

KATARZYNA BADOWSKA
Uniwersytet Łódzki



<https://orcid.org/0000-0002-6149-5612>



Podwójne widzenie krytyka

Recenzja książki Iwony Rusek
*Stanisław Wyspiański. Mit – tradycja
– historia*, Instytut Pamięci Narodowej,
Warszawa 2024, ss. 268 + aneks
(ss. 187)

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi recenzję książki Iwony Rusek *Stanisław Wyspiański. Mit – tradycja – historia*, w której badaczka poddaje analizie trzy dramaty: *Wesele*, *Warszawiankę* oraz *Noc listopadową*. Jest to publikacja wydana przez Instytut Pamięci Narodowej, a więc adresowana nie tylko do hermetycznego środowiska literaturoznawców-akademików, to też wywód recenzji zbudowany jest na koncepcie podwójnej roli odbiorcy tej książki. Wskazano merytoryczne uwagi i zastrzeżenia w imieniu krytyka oceniającego pracę



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

Received: 05.07.2025. Verified: 08.07.2025. Revised: 20.08.2025. Accepted: 02.09.2025.

Funding information: Not applicable. **Conflicts of interests:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication.

jako dzieło naukowe w ścisłym sensie, a jednocześnie podkreślono olbrzymie zalety książki w zakresie popularyzacji wiedzy o Wyspiańskim i lekcji wnikliwego czytania niełatwych młodopolskich dramatów.

Słowa kluczowe

Stanisław Wyspiański, obrzęd – w literaturze, mit – w literaturze, dramaturgia Młodej Polski

SUMMARY

A Critic's Dual Perspective: A Review of Iwona Rusek's *Stanisław Wyspiański. Mit – tradycja – historia*

This article is a review of Iwona Rusek's book titled *Stanisław Wyspiański. Mit – tradycja – historia* [*Stanisław Wyspiański: Myth – Tradition – History*], in which the author analyses three plays: *Wesele*, *Warszawianka*, and *Noc listopadowa*. Published by the Institute of National Remembrance, this publication is intended not only for the restricted circle of academic literary scholars, so the review's argument is based on the dual role of the book's reader. Substantive comments and reservations are presented on behalf of the critic assessing the work as a scholarly work in the strict sense, but the review also highlights the book's immense merits in popularising knowledge about Wyspiański and in providing lessons in the in-depth reading of the challenging plays from the period of Young Poland.

Keywords

Stanisław Wyspiański, ritual – in literature, myth – in literature, dramaturgy of Young Poland

Należyta ocena książki Iwony E. Rusek wymaga od historyka literatury i pasjonata dzieł młodopolskich zawodowo mającego w polu zainteresowań twórczość autora *Wesela* polaryzacji lekturowej perspektywy, swoistego rozdzielenia, to znaczy – rozdzielenia ról odbiorczych i kompetencji. Jako czytelniczka dzieł Wyspiańskiego oraz dydaktyk akademicki jestem tą publikacją zachwycona. Oto dostaję coś w rodzaju przewodnika po lekturze przygotowanego kompetentnie przez laureatkę nagrody Fundacji Dom Stanisława Wyspiańskiego; przewodnika nie tylko interesującego merytorycznie, ale wręcz wciągającego w wykreowane przez artystę światy. Niewątpliwy dar interpretacji dzieł Wyspiańskiego sprawia, że eksplikacji trudnych passusów Iwona Rusek dokonuje z precyzją, a jednocześnie finezją, dostarczając odbiorcom (nauczycielom, studentom, osobom zainteresowanym tą dramaturgią) opracowania nadzwyczaj ułatwiającego pracę z tekstem, pokazującego, jak czytać go w mikroskali.

Jako naukowiec muszę jednak sformułować pewne zastrzeżenia. Na początek – metodologiczne. Otóż Autorka nie tłumaczy się z założeń wstępnych¹, nie wskazuje celu pracy ani narzędzi badawczych, jakie (i dlaczego) zamierza wykorzystać do analizy utworów. Nie objaśnia koncepcji książki, której zawartość została skonfigurowana – jak wskazuje podtytuł – wokół trzech kategorii: mitu, tradycji i historii. We *Wstępie* (s. 7–14), ogólnie zarysowującym ideę pisarstwa Wyspiańskiego, tak jak ją postrzega badaczka, podkreślono co prawda, że młodopolski twórca: a) koncentruje się „na poszukiwaniu uniwersalnej prawdy oraz uniwersalnych zasad”, które „skupia w sobie mit” (s. 10), oraz b) nieustająco pyta w swych dziełach o wpływ historii na świadomość narodową, wykorzystując tradycję jako medium dla owej historii (s. 11), nie zdefiniowano jednak tych pojęć, kluczowych dla dalszego wywodu, a w literaturoznawstwie obrosłych grubym pokostem kontekstów i znaczeń. Z synonimizującego zestawienia „przeszłość–historia” (s. 11) można intuicyjnie wnosić, że autorka ma na myśli wydarzenia historyczne z przeszłości narodu polskiego, ale już leksemu „tradycja” nie sposób rozumieć w elementarnym słownikowym sensie, skoro funkcjonuje on w rozmaitych dziedzinach nauk humanistycznych w nieco odmiennych użyciach, a badaczka odnosi go do sfery transcendencji i ontologii: „tradycja nie jest martwym zestawem gestów powtarzanych zgodnie z regułami świętego czasu, gdyż dzięki niej manifestuje swoją obecność strona metafizyczna egzystencji ludzkiej” (s. 11). Najszerzej eksplikacji domagałby się termin „mit”. Młoda Polska jest przecież epoką o wyjątkowo silnym, jeśli nie najsilniejszym w polskich dziejach, ładunku symbolizacji i mityzacji. Ówczesni artyści nie tylko konstruowali narracje mityczne, reinterpretowali mity wielu obszarów kulturowych czy operowali znanymi mitologemami, ale też dysponowali wiedzą z zakresu mitoznawstwa. Różne formy mitu i mityzacje pozwalały modernistom ująć doświadczenia niewyraźne *explicite*, uprzywilejować poznanie intuicyjne wobec niedoskonałości narzędzi naukowych odziedziczonych po pozytywizmie, zilustrować w sztuce dzieje ducha², a także wspomóc proces kształtowania nowej antropologii, będący próbą odbudowania metafizyki człowieka i zmierzający do poszukiwania jego definicji poza determinantami biologiczno-socjologicznymi³. W odniesieniu do Wyspiańskiego konkretyzacja pola badawczego byłaby tym bardziej wskazana, że twórca podejmował kwestie zarówno mitologii narodowej, jak i antycznej, a w poświęconych mu pracach literaturoznawców słowo „mit” odmieniane jest przez wszystkie przypadki i używane w różnorodnych kontekstach. Aniela Łempicka głosiła:

¹ A mogą one być dyskusyjne – jak wyjściowa teza, że „w dziedzictwie duchowym [Wyspiański] upatruje ocalenia idei walki o wolność, a także wewnętrznego rozwoju społeczeństwa” (s. 13), dziedzictwo duchowe bywa wszak w jego dziełach nie tylko rezerwuarem prądów ożywczych, ale i źródłem trującego marazmu. Na tym zaś wstępnym przekonaniu badaczka buduje myśl przewodnią książki: „w tym zachwycie nad wielkością i rozpaczą nad małością wszystkiego, czemu na imię Polska, szuka poeta mitów, wydarzeń, tradycji i postaci, które przeniosły/ocaliły w sobie tę nieśmiertelną cząstkę duszy wspólnej” (tamże).

² Zob. zwłaszcza I. Maciejewska, *Horyzont mityczny Młodej Polski*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1980, t. 26, s. 117–160.

³ Zob. M. Stala, *Człowiek z właściwościami (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 135–151.

„Istotnie Wyspiański staje się objawicielem nowych mitów. Przede wszystkim mitu NARODU i mitu WOLI⁴. Franciszek Ziejka poświęcił całą (znakomitą!) książkę analizie *Wesela* w perspektywie polskich mitów i pisał o polemice poety z „polską mitologią”⁵. Wojciech Gutowski w odniesieniu do tego dramatu pisał o „zaćmieniu mitu”, zauważając jednocześnie, że dramatopisarz oscylował między „mitem archaicznym” a „mitem nowoczesnym”⁶. Magdalena Popiel rozprawę o fenomenie autora *Wyzwolenia* zatytułowała *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*. Zdzisław Kępiński, który w latach 60. wyraził opinię, że przebieg fabularny mitów powinien być badany jako struktura literacka, apelował: „Mitologiczne inklinacje Wyspiańskiego rozpatrzyć trzeba na platformie mitoznawstwa nowoczesnego związanego ściśle z religioznawstwem porównawczym”⁷. Jak sytuują się poszukiwania Iwony Rusek na tle wymienionych tu przykładowo perspektyw ujmowania mitu? Odpowiedzi na to pytanie nie ułatwiają metaforyzujące określenia zastępujące ścisłą terminologię: „mit – sekretny język, jakim nadprzyrodzone siły porozumiewają się z ludźmi” (s. 10).

Tego rodzaju informacje nomenklaturowo-metodologiczne pełniłyby zresztą nie tylko funkcję niezbędnego wprowadzenia do lektury, lecz przede wszystkim pozwoliłyby uzasadnić wybór dramatów do analizy. Intencja przyświecająca Autorce w doborze materiału badawczego nie została bowiem uargumentowana. Nie dowiadujemy się, dlaczego badaczka objęła namysłem *Wesele*, *Warszawiankę* i *Noc listopadową*, a pominęła na przykład *Kłątwe* czy *Bolesława Śmiałego* i *Skałkę*, skoro z równym powodzeniem można do nich odnieść terminy sygnujące książkę w podtytule⁸. Dlaczego wśród omawianych dramatów brak *Wyzwolenia*, w którym Konrad zarzuca jednej z masek: „Ja wiem, czego ty chcesz: że Polska ma być mitem, mitem narodów” (II, 665–667)? Podłoże teoretyczne pozwoliłoby uniknąć tego rodzaju niejasności i pytań⁹.

Podejrzewam, że autorka wyeliminowała ów balast celowo, nie chcąc przeciążać książki treściami z punktu przeciętnych (czy inaczej – spoza grona naukowego) czytelników Wyspiańskiego nieistotnymi. Jest to w końcu publikacja wydana przez Instytut Pamięci Narodowej (seria „Literatura i Pamięć”¹⁰), a więc adresowana nie tylko do hermetycznego środowiska literaturoznawców-akademików. O jej szerszym adresie czytelniczym świadczy sam layout z atrakcyjną paginacją górną, barwną czcionką użytą w tytułach poszczególnych

⁴ A. Łempicka, *Problemy „Wyzwolenia”*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 337.

⁵ F. Ziejka, „*Wesele*” w kręgu mitów polskich, Kraków 1997.

⁶ W. Gutowski, „*Wesele*”, czyli zaćmienie mitu, [w:] *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 133–151.

⁷ Z. Kępiński, *Wyspiański: struktura mitu (1)*, „Dialog” 1968, z. 10, s. 91.

⁸ Świadczy o tym choćby pobieżny przegląd prac z ostatnich stu lat – zob. m.in. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Warszawa 1922; J. Nowakowski, *Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 99–120; S. Michalec, *Świadomość historyczna Stanisława Wyspiańskiego. (Wokół „Bolesława Śmiałego” i „Skałki”)*, „Studia Claromontana” 1997, t. 17, s. 127–200; S. Wrzosek, *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1999.

⁹ To samo zastrzeżenie dotyczy wyboru tekstów naukowych do aneksu. Autorka przypomniała w nim prace dawniejsze, a nadal cenne (Ortwina, Pigionia, Lacka i Borowego), a na końcu zamieściła artykuł U. Makowskiej dotyczący nie omawianych dramatów, lecz wykonanych przez Wyspiańskiego portretów panien Pareńskich.

¹⁰ Na skrzydełku możemy przeczytać, że celem serii jest „ukazywanie szerokiego gronu czytelników najwybitniejszych autorów i dzieł”, z założeniem prezentacji literatury polskiej w związku z losami narodu i społeczeństwa.

passusów oraz kolorowymi ilustracjami, podnoszącymi atrakcyjność tomu wizualnie i merytorycznie. Konsekwencją rezygnacji z rozwijania aparatu pojęciowego i metodologicznego jest jednak taka, że otwierając książkę, czytelnik nie do końca wie, czego się spodziewać. Tym bardziej że początkowe zdania *Wstępu* sugerują, iż łącznikiem analizowanych dramatów będzie czas akcji zawężony do krótkiego momentu doby, a dokładniej nocy. Cytując znany fragment listu Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, badaczka rozpoczyna:

[...] akcja analizowanych w niniejszym tomie dramatów (*Wesele, Warszawianka, Noc listopadowa*) rozgrywa się w tej „jednej chwili”, w symultaniczności zdarzeń [...]. Tą jedną chwilą jest zazwyczaj noc: pora obrzędów, nierzadko śmierci, prawie zawsze transformacji. Nocą bezpieczna przestrzeń staje się złowrogą *terra incognita*, ludzie odsłaniają swoje okrutne oblicza, a demony mogą bezkarnie wyrządzać zło. Ale nocą dzieje się też wielka i mała historia, rzucone w ziemię ziarno przeistacza się w roślinę, a człowieczy duch dojrzewa do czynu (s. 7).

Za chwilę jednak wywód podąża w innym kierunku, obejmując rolę imaginacji i „wytężonej pracy duchowej” w działalności twórczej dramaturga. W rezultacie koncepcja całości wyłania się *ex post*; odbiorca rekonstruuje ją w umyśle dopiero po zakończeniu lektury. Kluczową dla rozważań kategorią okazuje się „obrzęd” rozumiany ogólnie i w duchu Genepowskim – tak można sądzić, definicja bowiem nie zostaje podana – jako ściśle określona, głęboko symboliczna sekwencja praktyk i gestów (także słów) dotyczących momentów przejścia¹¹. Obrzędy wiążą się z mitem i misteriami oraz zakorzenione są w tradycji, a ta współtworzy historię wspólnot – stąd w podtytule triada owych pojęć. I tak *Wesele* Autorka interpretuje przez pryzmat obrzędów wywiedzionych z rodzimego folkloru, w powiązaniu z uwagami o małych misteriach w Agraj w pobliżu Aten, gdzie w starożytności odbywało się wtajemniczenie w istotę zaślubin Persefony i Hadesa traktowanych jako punkt odniesienia dla ludzkich związków¹². W analizie *Warszawianki* kładzie nacisk na rolę pieśni jako nośnika międzypokoleniowej tradycji. Natomiast w omówieniu *Nocy listopadowej* za kluczowe uznaje rytuały odrodzenia przez śmierć. Jak widać, są to propozycje interpretacyjne funkcjonujące już w recepcji dramatów Wyspiańskiego. O tym, że *Wesele* ma strukturę ludowego scenariusza rytualnego pisał Czesław Robotycki¹³, a niedawno obrzęd weselny jako jeden z *rites de*

¹¹ „Rytuały przejścia to sekwencje obrzędowe, które towarzyszą przechodzeniu z jednego stanu do innego, z jednego świata – w ujęciu kosmicznym lub społecznym – do drugiego”. A. van Genep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006, s. 37.

¹² Iwona Rusek pisała o tym wcześniej w artykule „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego a misteryjne gody w Agraj. *Zarys problemu*, [w:] *Wyspiański, Kazandzakis i modernistyczne wizje antyku*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, P. Kaniecki, Warszawa 2012, s. 41–64.

¹³ Zob. C. Robotycki, *Obrzęd weselny jako stan zawieszenia w rytuale przejścia*. „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego z perspektywy antropologii kultury, [w:] *Magia „Wesela”*, red. J. Malik, A. Stafiej, Kraków 2003, s. 117–125; A. Pochłódka, C. Robotycki, *Kultura ludowa w dramatach Wyspiańskiego w kontekście współczesnej wiedzy antropologicznej*, [w:] *Stanisław Wyspiański w la-biryncie...*, s. 95–105.

passage uznała za istotny aspekt lektury *Wesela* Anna Czabanowska-Wróbel¹⁴. W monograficznym wstępie do wydania *Warszawianki* Agnieszka Ziółowicz analizowała funkcję i strukturę pieśni (Kraków 1999, zwłaszcza w rozdziałach: I „*Warszawianka*” – *pieśń powstania listopadowego* oraz VII *Dramat-pieśń*), a w innej pracy ta sama badaczka inspirująco pisała o znaczeniu mitu odrodzencego w *Nocy listopadowej*¹⁵. Trudno nie zgodzić się z Wojciechem Gutowskim, który ubolewał: „Nie do pozazdrosczenia jest sytuacja intruza, który próbuje włączyć swój głos do wielopokoleniowego chóru interpretacji arcydramatu Wyspiańskiego”¹⁶. Mimo wszystko Iwone Rusek udało się stworzyć książkę potrzebną i interesującą.

Każdy z dramatów badaczka analizuje osobno, w rezultacie otrzymujemy trzy pogłębione studia interpretacyjne.

Prezentację *Wesela* Autorka rozpoczyna od podrozdziału *Żywi ludzie, prawdziwe dzieje*, w którym omawia realia ślubu Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykówną i deszyfruje postaci gości weselnych utrwalonych przez Wyspiańskiego na kartach dramatu. Ta część jest zdecydowania adresowana do czytelnika dopiero zapoznającego się z utworem, strona anegdotyczna i fakty biograficzne należą bowiem do kwestii dawno rozpoznanych i wielokrotnie – na ogół za barwną *Plotką...* autorstwa jednego z bronowickich weselników¹⁷ – powielanych. W kolejnej partii rozważań badaczka stawia już jednak fundamentalne pytanie, którego bodaj nikt przed nią nie zadał: dlaczego Wyspiański pokazał w dramacie zabawę weselną, a nie ceremonię ślubną, która – jak wiadomo – odbyła się niezwykle widowiskowo w krakowskim kościele Marii Panny? Można oczywiście odpowiedzieć, że przebieg wesela pozwolił poecie twórczo wykorzystać w konstrukcji dramatu analogie z ruchomą szopką krakowską (czy jasełkami, jak chcą niektórzy). Boy-Żeleński widział rzecz jeszcze prościej:

[Wyspiański] stał całą noc oparty o futrynę drzwi, patrząc swoimi stalowymi, niesamowitymi oczyma. Obok wrzało weselisko, huczały tańce, a tu, do tej izby raz po raz wchodziło po parę osób, raz po raz dolatywał jego uszu strzęp rozmowy. I tam ujrzał i usłyszał swoją sztukę. [...] mnie by się zdawało, że, jak wszystko w tej sztuce, tak i ona urodziła się w znacznej mierze po prostu z faktycznej rzeczywistości. To wchodzenie osób parami, bez logicznego powodu, jest najzupełniej naturalnym w izbie przyległej do sali tanecznej; od czasu do czasu zjawia się ktoś i sam, aby na chwilę wydychać się i wyparować, i wówczas, w tym momencie napięcia nerwów, rozprzestrzenia niejako egzystencji, Wyspiański podsuwa mu jego widmo¹⁸.

¹⁴ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego – między tym, co osobiste i zbiorowe, „*Polonistyka. Innowacje*” 2022, nr 16, s. 103–114.

¹⁵ A. Ziółowicz, „*Noc listopadowa*”: czas misterium, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 93–135.

¹⁶ W. Gutowski, „*Wesele*”, czyli zaćmienie mitu, s. 133.

¹⁷ Zob. Boy [T. Żeleński], *Plotka o „Weselu” Wyspiańskiego*, [wycinki z nr 33–36 „*Rzeczpospolitej*”, Warszawa 1922], <https://polona.pl/item-view/0441174a-d8b4-4c99-a473-92b04aeba-c94?page=17> [dostęp: 30.06.2025].

¹⁸ Tamże, s. 6v.

Iwona Rusek – powołując się na interpretacje H. Biegeleisena¹⁹ – przekonująco uzasadnia zaś, że w tradycji ludowej nie ślub kościelny, a właśnie obrzęd weselny stanowił o ważności małżeństwa, o czym świadczyły praktyki i gesty odnoszące się do pary młodej. Aby poprzeć argumentację, badaczka cytuje fragmenty listu Lucjana Rydla, który pisał do swego przyjaciela Franciszka Vondračka, że wesele odbyło się zgodnie z prastarym obyczajem chłopskim, mającym korzenie – jak przypuszczał nadawca – jeszcze w czasach pogańskich²⁰. Następnie autorka książki dokonuje analizy tego rytuału w oparciu o relację w korespondencji Rydla oraz źródła etnograficzne i pokazuje, w jaki sposób Wyspiański odwzorował w utworze zwyczaj i praktyki obrzędowe. Jej zdaniem, twórcy zależało na odzwierciedleniu ludowego myślenia magicznego utrwalonego w obrzędzie, który jest częścią tradycji i kształtuje ducha gromady. Dlatego dokładnie przygląda się rozmaitym rytuałom, od zdawin z błogosławieństwem rodziców i łączeniem rąk narzeczonych na rozkrojonym na dwie połowy chlebie przez elementy stroju państwa młodych, pełniące funkcje apotropeiczne, magiczne i symboliczne, po rolę dziecka – istoty przypisanej do obszaru granicznego – w ceremonii weselnej. I dochodzi do wniosku, że właśnie Isia, odkręcając i przykręcając płomień lampy, światłem czyni znaki otwierające przejście między światem żywych i umarłych²¹, co następnie umożliwia przybycie widm na słowa Racheli (autorka interesująco analizuje rolę tej postaci), a zwłaszcza na zaproszenie państwa młodych jako osób liminalnych, zawieszonych w swym statusie między stanem wolnym a dwój-jednią małżeńską, i dzięki temu obdarzonych władzami magicznymi. To otwiera część poświęconą analizie „Osób Dramatu”, w których badaczka widzi dość jednoznacznie duchy przodków: „wraz z wybiciem północy otworzyła się brama Tamtego Świata i dom stał się siedzibą dusz zmarłych, pełną demonicznych mocy” – pisze (s. 77)²². Taką interpretację statusu widm popiera uwagami o północy jako porze magicznej w *Weselu*, roli wiatru związanego w dawnej kulturze ze sferą zaświatową i dostrzeganiu przez weselników przesuwających się obok cieni, których niematerialność sugeruje, że są postaciami duszy. Zgodnie z przyjętą perspektywą, postać Chochola odnosi autorka książki do słowiańskiego bóstwa domowego zwanego „didem”, „diduchem”, „dziadem” i przedstawianego w postaci słomianego snopa (lub słomianej lalki). Tego

¹⁹ Zob. H. Biegeleisen, *Wesele. Z 26 ilustracjami na kredowym papierze i 56 nutami w tekście*, Lwów 1928.

²⁰ Zob. *List Lucjana Rydla do Franciszka Vondračka*, „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 4, s. 204–208.

²¹ O roli Isi jako dziecka w „sytuacji granicznej” i przestrzeni granicznej podczas nocy weselnej pisała A. Czabanowska-Wróbel w książce *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2004 (w rozdziale o dziecku w dramatach Wyspiańskiego).

²² Interpretacje statusu Osób Dramatu są oczywiście rozmaite. Ostatnio ukazała się praca sytuująca je w perspektywie Derridiańskiej widmontologii, która zakłada, „że wszelkie tragiczne momenty, odciskające się traumą na świadomości współczesnych (a takich chwil w polskiej historii XIX wieku nie brakowało), zostają niejako uwięzione i żyją w przestrzeni mimo upływu czasu, wywierając na potomnych nieustającą presję. Konsekwencje pewnych faktów, niewykorzystane możliwości bądź zmarnowane potencjały konstytuują się w postaci widm” (B. Hac-Rosiak, „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego w perspektywie widmontologicznej, „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 3, s. 45–61).

„ducha przodka, który czuwa nad domem”, uczynił Wyspiański – pisze badaczka – „wodzirejem duchów zmarłych, które przybywają na brownickie wesele” (s. 79 i 80). Omówienie rozmów żywych z widmami w akcie II przebiega w publikacji zgodne z kierunkami interpretacyjnymi utrwalonymi w recepcji dramatu. Iwona Rusek ciekawie je jednak naświetla i precyzuje w oparciu o wnikliwe przyglądanie się tekstowi. Objasnia na przykład dziwną z pozoru kwestię Marysi, która mówi do Widma pierwszego narzeczonego: „Ano dziś nasze wesele” (akt II, scena 5, w. 159). Autorka odnotowuje za H. Biegeleisenem, że zgodnie ze starożytnym zwyczajem młodej osobie zmarłej w narzeczeństwie należało wyprawić pogrzeb na wzór weselnych godów, zatem duch zgasłego na suchoty Ludwika de Laveaux przybywa, by w pewnym sensie dopełnić tej ceremonii.

Iwona Rusek konsekwentnie wyświeśla mityczno-symboliczne znaczenia *Wesela* przez pryzmat rytuału – ludowego i starogreckiego. Wernyhore widzi w tym kontekście w roli kapłana obrzędowego objawiającego pouczenie na wzór tego, jakie otrzymywali uczestnicy misterium w Agraj. Pareneza przybiera – zdaniem badaczki – charakter słownego rozkazu, który ma implikować czynności do spełnienia (rozesłanie wici, powołanie stanów i zebranie ludu przed kościołem). Złoty róg to zaś magiczno-obrzędowy rekwizyt, dzięki któremu spotęguje się wola duchowa narodu i możliwe będzie usłyszenie tętentu zwiastującego przybycie Wernyhory z Archaniołem. „Zasada z Agraj głosiła, że aby usłyszenie czegoś, czego skądinąd nie wolno było słuchać, stało się możliwe, żaden z elementów rytuału nie mógł zostać zaniedbany” (s. 115) – wywodzi autorka, w kontekście misteryjnym interpretując znaczenie trzykrotnego piania koguta, piór w czapce, którą gubi Jasiek, a wreszcie złotej podkowy. Zaburzenie rytuału, prowadzące bohaterów dramatu do stanu snu-letargu, autorka odczytuje jako zadanie dla społeczeństwa i jego – ujętym uniwersalistycznie – wskazaniem kończy tę część książki: „Polacy muszą się więc obudzić, czyli wyzwolić z niewoli duchowej i mentalnej, w jaką popadli nie tylko z racji zaborów, lecz także z powodu własnego lenistwa i gnuśności. [...] Tylko człowiek obudzony może być wolny, a człowiek wolny jest gotowy do czynu. Tym jest praca na rzecz wolnej Polski i jej wspólnego społeczno-duchowego dobra oraz dziedzictwa. *Wesele* jest więc wezwaniem do pracy, by uczynić siebie wolnym” (s. 122).

Druga część tomu, poświęcona *Warszawiance* wystawionej w teatrze krakowskim w 1898 roku, jest najkrótsza, co nie dziwi, zważywszy, że mamy do czynienia z dramatem jednoaktowym, w którym wątki i środki artystyczne zostały maksymalnie skondensowane w celu spotęgowania nastroju i sensu ideowego. Najwięcej miejsca badaczka poświęciła psychologii patriotycznie zorientowanych Polaków, w których zryw niepodległościowy rodzi wewnętrzne napięcia. Wyspiański buduje bowiem emocje bohaterów na rozdzwisku między romantyzowaniem powstania a realnym męczeństwem na polu bitwy, marzeniem o blasku sławy i potrzebą „odznaczenia się” a krwawą śmiercią, brawurą a milczącą służbą sprawie polskiej, geniuszem wojskowym a brakiem wiary w sukces działań wojennych, między ambicjami osobistymi a ciągiem wydarzeń dziejowych, które nieuchronnie

muszą się wypełnić²³. Z charakterystyczną dla siebie wnikliwością Rusek już ze sposobu przedstawienia postaci w didaskaliach wnosi o ich dyspozycjach fizycznych i duchowych (na podstawie informacji o „szytywnej posturze” Chłopickiego pomysłowo wyklada, jak postawa generała zaciążyła na losach powstania 1831 roku). Interesująco dostrzega kobiecy „terrorizm patriotyczny”, choć chyba zbyt jednoznacznie negatywnie ocenia Marię, a już zupełnie niepotrzebnie przeciwstawia jej oczekiwaniom wobec Józefa taką wizję kobiecości: „A przecież kobieta powinna obdarzać mężczyznę czułością, napełniać jego życie pięknem, dom radością, a gdy nadejdzie czas, pobudzać go do wielkich czynów” (s. 129).

Kluczowe sensy dramatu ogniskuje jednak badaczka – i słusznie – wokół idei pieśni, do niej bowiem odnosi się tytuł utworu. Wyspiański konfrontuje heroiczne słowa autorstwa Delavigne’a (spolszczone przez Karola Sienkiewicza) z historią powstania listopadowego, ale też przyznaje kompozycji muzycznej ważną funkcję w strukturze dramatu. Pisał o tym wnikliwie Jan Nowakowski, zauważając, że pieśń *Warszawianka* nie tylko pełni rolę motywu przewodniego, ale wręcz „należy do bezpośredniej genezy dzieła”²⁴:

Wszak to na jej motywach opiera się cały spektakl teatralny [...], pojawienie się pieśni wyznacza wewnętrzny podział, jakby rytm kompozycyjny tej szczególnej „jednoaktówki” [...]. To ona pojawia się w realizacji teatralnej najwcześniej, równocześnie ze scenografią i ze statycznym, nieruchomym układem postaci – zanim padną pierwsze słowa i w ogóle zanim cokolwiek zacznie się dziać na scenie. Już wstępne wskazówki sceniczne ukazują Marię i Annę siedzące przy klawikordzie i grające „sposobiąc się do śpiewu”. U samego kresu dramatu Chór śpiewa znów melodię *Warszawianki* trzykrotnym nawrotem powtarzając wciąż tę samą zwrotkę niby refren uporczywy. [...] Niema scena z Wiarusem odbywa się także przy wtórze melodii pieśni, znów granej na klawikordzie²⁵.

Iwona Rusek przypomina, że kiedy młode bohaterki dzieła śpiewają, za oknami ich szlacheckiego dworku rozgrywa się powstańcza tragedia pod Olszynką Grochowską. I stawia znak równości: „czas decydującej bitwy – czas misterium, czas nadziei, czas zagłady i klęski – tej narodowej i tej osobistej” (s. 125). Nieco dalej identyfikuje misterium z wtajemniczeniem w dzieje narodu i istotę wspólnotowości, jakiego doświadcza Maria wykonując *Warszawiankę*, a zwłaszcza jej słynny fragment:

Leć, nasz orle, w górnym pędzie,
Sławie, Polsce, Światu służ.
Kto przeżyje, wolnym będzie;
Kto umiera, wolnym już (s. 738–741).

²³ Por. J. Nowakowski, „*Warszawianka*” i „*Noc listopadowa*” Wyspiańskiego, Warszawa 1975, s. 78.

²⁴ Tamże, s. 69.

²⁵ Tamże, s. 67–68.

Tok rozumowania badaczki – oraz definiowania kategorii misterium w odniesieniu do tego dramatu – jest następujący:

Misterium, o którym mowa, wynika z samego aktu śpiewania, które co prawda trwa chwilę, ale ta chwila okazuje się czasem, kiedy dokonuje się przemiana, dogłębne poznanie swojej istoty albo istoty czegoś, co własne jestestwo przekracza, gdyż nie dotyczy spraw materialnych i osobistych, ale duchowych. Samo śpiewanie bowiem jest magicznym aktem, w którym dochodzi do komunikacji ze wszystkim, co wciąż żywe w tradycji i historii narodu. [...] Pieśń, co istotne, tworzy emocjonalną więź z przodkami, sprawia, że przez sam akt śpiewania czujemy się spadkobiercami ich duchowego dzieła. Śpiewając, stajemy się [...] potomkami ich idei, nosicielami tego samego pragnienia wolności, za którą oni oddali życie (s. 148).

W finale *Warszawianki* Wyspiański ustami bohaterki zwiastował klęskę i śmierć powstańców. Powracając dekadę później w *Nocy listopadowej* do tematu zrywu z 1831 roku, pragnął wniknąć w jego sens, dokonać interpretacji historycznego momentu poprzez ujęcie go w twórczą wizję. Analizując ów dramat w ostatniej części książki, Iwona Rusek omawia znaczenie pory listopadowej w koncepcji historiozoficznej poety oraz zaskakująco i inspirująco objaśnia leksemem „powstanie”; wiele miejsca poświęca też namysłowi nad postawami przedstawicieli elit intelektualnych i wojskowych, których w odwołaniu do myśli Mickiewicza określa „ludźmi lichego serca” (Potocki, Krasiński, Chłopicki, Lelewel i in.). Interesująco pisze o ambicjach monarchów Wielkiego Księcia Konstantego i ambiwalentnej relacji tego carskiego namiestnika w Królestwie Kongresowym z Joanną-Polonią. Eksplikację *Nocy listopadowej* rozpoczyna jednak – zgodnie z porządkiem dramatycznej akcji – od objaśnienia roli bogiń (Pallas Ateny oraz Nik) przybywających do parku Łazienkowskiego w powstańczą noc. Omówienie symboliki ich atrybutów, strojów i słów służy konstatacji, iż olimpijskie bóstwa zwiastują rozpoczęcie walk, przyszlą wyniszczającą i krwawą wojnę oraz sławę dla walczących. Te uwagi przygotowują grunt pod zasadniczy wątek rozważań, jakim jest rola czynu ofiarnego w historiozofii Wyspiańskiego. „Bezwarunkowe poświęcenie nie oznacza beznadziejnej ofiary, ale świadome oddanie się sprawie, która przekracza jednostkowy wymiar egzystencji” – pisze autorka (s. 173) i rozwija myśl:

Czyny, które stanowią istotę prowadzonej walki nie przemijają, bowiem zawierają w sobie duchowy pierwiastek, który czyni je nieśmiertelnymi, a to sprawia, że powstanie zyskuje wymiar misterium. [...] Opowieści o walecznych bohaterach i ich dziejach służyły zawsze przekazaniu zawartej w nich idei. Ta zaś stanowi źródło nieśmiertelnego czynu, z którego siłę i natchnienie do działania czerpią kolejne pokolenia. I dlatego właśnie, choć wysiłki walczących kończą się klęską, to „nikt nie ma prawa wątpić ani w wartość braterstwa”, ani przelanej krwi, bowiem w niej zaklęta została dusza walczących, która odrodzi się w przyszłych wojownikach (s. 179, 181).

Nie dziwi zatem, że w kolejnych passusach badaczka odwołuje się do misteriów eleuzyńskich i analizuje scenę pożegnania Demeter i Kory w kontekście symboliki ziarna i siewu. Ostatnią partię rozważań tytułuje znacząco *Tylko ten, kto umarł – zmartwychwstanie* (to oczywiście parafraza słynnej kwestii: „Umierać musi, co ma żyć”; scena III), wskazując, że *Noc listopadowa* kończy się w podobny sposób jak *Wesele* – zapadnięciem w sen, który jednak jest całkowicie odmiennie nacechowany:

Kora nakazuje, by czas żałoby po klęsce powstania przespać; „W sen, ludzie, strudzone dusze” (scena VIII, w. 215) – sen ma być tu odpoczynkiem, formą przetrwania tego, co w narodzie najcenniejsze: jego duszy wspólnej oraz wszystkich cnót, które składają się na charakter narodu. A kiedy nadejdzie odpowiedni czas, to: „Ludzi zbudzę, roześle orędzie na żywot – żywot nowy!” (scena VIII, s. 86–87). Tym razem nastąpi prawdziwe przebudzenie, w przeciwieństwie do finałowej sceny *Wesela*. Dokona tego Kora. Na wiosnę jej złoty klucz otworzy ziemię, by umożliwić roślinności wzrost. Wtedy też bogini roześle orędzie i oznajmi, że nadszedł czas nowego życia: „kiedyś – będziecie wolni!” (scena VIII, w. 190); będziecie mogli czynić, a czyn nie będzie już oznaczał walki i śmierci za ojczyznę, lecz pracę na jej rzecz (s. 258–259).

Wartość zaproponowanych w publikacji analiz polega – jak wskazano – nie tyle na rewindykacji czy reinterpretacji sensów dramaturgii Wyspiańskiego, ile na naświetleniu, uwypukleniu i pogłębieniu znaczeń w toku sumiennej, wnikliwej lektury. Z naukowego punktu widzenia można oczywiście postawić pewne zarzuty, wytknąć braki. Teoretyk literatury być może upomni się o próbę osadzenia *Wesela* w kontekście zwrotu ludowego. Historykom teatru i literatury będzie zapewne brakowało rozważań o architektonice dramatów, technice budowy świata przedstawionego, poetyce tekstu, trzeba bowiem wyraźnie podkreślić, że praca Iwona Rusek nastawiona jest na znaczenie, nie na znak; przyjęta optyka problemowa sprawia, że Autorka czyta dzieło Wyspiańskiego przede wszystkim jako tekst kulturowy, odsuwając na dalszy plan kwestie teoretycznoliterackie i teatrolologiczne. Tym zapewne należy tłumaczyć brak w wywodzie kontekstów młodopolskich, istotnych dla maeterlinckowskiego z ducha symbolizmu *Warszawianki* czy mitu (archotypu) odrodzeńczej przemiany z *Nocy listopadowej*, który w rozmaitych wariantach (misteria eleuzyńskie i pitagorejskie, symbolika ziarna) występuje stosunkowo często w dziełach z epoki (Miciński, Żeromski).

Można też pomarudzić na temat drobiazgów. Badaczka przybliżyła sylwetki bohaterów *Wesela*, ale nie uczyniła tego w odniesieniu do pozostałych analizowanych dramatów. Nie wyjaśniła, kim są Chłopicki, Skrzynecki, Żymierski, Leleweł czy Wysocki, za to obszernie scharakteryzowała Atenę i Aresa, choć wiedza o postaciach mitologicznych jest powszechniejsza (nawet jeśli ogólna) niż o uczestnikach XIX-wiecznych powstań. Może dziwić nie poinformowanie czytelnika, iż fraza „Polacy, żadnych złudzeń” (scena w Teatrze Rozmaitości w *Nocy listopadowej*) to aluzja do

słów wypowiedzianych przez cara Aleksandra II podczas przemówienia wygłoszonego w Warszawie w 1856 roku. Albo brak wyraźnego wskazania, dlaczego widma w II akcie *Wesela* ukazują właśnie tym, a nie innym weselnikom. Kwestia ta pojawiała się wielokrotnie w rozmaitych opracowaniach i zapewne Autorka książki nie chciała powielać tych uwag, ale ciekawie byłoby na przykład podkreślić, że Rycerz spod Grunwaldu nawiedza Poetę, ponieważ Kazimierz Tetmajer był autorem dramatu *Zawisza Czarny*, w którym tytułowy bohater bierze udział w wiejskim weselu, a zachwycony szczerością, prostotą i gościnnością chłopów brata się z nimi i żegna ich błogosławieństwem, do którego treści nawiązał Wyspiański: „Kochani ludzie! Na podziękowanie! / Jako wspólnego nam wszystkim pradziada / Piasta: niechaj was strzegą aniołowie!”²⁶. Notabene premiera sztuki miała miejsce miesiąc przed wystawieniem *Wesela* w tym samym teatrze.

Te uwagi formułuję jedynie z naukowego obowiązku. Prawda jest bowiem taka, że z radością i zafascynowaniem przeczytałam publikację Iwony Rusek. To książka pisana ze szczerą pasją i werwą. Badaczka ożywiła światy Wyspiańskiego i pokazała, że każdy – prowadzony przez nią – odbiorca może do nich wejść, by dostrzec ślad zagadki i tajemnicy pod wielokrotnie powtarzanymi w edukacji szkolnej banałami. Wykorzystała przy tym swe doświadczenie autorki słuchowisk radiowych, pisząc językiem obrazowym, oddziałującym na wyobraźnię i apelującym do emocji. Oswoiła Wyspiańskiego, prezentując jego dramaty jako uniwersum wielkich – narodowych i osobistych – namiętności. Ponowne odczytanie tekstów w precyzyjnie przemyślanym porządku interpretacyjnym pozwoliło jej odsłonić trudne, ukryte pod stylistyczną magmą²⁷ i niejasnymi dla młodych odbiorców archaizmami sensy. Jednocześnie badaczka dała lekcję, jak analizować tekst, jak wnikliwie go czytać. Dowiodła, że nawet drobna wzmianka w didaskaliach czy atrybut przypisany postaci mogą mieć kluczowe znaczenie dla rozumienia całości dzieła. Ta książka powinna obowiązkowo znaleźć się w każdej bibliotece szkolnej i uniwersyteckiej. Znakomicie spełnia założenia serii, która – jak wskazuje tekst na tylnym skrzydełku – „przeznaczona jest zarówno dla czytelników zainteresowanych literaturą, jak i dla czytelników zainteresowanych historią. Jej adresatami są zwłaszcza nauczyciele języka polskiego i nauczyciele historii oraz studenci obu tych kierunków. Nauczycielom seria ma pomagać w realizacji nowej podstawy programowej w zakresie przedmiotów humanistycznych. Studentom dostarczać wiedzy poszerzającej horyzonty, a wszystkim czytelnikom lektury atrakcyjnej i pogłębiającej podstawy duchowej więzi z ojczyzną”. Gdyby Wyspiański tę książkę znał, zapewne skomentowałby ją słowami z jednego ze swych wierszowanych listów: „Mniej się czuję samotny, gdy jestem odczuty”²⁸.

²⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Zawisza Czarny. Szkic dramatyczny*, Biblioteka Dziel Wyborowych, druk L. Bogusławskiego, Warszawa [b.r.], s. 35. Nie bez znaczenia jest również fakt, że Zawisza u Tetmajera nosi hełm ozdobiony pawimi piórami.

²⁷ O trudności przebijania się „przez macki miazgi wersów, przez ruchliwe kłaczka zbryłowanego tekstu” pisał Jerzy Paszek w artykule *Niezrozumiałstwo w „Weselu”* [w:] *Stanisław Wyspiański w labiryncie...*, s. 179–190.

²⁸ S. Wyspiański, *List z 13 kwietnia 1905 r.*, [w:] tenże, *Ja – niedokończony projekt. Poezje*, ułożyła i wstępem opatrzyła M. Popiel, Kraków 2018, s. 51.

BIBLIOGRAFIA

- Biegeleisen H., *Wesele. Z 26 ilustracjami na kredowym papierze i 56 nutami w tekście*, nakł. Instytutu Staurpigijańskiego, Lwów 1928.
- Boy [T. Żeleński], *Plotka o „Weselu” Wyspiańskiego*, [w:] *Wieszele* z nr 33–36 „Rzeczpospolitej”, Warszawa 1922], <https://polona.pl/item-view/0441174a-d8b4-4c99-a473-92b04aebac94?page=17>
- Czabanowska-Wróbel A., „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego – między tym, co osobiste i zbiorowe, „Polonistyka. Innowacje” 2022, nr 16, s. 103–114. <https://doi.org/10.14746/pi.2022.16.9>
- Gennep A. van, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, Warszawa 2006.
- Gutowski W., „Wesele”, czyli zaćmienie mitu, [w:] *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 133–151.
- Hac-Rosiak B., „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego w perspektywie widmologicznej, „Pamiętnik Literacki” 2024, z. 3, s. 45–61. <https://doi.org/10.18318/pl.2024.3.3>
- Kępiński Z., *Wyspiański: struktura mitu (1)*, „Dialog” 1968, z. 10.
- Łempicka A., *Problemy „Wyzwolenia”*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2.
- Maciejewska I., *Horyzont mityczny Młodej Polski*. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1980, t. 26, s. 117–160.
- Michalec S., *Świadomość historyczna Stanisława Wyspiańskiego. (Wokół „Bolesława Śmiatego” i „Skatki”)*, „Studia Claromontana” 1997, t. 17, s. 127–200.
- Nowakowski J., *Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 99–120.
- Nowakowski J., „Warszawianka” i „Noc listopadowa” Wyspiańskiego, Warszawa 1975.
- Paszek J., *Niezrozumiałstwo w „Weselu”*, [w:] *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 179–190.
- Pochłódka A., Robotycki C., *Kultura ludowa w dramatach Wyspiańskiego w kontekście współczesnej wiedzy antropologicznej*, [w:] *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 95–105.
- Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, wyd. II rozszerz., Kraków 2008.
- Przerwa-Tetmajer K., *Zawisza Czarny. Szkic dramatyczny*, Biblioteka Dzieł Wyborowych, druk L. Bogusławskiego, Warszawa [b.r.].
- Robotycki C., *Obrzęd weselny jako stan zawieszenia w rytuale przejścia. „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego z perspektywy antropologii kultury*, [w:] *Magia „Wesela”*, red. J. Malik, A. Stafiej, Kraków 2003, s. 117–125.
- Rusek I., *„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego a misteryjne gody w Agraj. Zarys problemu*, [w:] *Wyspiański, Kazandzakis i modernistyczne wizje antyku*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, P. Kaniecki, Warszawa 2012, s. 41–64.
- Sinko T., *Antyk Wyspiańskiego*, wyd. II uzup. i rozszerz., Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1922.

- Stala M., *Człowiek z właściwościami (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski)*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 135–151.
- Wrzosek S., *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1999.
- Wyspiański S., *List z 13 kwietnia 1905 r.*, [w:] S. Wyspiański, *Ja – niedokończony projekt. Poezje*, ułożyła i wstępem opatrzyła M. Popiel, Kraków 2018, s. 51.
- Ziejka F., *„Wesele” w kręgu mitów polskich*, Kraków 1997.
- Ziołowicz A., *„Noc listopadowa”: czas misterium*, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 93–135.

Katarzyna Badowska – historyk literatury i edytorka, pracuje w Zakładzie Literatury Dziewiętnastego Wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania nad literaturą Młodej Polski. Przedmiotem jej zainteresowań jest przede wszystkim twórczość Stanisława Przybyszewskiego oraz zagadnienie podmiotowości w prozie polskiego i europejskiego modernizmu. Na drugim biegunie jej naukowych eksploracji znajduje się literatura wielokulturowej Łodzi przedwojennej. Autorka monografii *„Godzina cudu”. Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego* (2011), edytorka powieści Przybyszewskiego pt. *Dzieci nędzy* (2023) oraz *Il regno doloroso* (2025), współautorka m.in. *Słownika kultury literackiej Łodzi do 1939 roku* (2022) oraz *Przewodnika literackiego po Łodzi* (2017), redaktorka wielu książek zbiorowych.
E-mail: katarzyna.badowska@uni.lodz.pl