

Michalina Żurek*

 <https://orcid.org/0009-0005-4558-0541>

„[...] te moje nieszczęsne sonety” – niedoczytana poezja Tadeusza Boya-Żeleńskiego?

Streszczenie

W artykule zaproponowano odczytanie zmarginalizowanej i wczesnej twórczości poetyckiej Tadeusza Boya-Żeleńskiego, zwłaszcza jego debiutanckich sonetów. Lektura utworów *Chrystus*, *Ave Caesar*, *Marzenie* i *Pożar* ujawnia ich zakorzenie w przemianach duchowych końca XIX wieku, widocznych w motywach cierpienia, destrukcji czy erotyzmu. Wczesna liryka Boya okazuje się ważnym świadectwem jego artystycznych poszukiwań i wskazuje na konieczność uwzględnienia debiutanckich wierszy w badaniach nad młodopolskim rodowodem twórcy.

Słowa kluczowe: debiut literacki, dekadentyzm, Młoda Polska, poezja, Tadeusz Boy-Żeleński

* Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, e-mail: zurekmichalina611@gmail.com

1 Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej *Zapomniany debiut poetycki Tadeusza Boya-Żeleńskiego* obronionej w 2025 roku na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Promotor: dr Rozalia Wojkiewicz, recenzent: dr hab. Sylwia Panek, prof. UAM.



Received: 2025-12-16. Verified: 2026-05-18. Accepted: 2026-06-08

© 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/>)

Funding information: Adam Mickiewicz University in Poznań. **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. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

„[...] those unfortunate sonnets of mine” – unread poetry by Tadeusz Boy-Żeleński?

Summary

The text proposes a reading of Tadeusz Boy-Żeleński's marginalized and early poetic work, especially his debut sonnets. A reading of the sonnets *Christ, Ave Caesar, Dream* and *Fire* reveals their deep rooting in the spiritual transformations of the late nineteenth century, visible in the motives of suffering, destruction or eroticism. Boy's early lyrics turn out to be an important testimony to his artistic explorations and indicate the need to include his debut poems in research on the composer's Young Poland origins.

Keywords: literary debut, decadence, Young Poland, poetry, Tadeusz Boy-Żeleński

Boy nieznanany?

Określenie Tadeusza Boya-Żeleńskiego mianem twórcy nieznanego może budzić słuszny sprzeciw. Trudno wyobrazić sobie literaturę polską i jej historię bez uwzględnienia tak oryginalnego autora. Boy odegrał ważną rolę w rozwoju sztuki przekładu oraz krytyki literackiej dwudziestolecia międzywojennego. W ramach monumentalnej „Biblioteki Boya” przełożył ponad 230 utworów piśmiennictwa francuskiego², wprowadzając je do polskiego obiegu literackiego. Boy publicysta aktywnie uczestniczył w polemikach lat 20. i 30. XX wieku, nierzadko dotyczących spraw pozaliterackich. Jego książki, takie jak *Brązownicy* (1930) czy *Pieśń kobiet* (1930), choć stanowią ważne przedsięwzięcia intelektualne, to wzbudzały również kontrowersje etyczne, szczególnie w środowiskach konserwatywnych³. Warto dodać, że publicystyka Boya, charakteryzująca się oryginalnym, żartobliwym

² Zgodnie z rozeznaniem bibliograficznym dokonany przez Barbarę Winklową w pracy *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 752–759.

³ Zob. D. Niedźwiedz, *Tłumacz-deprawator. Wizerunek Tadeusza Żeleńskiego (Boya) w prasie narodowo-katolickiej i prawicowej w latach 1929–1934 na przykładzie wybranych tytułów*, [w:] *Klasyk mimo woli. W 150. rocznicę urodzin Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*, red. S. Panek, A. Zawiszewska-Semeniuk, TAIWPN Universitas, Kraków 2025, s. 431–460.

i porywającym stylem, została przez Irenę Krzywicką uznana za nowatorską formę literacką, którą ze względu na potencjał estetyczny wykraczający poza ramy felietonu krytyk określiła mianem „nowej poezji”⁴.

Wiele uwagi poświęcono działalności translatorskiej i krytyce literackiej Boya, jego poezja natomiast jest niedostatecznie zbadana. Jedynym zbiorem, który zyskał stałe miejsce w literaturze przedmiotu, są *Słówka* (1913). Tomik cieszył się nie tylko dużym zainteresowaniem współczesnych⁵, lecz także zapisał się w świadomości literackiej kolejnych pokoleń. W dotychczasowych opracowaniach utrwaliło się przekonanie, że *Słówkami* „mówił” cały Kraków przełomu XIX i XX wieku. Wysoką wartość artystyczną tomu podkreślił Jan Kott:

Słówka stały się świadectwem epoki i urosły do wielkiej satyry. Toteż nic dziwnego, że dopiero teraz zaczynamy odkrywać ich istotną literacką genealogię, ich prawdziwe miejsce historyczne. *Słówka* stają nagle obok dramatów Kisielewskiego: *W sieci* i *Karykatur*, obok *Moralności Pani Dulskiej* i obok... *Wesela*⁶.

Na ogół twórczość liryczna Boya jest datowana na lata 1905–1917⁷, z pominięciem debiutu poetyckiego na łamach krakowskiego czasopisma „Świat” (1895). Ustanowienie wspomnianych cezur zamyka jego dorobek w ramach poezji satyryczno-kabaretowej. Potwierdza to klasyfikacja zaproponowana przez Juliusza Kleinera, który w niemieckojęzycznej syntezie polskiej literatury współczesnej przedstawił twórcę *Brązowników* właśnie jako autora pieśni inspirowanych estetyką paryskiego kabaretu *Le Chat Noir*⁸. Ze względu na nieustanne uzupełnianie

4 I. Krzywicka, *Pisarz nieznany*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 11, s. 2. Irena Krzywicka, przyjaciółka Boya, współuczestniczyła w jego kampaniach publicystycznych. Przeciwwagę do oceny autorki *Pierwszej krwi* stanowi dzieło *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim* Karola Irzykowskiego (Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1933).

5 Zob. T. Boy-Żeleński, *Słówka*, oprac. T. Weiss, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988; R. Koziołek, *Śmiech ze „Słówek”*, [w:] *Klasyk mimo woli...*, s. 217–243.

6 J. Kott, *Satyryk i pamiętnikarz Młodej Polski*, [w:] T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 1: *Słówka*, oprac., wstęp J. Kott, kronika i nota bibliograficzna B. Winklów, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 48.

7 Takie ramy czasowe ustalił między innymi Andrzej Stawar w pracy *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 26. Dominika Niedźwiedz umieszcza twórczość poetycką Boya w latach 1906–1912, pomijając tym samym tomiki wydane po *Słówkach* z 1913 roku. Zob. D. Niedźwiedz, *Jak Tadeusz Żeleński stworzył Boya. Strategie, autokreacje, wizerunki*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2022, s. 52.

8 J. Kleiner, *Die polnische Literatur*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenanion, Wildpark-Potsdam 1929, s. 105. Warto odnotować, że Boy nie zgadzał się z oceną Kleinera. Według autora *Słówek* taka klasyfikacja pomijała większą część jego dorobku artystycznego. W liście z 17 marca 1930 roku do Kleinera pisał: „[...] jedyną formułą, w jaką Pan Profesor raczył ująć

*Słówek*⁹ oraz ich ogromną popularność w świadomości czytelników i badaczy utrwalił się obraz twórczości Boya poety-satyryka, bez zwrócenia uwagi na mniej oczywiste cechy jego liryki – zwłaszcza tonów melancholijnych, powstałych w wyniku introspekcji emocjonalnego napięcia. Nawet jeśli w *Słówkach* pojawiają się akcenty melancholijne, interpretuje się je najczęściej jako przejaw dwoistej osobowości Boya, a nie wyraz oryginalnego podejścia artystycznego¹⁰, co uzasadnia podjęcie starań, by zrekonstruować inne, pozostające dotąd w cieniu, twórcze oblicze pisarza.

Boy debutant

W badaniach nad twórczością Boya wyraźna jest tendencja do trywializowania debiutu poetyckiego¹¹. Wynika to w dużej mierze z postawy autora, który w korespondencji do Kazimierza Czachowskiego odniósł się do swoich pierwszych sonetów z dystansem, a nawet z zażenowaniem. W liście z 6 lutego 1933 roku pisał:

całą moją działalność, są tylko te dwie pozycje: piosenka w stylu *Chat-Noir* i – tłumaczenia z francuskiego. Jednym pociągnięciem pióra przekreślił Pan Profesor dwadzieścia moich książek, których ani do piosenek, ani do tłumaczeń zaliczyć się nie da, słowem – całego mnie! Ale to moja wina: gdyby nie te moje nieszczęsne sto tomów przekładów (które nie u Pana jednego już mi zaszkodziły!), może reszta mojej działalności wystarczyłaby do zapewnienia bodaj najskromniejszego istnienia na łamach Pańskiego dzieła, które poza tym, o ile widzę, nie przeoczyło nikogo i niczego. To zupełne unicestwienie mnie jako pisarza, doznane z tak miarodajnej dłoni, podziało na mnie zrazu miazdząco” (T. Żeleński [Boy], *List do Juliusza Kleinera z 16 III 1930*, [w:] tegoż, *Listy*, oprac. B. Winklowska, przeł. z fr. T. Garnysz-Kozłowska, z niem. K. Baranowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 319–320).

- ⁹ Należy zaznaczyć, że *Słówka* nie stanowiły zbioru zamkniętego; za życia autora doczekały się ośmiu wydań (1913–1938), które były sukcesywnie rozbudowywane o kolejne tomy (między innymi *Markiza i inne drobiazgi*, *Słońce jesienne*, *Tryptyk*, *Z mojego dzienniczka*), co czyniło je zbiorem o kompozycji otwartej.
- ¹⁰ Zob. R. Koziołek, *Śmiech ze „Słówek”...*, s. 240–241. Autor wskazuje, że u schyłku pracy nad kolejnymi wydaniem *Słówek* (zwłaszcza w wierszach z tomu *Z mojego dzienniczka. Akord smutku*, dołączonych do wydania z 1918 roku) Boy – dotychczasowy „mistrz szybkiego rymu” – odczuwał potrzebę odejścia od komicznej formy, sygnalizując tym samym wyczerpanie przyjętej konwencji. Autorka niniejszego artykułu, w odróżnieniu od diagnozy Ryszarda Koziołka, zakłada jednak, że melancholijne tony były obecne w poezji pisarza już we wczesnym debiucie literackim, a wspomniane późniejsze liryki stanowią raczej powrót do tego pierwotnego „ukrytego” oblicza, a nie wyłącznie nagłe zerwanie z dotychczasowym stylem.
- ¹¹ Zob. B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 20–21; H. Markiewicz, *Boy-Żeleński*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, s. 19–21; A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, s. 23–25. Wspomniani autorzy ograniczają się w swoich pracach do lakonicznych wzmianek na temat sonetów pisarza, nie podejmując próby pogłębionej interpretacji tych utworów.

Błagam Pana, niech mi Pan nie wymawia tych moich nieszczęsnych „sonetów”, do których się nie przyznaję i które, jeżeli nie wbrew mnie, to nie z mojej inicjatywy dostały się do druku. To było tak. Ja je traktowałem raczej jako ćwiczenie rymotwórcze (oczywiście na sosie, jaki wówczas był modny), i pokazałem je bez cienia myśli o druku Kazimierzowi Tetmajerowi. Kazio, który, choć sam wówczas młody, lubił popierać młodych, zaniósł je Sarneckiemu, który wziął je do druku. Nie sprzeciwiałem się – trudno za wiele wymagać od człowieka – ale kiedy je ujrzałem wydrukowane, tak się zawstydiłem, że na lata mnie to wyleczyło z pisania, aż przypadek mnie do literatury „od kuchni” wprowadził. Do dziś dnia wstydę się tych wierszy, tak są przeciwne mojej postawie duchowej¹².

W liście uwagę zwraca stanowisko Boya wobec własnego debiutu artystycznego wyrażone *post factum*. Sonety, o których mowa, opublikowano w numerze 2 krakowskiego czasopisma „Świat” pod redakcją Zygmunta Sarneckiego w lutym 1895 roku.

W studiach nad twórczością Boya, szczególnie tą publicystyczną, uwagę zwraca metoda wszelkiej podejrzliwości. Już Roman Zimand podkreślał, że autor *Słówek* należy do twórców o „świadomej organizacji literackiej autobiografii”¹³, kreujących własne wizerunki. Kwestię tę rozwinęła Dominika Niedźwiedź, przedstawiając Boya jako stratega – rzecz można – specjalistę od PR-u. Badaczka wskazała, że w jego wczesnej korespondencji można odnaleźć pierwsze ślady kreowania autowizerunku¹⁴.

W pierwszej połowie lat 30. XX wieku, kiedy został napisany list do Czachowskiego, Boy doświadczał szczególnie trudnych momentów. Barbara Winklowska, jedna z najważniejszych badaczek jego twórczości, wskazała, że okres 1928–1932 cechował się najintensywniejszymi „kampaniami” autora *Słówek*, prowadzonymi równocześnie na kilku frontach. Boy rozwijał wówczas deficytową „Bibliotekę” przynoszącą mu tyleż dowodów uznania, co ataków i napaści¹⁵. Winklowska zauważyła także, że właśnie działania z tego okresu zapoczątkowały „kampanię antyboyowską”, przypadającą na lata 1932–1935. Akcję tę, określaną jako „uzdrowienie literatury polskiej”, prowadzili konserwatywni autorzy, tacy jak Jerzy Braun czy Jan Kozicki¹⁶. Z kolei w latach 1930–1935 pogłębiał się kryzys

12 T. Żeleński (Boy), *List do Kazimierza Czachowskiego z 6 II 1933*, [w:] tegoż, *Listy...*, s. 386.

13 R. Zimand, *Wokół debiutu Boya-recenzenta*, „Dialog” 1966, nr 11, s. 81.

14 D. Niedźwiedź, *Jak Tadeusz...*, s. 70–79.

15 B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 350–351.

16 Niektórzy autorzy trafili do tej grupy zupełnie przypadkowo, jak Stanisław Ignacy Witkiewicz. Dla Witkacego kluczowe było opublikowanie własnych tekstów w piśmie niezwiązanym ze Skamandrytami, a nie udział w konserwatywnej akcji przeciw Boyowi. Zob. B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 442. Czesław Lechicki stworzył zbiór tekstów krytykujących postawę Boya. Zob. *Prawda o Boyu-Żeleńskim. Głosy krytyczne*, oprac., wstęp C. Lechicki, „Dom Książki Polskiej”, Warszawa 1933.

wydawniczy „Biblioteki Boya”, co sprawiło, że wcześniejszy rozmach publicystyczny pisarza wyraźnie osłabł.

Aby zrozumieć kontekst listu z 6 lutego 1933 roku, warto uwzględnić ówczesną sytuację Boya. Czachowski, oddany czytelnik „Biblioteki”, wielokrotnie zabierał głos na łamach prasy w obronie ambitnego przedsięwzięcia wydawniczego. Boy nazywał go „aniołem opiekuńczym”, co świadczy o szczególnej relacji między mężczyznami. Często też poruszał w listach problem finansowania „Biblioteki” i związanych z nią strat. Kwestia tłumaczeń stała się jednym z głównych tematów korespondencji krytyków. Autor *Piekła kobiet* prosił w niej o reklamowanie swojej pracy w gazetach, z którymi współpracował życzliwy mu recenzent. Można przypuszczać, że publiczne przypomnienie przez Czachowskiego daty debiutu poety¹⁷ mogłoby posłużyć za kolejny pretekst do zaognienia trwającej już kampanii „antyboyowej”. Z tej perspektywy lektura listu do Czachowskiego nabiera nowych znaczeń, można go bowiem interpretować nie jako proste wyznanie wstydu i żalu, lecz świadomy gest motywowany kontekstem historycznym i krytyczno-literackim.

W czasie tworzenia sonetów Boy traktował je znacznie poważniej; utwory te nie były wyłącznie „ćwiczeniem rymotwórczym”. Według ustaleń Moniki Śliwińskiej Julia Tetmajerowa, siostra matki Boya, mieszkająca wówczas z Żeleńskimi w Krakowie, oceniła debiut siostrzeńca tymi słowami: „Poezje Tadzia ohydne w »Świecie« tak przykre na nas sprawiły wrażenie, żeśmy się uspokoić nie mogły. Chciał się zaznaczyć, jak mówi, i rzeczywiście zaznaczył się, ale jak! Ah, jakie to przykre!”¹⁸. Mimo krytycznego tonu komentarz Tetmajerowej może być odczytany jako świadectwo powagi, z jaką Boy podchodził do swojego debiutu poetyckiego. Gotowość do publicznego „zaznaczenia się” przywodzi na myśl spostrzeżenia Czesława Zgorzelskiego. Badacz, analizując romantyczne debiuty literackie, zauważył, że „pierwsze słowa autora” podpisane własnym imieniem dowodzą świadomego wyboru strategii twórczej, wiążącej nazwisko z pełną odpowiedzialnością za wykreowany w tekście wizerunek¹⁹. Warto więc, mimo intencji artysty, pochylić się nad jego debiutem.

¹⁷ Kazimierz Czachowski napisał: „O właściwym jubileuszu działalności literackiej Tadeusza Boya-Żeleńskiego wypadnie pamiętać za lat dwa. W roku 1935 upłynie lat już... czterdzieści, odkąd ten pisarz o niespożycie młodej i bezkonkurencyjnie płodnej pasji pióra wystąpił po raz pierwszy na polu literackim, drukując sonety w krakowskim »Świecie« Sarneckiego, tym samym »Świecie«, który nieco wcześniej zamieścił przełomowe dla nadchodzących czasów Młodej Polski studium Miriama-Przesmyckiego o Maeterlincku” (tenże, *Jubileusz i misja. Boy-Żeleński jako krytyk i wydawca*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 6, s. 2–3).

¹⁸ Cyt. za: M. Śliwińska, *Księżę. Biografia Tadeusza Boya-Żeleńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024, s. 39.

¹⁹ C. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 51.

Debiut Boya

O ile początki działalności poetyckiej Boya-Żeleńskiego datowane są na wczesne lata 90. XIX wieku, o tyle konkretny czas powstania debiutanckich sonetów nie jest znany. Winklowska wskazała²⁰, że genezę debiutanckich sonetów należy łączyć z drugą połową 1894 roku²¹. W tym kontekście szczególnie intrygujący wydaje się list Kazimierza Przerwy-Tetmajera do matki z 9 stycznia 1895 roku. Poeta wspominał w nim o dokonanej przez autora *Słówek* selekcji wierszy przekazanych redaktorowi Sarneckiemu²². Na podstawie tego fragmentu korespondencji można wysnuć wniosek, że cztery liryki opublikowane na łamach „Świata” są tylko częścią juveniliów poety.

Boy bagatelizował znaczenie własnego debiutu poetyckiego. Twierdził, że cztery sonety przesłał do redakcji „Świata” bez jego zgody Przerwa-Tetmajer²³. Słowa te ustępują jednak ustaleniom badaczy²⁴, wskazującym na osobiste przekazanie omawianych utworów redakcji gazety przez samego Boya. Chęć wymazania poetyckiej przeszłości z własnej biografii była tak silna, że nawet w późniejszej publicystyce pisarz przekształcał istotne fakty. Na przykład w artykule poświęconym Sarneckiemu, redaktorowi „Świata”, pominął siebie wśród twórców publikujących na łamach tegoż czasopisma²⁵. Ten gest, niezależnie od osobistej motywacji, stanowi dowód na nieustanne dążenie Boya do umniejszania roli własnych juveniliów w kreowanej autonarracji.

Winklowska podkreśliła wpływ Tetmajera na pierwsze próby poetyckie autora *Słówek*²⁶. Bliska relacja między Boyem a jego kuzynem Kazimierzem nawiązała się około 1892 roku, o czym ten pierwszy kilkakrotnie wspominał w felietonach²⁷.

20 B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 21.

21 Czas ten okazuje się szczególnie newralgiczny w biografii autora, ponieważ to właśnie wtedy Boy zdecydował się na chwilowe porzucenie studiów medycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i zapisał się na Wydział Filozoficzny UJ. Decyzja ta wzbudziła zainteresowanie artystów i literatów Krakowa, o czym świadczy między innymi korespondencja Henryka Opieńskiego z Anną Krzymuską. Muzykolog odnotował: „*Nouveauté du jour*, że Tadeusz Żeleński rzuca medycynę, aby poświęcić się literaturze” (H. Opieński, *Listy do Anny*. Zeszyt 2. Okres rzeszowski 18.08.1894–27.02.1895, oprac., wstęp i komentarze J. Cywińska, M. Sieradz, J. Leśniewska, J. Sygnarski, Fundacja „Archiwum Helweto-Polonicum”, Fryburg 2022, s. 151–152).

22 B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 20.

23 T. Boy-Żeleński, *List do Wacława Borowego z 28 I 1921*, [w:] tegoż, *Listy...*, s. 165–166.

24 B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 19–21.

25 T. Boy-Żeleński, *Dobry ton*, „Kurier Poranny” 1928, nr 272, s. 3–4. Obecność twórczości Boya w „Świecie” odnotował Ferdynand Hoesick. Zob. tenże, *Zygmunt Sarnecki. Wspomnienia pośmiertne*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 11 (wydanie wieczorne), s. 3–4.

26 B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 21.

27 T. Boy-Żeleński, *Mity i zgrzyty. Polemiki, recenzje, wspomnienia*, wybór, przedmowa J. Gondowicz, ilustracje w wyborze B. Winklowej, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 24–25.

Warto więc zacytować artykuł-wspomnienie zamieszczone w „Wiadomościach Literackich” w 1933 roku:

Zakopane, Tatry, cóż oklepańszego, wstyd prawie mówić o tym. Ale w moim tatrzańskim wtajemniczeniu było coś, co je wyodrębnia z bezliku innych. Byłem między czternastym a osiemnastym rokiem życia towarzyszem włóczęg górskich Kazimierza Tetmajera, młodego wówczas poety, dla którego powziąłem fanatyczne uwielbienie. Byłem smarkatym Horacjem tego Hamleta, którego pęknięcie duszy nie było nigdy fasonem literackim, ale najgłębszą i najboleśniejszą prawdą. [...] Dla mnie zbliżenie to – i na tym tle! – było cudowną przygodą, było niezapracowanym i дарowanym przez los rozszerzeniem skali życia i wrażeń. Z zachwytem przechodziłem kurs żrącego pesymizmu, który tak oczyszcza serce dziecka. Asystowałem czarnoksiężskim operacjom, w których powszedniość przetapia się na sztukę. Byłem pod nieustającym urokiem. [...] Na wszelki sposób uczyłem się mowy poezji²⁸.

Ślady „kursu żrącego pesymizmu” są także dostrzegalne w dedykacji debiutanczkiego cyklu – otwierają go słowa: „Kazimierzowi Przerwie-Tetmajerowi”²⁹. Młody Boy współdzielił poglądy środowiska „bezdogmatowców i melancholików”, którego przedstawicielem był właśnie autor *Na Skalnym Podhalu*. Już Winklowska zauważyła, że pierwsze utwory autora *Słówek* są charakterystyczne dla wczesnej fazy Młodej Polski właśnie ze względu na wyraźne inspiracje poezją Tetmajera, dorobkiem francuskich parnasistów oraz upodobaniem do formy sonetu³⁰. Niewystarczająco dotąd dostrzeżono jednak ich głębsze związki ze zmieniającą się estetyką poezji końca wieku, zwłaszcza z poetyką symbolistyczną.

W stanie badań szczególnie wyraźnie rysuje się problematyka recepcji juveniliów Boya. Wśród opracowań poświęconych autorowi *Słówek* można zaobserwować tendencję do marginalizowania roli pierwszych prób literackich, jak i znaczenia liryizmu w jego dorobku.

Henryk Markiewicz oraz Barbara Winklowska, wzmiankując na marginesie badań o cyklu Boya, skupiali się na zagadnieniach dekadentyzmu oraz formie

²⁸ Tamże, s. 24–25.

²⁹ Zob. „Świat” 1895, R. 8, nr 3, s. 58. Cały cykl przedrukowano [w:] *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Boy-Żeleński, wyd. 2, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1947, s. 449–452.

³⁰ B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 21. Aneta Mazur zwróciła uwagę, że „zjawisko parnasizmu rozpytywa się w powodzi różnych, zapewne »parnasistowskich« popisów formalnych. Nic dziwnego zatem, że takie ujęcie francuskiego modelu poezji, jako najłatwiejszego, cieszyło się największą popularnością – choć w tym momencie nie oznaczało już właściwie nic, albo niewiele”. Trudno więc określić parnasizm modą, której uległ Boy. Dokładne związki Boya z parnasistami sprzed 1900 roku (jest to formalny początek zamiłowania Boya do literatury francuskiej) są jeszcze niezbadane. Zob. A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna. Instytut Filologii Polskiej, Opole 1993, s. 112.

artystycznej, sytuując wszystkie utwory cyklu w kontekście inspiracji parnastowskich³¹. Andrzej Zdzisław Makowiecki – choć nazwał sonety Boya „pierwszym wtajemniczeniem” literackim – to potraktował je jako marginalny epizod w jego biografii³². Makowiecki sugerował, że rzeczywisty początek formacyjnego doświadczenia Boya należy wiązać dopiero z przyjazdem do Krakowa w 1898 roku Stanisława Przybyszewskiego – „genialnego Polaka”, jak nazywano autora manifestu *Confiteor*, który ukierunkował kształtowanie się nowoczesnej tożsamości artystycznej pisarza. Taka interpretacja, choć niewątpliwie uzasadniona z perspektywy dojrzałej twórczości Boya, sprawia, że w badaniach pomniejsza się rangę jego wczesnych utworów, odzwierciedlających poetykę pierwszej fazy Młodej Polski.

„Ty znasz jeden, o rytmie, me wewnątrz”. Słowo o sonecie *Chrystus*

Debiutanckie wiersze Boya³³ stanowią więc swoiste kompendium tematów „młodopolskiego świata wyobraźni”, by posłużyć się tytułem tak ważnej dla badań nad epoką pracy pod redakcją Marii Podrazy-Kwiatkowskiej³⁴. W skład tego cyklu wchodzi utwory, takie jak *Chrystus* i *Ave Caesar*, w których Boy sięga po figury religijne i historyczne, by wyrazić paraliżujący niepokój jednostki, czy też *Marzenie* i *Pożar* – prezentujące oniryczne wizje rzeczywistości zderzonej z destrukcyjną siłą.

Pomijane w bogatej literaturze przedmiotu sonety zasługują na odrębną uwagę, gdyż są świadectwem przynależności autora do nowego pokolenia artystycznego. Debiut Boya wykracza poza zwykłe naśladownictwo ówczesnych wzorców. Stanowi próbę zajęcia stanowiska wobec nowej problematyki sztuki Młodej Polski. Pozwala to dostrzec w Boyu twórcę zainteresowanego mroczną i oniryczną estetyką epoki.

W otwierającym cykl debiutanckim sonecie *Chrystus* scena ukrzyżowania służy ukazaniu bezradności i nieuchronności cierpienia. Boy odwołuje się do popularnego na przełomie XIX i XX wieku modelu przedstawienia Chrystusa (obecnego na przykład w *Symbolu* Tetmajera), akcent kładzie jednak na egzystencjalny

31 Zob. B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 21; H. Markiewicz, *Boy-Żeleński...*, s. 20.

32 A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 23–25. Warto zaznaczyć, że badacz – jako jeden z nielicznych – podjął próbę interpretacji debiutanckich sonetów Boya. Choć jego analiza ma charakter syntetyczny i marginalny w kontekście całościowego ujęcia twórczości autora, zamyka ją istotna konstatacja, że utwory te stanowią literackie świadectwo poszukiwań artystycznych, wyznaczających kierunek późniejszej drogi twórczej pisarza.

33 Debiutancki cykl sonetów został opublikowany pod nazwiskiem Tadeusza Żeleńskiego, jeszcze przed przyjęciem przez autora pseudonimu „Boy”. Zob. B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 33–38.

34 Zob. *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podrazy-Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

wymiar ludzkiego bólu, rezygnując z typowych pejzaży emocjonalnych. Poeta ukazał Syna Bożego w momencie śmierci:

Konał Chrystus – i patrzył jak u stóp Golgoty
Wrzało życie – jak rolnik żyzne orał łany,
Jak pod świątynią klęczał lud modłom oddany
W blasku zachodzącego słońca tarczy złotej.

[...] Od Libanu, w tysiącnym roznosiły echu
Pieśń szyderstwa – i głowę schyliwszy na łono
Konał, wisząc na krzyżu, baranek bez grzechu³⁵.

Ukrzyżowany Chrystus symbolizuje bliskość sfer niebiańskich i Boga. To jego wertykalne położenie, rzec można, „zamyka go” między ziemią a niebem – w swojej pułapce, z której jedynym wyjściem będzie śmierć. Poeta skupia się na wciąż trwającym cierpieniu Chrystusa. Rozpięty na krzyżu, staje się człowiekiem rozdartym pomiędzy życiem a śmiercią, górą a dołem, a także między światem ludzkim a światem boskim. Widzimy go nie tyle w roli Syna Bożego, skazanego na cierpienie, męczeńską śmierć, przez którą ma odkupić ludzkość, ile jako człowieka silnie związanego z materialnością i życiem ziemskim. Antynomie te pogłębiają kryzys egzystencjalny Chrystusa:

Patrzył – i ogarnęły go dziwne tęsknoty –
I on mógł żyć spokojny, szczęśliwy, kochany –
Żal ścisnął wielkie serce – piec poczęły rany³⁶

Ludzkie życie zostaje przeciwstawione woli Boga. Chrystus z utęsknieniem spogląda na świat. Prozę codzienności symbolizują prace polowe czy modlący się u progu świątyni tłum. Podmiot liryczny tego sonetu złapany w pułapkę własnej ontologii doświadcza tęsknoty do wolności. Jak wspominała Maria Podraza-Kwiatkowska, w poezji Młodej Polski formuła więzienia połączona jest najczęściej z pragnieniem wolności³⁷. Chrystus odczuwa żal za niedostępnym mu życiem bez krzyża i cierpienia. Warto zauważyć, że wbrew dekadentckim tendencjom epoki³⁸ śmierć nie stanowi aktu wyzwającego.

³⁵ T. Boy-Żeleński, *Chrystus*, „Świat” 1895, R. 8, nr 3, s. 58, przedruk: *Młoda Polska...*, s. 449–450.

³⁶ Tamże.

³⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 18.

³⁸ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 183.

Młodopolskie interpretacje ukrzyżowanego miały świadczyć o niepokodzeniu, sprzeczności perspektywy ludzkiej, historycznej, i boskiej, transcendentnej³⁹, dlatego też w różnych artystycznych realizacjach przedstawiono Jezusa ukrzyżowanego zwróconego ku człowiekowi, a nie ku Bogu, Twórcy planu odkupienia. Boy, korzystając z motywu biblijnego, ukazał Chrystusa jako człowieka oddzielonego od boskości – samotnego i udręczonego własnym losem. W sonecie nie występują bezpośrednie określenia dotyczące boskości Baranka Bożego. Jedynymi elementami przywołującymi boską naturę Chrystusa są nazwy własne, imię i symbol krzyża. Poeta odwołał się do biblijnej tradycji pasyjnej wprost. Tak wykreowany portret Chrystusa, sugeruje sferę *sacrum*. Dlatego też utwór ma wymiar eisegetyczny⁴⁰.

Jezus, opisywany w sonecie, cierpi w sposób, który sytuje wizję Boya w kręgu symboli-mitów przenikniętych melancholią. Ale to zaledwie jedna strona egzystencjalnego portretu człowieka.

O ile Chrystus wiąże się ze sferą *sacrum* i ideą miłosierdzia, o tyle Neron – przywołany w *Ave Caesar* – uosabia dążenia nienawistne, impulsywne. Człowiek, będący sumą tych dwóch sprzecznych sił, znajduje się w położeniu tragicznym, gdyż wyzwolenie się spod władzy psychologicznego determinizmu okazuje się niemożliwe. Napięcie to – trafnie opisane przez Charles’a Baudelaire’a jako stan oznaczający, że „każdy człowiek, o każdej godzinie wzywa równocześnie Boga i Szatana”⁴¹ – znajduje swoje odzwierciedlenie w poetyckiej praktyce Boya.

W tym miejscu trzeba wspomnieć o inspiracji dziełem *Żywot Jezusa* (*Vie de Jésus*, 1863) Ernesta Renana, opublikowanym w 1904 roku w tłumaczeniu Andrzeja Niemojewskiego⁴², publicystę związanego z „Wędrowcem” i lwowską „Kuźnią”. Utwór ten, w efekcie demitologizacji Chrystusa, wzbudził spore zainteresowanie czytelników w drugiej połowie XIX wieku, również w kręgach warszawskiej Szkoły Głównej, która była nie tylko ośrodkiem edukacyjnym, lecz także ukształtowała środowisko aktywnie uczestniczące w życiu umysłowym epoki. Warto dodać, że francuskim pisarzem, historykiem i filologiem zainteresowała się Eliza Orzeszkowa, opisując go jako „człowieka kochającego prawdę i czciciela powszechnej myśli ludzkiej, której sam został objawem i częścią”⁴³.

³⁹ Tamże, s. 196.

⁴⁰ Zob. E. Jakiel, *Młodopolskie eisegezy. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Moskowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013, s. 317–335.

⁴¹ Ch. Baudelaire, *Dzienniki intymne. Biedna Belgia!*, przeł. R. Engelking, Oficyna, Łódź 2023, s. 72.

⁴² Na marginesie warto dodać, że w wyborze wierszy dla wydawnictwa Ossolineum Boy uwzględnił Andrzeja Niemojewskiego w gronie takich poetów, jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer czy Franciszek Nowicki, którzy debiutowali w 1891 roku tomikami rewolucyjnymi. Zob. *Młoda Polska...*, s. 13–14.

⁴³ E. Orzeszkowa, *Ernest Renan*, „Ateneum” 1886, t. 2, z. 1, s. 22.

Istotą dzieła Renana jest nowatorska interpretacja figury Chrystusa. Autor zerwał z tradycyjnym, teologicznym ujęciem i ukazał Jezusa jako człowieka psychologicznie złożonego, inspirującego, będącego wzorcem doskonałości. Scenistyczny sposób przedstawienia Syna Bożego stanowił wyzwanie dla współczesnych, odzwierciedlał krytyczny stosunek do norm religijnych, bliski nurtowi dziewiętnastowiecznego racjonalizmu oraz krytyce źródeł Biblii⁴⁴. Dokonania Renana przyczyniły się również do postrzegania „świętej księgi” jako zbioru legend i mitów. W pozytywizmie i Młodej Polsce poszukiwano na kartach Biblii symboli kulturowych.

Późne tłumaczenie dokonane przez Niemojewskiego obrazuje ciągłość procesów transfiguracyjnych postaci Chrystusa w Młodej Polsce⁴⁵. Wskazuje także na silną pozycję Pisma Świętego jako kodu kulturowego w tamtym czasie⁴⁶. Jak stwierdził tłumacz: „treść [Biblii – M.Ż.] jest jako powietrze nas otaczające, którym wszyscy z konieczności oddychamy”⁴⁷. W istocie to właśnie tradycyjne i typowe symbole-mity z kręgu kultury chrześcijańskiej – jak wskazała Maria Podraza-Kwiatkowska⁴⁸ – stawały się najczęściej wykorzystywanym tworzywem wyobraźni artystów przełomu wieków.

Męka i zmartwychwstanie Chrystusa zajmują miejsca centralne w przekazie biblijnym. To one miały się stać początkiem drogi do oczyszczenia z grzechów ludzkości oraz zwycięstwa nad śmiercią i szatanem. W *Żywocie Jezusa* Renan określił moment śmierci Syna Bożego jako początek boskości Chrystusa⁴⁹, akcentując, że ukrzyżowanie jest punktem kulminacyjnym w religii chrześcijańskiej. Niewinna ofiara Boga-Człowieka odsłaniała fundamentalne prawdy chrześcijaństwa, ukazując jednocześnie wstrząsające, najbardziej dramatyczne doświadczenie cierpienia opisywanego w Biblii. W związku z tym symbolika pasyjna korespondowała nie

44 E. Renan, *Żywot Jezusa*, przeł. A. Niemojewski, nakł. tłumacza, Kraków 1904. Krytycyzm Renana w stosunku do prawd religii objawionej nie był odosobniony i wynikał z tendencji deterministycznego pojmowania dziejów kultury widocznych między innymi w pracach Hippolyte'a Taine'a czy Henry'ego T. Buckle'a.

45 Warto dodać, że nie tylko w XIX wieku odnotować można próby modyfikacji historii Męki Pańskiej. *Historia passionis* ma długą tradycję kulturowo-literacką w Europie, w tym także w Polsce. Zob. I. Świeczkowska, *Wyobraźnia pasyjna w polskiej literaturze religijnej późnego średniowiecza*, „Tekstura. Rocznik filologiczno-kulturoznawczy” 2023, nr 11, s. 63–86.

46 Niemojewski do 1905 roku związany był z ruchem socjalistycznym, antyklerykalnym i antyreligijnym. Zob. *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 15, *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski, hasła osobowe M–Ś*, red. K. Budzyk, E. Aleksandrowska, Z. Szwejkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 111.

47 A. Niemojewski, *Od tłumacza*, [w:] E. Renan, *Żywot Jezusa...*, s. 9.

48 M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, TAIWPN Universitas, Kraków 1994, s. 130.

49 E. Renan, *Żywot Jezusa...*, s. 344.

tylko z kluczowym dla Młodej Polski obrazem człowieka cierpiącego, ale również z filozofią Artura Schopenhauera, jednego z najważniejszych myślicieli całej formacji intelektualnej⁵⁰. Chrystus ukrzyżowany stał się dla twórców nowej sztuki symbolem niezawinionej i wiecznej agonii, odzwierciedlał smutek artystów ogarniętych „epidemią rozpacz”⁵¹.

Neron – artysta zbrodni

W *Ave Caesar*⁵², drugim sonecie cyklu, fascynacja mrocznym obliczem natury ludzkiej zyskuje pełen wyraz. Wobec rozpadającego się świata, ukazanego z wykorzystaniem motywu celowego podpalenia Rzymu, Neron – cesarz rzymski w drugiej połowie I wieku n.e. – znajduje ratunek w sztuce: przemienia brutalną zbrodnię w widowisko estetyczne.

Odwołując się do refleksji Tacyty (Publiusza Korneliusza), sugerującego, że to właśnie Neron ponosi odpowiedzialność za pożar Rzymu w 64 roku n.e., poeta przedstawił władcę jako artystę zbrodni. Kataklizm przekształcił się w teatr zniszczenia – w tej wizji poetyckiej cesarz rzymski staje się modernistycznym „artystą życia”, nieomal dekadentem, który przekracza fundamentalne granice etyczne, traktując własne okrucieństwo jako dzieło sztuki.

Krwawy potworze! Zbrodni artysto, Neronie
Niż olimpijskich bogów gigantyczne cienie,
Niż świętej aureoli Chrystusa promienie
Imię twoje wspanialsze, tygrysie na tronie.

O, boska chwilo! U stóp twoich miasto płynie
Pożogą, którą twoje wzniciło skinienie –
Patrzysz, jak drogie dziecko twej woli, zniszczenie
Świat ogarnia, a duma rośnie w twojem łonie⁵³

W literaturze antycznej ukształtował się wizerunek Nerona jako niemoralnego i okrutnego władcy, odpowiedzialnego za prześladowanie pierwszych chrześcijan. Ważną rolę w tworzeniu mitu-symbolu Nerona odegrały dzieła Tacyty, zwłaszcza

⁵⁰ W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia...*, s. 182.

⁵¹ C. Jellenta, *Epidemia rozpacz*, [w:] tegoż, *Studia i szkice filozoficzne*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1891, s. 1–32.

⁵² Tamże, s. 450–451.

⁵³ T. Boy-Żeleński, *Ave Caesar*, „Świat” 1895, R. 8, nr 3, s. 58, przedruk: *Młoda Polska...*, s. 450–451.

Roczniki (rozdziały XIII–XVI)⁵⁴. Historyk wspominał o rzekomym podpaleniu miasta przez Nerona, który według podania chciał w ten sposób zmienić Rzym na Neropolis; podczas pożaru władca śpiewał pieśni o zagładzie Troi. Tacyt relacjonował również rzucenie przez cesarza odpowiedzialności za klęski, w tym przede wszystkim za pożar „Wiecznego Miasta”, na chrześcijan – grupę społeczną pozbawioną wówczas ochrony państwa i powszechnie pogardzaną, której – jak zauważył historyk – nikt nie bronił. Chociaż uznał winę wyznawców Chrystusa, wyraził jednak współczucie wobec okrutnych kar zarządzonych przez cesarza⁵⁵. Jak wskazał Seweryn Hammer, imiona takie jak Tyberiusz, Kaligula czy Neron utrwaliły się w tradycji historycznej jako określenia tyranów⁵⁶. Podanie Tacyty stanowiło również podstawę dla przedstawienia władcy w dziele Ernesta Renana *L'Histoire des origines du christianisme* (1863–1881). Francuski badacz oznaczył tom czwarty podtytułem: *L'Antéchrist*, jeszcze pod koniec XIX wieku kontynuując utożsamienie Nerona z Antychrystem⁵⁷.

Wykreowana w sonecie postać Nerona koresponduje z tradycją przedstawiania go jako tyрана⁵⁸, Boy wszakże przewartościowuje samego władcę:

54 Do Tacyty odwołał się również Henryk Sienkiewicz, tworząc *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona* (1895–1896). Noblista wspominał, że na potrzeby powieści zwiedzał wieczne miasto „z Tacytem w ręku”, budując swoją wiedzę na źródłach antycznych. Pierwsze odcinki powieści Sienkiewicza ukazały się dopiero w marcu 1895 roku na łamach „Gazety Polskiej”, czyli co najmniej miesiąc po publikacji sonetów Boya.

55 Z. Kubiak, *Dzieje Greków i Rzymian, Świat Książki*, Warszawa 2003, s. 460–464. Warto przywołać słowa Kubiaka dotyczące krytyki źródeł: „nie jesteśmy tu tak zupełnie pewni, co jest prawdą, a co pogłoską. Ale o szaleństwach antyczni dziejopisarze mówią wiele. Główni świadkowie to Tacyt (*Roczniki*, ks. XIII–XVI), biografia Swetoniusza *Nero* oraz Kasjusz Dio” (tamże, s. 460–464).

56 S. Hammer, *Wstęp*, [w:] Tacyt, *Wybór pism*, przeł., oprac. S. Hammer, Wrocław 2004, s. 11.

57 M. Wyke, *Neron, spektakle prześladowań i nadmiaru*, przeł. D. Dąbrowska, M. Zakolska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020, s. 142–143. Według badacza Renana interesował przede wszystkim konflikt apostołów z Neronem, a nie wizerunek władcy. Zwrócił uwagę, że postać Antychrysta z Apokalipsy św. Jana to właśnie rzymski cesarz wykorzystany przez jej autora z powodów osobistej zemsty.

58 W tradycji chrześcijańskiej utożsamiono Nerona z Antychrystem, prześladowania wyznawców Chrystusa interpretowano jako zapowiedź upadku Rzymu. Wraz z triumfem nowej religii utrwalił się obraz cesarza jako ucieleśnienie zła i skrajnego okrucieństwa. W dziełach starożytnych przedstawiano go w roli niszczyciela rodzaju ludzkiego i „trucizny zatruwającej świat”. W literaturze europejskiej – od antyku aż do XIX wieku – Neron funkcjonował jako figura przekraczania granic w imię zepsucia i przemocy, a także bezwzględnego wroga chrześcijaństwa. Być może Boy znał powieść o bezdusznym tyranie pod tytułem *Rzym za Nerona* pióra Józefa Ignacego Kraszewskiego, opublikowaną w 1886 roku. Zob. M. Wyke, *Neron, spektakle...*, s. 142–143; I.J. Kraszewski, *Rzym za Nerona. Obrazy historyczne*, Druk. „Czasu” W. Kirchmayera,

Twe imię budzi tęsknot szal za orgią zbrodni,
Ucho rozmarza wyciem hyeny zgłodniałej –
Twoja postać i blaski, które biją od niej⁵⁹

Władca staje się więc uosobieniem zbrodni. To, co złe, przybrało formę piękniejszą niż to, co moralnie dobre. Spektakl zbrodniczy, mimo naruszenia fundamentalnych zasad etycznych, został oceniony jako estetyczny. Wybór Boya „Neronów ponad Chrystusy”⁶⁰ – jak ujął tę dychotomię Antoni Lange w *Vox posthuma* (1895) – stał się wyrazem fascynacji ciemną stroną natury ludzkiej i dowodem zmiany tradycyjnych wartości. Warto zauważyć, że w Młodej Polsce często podejmowano próby reinterpretacji ważnych, typowych dla kultury europejskiej symboli-postaci. Niektóre z nich nie odbiegały od romantycznych reinterpretacji⁶¹.

O ile wcześniejsi twórcy – jak choćby Alexandre Dumas⁶² – eksponowali jedynie artystowskie aspiracje Nerona, o tyle Boy uczynił ze zbrodni główną materię jego twórczości. W efekcie władca w *Ave Caesar* przestaje być figurą historyczną czy antytezą Chrystusa; staje się – by przywołać fragment sonetu – „zbrodni artystą”, jego „potworna wielkość” dominuje nad porządkiem moralnym, dowodząc tym samym kształtowania się nowej modernistycznej wrażliwości.

Korzystając ze skarbca kultury, Boy przedstawił obraz katastroficzny, spektakl przemocy, triumf okrutnika, którego decyzje nie wpłyną na odrodzenie się świata. Skupił się na ekspresji dezintegracji duszy. Poeta wyróżnił akt destrukcji, który stał się celem życia:

Gaszą ziemskiej wielkości potęgi i chwały – ⁶³

Tęsknota za zbrodnią może wynikać z dekadenceckiego umiłowania rozpadu i destrukcji. Żeleński przezwycięża jednak doświadczenie kryzysu wartości za pośrednictwem intensywnego estetycznego – artyzmu zbrodni. Pragnienie tego stanu wyraża porównanie szalejącego pożaru do „boskiej chwili”, co nadaje kaktlizmowi wymiar masochistyczno-hedonistyczny, a zarazem go romantyzuje. Analogiczny mechanizm poeta przedstawił w sonecie *Pożar*, z tą różnicą, że tam metaforyka ognia odnosiła się bezpośrednio do zmysłowego żywiołu miłości. Zbrodnie Nerona określane są za pomocą silnych semantycznie epitetów. Potwór

Kraków 1866; H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

⁵⁹ T. Boy-Żeleński, *Ave Caesar...*

⁶⁰ A. Lange, *Poezje*, nakł. autora, Kraków 1895, s. 112.

⁶¹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 130–131.

⁶² Zob. A. Dumas, *Neron. Romans historyczny*, t. 1–2, E. Wende i Spółka, Warszawa 1926.

⁶³ T. Boy-Żeleński, *Ave Caesar...*

staje się „krwawy”, a cesarz jest „olbrzymem potworności”. Takie zagęszczenie emocjonalnych przymiotników wprowadza nastrój niepokoju i strachu. Ponadto „dzieckiem” Nerona okazuje się żywioł ognia. Jego symbolika łączy się z tym, co negatywne (siła niszczycielska), ale i tym, co pozytywne (odrodzenie). W *Ave Caesar* ogień jest siłą piękną, choć destruktywną.

„Nie czuć – nie istnieć – nie żyć... co znaczą te dźwięki...?”

Sonet *Marzenie*

Henryk Markiewicz scharakteryzował trzeci sonet cyklu – zatytułowany *Marzenie* – jako rezultat nowej mody na melancholijny nastrój, czyli dekadentyzm⁶⁴. Warto przytoczyć fragment felietonu autora *Słówek*, który – już pod pseudonimem Boy – wracał we wspomnieniach do Krakowa lat 90. XIX wieku:

Dekadent! Nigdzie ten modny termin nie miał tak pełnego oddźwięku jak w ówczesnym Krakowie. Dola mojego pokolenia była straszna. Czym żyć? Gdzie znaleźć powszedni chleb romantyzmu? Patos cierpień narodowych, podgryzanych przez „Szkolę krakowską”, zanudzony na śmierć – w osobie poezji – przez szkołę tout court, był już dla młodych próchnem, nowych bogów jeszcze nie było. Warszawska młodzież nie знаła zapewne tej pustki: postęp, pozytywizm, konspiracja, praca społeczna, samokształcenie z całym urokiem zakazanego owocu, Marks czytany potajemnie jak romans, ciągle ryzyko, ciągły dramat w powietrzu, coś na kształt wielkiego miasta wreszcie – wszystko to syciło głód duszy. [...] Dekadentyzm: podnieść własną beznadziejność do wyżyn idei, stworzyć z niej zakon to jedyne, co pozostawało⁶⁵.

Zjawisko, które scharakteryzował Boy, można by określić, posiłkując się ustaleniami Teresy Walas, jako mitologizację pamięci ideologicznej. Zdaniem badaczki był to istotny składnik polskiego dekadentyzmu, wyrażający głębokie zwątpienie młodego pokolenia – zarówno w następstwie klęski światopoglądu pozytywistycznego, jak i poczucia niepowodzenia tradycji romantycznej. „Podwójna klęska”, jaką odczuwali twórcy młodej poezji, potęgowała poczucie nieskuteczności i rozpacz⁶⁶.

W skromnej literaturze przedmiotu dotyczącej sonetów Boya opublikowanych na łamach krakowskiego „Świata” badacze najczęściej podejmują analizę właśnie

⁶⁴ H. Markiewicz, *Boy-Żeleński...*, s. 20.

⁶⁵ T. Boy-Żeleński, *Mity i zgrzyty...*, s. 62–63.

⁶⁶ T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 137.

wiersza *Marzenie*⁶⁷. Wspomniany trzeci sonet cyklu stanowi wyraz dekadenskiej „epidemii rozpacz”. Utwór otwiera bezosobowe przywołanie abstrakcyjnych haseł: „myśli o śmierci” oraz „skojarzenia”. Choć motywy te przywodzą na myśl tetmajerowski *Hymn do Nirwany*, to warto podkreślić, że Boy odrzuca tradycyjną formę apostrofy. W przeciwieństwie do utworu Tetmajera dokonuje się tu zapis doświadczenia emocjonalnego. Tę postawę podkreśla wybór formy sonetu, której dwie pierwsze, opisowe, zwrotki poświęcono refleksji nad śmiercią i jej wszechogarniającym wpływem. Poeta przywołuje ukryte pragnienia, tworząc liryczny portret osamotnionego dekadenta. Adresatem staje się więc podmiot liryczny, a nie personifikowana śmierć, co obrazują słowa:

Myśl o śmierci... bezmiaru żądz i boleści
Skojarzenie... rozszerza się strachem żrenica,
Gdy pragnieniem drży serce – dziwna tajemnica
Tkwi w tem słowie, co razem i łamie i pieści.

Myśl o śmierci... ach! Ileż w swoich głębiach mieści
Uroków i przerażeń – wieczysta krynica
Uczuć drażniących, co swym nektarem nasycą
Duszę znużoną życiem bez celu i treści⁶⁸.

Podmiot liryczny dokonuje autodiagnostyki, rejestrując osłabienie woli i narastające zmęczenie bodźcami zewnętrznymi. Charakterystyczna dla przełomu wieków scjencyczna ciekawość ustępuje miejsca pragnieniu wyciszenia, w którym nirwana – jako „mistyczna muzyka” – umożliwia chwilowe „zawieszenie” świadomości:

Nie czuć – nie istnieć – nie żyć... co znaczą te dźwięki...
Skąd płynie tych wyrazów mistyczna muzyka?...
Czuć dotknięcie dłoni jedwabistej, miękkiej...⁶⁹

Jak zauważył Jan Tuczyński, symbol ten w literaturze Młodej Polski rzadko służył artykulacji mistycznych treści, ograniczając się najczęściej do estetycznego wymiaru kontemplacji⁷⁰. Także u Boya nirwana nie jest aktem poznawczym służącym budowaniu nowej hierarchii wartości, lecz wyczerpuje się w czystej estetyzacji rozpacz i melancholijnym poddaniu się cierpieniu. Jest to stan somatycznego wygasania,

⁶⁷ Zob. H. Markiewicz, *Boy-Żeleński...*, s. 19–21; B. Winklowska, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 21; A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 25.

⁶⁸ T. Boy-Żeleński, *Marzenie*, „Świat” 1895, R. 8, nr 3, s. 59, przedruk: *Młoda Polska...*, s. 451.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1969, s. 208.

w którym subtelnie zarysowana, „synestezyjna” „jedwabista dłoń” – kojarząca się z ukojeniem lub onirycznym marzeniem – pełni funkcję jedyne go sygnału zmysłowego, stanowiącego ekwiwalent wyzwolenia z egzystencjalnej niemocy.

Motyw ten zyskuje kluczowy kontekst interpretacyjny, gdy zestawimy go z utworem Kazimierza Przerwy-Tetmajera o tym samym tytule. Starszy poeta kreśli w nim obraz zmysłowej harmonii, w której oniryczny stan współdzieli się z ukochaną kobietą:

Cicho w okrąg – – cichy spokój
Śle pogodny uśmiech ziemi,
Morzu, niebu... My oboje
W owej ciszy marzym niemi.

Najpiękniejszej z wszystkich kobiet
Do mej piersi tuląc łono,
Wolno, sennie płynę wzrokiem
W przestrzeń morza nieskończoną...⁷¹

O ile zatem u Tetmajera fizyczna bliskość przynosi ukojenie i nadaje utworowi wyraźny rys erotyczny, o tyle w sonecie Boya motyw ten ulega subtelnej dekonstrukcji. Nie dochodzi tu do całkowitego wymazania erotyki, lecz do jej krańcowej fragmentaryzacji. Obecna w liryku „jedwabista dłoń” stanowi sygnaturę kobiecości niepełnej, niewidzialnej i nieznanej. Ta fantomowa obecność nie oferuje realnego ocalenia w miłości; jej zadaniem jest raczej porwanie podmiotu i doprowadzenie go do specyficznego, nirwanistycznego stanu całkowitego wyciszenia. Ów dotyk, chociaż niekompletny i tajemniczy, okazuje się aktywnym impulsem do somatycznego wygasania. Dłoń ta nie tyle budzi namiętność, ile hipnotyzuje i doprowadza bohatera do powolnego zaniku życiowych sił.

Postawa pesymistyczna oddziałuje na poetę niczym „mistyczna muzyka”, przed którą można uciec, zamykając oczy, zanurzając się w ciszy. Podmiot liryczny jest wyraźnie zmęczony i przeciążony nadmiarem bodźców społecznych oraz egzystencjalnych. Chce wyłączyć zmysły, oddzielić się od świata, wyciszyć wszelkie dźwięki, co przywołuje na myśl bohatera nerwowego, który – według Krystyny Kłosińskiej – charakteryzuje się osłabieniem woli, zanikiem uczuciowości i wzmożeniem zmysłowości⁷². Warstwa językowa współgra z sytuacją podmiotu lirycznego. Myśl o śmierci, zdaje się, powoli opanowuje jego umysł, „rodząc” kolejne melancholijne refleksje. Mówiący stał się więc ofiarą „epidemii rozpacz”.

⁷¹ K. Przerwa-Tetmajer, *Marzenie*, [w:] tegoż, *Poezje. Seria II*, nakł. autora, Kraków 1895, s. 49.

⁷² K. Kłosińska, *Powieści o wieku nerwowym*, „Śląsk”, Katowice 1977, s. 36.

Pytania, które zadaje podmiot, przypominają ostatnie impulsy niemelancholijnego mózgu, a scjentyczna, niemal naukowa ciekawość – typowa dla postaci nerwowych w literaturze lat 90. XIX wieku – miała na celu zrozumienie stanu duszy. Niestety, granice epistemologiczne okazały się nieprzekraczalne. Znaczące, że w *Marzeniu* – znacznie częściej niż w innych sonetach z debiutanckiego cyklu – podmiot liryczny ujawnił się za pomocą pierwszej osoby liczby pojedynczej. Nadaje to utworowi osobisty charakter.

Zanikanie woli życia koresponduje z doświadczeniem „dziwnej rozkoszy”, która stanowi ekwiwalent nirwany, śmierci, ukojenia, często portretowanym w literaturze jako kobieta-kochanka, wyzwalamą podmiot z bezradności i niemocy życia. *Marzenie* jest w istocie oniryczną wizją, realizującą się w przestrzeni granicznej – między jawą a snem. Stan ten pozwala na rozmycie realnych konturów, cierpienia i zatarcie granic między bytem a niebytem, co obrazuje moment wyciszania zmysłów:

Głodzi lekko me czoło i oczy przymyka...

I wszystkie moje myśli, pragnienia i lęki

Gasną, cichną i dziwna rozkosz mnie przenika... mistyczna⁷³

Hipnotyzujące dotknięcie, które powoduje, że podmiot przymyka oczy, wprowadza w stan psychofizycznego zawieszenia. Tytułowe „marzenie” zyskuje w tej konfiguracji podwójne znaczenie, splatając oniryczną formę z głębokim pragnieniem niebytu. Ów stan nirwanistyczny można zatem interpretować jako próbę urzeczywistnienia życzenia – intymną przestrzeń, w której zmysłowe ukojenie przynosi podmiotowi przynajmniej chwilowe zawieszenie bólu istnienia. Tak pojęty bezwład okazuje się jedynym sposobem na ucieczkę przed opisanym wcześniej tragicznym położeniem człowieka. O ile w pozostałych sonetach jednostka pozostaje bezradna wobec psychologicznego determinizmu, zawieszona w napięciu między miłosiernym, choć osamotnionym Chrystusem a nienawistnym impulsem Nerona, o tyle w *Marzeniu* poeta podejmuje próbę całkowitego wygaszenia owych sprzecznych sił. Oniryczny niebyt wyznacza tu unikalną sferę, w której bolesne rozdarcie ulega ostatecznemu wyciszeniu. Tym samym rola wybawiciela przenosi się z bezsilnej figury Zbawiciela na kojącą nicość. To nie cierpienie na krzyżu, lecz właśnie senny niebyt przynosi tu jedyny realny ratunek przed „epidemią rozpacz”.

⁷³ T. Boy-Żeleński, *Marzenie...* Zob. kontekstowo R. Okulicz-Kozaryn, *Marzenie*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1: A–M, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016, s. 820–828.

Finał w ogniu

W zaledwie czteroczęściowym cyklu Boya tematyka aż dwóch utworów skoncentrowana jest na żywiole ognia, co nadaje tej metaforze wyjątkową rangę strukturalną. Motyw ognia zajmuje zresztą fundamentalne miejsce w wyobraźni poetyckiej Młodej Polski⁷⁴. Skupia niszczycielską pasję, tragiczne oczyszczenie, jak i ostateczną katastrofę. Boy świadomie wpisuje się w tę schyłkową wrażliwość. O ile w *Ave Caesar* płomień współtworzyły jeszcze atmosferę gwałtownego buntu, o tyle w kolejnym utworze – *Pożar* – pożoga zyskuje zupełnie inny wymiar. Wieńczący cykl sonet rozpoczyna się opisem sceny z udziałem niszczycielskiego ognia, bez wątpienia, nawiązującym do wspomnianego wcześniej sonetu poświęconego bezdusznemu władcy:

Liząc belki w lubieżnym, pieszczącym uścisku
Płomień skrada się zwolna przez dachów krawędzie –
Nagle buchnął i pomknął w niewstrzymanym pędzie
Po wysuszonych gotówkach zczerniałem ścielisku.

Jak rumak, gdy przestanie czuć wędzidło w pysku,
Gnąją ognie w zniszczenia spienionym oblędzie –
Wichru, ach wichru! Wkrótce całe miasto będzie
Jaśnieć w pożarów dumnym świetlnym obelisku⁷⁵.

Ekspansja ognia staje się nośnikiem młodopolskiego erotyzmu. Poeta, odchodząc od dosłowności na rzecz sugestywnej metaforyki, kreuje wizję, w której „lubieżny” płomień przeistacza się w zmysłową energię. Namiętność ta, podobnie „jak rumak, gdy przestanie czuć wędzidło w pysku”, wymyka się kontroli i przybiera postać niszczycielskiej siły, przywołując na myśl nieokiełznaną ekspresję *Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego (1894), jednego z najbardziej znanych płócien tego czasu. *Pożar* staje się zatem spektaklem erotyzmu splecionego z destrukcją, co pozostaje w pełni zgodne z młodopolskim obrazowaniem miłości, w którym „intensywna chwila” uniesienia prowadzi do całkowitego zatracenia się w żywiołowym igrzysku⁷⁶.

Sposób przedstawienia aktu miłosnego w poezji Boya stanowi w istocie jego absolutyzację – moment intensyfikujący afekty i prowadzący ku ostateczności. Poeta odwołuje się do funkcjonującego w Młodej Polsce mitu intensywnej chwili uniesienia

⁷⁴ Zob. J. Paszek, *Świat ognia*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni...*, s. 133–190.

⁷⁵ T. Boy-Żeleński, *Pożar*, „Świat” 1895, R. 8, nr 3, s. 59, przedruk: *Młoda Polska...*, s. 452.

⁷⁶ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

miłosnego⁷⁷, ale – co istotne – realizuje go w sposób odmienny. Dla wielu modernistów akt miłosny był czymś w rodzaju azylu – wyizolowaną, ale też wyreżyserowaną, chwilą silnych przeżyć, chroniącą przed tyranią natury i chuci. W *Pożarze* próżno jednak szukać tego rodzaju ukojenia. Choć poeta sięga po intensywność erotycznego doświadczenia, to wykorzystuje je jako środek prowadzący do destrukcji. Intensywność przeżycia zbliża się zatem nie do symboliki łagodnej Afrodyty, lecz do ciemnej, namiętnej i niebezpiecznej figury Astarte – patronki chuci, destrukcyjnej namiętności i erotycznej siły przekraczającej granice indywidualnej egzystencji.

Znamienna okazuje się uwaga Wojciecha Gutowskiego. Uczony stwierdził, że w młodopolskich utworach o tematyce miłosnej hedonistyczne „ja” zmysłowe pojawia się jako błysk żaru (pragnienia) pośród ciemności⁷⁸. Boy przedstawia pożar jako eksplozję nie tylko ognia – źródła ciepła i zniszczenia – ale również światła:

Pierś płomieni wydłuża się w szyje łabędzie,
Aby znów się w olbrzymiem zespolić ognisku
Już płoną stopy w długim, nieprzejrzanym rzędzie,

Niebo w krwawym czerwieni się łuny odbłyśku –
Zda się, że iskier ptactwo cały świat obsiedzie
Niszcząc go w tem żywiołów wspaniałem igrzysku...⁷⁹

Światło nie ma konotacji moralnych, nie symbolizuje dobra czy objawienia w tradycyjnym, chrześcijańskim sensie. Jego znaczenie bliższe jest modernistycznemu rozumieniu postaci Lucyfera jako „niosącego światło”, a więc figury ambivalentnej, łączącej poznanie, bunt i zmysłowość. Podobny sposób obrazowania pojawia się w omawianym wcześniej *Ave Caesar*, w którym światło pożaru jest wynikiem spalania ciał i służy oświeceniu postaci Nerona – okrutnej, lecz zarazem estetyzowanej. W obu przypadkach światło wydobywa z mroku to, co namiętne.

Warto zauważyć, że „spod” synestezyjnych epitetów zastosowanych przez Boya wyłania się postać kobieca. Podobnie jak w *Marzeniu* nie jest to figura ukonkretniona – tam zmysłowa obecność sprowadza się do dotyku „jedwabnej dłoni”, tutaj natomiast, za sprawą antropomorfizacji, ogień zostaje obdarzony cechami kobiecego ciała: piersiami, które przeistaczają się w łabędzie szyje. Warto przypomnieć, że łabędź to jeden z symboli-kluczy epoki⁸⁰.

W wierszu wykorzystano metonimię kobiecości. Brakuje tu spełnionej miłości – zamiast niej pojawia się dynamiczne, zmysłowe obrazowanie pożądania, czego

⁷⁷ Tamże, s. 113.

⁷⁸ Tamże, s. 118.

⁷⁹ T. Boy-Żeleński, *Pożar...*

⁸⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 154.

przykładem jest ekspresyjna fraza: „wichru, ach wichru!”. Kobiecość, pozbawiona idealizacji, została zestawiona z olbrzymim ogniskiem – żywiołem, który ma zniszczyć rzeczywistość. W ten sposób poeta kreuje panerotyczną wizję aktu miłosnego, wykorzystując metaforykę ognia jako ekspresji destrukcyjnej siły namiętności.

Zamknięcie sonetu *Pożar* podsumowuje zarazem wczesny etap liryczny w twórczości Boya. Warto jednak zauważyć, że po latach autor *Brązowników* powrócił do poezji lat 90. XIX wieku. We wstępie do autorskiej antologii *Młoda Polska* (1939), wydanej w ramach Biblioteki Narodowej, tak charakteryzował minioną epokę:

Pleśń grobów nie była tym jedynym, od czego trzeba się było oderwać. Poprzedzająca epoka była epoką tzw. pozytywizmu, w którego oczach rymowanie wierszy trąciło bez mała niegodną rozumnego człowieka zabawką. [...] A jako szczególnie niegodne i śmieszne wręcz marnotrawstwo czasu ścigał pozytywizm poezję miłosną. Sam pamiętam w tymże warszawskim „Przeglądzie Tygodniowym” taką odpowiedź od redakcji: „Wierszy miłosnych nie drukujemy”. Było to tuż przed momentem, gdy miała całą Polskę rozpulchnić zmysłowa liryka Tetmajera, otwierająca śluzę wzbranej fali poezji miłosnej obojej płci⁸¹.

Boy nie ogranicza się do wskazania momentu przełomu. W dalszej części swoich wspomnień precyzuje, jak szybko nowa estetyka przeistoczyła się w zestaw tematów i wyobrażeń. Tym samym poeta definiuje oblicze całego pokolenia:

Wszystko to związane razem – smutek, miłość, biodra, piersi, obok nirwany raz tatrzańskich perci, żlebów, piargów – będzie stanowiło na długo inwentarz naśladowców. Ukuto wówczas termin: „tetmajeryzować” na oznaczenie tego stylu poezji⁸².

Nowa poezja – podążając za wskazówkami Boya – była „rozpięta” między symboliczną nirwaną (rozumianą jako śmierć, zapomnienie) a miłością. Ten dualizm Erosa i Tanatosa tworzył napięcie, które decydowało o młodopolskiej wizji człowieka, w której akt zmysłowy miał przynosić chwilowe uwolnienie od egzystencjalnego bólu. Wskazując na te mechanizmy, dojrzały krytyk mimowolnie opisał istotę własnego, wypartego, debiutu.

Warto zauważyć, że cykl omawianych sonetów rozwija się wzdłuż tej osi, choć w sposób nieoczywisty. Otwierająca go udręka Boga-człowieka w *Chrystusie* oraz estetyczny teatr zbrodni Nerona w *Ave Caesar* tylko pozornie odbiegają, jak się zdaje, od tej prostej klasyfikacji, w istocie przygotowując grunt pod finałowe wyznania. Motywy cierpienia i zniszczenia, z pierwszych utworów, znajdują swoje

⁸¹ T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] *Młoda Polska...*, s. 5–6.

⁸² Tamże, s. 17–18.

intymne domknięcie w *Marzeniu*, skupionym na pragnieniu ostatecznego wygaśnięcia, oraz w *Pożarze*, gdzie niszczycielska siła aktu miłosnego staje się wyrazem buntu przeciwko egzystencjalnej pustce.

W tym kontekście debiutanckie sonety Boya jawią się jako istotne świadectwo jego postawy artystycznej, znacząco odbiegającej od jego późniejszego wizerunku satyryka, utrwalonego między innymi przez Antoniego Słonimskiego⁸³. Potraktowanie tego debiutu jako świadomie ukształtowanego cyklu pozwala na istotną redefinicję rozumienia wczesnej twórczości autora *Piekiła kobiet* i wpisuje ją w nurt modernizmu.

Boy poeta

Do lirycznej twórczości Boya zaliczyć należy⁸⁴:

- cztery debiutanckie sonety opublikowane w „Świecie” w 1895 roku;
- teksty napisane podczas działalności kabaretowej (często we współpracy z Witoldem Noskowskim) – przykłady:
 - *Igraszki kabaretowe* (1908);
 - *Piosenki i fraszki „Zielonego Balonika”* (1908);
 - *Nowe piosenki (trzecia seria)* (1910);
 - *Szopka krakowska „Zielonego Balonika”* (1911);
 - *Gdy się człowiek robi starszy... Wierszyków porcja czwarta* (1911);
- *Słówka. Zbiór wierszy i piosenek z 16-ma melodiami w tekście* z 1913 roku (osiem wydań poprawianych i uzupełnianych przez samego Boya);
- nieopublikowane wiersze pojawiające się w korespondencji do Anny z Schillerów Leszczyńskiej⁸⁵;
- *Markiza i inne drobiazgi* z 1914 roku – własnym nakładem;
- *Słońce jesienne (tryptyk)* z 1915 roku – własnym nakładem;
- *Z mojego dzienniczka (Akord smutku)* z 1916 roku, ale opublikowane w 1917 – własnym nakładem.

Ostatnie trzy wymienione tomy poezji początkowo zostały wydane w formie osobnych publikacji. Niemniej jednak to *Słówka* odzwierciedlają najważniejszy koncept poetycki w twórczości Boya. W związku z tym utwory zawarte w tych

⁸³ W ujęciu Słonimskiego wizerunek Boya satyryka opiera się na zestawieniu śmiechu z melancholią: „Jako poeta, autor *Słówek*, zostanie Boy niezrównanym satyrykiem, łączącym sentyment z dowcipem, żartobliwość z melancholią” (tenże, *Alfabet wspomnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 22–23).

⁸⁴ Według ustaleń Barbary Winklowej, zob. też, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 19–117.

⁸⁵ Zob. B. Winklowska, *Listy Tadeusza Boya-Żeleńskiego do Anny Leszczyńskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, t. 59, z. 1, s. 171–255.

tomach były wielokrotnie włączane do kolejnych reedycji zbioru z 1913 roku, które – dla przypomnienia – uległy zmianie w efekcie decyzji autora aż osiem razy⁸⁶.

Z perspektywy omawianego tematu najistotniejszy jest tom *Z mojego dzienniczka (akord smutku)*, który znalazł się w *Słówkach* już w wydaniu trzecim (1918). Jego charakter znacząco odbiega od poprzednich zbiorów. Jak podpowiada tytuł, silne są tu nastroje melancholijne, korespondujące niekiedy z tonacją debiutanckich sonetów. Widoczna tam warstwa ironiczna okazuje się bliższa twórczości Heinricha Heinego niż poetyce kabaretowej. W wierszu *Majową, cichą nocą* można zresztą zauważyć bezpośrednie nawiązania do autora *Księgi Pieśni*:

Błądzę, jak jaki Heine,
Z duszą śmiertelnie chorą –⁸⁷

Ukierunkowanie interpretacji na poetykę zbliżoną do twórczości Heinego wprowadza zarazem modyfikację dotychczasowych ustaleń, „odsuwając” te utwory od *Słówek*, silnie wszak powiązanych z ich kabaretowym rodowodem. Wiersze te powstały także w innych okolicznościach niż *Słówka*, w 1916 roku, gdy Boy został powołany na lekarza kolejowego, a więc odizolowano go od krakowskiego środowiska. Okres ten zapisał się w świadomości twórcy jako ciemny i trudny. W liście do Anny Leszczyńskiej z 26 stycznia 1917 roku wyznał: „Dziwne mam uczucie teraz, nie wiem, czy to przez spędzanie większej części życia w zupełnej samotności, w ciepłarnianym gorącu żelaznego pieca, ale coraz więcej jakoś żyję jak przez sen”⁸⁸. Z tego względu tomy te należy interpretować odrębnie, gdyż nie są w pełni integralne ze *Słówkami*.

Zakończenie

„Ty znasz jeden, o rytmie, me wnętrzu”⁸⁹ – to właśnie rytm, rozumiany jako substytut poezji, został przez Tadeusza Boya-Żeleńskiego wybrany do ekspresji własnego wnętrza. Twórca nie był jednak odosobniony w przekonaniu, że to właśnie liryka najlepiej sprzyja artystycznemu samowyróżnianiu. Nic więc dziwnego, że i Boy, urzeczony czasami „rządów poezji”, próbował swoich sił także w formie lirycznej.

Niniejszy szkic stanowi wstęp do dalszych badań nad młodopolskim rodowodem Boya. Już Andrzej Zdziław Makowiecki zauważył, że właściwy początek formacyjnego doświadczenia pisarza należy wiązać z Młodą Polską. Badacz

⁸⁶ B. Winkłowa, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 84–86.

⁸⁷ T. Boy-Żeleński, *Z mojego dzienniczka (Akord smutku)*, G. Gebethner i Spółka, Kraków 1917, s. 10.

⁸⁸ T. Boy-Żeleński, *List do Anny Leszczyńskiej z 26 I 1917*, [w:] tegoż, *Listy...*, s. 113–115.

⁸⁹ T. Boy-Żeleński, *Z mojego dzienniczka...*, s. 13.

pomniejszył jednak znaczenie wierszy debiutanckich autora *Słówek*, wskazując na cyganerię Przybyszewskiego jako główne źródło doświadczenia młodopolskiego⁹⁰. Tymczasem związki Boya z formacją młodopolską miały charakter na tyle złożony i wieloaspektowy, że nie należy marginalizować jego wczesnych poetyckich świadectw, w tym omawianych sonetów. Utwory te stanowią dokument procesu twórczego Boya i są elementem współtworzącym zróżnicowany młodopolski etap jego twórczości. Zrozumienie, czym dla Boya była Młoda Polska, jest niezwykle istotne w celu uchwycenia kształtu jego późniejszej postawy twórczej. Włączenie cyklu opublikowanego na łamach „Świata” w obręb *Słówek* odsunęło na dalszy plan ich pierwotny kontekst i przesądziło o ich marginalizacji. Tymczasem debiutanckie sonety Boya mają potencjał interpretacyjny wykraczający poza dotychczasowe ustalenia badaczy.

Bibliografia

- Baudelaire Charles, *Dzienniki intymne. Biedna Belgia!*, przeł. R. Engelking, Oficyna, Łódź 2023.
- Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski, hasła osobowe M–Ś*, red. K. Budzyk, E. Aleksandrowska, Z. Szwejkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Dobry ton*, „Kurier Poranny” 1928, nr 272.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Listy*, oprac. B. Winklowska, przeł. z fr. T. Garnysz-Kozłowska, z niem. K. Baranowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Mity i zgrzyty. Polemiki, recenzje, wspomnienia*, wybór, przedmowa J. Gondowicz, ilustracje w wyborze B. Winklowej, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Pisma*, t. 1: *Słówka*, oprac., wstęp J. Kott, kronika i nota bibliograficzna B. Winklowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Słówka*, oprac. T. Weiss, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988.
- Boy-Żeleński Tadeusz, *Z mojego dzienniczka (Akord smutku)*, G. Gebethner i Spółka, Kraków 1917.
- Czachowski Kazimierz, *Jubileusz i misja. (Boy-Żeleński jako krytyk i wydawca)*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1933, nr 6.
- Dumas Alexandre, *Neron. Romans historyczny*, t. 1–2, E. Wende i Spółka, Warszawa 1926.

⁹⁰ A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)...*, s. 23–25.

- Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Gutowski Wojciech, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Hoesick Ferdynand, *Zygmunt Sarnecki. Wspomnienia pośmiertne*, „Kurier Warszawski” 1922, nr 11 (wydanie wieczorne).
- Irzykowski Karol, *Beniaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim*, Księgarnia F. Hoesick, Warszawa 1933.
- Jakiel Edward, *Młodopolskie eisegezy. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – Pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel, J. Moskowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013.
- Jellenta Cezary, *Studia i szkice filozoficzne*, Gebethner i Wolf, Warszawa 1891.
- Kleiner Juliusz, *Die polnische Literatur*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam 1929.
- Kłosińska Krystyna, *Powieści o wieku nerwowym*, „Śląsk”, Katowice 1977.
- Koziołek Ryszard, *Śmiech ze „Słówek”*, [w:] *Klasyk mimo woli. W 150. rocznicę urodzin Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*, red. S. Panek, A. Zawiszewska-Semeniuk, TAIWPN Universitas, Kraków 2025.
- Kraszewski Józef Ignacy, *Rzym za Nerona. Obrazy historyczne*, Druk. „Czasu” W. Kirchmayera, Kraków 1866.
- Krzywicka Irena, *Pisarz nieznany*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 11.
- Kubiak Zygmunt, *Dzieje Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 2003.
- Lange Antoni, *Poezje*, nakł. autora, Kraków 1895.
- Makowiecki Andrzej Zdzisław, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1987.
- Markiewicz Henryk, *Boy-Żeleński*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001.
- Mazur Aneta, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna. Instytut Filologii Polskiej, Opole 1993.
- Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Boy-Żeleński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, wyd. 2, Wrocław 1947.
- Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Niedźwiedź Dominika, *Jak Tadeusz Żeleński stworzył Boya. Strategie, autokreacje, wizerunki*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2022.
- Niedźwiedź Dominika, *Tłumacz-deprawator. Wizerunek Tadeusza Żeleńskiego (Boya) w prasie narodowo katolickiej i prawicowej w latach 1929–1934 na przykładzie wybranych tytułów*, [w:] *Klasyk mimo woli. W 150. rocznicę urodzin Tadeusza Żeleńskiego (Boya)*, red. S. Panek, A. Zawiszewska-Semeniuk, TAIWPN Universitas, Kraków 2025.

- Okulicz-Kozaryn Radosław, *Marzenie*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 1: A–M, red. J. Bachórz, G. Borowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Opiński Henryk, *Listy do Anny. Zeszyt 2. Okres rzeszowski 18.08.1894–27.02.1895*, oprac., wstęp i komentarze J. Cywińska, M. Sieradz, J. Leśniewska, J. Sygnarski, Fundacja „Archiwum Helveto-Polonicum”, Fryburg 2022.
- Orzeszkowa Eliza, *Ernest Renan*, „Ateneum” 1886, t. 2, z. 1.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Prawda o Boyu-Żeleńskim. *Głosy krytyczne*, oprac., wstęp C. Lechicki, „Dom Książki Polskiej”, Warszawa 1933.
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz, *Poezje. Seria II*, nakł. autora, Kraków 1895.
- Renan Ernest, *Żywoł Jezusa*, przeł. A. Niemojewski, nakł. tłumacza, Kraków 1904.
- Sienkiewicz Henryk, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, oprac. T. Żabski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Słomski Antoni, *Alfabet wspomnień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Stawar Andrzej, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.
- Śliwińska Monika, *Książę. Biografia Tadeusza Boya-Żeleńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2024.
- Świeczkowska Ines, *Wyobrażenia pasyjna w polskiej literaturze religijnej późnego średniowiecza*, „Tekstura. Rocznik filologiczno-kulturoznawczy” 2023, nr 11.
- Tacyt, *Wybór pism*, przeł. i oprac. S. Hammer, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004.
- Tuczyński Jan, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1969.
- Walas Teresa, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Winklowska Barbara, *Listy Tadeusza Boya-Żeleńskiego do Anny Leszczyńskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, t. 59, z. 1.
- Winklowska Barbara, *Tadeusz Żeleński (Boy). Twórczość i życie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Wyke Maria, *Neron, spektakle prześladowań i nadmiaru*, przeł. D. Dąbrowska, M. Zakolska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Si-tarski, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2020.
- Zgorzelski Czesław, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
- Zimand Roman, *Wokół debiutu Boya-recenzenta*, „Dialog” 1966, nr 11.

Michalina Żurek, studentka I roku studiów magisterskich filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na literaturze modernistycznej, szczególnie na okresie Młodej Polski i twórczości Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Interesuje ją także analiza debiutów literackich, biografizm i autobiografizm oraz badania nad stylem literackim. W pracy naukowej bada wpływ doświadczeń życiowych pisarzy na ich twórczość, zwłaszcza w kontekście relacji między życiem a literaturą w okresie przełomu XIX i XX wieku. Zajmuje się także twórczością niemieckiego poety Heinricha Heinego oraz jego wpływem na polskich poetów modernistycznych.