<sup>36</sup>, porą związaną z zasadą żeńską i z nieświadomością, oraz ze stanem ahistorycznego praczasu. Ciemność ma charakter pierwotny, ponieważ była na początku, zanim rozpoczął się proces powstawania świata. Według większości kosmogonii poprzedziła stworzenie innych elementów rzeczywistości, które dopiero z niej zaczęły się wyłaniać<sup>37</sup>. Przekazy orfickie mówią o niej jako „o rodzicielce tak bogów, jak ludzi”<sup>38</sup> i widzą w niej „macierz wszystkiego”<sup>39</sup>, początek i źródło całego wszechświata. Nocą przychodzi oświecenie (Budda

<sup>34</sup> Wybór stu listów miłosnych adresowanych do siebie – ukrytej pod imieniem Bożenny – Helena Beatus wydała po śmierci Szandlerowskiego jako tom *Pism* zatytułowany *Confiteor*. To epistolografia miłosna o walorach literackich, obfitująca w odniesienia symboliczne i metafizyczne przesłania. Szandlerowski, występujący pod pseudonimem Ziemic, nazywa w nich ukochaną również „czarnym cieniem” i „czarnym irysem”, a jeden z listów kończy słowami: „Kocham, kocham czarne kwiaty...” (*Confiteor*, s. 222).

<sup>35</sup> Zob. B. Ejzak, *Black Love: On the Colours of Feelings in Confiteor by Antoni Szandlerowski*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 8, s. 349–360.

<sup>36</sup> O użyciu epitetu „czarny” w poezji młodopolskiej tak pisała Maria Podraza-Kwiatkowska: „Przymiotnik czarny, ciemny, mroczny traci swoją dookreślającą rolę i staje się – jako rzeczownik – samodzielną czernią, ciemnością, mrokiem. Staje się w ten sposób synonimem nocy. [...] Nie przez przypadek słownik symboli Lurkera pod hasłem »Nacht« (noc) podaje odsyłacz do »Finsterniss« (ciemność)” (M. Podraza-Kwiatkowska, „Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. *Z rozważań nad literackim doświadczeniem nocy*, [w:] eadem, *Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 25).

<sup>37</sup> Na przykład w mitologii greckiej noc (Nyx) dała początek m.in. dniowi (Hemera), powietrzu (Eter), śmierci (Tanatos) i snowi (Hypnos), zrodziła starość, miłość i zdradę (Geras, Filotes, Apate). Zob. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. M. Bronarska, red. J. Łanowski, Wrocław 2008, s. 87, 254; Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 39.

<sup>38</sup> [*Hymn*] *Nocy*, [w:] *Hymny orfickie*, tłum. i oprac. E. Żybert, Wrocław 2012, s. 61.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

doświadczył stanu przebudzenia, medytując nocą, Mahomet nocą odkrył swoje powołanie) i zbawienie (narodziny i zmartwychwstanie Chrystusa nastąpiły nocą)<sup>40</sup>. Dlatego noc – jako pramacierz – jest źródłem tego, co tajemnicze, ukryte przed niewtajemniczonymi. Ma znaczenie potencjalności, przetwarza „stare życie na nowe formy”<sup>41</sup>, zapowiada transfigurację. Te wszystkie znaczenia zostają w wierszu Szandlerowskiego przeniesione na kochankę, która reprezentuje nokturnalną właściwość zmiany, zapowiada nowy początek, świt nowego życia („Zorze twych ramion w szyby załopocą”), czyli duchowe przeistoczenie męskiego podmiotu oraz jego inicjację w istotę i pełnię bytu. O tym, że poeta doceniał twórczy potencjał nocy, świadczy też wiersz *Pragnę cię, mroku!...*, którego podmiot liryczny deklaruje:

Przedstworzeniowych pożądam dziś mroków  
 I ciemni tych, co nierozwidnione jeszcze  
 Żrenicą bożych ócz, skrywały dziejów dreszcze...  
 [.....]  
 Pragnę cię, mroku!...

Idę, biegnę w bezdenne otchłanie!...  
 Tchu nie zapiera lęk... trwoga nie drży w oku...  
 Bo duch mój nowych zórz zapali tam świtanie,  
 Bo skrzywienie słońca niesie w swych tchnięć obłoku!...  
 Bo czuję wielką moc i wielkiej mocy – trwanie!...<sup>42</sup>

Uczynienie z ukochanej medium wtajemniczenia stało się możliwe dzięki utożsamieniu jej z figurą mitycznej Persefony:

...Noc mroczną lśniących swoich włosów  
 Rozsłoneczniłaś złotą chryzantemą...  
 Piersi twe – jako brogi złotokłosów...  
 A oczy twoje – słońca anatema...  
 Bezkreśne pola lodowe – twe lice...  
 Szaty – z Hadesu porwane zasłony –  
 Kryją otchłanne jakieś tajemnice...  
 A nieśmiertelność masz – miasto korony...

<sup>40</sup> Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 112, 119–120.

<sup>41</sup> W. Gutowski, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, [w:] idem, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013, s. 155.

<sup>42</sup> A. Szandlerowski, *Pragnę cię, mroku!...*, [w:] idem, *Poezje*, s. 51.

Persefona jest tą postacią, która dzięki pobytowi w Hadesie i corocznym powrotom z niego na ziemię przekroczyła granice istnienia, wejrzała w niewidzialny metafizyczny wymiar bytu. Zna więc ostateczne ontologiczne i eschatologiczne tajemnice niedostępne innym, a jako poślubiona Hadesowi bogini świata podziemnego nie tylko przestąpiła próg krainy absolutu, ale stała się jego częścią. Dlatego umożliwia „poznanie samej istoty życia i śmierci oraz pełny w niej udział, uczestnictwo w samym życiu życia”<sup>43</sup>.

Taką gwarancją życia totalnego i misteryjnego wtajemniczenia jest kochanka-Persefona w „nocnym” wierszu Szandlerowskiego. Łącząc dwie wykluczające się sfery istnienia, symbolizuje dwoistość i jedność zarazem, dlatego doskonale służy jako figura pełni, uwydatniająca androgyniczne sensory omawianych liryków. Poeta zadbał, by dualizm bohaterki był wyraźny: podkreślił jej związki ze sferą nocy i śmierci (chłód i mrok postaci, rozłam ze słońcem) przy jednoczesnych powiązaniach z życiem, którego ważnym znakiem uczynił kwiaty. Dlatego kobieta jest różą i lilią, ale „czarną”, a jej nokturnalnego *emploi* dopełnia chryzantema – kwiat cementarny, którego złotozółta barwa jednakże „rozśłonecznia” mrok postaci. Oksymoroniczność obrazowania służy ujęciu ukochanej podmiotu lirycznego jako syntezy nocy i dnia, mroku i słońca, śmierci i życia<sup>44</sup>. Czerni, która w młodopolskiej liryce obsługiwała bardzo często nastroje dekadentkie i tanatologiczne, w wierszu księdza-poety funkcjonuje jako zwiastun życia, forpoczta duchowego spełnienia i wewnętrznego rozkwitu – bo przecież właśnie noc pozwala rozbłysnąć światłu i zależnym od niego barwom, „jest tylko koniecznym wprowadzeniem do dnia, obietnicą [...] świtu”<sup>45</sup>. Hezjod przekonuje w *Teogonii*, iż „z Nocy Światło oraz Blask dzienny wybuchły”<sup>46</sup>. Noc to zasłona tajemnicy, poza którą dokonuje się „kielkowanie wszechrzeczy”<sup>47</sup>, a rękojmią owej przemiany jest w obu wierszach księdza-poety kobieta.

<sup>43</sup> K. Bielawski, *Dawny żal (palaion penthos) Persefony – twarze Kory w kulcie i micie starożytnej Grecji*, [w:] *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej i M. Sokalskiej, Kraków 2010, s. 11.

<sup>44</sup> Orficy, których koncepcja Nocy patronowała licznym nokturnom Szandlerowskiego, określali Persefonę epitetem „światło niosąca” (*Hymn Persefony*, [w:] *Hymny orfickie*, s. 77).

<sup>45</sup> G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imagination*, Paris 1992, s. 224. Cyt. za: B. Sosień, *Persefona czy Eurydyka? Antyteza czy inwersja? Francuski romantyzm*, [w:] *Persefona, czyli...*, s. 57.

<sup>46</sup> Hezjod, *Teogonia*, tłum. i objaśnienia K. Kaszewski, Warszawa 1904, s. 60.

<sup>47</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, „Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze” ..., s. 22. Badaczka przytacza fragment innego młodopolskiego wiersza, w którym noc została

Dzięki aluzji mitologicznej zastosowane przez Szandlerowskiego symbole kwiatowe wplecione zostały w jeszcze jeden – poza miłosnym, religijnym i indywidualnym – krąg kulturowych znaczeń. Przypomnijmy, że motywy florystyczne są integralną składową greckiego mitu: Persefona została uprowadzona do Hadesu, gdy zbierała kwiaty na łące, a wraz z jej powrotem na powierzchnię ziemia zabarwia się roślinnością, ponieważ zainicjowany zostaje (za sprawą uradowanej Demeter) okres kwitnienia i owocowania. Kluczowy jest jednak – jak wiadomo – związek Persefony z kultami wegetacyjnymi. Jego symbolem są kłosa, zboże i ziarno – zapowiedź nowego życia, odrodzenia przynoszącego nadzieję. W nokturnie ten persefoniczny rys bohaterki zaznaczony został dwukrotnie: poprzez skojarzenie kobiety z gołębicą kuszoną rozsypanym ziarnem oraz porównanie jej piersi do „brogów złotokłosów”. Ale równie wyraźny był on przecież w wierszu „dziennym”, rozpoczynającym się od wyobrażenia kochanki, która przychodzi „pod złoty, żytni bróg” i której głos dźwięczy niczym sierp podczas żniw. Dlatego w \*\*\* [*Przyjdiesz w upalny, skwarny dzień...*] bez trudu dopatrzeć się można jasnego, ziemskiego oblicza Persefony – tryumfu płodności i rozwoju wszelkiej możliwości. Dla orfików Persefona to bogini „hojnie darząca plonami”, „ciesząca się łąką szumiącą na wietrze”<sup>48</sup>. \*\*\* [*Przyjdź do mnie nocą...*] to faza mroku, niezbędego, by dokonano się wtajemniczenie.

Ukochana podmiotu lirycznego – obdarzona cechami bóstwa chtonicznego – reprezentuje sekretną, odwieczną moc odradzania, podsumowaną w wersie finalnym nokturnu rozpoznaniem: „nieśmiertelność masz – miasto<sup>49</sup> korony”. Jest odbłaskiem wieczności, może nawet zbawienia<sup>50</sup>. Przywraca życie i przewycięża ciemność – oczywiście nie w naturze, a tym bardziej nie w wymiarze kosmicznym (wiersze Szandlerowskiego pozbawione są uogólniających refleksji ontologicznych), ale w życiu i duchowości męskiego podmiotu, bo przecież to jemu wyczekiwana kobieta jawi się jako wcielenie Persefony, która posiadała „otchłanne jakieś tajemnice” i zdolna jest odnowić egzystencję mężczyzny na wszystkich poziomach (tę odnowę Szandlerowski ujmuje językiem

---

zaprezentowana jako nieprzenikniona siła twórcza wylaniająca z siebie zjawiska: „O witaj mi straszliwa mroków Tajemnico,/ Święta Matko wieczyście rodzących się zdarzeń” (J. Jedlicz, \*\*\* [*O witaj mi straszliwa...*], [w:] idem, *Utwory wybrane*, oprac. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 1997, s. 140).

<sup>48</sup> *Hymn Persefony*, s. 77.

<sup>49</sup> miasto (daw.) – zamiast, w miejsce.

<sup>50</sup> Ten trop interpretacyjny wspiera lektura innego wiersza księdza-poety, w którym podmiot liryczny wyznaje adresatce: „Znalazłem... [Cię], by całunek wziąć z Ciebie – jak z Boga/ w nieśmiertelności trwanie... do wieczności proga!...” (A. Szandlerowski, \*\*\* [*Śniłem Cię ujrzeć...*], [w:] idem, *Poezje*, s. 5).

metafory: ukochana odziewa mężczyznę w kosztowne bławaty, zamienia go pocałunkiem w muzykę, przywraca życie na jego jałowej ziemi, poi miodem i inne, o których była już mowa).

Niewątpliwie ważny dla lektury obu wierszy kontekst stanowią *Hymny do Nocy* Novalisa (1800)<sup>51</sup>, napisane wkrótce po śmierci narzeczonej autora, otoczonej przezeń rodzajem mistycznego kultu. Rozpoczynające je potwierdzenie uroków światła dziennego, które „objawia wspaniałość królestw świata”, jest tylko wstępem do apoteozy „świętej, niewypowiedzianej, tajemniczej nocy”<sup>52</sup>, niosącej światło i umożliwiającej poznanie. Znaczące, że przewodniczką w drodze ku noezie i odrodzeniu jest ukochana, postrzegana jako światło nocy:

[...] o zachwycie nocy, śnie nieba, przeszylaś mnie – [...] ujrzałem rozjaśnione rysy kochanki. W jej oczach wieczność – ująłem jej dłonie, i lzy stały się iskrzącą, nierozzerwalnie łączącą wstęgą. Tysiąclecia uchodziły w dal, jak burza. U jej szyi wypłakiwałem zachwycające lzy nowego życia. – To był pierwszy, jedyny sen – i odtąd dopiero czuję w sobie wieczną, niezmaconą wiarę w niebo nocy i jego światło, kochankę<sup>53</sup>.

Łącząc właściwości oraz symboliczne znaczenia dnia i nocy (tego, co jasne, znajdujące się w górze, i tego, co ciemne, spoczywające w podziemiach), kobieta uosabia pełnię, a czytane razem liryki Szandlerowskiego: totalność życia w jego zmysłowym i duchowym wymiarze. Uruchomione przez poetę mity arkadyjski i persefoniczny zbiegają się w jednym z najważniejszych miłosnych mitów Młodej Polski: micie androgynicznym. Uczuciowa jednia z drugim człowiekiem okazuje się jednością ze światem, a w konsekwencji drogą ku rozpoznaniu własnego „Ja” i jego przekroczeniu, ku odkryciu głębi i mocy własnej jaźni. I podobnie jak dla wielkich piewców androgynicznej jedności, Platona i Swedenborga, miłość jest w wersji księdza „fundamentalną więzią łączącą jednostkę z wszechświatem. Znosi sprzeczności między indywidualizmem a uniwersalizmem, pomaga odnaleźć egzystencjalno-kosmiczne centrum, pełnię Jaźni, nieskazonny sens istnienia”<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Niewykluczone, że i tę inspirację zawdzięczał ksiądz Przybyszewskiemu, który nie tylko komentował *Hymny do Nocy* na łamach prasy, ale też dokonał ich poetyckiej parafrazy („Głos” 1902, nr 49–52, oraz 1903, nr 2).

<sup>52</sup> Novalis, *Hymny do Nocy*, [w:] idem, *Hymny do Nocy, Pieśni duchowne*, tłum. A. Lam, Warszawa 2019, s. 9.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>54</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 24.

**Bartosz Ejzak**  
(Uniwersytet Łódzki)

## **NIE TYLKO EPISTOLOGRAFIA CONFITEOR JAKO UTWÓR SYMBOLISTYCZNY**

*Confiteor* Antoniego Szandlerowskiego to zbiór listów wydanych pośmiertnie, bo w 1912 roku. Jest to tekst osobliwy, pełen neologizmów, rozbudowanych metafor i skomplikowanej symboliki. Listy, o których mowa, zostały napisane przez Szandlerowskiego (w zbiorze listów występuje on jako Ziemic) do jego zakazanej miłości, Heleny Beatus (nazywanej w listach Bożenną). To ona zdecydowała, żeby *Confiteor* ukazał się jako pierwszy tom wydanej *post mortem* edycji *Pism* księdza Szandlerowskiego.

*Confiteor* to nie tylko tekst epistolograficzny. Jest to przede wszystkim literacki kolaż, ułożony przez Helenę Beatus, napisany zaś przez księdza Szandlerowskiego. Mozaika ta pozostaje ciekawym przejawem modernistycznej estetyki, na którą składają się liczne symbole i alegorie. Aby oddać złożoność silnego uczucia, autor wysycił korespondencję do Beatus nawiązaniem biblijnymi, mitologicznymi oraz kulturowymi. Stąd w zbiorze listów bogactwo spiętrzonych konsekwentnie symboli (rzadziej alegorii)<sup>1</sup>. Na *Confiteor* należy patrzeć

---

<sup>1</sup> Szandlerowski w swych utworach zgodnie z deklaracjami modernistycznych twórców woli korzystać z symboli – mogą być one wielorako rozumiane i interpretowane szerokokontekstowo. Nie oznacza to jednak, że nie korzysta z utrwalonych w kulturze alegorii, zazwyczaj jednak sięga po tradycję biblijną. Aby lepiej zgłębić charakterystykę twórczości modernistycznego pisarza, należy rozumieć, czym dokładnie jest symbol. Hans-Georg Gadamer podaje, że „przedstawienie symboliczne zostaje oddzielone od przedstawienia schematycznego. Jest przedstawieniem (a nie tylko oznaczeniem jak w tzw. symbolizmie logicznym), ale przestawieniem symboliczne nie przedstawia pojęcia bezpośrednio (jak transcendentalny schematyzm filozofii Kanta), tylko pośrednio, »wskutek czego wyraz nie zawiera właściwego schematu dla pojęcia, lecz jedynie symbol dla refleksji«” (H.G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, [w:] *Symbole i symbolika*, tłum. M. Łukasiewicz, wyb. i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 101). Myśl swą rozwija: „Rozszerzenie pojęcia symbolu do wymiarów uniwersalnej zasady estetycznej nie przeszło zresztą bez oporów. Albowiem wewnętrzna jedność obrazu

właśnie przede wszystkim poprzez jego warstwę symboliczną, w przeciwnym wypadku tekst będzie wydawał się wyłącznie młodopolskim popisem językowej sprawności. Jej analiza powinna przebiegać dwutorowo i uwzględniać (za Todorovem) zarówno wskazówki syntagmatyczne, jak i paradygmatyczne<sup>2</sup>. Należy również mieć na uwadze sposób, w jaki moderniści postrzegali symbolizm, aby nie stracić z oczu historycznoliterackiego kontekstu. Prześledziwszy tendencje i realizacje poetyckie panujące w epoce, Maria Podraza-Kwiatkowska zaproponowała następującą definicję symbolu:

Symbol jest to [znak] indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny [...]. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomiczny nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny<sup>3</sup>.

Jest to, razem z ustaleniami Hansa-Georga Gadamera i Tzvetana Todorova, doskonały punkt wyjścia do dalszej analizy. Ustalenia badaczki nie tylko pozwalają na poprawną identyfikację najważniejszych symboli pojawiających się w zbiorze listów, lecz również pomagają przy rozszyfrowywaniu ich możliwych znaczeń.

Wybrane<sup>4</sup> symbole można podzielić na dwie grupy: opisujące miłość do Bożenny oraz wyrażające doznania mistyczne, wizje i sny. Należy tu zaznaczyć, że zaproponowany podział jest czysto poglądowy, a granice między dwiema kategoriami pozostają płynne.

---

i znaczenia, która jest istotą symbolu, nie ma charakteru absolutnego. Symbol nie znosi całkowicie napięcia między światem idei a światem zmysłowym: dopuszcza przecież możliwość dysproporcji między formą a istotą, wyrazem a treścią. Żyje tym napięciem w szczególności religijna funkcja symbolu” (*ibidem*, s. 103). Ostatnie zdanie jest niezwykle istotne dla interpretacji listów Szandlerowskiego, gdyż niejednokrotnie nadawał on swym pracom wydźwięk podniosły, wręcz sakralny.

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov pisze: „Można by te wskazówki [...] podzielić na dwie duże grupy: biorą się one z zestawienia obecnego odcinka bądź to z innymi wypowiedziami należącymi do tego samego kontekstu (wskazówki syntagmatyczne), bądź też z wiedzą wspólną jakiejś społeczności, z jej zbiorową pamięcią (wskazówki paradygmatyczne) – co wbrew pozorom, nie wyprowadza nas poza tekst” (T. Todorov, *Symboliczność i interpretacja*, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2018, s. 23).

<sup>3</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 43.

<sup>4</sup> Selekcja badanego materiału okazała się konieczna, ponieważ *Confiteor* jest wyjątkowo obfity pod względem warstwy symbolicznej. Celem artykułu nie jest stworzenie słownika ani katalogu, lecz analiza szlaków skojarzeniowych autora oraz wskazanie jego kulturowych inspiracji.

## Symbole opisujące miłość do Bożenny

Pierwsza grupa skupia się głównie wokół wyobrażeń przyrody, funkcja tych symboli w tekście polega na jak najbardziej sugestywnym oddaniu pejzażu duszy nadawcy listów. Są one, mimo pewnych kłopotów wynikających z ich wieloznaczności, stosunkowo łatwe w identyfikacji, czasem nawet opierają się na pewnych utartych szlakach interpretacyjnych. Służą przede wszystkim oddaniu w nastrojowy sposób specyfiki miłości Ziemia i Bożenny oraz opisaniu przymiotów duchowych i cielesnych kobiety.

Na pierwszy plan wysuwa się symbolika roślinna, a zwłaszcza florystyczna. O drzewach autor wspomina rzadko i jeśli opisuje las, czyni to całościowo – jako miejsce, w którym kontempluje przyrodę, ale w którym gubi się też umyślnie, by na chwilę odciąć się od cywilizacji. Są jednak wyjątki od tej reguły. Zdarza się, że poszczególne drzewa odzwierciedlają skomplikowane nastroje Szandlerowskiego. *Paysage mental* zakochanego reprezentują wierzby i brzozy:

Nic nie ma we mnie walki, odbiegły niepokoje, rozwiązały się zagadki, rozwiąły się mroki, co zawsze wykwitwały na końcu mego spojrzenia. Jestem jak toń niebna spokojna, wyzłocona, przeglądająca poprzez pajęczą sieć brzoź bezlistnych i wierzbin. Cudnie się rozsnuwają na pomarańczowym tle nieba subtelne desenie koronki wierzbowej i brzozowej<sup>5</sup>.

Wybór właśnie takich drzew jest nieprzypadkowy – jako symbole są one bardzo niejednoznaczne. W kulturze ludowej brzoza ma chronić przeciwko chorobom i zrządzieniom losu, przynosić szczęście<sup>6</sup>, ale ze względu na swój wygląd nasuwa również skojarzenia z pesymistycznymi nastrojami i melancholią<sup>7</sup>. Wierzba podobnie – z jednej strony stanowi siedzibę samego diabła, z drugiej odgrywa ważną rolę w obrzędach wielkanocnych<sup>8</sup>. Pogodny nastrój Szandlerowskiego ma więc charakter ambiwalentny. Autor, mimo zapewnień o odzyskaniu spokoju ducha, daje adresatce do zrozumienia, że burze i konflikty wewnętrzne w istocie go nie opuściły.

Inne skojarzenia autora bywają równie zaskakujące. Chorobę, na którą zapadł i na którą skarżył się ukochanej, porównuje do czarodziejskiego kwiatu:

---

<sup>5</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, [w:] idem, *Pisma*, Warszawa 1912, s. 105.

<sup>6</sup> I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 9.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 10.



Gdyby nie Twoje cierpienia, nazwałbym moją chorobę, w stosunku do naszej miłości, kwiatem czarodziejskim, który wiele, wiele odkrył drzemiących w głębi duszy tajemnic. W chorobie poznałem wiele uczuć, które teraz wciąż wołają na mnie, ciągle mnie zwracają do stóp Twoich<sup>9</sup>.

Kwiat w kulturze oznacza „centrum mistyczne, tajemnicę; logikę; symetrię; gwiazdę (na Ziemi)”<sup>10</sup>. Epitet „czarodziejski” dodatkowo wskazuje na rzadkość, unikatowość, dlatego też wspomniana przez Szandlerowskiego roślina symbolizuje zagadkę, skrywa tajemnicę dotyczącą głębi odczuwanej miłości. Dolegliwości zdrowotne uwrażliwiły autora na niedostrzegane do tej pory doznania oraz poszerzyły wachlarz odbieranych przez niego wrażeń pozazmysłowych. Jest on paradoksalnie wdzięczny losowi za to, że dopadła go influenza, ponieważ choroba poszerzyła pole jego postrzegania i pomogła w kontemplowaniu miłości do Bożenney.

Motywy florystyczne w zbiorze listów *Confiteor* to symbol miłości zmysłowej, poszczególne rośliny mają za zadanie unaocznic odbiorcy istnienie bogatej sfery cielesnych doznań<sup>11</sup>. Szandlerowski nazywa swą ukochaną irysem, bratkami, różą i lilią. Pośród wymienionych roślin z największą częstotliwością pojawiają się w zbiorze *Confiteor* porównania ukochanej do polnej lilii. W jednym z listów Szandlerowski pisze: „I będziemy jak dwie lilie na jednym rabacie, jak dwa brzegi świętego strumienia, jak dwoje ramion omdlałych w upojnym bezładzie...”<sup>12</sup>. Porównania stworzone przez autora wydają się jasne, wszystkie bowiem zbudowane są z dwóch elementów natury wyraźnie się ku sobie skłaniających. Modernistyczny twórca czerpie w ten sposób z bogatej tradycji romantycznej – wystarczy chociażby przywołać scenę łączących się nad stawem drzew czy dwóch karczem z *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza. Ale lilia w kulturze prócz boskich godów oznacza również: chwałę, królewskość i majestat, a także nadzieję, niewinność, dziewictwo, wstydlivość, niebiańską szczęśliwość. Szandlerowski wielokrotnie daje ukochanej do zrozumienia, że ich miłość jest czymś czystym oraz majestatycznym. Z drugiej jednak strony lilia symbolizuje kłamstwo, kuszenie czy nawet pożądanie<sup>13</sup>, to właśnie dlatego autor zbioru pisze o padaniu do stóp i „ramionach omdlałych w upojnym bezładzie”. Kwiat ten stanowi zatem – co znajduje swoje odzwierciedlenie w listach – nośnik różnorodnych asocjacji. Najczęściej jednak

<sup>9</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 219.

<sup>10</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 185 (hasło: *Kwiat*).

<sup>11</sup> I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia...*, s. 42.

<sup>12</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 132.

<sup>13</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 200 (hasło: *Lilia*).

w przypadku Szandlerowskiego polna lilia wyraża czystość, nieskazitelną oraz szlachetność Beatus. Jest symbolem miłości samej w sobie, uosobieniem pierwotnej, nieskrępowanej społecznymi zakazami, rajskiej szczęśliwości: „O jakże jestem szczęśliwy, bo czuję, że nigdy Ci nie zbraknie tego, o co i nie umiesz, i nie powinnaś walczyć, lilio polna, ptaku niebieski”<sup>14</sup>. Z kolei w innym fragmencie:

Polne lilie kwitną, czemuż my byśmy nie mieli rosnąć, kwitnąć i śpiewać! Raj legendowy wskrześnie przez nas, stanie się formą stałą, nie tęsknotą całej ludzkości... Nadziei, zdrowia i siły! U nóg Twoich w prochu się tarzam...<sup>15</sup>

Szandlerowski, zwłaszcza w ostatnich listach, modyfikuje tradycyjne rozumienie tego symbolu. Polne lilie stają się dla niego elementami przyrody, które rozwijają się jedynie w wielkim bólu: „Cóż że później się zobaczymy? Czyż to jest nasz cel? Czy nie w tym cierpieniu najpiękniejszymi jesteśmy? Ptaki... lilie...”<sup>16</sup>. Świadczy to o pogłębiających się negatywnych nastrojach autora. Męka, wywołana między innymi wielomiesięczną rozłąką z ukochaną, sprawia, że uczucie Szandlerowskiego staje się coraz silniejsze, czystsze i doskonalsze – przeżywane cierpienie je uszlachetnia.

W przytoczonych cytatach pojawiły się również ptaki. Ich obecność jest nieprzypadkowa, w zbiorze *Confiteor* symbolizują one wolność oraz piękno, wartości te mogą jednak narodzić się – podobnie jak lilie – jedynie z cierpienia. W jednym z przywołanych fragmentów autor listów nazywa swą ukochaną „ptakiem niebieskim”<sup>17</sup>, co prawdopodobnie stanowi nawiązanie do wiersza Leopolda Staffa (*Ptakom niebieskim* z tomu o tym samym tytule). W utworze tym poeta, podobnie jak Szandlerowski w *Confiteor*, próżno czeka listu od swej ukochanej, co wprawia go w smutny i nerwowy nastrój.

Przykłady można mnożyć. Szandlerowski zwraca się zazwyczaj do Beatus słowami pełnymi skruchy i wyrzutu wobec samego siebie, zupełnie jakby przeproszał ją za swoją miłość: „Ty mój ptaku serdeczny, ileż ja Ci bólu i cierpienie przynoszę. O, nie licz mi tego, bo gdybyś do mojego serca zajrzała...”<sup>18</sup>. Cierpienia wynikają nie tylko z niefortunnego uwikłania losów zakochanych, wywołuje je również przedłużające się rozstanie. W innym liście: „Ojczy, czemuś mnie opuścił? A Ty, gołębio, ptaku bezdomny, samotny, splątany krwawymi strugami

---

<sup>14</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 183.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 166.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 209.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 210.

cierpień przeżytych – Ty chcesz być bez grzechu?”<sup>19</sup>. Rozbudowana metafora narzuca odbiorcy nastrój bólu, wręcz udręki, w końcu ptak Szandlerowskiego jest „bezdomny”, „splątany krwawymi strugami cierpień przeżytych”. Gołębica symbolizuje tu cierpienie Jezusa będące udziałem każdego człowieka – na taki trop interpretacyjny naprowadza zastosowany przez Szandlerowskiego cytat z Biblii (*Heli, heli, Lamazatabani*). Zrozpaczony autor czeka na Beatus niczym bohater *Pieśni nad pieśniami* na swoją ukochaną, dlatego w innym liście gołębica pojawia się z gałązką oliwną: „Czekałem jak zbawienia, jak gołębica z różdżką oliwną, Twojej pociechy”<sup>20</sup>. Ptak ten symbolizuje wyzwolenie i zwiastowanie miłości, miłości z dawna wyczekiwanej.

Należy poczynić w tym momencie ważną dygresję, nie bez powodu bowiem ptak trzyma w dziobie „różdżkę oliwną”. Większość ówczesnych poglądów na sztukę opierała się na silnej krytyce łączenia „obrazów i analogii” w większe alegorie oraz alegorezy. Jeśli zaś w jakimś utworze pojawiały się postaci kojarzone ze znanych alegorii, często występowały bez atrybutów, „jak gdyby oderwane od sensu alegorycznego”<sup>21</sup>. Tego typu praktyki nie były obce również Szandlerowskiemu, dlatego gdy w jego tekście pojawia się gołębica z *Pieśni nad pieśniami*, to choć zachowuje ona swój atrybut (gałązkę oliwną), zostaje pozbawiona swego pierwotnego znaczenia. Zamiast miłości reprezentuje udrękę, rzadziej obietnicę wybawienia czy zapowiedź spełnienia w miłości.

Sposób postrzegania świata przez Szandlerowskiego zmienia się, gdy nadarza się okazja, by ujrzeć ukochaną. Długo wyczekiwane chwile spędzone z Beatus autor porównuje do skowronków: „Bożenno – nie trap się już, nie dręcz. Dość mieliśmy męki. Skowronki moje, gdy Was ujrzę, zawsze już wiosnę będę miał w piersi... Częstochowa mnie ocaliła!”<sup>22</sup>. Ptaki te symbolizują niebo, złączenie nieba z ziemią, mediację, świt, poranek<sup>23</sup>. Reprezentują przedwiośnie i nowe narodziny, stąd ich silny związek z kręgami kultury chrześcijańskiej<sup>24</sup>; w tradycji łacińskiej towarzyszą Jezusowi, by swym prostym, porannym śpiewem wielbić Bożego Syna. Motyw ten nie był obcy również twórcom młodopolskim: Chrystusa-skowronka zobrazował Andrzej Niemojewski w tekście *Skowronek*, natomiast Wacław Berent w wierszu *Młodości...* porównał tego ptaka do odradzającego się z popiołów feniksa. W podobny sposób symbol ten

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 197.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>21</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 113.

<sup>22</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 218.

<sup>23</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 383 (hasło: *Skowronek*).

<sup>24</sup> J. Mosakowski, *Skąd przyfrunął „Skowronek” Andrzeja Niemojewskiego*, „Jednak Książki. Gdańskie czasopismo humanistyczne” 2015, z. 4, s. 158.

rozumiał Szandlerowski – wszak w przytoczonym cytacie pojawia się wykrzyknienie: „Częstochowa mnie ocaliła!”; autor zbioru listów wyraża w ten sposób ekscytację z powodu powrotu do zdrowia po przebytej chorobie, którą dokładnie opisuje w korespondencji do Beatus jako długą i wycieńczającą fizycznie.

Moment spotkania z kobietą zapowiada zbliżająca się wiosna:

I oto teraz jakieś znaki tajemnicze po całej przyrodzie rozrzucone zwiastują tę wielką chwilę, w której się narodzi zbawienie świata... Toż to jest zwykła wiosna, a ja, w oczekiwaniu bez końca tego mojego szczęścia, widzę tę wiosnę jakąś inną, pełną wdychanych kiedyś woni, mowy mojej rodzinnej, szmerów zamkniętych w ukochanych dłoniach... Daj mi, Bożenno, zamilknąć, i czekać – czekać...<sup>25</sup>

Zacytowany fragment zdradza duży dystans autora, a nawet ironię, do obowiązków w literaturze konwencji. Szandlerowski wie, że między rychłym spotkaniem z ukochaną a zmianą pory roku nie następuje żadna korelacja, lecz jako modernistyczny artysta nie potrafi nie dostrzegać podobieństw w wydarzeniach z pozoru niemających ze sobą związku. W cytacie pojawia się kolejny ciąg skojarzeniowy, który daje wyobrażenie, z czym Szandlerowski utożsamiał wiosnę – są to: młodość, odrodzenie oraz nowy początek. Wspomniana pora roku pełna jest „wdychanych kiedyś woni”, „mowy rodzinnej”, „szmerów zamkniętych w ukochanych dłoniach”, stanowi powrót do sielskiego dzieciństwa, pozbawionego trosk i pełnego radości.

W zbiorze *Confiteor* z dużą częstotliwością występuje jeszcze jeden ciekawy symbol. Pojawia się w tekście wprawdzie tylko raz, niemniej warto go przywołać ze względu na ponowne nawiązanie do *Pieśni nad pieśniami*:

My się wyzwolimy. Dlatego też dusza moja jako jeleni pragnący do źródeł bież, jak kwiat spragniony wędnie i pochyla się ku ziemi, z której ma rosa ożywcza dlań trysnąć... jak słońce, co w królewską purpurę się zawija i królewsko zamiera...<sup>26</sup>

Jeleń w tradycji chrześcijańskiej oznacza czystość życia, pobożność, religijność, sumienie, chrzest, a nawet świętego Graala<sup>27</sup>. Zacytowany opis to właściwie parafraza fragmentu *Pieśni nad pieśniami*, w której oblubieniec porównany zostaje do jelenia, a następnie bieży ku źródłom miłości. Symbolem witalności jest tu rosa tryskająca z ziemi, sfery tellurycznej, związanej z płodnością, ale

---

<sup>25</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 122.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 196.

<sup>27</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 120 (hasło: *Jeleń*).

nasuwającej też skojarzenia z krainą zmarłych – stąd wzmianka Szandlerowskiego o śmierci.

Jeśli w utworze pojawiają się wrażenia zmysłowe zazwyczaj są one bardzo subtelne – ograniczają się zaledwie do szmerów i poszumów („poszum skrzydeł seraficznych”<sup>28</sup>), pojedynczych blasków, ulotnych cieni. Szandlerowski korzysta z tych zabiegów oszczędnie. Sięga po nie przede wszystkim, by zapewnić ukochaną i przede wszystkim siebie o pozazmysłowym charakterze jego uczucia. Spojrzenie ukochanej nazywa „blaskami” – opisy te kontrastują z ciemną i minorową tonacją większości listów. Alicja Dąbrowska pisze:

Barwa wiąże się ściśle z metaforą, z obrazem poetyckim o symbolicznym znaczeniu. Twórcy młodopolscy wkomponowują kolor w wielorakie konteksty znaczeniowe, w pewne metaforyczne całości i pod tym względem można go rozpatrywać w ramach „indywidualnej lub zbiorowej obsesji, tendencji, wiary, programu itp.”<sup>29</sup>

Tak czyni i Szandlerowski. Jego wyobraźnia zdominowana jest przez pesymizm, a kiedy mężczyzna cierpi, odnosi wrażenie, jakoby cały świat wokół nagrywał się z niego albo przynajmniej czynił mu na przekór. Taki ogląd rzeczywistości wynika z silnego wewnętrznego konfliktu, potrzeby połączenia tego, co czyste i duchowe, z tym, co fizyczne i brudne.

W innym fragmencie:

[...] z tych dziewiczych śniegów, co na moje pola wczoraj o błękitnym zmierzchu spadły, co mię tak bardzo wczoraj wabiły, a ja im cicho szeptałem, że znam coś bardziej czystego, coś jeszcze bielszego i coś, co z większych wyżyn ku mnie spłynęło i głębiej, ileż głębiej w duszę zapadło...<sup>30</sup>

Szandlerowski pisze o „czymś”, co okazuje się od śniegu czystsze i bielsze. Jest to hiperbola czystości ukochanej, akcentacja wszystkich cnót jej ducha. Miłość autora opisuje również oksymoron „błękitny zmierzch”, wskazujący na sielską, prerafaelicką scenerię. Niebo, podobnie jak u wielu twórców współczesnych Szandlerowskiemu, jest to „symbol niewzruszonego porządku świata, święta przestrzeń, przejaw pankalii, a także: sfera rzeczy i spraw

<sup>28</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 48.

<sup>29</sup> A. Dąbrowska, *Kolor a młodopolski świat wyobraźni (na przykładzie wybranych wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera)*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne” 1998, z. 44, s. 21.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 39.

swojskich”<sup>31</sup>. W zbiorze *Confiteor* pankalia odnosi się wyłącznie do Heleny Beatus oraz fenomenów, które bezpośrednio nasuwają artyście skojarzenia z ukochaną – z cnotami jej ducha oraz tymi częściami jej ciała, które w sposób synekdochiczny ukazują pożądanie Szandlerowskiego<sup>32</sup>.

Śnieg związany jest również z rzadkimi u Szandlerowskiego doznaniem fonicznymi: „Zaskrzypiał w oddali śnieg... obudzam się ze snu złotego... I tu nawet życie rwie najcudniejsze marzenia i tu nawet całkowicie nie można śnić o życiu własnym, niepodzielnym...”<sup>33</sup>. Jest to element obcy, wręcz wrogi, przyczyniający się do powrotu do świata jawy, w której niemożliwa okazuje się realizacja własnych pragnień. Sen złoty w cytacie można łatwo zinterpretować jako sen o miłości, którą autor utożsamia ze szczytem uduchowienia – świętością. Jest to sen najpopularniejszy i godny największej uwagi, podobnie jak historie o świętych w *Złotej legendzie* Jakuba de Voragine. Można wysnuć wniosek, że to właśnie marzenia sennie, którymi Szandlerowski chętnie dzieli się z ukochaną, najprecyzyjniej oddają głębię jego uczucia. Niemożące ziścić się w świecie rzeczywistym, przedstawiają uczucie idealne, czysto duchowe i jeśli noszą znamiona erotyzmu, to wyłącznie dlatego, że ani Szandlerowski, ani Beatus nie przekroczyli jeszcze bariery materialnej śmierci.

### **Symbole przedstawiające doznania mistyczne, wizje i sny**

Symbolika zbioru listów skupia się przede wszystkim na miłości do Bożenney, lecz nie tylko. Zdominowana przez mrok, służy również zwerbalizowaniu doświadczeń z pogranicza życia i śmierci. Opalizujące wieloznacznością opisy są ekstatyczne, świadczą o wyjątkowym, momentami może nawet chorobliwym, pobudzeniu umysłu. Pod względem estetycznym przypominają twórczość Wincentego Korab-Brzozowskiego, Stanisława Micińskiego czy też wczesne wiersze Leopolda Staffa.

W zbiorze *Confiteor* Antoni Szandlerowski stworzył specyficzny obraz młodopolskiego nieba. Jego Raj jest nie indywidualny, lecz współdzielony z ukochaną. Według twórcy oboje z adresatką listów dzielić będą po śmierci krainę wiecznej szczęśliwości, w której ich miłość, wyzwolona z wszelkiej cielesności i ograniczeń społecznych, zacznie swobodnie rozkwitać. Dusze

---

<sup>31</sup> M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 118.

<sup>32</sup> D. Samborska-Kukuć, *Słowa szańce i słowa kamuflaże w listach miłosnych księdza Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Słowo. Struktura – znaczenie – kontekst*, red. E. Szkudlarek-Śmiechowicz, A. Wierzbicka, E. Olejniczak, Łódź 2020, s. 294.

<sup>33</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 28.

Szandlerowskiego i Beatus stworzą wtedy jednię. Życie jest dla autora *Parakleta* pasmem cierpień oraz wyrzeczeń, w odróżnieniu jednak od ucznia Artura Schopenhauera, poczytnego podówczas Philippa Mainländera, nie wyczekuje on śmierci mającej przynieść nirwanę. Uważa, że razem z ukochaną mają na ziemi do wypełnienia misję, swego rodzaju posłannictwo miłości. Autor korzysta ze zróżnicowanej symboliki, by zaprezentować niepoznawalne za pomocą zmysłów scenerie z doświadczeń przypominających sny, wizje, a nawet objawienia. Wiele z nich rozgrywa się w czasie mitycznym. Oniryczne opisy na pierwszy rzut oka przypominają skomplikowane i rozbudowane alegorie; są trudne do rozszyfrowania w odizolowaniu, a klarowności nabierają dopiero, jeśli przyrzeć im się z perspektywy całości dzieła. Z tego powodu wyglądają raczej na skondensowane kręgi symboli, które zostały zestawione ze sobą na drodze silnie zindywidualizowanych skojarzeń.

Funkcję taką pełni zimowy opis lasu, który w tekście Szandlerowskiego staje się symbolem świata pogrążonego w procesie palingenezy:

Wróciłem z lasu ... Na łonie godowym ziemi kryształą się, mdleją, rozwiewają śnieżne, czyste, pożegnalne pocałunki zimy... Odchodzi bez smutku, bez łez, bez rozlewu użalnego... Odchodzi w radosnym roziskrzeniu, w nadziejnym cherubinowym uśmiechu, bo wie, że się dokonało jej przeznaczenie, że odejść musi, aby się stało coś więcej... aby się narodził inny świat – szczodry, płonny, rozkrzewny...<sup>34</sup>

Nie pojedyncze drzewo, a cały las jest tu symbolem świata, który w wizji autora zmierza ku nieuchronnej zgubie. Śnieg, pustka, chłód i zagłada wskazują na popularny w młodopolskim piarstwie kryzys witalności, dzieło zniszczenia stwarza jednak przestrzeń do odnowy. Symbolika regeneracji jest ściśle związana z mitami wegetacyjnymi<sup>35</sup>. Szandlerowski nie porzuca ich erotycznych konotacji i tylko pozornie skupia się na rozwoju duchowym, uczuciowym. Przywołany opis doskonale oddaje dekadencjne nastroje autora, który rozpaczliwie chwyta się nadziei na odrodzenie podczas miłosnych uniesień.

Zarówno emocjonalna, jak i fizyczna samorealizacja okazują się jednak niemożliwe ze względu na sytuację, w jakiej znalazło się dwoje zakochanych. Dlatego miłość u Szandlerowskiego często porównywana jest do zimy, pory roku pięknej, lecz martwej, stanowiącej symbol wegetacji i oczekiwania na nowe życie:

<sup>34</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 107.

<sup>35</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia)*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, s. 90.

Stałem się zimny, lodowaty... Śnieg miękki, sypki, gwiazdzisty począł mię okrywać... Z Twych dłoni szedł... spływał... tulił... pieścił...

A cmentarz wydał mi się duszą Twoją... białą, przeczystą duszą Twoją... Nachodziłem jak w swoje królestwo... Oniemiałem z zachwytu... Wszystkie drzewa – niby myśli Twoje – mistyczną okiścią się kwieciły... Śnieżna sędzielina jak wzrok Twój – to w runy nieodgadłe się wiązała... to splątane, kabalistyczne znaki pisała... to – jak mowa dziecięca płynęła prosto, naiwnie, sennie...<sup>36</sup>

Zauważyć tu można odwrócenie tradycyjnej symboliki: cielesność ukochanej została przeniesiona do nieba, sfery uranicznej, duchowość zaś – do cmentarza związanego z symboliką telluryczną. Widać tu pragnienie autora, aby przenieść miłość do kobiety wyłącznie do sfery duchowej przy jednoczesnej całkowitej negacji własnej fizjologii. Adresatka listów jawi się odbiorcy jako bóstwo, pierwotna siła symbolizująca zarówno wegetację (śnieg „idący z dłoni”, motyw duszy-cmentarza), jak i siłę witalną („mistyczna okiść”). W zaprezentowanym cytacie Szandlerowski korzysta z modernistycznych rozwiązań artystycznych – portretując świat, będący wielkim uosobieniem ukochanej, pisze on o sędzielinie i okiści, które mają odżyć dopiero na wiosnę. Beatus jest więc Prozerpiną, boginią świata podziemnego wracającą na ziemię po miesiącach zimy. Stan ducha kobiety symbolizują pejzaż pełen grobów upamiętniających zmarłych oraz korona cierniowa („Może Bóg odmieni, gdy już cierpienie odejdzie... Kiedyś kochałaś cierpienie. Ale też tamto cierpienie to piękna korona cierniowa”<sup>37</sup>). Opis pełen jest sprzeczności. Autor zbioru listów porównuje dotyk ukochanej do czegoś niezwykle przyjemnego, miękkiego i gwiazdzistego, czegoś, co spływając, tuli i pieści – niczym płatek śniegu. Wszelako kontakt z zimną substancją sprawia jednocześnie, że modernistyczny twórca lodowacieje, a więc odnosi wrażenie, jakby osuwał się w niebyt, umierał.

Szandlerowski zdaje sobie sprawę, że aby „wyrazić niewyrażalne”, zwykle słowa nie wystarczą – autor zbioru listów musi zostać młodopolskim poetą, kreatorem własnego świata, aby chociażby w niewielkim stopniu nadać językowy kształt swym emocjom:

A może Bóg, gdy spałaś, wziął w swe oczy jasność Twych źrenic i spojrzał na mnie... Widzę jakieś dwa słońca, co straciły bezpowrotnie źródło światła i płomienne ognisko, bo stały się nieustającą złocistą mgłą...<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 20.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 215.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 134.



Dlatego język listów jest tak bogaty i tak skomplikowany. Przywołany fragment doskonale wpisuje się w modernistyczny sposób tworzenia rzeczywistości czysto literackiej, znacznie różniącej się od znanego nam świata. Efekt ten został osiągnięty poprzez wprowadzenie symboliki dwóch słońc, źródła oraz mgieł – wszystko to kreuje nastrój mitycznej krainy, pierwotnej, chaotycznej, dającej początek nowemu życiu.

Dwa słońca symbolizują w tym przypadku oczy Beatus, to one stanowią pierwotną siłę, dzięki której mogła narodzić się wielka miłość Szandlerowskiego. Autor wyobraża je sobie jako bóstwo rządzące światem, mogące w każdej chwili zakończyć jego istnienie. Napiętnowane cierpieniem spojrzenie kobiety zasnuwa jednak „złocista mgła”, gdyż słońca wypaliły się, „straciły bezpowrotnie źródło światła i płomienne ognisko”. Przemyslenia o charakterze eschatologicznym, a nawet wizje apokaliptyczne były powszechne w literaturze okresu Młodej Polski. W końcu „solarny katastrofizm” według Jerzego Kwiatkowskiego:

jest różnorodnie uwarunkowany i sfunkcjonalizowany. Wyraża – i wyraża pesymistyczno-kryzysowe nastroje typowe dla pierwszego okresu epoki: skoro wszystkie wiary i idee zbankrutowały, wszystkie niedawne oczywistości zostały podane w wątpliwość – jest tak jak gdyby zapanowała wieczna ciemność, jak gdyby zgasło słońce<sup>39</sup>.

Zjawisko zaćmienia przez wieki stanowiło zły omen – zapowiadało koniec świata. W mitologiach Wschodu pojawienie się wielu słońc na niebie oznaczało kres pewnego cyklu. Starożytni Chińczycy wierzyli, że za czasów cesarza Jao na niebie pojawiło się dziesięć słońc, co przyczyniło się do licznych tragedii, w tym klęski nieurodzaju i wielkiego głodu<sup>40</sup>. Autor listów był świadom tego kulturowego kontekstu. Opisy słońca pojawiają się w zbiorze *Confiteor* z dużą częstotliwością i na ogół towarzyszy im symbolika ponownych narodzin poprzedzonych śmiercią. Inne przedstawienia słońca mają u Szandlerowskiego równie mistyczny charakter: „Jasności moja! Stanę przed Tobą upracowany i uznojonny tęsknotą... a Ty mię pochłoniesz jak głębie źródlane chłoną falę słoneczną...”<sup>41</sup>. Na fragment ten zwraca uwagę Wojciech Gutowski, który w *Nagich duszach i maskach* pisze:

<sup>39</sup> J. Kwiatkowski, *Od katastrofizmu solarnego do synów Boga*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, s. 253.

<sup>40</sup> M.J. Künstler, *Mitologia chińska*, Warszawa 1985, s. 159–160.

<sup>41</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 239.

Wiemy, iż obydwa elementy materialne są wyraźnie nacechowane w uniwersalnej symbolice płci: słońce reprezentuje męskość, woda – kobiecość. Powiązanie obojga wskazuje na jedność przeciwieństw. Lecz powyższa konkretyzacja związku słońca i wody nie pozwala ograniczyć się do tak banalnych wniosków. Męskie Ja nie jest słonecznym promieniem, lecz „falą słoneczną”, żeńskie Ty to nie byle jaka woda, lecz „głębokie źródlane”. A zatem męskie Ja jeszcze na moment przed pełnym zjednoczeniem jest już częstką („falą”) żeńskiego żywiołu<sup>42</sup>.

Symbolika słońca i morza jest jednak u Szandlerowskiego o wiele bardziej płynna i nieoczywista. W niektórych listach role nie tyle się przenikają, ile wręcz odwracają, natomiast postać ukochanej porównywana jest nie do morza, a słońca: „Teraz już jesteśmy razem, nikt i nic nas nie rozłączy. Bożenno... dniu mój, słońce dla zaślepej źrenicy... morze moje kołyszące w sobie wszystkie skarby myśli i uczucia mojego...”<sup>43</sup>.

W innym fragmencie:

Codziennie mam listy od Ciebie, są mi one jak zwiastunne promienie, które mi zwiastują, że słońce moje zniża się ku mnie coraz bardziej i bardziej. O kiedyż wreszcie się zniży, i stanie się płomiennym wiatykiem, pochylającym się z boską miłością, nad stygnącą zamierającą ziemią? Czuję w głowie szum Sztaubachu lub Niagary<sup>44</sup>.

Beatus to zachodzące, przypominające kształtem opłatek słońce, obietnica destrukcyjnej miłości; z kolei linię horyzontu reprezentuje wyczekujący spotkania z ukochaną Szandlerowski. Wraz z końcem dnia następuje uczuciowe spełnienie, doświadczenie miłości pozaziemskiej, boskiej. Zamęt w głowie i dudnienie krwi w skroniach porównuje autor *Parakleta* do szumu dwóch wielkich wodospadów, jest to somatyczny stan seksualnego pobudzenia, które zostało opisane jako doświadczenie obcowania z *sacrum*. Komunia – połączenie ukochanego i ukochanej – porównana zostaje do złania się linii widnokregu z bóstwem solarnym.

Żywiołem, który zapewnia odrodzenie i stwarza przestrzeń, by nastąpiło nowe życie, jest oczywiście ogień:

---

<sup>42</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 239.

<sup>43</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 221.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 123.

Śmierci! ogniem jest życie, w którym trzeba się spalać bezustannie na popiół, ażeby coraz to odradzać się ku świętszej wyżynie z własnych prochów. Miłość jest twórcza, wiecznie pożerająca wczoraj, aby zrodzić dziś, wiecznie głodna coraz to większych świętości<sup>45</sup>.

W zbiorze listów żywioł ten posiada moc destrukcyjną, lecz pełni również funkcję regeneracyjną<sup>46</sup>. I dzięki właśnie tej ambiwalencji symbolizuje wielorakie aspekty miłości, jest porównywany niemalże do Lewiatana, który pochłania światy, by mogły one następnie ukonstytuować się na nowo. Na niszczycielską moc ognia wskazują skojarzenia Szandlerowskiego – pisze on o popiele, prochach, pożeraniu. Ale świat przedstawiony w listach ulega nieustannym zmianom i przekształceniom, podobnie więc jak Heraklit za *arché*, to znaczy praprzyczynę wszelkiego istnienia, autor zbioru uważa ogień. To jedyny żywioł, którego nie można dotknąć ani poznać empirycznie, przed którym człowiek cofa rękę. W filozofii starożytnych i u Orygenesusa ściśle był on związany z duszą.

Dusza posiada wprawdzie moc twórczą, jest jednak wyjątkowo delikatną substancją, której zasoby w wyniku życiowych bolączek łatwo ulegają uszczupleniu. Utratę sił żywotnych Szandlerowski porównuje do działania wampira:

Nie mogę się patrzeć na srebrne obłoki, kiedy na błękitcie igrają w dziewiczym płasie... Tuliłbym się do nich... tak gorąco tulił... z krzykiem i z przerażeniem wobec szczęścia!

Bożenno... gdybyż jak najprędzej jesień – ołowiana, smętna, zapłakana, mętna jesień! Niech znikną widziadła – niech mię wampiry poczną gryźć, ssać... To wszystko dla Ciebie! Największe, najsrozsze udręczenia w bezmiar szczęścia mię grążą, jeżeli na ich końcu, choćby najodleglejszym – dojrzą Ciebie!...<sup>47</sup>

W przytoczonym fragmencie Szandlerowski składa samego siebie w ofierze na ołtarzu czystej, duchowej miłości. Motyw wysysającej krew nieśmiertelnej istoty był szczególnie popularny w okresie modernizmu. Wielu twórców, w tym Reymont, inspirowało się takimi utworami, jak *Mnich* Matthew Gregory'ego Lewisa, *Wampir* Johna Williama Polidoriego czy wreszcie *Dracula* Brama Stokera. Podobny obraz pół człowieka, pół nietoperza, mającego „oddech zgniły” i którego źrenice „dziką żądzą w jej ciało się wpiły”, pojawia się w *Wampirze* Edwarda Leszczyńskiego. We wszystkich wymienionych przykładach wampiry były – i są nadal – symbolem utajonych seksualnych pragnień

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>46</sup> J. Paszek, „Świat ognia” w literaturze lat 1890–1918, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*, s. 151.

<sup>47</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 159.

i głęboko skrywanych popędów<sup>48</sup>. Podobnie u Szandlerowskiego – wampir jest istotą, która pojawia się wyłącznie nocą. Ponieważ potwór ten reprezentuje niezapokojony, cielesny aspekt miłości, autor zbioru listów postrzega go jako coś niepożądanego, widziadło, które nie daje spokoju, gdy zapada zmrok. Dla ukochanej jest jednak gotów na każde poświęcenie, wręcz zaprasza wampiry, aby „poczęły go gryźć, ssać”, w czym odnajduje masochistyczną przyjemność.

Przesycone purpurową kolorystyką wyobrażenia Szandlerowskiego cechuje frenetyzm, a nawet makabra. Listy, pełne niespokojnego oniryzmu, opisują wyobrażenia senne, które w większości przypadków jawią się jako nieprzyjemne doświadczenie:

Zdawało mi się, że widzę Twe serce ociekające krwią... Byłbym oddał wszystko za te krwawe łyzy Twoje... I wyobraź sobie: podchodzi ogrodnik, a widząc moje zdziwienie i zachwyt – wyjmując nóż... i w tejże chwili te łyzy krwawe spadają mi na głowę... Nigdy nie zobaczysz, jak wygląda Twoja krew serdeczna... na mojej głowie... Chciałbym stąd uciec albo do Ciebie, albo od Ciebie... Od Ciebie – próżne wysiłki...<sup>49</sup>

Zgodnie z ustaleniami psychoanalizy ogród symbolizuje przestrzeń uporządkowaną, jest to jednak sfera, w której Szandlerowski czuje się uwięziony, w pułapce bez wyjścia. Zarówno świat bez Beatus, jak i życie u jej boku wiążą się z takim samym cierpieniem. Na końcu labiryntu znajduje się najpotężniejszy i najgroźniejszy przeciwnik – Minotaur, potwór, własny cień, symbolizujący głęboko skrywane, hamowane popędy<sup>50</sup>. W rolę Ariadny pomagającej Tezeuszowi wydostać się na zewnątrz wciela się oczywiście Beatus, natomiast jaźń Szandlerowskiego reprezentuje ogrodnik. Właśnie tej postaci należy przyjrzeć się bliżej, gdyż jako symbol ma ona liczne kulturowe konotacje – pojawia się między innymi w Biblii. Zgodnie z treścią Nowego Testamentu, ogrodnik prosi właściciela, by zostawić figowiec niedający od trzech lat owoców na jeszcze jeden rok próby. Symbolizuje zatem cierpliwego, dobrego ojca, który zawsze gotów jest dać człowiekowi kolejną szansę. W literaturze dawnej ogród często stawał się synonimem zbioru wierszy i mądrości (na przykład *Ogród, ale nie plewiony...* czy też *Ogród fraszek* Wacława Potockiego), ogrodnikiem zaś był poeta, artysta posiadający wiedzę na temat mechanizmów władających światem. We śnie Szandlerowskiego przeciwnie – jest to postać, która krzywdzi Beatus, „raniąc jej serce”. Stanowi uosobienie ego pisarza. Mężczyzna wbrew

---

<sup>48</sup> Por. D. Samborska-Kukuć, *Twarze Draculi i inne pre-teksty metafizyczne. Zbiór studiów, szkiców i esejów*, Łódź 2018, s. 18.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 67.

<sup>50</sup> Zob. K. Kowalski, Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław 1989, s. 14–21.

swej woli zadaje ból ukochanej, w związku z czym „krwawe łzy” spadają na jego głowę, piętnując artystę jako winnego straszliwej zbrodni. Miłość jest więc dla Szandlerowskiego przestępstwem, grzechem, czymś niegodziwym, cieniem, z którym należy się zmierzyć. Działania ogrodnika ze snu odebrać można jako przejaw antykateksji – Szandlerowski hamuje swoje *id*, gdyż jego pragnienia sprzeczne są z pełnią do końca życia posługą kapłańską oraz koniecznością przestrzegania przysięgi celibatu.

Autor listów szuka absencji w pięknie słowa, korzystając przede wszystkim z estetyki sprzeczności; raz pragnie oswobodzić się z grzechu poprzez religijną ekstazę, to znów stosuje ascetyczne samoudręczenie. Taki stan ducha obrazuje krzyż:

Bożenno moja godzina uwielbienia bliska... to nasze zaślubiny... To będzie chwila, w której każdy, kto tam będzie – bezwiednie wzruszeniem, westchnieniem, uniesieniem, a może i zachwytem – sam połączy nasze dusze! ... I to będzie nasze zwycięstwo! ... Ta chwila uwielbienia musi przyjść na Cię, a potem – choćby skonać pod ciężarem krzyża! ...<sup>51</sup>

Wyzwolenie można odnaleźć w sztuce, która ściśle jest związana z duchowymi aspektami życia człowieka oraz religijnymi obrzędami. Mimo to doznania estetyczne nie zapewniają twórcy spokoju ducha, a w pewnych momentach wręcz eskalują niepokoje związane z czysto ludzkimi ograniczeniami. Pisarz zdaje sobie sprawę, że jest słaby jako jednostka, że nie może istnieć bez kulturowego i społecznego zaplecza, które pozwala mu być, ale które odziera go też z indywidualizmu oraz możliwości spełnienia najgłębszych pragnień. Udrękę osoby, która bezskutecznie usiłuje zintegrować swoje „ja”, symbolizuje łabędź:

Duchy my jesteśmy, jasne, boże, na stworzenie wielkiej światłości wywołane tęsknotą bożą... Pójdziemy jak dwa łabędzie śpiewać głębiom naszej duszy. Chcę w letargu doczekać chwili świętej, bo nie mam sił patrzeć, słuchać, czuć...<sup>52</sup>

Ostatni śpiew łabędzia stanowi przenośnię sztuki apollinijskiej. Podobnie jak w dramatach Wyspiańskiego melodia przynosi chwilowe ukojenie, odpoczynek od bieżących spraw. Jednocześnie symbolizuje marazm czy nawet letarg, rzadziej zaś zapewnia poczucie zbawiennego wytchnienia. Osiągnięcie spokoju ducha będzie możliwe dopiero po śmierci, gdy dwoje zakochanych zacznie „śpiewać głębiom duszy”.

<sup>51</sup> A. Szandlerowski, *Confiteor*, s. 60.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 187.

## Podsumowanie

To najważniejsze przykłady. Symbolizm w przekonaniu modernistów miał za zadanie „poruszenie całego systemu nerwowego”<sup>53</sup>. Dzięki omówionym symbolom Szandlerowski stworzył osobny świat, stanowiąc one *correspondances* miłości, jaka połączyła Ziemica i Bożennę. Pierwsza z wyszczególnionych grup skupia się głównie wokół ukochanej, natomiast druga związana jest z introspekcją oraz opisami przeżyć wewnętrznych oscylujących między doświadczeniem boskości a płomiennym erotyzmem zakochanego. Abstrahując od kwestii wątpliwego autorstwa, pisarstwo Szandlerowskiego przebiega pod znakiem usilnych prób nobilitacji duchowego pierwiastka. Jeśli widać w zbiorze listów *Confiteor* pragnienia czysto cielesne, to są one ukryte pod płaszczem skomplikowanych skupisk symboli i metafor. W zbiorze listów mamy zatem do czynienia z młodopolską pozą osoby zakochanej, rozdartej między pragnieniem samospelnienia a powinnością, osoby postawionej ponadto pod prężerem społecznego ostracyzmu.

---

<sup>53</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika ...*, s. 91.



**Małgorzata Domagalska**  
(Uniwersytet Łódzki)

## **„CIĄGNIE MNIE TEN ŚWIAT NIEZNANY...” POWIEŚCIOWE *ALTER EGO* HELENY BEATUS**

Wydaną w 1914 roku powieść Heleny Beatus *Zachód* otwiera utrzymany w młodopolskiej stylistyce wiersz Zdzisława Dębickiego, w którym można dostrzec się refleksu Baudelaire'owskiego *Albatrosa*<sup>1</sup>. W utworze antropomorfizowana dwuskrzydła dusza, jednym białym, rozpostartym w locie, i drugim opadającym i poszarpanym, rozdarta jest pomiędzy pragnieniem wzniosłości i dążeniem do ideału a udręką bytowania na ziemskim padole<sup>2</sup>. Zapewne autorka nie wybrała tego motta przypadkowo. Możliwe, że odzwierciedlało ono rozterki i wewnętrzne dylematy, które towarzyszyły jej przez większość krótkiego życia<sup>3</sup>.

W historii literatury, jak dowodzi Dorota Samborska-Kukuć, Helenie Beatus przypadło podrzędne miejsce w cieniu mężczyzny, z którym, dokonując dramatycznych wyborów, związała swoje życie<sup>4</sup>. A przecież sama odebrała staranne wykształcenie, była ciekawa świata, niemalże żadna wiedzy

---

<sup>1</sup> Melitta [H. Beatus], *Zachód*, Warszawa 1914, s. 3. Wszystkie cytaty za tym wydaniem w zapisie (Z: numer strony). Pisownia została uwspółcześniona.

<sup>2</sup> Por. Z. Dębicki, *Dusza moja*, [w:] idem, *Wybór poezji*, Warszawa 1913, s. 12. Okładkę *Zachodu* zdobi ilustracja Zygmunta Badowskiego, przedstawiająca kobietę-aniola z jednym rozpostartym skrzydłem i drugim zwisającym ku ziemi, która wpatruje się w zachodzące nad wodą słońce (zob. G. Legutko, „*Miłość nasza jest jak Sfinks...*” *Confiteor Antoniego Szandlerowskiego i Zachód Heleny Beatus*, [w:] *Postać księdza w literaturze*, red. G. Głąb, S. Radziszewski, Radom 2014, s. 107).

<sup>3</sup> Warto nadmienić, że Zdzisław Dębicki wyrażał się krytycznie o wydaniu przez Helenę Beatus zbioru listów *Confiteor* wkrótce po śmierci księdza Szandlerowskiego. Uznawał to za swego rodzaju świętokradztwo, z powodu sensacyjności umniejszające pamięć o poecie (zob. Z. Dębicki, *Confiteor*, „*Kurier Warszawski*” 1922, nr 88). Wyraził jednak zgodę na wykorzystanie jego wiersza w jej autobiograficznej powieści.

<sup>4</sup> Zob. D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus – nie tylko „muza sakralna”*, „*Teksty Drugie*” 2019, nr 5, s. 340.



i posiadała zdolności, które mogły uczynić ją niezależną pisarską osobowością z własnym miejscem na literackim parnasia. Była wszak autorką studium o Sycylii, którym z uwagi na ekspresyjny, młodopolski styl zachwycał się Jarosław Iwaszkiewicz, szkiców *Zabawy wśród bogów i ludzi czy wreszcie Zachodu*<sup>5</sup>. Zamiast tego Helena wyłania się zza pleców księdza Antoniego Szandlerowskiego jako muza i kochanka, porównywana do Heloizy, miłości Abelarda<sup>6</sup>. Taką wizję Heleny utrwalono w poświęconych Szandlerowskiemu i Beatus artykułach, zazwyczaj skupiających się na obyczajowym i – z racji profesji wybranka – kontrowersyjnym romansie<sup>7</sup>. W ostatnim czasie na jej życiorys rzuciła światło Dorota Samborska-Kukuć, zauważając, że nie tylko poszukiwanie pikanterii, ale także mieszanie fikcji literackiej z rzeczywistością doprowadziło do wielu błędów w biografii autorki *Zachodu*. Zdaniem badaczki najwięcej domyslności wykazała Grażyna Legutko, zestawiając sto listów zawartych w zbiorze *Confiteor* oraz sześćdziesiąt wyimków o charakterze epistolarnym z powieści *Zachód* w celu „»opisu intymnej więzi« łączącej oboje”<sup>8</sup>. W efekcie powstał hipotetyczny, psychofizyczny, w dużej jednak mierze intuicyjny obraz autorki *Zachodu*<sup>9</sup>. Ta komparatystyka umożliwiła rekonstrukcję faz związku, odsłoniła osobowości piszących oraz pozwoliła na lepsze zrozumienie dramatów Szandlerowskiego: *Marii z Magdali*, *Tryumfu*, a szczególnie *Parakleta*, do których, jak zauważa autorka artykułu, „wątek autobiograficzny (miłość Heleny) wyraźnie przenikał”<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Kraków 1956, s. 183, za: D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus...*, s. 339.

<sup>6</sup> Zob. S. Helsztyński, *Abelard i Heloiza warszawskich Powązek*, [w:] idem, *Meteorzy Młodej Polski*, Kraków 1969, s. 38–49; idem, *Jeszcze o Abelardzie i Heloizie warszawskich Powązek*, [w:] idem, *Dobranoc, miły księżę: ludzie, prace, wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 227–242.

<sup>7</sup> Por. K. Kolińska, *Romanca powązkowskiej alei*, [w:] eadem, *Damy czarne i białe*, Warszawa 1972, s. 149–163; eadem, *Tajemnica powązkowskiej alei*, [w:] eadem, *Miłość, namiętność, zbrodnia*, Warszawa 2000, s. 47–64; A. Kempa, *Wikary od Świętego Krzyża*, „Odgłosy” 1989, nr 34, s. 15; idem, *Czarna gołębicą*, „Odgłosy” 1989, nr 37, s. 15; E. Kozikowski, *Antoni Szandlerowski*, [w:] idem, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*, Łódź 1972, s. 289–312; T. Gicgier, *Antoni Szandlerowski*, [w:] idem, *Opowieści o dawnych poetach Łodzi*, Łódź 1995, s. 25–36.

<sup>8</sup> D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus...*, s. 344.

<sup>9</sup> Por. G. Legutko „*Miłość nasza jest jak Sfinks...*”, s. 97–114.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 99.



**Ilustracja 5.** Helena Beatus, fot. ks. Włodzimierz Kirchner

Źródło: „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 52, s. 1055  
(studia z wystawy szkoły fotograficznej)

Autobiograficzna powieść *Melitty*, bo pod takim pseudonimem została napisana, stała się również przedmiotem rozważań Edwarda Jakiela, w swoim tekście badacz skoncentrował się jednak głównie na kreacji postaci kapłana i poety, ukazanego tutaj pod nazwiskiem Bielskiego. Za Stanisławem Helsztyńskim potraktował przy tym *Zachód* jako dopełnienie literackiej spuścizny i artystycznej biografii autora *Parakleta*<sup>11</sup>. Choć Jakiel w swoich dywagacjach nie pominął postaci powieściowej *Tei*, to w analizie skupił się przede wszystkim na wątku artystowskim i androgynicznej kreacji związku poety-kapłana z kobietą.

Poszukując śladów biograficznych i potwierdzających fakty źródeł, Dorota Samborska-Kukuć podążyła inną drogą, uważnie przeczesując kolejne archiwa. Odnalezione dokumenty pozwoliły na sprostowanie danych Heleny Wajnsztok, bo takie przed zamążpójściem nosiła nazwisko, a także na datowanie

---

<sup>11</sup> E. Jakiel, *Zapomniana powieść Melitty „Zachód” o księdzu Antonim Szandlerowskim – młodopolskim poecie*, „Kiivs’ki Polonistični Studii” 2012, t. 19, s. 313.

wydarzeń z jej życia. Z odnalezionego przez badaczkę aktu zgonu wynika, że była córką Sanela (Saula?) Wainsztoka (Wajnsztoka) i Gitli (Tekli) z Tomów, urodzoną w Warszawie w 1875 roku. Zmarła, mając 41 lat, w roku 1916<sup>12</sup>.

Przedmiotem moich rozważań będzie sprofilowane spojrzenie na *alter ego* Heleny Beatus, ukryte pod postacią Tei w *Zachodzie*. Interesować mnie będzie autokreacja postaci i otaczających ją realiów, motywy porzucenia rodzinnego domu i żydowskiej tradycji, problematyka konwersji, nieczęstej jeszcze w tamtym czasie, a także wynikające z tego konsekwencje<sup>13</sup>.

### Tea<sup>14</sup>

Gdy poznajemy Teę, dziewczynka ma 8 lat, a akcja powieści rozpoczyna się około 1885 roku<sup>15</sup>. Początek wyznacza symultanizm życia i śmierci, albowiem w tym samym dniu odbywa się pogrzeb brata Tei, a jej matka rodzi córkę. Oba opisy są naturalistyczne, a wizja martwego ciała brata przywodzi na myśl Baudelaire'owską *Padlinę*. Ojciec rozpacza: „Oj, gdzie on będzie spał tej nocy, z robakami w ziemi, z glizdami. Czy ja to przeżyję...” (Z: 7).

<sup>12</sup> Wszystkie ustalenia biograficzne za: D. Samborska-Kukuć, Antoni Szandlerowski *spod palimpsestów biograficznych*, w niniejszej książce, s. 28, 41.

<sup>13</sup> Według ustaleń Todda M. Endelmana (*Jewish Converts in Nineteenth-Century Warsaw. A Quantitative Analysis*, „Jewish Social Studies” 1997/1998, t. 4, nr 1, s. 28–59), opierającego się na danych zebranych przez antysemitckiego pisarza i publicystę Teodora Jeske-Choińskiego (*Neofici polscy. Materiały historyczne*, Warszawa 1904), w latach 1900–1903 konwersji dokonały 103 osoby. Ogólna liczba konwertytów w okresie 1800–1903 wynosiła 1796 osób. Ostrożniejszy w szacunkach jest Krzysztof Lewalski (*Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim wobec Żydów w latach 1855–1915*, Wrocław 2002, s. 213–222), który opierając się na ustaleniach współczesnych historyków, zauważa, że zarówno stopień masowości konwersji, jak i przybliżone dane osobowe są trudne do ustalenia. Można jednak przyjąć, że zjawisko nie było powszechne.

<sup>14</sup> Jak podaje Grażyna Legutko („*Miłość nasza jest jak Sfinks...*”, s. 103), imię Tea znaczy „Boży dar” (z greckiego złożenia: *theos* – Bóg, *doròn* – dar), co jest odpowiednikiem literackiego imienia Bożenna, nadanego jej przez księdza Szandlerowskiego w zbiorze listów *Confiteor*.

<sup>15</sup> W powieści występuje przesunięcie czasowe. Różnica pomiędzy czasem powieściowym a biograficznym wynosi około dwóch lat. Różnice w zapisie nazwiska wynikają z procesu adaptacji fonetycznej, gdyż w drugiej połowie XIX wieku obce polskiej grafii połączenia samogłoskowe „ei” zamieniano na polski odpowiednik „aj”. Zob. A. Jagodzińska, *Pomiędzy. Akulturacja Żydów Warszawy w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław 2008, s. 250–251.

Omdlewającemu ojcu naciera skronie korepetytor dziewczynek, a wodę kolońską „podaje ośmioletnia dziewczynka, o dużych, czarnych, marzących oczach. Łzy ciekną po jej wystraszonej twarzyczce, kolana nerwowo ściska, przykuca, to się wspina” (Z: 6). Już na wstępie opis zdradza uczuciowość i nerwowość dziecka. Później w oglądzie zwierciadlanego odbicia ujawni się rys narcystyczny. Tea dwukrotnie zachwyci się własną oryginalną urodą. Jej postać stylizowana będzie na piękność zgodną z romantycznym, orientalnym wizerunkiem *la belle Juive*, wyrastającą ponad grono koleżanek, a później innych kobiet<sup>16</sup>. W wieku szkolnym jest też wzorową uczennicą, ulubienicą wszystkich na pensji, do której uczęszcza. Zachwycza również tańcem niczym ikona młodopolskiej wyobraźni – biblijna Salome.

Piękność dziewczynki porywała wszystkich. Czarne, kruczne, lśniące włosy, wpadające w granat, były gładko zaczesane<sup>17</sup>. Oczy duże, ciemne, o niezmiernym blasku, rzucały iskry, płomienie. Cera z kości słoniowej, matowa, ciemny puszek nad górną wargą, wszystko tworzyło z niej jakiś egzotyczny, nieznaną kwiat. Jedne tylko usta, małe, drobne, miały wyraz surowy i dumny. Dość wysoka na swój wiek, była niezmiernie szczupła, o przerażająco chudych ramionach i szyi, z wystającymi »solniczkami« (Z: 16).

O ile w wieku szkolnym Tea przegląda się w oczach swoich koleżanek, o tyle w dorosłym dokonuje rozpoznania własnej rozkwitłej kobiecości w tafli zwierciadła. Erotyzm i zmysłowość ukazywane są przez atrybuty kobiecej figury i łączone z seksualnością. Tea spogląda na siebie niemalże męskim okiem, metonimicznie uprzedmiotawia swe ciało, dostrzegając jego

---

<sup>16</sup> Zob. M. Lathers, *Posing the „Belle Juive”: Jewish Models in 19th century Paris*, „Woman’s Art Journal” 2000, nr 1, s. 27. Figurą *la belle Juive*, stanowiącą egzemplifikację idealnego piękna bez czynnika zagrażającego mężczyznom jak w przypadku Salome, jest Estera z powieści Honoriusza Balzaka *Blaski i nędze życia kurtyzany* (część pierwsza powieści ukazała się w roku 1838, całość w latach 1869–1876). Zob. także: F. Krobb, *La belle Juive. Spryt kobiet i uroda mężczyzn*, tłum. B. Umińska, „Midrasz” 2000, nr 2, s. 35–40.

<sup>17</sup> Co ciekawe, we wspomnieniach Anny Skarbak-Sokołowskiej Helena jawi się jako kobieta o złotawych włosach (*Czas udręki i czas radości. Wspomnienia*, Wrocław 1977, s. 214). Dorota Samborska-Kukuć, porównując wizerunek Bożenney w *Confiteor*, zwraca uwagę, że zgodnie z teorią psychoanalizy czerń jest także „wyrazem zmysłowych dążeń podświadomości w odróżnieniu od bieli, która ewokuje na ogół duchowość” (Eadem, *Słowa szańce i słowa kamuflaże w listach miłosnych księdza Antoniego Szandlerowskiego*, [w:] *Słowo. Struktura – znaczenie – kontekst*, red. E. Szkudlarek-Śmiechowicz, E. Olejniczak, Łódź 2020, s. 297).

nacechowane erotycznie części: włosy, piersi, oczy. Secesyjna linia podkreśla miękkość jej kształtów.

Patrzy, prawie dotyka twarzą zwierciadła, rozszerza źrenice, ręce wyciąga, by uwierzyć, że to ona... [...] Pod symfonią kruczycich włosów lśni blade czoło. Powieka w chwilach radosnych dawała refleks szmaragdu. [...] Uszy małeńkie, przeznaczone na to, żeby słyszeć piękną litanie miłości. Od połyskliwych włosów do małej ruchliwej stopy miękko jej ciało przepojone było czarem. Ręka pokojówki delikatnie dotykała jej ramion, przypinała ciemne, subtelną, pajęczę storczyki. Linie ciała rysują się w harmonijny ton, małe piersi wyglądają uśmiechnięte, zdziwione nieznaną im swobodą. Gładkie, krecie włosy, skręcone w gruby węzeł na karku, przypominają głowę Eleonory Duse<sup>18</sup>, hardą, dumną, w tył przegiętą... (Z: 50)

Tea spogląda na siebie przed balem, będąc w związku z mężem, którego cielesność jest odrażająca. W spojrzeniu przebija tęsknota za kochankiem godnym jej ciała. W momencie poznania Bielskiego erotyzm zanika, ciało także podlega atrofii, wyeksponowane zostają oczy, będące zwierciadłem duszy. Ujawnia się w nich już nie zmysłowość, ale głębia *amore sacro*<sup>19</sup>: „oczy dotykają drugich oczu i spoglądają w głąb ich najgłębszą. Tea i Sława stali na wierzchołku góry o rozdartych zboczach, patrząc w siebie, duchy, nie ciała... I czym są wszystkie przysięgi wierności, czystości i miłowania, wobec takiej jednolitej harmonii dusz?” (Z: 223–234).

## Dom

Państwo Krauze to zamożna żydowska rodzina, zajmująca duże lokum w warszawskiej kamienicy. Zamieszkują w niej także biedniejsi ortodoksyjni wyznawcy judaizmu. W mieszczącym się na parterze pomieszczeniu „[s]tara żydówka w blond peruce szczyplą się w policzek, raz po raz sięga palcami za dzwonek śledzia ze stołu. Robi przy tym odrażające grymasy, je i spluwa. Łamie po kawałku strucli, podaje młodej kobiecie, która siedzi w koszuli na łóżku,

<sup>18</sup> Eleonora Duse (1858–1924) – włoska aktorka, występowała na scenach Europy i Ameryki, stworzyła wiele kreacji dramatycznych w sztukach m.in. Williama Szekspira, Aleksandra Dumasa, Henryka Ibsena. Więcej na ten temat zob. M.O. Bieńka, *Eleonora Duse w oczach współczesnych*, Warszawa 1985.

<sup>19</sup> Termin użyty przez Mariana Stałę w: *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”*. *Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji Młodej Polski*, [w:] idem, *Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 257.

karmiąc ryżego, okropnie wychudzonego chłopca” (Z: 9). Tak naturalistycznego opisu zapewne nie powstydzilby się Artur Gruszecki, albowiem nacechowany jest elementami wpisującymi się w antysemickie imaginarium<sup>20</sup>. To nie tylko śledź, którego konsumpcja zazwyczaj przypisywana jest Żydom, ale także sposób spożywania posiłku oraz kolor włosów karmionego dziecka. W powieściowej perspektywie ojciec Tei jest zapewne zwolennikiem akulturacji, czyli przyjęcia kulturowych i społecznych zwyczajów dominującej grupy nie-Żydów, czyta „Prawdę” i „Kurier Warszawski”<sup>21</sup>. Dba jednak o tradycyjną edukację dzieci, gdy opowiada „całymi godzinami o biblijnych prorokach, o misji wybranego narodu... Wierną i zapaloną słuchaczkę miał w 12-letniej Tei, która uważała ojca za wyrocznię i czciła go jak świętego” (Z: 13). Drugim sygnałem religijności jest spełnienie micwy, czyli wydanie za mąż niemłodej już gospodyni Idy, mieszkającej w domu Krauzów i opiekującej się dziećmi. Ślub, zgodnie z tradycją żydowską, odbywa się pod baldachimem, a po ceremonii „[p]aństwo młodzi jedzą w osobnym, przyległym budynku, radzi z pierwszego »sam na sam«” (Z: 22)<sup>22</sup>.

Oprócz Tei w domu mieszka kilkoro rodzeństwa: Zosia, starsza od siostry o rok, pięciu braci oraz nowo narodzona dziewczynka Elżbieta. To z nią Tea pozostanie w kontakcie w trakcie ciężkich doświadczeń życiowych. Nie nawiązuje dobrych relacji z matką, którą oskarża o wyniosłość i brak macierzyńskiej miłości. Swoje uczucia przeniesie na ojca. Brzydkiej, starszej o rok siostrze przypisze niechęć wynikającą z zazdrości o urodę. Zosia w nacechowanym opisie:

---

<sup>20</sup> O antysemickich powieściach Artura Gruszeckiego zob. M. Domagalska, *Wykluczani? Żydzi w powieściach Artura Gruszeckiego*, [w:] *Wokół akulturacji i asymilacji Żydów na ziemiach polskich*, red. K. Zieliński, Lublin 2010, s. 155–168.

<sup>21</sup> O procesie akulturacji zob. A. Jagodzińska, *Asymilacja, czyli bezradność historyka. O krytyce terminu i pojęcia*, [w:] *Wokół akulturacji...*, s. 30–31.

„Prawda. Tygodnik Polityczny, Społeczny i Literacki”, redagowany przez Aleksandra Świętochowskiego, ukazywał się w Warszawie w latach 1881–1915 w nurcie pozytywistycznym i postępowym. Na łamach pisma propagowano idee ewolucyjnego postępu, solidaryzmu, równouprawnienia, scjentyzmu i utylitaryzmu. Według Świętochowskiego „Prawda” miała być organem inteligencji, służącym jej ideowemu wychowaniu. Zob. M. Brykalska, „Prawda”, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 2002, s. 779–781; „Kurier Warszawski”, założony w 1821 r., najpopularniejsze pismo codzienne w Warszawie, w latach 1875–1882 i 1883–1887 na jego łamach ukazywały się „Kroniki tygodniowe” Bolesława Prusa.

<sup>22</sup> Por. H. Węgrzynek, *Małżeństwo*, [w:] A. Cała, H. Węgrzynek, G. Zalewska, *Historia i kultura Żydów Polskich. Słownik*, Warszawa 2000, s. 205.

Znacznie niższa od Tei, miała przygarbione plecy, wpadniętą klatkę piersiową, stale rozstawione nogi i w ogóle całą postać bez wdzięku. Zazdrość malowała się w jej oczach, usposobienie zdolne do intryg doszukiwało się wiecznie w siostrze czegoś złego, wrodzona podejrzliwość nie pozwalała na szczery wybuch radości, węsząc w każdym uśmiechu kokieterię, w każdym spojrzeniu zalotność (Z: 17).

Podłożem negatywnego afektu do Tei ma być odczucie braku, gdyż siostra nienawidzi jej za posiadanie tego, czego sama nie ma, czyli wdzięku i lekkości. Nic więc dziwnego, że perspektywa wydania szesnastoletniej Zosi za bogatego przemysłowca napawa Teę radością, gdyż, jak duma: „Pozbędzie się tej, która niszczyła każdą jej chwilę, która nawet we śnie nie daje jej spokoju. Ileż to razy budziła się z przerażeniem, a zawsze to ją Zosia dusi, to ją spycha w przepaść albo kładzie igłę w oko, śmieje się i tańczy” (Z: 22–23). Nienawiść do siostry zwielokrotnia się, ujawnia na poziomie nieświadomym, w snach i na jawie. Zosia budzi niechęć samym swoim istnieniem, obecnością, wypowiedzianym słowem, bo „Tea cierpi, gdy jej głos tylko usłyszy, głos płaski, pospolity, bezmyślny” (Z: 24). Podczas spotkania siostry z narzeczonym Tea ma zakaz pokazywania się i popisywania swoją inteligencją, tak aby panna zrobiła korzystne wrażenie. W ten sposób dopełnia się charakterystyka Zosi, która w optyce Tei nie dość, że brzydka, złośliwa i podła, jest jeszcze głupia.

Niewiele wiadomo o relacjach wiążących bohaterkę z braćmi, poza Antonim, sprawiającym kłopoty i niemalże wykluczonym z rodziny nie tylko z powodu socjalistycznych zapatrywań, ale przede wszystkim konwersji. Bliżej więc Tei do tych, którzy nie mieszczą się w mieszczańskim schemacie, zrywają z rodziną i poszukują własnej drogi.

## Mariaż

Bezsenne noce spędzane ze zniechęconą, chrapiącą siostrą ujawniają egzaltowaną naturę Tei i jej bowarystyczne pragnienie bycia gdzie indziej. Niczym bohaterka powieści Flauberta

[n]ieraz całymi nocami czytała powieści, egzaltowała się do szaleństwa, ręce wyciągała do niewidzialnego bohatera, macierzyńską opieką otaczała nieszczęśliwe postacie, modliła się za sierotę, za wdowę, za skazańca. Ubóstwiała zakonnice, życie klasztorne miało dla niej niesłychany urok. Widziała siebie, siedzącą tam w gotyckim oknie, ze spojrzeniem utkwionym w dal, w tęsknocie za światem (Z: 23).

Siostra stanowi tutaj niemalże punkt odniesienia, wydaje się, że Tea pragnie być kimś innym nie tylko ze względu na własne wyobrażenia, ale także w kontrze do niej. Jej egzaltowana natura podsuwa różne obrazy, a intuicja

tworzy scenariusze, gdy „jakiś tajemniczy głos mówi jej, że nie przejdzie przez życie jak zwykły przechodzień” (Z: 23).

Marzenia Tei potęgują się, ale bohaterka nie ma pomysłu na ich realizację. Choć wizja zamążpójścia jest dla niej przerażająca, to zmiana statusu stanowi jednak furtkę wydostania się z ciasnego warszawskiego mieszczańskiego świata Krauzów. Jednak teza, że „[n]uda, pospolitość i monotonia życia w jej warunkach skłoniłyby ją do wszystkiego, byleby stało się inaczej, niż jest” (Z: 27), wydaje się bez pokrycia. W życiu Tei nie brakuje bowiem rozrywek. Przybiera ona zatem pozę melancholiczki, aby usprawiedliwić decyzję o małżeństwie. Tea nie tylko studiuje w konserwatorium, najbliższa przyjaciółka dotrzymuje jej towarzystwa, a świat otwiera się przed nią na dobre, gdy wyjeżdża na karnawał do Paryża, gdzie jej brat malarz ma pracownię<sup>23</sup>. Przybywa więc do mekki artystów, nabiera paryskiego szyku, który po powrocie do Warszawy czyni z niej atrakcyjną pannę na wydaniu. W Towarzystwie Muzycznym, gdzie bywa, co ciekawe, z matką, Tei przygląda się podstarzały mężczyzna, nieatrakcyjny, a nawet budzący wstręt. Atrybutami fizycznymi generującymi głęboką niechęć panny są „binokle na wiecznie załzawionych oczach” (Z: 39), nadmierna chudość, pomada na włosach, ziewanie przy szeroko otwartych ustach. W kontraście z Teą, ubraną w elegancką francuską toaletę, mężczyzna wydaje się odrażający. Nie zyskuje w przeddzień ślubu, gdy odwiedzony przez przyszłą żonę i teściową

w niewytłumaczonej pasji rzucił binokle na koldrę i wtedy ukazały się oczy załzawione, chore, wzrok osowiały, a pod oczami jakieś zmarszczone, błękitne woreczki. Przez niezapiętą koszulę widać było chudą, czarną szyję z wysuniętą grdyką, która wyprawiała jakieś dziwaczne harce przy mówieniu. Twarz nieogolona, wydawała się starą, zmiętą i zwiędłą. Krauzowa spoglądała to na Dana, to na córkę. Odczuła całą potworność takiego związku. Wiosna i jesień (Z: 46)<sup>24</sup>.

Zdublowany opis wprowadzony jest zapewne po to, aby usprawiedliwić krok Tei, która wszak nie jest zmuszana do małżeństwa. Mieszka w domu rodzinnym, studiuje, bywa na koncertach, nie musi myśleć o rychłym zamążpójściu, szczególnie z budzącym odrazę kandydatem. Pomiędzy deskrypcją narzeczonego widoczną w narracji a decyzją bohaterki jest zatem istotny dysonans.

---

<sup>23</sup> Prototypem tej postaci jest Elja Wajnsztok, urodzony w roku 1871, artysta malarz (zob. D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus...*, s. 347).

<sup>24</sup> Według ustaleń Doroty Samborskiej-Kukuć (*Helena Beatus...*, s. 347) mężem Heleny został Salomon Beatus, urodzony w Kaliszu w listopadzie 1852 r., syn Gerszona i Fogel z Grossmanów, starszy od narzeczonej o 23 lata.



Wydaje się więc, że Helena Beatus kreuje w taki sposób postać Dana po to, by przygotować grunt pod późniejsze odejście od męża – fikcjonalne i rzeczywiste. Zapowiada niezgodność charakterów, podkreśla różnicę wieku i egzageruje uczucie wstrętu manifestowane poprzez wzdragające się na samą myśl o tym *matrimonium* ciała. Przyszły mąż jawi się jako monstrum naznaczone brzydotą, ale też psychopata o ohydny charakterze, z którym narzeczona boi się zostać sam na sam.

Decyzję o mariażu Tea wpisuje więc niemalże w antyczną kategorię fatum, które nad nią ciąży: „Czuła przeznaczenie w każdym nerwie, w każdym dreszczu swej duszy, czuła wszechwładną rękę losu, która ją pchała w zakryte przed nią światy” (Z: 42). Bohaterka dodaje do tego filozoficzny wywód o konieczności cierpienia i ofiary, którymi naznaczone ma być jej życie. Sytuuje się więc w patriarchalnym stereotypie kulturowym wyznaczającym kobiecie podrzędne miejsce, uwzniośnione jakoby jej poświęceniem się dla mężczyzny. Wydaje się, że tego rodzaju eksplikacja nie jest tu potrzebna, a motywację odnaleźć można w samej powieści: „Dan był oficjalnym narzeczonym Tei. Otrzymywała moc podarków: wspaniałą biżuterię, ozdobne nesesery, kolekcję nut w bogatej oprawie, bibliotekę najmodniejszych powieści, miała codziennie świeże kwiaty i olbrzymie bomboniery cukrów” (Z: 45). Przyszły mąż dbał też o przejażdżki Alejami, wizyty w towarzystwie i w teatrze. Młoda kobieta mogła zwyczajnie czuć się adorowana i cieszyć się bogactwem.

Małżonków – oprócz wieku – niewątpliwie mogła dzielić znacząca różnica charakterów, a tym samym nuda wkraczająca do ich stadła. Podczas podróży do Włoch „stanęli w Mediolanie w pierwszorzędnym hotelu, jadal jak książęta, nudzili się jak książęta, płacili za wszystko jak książęta. Pomimo wielkopańskiego życia nuda i pustka owijały się koło niej jak węże” (Z: 48).

Nie niweluje tego uczucia macierzyństwo, gdy rok po ślubie rodzi się córka Stefcia. Prawdą więc może być stwierdzenie: „Gorące, namiętne uczucie dla dziecka przyciszyło się, wyczerpało, przeszło w spokojną, obowiązkową miłość. Zaczęła się znów oddalać, szukała wrażeń, pragnęła oszołomienia dla swej młodej, bujnej natury” (Z: 50).

## Konwersja

Choć dom Krauzów nie wydaje się specjalnie religijny, zachowuje jednak związek z tradycją. Pomimo że w powieściowej rzeczywistości dzieci noszą polskie imiona, nie ma w nim przestrzeni na dokonanie konwersji, ale ocena tego faktu zależy od kilku czynników<sup>25</sup>. Kandydat na męża Tei jest krewnym boga-

<sup>25</sup> Jak dowodzi Dorota Samborska-Kukuć (*Helena Beatus...*, s. 347): „Nie jest pewne, czy imię nadane jej przy urodzeniu brzmiało Helena, raczej Hindla, rodzina ta bowiem nie asymilowała się i nadawała dzieciom tradycyjne imiona żydowskie”.

tęgo wychrzty Kleinmanna, którego majątek liczy się w milionach, co nieco łagodzi spojrzenie na ten wstydlivy fakt. Nikt jednak w rodzinie nie decyduje się na radykalny krok oprócz brata Tei – Antoniego o wywrotowej socjalistycznej naturze. W jego szufladzie siostra odkryje katechizm. Gdy książka znajdzie się w jej rękach, poczuje, że „przystąpiła do wielkiej tajemnicy. Antoś urósł w jej oczach na bohatera, półboga, walczącego pod ziemią, w ciemnościach. Nie obejmowała zgoła nic rozumem; cała zamieniła się w jeden potężny zachwyty, dla tego czegoś, co gdzieś, mglisto, zakreślało się, stawało, tworzyło, rodziło się” (Z: 31).

Zamysł konwersji w przypadku Antoniego ma podłoże pragmatyczne, a ponadto wynika z doświadczeń antysemitycznych. Choć Żydzi w Królestwie Polskim uzyskali równouprawnienie w roku 1862, wciąż jednak nie było zrównania praw w wielu dziedzinach życia społecznego i politycznego<sup>26</sup>. Od czasu pogromu warszawskiego w 1881 roku nastroje antysemityczne nie tylko nie malały, ale przeciwnie – rosły<sup>27</sup>. Brat wyznaje Tei:

– Tak, tak, moja droga, musiało stać się to nareszcie. Trudno, co będzie, to będzie. Dłużej wytrwać nie mogłem. Dławiłem się, targalem, walczyłem. Odkąd noszę się już z tym zamiarem! Po co się właściwie urodziłem, żeby się tak męczyć. W gimnazjum wieczne prześladowanie i ukrywanie. Co ja przeszedłem z tego powodu! Nigdzie bywać nie mogę, wszędzie rażą mnie zapatrywania, ruchy, mowa. O ile też łatwiej mógłbym sobie wyrobić stanowisko, gdyby nie ta straszna przeszkoda (Z: 31).

Antoś, który – zgodnie z wolą ojca – po socjalistycznym epizodzie zamierza zostać dyrektorem fabryki, obawia się reakcji robotników i bynajmniej nie jest to spowodowane lękiem przed sprawowaną funkcją. Do tego dochodzi niechęć do ożenku w żydowskich kręgach. Byłoby to więc zdefiniowane przez Sandera L. Gilmana zjawisko samonienawiści i ucieczki od siebie<sup>28</sup>. Bohater pragnie ponadto zatrzeć swoją tożsamość i swoich potomków wprowadzić

---

<sup>26</sup> Wykaz utrzymanych zakazów zob. A. Eisenbach, *Kwestia równouprawnienia Żydów w Królestwie Polskim*, Warszawa 1972, s. 428–429; idem, *Emancypacja Żydów na ziemiach polskich 1785–1870 na tle europejskim*, Warszawa 1988, s. 481.

<sup>27</sup> Więcej na ten temat zob. G. Krzywiec, *Polska bez Żydów. Studia z dziejów idei, wyobrażeń i praktyk antysemitycznych na ziemiach polskich początku XX wieku*, Warszawa 2017; M. Moszyński, *Antysemityzm w Królestwie Polskim. Narodziny nowoczesnej ideologii antyżydowskiej (1864–1914)*, Poznań 2017.

<sup>28</sup> S.L. Gilman, *Jewish Self-Hatred. Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore–London 1990, s. 1–5.

w inne realia. Dodaje: „Wyzwolić się, wyzwolić, za wszelką cenę, uczynić coś dla przyszłego pokolenia...” (Z: 31). Być może ujawnienie motywacji brata pozwala autorce na przeniesienie własnych rozterek inną postacią, a tym samym oddzielenie ich od siebie.

W obliczu tego wyznania Tea ujawnia swój lęk nie tylko przed tym, jakie wrażenie wywrze akt na ojcu, ale żywi obawy przed wydziedziczeniem krewnego. Decyzja o konwersji nie jest zatem łatwa. Jej odkrycie wywiera dramatyczny wpływ na rodzinę, obnaża przy tym mentalność matki, która niczym Dulaska obawia się przede wszystkim katastrofy matrymonialnej i ucieczki potencjalnych kandydatów na mężów dla córek. Wzburzenie nie wynika więc z głębokiej religijności, a jedynie z obaw o stabilność rodzinnych podstaw. Należy dodać, że nie jest bezpodstawne<sup>29</sup>. Choroba Antosia skłania matkę do wykluczenia bluźniercy i zamknięcia przed nim drzwi. W przypadku ojca jest to lęk przed ostracyzmem towarzyskim, potępieniem przez współwyznawców, a w razie śmierci syna – przed koniecznością pochowania go na obcym cmentarzu. Wykluczonym z rodziny chorym bratem opiekuje się siostra, a peregrynacja po szpitalnych korytarzach niczym po dantejskim piekle prowadzi ją do pytania o sens cierpienia i ujawnia intuicyjny przeblask zrozumienia podstaw chrześcijańskiego misterium: „Oto postać Chrystusa, powstaje przed nią jasna, świetlana, poświęcenie dla ludzkości przybiera kształt. [...] Chrystusa jako człowieka całkowicie obejmuje. Chrystus jako Bóg wyslizguje się jej rozumowi. Do tej postaci ludzkiej i świętej Chrystusa wyciąga ręce i duszę zgłodziła, po światło” (Z: 36). W tych rozważaniach pojawiają się młodopolskie reminiscencje percepcji boskiej obecności. Pytania o stworzenie świata i obecność w nim cierpienia prowadzą do „głowy w cierniowej koronie”, podczas gdy Bóg, niczym w Kasprowiczkowskim *Dies irae*, zasiada na gwiazdnym tronie nieskończenie daleko od człowieka.

Na Tei, która również pragnie innego życia, decyzja brata wywiera ogromne wrażenie. Pociąga ją kościół w sensie estetycznym, a muzyka organowa doprowadza niemalże do ekstazy, uruchamia w niej emocje. Nie pojmuje rozumowo tajemniczego dla niej misterium, ale dźwięk organów przenika całe jej

---

<sup>29</sup> Zdaniem Anny Landau-Czajki (*Mechesi, przechrzty, Polacy? Chrzest w oczach asymilowanych i akulturowanych Żydów w okresie międzywojennym*, [w:] *W poszukiwaniu religii doskonałej? Konwersja a Żydzi*, red. A. Jagodzińska, Wrocław 2012, s. 201) „społeczność żydowska, o ile tolerowała, choć często niechętnie, takie przejawy akulturacji jak polonizacja językowa, nieznanostwo żadnego z języków żydowskich, posyłanie dzieci do polskich szkół, to zupełny brak tolerancji wykazywała w przypadku chrztu. Był on traktowany jako zdrada, i to przez osoby słabo lub wcale przywiązane do religii mojeszowej”.

istnienie. Pobiera więc „klasyczną” edukację od służącej, która tłumaczy jej we właściwy dla siebie sposób, pełen przesądów i przeinaczeń, znaczenie eucharystii. Wciąż jednak

Tea słucha z rozwartą żrenicą, niezdolna objąć rozumem nieprawdopodobnych zjawisk. Skłania się ku nim instynktownie i bezwolnie. Chrystus jest dla niej postacią z bajki, pheniksem istniejącym w wybujałej imaginacji. Historia niektórych świętych wydawała się tak nieprawdopodobną, że miała zachwyty, czuła nieufność. I tak przechodziła od zupełnego potępienia, do gorącej apologii. Błądziła po omacku (Z: 33).

W myśl powieściowej narracji na decyzję o konwersji wpływa też śmierć dziecka. Zrozpaczona matka poszukuje ukojenia po zgonie córki, która w agonii ochrzczona jest przez służącą z wody. Tea próbuje wówczas odnaleźć sens życia w działalności dobroczynnej, pochyla się nad biedą, chorobą, cierpieniem<sup>30</sup>.

Teraz, w tej niezmierzonej pustce, w jakiej żyła, w nieopisanym sieroctwie własnych myśli, zwątpień i targań, wołała o jedno, do jednego dążyła – do formy, do kultu, do rytu. [...] Przeczuwała, że na tle nowej przemiany pozna prawdziwe wielkie cierpienie i prawdziwe wielkie szczęście (Z: 73).

Z tego punktu widzenia chrzest miał więc być transgresją, momentem przejścia, porzuceniem dotychczasowego życia, etapem drogi wiodącej poprzez artystyczną wrażliwość i egzaltowaną osobowość, miał przynosić ulgę w cierpieniu. Znając jednak datę konwersji Heleny Beatus i rekonstruując moment poznania księdza Szandlerowskiego, można zakładać, że rzeczywista motywacja była zupełnie inna<sup>31</sup>.

## Eucharystia miłości

Niespełnienie w małżeństwie prowadzi do egzaltacji, bowarystycznego rozdwojenia, marzenia nie tyle o byciu gdzie indziej, co byciu z kim innym, o doświadczeniu komunii dusz. Tym samym Helena Beatus ponownie antycypuje

---

<sup>30</sup> W rzeczywistości Helena Beatus po śmierci córki podjęła w 1903 r. działalność w Towarzystwie Dobroczynności, w Wydziale Wyszukiwania Pracy, gdzie poznała księdza Włodzimierza Kirchnera, zajmującego się właśnie bezrobotnymi (zob. D. Samborska-Kukuć, *Helena Beatus...*, s. 348).

<sup>31</sup> Zob. D. Samborska-Kukuć, *Antoni Szandlerowski spod palimpsestów biograficznych*, w niniejszej książce, s. 29.

znaną jej przecież przyszłość, kreuje swoje *alter ego*, którego marzeniem jest duchowa jednia, miłość o charakterze niemalże mistycznym:

Tęsknota jej rośnie do bezmiaru. Spalona i stargana, krzyczy rozdzierającą beznadziejnością i rozpaczą. Gdyby znalazła duszę, której mogłaby złożyć u stóp wszystkie drżenia!... Świat by się z nagłą dla niej odmienił, czarodziejstwem by się stał (Z: 56).

Według powieściowego czasu w 1906 roku w kole działalności filantropijnej Tea poznaje księdza Bielskiego, niemalże w akcie epifanii odkrywając platońską jednię dusz. Już jednak w momencie spotkania pojawia się symboliczna zapowiedź tragedii w postaci ptaka zwiastującego nieszczęście<sup>32</sup>.

Spotkali się na środku pracowni, pod szklaną kopułą, skąd widać było srebrne obłoki nieba. W szybkim ruchu podali sobie ręce i spojrzeli po raz pierwszy na siebie. Zdawało się, że wieki tak patrzą, że wzrok ich rozdziera jakąś zasłonę, która dotąd nakrywała ich oczy, odradzając się w nieśmiertelnym łańcuchu przeszłych zjawisk. Już ciężkie dwie lzy stoczyć się miały po śmiertelnie bladych twarzach, gdy o górną szybę pracowni zatłukła się z głośnym krakaniem wrona... (Z: 77)

Spotkanie Sławy uaktywnia metafizyczność w utworze, a epistolografia włączona w tekst kreuje swoistą komunię dusz. W warstwie realistycznej ta szczególna „sacrogamia”<sup>33</sup> przeplata się z opisami podróży do Włoch i Paryża, podczas której wzajemna fascynacja sublimowana jest w androgyniczną eucharystię miłości.

Wiem, że nie będziemy długo trwali, za wielkie to, za silne, nadludzkie. Już teraz ręka opada, straciłam słowa, cała jestem Miłością. Wiem, że stałam się szczęściem i zgubą twoją (Z: 80).

Jednak to nie niemożliwość osiągnięcia androgynicznej jedni stanowi przeszkodę. Niczym w biblijnym Edenie pojawia się wąż, sączący jad w harmonijny związek, wampir, który „zatrul każdą minutę ich życia, każdy poryw uczucia zdławił i z każdej chwili uniesienia okradał. Kobieta-hiena, która stała się przekleństwem ich miłości i trucizną dla ich dusz” (Z: 224).

<sup>32</sup> O symbolice kruka i wrony zob. H. Biedermann, *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001, s. 168–170.

<sup>33</sup> Por. D. Samborska-Kukuć, *Słowa szańce...*, s. 297.

Ciekawe, że ta rola przypada siostrze księdza, Ewie, początkowo postrzeganej jako pokrewna dusza, choć już w momencie spotkania Tea dostrzega w jej oczach iskrę demonizmu<sup>34</sup>. Naiwna i ufna, zdaje się tego jednak nie widzieć. Rozkłada nad „kopcuszką” chodzącym w „wykręconych bucikach i w podartej bieliźnie” (Z: 98) patronacki parasol, edukuje i wprowadza w towarzystwo, ale o swoim położeniu nie pozwala mu zapomnieć. Skala dobrodziejstw, mających splotać na prowincjuszkę, może oszołomić, i nic dziwnego, że obdarowana nie może unieść ciężaru. Buduje podświadomą, choć skrywaną na zewnątrz, niechęć. Ujawnia się ona później w trakcie pobytu we Włoszech: „Gdzież to się podział dawny Ewy szacunek i uwielbienie? Gdzie pokora i to trzymanie się w pewnej przyzwoitej oddali w domu Tei?” (Z: 225).

W założeniu obdarowana powinna być wdzięczna, jednak to uczucie, szczególnie budowane na pogłębianiu niskiego poczucia własnej wartości, może wytworzyć resentyment. Ewa, która rozpoczyna życie w cieniu „dobrej pani”, traci swoją własną podmiotowość i, w opinii Tei, żyje odbitym od niej blaskiem.

Ewa stroiła się w wewnętrzną piękność Tei, bo jej było z tym do twarzy i wygodnie. Piękno jednak jest przedmiotem zbytku niedostępnym dla przeciętnych i ignorantów. Nie jeden chwycił za Thyrs<sup>35</sup>, ale nie wszyscy są natchnieni... Tak głosi prawda epicka (Z: 100).

## Requiem

Powrót do kraju otwiera piekło na ziemi. W małym domu w parafii gnieźdzą się siostry ze swoimi dziećmi, rodzice, ksiądz i Tea, która od tej pory ma udawać siostrę księdza, z córką. Nagromadzone opisy domowego armagedonu znacząco zderzają się z wzniosłymi ideami zawartymi w listach Sławy. Niewątpliwie mają stanowić kontrast dla życia idealisty, poety, nadczłowieka

---

<sup>34</sup> Prototypem postaci Ewy jest siostra księdza Szandlerowskiego – Karolina. Ciekawe, że Helena Beatus nadała jej w powieści imię sprawczyni wygnania Adama z raju. Animalistycznie nazwała ją wężem, także kobietą demonem, co mogło, choć nie musiało, również aluzyjnie nawiązywać do bohaterki *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego. Animizacja pojawia się także w wypowiedzi księdza: „Tamtej, tej żmii, trucicielce naszego szczęścia, Ewie, nigdy nie daruję. Ogrzewaliśmy ją naszym sercem, do jej grubego mózgu sączyliśmy światło, przed jej oczy otwieraliśmy nieznanne horyzonty, a przecież to ona jest przyczyną naszego nieszczęścia... Wygnam, wygnam, jak psa wyrzucę za płot, tego potwora, którego serce żyje w mózgu i w łapach. Pękła nareszcie zasłona, osłaniająca ich zdradzieckie uczucia” (Z: 236).

<sup>35</sup> Tyrs (łac. *thyrsus*) – laska Dionizosa, symbol płodności.

niemalże, który zmuszony jest zmagać się z udręką codzienności nałożoną nań przez rodzinne więzy. Antagonizm potęguje podsycanie wzajemnej nienawiści, pogłębianej jeszcze umniejszaniem czy wręcz deprecjacją księdza przed parafianami<sup>36</sup>. To najbardziej realistyczna część powieści, nasycona opisami waśni, złośliwości, awantur, odsłaniająca brutalizm egzystencji.

Dzieci siostr Sławy, nigdy nie myte, nie czesane, w oberwanym ubraniu, unurzane błotem, zasiadały do stołu. Podnosił się bunt na najłżejszą uwagę Bielskiego. Histeria babki, płacz i wyrywanie włosów towarzyszyły każdej cichej prośbie Sławy – tej głowy domu – o trochę spokoju w pracy... (Z: 230)

Sama Tea przejmując obowiązki domowe. Dotychczasowa muza zamienia się w służącą: pierze, ceruje, myśli „o najwstrętniejszych prozaicznych sprawach” (Z: 238). Wydaje się, że w tej sytuacji kobietę przyzwyczajoną do luksusu i życia jedynie w duchowych przestrzeniach, w założeniu rekompensujących prymitywizm realiów, również przygniata rzeczywistość. Wyczerpana chorobą

Tea wstała z łóżka znacznie wcześniej, niżby powinna. Osłabiona, z gorączką w całym ciele, zajęła się domem na nowo. Wieczorami słuchała natchnionych myśli poety, nakładała maskę na twarz, udając, że żywy w tym bierze udział. Często słów nawet nie słyszała, chory jej mózg nie chciał już działać, marzyła o niezakłóconym długim spoczynku, którego dotąd, nigdy nie zaznała (Z: 239).

Dwa światy rozchodziły się. Bielski, oddający się swoim zajęciom, nie dostrzegając obowiązków związanych z prowadzeniem domu, nie widział metamorfozy anioła, który niepostrzeżenie stał się pomywaczką. Wydaje się, że w rzeczywistości wiejskiej parafii wyłania się rozczarowanie Tei, i kryjącej się za nią Beatus. Wszak nie do takiego życia została stworzona, gdyż „nie czuła się w mocy budować dłużej pomostów między religią piękną zamierzonego a życiem ziemskim, realnym...” (Z: 240).

Niewątpliwie dystans pomiędzy wydarzeniami prezentowanymi w utworze a czasem jego powstania jest na tyle bliski, że animozje i upokorzenia nie

---

<sup>36</sup> Widać to we fragmencie: „Ojciec i dzieci zostali na wsi u Sławy. Bielski zobowiązał się łożyć na utrzymanie matki w mieście. Pozornie ze strony ojca nie doznali żadnych krzywd. Jednakże i on zdradzał charakter niesłychanej chytrkości, ujawniający się w intrygach, czynionych na własnego syna wśród jego parafian. Był zdrajcą i wrogiem pierworodnego dziecka, roznosicielem jego najświętszej tajemnicy wśród wiejskiego ludu, który od tej chwili zapomniał o pokorze, stawał sztorcem przeciw kapłanowi. Kopał niezgłębioną przepaść dla pasterza, który wszystko czynił, by wilki odpędzić...” (Z: 238).

zatarły się jeszcze w pamięci. *Zachód* ujawnia także emocje księdza, którego Beatus ukazuje na granicy wytrzymałości psychicznej, Teę zaś jako osobę próbującą go chronić i powstrzymać przed wybuchem.

Narastające napięcie znajduje ujście w oddaleniu matki i jednej z sióstr. Antagonizm narasta i znajduje kulminację w momencie śmierci i pogrzebu księdza. Beatus wprowadza naturalistyczny opis agonii Sławy<sup>37</sup>. Dopiero śmierć przywraca mu twarz, która towarzyszyła Tei przez wspólne lata. W czasie pogrzebu rodzina Bielskiego skazuje jego wybrankę na ostracyzm. Chce ukryć wstydlivy fakt jej istnienia, więc dla kochanki, nawet duchowej, nie ma przy trumnie miejsca. Być może nie ma miejsca też dla konwertytki, o czym autorka milczy. Trudno sobie wyobrazić większy skandal. Nie dość, że Helena jest zamężna, ma dziecko, utrzymuje gorszące, by nie rzec – grzeszne relacje z księdzem, to jeszcze zapewne dla wielu pozostaje Żydówką.

## Zachód

Pojawia się więc pytanie, dlaczego Helena Beatus napisała *Zachód*. Zapewne był to pomnik wzajemnej fascynacji i kreacja komunii dusz, wizja związku artysty i jego muzy w sakralnej, niemalże mistycznej odświeżeniu. Zza tego wizerunku wyziera jednak rzeczywistość, która ujawnia się w naturalistycznych opisach. Deskrypcja własnej rodziny, szczególnie matki i siostry Zosi, męża, a także rodziny księdza nie pozostawia złudzeń co do intencji autorki. Biorąc pod uwagę fakt, że *Zachód* to powieść z kluczem, na dodatek opublikowana niemalże zaraz po tragicznym zakończeniu związku, deszyfracja nazwisk zapewne nie sprawiała czytelnikom trudności, pomimo przyjętego przez autorkę pseudonimu. Niewątpliwie Helena Beatus w postaci Tei wykreowała kobietę, która poddała się losowi w imię wszechogarniającej miłości, stała się ofiarą przeznaczenia skazującego ją na małżeństwo z niechcianym, odrażającym mężem i podjęła rękawicę, odchodząc od niego w imię wyższej eucharystii miłości. W rzeczywistości nie rozwiodła się, a ksiądz nie zrzucił sutanny, co w tamtych czasach było już możliwe<sup>38</sup>. Większym skandalem był zapewne związek, którego

---

<sup>37</sup> „Rozpoczęło się konanie, wstrętne, ohydne, nieludzkie chrapanie, jakby dzikich zwierząt, konwulsyjne drganie całego ciała, brutalne, niskie, potworne. Rzężenie piersi, które wydawały odgłos parowych kotłów, przy największym rozpędzie maszyn. Chwywanie i skubanie pościeli, dziecinne, drobiazgowo i bezmyślne. [...] Momentalnie twarz zmarłego zmieniła się nadzwyczajnie, nadziemsko, niepojęcie. Cień bólu ustąpił wyrazowi zapatrzenia nadziemskiego, ukojenia i spokoju” (Z: 246).

<sup>38</sup> Ze stanem kapłańskim rozstał się m.in. ksiądz Włodzimierz Kirchner. Zajął się następnie fotografią, a w jego atelier wykonane zostały zdjęcia księdza Szandlerowskiego



przecież nie utrzymywali w tajemnicy. Oboje jednak zapłacili za to wysoką cenę, bo w starciu z rodziną i opinią publiczną stanie pod prężaniem nie było łatwe i prowadziło do scysji w naładowanym emocjami małym domku w księżowskiej parafii. Zarówno ksiądz Antoni Szandlerowski, jak i Helena Beatus ponieśli konsekwencje swoich wyborów. Ciosem dla Heleny była utrata pierwszego dziecka, a przejmująca scena pogrzebu niewątpliwie ma w sobie ładunek autentyczności. Także fakt konwersji pogłębił antagonizm rodzinny, wreszcie śmierć księdza i odrzucenie w czasie uroczystości pogrzebowych ukazały jej miejsce, a właściwie jego brak, w układach społecznych i rodzinnych. Takie też miało dla niej pozostać. Helena Beatus po śmierci księdza Szandlerowskiego wybrała więc je sobie sama, w *Zachodzie* wykreowała *alter ego*, postać Sławy, a innym wyznaczyła role, które z jej perspektywy były im należne. Odpłaciła prześladowcom za lata upokorzeń, a w *Zachodzie* oraz wydanych przez nią liściach w zbiorze *Confiteor* z zamysłem wyniosła na piedestał ideał niereczywistej przecież, bo ziemskiej miłości.

---

oraz Heleny Beatus, publikowane na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (1908, nr 52, s. 1055–1057). Więcej na ten temat zob. D. Samborska-Kukuć, *O księdzu Włodzimierzu Kirchnerze i jego pismach*, [w:] eadem, *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie. Studia*, Łódź 2020, s. 273–288.

## INDEKS OSÓB

- Albin Józef 19
- B**  
Bachórz Józef 173  
Badowska Ewelina (z Łaszczewskich) 40  
Badowska Katarzyna 131  
Badowska Zofia 40  
Badowski Zygmunt 167  
Bajko Marcin 116  
Balzak Honoriusz 171  
Bartkiewicz Zygmunt 50  
Baudelaire Charles 167, 170  
Beatus Anna 29  
Beatus Fogel (Felicja) (z Grossmanów) 28, 175  
Beatus Gerszon 28, 175  
Beatus Helena (z Wajnsztoków) 9, 10, 13, 15–18, 23, 27–29, 31, 33, 35–43, 54, 64, 97, 98, 103, 109, 132, 144, 149, 153–155, 157–161, 163, 167–184  
Beatus Janina 28  
Beatus Salomon 15–17, 28, 29, 175  
Belmont Leo 56  
Biedermann Hans 138, 140, 141, 143, 180  
Bieńka Maria Olga 172  
Bieńkowski Władysław 47, 48, 58, 59  
Biliński Krzysztof 23, 85, 86, 98–100, 102, 103, 105  
Blondel Maurice 85  
Bończa Stanisław 32  
Brykalska Maria 173  
Brzeziński Mieczysław 63  
Brzozowska Karolina (z Wróblewskich) 34  
Budrewicz Tadeusz 64  
Bugaj Roman 107  
Bukowiński Henryk 75  
Buonaiuti Ernesto 85  
Busiakiewicz Bolesław 8, 24, 58
- Chenel Alvaro Pascual 123  
Chodorowski Czesław 19  
Chryzostom, św. 124  
Cierniewski Jan 86, 88  
Cynarski Ignacy 41  
Czachowski Kazimierz 14  
Czachórski Władysław 63  
Czajewski Wiktor 50  
Czechowski Marek 41, 61  
Czyż Bolesław 16–18  
Czyż Józef 18
- D**  
Dante Alighieri 69  
Darda Renata 123  
Dąbrowska Alicja 156  
Dębicki Zdzisław 34, 40, 111, 112, 143, 167  
Domagalska Małgorzata 167, 173  
Dumas Alexandre 172  
Duse Eleonora 172
- E**  
Eberhard Wolfram 123  
Eisenbach Artur 177  
Ejzak Bartosz 101, 103, 144, 149  
Eliade Mircea 139, 140, 142  
Endelman Todd M. 170  
Eriugena Jan Szkot 142  
Eustachiewicz Lesław 7, 45
- F**  
Feldman Wilhelm 8, 26, 29, 44, 45, 82, 106, 131, 132  
Fiszer Gustaw 63  
Flaubert Gustave 174  
Flood Gavin 109  
Fogazzaro Antonio 85  
Forstner Dorothea 113, 119, 121, 138–140  
Fra Angelico 69
- G**  
Gacka Aniela (z Zielińskich) 37  
Gacka Anna 37
- Cała Alina 173**  
Chelmicki Zygmunt 35

- Gacki Marceli 37  
 Gacki Stefan 37  
 Gadamer Hans-Georg 149, 150  
 Galle Henryk 32, 40  
 Gawalewicz Marian 24–26, 54  
 Gawińska Irena (z Jeziorańskich) 37  
 Gawińska Wanda (z Jeziorańskich) 37  
 Gawiński Antoni 7, 19, 20, 34, 36, 37, 39, 45, 63, 65, 75, 76, 81, 82  
 Gawiński Jan 37  
 Gerson Wojciech 27  
 Gicgier Tadeusz 27, 168  
 Gilman Sander L. 177  
 Gliszczyński Artur 51, 61  
 Głęb Grzegorz 167  
 Głowiński Michał 64, 149  
 Gnatowski Jan 27, 42, 56, 65, 68–70, 72, 94, 108  
 Gombrowicz Witold 117, 144  
 Gorej Natalia 98, 101  
 Gorski Stefan 55, 61  
 Grabiński Stefan 43  
 Grossman Anna (ze Schlossów) 28  
 Grossman Ludwik 28  
 Grossman Michał 28  
 Gruszecki Artur 173  
 Gryglewicz Feliks 125  
 Grzelak Władysław 9, 19  
 Grzymała-Siedlecki Adam 23, 32, 38, 42  
 Guranowski Mieczysław 25  
 Gutowski Wojciech 31, 46, 100, 112, 116, 119, 122, 128, 131, 133, 145, 148, 160, 161  
 G-wont, pseud. 50, 51  
**H**elsztyński Stanisław 13, 15, 17, 23, 26, 28, 29, 35, 45, 54, 168, 169  
 Heraklit z Efezu 162  
 Herbaczewski Bolesław Szczęsny 7, 19, 57, 63–65, 70, 75, 77–82  
 Hertz Mieczysław 24, 52  
 Hezjod 146  
 Houtin Albert 85  
 Hryniewiecka Helena 40  
 Huegel Friedrich von 85  
**I**bsen Henrik 172  
 Igliński Grzegorz 111, 113  
 Ilnatowicz Ewa 15, 109  
 Iliński Józef 22  
 Iwanowski Władimir Michajłowicz 30  
 Iwazskiewicz Jarosław 168  
**J**ackowski Leon 18  
 Jagodzińska Agnieszka 170, 173, 178  
 Jagoszewski Mieczysław 61  
 Jakiel Edward 14–16, 39, 109, 169  
 Jankowiak Mieczysław 157  
 Jankowska Antonina (z Mordazów) 37  
 Jankowski Aleksander 37  
 Jankowski Czesław 26  
 Jankowski Józef 37, 39, 82  
 Janowski Czesław Teofil 30  
 Janowski Tadeusz 41  
 Jeleński Jan 108  
 Jeske-Choiński Teodor 170  
 Jung Carl Gustav 128, 129  
**K**ant Immanuel 149  
 Kantak Kamil 94  
 Kaptur Ewa 64, 74  
 Kasproicz Jan 113, 135, 178  
 Kempa Andrzej 9, 24, 26–28, 43, 61, 168  
 Kempner Stanisław 66  
 Kirchner Izabela (z Kowalewskich) 27  
 Kirchner Ludwik 27  
 Kirchner Włodzimierz 13, 27, 28, 43, 83, 169, 179, 183, 184  
 Kolbuszewski Jacek 77  
 Kolińska Krystyna 168  
 Kołodziej Karolina 47  
 Kończyc Tadeusz, właśc. Grot-Bęczkowski Alfred 38, 45, 46, 65, 73, 74, 76  
 Kopański Władysław 74, 135, 139, 140, 152, 154, 155  
 Korab-Brzozowski Wincenty 157  
 Kordecki Augustyn 24, 53

- Korycki Władysław 40  
 Kosiakiewicz Wincenty 44  
 Kostkiewiczowa Teresa 64  
 Kotarbiński Józef 31, 34  
 Kowalczykowa Alina 173  
 Kowalski Krzysztof 163  
 Kozikowski Edward 7, 13, 26, 38, 168  
 Kozłowska-Ryś Anna 123  
 Kraśniański Aleksander 48  
 Krauz Franz Xavier 85  
 Krobb Florian 171  
 Kruk Stefan 26, 108  
 Krzak Zygmunt 163  
 Krzywiec Grzegorz 177  
 Krzyżanowski Julian 7, 45  
 Kściuczyk Joanna 77  
 Kuczborski Stanisław 63  
 Kuligowska-Korzeniewska Anna 30  
 Künstler Mieczysław Jerzy 160  
 Kurkiewicz Marek 125  
 Kuryłowicz Beata 126  
 Kuzmickas Bronislavas Juozas 92
- L**aberthonnière Lucien 91, 93  
 Landau-Czajka Anna 178  
 Lathers Marie 171  
 Leeuw Gerardus van der 113  
 Legutko Grażyna 63, 167, 168, 170  
 Leo Anna 103, 111  
 Leon XIII, właśc. Gioacchino Vincenzo  
     Raphaelo Luigi Pecci 51, 52  
 Léon-Dufour Xavier 119  
 Leszczyński Edward 162  
 Leszczyński Rafał 19, 26  
 Leśmian Bolesław 61, 135  
 Lewalski Krzysztof 170  
 Lewis Matthew Gregory 162  
 Lin Mieczysław 41, 42, 60  
 Link Kajetan 19  
 Link Maria 19  
 Lipiński Stanisław 66  
 Loevy Edward 63  
 Loisy Alfred 85, 86, 88, 89, 94  
 Lorentowicz Jan 10, 31, 32, 34, 44  
 Lurker Manfred 130, 140, 141, 144, 145
- Ł**awski Jarosław 116  
 Łapiński Stanisław 25, 30, 50, 53, 55, 56  
 Łozińska Tamara 113  
 Łubieńska Florentyna (z Hewłów) 24  
 Łubieński Franciszek 9, 24  
 Łubieński Józef 24  
 Łukasiewicz Małgorzata 149  
 Łukaszyk Romuald 125  
 Łyczkowska Krystyna 101, 103
- M**ainländer Philipp 158  
 Manser G.M. 85  
 Manteuffel Adolf 59  
 Mazanowski Antoni 7, 31, 44  
 Menander 63  
 Merklejn Kazimierz 19  
 Miciński Tadeusz 38, 43, 47, 48, 59, 61,  
     157  
 Mikinka Aleksandra 97  
 Miller Jan Nepomucen 47, 48  
 Milton John 38  
 Miłkowski Edward 43  
 Mosakowski Janusz 154  
 Moszyński Maciej 177  
 Murri Romolo 85  
 Musset Alfred de 38
- N**ałkowski Waclaw 63  
 Niebrzegowska Stanisława 113  
 Niemojewski Andrzej 38, 141, 154  
 Novalis, właśc. Friedrich Leopold von  
     Hardenberg 111, 148  
 Nycek Jan Bogusław 41
- O**esterreicher-Mollwo Marianne 121, 123  
 Okopień-Sławińska Aleksandra 64  
 Okuń Edward (ojciec) 31, 37  
 Okuń Edward (syn) 37  
 Okuń Zofia (z Radoszkowskich) 37  
 Opalska Albina Teresa (z Zająców) 21,  
     22  
 Opalski Kacper 21, 22  
 Opalski Władysław Leopold 22  
 Orliński Janusz 40  
 Orygenes 113, 162

- Pachciarek Paweł** 113, 138  
**Paczoska Ewa** 15, 109  
**Paszek Jerzy** 162  
**Paweł VI, właśc. Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini** 86  
**Paweł, św.** 94, 119, 124  
**Petrykowski Józef** 59  
**Petrykowski Roman** 59  
**Piechal Marian** 49, 61  
**Pius X, właśc. Giuseppe Melchiorre Sarto** 86, 90, 94  
**Platon, właśc. Arystokles** 148  
**Plaut, właśc. Titus Maccius Plautus** 63, 79  
**Podraza-Kwiatkowska Maria** 117, 144, 146, 150, 154, 157, 158, 165  
**Polidori John William** 162  
**Potocki Waclaw** 163  
**Prokopiuk Jerzy** 113, 121  
**Prus Bolesław** 28, 173  
**Prussak Maria** 30  
**Przesmycki Zenon Franciszek, pseud. Miriam** 75  
**Przybylski-Nowina Waclaw** 25, 55  
**Przybyszewski Stanisław** 9, 14, 35, 39, 42, 43, 82, 141, 148, 181  
**Pseudo-Makary** 139  
  
**Radziszewski Stefan** 167  
**Reszke Robert** 128  
**Reymont Władysław Stanisław** 8, 61, 162  
**Rolicz-Lieder Waclaw** 143  
**Romaniuk Kazimierz** 119, 140  
**Roszkowski Aleksander** 61  
**Roy Édouard Louis Emmanuel Julien Le** 90, 91, 93, 94  
**Rydłowa Maria** 82  
**Ryś Leszek** 123  
  
**Samborska-Kukuć Dorota** 13, 27, 42, 97, 103, 132, 157, 163, 167–171, 175, 176, 179, 180, 184  
**Sawicki Tymoteusz** 29  
**Schell Herman** 85  
**Schopenhauer Arthur** 158  
  
**Schwem Antoni** 19  
**Schwem Ludwika** 19  
**Sienkiewicz Henryk** 50, 52, 53  
**Sierosławski Stanisław** 18, 65, 72, 73  
**Sikora Ireneusz** 8, 126, 135, 138, 139, 151, 152  
**Simarro Alfonso Serrano** 123  
**Skarbak-Sokołowska Anna** 15–17, 40, 171  
**Skorupka Ludwik** 17, 28  
**Sławiński Janusz** 64  
**Solldörfer Leon** 45, 59, 60  
**Sowiński Kazimierz** 49  
**Spinoza Baruch** 142  
**Staff Leopold** 112, 135, 153, 157  
**Stala Marian** 172  
**Staniewicz Jan** 29  
**Stateczny Franciszek Euzebiusz** 86, 87  
**Stoker Bram** 162  
**Stokłosa Bożenna** 121  
**Stolarzewicz Ludwik** 25, 41  
**Stróżyński Tomasz** 150  
**Strug Andrzej, właśc. Galecki Tadeusz** 61  
**Strzałkowski Jacek** 24  
**Studzińska Halina (z Szeszów)** 34  
**Suchański Stanisław** 29  
**Sułowski Zygmunt** 125  
**Swedenborg Emanuel** 148  
**Szandlerowska Karolina Michalina** 22  
**Szandlerowska Lucyna Maria** 22  
**Szandlerowska Magdalena (z Mycielskich)** 21  
**Szandlerowska Maria** 22  
**Szandlerowska Maria Mieczysława** 22  
**Szandlerowska Scholastyka (z Opalskich)** 21  
**Szandlerowska Wiktoria (z Sakowskich)** 21  
**Szandlerowski Adam** 22  
**Szandlerowski Antoni** 7–11, 13–27, 29–48, 50–61, 63–83, 85–90, 92–95, 97–101, 103–106, 108–113, 119, 122, 124–126, 128–136, 138–165, 167–171, 179, 181, 183, 184  
**Szandlerowski Jan Antoni** 22  
**Szandlerowski Karol** 21, 23, 34  
**Szandlerowski Ludwik** 21

- Szandlerowski Maciej 21  
 Szarzyńska Krystyna 101, 103  
 Szczuka-Kempa Maria 27  
 Szekspir William 172  
 Szesz Karolina Michalina 22, 23, 34  
 Szesz Sylwester 22, 23  
 Szesz Władysław 34  
 Szyjewski Andrzej 103  
  
**Ś**więtochowski Aleksander 173  
  
**T**arczewski Jan 7, 19, 20, 65, 70–72  
 Timofiejew Grzegorz 7, 8, 13, 49, 59, 60, 131, 133  
 Todorov Tzvetan 150  
 Tomaszewska-Malanowska Janina 40  
 Tresidder Jack 121, 123  
 Trzcicka Zuzanna 29  
 Trzeźniowski Dariusz 26, 31, 108  
 Turzyński Ryszard 113, 138  
 Tuwim Julian 8, 47, 48, 61  
 Tyrrell George 85, 89  
  
**U**nieszewska Leonarda 18  
 Unieszewski Jan 18  
  
**V**andeur Eugeniusz 41  
 Voragine Jakub de 157  
  
**W**ajnsztok Elja 175  
 Wajnsztok Gitla (Tekla) (z Tomów) 28, 170  
  
 Wajnsztok Sanel (Saul?) 28, 170  
 Walas Teresa 82  
 Wandurski Witold 49  
 Wergiliusz, właśc. Publius Vergilius Maro 74  
 Węgrzynek Hanna 173  
 Wilamowski Piotr 28  
 Wilde Oscar 38  
 Wilmański Jerzy 61  
 Witkiewicz Stanisław 31  
 Wittlin Józef 61  
 Wojtyśka Henryk 125  
 Wołowski Michał 50  
 Woydyno Władysław 27, 28  
 Wróblewska Bronisława (z Szandlerowskich) 22, 23, 34  
 Wróblewski Henryk Antoni 22  
 Wysłouch Kajetan Izidor 33, 43, 86, 87  
 Wypiański Stanisław 45, 60, 82, 117, 144, 164  
  
**Z**akrzewska Wanda 113, 138  
 Zalewska Gabriela 173  
 Zawistowska Kazimiera 136  
 Zdziechowski Marian 141  
 Zieliński Konrad 173  
  
**Ż**eleński Tadeusz, pseud. Boy 45  
 Żeromski Stefan 31  
 Żywczyński Mieczysław 86



Książka zawiera rozprawy i szkice o życiu i twórczości młodopolskiego poety i dramaturga Antoniego Szandlerowskiego (1878–1911). To twórca nietuzinkowy i pełen sprzeczności. Był księdzem, ale – zgodnie z duchem modernizmu katolickiego, zdecydowanie potępianego przez Kościół – nad dogmatyzm przedkładał myślenie o teologii i religii jako o ekspresji uczuć ludzi wierzących. Talent literacki realizował nie w twórczości religijnej, lecz – wywołując tym dezaprobatę władz kościelnych – w utworach beletrystycznych, na dodatek silnie inspirowanych dziełami Stanisława Przybyszewskiego, uznawanego za gorszyciela, erotomana i satanistę. Nad środowiska duszpasterskie przedkładał towarzystwo ludzi sztuki. Złożył śluby czystości, lecz złamał celibat. Żył na plebanii z kobietą (i to Żydówką), lecz nie zrzucił sutanny. Skonfliktowany z przełożonymi, zamiast okazać im posłuszeństwo, wystąpił przeciw nim z paszkwilem. Został pochowany bez krzyża, ponieważ taka była jego ostatnia wola, w przypadku księdza – niewątpliwie skandalizująca. I co najważniejsze – jednym z dominujących tematów twórczości Szandlerowskiego stała się miłość zmysłowa, ujmowana jako doznanie sakralne i mistyczne.

Twórczość księdza-poety oraz jej recepcja rozpięta między uwielbieniem a zapomnieniem to interesujące zagadnienie badawcze. Zwłaszcza w Łodzi, gdzie Szandlerowski – jako wikary w kościele Podwyższenia Świętego Krzyża – odnosił pierwsze, i od razu znaczące, sukcesy literacko-dramaturgiczne.