

ANETA MAZUR
Instytut Polonistyki i Kulturoznawstwa
Uniwersytet Opolski

STEFANIA CHŁĘDOWSKA – ZAPOMNIANA NOWELISTKA

Słowa kluczowe: Stefania Chłędowska, nowele, narracja, humor, biedermeier

Keywords: Stefania Chłędowska, short stories, narrative, humour, Biedermeier

Autorki nie stać było na głębszą obserwację ani też oryginalne pomysły literackie. Utwory jej w przeważającej większości są kopią wzorów cudzych [...]. Język [...] Chłędowskiej jest na ogół ubogi, [...]; razi także rozwlekłość opisów, skłonność do sentymentalizmu, częste powtarzanie tych samych pomysłów¹;

Kompozycja zostawiała wiele do życzenia, fabuła bywała niedostateczna²;

[...] nie umie skupić akcji, nie ma siły w rysowaniu charakterów, w krytycznych razach ratuje się efektami. [...] Obrazkom tym [...] brakuje artystycznego wykończenia³;

[...] nie miała siły słowa⁴.

1.

Przerwijmy ten ciąg bezlitosnych zarzutów, by spytać, czy warto wskrzeszać pamięć pisarki, na którą tak surowy wyrok wydali kompetentni bądź co bądź krytycy epoki oraz jeszcze bardziej kompetentna (jak chciałoby się wierzyć)

¹ Irena Wyczańska, „Stefania Chłędowska”, in *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 4: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, ed. Janina Kulczycka-Saloni, Henryk Markiewicz, Zbigniew Zabicki, vol. 2 (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966), 487.

² Władysław Łoziński, „Stefania Chłędowska”, in Stefania Chłędowska, *Nowele i szkice literackie*, vol. 1 (Lwów – Warszawa: Gubrynowicz i Schmidt; Gebethner i Wolff, 1885), VIII.

³ Ostoja [Józefa Sawicka], „Nowości literackie”, *Kraj*, no. 37 (1885): 25.

⁴ Piotr Chmielowski, „Chłędowska”, in *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, vol. 11 (Warszawa: S. Sikorski, 1893), 703. Chmielowski powtórzy te sądy w *Zarysie najnowszej literatury polskiej (1864–1897)* (Kraków – Petersburg: G. Gebethner i K. Grendyszyński, 1898), 295.

dwudziestowieczna opinia historycznoliteracka. Nawet życzliwie usposobiony powieściopisarz Władysław Łoziński nie znalazł zbyt wielu pochwał dla twórczości swej znajomej, akcentując głównie jej temperament krytyczny (opinia potwierdzona przez późniejszy osąd historycznoliteracki), w próbach nowelistycznych Chłędowskiej widząc raczej zaspokojenie artystycznych ambicji samej autorki⁵. Można podejrzewać, że pozytywne oceny, jakie pojawiły się w połowie lat 80. z okazji zbiorowego, pośmiertnego wydania pism⁶, były zwyczajową w takich wypadkach kurtuazją. Jak podkreślali zresztą recenzenci, „spuścizna po pani Stefanii Chłędowskiej nie mówi nam, czym była autorka, ale czym być mogła, gdyby jej dano było żyć dłużej”⁷. Opinie typu: „zadziwiła po śmierci krytykę oryginalnym i prawie już zupełnie wyrobionym talentem”⁸ należały do wyjątków. Od tamtej pory wokół Chłędowskiej zapadła cisza, trwająca właściwie do dzisiaj, przerwana jedynie w latach 60. minionego wieku przez inicjatywę Juliusza Wiktora Gomulickiego oraz tekst Ireny Wyczańskiej⁹. Wziąwszy pod uwagę niepokazany dorobek pisarki (16 nowel, 20 szkiców literackich) oraz jej nieefektywną biografię, można by się zastanawiać, dlaczego autorzy kanonicznej serii *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku* w ogóle uwzględnili jej sylwetkę, i to w centralnym tomie poświęconym prozie epoki, razem z trójcą koryfeuszy i obok takich zasłużonych nazwisk jak Jan Lam, Klemens Junosza, czy obok takich barwnych sylwetek, jak Sygurd Wiśniowski, Waleria Marrené-Morzowska. Stanowisko Wyczańskiej rozwiewa jednak te wątpliwości, w sposób niezbyt korzystny dla samej Chłędowskiej: jej twórczość została uznana za doskonały okaz przeciętności, „typowy przejaw «literatury salonowej» tego okresu”¹⁰. Co prawda, już Stanisław Tarnowski skwitował ją lapidarnie w podobnym

⁵ „Nowela, od której zaczęła z takim powodzeniem, byłaby już w przyszłości służyła tylko za formę do oddania pewnych momentów psychologicznych, do zużytkowania motywów i wrażeń, [...] do przeświadczenia wreszcie od czasu do czasu siebie samej i drugich, że kocha i rozumie sztukę dlatego, że sama także jest artystką” (Władysław Łoziński, op. cit., XVIII–XIX).

⁶ *Nowele i szkice literackie*, vol. 1–2 (Lwów – Warszawa: Gubrynowicz i Schmidt; Gebethner i Wolff, 1885); *Szkice literackie*, vol. 1–2 (Lwów – Warszawa: Gubrynowicz i Schmidt; Gebethner i Wolff, 1885). Po przedczesnym odejściu żony wydał je Kazimierz Chłędowski (Stefania z Tabęckich Chłędowska zmarła w 1884).

⁷ Władysław Łoziński, op. cit., II.

⁸ Teodor Jeske-Choiński, „Z niwy powieściowej”, *Niwa*, no. 261 (1885): 696.

⁹ Juliusz Wiktor Gomulicki, ed., *Iskry z popiołów. Zapomniane opowiadania polskie XIX*, seria 2 (Warszawa: Nasza Księgarnia, 1960); Irena Wyczańska, op. cit.

¹⁰ Irena Wyczańska, op. cit., 486. „Proza ta stanowi jak gdyby zbeletryzowane rozwinięcie najczęściej spotykanych tytułów rozprawek publicystycznych, zamieszczanych w czasopiśmie «umiarkowanych» z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku. [...] właśnie dlatego nowele Chłędowskiej są tak bardzo charakterystyczne. Dlatego też mogły liczyć w swoim czasie na pewien oddźwięk. [...] Cała działalność literacka Chłędowskiej jest w gruncie rzeczy odbiciem poglądów i gustów epoki: w swoich wypowiedziach prozatorskich i krytycznych pisarka zgromadziła po prostu najbardziej charakterystyczne i obiegowe sądy, opinie i zainteresowania swoich czasów, ubrała

duchu: „to powiastki w tym dzisiejszym rodzaju, złożonym z humoru, rzewności i realizmu”¹¹.

Wydaje się jednak, że po półtorawieczu najwyższy czas na uzupełnienie wizerunku tej zapomnianej twórczości – co oczywiście nie musi oznaczać jej pełnej rehabilitacji – i wyzwolona z ideologicznych uprzedzeń, ponowna lektura tekstów „utalentowanej dyletantki”¹² może odsłonić parę interesujących aspektów. Z pewnością nie będą to potencjalne wzorce dla autorki *Świetnych alian-sów*, których z pozytywistycznym zacięciem poszukiwali krytycy, wymieniając: Sienkiewicza, Bret-Harte’a, Quidę, czyli Marię Louise Ramé (Tarnowski), Orzeszkową, Prusa, Bałuckiego, Dumasa-syna (Wyczańska), Daudeta (Łoziński, Ostoja) czy inne jeszcze, bliżej nieokreślone inspiracje zagraniczne¹³. Z dzisiejszego punktu widzenia ciekawe są raczej pewne konwencje fabularne i narracyjne, uruchomione w nowelach pisarki.

2.

Chłędowska jawnie deklarowała predylekcję do noweli. Jej bardziej klasyczne niż romantyczne gusta estetyczne z jednej strony, a pozytywistyczne inklinacje z drugiej sprawiły, że nie ufała zarówno powieści, w której widziała twór

w formę literacką niejedną konwersację ze swego salonu [...]” (ibidem, 487, 490). Skądinąd rzeczowy artykuł Ireny Wyczańskiej zawiera wyczuwalną intencję deprecjacji środowiska Chłędowskiej – środowiska galicyjskiej inteligencji pochodzenia ziemiańskiego, tradycyjnej obyczajowo i estetycznie, reprezentującej nieco kosmopolityczną elitę urzędniczą. Dorobek „utalentowanej dyletantki” powstał według badaczki „między salonem, buduaem i kurortami południowych Włoch czy Francji” (ibidem, 486, 489). W podobnie nieciekawym świetle prezentują twórczość Chłędowskiej późniejsi komentatorzy: jako przejaw „noweli salonowej” oraz utwory „w powierzchowny i schematyczny sposób podejmujące pozytywistyczne tezy rozpraw publicystycznych”. Vide Maria Marcjan, „Nowela”, in *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, ed. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), 617, 619.

¹¹ Stanisław Tarnowski, „Kronika literacka”, *Przegląd Polski*, vol. 76 (1885): 145.

¹² Irena Wyczańska, op. cit., 489.

¹³ Opinie i argumentacje Wyczańskiej o „bardzo przejrzystych zbieżnościach [tekstów Chłędowskiej] z określonymi utworami przede wszystkim czołowych realistów polskich tego okresu” nie są przekonujące. Los zaniedbanych dzieci, o którym opowiadają *Sielanka nieróżowa* Orzeszkowej oraz *Lionora* Chłędowskiej, skądinąd studia zupełnie odmienne środowiskowo i fabularnie, to temat zbyt ogólny i zbyt popularny w literaturze epoki, by uzasadniał tezę o konkretnej inspiracji. Krytycznego wizerunku arystokracji Chłędowska nie musiała się uczyć akurat od Bałuckiego. Motyw macierzyństwa jako ratunku przed upadkiem występuje w utworze Dumasa, ale nie w *Pierwszej próbie* Chłędowskiej, gdzie przed „upadkiem” ratuje bohaterkę „rycerskość wieśniacza”, a macierzyństwo pojawia się raczej jako nagroda za cnotę. Wreszcie nie wiadomo doprawdy, co miałyby łączyć *Wieś i miasto* Prusa, satyryczny obrazek rodzajowy o dydaktycznym przesłaniu organicznikowskim, ukazujący wiejską i powiatową prowincję, z melodramatyczno-sentymentalną historią sierotki *Marysi* czy z melodramatyczno-bovarystowskim studium rodzinnym *Z historii nie-bohaterów* (poza przypadkowymi i epizodycznymi zbieżnościami w portretowaniu biedoty). Vide Irena Wyczańska, op. cit., 487–488.

ambiwalentny i niedojrzały¹⁴, jak i liryce, zdewaluowanej w erze scjentyzmu. Atrakcyjność noweli polegała według pisarki na nowoczesności gatunku – który osiągnął pełnię rozwoju w epoce doceniającej drobiazg codzienności – oraz na potencjalnym mistrzostwie formalnym, „doskonałości prawie klasycznej”¹⁵. W noweli Chłędowska widziała formę elitarną, „delikatnością [dogadzającą] sybarytom, smakoszem literackim”¹⁶. Mistrzem noweli oczywiście nie została, ale, jak zgodnie przyznawali recenzenci, „jej lekkie, dowcipne pióro celuje [...] w malowaniu rodzajowych obrazków”¹⁷.

Wśród tych rodzajowych impresji (bo tak trzeba by nazwać często retardacyjne, nie zawsze spójne kompozycyjnie studia) najmniej ciekawą grupę tworzą początkowe utwory autorki, z wczesnych lat 70. XIX wieku, grzeszące schematyzmem i ostantacyjnym wręcz melodramatyzmem. Czytamy tutaj o chowanych razem i wiernych sobie sierotach, skrzywdzonych dziewczętkach, prześladowanych przez zwyrodniałych rozpustników i zazdrosne damy, nieprawdopodobnych nawróceniami i poświęceniami, które układają się w czarno-białe klisze: pałace kontra biedne chaty, liche charaktery kontra zwycięska cnota, uszlachetniająca sztuka kontra demoralizujące bogactwo (*Pierwsza próba, Marysia, Późne żniwo*). Z obowiązku odnotować trzeba dwa malownicze obrazki włoskie, przyjęte dobrze przez krytykę, *Lionorę* oraz *Dziecię Madonny*, w których studia pejzażu, środowiska oraz południowego temperamentu kobiecych bohatererek tworzą dość przekonującą całość. Nowelistyczna zwartość i siła metafory charakteryzuje zwłaszcza *Dziecię Madonny*, historię zgubnej namiętności subtelnej dziewczyny-malarki oraz nieszczęśliwego w małżeństwie rzeźbiarza, gdzie po raz pierwszy pojawia się ulubiony lejtmotyw Chłędowskiej: dantejski obraz zawieszenia „między niebem a ziemią”¹⁸. Wartościowsze są obrazki późniejsze, które

¹⁴ „Krytyka nie postawiła żadnej zasady dla powieści, której nigdy nie uważano za równouprawnioną z innymi działami literatury. [...] jest to najmłodsze dziecko wielkiej rodziny, a zatem zepsute, grymaśne, któremu na pozór wszystko wolno”; „Powieść dzisiejsza [...] przypomina kobietę upadłą, bez stanowiska w świecie [...]. [...] nie umie być dziełem sztuki, nie chce być zabawką” (Stefania Chłędowska, „Nowe i dawne kierunki romansu”, in eadem, *Szkice literackie...*, vol. 1, 10–11).

¹⁵ Stefania Chłędowska, „Noweliści”, in eadem, *Szkice literackie...*, vol. 1, 121. O estetycznych i teoretycznych poglądach Chłędowskiej jako krytyka literatury piszę w artykule: „Stefania Chłędowska (1850–1884) – krytyk niespełniony”, in *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej”*, ed. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska (Warszawa: Fundacja Akademia Humanistyczna et Instytut Badań Literackich PAN, 2010 [2011]).

¹⁶ Stefania Chłędowska, „Noweliści...”, 108.

¹⁷ Ostoja [Józefa Sawicka], loc. cit. „Czuć w jej pracach *fine touche* dłoni artystycznej, wykończającej starannie każdy drobiazg, przenoszącej misterność nad siłę, elegancję nad tragicę. Talentowi tego rodzaju musiały udać się najlepiej obrazki rodzajowe mniejszych rozmiarów” (Teodor Jeske-Choiński, op. cit., 698).

¹⁸ Stefania Chłędowska, *Nowele i szkice literackie* (Lwów – Warszawa: Gubrynowicz i Schmidt; Gebethner i Wolff, 1885), vol. 1, 358 (dalsze cytaty z tego wydania oznaczam skrótem N wraz z numerami tomu i stron). Oprócz „zawieszonych między niebem a ziemią” bohaterów włoskiego romansu,

kontynuują tradycję międzypowstaniowych szkiców oraz fizjonomii, prezentując galerię środowiskowych typów lub dziwaków: naiwnego szlachcica poczciwca (*Jaś, jakich wielu*), tragikomicznie zakochanej służącej (*Panna Ludwika*), uczonego maniaka i jego ofiarnej siostry (*Niewydane arcydzieła*) – albo zbliżają się ku realistycznej diagnozie obyczajowo-społecznej (*Świetne aliansy*, historia wyzwania się z przesądów stanowych) czy obyczajowo-psychologicznej (*Zuzanna między starcami*, obraz różnych modeli starości). Właśnie te ostatnie teksty zebrały najwięcej recenzenckich pochwał, a dwa z nich uznano za warte przypomnienia w XX wieku¹⁹. Część z tych obrazków można określić mianem satyrycznych humoresek; tendencja najwyraźniej obecna w nowelistycznej „bluetce” *Bażanty Julka* oraz oryginalnym koncepcie narracyjnym *Nienapisana powieść*. Nowelistyczny dorobek Chłędowskiej zawiera wreszcie parę utworów, wobec których określenie literatury obrazkowej wydaje się zbyt krzywdzące i błahe. *Impresjonistkę*, *Z historii nie-bohaterów* oraz *Babie lato* można śmiało nazwać studiami psychologicznymi – powstałe pod koniec życia autorki, w pierwszej połowie lat 80. XIX wieku, dokumentują jej najdojrzsze i najambitniejsze próby pisarskie²⁰.

3.

Powyższa klasyfikacja genologiczna oczywiście niewiele wyjaśnia. Podobnie – schematy, do których Wyczańska proponuje sprowadzić fabularną inwencję nowelistki, a które obejmują tylko połowę jej tekstów²¹. Nie jest również przekonująca teza badaczki, iż twórczość Chłędowskiej koncentruje się na „zgnubnych

„umysł i serce błądzące pomiędzy niebem a ziemią” (N1, 282) posiada także bohaterka *Świetnych aliansów*. Chodzi oczywiście o „niebo” wyższych potrzeb duchowych i „ziemię” zmysłowych pożądań.

¹⁹ Gomulicki przedrukował *Zuzannę między starcami*, Wyczańska wybrała fragment *Świetnych aliansów*. Ciekawe, że badacze nie sięgnęli po wychwalaną przez dziewiętnastowiecznych recenzentów *Pannę Ludwikę*, być może najlepszy obrazek Chłędowskiej, który można porównać z psychologiczno-obyczajowymi portretami kobiet niższego stanu u Konopnickiej czy Orzeszkowej. Czyżby znowu z powodów ideologicznych (w *Zuzannie* mamy krytyczny portret duchowieństwa, w *Świetnych aliansach* szydercze potępienie klas wyższych)? *Panna Ludwika* zawiera niemniejszy ładunek społecznej krytycyzmu, przytłumiony jednak pobłażliwym spojrzeniem na słabości ludzkiej natury.

²⁰ O tych trzech studiach pisałam w artykule „Nowelistyczny tryptyk Chłędowskiej – zagubione ogniwo polskiego «bovaryzmu»?”, *Pamiętnik Literacki*, no. 4 (2012).

²¹ „Schemat pierwszy: młoda i piękna kobieta zostaje skrzywdzona przez kochanego mężczyznę-samolubą; [...] wybiera niewłaściwie obiekt swojej miłości, nie umie bowiem – wskutek wadliwego wychowania – krytycznie osądzać ludzi. Schemat drugi: młodzi ludzie [...] dzięki zaletom charakteru i umysłu zostają dopuszczeni do współżycia z arystokracją, niebawem jednak okazuje się, że ten tryb życia jest im nienawistny, wracają zatem do swej sfery i tu dopiero żyją pożytecznie” (Irena Wyczańska, op. cit., 486). Schemat drugi sprawdza się w trzech wczesnych tekstach (*Pierwsza próba*, *Marysia*, *Późne żniwo*), a pierwszy w debiutanckim *Pamiętniku Ewuni* oraz – tylko częściowo – w czterech późniejszych nowelach (*Świetne aliansy*, *Impresjonistka*, *Z historii nie-bohaterów*, *Babie lato*); „bez przydziału” zatem pozostaje osiem fabuł, których konstrukcja odbiega od wymienionych scenariuszy.

skutkach błędnego wychowania kobiet”²²; chociaż galicyjska pisarka zdradza skłonności moralizatorskie, daleko jej do ilustrowania emancypacyjnych tez pozytywizmu. Obok wyrazistej aksjologii jej prozę wyróżniają dystans i humor. Trzeba pamiętać o estetyzmie autorki *Impresjonistki*, której panoptikum wad i zalet ludzkich służyło raczej do sztuki portretowania niż wskazywania dróg poprawy. Jak czytamy w jednym z narracyjnych, a właściwie odautorskich komentarzy: „ja już mam taką słabośćkę, że mnie wszystko, co ludzkie zajmuje, wzrusza, powiedziałbym rozciekawia, gdyby ciekawość nie była grzechem, tam, gdzie nie ma współczucia” (N1, 380).

W ogóle dygresje to specjalność Chłędowskiej, wskazująca na bliskie powinowactwo jej nowelistyki z poetyką gawędy. Nie wspominając już o gawędziarskich relacjach narratorów-bohaterów (*Jaś, jakich wielu*, *Dziecię Madonny*, *Nienapisana powieść*, *Bażanty Julka*), w każdym niemal tekście spotykamy wtrącenia i komentarze narratora auktorialnego: od moralizujących dygresji w utworach wcześniejszych²³ po dowcipne bądź ironiczne komentarze w późnych²⁴. Można w tym widzieć anachroniczność poetyki, dalekiej od obiektywizmu realistów, warto jednak docenić parę ciekawych wycieczek autotematycznych²⁵, które dowodzą teoretycznej samoświadomości pisarki (co nie dziwi u krytyka literackiego), a poświęcone są sztuce obserwacji. Choć włożone w usta fingowanych narratorów rodzaju męskiego²⁶, robią wrażenie dygresji autorskich, dotyczą bowiem umiejętności neuralgicznej dla epoki i lakmusowego papierka sztuki nowoczesnej.

²² Irena Wyczańska, op. cit., 486.

²³ „Przypomnijcie sobie powieść o Jakóbie walczącym we śnie z aniołem. Może każde z nas za młodu ma takie wewnętrzne anioła do zwalczenia; nie jest to walka niepodobna, ani zwycięstwo tak trudne do odniesienia, wszak to się wszystko przez sen dzieje!” (Stefania Chłędowska, „Pamiętnik Ewuni”, *Kronika Rodzinna*, no. 18 (1873): 281). „Przypuszczam, że mało kto ze złych ludzi od razu jest oszustem, ale staje się nim powoli; pierwszy krok nad przepaścią jest zawsze po kwiatach” (Stefania Chłędowska, „Jaś, jakich wielu”, *Przegląd Polski*, no. 8 (1878): 80).

²⁴ „A to taka miła rzecz przypadek! Ostateczne rezultata naukowe dowiodły podobno, że nie ma przypadku ani w przyrodzie, ani w świecie moralnym; wszystko postępuje według wyższych praw konieczności; czujemy, że wielkie koło jakiejś potwornej maszyny porwało duszę naszą i trze ją w stalowych śrubach. Może tak być powinno – a jednak żal mi przypadku! Żal mi tego zdetronizowanego monarchy, i tłumy lekkich jego dworzan, wesołości, swobody, prędkich, nieobliczonych statystycznie natchnień!”; „Nie żeby można kogokolwiek przekupić obiadem, ale trzeba wierzyć w wpływy moralne delikatnie przyprawionego sosu na temperament ludzki” (Stefania Chłędowska, „Bażanty Julka”, in N2, 404, 419).

²⁵ Ciekawe są również autotematyczne tytuły niektórych utworów: *Pierwsza próba* (tytuł korespondujący z chronologią twórczości i kolejnością w wydaniu zbiorowym, nie z fabułą utworu), *Niewydane arcydzieła*, *Nienapisana powieść*, *Z historii nie-bohaterów*. Potwierdzają one po części erudycyjne pretensje Chłędowskiej, poświadczone także przez intertekstualne nawiązania, rozsiane w jej tekstach (m.in. do Biblii, Homera, Dantego, Moliera, Goethego, Mickiewicza, Krasińskiego, Musseta, Feuilleta, Flauberta).

²⁶ Jest to stały kamuflaż Chłędowskiej, która nie publikowała za życia pod własnym nazwiskiem, według Łozińskiego starannie ukrywając swoją pisarską erudycję.

Zdania recenzentów co do obserwacyjnego talentu Chłędowskiej były podzielone. Według jednych rzetelnej deskrypcji nie towarzyszył u niej polot wyobraźni, inni oceniali jej diagnozy jako odległe od rzeczywistości, schematyczne lub zbyt poetyckie²⁷. Ona sama, poszukując równowagi między uniwersalizmem a prawdą szczegółu, jako krytyk literacki postulowała Taine'owską typowość²⁸. Jako autorka jednak obawiała się obu krańców – drobiazgowej percepcji z jednej strony, teoretycznych uogólnień z drugiej:

Ale taka już moja natura i to mnie najczęściej przekonywa o braku talentu pisarskiego i prawdziwej elokwencji, że tak nie umiem objąć całości rzeczy. Zanadto zajmują mnie szczegóły: od głównego przedmiotu odciąga mnie zawsze epizod, nie mogę sobie dać rady z nawiasami, płczę się w nich, jak tancerz niezgrabny w falbanach tancerki. [...] Nie odbieram ogólnych wrażeń, ale bardzo wyłączone, specjalne, dla innych jest reguła, dla mnie wyjątek: w twarzy ludzkiej uderza mnie nasamprzód to, co bardzo piękne, albo co bardzo brzydkie i śmieszne [...]. Inni patrzą na świat, jak na gmach wspaniały, zbudowany z ogromnych monolitów: ja zaś jak na mizerny budynek, z ziarenek kamienia złożony, w wielkich wypadkach widzę małe przyczyny, i z anegdotą, tym błaznem historycznym, jesteśmy w dobrej przyjaźni [N2, 389–390]²⁸;

Chciałbym wszystko wiedzieć, choćby dzieje starego kamienia, który spotkam na drodze, w kurzu, choćby dzieje tego człowieka, w którego piersiach serce zapewne ciąży jak kamień. Szkoda tylko, że mam przy tym manię pod ogólną tezę, rzeczy najbardziej powszednie przedstawiają mi się jako pojedyncze zgłoski wielkiego alfabetu: rozmyślając, dochodzę do ogólników. A pomiędzy mną a prawdą, rzeczywistością, stają zawsze wspomnienia książkowe, litery drukowane; zamiast żyć i czuć, myślę, wspominam, analizuję [N1, 380–381]³⁰.

²⁷ E.g. sąd Tarnowskiego: „Jego sposób pisania lekki, swobodny, dowcipny, odznaczał się (jeśli się tak wyrazić wolno) zwłaszcza kolorytem. [...] Fantazja była żywa, więcej może wrażliwa niż czynna, obserwacja bystra, zdolność widzenia i oddania rzeczy w prawdziwym a jednak poetycznym świetle, bardzo rzetelna” (Stanisław Tarnowski, op. cit., 145).

²⁸ „Zebrać w sobie i spotęgować rysy wspólne wszystkim, doprowadzić je do wysokości i doskonałości typu, na tym polega silny, potężny indywidualizm” (Stefania Chłędowska, „Znaki fabryczne”, in eadem, *Szkice literackie...*, vol. 2, 111–112).

²⁹ Komentarz ten koresponduje z uwagą Guy de Maupassanta (skądinąd rówieśnika Chłędowskiej) z 1888 roku: „chodzi o to, by oglądać to, co chcemy wyrazić, wystarczająco długo i z taką uwagą, żeby zobaczyć stronę, której nie dojrzał, ani nie wypowiedział nikt jeszcze. We wszystkim tkwi coś niezbadanego. Znajdźmy to” (trans. Jan Prokop). Vide Katarzyna Dybeł, Barbara Marczuk, Jan Prokop, *Historia literatury francuskiej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005), 322.

³⁰ Dalej czytamy: „To mnie gubi jako autora; zmysł krytyczny rzadko bowiem bywa oznaką twórczości; [...] kto ma lekkie skrzydła, unoszące go ku niebu, temu odmówiono pewnej nogi do chodzenia po ziemi, albo przeciwnie” (N1, 381). Dowodzić to może, że Chłędowska była świadoma przewagi swych zdolności krytycznych nad literackimi. Ciekawe dywagacje, podważające filozofię werystycznej obserwacji, snuje też w *Szkicach*: „Rzecz dziwna, więcej jest pewności i stałości właśnie w idealnym świecie – to, na co patrzymy, ucieka przed nami [...], to, co zachowaliśmy w pamięci, jest naszą własnością. [...] na próżno ludzkość już zmęczona i stara dopomina się o martwą bezmyślność i o spoczynek w zewnętrznej jakiejś prawdzie bez indywidualnej treści – [...] umysł człowieka tak jest stworzony, że myśleć musi i tworzyć oderwane pojęcia. [...] Zdaje mi się nawet,

Nawet jeśli obie refleksje są fingowaną świadomością podmiotów wypowiedzi – sygnalizują problemy poetyki werystycznej, widziane oczyma autorki. *Nienapisana powieść*, z której pochodzi drugie przytoczenie, jest właśnie takim przykładem anegdoty, gdzie ważą się szale szczegółu i ogółu. Rzekoma powieść nie zostaje napisana, ponieważ w momencie, gdy narrator (pisarz? grafoman?) oczekuje natchnienia, do gabinetu z codziennym rytuałem sprzątanego wkracza służący. Ponura mina famulusa staje się pretekstem do ciekawej dygresji na temat ewolucji i typologii służących w kulturze (literaturze)³¹ oraz przyczynkiem do socjologicznej refleksji nad tymi, „którzy żyją wśród nas, ale nie z nami, i wśród zbytku w biedzie, wśród szczęścia nieszczęśliwi” (N1, 398). Walenty staje się „przedstawicielem całej [Taine’owskiej] rasy” (N1, 380–381), a kulturowe uniwersalia zostają skojarzone z gawędziarskim drobiazgiem – zabieg dość charakterystyczny dla Chłędowskiej – i przemienione w autotematyczny żart literacki.

O lekkim, dowcipnym piórze nowelistki pisano często, ale tylko nieliczni zwracali uwagę na ironiczną wymowę owego humoru; a kto wie, czy ona właśnie nie odpowiada za „wdzięk niedający się określić”³² lepszych tekstów Chłędowskiej. Jak zauważał jeden z anonimowych recenzentów:

zapatrywała się na świat nieco sceptycznie [...]. Przy swoim pesymistycznym zapatrywaniu [...] posiadała dar rzadki u nas – humor i dlatego to jej nowele czytają się z niezmierną przyjemnością. Nie ma w niej nic sentymentalizmu; najboleśniej nawet koleje umie opowiadać w sposób sobie właściwy, bez daremnych roztkliwiań, jako rzeczy naturalne, a nawet konieczne³³.

Również Tarnowski przyznawał, że autorka „rzewnych” powiastek „złemu patrzyła w oczy z odwagą i trzeźwo”³⁴. Faktycznie, jeśli nie brać pod uwagę sentymentalnych wprawek, dojrzałe studia Chłędowskiej ukazują życiowe kłęski

że w tych naszych pojęciach abstrakcyjnych jest więcej prawdy, o ile w ludzkich rzeczach może być mowa o prawdzie, aniżeli w pojedynczych zewnętrznych szczegółach, podpadających zmysłom” (Stefania Chłędowska, *Szkice literackie...*, vol. 1, 182, 380–381).

³¹ Warto przytoczyć główne tezy tego barwnego wywodu. Chłędowska wyróżnia kolejno: anonimowy tłum niewolników i sług w antyku, kiedy „prototypem sługi, lokaja” był Merkury (jego metamorfozą jest postać Figara); służę-giermka w średniowieczu; służącego „między prostakiem a filozofem, moralistą a błaznem” w renesansie (e.g. Sancho Pansa); typ sługi Szekspirowskiego oraz łotrzykowskiego (późniejszy „fagas”); oraz ostatnie wcielenie szafawili z rodziny „clownów i graziosów” – sceptyka i intryganta, który „jest pierwszym z smutnej rzeszy sług opozycjonistów” (Figaro) i który ustąpi „kamerdynerowi dobrego domu w czarnym fraku z komedii Sardou albo amerykańskim yankesowskim fagasom z cygarem w ustach i z kapeluszem na głowie”. Współczesnym ogniwem łańcucha jest „nowoczesny lokaj-socjalista” (vide N1, 388–395).

³² Anonim, „Najnowsze wydawnictwa”, *Biesiada Literacka*, no. 30 (1885): 58.

³³ Anonim, „Silva rerum”, *Kronika Rodzinna*, no. 16 (1885): 509–510.

³⁴ Stanisław Tarnowski, op. cit., 145. Także według Ostoi „autorka rozumuje trochę szydlerczo” (loc. cit.).

i niepowodzenia bez emfazy, a z gorzko-pobłażliwą beznamiętnością obserwatora natury ludzkiej, która przypomina nie tyle obiektywizm współczesnych realistów (naturalistów), ile sceptyczną rzeczowość prozaików osiemnastowiecznych³⁵. Już we wczesnym obrazku *Jaś, jakich wielu*, mamy studium bezdusznego egoizmu oraz bezlitosnego wyzysku – ze strony rodziny, środowiska, ukochanej kobiety – naiwności głównego bohatera, którego zachowanie balansuje między śmiesznością „głupiego Jasia” a wzniosłością idealisty. Tytuł utworu łączy humorystyczną klasyfikację charakteru z diagnozą socjologiczną, a protagonista otrzymuje od narratora miano „biednego Don Kichota”³⁶. Z kolei jednoznacznie poważną i dydaktyczną wymowę *Świetnych aliansów*, najbardziej krytycznego społecznie utworu Chłędowskiej, łagodzi humorystyczna sytuacja narracyjna: bohaterka-narratorka demaskuje naiwny snobizm swej młodości, z którego wyleczyła ją opowieść o losach zdeklasowanej hrabianki. W niektórych obrazkach trudno znaleźć domieszkę łagodzącego humoru, można natomiast mówić o stonowanym pesymizmie. Drobiazg *Niewydane arcydzieła* z łagodną nostalgią ukazuje więdnące życie dziewczyny, złożone w ofierze egoizmowi, a potem chorobie ociemniałego brata, maniaka jałowej pracy naukowej – życie, w którym za całe szczęście starczyć musi jedna zabawa majowa i krótkotrwały sen o miłości. Uczuciowa jednostka, wykorzystana przez samolubny świat jak „biedny Don Kichot”, zostanie takim niewydanym (a więc i nieprzeczytanym) „arcydziełem”. Pełna ciepłego humoru natomiast wydaje się pogodna, gawędziarska dyktetyka o upolowanych bażantach, które podane na stołach bogatych przyczyniają się do szczęśliwej finalizacji planów politycznych, redakcyjnych i romansowych – choć i pod wiedeńską anegdotką kryją się trzeźwe diagnozy ludzkich słabości³⁷.

„Wielka komedia ludzka”³⁸ w sposób sugestywny została uchwycona w dwóch wielokrotnie chwalonych obrazkach Chłędowskiej. Pierwszy z nich, *Zuzanna między starcami*, ukazuje mroczną stronę tej komedii. Atutem wyjątkowo spójnej i dobrze skomponowanej noweli jest dramatyczny finał, jakiego nie zapowiada żartobliwie ironiczna narracja auktorialna, posługująca się punktem widzenia bohatera. Jest nim przeor-sybaryta, rozpaczliwie obawiający się utraty swego „raju” – czyli uprzywilejowanego stanowiska w salonie zaprzyjaźnionego dworu – na rzecz „wilka w owczarni”, starego wiarusa powstańca, który po latach tułaczki pragnie spędzić resztę życia kątem u krewnych (N2, 136, 139). „I takim

³⁵ Jak Lesage, Fielding czy Marivaux, o których pisała Chłędowska w szkicu *Nowe i dawne kierunki romansu* (vide *Szkice literackie...*, vol. 1).

³⁶ Stefania Chłędowska, „Jaś, jakich wielu”..., 200.

³⁷ E.g. „Dla myszek miała baronowa grzeczność tuzinkową, szablonową; specjalne łaski zachowywała dla lwów. Tylko wielcy, wpływowi stanowiskiem, majątkiem lub rozumem istnieli dla niej” (N2, 418).

³⁸ Anonim, „Silva rerum”, 509.

było pierwsze zawiązanie aliansu zaczepno-odpornego między Przeorem a Pułkownikową z jednej, a Zuzią, Majorem i Ciotunią z drugiej strony”, „pierwsze strzały z obozu nieprzyjacielskiego padły z okazji nabożeństwa”, „wszystko co Major [...] mówił, zdawało mu się wymierzonym na niego pociskiem. [...] on, Dominikanin, i «pies pański», on czuł, że nic jeszcze nie wycierpiał dla wielkiej sprawy” – komentuje narrator to zabawne pole bitwy (N2, 143, 145). Niewinna walka dwojga starsuszków, zagrożonych w swym przytulnym *modus vivendi* przez społeczny, religijny i polityczny radykalizm przybysza (jak się okazuje, natchnionego idealisty: wraz z nim do spokojnego, podkarpackiego dworku dociera zamęt toczącego się gdzieś daleko powstania styczniowego), przemienia się na końcu w mimowolny akt okrucieństwa. Wiarus inwalida, któremu pochopnie wypowiada się dom, oferując w zamian klasztorny azyl, zrozumiałwszy, że jest ciężarem, ponownie udaje się na tułaczkę, wydawszy wcześniej skromne oszczędności na cele narodowe. Tytułowa asocjacja biblijna jest ambiwalentna. Odnosi się do zabawnej zazdrości zakonnika o względy „faworytki Zuzi” (N1, 132) oraz zbawiennego wpływu „wesolej młodości Zuzi” (N1, 151) na steranego emigranta, ale wskazuje także na swoiste względem pierwowzoru odwrócenie relacji starość–młodość: to Zuzanna namiętnie i z zapalem wpatrzona jest w starego majora, który staje się dla niej ikoną bohaterstwa i ojczyzny. Mamy zatem kolejny pogodnie opowiedziany dramat, gdzie triumf odnosi egoizm jako norma międzyludzkich stosunków.

Nikt inny Abła nie zabił, nikt nie sprzedał Józefa, tylko brat rodzony; nie wróg, ani nieprzyjaciół, tylko zawsze brat zdradza brata [...]. Nie zawsze wie człowiek, co się w jego duszy dzieje; [...] tylko niekiedy, nagle, zgryzota rozświeca do głębi tajniki jego sumienia, jak ta błyskawica rozdzierająca czarne niebo [N2, 154, 168, 169].

Tekst zamyka znów punkt widzenia skruszonego przeora, który za późno i na próżno pospiesza w zimny jesienny świt na dworzec, by zatrzymać „starego wariata” i „włóczęgę” (N2, 154, 168). Postać tego ostatniego otrzymuje w finale rysy uduchowionego męczennika-mistyka.

Egoizm stanowi również główny motyw noweli *Panna Ludwika*; mimo to należy ona do najjaśniejszych kart satyrycznej komedii ludzkiej u Chłędowskiej. To przede wszystkim zasługa zgrabnej i dowcipnej językowo narracji.

Spokój, była to rzecz, którą Różyczka najwięcej ceniła na świecie, choć miała dopiero lat trzydzieści parę, ale po siedmiorgu dzieciach sądziła, że ma prawo od czynnej służby przejść do rezerwy. [...] A była to osóbką choć mała i drobna, ale mająca dużo potrzeb [...]. Czy można wypić śniadanie inaczej niż w łóżku? [...] Jakżeby żyć bez rurkowanych czepeczków, [...] bez tureckich pantofelków, które znowu koniecznie wymagają dywanów, a dywany ładnych mebli, a meble dużego domu, a dom wielkiego majątku! [...] Dziwnie to czasami natura stanie w sprzeczności z losem [...]. Trzebaż było właśnie Różyczce mieć tyle potrzeb, tyle dzieci, tyle kłopotów, jej, co miała tak mało sił i woli! [N2, 96–97].

Portret znerwicowanej, wydelikaczonej Różyczki, zamkniętej w „aptecznej świątyni”, czyli wyciszonym i zaciemnionym buduarze „przesiąkniętym zapachem pomarańczowego kwiatu i laurowych kropel” (N2, 96), jest kapitalną zapowiedzią Emilii Korczyńskiej z *Nad Niemnem*. Jedyłą podporą gospodarstwa, gdzie wszystko za przykładem rozleniwionej pani oraz bawiącego w rozjazdach pana ciąży ku rozkładowi, jest tytułowa panna Ludwika, a jej paromiesięczna nieobecność w majątku równa się małej katastrofie, ukazującej w krzywym zwierciadle grzechy pospolite państwa, „jakich wielu”. Jednak to tylko tło – w centrum mamy tragikomiczny romans „wysokiej jak najęźszy grenadier” (N2, 100), niemłodej służącej³⁹ i jej zamążpójście za oszusta, pijaka oraz przybłędę w jednej osobie. „Ten drab” cieśla Kwarta, „co to przyszedł z Prus” (N2, 101), jest bezsprzecznie najlepszą postacią rodzajową, jaka wyszła spod pióra Chłędowskiej, łączy świetnie uchwyconą typowość z barwnym indywidualizmem. Typ wygadanego cwaniaka to jeszcze jedno wcielenie nieśmiertelnego żołnierza samochwały, ale także przyczynek do refleksji nad powodzeniem i respektem sympatycznych oszustów wśród – nie tylko – prostych ludzi. „Któż nie wie, jakie triumfy odnosi język nad pracującą ręką i głową, a jeszcze taki język jak pana Kwarty, głośny w swoim próżniactwie jak dzwon kościelny” (N2, 106–107). Język, który dla pana ma przypochlebne błaznowanie, dla gawiedzi pseudopolitykę i niejasne wzmianki o „wielkich celach” (N2, 123), a komplementy za darmowy obiad dla gospodyni. To kolejny u Chłędowskiej portret z interesującej ją galerii społecznych pasożytów czy outsiderów. Upatrzywszy uciulany mająteczek panny Ludwiki, Kwarta uwozi oniemiałą z szacunku małżonkę (wraz ze srebrnymi łyżeczkami ściągniętymi z weselnego stołu) do pobliskiego miasteczka, gdzie w krótkim czasie przepija wszystko, po czym znika, pozostawiając żonę w rozterce co do swej misji i miejsca pobytu, skazaną na ukradkowy, cichy powrót do chlebobawców i bezterminowe oczekiwanie na zbiega. „Jak się tych dwoje istot porozumiało? [...] Któżby myślał, że właśnie panna Ludwika miała w swoim prostym sercu to, co dowolnie zbliża lub oddala przedmioty, aby je widzieć inaczej niż są w rzeczywistości?” (N2, 111). Dlatego swej niefortunnej przygody bohaterka nie odczuwa jako nieszczęścia, wprost przeciwnie: po powrocie do kieratu obowiązków

stała się nieco łagodniejsza. Już teraz Marysia, zatrzymując się, aby pogadać z Jaśkiem, nie dostaje w bok wielkim kluczem od piwnicy, panna Ludwika bez niecierpliwości patrzy na swoje otoczenie. [...] Włosy jej zaczynają siwieć, i w miarę tego błędnie rzeczywistość przeszłości: a ów człowiek, którego ma kiedyś spotkać pod bramą, z dniem każdym zyskuje na uroku i przymiotach serca. [...] Cóż chcecie, i ona miała swój romans w życiu [N2, 126].

³⁹ Jeśli szukać znów analogii w kanonicznych tekstach epoki, można przywołać Martę z *Nad Niemnem*, a zwłaszcza tytułową bohaterkę noweli Konopnickiej *Marianna w Brazylii*, utworu bardzo podobnego w tonacji.

Choć bez naturalistycznej oprawy, przypadek panny Ludwiki zostaje wpisany w uniwersalny determinizm natury oraz zestawiony z kaprysem niejednej damy; „cóż chcecie, i ludzie prości cierpią na głód wyobraźni”, zdaje się mówić autorka. To jedyny przypadek w jej „salonowej” twórczości, gdy historia bohatera niższej kondycji zostaje wyraźnie uwolniona od sentymentalizmu.

4.

Jak widać, Chłędowską interesują jednostki niepozorne, egzystujące na pograniczu oryginalności i sympatycznego dziwactwa („lubię bowiem postacie i twarze, w których jest pełno ukrytych niespodzianek”; N1, 342), często przegrane i szlachetne, które charakteryzuje pogodne lub dumne wyrzeczenie, gorzyc samotnego losu⁴⁰, albo pracowite, bezinteresowne życie. Jeśli dorzucić do tego jeszcze subiektywizm humorystycznej narracji (często pierwszoosobowej), umiłowanie malowniczego szczegółu, wyłączność tematyki obyczajowej (rodzinna *Gemütlichkeit*) a nieobecność społeczno-politycznej, jak również jawne deklaracje światopoglądowych (religijnych) imponderabiliów – nie sposób nie wpisać nowelistyki Chłędowskiej w krąg oddziaływań *biedermeieru*⁴¹, który w przypadku literatki z Galicji i Wiednia mógł być dziedzictwem ciągle żywym i aktualnym, jako specjalność austriacka. Abstrahując od mocniejszych akcentów krytycznych (satyrycznych), *biedermeierowska* tonacja jest wyczuwalna u Chłędowskiej w specyficznej nucie zrezygnowanego sceptycyzmu, który z jednej strony wynika z przekonania o istnieniu płaszczyzny transcendentnej wobec rzeczywistości⁴², z drugiej zaś jest konsekwencją uznania niewzruszonej siły faktów. Ciekawe, że żaden z recenzentów nie wskazał na wzorce wczesnych powieści obyczajowych Kraszewskiego, które mogły być bliskim zapleczem światopoglądowym,

⁴⁰ Znamienny jest komentarz do losów „Jasia, jakich wielu”, który kończy jako człowiek ubogi, zapomniany przez świat: „Było coś dziwnie imponującego w tej ciszy i samotności, w nędzy ubogiej izdebki, i w tym śnie dziecinnym, spokojnym pod strażą czujnego psa. Boże! pomyślałem! [sic] może jest wyższa sprawiedliwość, której ty jeden znasz ostatnie słowo, mimo powodzeń, szczęścia, blasku, nie wynalazł jeszcze świat nagrody równoważącej temu, co Bóg wlał w piersi najniższego z biednych, spokój sumienia... Jedyna to wyższość, jedyna przegroda moralna między cnotliwym a zbrodniarzem. Na jedną szalę rzucił zły duch wszystko, co zowie szczęściem, chwałą, bogactwo, złoto i powodzenie wszelkie, na drugą Bóg rzucił tylko spokój sumienia, i to jedno przeważało na korzyść szczęścia” (Stefania Chłędowska, „Jaś, jakich wielu”..., 200).

⁴¹ Pośrednio czyni tak zresztą Maria Marcjan, wiążąc uprawianą przez Chłędowską „nowelę salonową” z *biedermeierowską* nowelą środowiskową (vide Maria Marcjan, op. cit., 617).

⁴² Zaświadczają o tym dygresje typu: „Musi tam przecież być wyższe prawo porządku i odwiecznego ładu, które rządzi wszechświatem, ale człowiek nie zawsze chce o nim wiedzieć, sądzi się być początkiem i końcem, środkiem i celem stworzenia, bo mu z tym wygodniej” (N1, 131). Podobnie pisała Chłędowska w pamiętniku: „Chcąc malować rzeczywistość, trudno jest nie minąć się z moralnością [...]. [...] nie może być moralności innej niż moralność wyższa praw duchowych i boskiego, nieuniknionego przeznaczenia. Im kto bystrzejszy w dopatrzeniu i zrozumieniu tych praw wyższych, rządzących życiem, tym bliższy jest prawdy” (Vide Władysław Łoziński, op. cit., X–XI).

po części estetycznym, twórczości Chłędowskiej. Także wspomniane rozchwianie świadomości teoretycznej – między prawdą konkretną a uniwersaliami – mówi o swoistym zagubieniu autorki na rozdrożach szeroko rozumianej tradycji klasycznej (oświeceniowej), którą kontynuowała, Biedermeieru, któremu bodaj czy nie była najbliższa, oraz realizmu, któremu ulegała.

Rozpoznanie to niechaj będzie konkluzją powyższego rekonesansu. Jest on jedynie przypomnieniem i próbą opisanego zjawiska „nizowego”, które nie pasuje do mainstreamowych scenariuszy czy atrakcyjnych dyskursów okresu pozytywizmu, a które przecież na taką próbę – tudzież korektę powierzchownych czy niesprawiedliwych sądów – mimo swej ambiwalencji zasługuje. Być może uruchomienie bardziej prezentystycznych dyskursów interpretacyjnych, np. spod znaku krytyki feministycznej⁴³, przyniosłoby ciekawsze rezultaty, póki jednak takowe się nie pojawią, zapomnianej nowelistce musi wystarczyć niniejszy, skromny bilans historyczno- i krytycznoliteracki, który świadomie nie domyka oceny jej twórczości. Zapewne dzisiejszemu czytelnikowi, nawet miłośnikowi literatury dziewiętnastowiecznej, trudno się do niej przekonać. Nie wiadomo, czy twórczość ta rozwinęłaby się w znaczące pisarstwo epoki, czy też nigdy nie przekroczyłaby poziomu dobrze zapowiadającej się prozy trzeciorzędnej. Tak naprawdę dorobek autorki *Pierwszej próby* nie zdążył w świadomości czytelników zaistnieć – i nie przypadkiem ulubionym cytatem Stefani Chłędowskiej brzmiał: „nie wracam, bo mnie nie było”⁴⁴.

STEFANIA CHŁĘDOWSKA – A FORGOTTEN SHORT-STORY WRITER

S u m m a r y

Literary work by Chłędowska, who was also an interesting literary critic, including 16 short stories, has never been highly valued by reviewers, and in the 20th century was dismissively depreciated as a kind of ‘salon-fashion’ literature. It is possible however, after a thorough examination of her well done pieces, to prove their thematic, genre as well as narrative qualities. These include, to name a few, genre syncretism, engaging narrative constructions, ironical-humorous distance which balances more traditional and sentimental predilections, or the skeptical presentation of tragicomic aspects of human existence. Both aesthetic and philosophical orientations of these short stories allow to place Chłędowska’s literary works in the context of Biedermeier tradition.

⁴³ Dla której teksty nowelistki stanowią wdzięczną materię, m.in. ze względu na finezję kobiecych portretów (chwaliła je ówczesna krytyka), tematyzację relacji damsko-męskich w kontekstach płci, obyczajów i społeczeństwa oraz takie wyznaczniki „kobiecego” pisarstwa jak tonacja pogawędki-*causerie*, predylekcja do szczegółu czy męski kamuflaż narratorski. Potępione onegdaj „salonowe” można zaaprobować „genderowo”. Vide też Aneta Mazur, „Zuzanna i starcy Stefani Chłędowskiej – przyczynek do historii motywu”, in *Księga Jubileuszowa. Profesorowi dr. hab. Piotrowi Obrączyce w 70. rocznicę urodzin*, ed. Krzysztof A. Kuczyński, Bonifacy Miązek, Jan Pałowski (Łódź: Wydawnictwo PRINTPAP, 2011).

⁴⁴ Vide Władysław Łoziński, op. cit., I. „Je ne reviens pas, car je n’ai pas été” – fraza ze sztuki Moliera *Zwady miłosne* (*Le Dépit amoureux*, 1656).