

Rafał Skowroński*

 <https://orcid.org/0000-0002-9215-6453>

Samotności Autora, czyli samotność jako warunek zaistnienia procesu twórczego

Streszczenie

Artykuł zawiera rozważania o znaczeniu zjawiska samotności dla procesu twórczego oraz przegląd utworów literackich i biografii artystycznych pod kątem obecności doświadczenia samotności. Punkt wyjścia stanowią refleksje nad językoznawczymi definicjami zjawiska i próbami kategoryzacji wariantów samotności i interdyscyplinarności zjawiska w monoseologii (nauce o samotności). W drugiej połowie artykułu podjęta została próba stworzenia modelu obecności samotności w procesie twórczym w odniesieniu do logicznego modelu samotności Mikołaja Bierdiajewa i wcześniej skategoryzowanych typów samotności. Pierwszym celem artykułu jest wyróżnienie różnych rodzajów samotności dotyczących artystów i roli tego fenomenu w procesie twórczym; celem drugim – zarysowanie tła istoty doświadczenia samotności; trzecim celem – wskazanie powiązania uświadomionego doświadczenia samotności i zabiegów autotematycznych.

Słowa kluczowe: samotność, osamotnienie, monoseologia, proces kreatywny, autotematyzm

* Uniwersytet Gdański, e-mail: rafal.skowronski@phdstud.ug.edu.pl



Received: 2024-06-27. Verified: 2026-03-09. Accepted: 2026-03-31

© 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: University of Gdańsk. **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.

The solitudes of the author, or solitude as a condition for the creative process

Summary

The article reflects on the importance of the phenomenon of solitude for the creative process and reviews literary works and artistic biographies in search for the experience of loneliness. The starting point is a reflection on linguistic definitions of the phenomenon and attempts to categorize variants of loneliness and the interdisciplinary nature of the phenomenon in monoseology (the science of loneliness). In the second half of the article an attempt is made to create a model of the presence of solitude in the creative process in relation to Nikolai Berdyaev's logical model of loneliness and previously categorized types of loneliness. The first goal of the article is to distinguish different types of loneliness affecting artists and the role of this phenomenon in the creative process; the second goal is to outline the background of the essence of the experience of loneliness; the third goal is to point out the connection between the conscious experience of loneliness and autothematism.

Keywords: solitude, loneliness, monoseology, creative proces, autothematism

Gdy Zaratustra trzydziestu lat dożył, opuścił kraj swój
i jezioro ojcyste i poszedł w góry. Tu radował się
duchowi swemu i samotności swej, a dziesięć lat tak żyjąc,
nie umęczył się niemi. Wreszcie przemieniło się serce jego
i pewnego zaranku, wstawszy wraz z jutrznią,
wystąpił przed słońce i tak rzekł do niego:
– Światłości ty olbrzymia! czymżeby było twe szczęście,
gdybyś nie miała tych, komu jaśniejesz?¹

(F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*)

¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2017, s. 7.

1

Tworzenie jako proces domaga się odosobnienia. To nie do końca truizm, nie jest to też prawda uniwersalna; załączki utworów mogą powstawać na fischkach zapisywanych gdziekolwiek – pisać można w kawiarniach, w poczekalniach czy w tramwajach, a w przypadku słamów poetyckich całe wiersze tworzone są na poczekaniu pod mniej lub bardziej baczny spojrzeniem widowni. Nie da się jednak zaprzeczyć, że odosobnienie sprzyja dopracowywaniu formy czy treści, że sam proces odbywa się zawsze we wnętrzu tworzącego, chociaż może on być otoczony tłumem. Samotność Autora jest czasem walką, a czasem spokojnym dialogiem z samym sobą, chociaż cel jest zawsze jeden – kreacja.

Miejsce, w którym się tworzy ma jednak znaczenie. Stephen King, jeden z najbardziej płodnych i najbardziej popularnych amerykańskich pisarzy, w podręczniku pisarskim i autobiografii *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika* stwierdza, że pokój pisarza wymaga tylko jednej rzeczy: „drzwi, które zdecydowanie się zamknąć”². Na podobny pomysł stworzenia podręcznika-autobiografii wpadł Haruki Murakami – pisząc o procesie twórczym, skorzystał z utartych formuł zapisu wspomnień. Oprócz zastosowania podobnych rozwiązań formalnych jak King, Murakami w książce *Zawód: powieściopisarz* odnosi się również do kwestii zamykania drzwi na czas pracy: „Pisanie powieści to niezwykle prywatne zajęcie, któremu oddajemy się w zamkniętym pokoju. Zamyka się człowiek w gabinecie, siada przy biurku, (w większości przypadków) tworzy z niczego zmyśloną opowieść i nadaje jej kształt tekstu”³.

Nawet dla twórców, którzy takiego miejsca nie mają, istnieją alternatywy – przykładem są funkcjonujące na całym świecie specjalne instytucje ułatwiające autorom odosobnienie na czas tworzenia, a jednocześnie umożliwiające kontakt z innymi artystami, w Polsce nazwane Domami Pracy Twórczej. Dla Stanisława Lema takim miejscem była Willa Astoria, w której napisał między innymi słynne (także z rozważań nad samotnością w kosmosie) *Solaris*, a bywali i tworzyli w tym zakopiańskim hotelu również Julian Przyboś, Sławomir Mrożek, Wiesław Myśliwski, Wisława Szymborska i wielu innych członków Związku Literatów Polskich.

Murakami w swojej refleksji idzie o krok dalej od Kinga i zaznacza, że „wszystkie miejsca, w których próbuje się napisać powieść, stają się zamkniętymi pokojami, przenośnymi gabinetami”⁴. Zamknięty gabinet nie musi być rzeczywistą przestrzenią – może być metaforą procesu twórczego, metaforą wyobraźni. Metafora „wewnętrznego gabinetu” sugeruje konieczność połączenia procesu twórczego

2 S. King, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, przeł. P. Braiter-Ziemkiewicz, T. Wilusz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2021, s. 148.

3 H. Murakami, *Zawód: powieściopisarz*, przeł. A. Zielińska-Eliott, Muza, Warszawa 2017, s. 153.

4 Tamże, s. 155.

z samotnością z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze, wszyscy artyści mają w takim gabinecie prywatne podręczniki i narzędzia pisarskie, przy pomocy których zawsze oryginalnie rozwiązują problemy artystyczne⁵. Nie ma dwóch takich samych utworów, co oznacza, że każdy proces twórczy trochę się różni. Skutkuje to niemalże pełnym odizolowaniem procesu twórczego: nie tylko nie mają do niego dostępu odbiorcy, ale również inni artyści. Po drugie, jeżeli za wewnętrzny gabinet artysty uznamy wyobraźnię, trzeba pamiętać, że jest ona zawsze skierowana w przyszłość⁶ i tym samym twórca jest zdany na siebie. Artysta musi wyprzedzać oczekiwania czytelnice, żeby pozostać oryginalnym. Jest też oddzielony od skończonych utworów – zasiadając do pracy musi przecież stworzyć coś oryginalnego, odróżniającego nowe dzieło od dotychczasowych dokonań.

Stefan Konstańczak twierdzi, że w przypadku procesu twórczego artysta mierzy się tylko z samotnością fizyczną, a nie z osamotnieniem, ponieważ obcowanie ze swoją ciągle aktualizującą się sztuką sprawia, że niemożliwym staje się doznanie uczucia osamotnienia⁷ – czy można jednak uznać sztukę za towarzysza artysty (także w sensie konieczności nieustannego konfrontowania się podczas pracy twórczej z dziedzictwem kulturowym), czy też jest to teza zbyt odważna, antropomorfizująca i upraszczająca? Nie ma w końcu wątpliwości co do tego, że twórca w czasie pracy wchodzi w stan samotności fizycznej i doświadcza uczucia osamotnienia w odniesieniu do innych ludzi. Są to przecież naturalne warunki podczas tworzenia jakichkolwiek komunikatów językowych czy niejęzykowych. „Poza tym – twierdzi Murakami – bez względu na to, jak do tego doszło, kiedy pisarz zacznie pracę, staje się samotny. Nikt mu nie pomoże. Niektórzy mają być może researcherów, ale zazwyczaj rolą takiej osoby jest tylko zebranie materiałów. Nikt pisarzowi nie zrobi porządku w głowie, nikt nie odnajdzie właściwych słów. To, co się samemu zaczęło, trzeba samemu popychać i samemu zakończyć”⁸.

Można – w odniesieniu do tej myśli, ale nie tylko – stwierdzić, że artysta tworzy zawsze ze środka – z jądra samotności. Nawet jeżeli dyktowałby swój tekst stenotypiście (przypadek *Gracza* Fiodora Dostojewskiego) albo nagrywał go na taśmę (przypadek *Mojego wieku* Aleksandra Wata), to słowa wychodzą zawsze z niedostępnej drugiemu człowiekowi wyobraźni pisarza⁹.

5 K. Kaśkiewicz, *Samotność geniusza*, [w:] *Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Wydawnictwo UMK, Toruń 2006, s. 413.

6 S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?*, [w:] *Zrozumieć samotność...*, s. 432.

7 Tamże, s. 442.

8 H. Murakami, *Zawód: powieściopisarz...*, s. 156.

9 Przedmiotem rozważań jest przede wszystkim pytanie o relację doświadczenia samotności i procesu twórczego w okresie, w którym autor nie ujawnił jeszcze swojego pomysłu i nie rozpoczął się proces redakcji. Za ostateczny kształt dzieła odpowiada w mniejszym lub większym stopniu wiele osób – Nicolas Donin i Daniel Ferrer zwracają uwagę na znaczenie, między innymi,

Przekonanie o możliwości spojrzenia przez sztukę i wyobraźnię w przyszłość ma swoje antyczne źródła – według Sokratesa był to szczególny dar twórczy pochodzący od bogów. Mógł się objawiać w różnych postaciach natchnienia zsyłanego przez konkretne bóstwo: wieszczbiarskiego (od Apollina), oczyszczającego (od Dionizosa), szału improwizacyjnego (od Muz), szału miłosnego (od Erosa)¹⁰. Nie inaczej jest w przypadku Biblii, której autorstwo nie jest przypisywane jej wielu autorom, ale boskiemu natchnieniu. Istnieje więc pewne duchowe pokrewieństwo proroków, wieszczów i niektórych twórców – to uświadomienie sobie znaczenia samotności w procesie twórczym. Kwestionować można jednak znaczenie objawienia na rzecz innych czynników¹¹, właściwe prognozowanie przyszłości wymaga wyciszenia i – przede wszystkim – wysokiej samoświadomości.

2

Tworzenie moglibyśmy nazwać doświadczeniem paradoksalnym: wykonana w samotności praca ostatecznie skierowana jest do innego człowieka (odbiorcy). Tam dopiero przecież – jak twierdził Roman Ingarden – na styku dzieła i wyobraźni czytelnika, powstaje utwór¹². Jeszcze mocniej wybrzmiewa ten paradoks w utworach zawierających zwerbalizowany wewnętrzny konflikt twórcy, gloryfikujących samotność i krytykujących społeczeństwo.

Niektórzy pisarze zwracają uwagę na tę wewnętrzną sprzeczność i podejmują się krytyki procesu utrwalania myśli albo przynajmniej jego sensu. Młody literat Tonio Kröger z opowiadania Tomasza Manna stwierdza: „tylko partacz myśli, że twórcy wolno czuć”¹³. Cóż chce przekazać Mann ustami postaci? Czy warunkiem stworzenia dobrego dzieła jest odcięcie twórcy nie tylko od powszechnych wyobrażeń o opisywanym przedmiocie, ale też od własnych emocji? Według Krögera tylko ludzie przeciętni mogą zachwycać się zamkniętą w utworze opowieścią, autor skazany jest na samotność i niezrozumienie – jednocześnie to osiągnięta w alienacji samoświadomość jest jedyną nagrodą twórcy. Kończąca konkluzja brzmi

komentarzy czytelników rękopisów w redakcji tekstu i podają przykład wpływu Vivienne Eliot i Ezry Pounda na formę i treść *Ziemii jałowej* Thomasa Stearnsa Eliota (N. Donin, D. Ferrer, *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, przeł. D. Jarząbek-Wasyl, „Wielogłos” 2019, nr 1 (39), s. 38).

¹⁰ S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty...*, s. 436–467.

¹¹ Wspomnieć należy chociażby słynny esej *Śmierć autora* Rolanda Barthesa i koncepcję „skryptora”, która nie tyle podważa sens rozważania źródeł procesu twórczego, co zwraca uwagę na znaczenie intertekstualności w dziele literackim i uwikłanie Autora w język. Zob. tenże, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55).

¹² L. Brogowski, *Struktura konkretności i miejsca niedookreślenia u Ingardena*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 77.

¹³ T. Mann, *Tonio Kröger*, [w:] tegoż, *Nowele*, przeł. L. Staff, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 147.

przygnębiająco: „Literatura nie jest w ogóle powołaniem, tylko przekleństwem”¹⁴. Dlaczego? Ze względu na napiętnowanie społeczne artysty; nieustające wewnętrzne sprzeczności i trwałe uczucie osamotnienia uniemożliwiają porozumienie się z odbiorcą.

Dlaczego więc twórcy, szczególnie ci antyspołeczni, piszą i publikują? Dlaczego utrwalali swoje myśli filozofowie sceptycznie nastawieni do społeczeństwa, tacy jak Jean-Jacques Rousseau albo Fryderyk Nietzsche? Dlaczego Zaratustra ocenia swoją samotność pozytywnie, ale w końcu postanawia zejść do ludzi, żeby przemawiać i nauczać?

3

Dziedzictwo kulturowe tworzone i przekazywane jest w dużej mierze¹⁵ przez język, czyli kod (dwuklasowy i semantyczny), którego problematycznymi cechami (dla przeprowadzenia całościowej syntezy) są autonomiczność i kreacyjność. Problematyczne, ponieważ ich efektem jest niestabilność i zmienność znaczeń, co też w przypadku interesującego nas pojęcia jest widoczne w przypadku badania historycznego znaczenia i klasyfikowania jednostkowego doświadczenia samotności. Na przestrzeni epok zmieniała się ocena samotności i osób samotnych w społeczeństwie (także autorów), zmieniała się również recepcja samotności i postaci samotnych w literaturze. Pewne jest, że osoby samotne należały i należą do Innych¹⁶, postrzeganie Inności zaś uległo zmianie dopiero w ostatnim stuleciu za sprawą psychologii i nowych zwrotów badawczych w humanistyce.

Nad samotnością rozważania snują nie tylko akademicy i filozofowie, jest przecież doświadczeniem powszechnym, obecnym w kulturze niskiej i wysokiej, w każdym języku. I może od tego należałoby rozpocząć – od definicji językowej samotności, od rozważenia pojęcia „samotność” i jego licznych kontekstów. I od ważnego pytania: czym różni się „samotność” od „osamotnienia” i czy jest to różnica znacząca? Zacznijmy od podstawowej analizy strukturalnej Bożeny Sieradzkiej-Baziur:

¹⁴ Tamże, s. 149.

¹⁵ Odstępstwem od takiej tezy są wnioski badaczy zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych, którzy określają afekty jako niejęzykowe, a związane z ciałem sposoby przekazywania komunikatów kulturowych. Zob. B. Myrdzik, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N, Educatio Nova” 2017, nr 2.

¹⁶ Zob. J. Bukowski, *Problem Innego u Sartre’a*, „Teksty” 1981, nr 57. Jerzy Bukowski za Sartre’em tłumaczy pojęcie Inności i rozpoczyna od jego prawdopodobnie najważniejszego twierdzenia: „Inny nie jest mi bezpośrednio dostępny, jego istnienie nie jest tak oczywiste jak moje” (tamże, s. 143).

Rdzeniem pola semantycznego odpowiadającego pojęciu SAMOTNOŚĆ jest wyraz *sam*. Wywodzi się on z języka prasłowiańskiego **samъ*, w którym oznaczał ‘nie mający towarzystwa, taki, któremu nie towarzyszą inne przedmioty, samotny, osamotniony’¹⁷.

Wydaje się, że wyraz ten w polszczyźnie zachował do dziś zarówno pierwotną formę, jak i znaczenie, ale też w ciągu wieków jego pole semantyczne uległo poszerzeniu. Efektem są liczne derywaty zawierające pierwotne słowo *samъ* (takie jak *samotny*, *samotnik*, *samotnie*). W poniższych rozważaniach najważniejsze będą szczególnie dwa z nich:

1. *Samotność* – stan fizyczny lub społeczny; ściśle centrum pojęcia „samotność”, może być narzucona lub dobrowolna; domyślnie sytuacja, w której człowiek nie ma kontaktu z innymi ludźmi, pojęcie realizuje się najpełniej w formule: „[brak innego człowieka]”¹⁸.
2. *Osamotnienie* – stan psychiczny, odczuwanie braku psychicznego kontaktu z konkretnym człowiekiem, wynika z niezaspokojenia potrzeby przynależności, odrzucenia przez otoczenie, napiętnowanie społeczne; najzwężej określone przez Sieradzką-Baziur jako „[negatywne uczucia z powodu braku innego człowieka]”¹⁹.

Zasadniczo można stwierdzić, że pierwsza z tych precyzacji kieruje w stronę pojęcia, druga – w stronę uczucia. Już na poziomie definicji językowych, niedążących do stworzenia żadnego wyraźnego modelu badawczego, możemy wskazać, że te dwa różne pojęcia odnoszą się do dwóch różnych stanów, które pozwalają stworzyć cztery możliwe kombinacje typów przeżywania samotności (samotny i osamotniony, niesamotny i nieosamotniony, niesamotny i osamotniony, samotny i nieosamotniony). Sieradzka-Baziur w swoim szkicu dodaje jednak kolejne, mniej dookreślone, poboczne rodzaje samotności: moralną, egzystencjalną, duchową, intelektualną²⁰. Te różne typy mogą wchodzić w relacje, łączyć się lub przeczyć sobie nawzajem. W wyniku tego trudno jest ustalić jakąkolwiek prawidłowość metodologiczną, istotna jest raczej sama obserwacja zróżnicowania zjawiska i podkreślenie kontrastu pomiędzy „samotnością” a „osamotnieniem”.

Inną ważną obserwacją językoznawczą jest częste kojarzenie samotności w językowych zwyczajach z doświadczeniami negatywnymi. Samotność jest więc *dojmująca, dokuczająca, męcząca*, doświadcza się *bólu samotności*, jest ona czymś wrogim,

17 B. Sieradzka-Baziur, *O strukturze semantycznej języka. Pojęcie SAMOTNOŚĆ*, „Horyzonty Wychowania” 2013, nr 23, s. 122.

18 Tamże, s. 131.

19 Tamże.

20 Tamże, s. 125.

dlatego *walczymy* z nią albo ją *przezwyciężamy*²¹. (Istnieją jednakowoż utarte zwroty, takie jak *potrzeba* czy *pragnienie samotności*, dotyczące świadomej potrzeby izolacji). To prowadzi do wniosku, że samotność narzucona przez świat i osamotnienie odczuwane wbrew naszej woli są czymś jednoznacznie złym. Dlatego zwroty i frazeologizmy związane z tymi stanami będą zwykle nacechowane negatywnie emocjonalnie. Będzie to też miało wyraźny wpływ na wartościowanie samotności w procesie twórczym i interpretacjach literackich.

4

Nazwa monoseologia jest, jak w przypadku wielu nazw dyscyplin naukowych, złożeniem dwóch greckich słów: *monosé*, czyli samotność, i *logia*, czyli nauka²². Przyjrzymy się słowu *monosé* (łączone przez Piotra Domerackiego również ze słowem *sophia* – monoseozofia jest nazwą filozofii samotności²³), by zwrócić uwagę na jeszcze mniejszy człon *mono*, oznaczający coś pojedynczego, co od razu budzi skojarzenie ze znaczeniem słowa *sam̃*. Chodzi oczywiście o jednostkę – odizolowaną od społeczeństwa lub czującą osamotnienie. W przestrzeni badań monoseologii znajduje się wiele różnych dyscyplin humanistycznych, których współpraca jest konieczna do właściwego rozpatrzenia pojedynczego fenomenu. Zaangażowane są, między innymi, filozofia, teologia, psychologia, socjologia, antropologia kulturowa i społeczna, literaturoznawstwo czy pedagogika.

Rozważania nad samotnością w kulturze i filozofii można znaleźć już w antyku, stąd – pomimo niedawnego uznania autonomiczności monoseologii – wiekowość samej refleksji nad pojęciem. U Arystotelesa pojawia się jej dość jednoznaczna krytyka – miała ona być źródłem upadku moralnego człowieka²⁴. Pośrednią refleksją nad samotnością jest już samo oddawanie się myśleniu na osobności – jak zauważa Domeracki: „samotność stanowi treść kontemplacji, a kontemplacja samotności”²⁵, kontemplowanie zaś jest tak stare jak myśl ludzka i stanowi immanentną cechę

²¹ Tamże, s. 127.

²² Termin wymyślił polski badacz fenomenu samotności Piotr Domeracki (tenże, *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Filozoficzne studium samotności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2018, s. 86). Pojęcie „monoseologia” pojawia się również we wcześniejszej pracy Domerackiego pt. *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, w tej pierwszej rozprawie jest wykorzystane już w tytule całej monografii.

²³ P. Domeracki, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2016, s. 45.

²⁴ Tamże, s. 26. Ben Lazare Mijuskovic stwierdza: „Jak oświadczył Arystoteles, człowiek, który nie potrzebuje innego człowieka, jest albo bestią, albo bogiem” (tenże, *Przedmowa Profesora Bena Lazare Mijuskovica*, [w:] P. Domeracki, *Horyzonty i perspektywy...*, s. 20).

²⁵ Tamże, s. 132.

nurtu kontemplatywnego filozofii²⁶. Taka autorefleksja nad samotnością jeszcze bardziej widoczna jest w średniowiecznej ascezie religijnej – samotność jest jednym z jej warunków, a osiągnięcie ascezy miało być przecież świadome i dobrowolne. Później – od renesansu – rozwój racjonalizmu i empiryzmu przyczynił się do większego uświadomienia sobie problemu osamotnienia, nieodłącznej części istnienia. Tylko na marginesie wspomnę postulat Rousseau powrotu do natury – jednoznacznie antyspołeczny zwrot ku samotności. Dopiero jednak przedstawiciele egzystencjalizmu, szczególnie ci późniejsi, związani również z fenomenologią, wyodrębnili coś, co dzisiaj (również dzięki terminom *noumen* i *fenomen* Immanuela Kanta) nazywamy fenomenem samotności.

W egzystencjalizmie fenomen samotności rozpatrywany jest ze względu na kategorię Inności. Może być węzłowym tematem rozważań filozoficznych, chociaż występuje raczej jako ich pomniejszy aspekt – tak jest w przypadku refleksji Emmanuela Levinasa w rozprawie *Czas i to, co inne*. Samotność stanowi punkt odniesienia podczas rozważania zagadnienia „ja”, problemu „Innego”, fenomenów czasu i śmierci²⁷. Jeżeli, według Levinasa, samotność jest immanentna istnieniu i nie możemy dokonać jej redukcji, jedynym sposobem na poznanie czystej istoty samotności bez istnienia (lub odwrotnie) jest doznanie śmierci. W takiej sytuacji poznanie jest niemożliwe. Dla Levinasa próg śmierci jest ważny, ale uciekając od zarzutu, iż uatrakcyjnił w ten sposób wywód, pisze:

[...] w fenomenie śmierci samotność znajduje się na progu tajemnicy. Tajemnicy, której nie należy rozumieć negatywnie jako czegoś nieznanego, czego pozytywne znaczenie będziemy mieli za zadanie ustalić. Pojęcie to pozwoli nam dostrzec w podmiocie odniesienie, które będzie się sprowadzało do prostego i czystego powrotu jego samotności²⁸.

Literaturoznawcę zainteresować może szczególne powiązanie samotności i śmierci, problem samotności w obliczu śmierci. W końcu to wyjątkowy i tajemniczy typ samotności, fascynujący twórców wszystkich epok. Szczególnie kiedy artyści idą o krok dalej, podejmując próby przedstawienia świata zagrobowego,

26 Tamże, s. 126–127. Domeracki, za narratystami i Charlesem Taylorem, wyróżnia dwie „wielkie narracje” w historii myśli ludzkiej: metanarrację indywidualistyczną i metanarrację komunitarystyczną. Nurt kontemplatywny jest podrzędny wobec metanarracji indywidualistycznej i to przedstawiciele tego nurtu mieli być pierwszymi, którzy samotność pośrednio gloryfikowali. Można tu wymienić takich myślicieli, jak Sokrates, Platon, Augustyn z Hippony, Mistrz Eckhart, Pascal, Rousseau, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Husserl, Heidegger. Szeroko Domeracki zajmuje się analizą stosunku różnych nurtów obu metanarracji do samotności w *Rozstajach samotności*.

27 E. Levinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 19.

28 Tamże, s. 22–23.

korzystając z wzorców mitologicznych (grecki Hades, egipskie Pola Jaru, nordycka Valhalla, chrześcijańskie Niebo, Czyściec i Piekło i tak dalej) i ich reinterpretacji w literaturze. Dodatkowo, od czasów romantyzmu pisarze i poeci coraz częściej szukają w tej przestrzeni własnego języka opisu – jak w przypadku wyjątkowej filozofii śmierci i umierania, która rozciąga się na prawie całą poezję Bolesława Leśmiana²⁹. Dla tych autorów samotność jest nie tylko warunkiem twórczym: staje się głównym tematem, problemem intrygującym i niemożliwym do rozwiązania.

Inny filozof egzystencjalista, Mikołaj Bierdiajew, dokonuje zwrotu myślowego ku romantyzmowi jako epoce, która zreformowała myślenie o samotności, za czym stać ma rozwój koncepcji indywidualizmu. Filozof buduje przy tym pewien związek przyczynowo-skutkowy: wskazuje stopniowe przemiany w kulturze i odkrycia nauki (teoria heliocentryczna Kopernika), przemiany religijne (Luter, Kalwin) i nowe koncepcje filozoficzne (racjonalizm Kartezjusza, angielski empiryzm) jako punkty węzłowe historii przemian. Domyślnym efektem zmian kulturowych miał być wzrost znaczenia jednostki w romantyzmie. Uświadomienie znaczenia „ja” wyzwoliło potrzebę wyjścia z samotności, poszukiwania bliskości. Ostatecznym skutkiem był rozwój życia emocjonalnego – jednego z głównych tematów literackich epoki. Romantyczne „ja” przeżywało samotność i romantyczne „ja” zlało się z kosmosem³⁰ w literaturze.

5

Wyodrębnienie „samotności kontemplacyjnej” jako oddzielnego rodzaju samotności, choć słuszne, jest co najmniej sztuczne. Jeżeli samotność jest wielowymiarowa i wieloaspektowa, to możliwość kontemplacji wypada nazwać raczej jej aspektem. W tym przypadku mamy do czynienia z minimalizowaniem znaczenia tego, czy jest to samotność dobrowolna, czy też narzucona – ostatecznie zawsze można znaleźć w samotności aspekt kontemplacyjny. Domeracki twierdzi częściowo inaczej i mówi, że dobrowolność jest konieczna dla zaistnienia samotności kontemplacyjnej – konieczna jest samodzielna decyzja i konsekwentność. Częściowo, ponieważ sam sobie na koniec rozdziału przeczy, gdy stwierdza, że „wystarczy przekuć samotność w okazję do pogłębionej i twórczej autorefleksji”³¹. Pomijając spór o terminologię, trzeba podkreślić optymistyczne w tej myśli przekonanie, że nawet najbardziej dojmujące doświadczenie osamotnienia może stać u podstaw wewnętrznej przemiany.

²⁹ M. Głowiński, *Leśmian: poezja śmierci*, „Teksty” 1977, nr 34–36, s. 115. Michał Głowiński stwierdza: „w poezji Leśmiana śmierć jest wszechobecna, występuje w najróżniejszych, czasem nieoczekiwanych uwikłaniach: mówiąc o czymkolwiek, można mówić o śmierci” (tamże).

³⁰ M. Bierdiajew, *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*, przeł. H. Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2002, s. 57.

³¹ Tamże, s. 154.

Negatywne i pozytywne aspekty samotności – jej dobro i zło – są często przemieszane i każda próba stworzenia modelu badawczego musi się liczyć z niejednoznacznością zjawiska, które raz bywa pojęciem, raz uczuciem, ale też objawem Inności i jednocześnie stanem immanentnym dla istnienia każdej istoty. Ostatecznie częściej będziemy trafiać na negatywny obraz doświadczenia samotności. Czesław Miłosz w rozmowie z Anną Frajlch stwierdził:

Wie Pani, samotności nikt nie wybiera. Samotność to jest coś, co się odczuwa jako klęskę, jako klątwę, jako nieszczęście. Ale kiedy się to zaakceptuje, dopiero z perspektywy widać, jak to jest potrzebne i jakie zbawienne. Myślę, że gdybym nie miał tej samotności, to prawdopodobnie o wiele bym mniej mógł zrobić³².

Osoba o dużej samoświadomości – światowej sławy artysta mówiący o dotyczącym go problemie – w próbie werbalizacji jest skazana na paradoks. Na początku odwołuje się do utartych schematów językowych i mówi o „klęsce samotności”, na końcu wartościuje pozytywnie doświadczenie osamotnienia – jako kluczowe dla kontemplacji i tworzenia. To naturalne ze względu na wieloaspektowość zjawiska, przy czym zdaje się, że nawet podczas wychwalania samotności mimowolnie podkreślane są jej negatywne cechy.

Malizacja (od łacińskiego *malum* – ‘zło’) samotności ma wiele źródeł. To długi proces, którego efektem są, wspomniane już, zakodowane w języku stereotypy, frazy i skojarzenia samotności ze złem. Nie są one bezzasadne – przecież to często świadectwa, próby wyrażenia i ujęcia pewnego indywidualnego doświadczenia i przełamania aktualnego stanu. Obok jednostkowych opisów, stanowiących zwykle niezauważalną w morzu głosów krytykę, bogata jest historia malizacji samotności przez autorytety. Przegląd zacząć można od Biblii i jednego z początkowych wersetów: „Potem Pan Bóg rzekł: »Nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam, uczynię mu zatem odpowiednią dla niego pomoc«”³³. Wspomniane stanowisko Arystotelesa miało ogromny oddźwięk w antyku i odbiło się echem w filozofii średniowiecznej. Pojęcie samotności w antycznej Grecji zostało jednoznacznie skojarzone z dzikością, a jej gloryfikowanie z występkiem przeciwko idei *polis*, wspólnocie oraz cywilizacji. Życie poza miastem zostało uznane za niegodne człowieka i niezgodne z jego społeczną naturą, a samotność często była kojarzona z barbarzyństwem ludzi „żyjących w lesie”³⁴ – nie oznacza to jednak, że samotność w kulturze była zjawiskiem zupełnie jednoznacznym³⁵.

32 C. Miłosz, A. Frajlch, *Samotności nikt nie wybiera...*, „Archiwum Emigracji” 2000, nr 3, s. 203–204.

33 Rdz 2, 18 (Biblia Tysiąclecia).

34 P. Domeracki, *Horyzonty i perspektywy...*, s. 181.

35 Samotność jako temat literacki pojawia się w wielu utworach i mitach antyku: czasem jest karą (jak w przypadku Antygony, Prometeusza, Atlasa), czasem trudnością do przewyciężenia (próba Penelopy w *Odysei*, warunek daru wróżbitów i wyroczni, na przykład Tejrzejasa, Pytii, Sybilli, źródło natchnienia proroków w Biblii).

6

Czy samotność może być wyborem, czy zawsze jest narzucona? Czy można uporządkować ją inaczej niż przez zbiór mniej lub bardziej pokrewnych typów samotności? Niektórzy autorzy uświadamiają sobie rolę osamotnienia w procesie twórczym i odnoszą się do tego w swoich dziełach, inni „poświęcają się” nieświadomie – nie musi to być jednak dążenie do autodestrukcji, jak w przypadku kaskaderów literatury, takich jak Marek Hłasko, Andrzej Bursa czy Rafał Wojaczek.

Wróćmy na chwilę do filozofii i językoznawstwa. Mikołaj Bierdiajew nie tylko spojrzał na problem samotności przez pryzmat myśli egzystencjalnej i fenomenologii, ale spróbował także skategoryzować jej odmiany metodami logiki. Efektem tego jest klasyfikacja, która stara się uporządkować relacje pomiędzy jednostką a społeczeństwem z uwzględnieniem osamotnienia.

Bierdiajew – przyglądając się odczuwaniu fizycznego stanu samotności (kontakt ze społeczeństwem) i psychicznego stanu osamotnienia (samotność „ja”) – wyróżnia cztery modelowe relacje człowieka ze społeczeństwem:

1. Człowiek nie jest samotny [brak fizycznej samotności], jest społeczny [nie odczuwa osamotnienia]. [...]
2. Człowiek nie jest samotny [brak fizycznej samotności], nie jest społeczny [odczuwa osamotnienie]. [...]
3. Człowiek jest samotny [jest fizyczna samotność], nie jest społeczny [odczuwa osamotnienie]. [...]
4. [...] człowiek może być samotny [może być fizyczna samotność] i społeczny [może nie odczuwać osamotnienia]³⁶.

Odnosząc się do schematu Bierdiajewa, mnogich prób zdefiniowania doświadczenia samotności i czterech głównych, według analizy językoznawczej, możliwych wariantów doświadczenia samotności i osamotnienia, wyróżniam wstępnie cztery rodzaje samotności Autora, odczuwane przez artystów. Są to:

1. Samotność utajona – próba odnalezienia swojego miejsca w społeczeństwie przez wiernopoddaństwo lub naśladownictwo (poszukiwanie afirmacji i poczucia przynależności).
2. Samotność dystansująca – życie w społeczeństwie z jednoczesnym poczuciem własnej odrębności.
3. Samotność antagonistyczna – nieuświadomione przyjęcie brzemienia samotności w postaci natchnienia.
4. Samotność uświadomiona – uwolnienie potencjału procesu twórczego, uświadomienie sobie kreacyjnych możliwości wyobraźni.

³⁶ M. Bierdiajew, *Rozważania o egzystencji...*, s. 58–59.

Jak zawsze w przypadku schematów nie jest to próba całościowego uporządkowania zagadnienia, a raczej pewna propozycja otwierająca dyskusję nad wyrażnie odrębnymi sposobami oddziaływania samotności na proces twórczy. Jest w tym podziale pewna zdradliwa sugestia hierarchizacji – przechodzenia od pierwszego typu do czwartego, stopniowego wtajemniczania. Tymczasem doświadczyć może wszystkich (lub tylko części) rodzajów samotności jedna osoba na różnych etapach życia. Możliwe jest, na przykład, przejście od typu trzeciego do pierwszego. Jeżeli jest jakieś przejście „w górę”, to raczej pomiędzy każdym z trzech pierwszych typów a ostatnim – to wybór samotności jako wolności, przejście od nieświadomego jej doświadczania do uświadomionego, otwierającego przy tym nowe możliwości artystyczne. W pierwszej kolejności zobaczymy, jak samotność może warunkować proces twórczy w trzech pierwszych typach samotności Autora.

Samotność utajona odpowiada swoim charakterem artystom, którzy w twórczości realizują formułę wiernopoddaństwa lub naśladownictwa, czyli polegają bądź wzorują się na „siłach wyższych”. Nie odczuwają świadomie osamotnienia i nie są samotni – ich samotność pozostaje ukryta pod ich codziennymi aktywnościami, pracą twórczą, której celem jest naśladowanie i odtwarzanie innych. Główną cechą ich twórczości jest wtórność. Postawa wiernopoddańcza dotyczyła na przykład twórców z okresu socrealizmu – tych, którzy zastosowali się do ogólnie określonych norm realizmu socjalistycznego. Twórca odrzuca niezależność ideologiczną i w zamian za uznanie i środki do życia reprezentuje nurt zaaprobowany przez władzę. Artysta w socrealizmie ma wszystko – dom, jedzenie, opłacone wakacje, gwarantowane nakłady, przychylnych recenzentów – musi zapłacić tylko jedną cenę: powinien przestać myśleć. Czesław Miłosz w eseju *Nie* rekonstruuje w zbliżeniu – już na emigracji – transformację ułożonego artystycznie pisarza w narzędzie propagandowe partii i porównuje ten proces do oswajania, a w końcu ochrzcenia „dobrego poganina” – osoby posiadającej ideologiczny potencjał do „zwerbowania” w szeregi partii³⁷. Autor *Zniewolonego umysłu* odrzucił taką propozycję, charakteryzuje inne sylwetki pisarzy „Nowej Wiary”. Najważniejszą kwestią w jego wywodzie jest problem wyrzeczenia się autonomii i prawdy w ogóle³⁸. Zacząć myśleć według innych – to jest właśnie wiernopoddaństwo.

Formuła naśladownictwa realizowana jest przez kultywowanie wzorców pozostawionych przez innych twórców, ukonstytuowanych zwykle w schematy

37 C. Miłosz, *Nie*, „Kultura” 1951, nr 5 (43), s. 3–5.

38 Erich Fromm w *Ucieczce od wolności* rezygnację z indywidualnego „ja” na rzecz kogoś lub czegoś znajdującego się na zewnątrz klasyfikował jako pierwszy z mechanizmów ucieczki od wolności i – wiążąc to zachowanie ze zjawiskiem sadomasochizmu – pisał: „[...] obie skłonności, masochistyczna i sadystyczna, mają pomóc jednostce w ucieczce przed nieznośnym uczuciem samotności i beznocą” (tenże, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. Ziemińska, A. Ziemiński, Warszawa 1978, s. 150).

z wyróżnionymi cechami. W zawężeniu można stwierdzić, że realizuje się przez zjawisko epigonizmu, ale w szerszej perspektywie, to też na przykład przekonanie o wyczerpywaniu się form artystycznych. W tym przypadku warto rozważyć miejsce odmian gatunkowych powieści (kryminał, romans, powieść psychologiczna, powieść historyczna), w których autorzy nie podejmują żadnych eksperymentów formalnych i tworzą schematyczne fabuły. Nie jest to zjawisko jednoznacznie negatywne i epigońskie – Kazimierz Bartoszyński zauważa, że pojęcie gatunku literackiego ułatwia rozpoznanie i zakwalifikowanie tekstu do literatury, ułatwia komunikowanie się autora z odbiorcą³⁹. Zawęża jednak znacznie możliwości piarskie i sugeruje podążanie za autorytetami danego gatunku.

Można więc się zastanawiać, czy również szeroko rozumiany epigonizm ma charakter negatywny. Według Teresy Kostkiewiczowej to „bierne naśladowanie i kontynuacja przestarzałych koncepcji artystycznych czy myślowych”⁴⁰. Epigoni tworzą jednak często w tej samej epoce, co ich mistrzowie, więc nie są jak widma – posiadają odbiorców i podtrzymują teoretycznie nowe normy z przekonaniem, że bronią właściwego porządku rzeczy – to przypadek polskich romantyków. Marta Zielińska w studium poświęconym epigonizmowi w literaturze romantyzmu zauważa, że pierwsi naśladowcy Mickiewicza pojawili się jeszcze przed 1830 rokiem⁴¹, a zjawisko naśladownictwa rozwinęło się jak nigdy dotąd⁴². Był to efekt przesunięcia uwagi twórczej z gatunku na język poetycki, w którym powtarzalność jest o wiele bardziej czytelna (na przykład zastosowanie metaforyki, zdrobnień czy formy pytającej). Pragnienie wyrażenia indywidualizmu szybko wpadło w pułapkę konwencjonalizacji – wiara w skuteczność wybranych środków stylistycznych czy autentyczność wyrażenia doprowadziła do schematyzacji. Epigonizm może się więc realizować przez zbyt silne przekonanie o idealności metod autorytetów, przez fałszywe poczucie przynależności do wspólnoty literackiej – bez względu na to, czy się jest poprzednikiem, czy rówieśnikiem.

Drugi rodzaj samotności Autora, czyli samotność dystansująca, dotyczy przypadków dobrowolnego udziału jednostki w życiu społeczeństwa przy jednoczesnym wewnętrznym poczuciu odcięcia od świata. To stan odczuwania osamotnienia przy równoległym udziale w życiu społeczeństwa (braku samotności fizycznej). Skutkiem jest poczucie bezradności w stosunku do ponadjednostkowych mechanizmów gwarantujących funkcjonowanie społeczności. Potrzeba znalezienia

39 K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 75, s. 4.

40 *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Stawińska, J. Stawiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 133.

41 M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 49.

42 Tamże, s. 51.

autentyku i chłód perspektywy kojarzyć można z narracjami behawiorystów, naturalistów czy reportażyistów. Jednoznaczne przypisanie przedstawicielom tych nurtów i gatunków tego typu samotności Autora nie jest takie oczywiste – mówimy w końcu o sytuacji autorów, a nie o ich narracjach.

W przypadku naturalizmu powiązanie z drugim typem samotności Autora mogłoby znaleźć uzasadnienie w autorskich pragnieniach częstszego używania techniki showingu w ramach narracji kosztem dialogów czy zawiłej fabuły. To narastające pragnienie maksymalnie mimetycznego przedstawienia rzeczywistości, rezygnacja z artyzmu na rzecz autentyku, które w pierwszej połowie XX wieku przyczyniło się do rozwoju literatury faktu⁴³. Krystyna Jakowska, dokonując przeglądu prozy dwudziestolecia międzywojennego w poszukiwaniu obecności naturalizmu jako wciąż żywej koncepcji artystycznej (w Polsce największa fascynacja tym nurtem przypada na okres Młodej Polski), zauważa za Yves'em Chevrelem, że źródłem neonaturalizmu lat 30. może być sytuacja socjohistoryczna, nie zaś potrzeba nawiązania estetycznego do starej już koncepcji⁴⁴. To potrzeba autora, który uznaje wnikliwą obserwację otoczenia za warunek konieczny pisania, rodzi utwór naturalistyczny, bez względu na epokę: chce odwzorować rzeczywistość i sytuacje społeczne, chociaż czuje się osamotniony.

Behawioryzm jest tendencją węższą, wywodzącą się z naturalizmu, która zakłada minimalizację komentarza narratora i brak analizy psychologicznej bohatera w narracji⁴⁵. W literaturze lagrowej – na przykład w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego – dobrze widoczna jest rola samotności, doświadczanej przez autora w obozie – z jednej strony jest to sytuacja wyjątkowo właściwa dla drugiego typu samotności (więzień nie chce być w obozie, ale jakoś musi w nim przetrwać), a z drugiej strony obecna jest atmosfera samotności w obliczu śmierci (więzień może zginąć każdego dnia), izolująca od współwięźniów. To skrajne doświadczenie osamotnienia podczas zawieszenia jakiegokolwiek prywatności (życie w baraku, gdzie wszystkie czynności życiowe, także umieranie, są publiczne). Aleksandra Palusińska wskazuje, że w opowiadaniach obozowych Borowski wybrał znaną metodę twórczą (czytał na pewno opowiadania Hemingwaya), ale jego motywacją było doświadczenie lagrowe i próba zmierzenia się z wyzwaniem, jakie stanowi reprezentacja Zagłady⁴⁶. Autor *Pożegnania z Marią* zrezygnował z oceny moralnej sytuacji, ale jednocześnie starał się zarysować odbiorcy zawiłość sytuacji. Opis

43 K. Jakowska, *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 83, s. 61. Zob. też: D. Kozicka, *Dwudziestowieczne „podróże intelektualne”. (Między esejem a autobiografią)*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.

44 Tamże, s. 63.

45 *Słownik terminów literackich...*, s. 62.

46 A. Palusińska, *O opowiadaniach obozowych Tadeusza Borowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1965, nr 21, s. 143–144.

behawiorystyczny nie jest tylko formą pomysłu artystycznego, ale czymś głęboko zakorzenionym w przeżyciach autora – to szczególne odczytanie rzeczywistości i zawiłości wyzwania etycznego, w obliczu którego stanął.

Samotność antagonistyczna – doświadczenie jednocześnie osamotnienia i samotności – najszerzej dotyczy osób tworzących i najłatwiej jest ją uznać za warunek twórczości artystycznej. Daje ona szerokie podstawy dla zaistnienia metaforycznego „gabinetu” pisarskiego. Nie jest to sytuacja kompromisu i konformizmu typu pierwszego, nie jest to też wycofanie i potrzeba mimetyzmu pozbawionego komentarla typy drugiego. W tym rodzaju samotność jest źródłem natchnienia, ale też cierpienia – stąd wrogi do niej stosunek. Cechą szczególną twórczości jest artyzm.

Samotność może się pojawiać jako samodzielny temat w literaturze autorów tej kategorii, ale zwykle będzie ona marginalizowana, malizowana lub zrównywana z mitycznym darem natchnienia albo tajemniczą potęgą wyobraźni. Istnieje w końcu wciąż romantyczne przeświadczenie o nierozłączności artysty i samotności, według którego twórca jest zawsze *homme fatale* i przynosi sobie oraz bliskim tylko szkodę. Taki artysta albo cierpi na kompleks Aspazji (z *Poganki* Narcyzy Żmichowskiej), w którym źródło inspiracji pozbawia go energii witalnej, albo to on jest wampirem czerpiącym energię z otoczenia (przykład wszelkich cyganerii artystycznych)⁴⁷. W takich przypadkach cierpienie staje się głównym tematem, a wątek samotności najwyżej pretekstem do pełnych emfazy refleksji.

Brak jest w opisanych dotąd rodzajach samotności Autora dążenia do szerokiego zrozumienia procesu twórczego i jego relacji z odosobnieniem (jest ono traktowane najwyżej jako konieczność narzucona przez los). Tymczasem możliwe jest jeszcze inne odczytanie samotności – bardziej świadome i afirmacyjne. W tej sytuacji wybór odosobnienia równa się wyborowi wolności i uświadomieniu wartości samotności jako katalizatora procesu twórczego. Ale to nie wszystko. Ostatecznie samotność może być wolnością twórcy nawet wtedy, kiedy identyczne doświadczenie będzie dla innego człowieka cierpieniem. Obrazowo to przejście od cierpienia z powodu izolacji do odkrycia potencjału twórczego samotności przedstawia Albert Camus na przykładzie doświadczenia więziennego głównego bohatera *Obcego*, Mersaulta:

Nudzić się przestałem wreszcie od chwili, gdy nauczyłem się wspominać. Od czasu do czasu zaczynałem myśleć o moim pokoju i w wyobraźni wyruszałem z jednego kąta i powracałem do niego, wyliczając w głowie wszystko, co napotkałem po drodze. Na początku szybko było po wszystkim. Ale za każdym razem, gdy zaczynałem na nowo, trwało to coraz dłużej. Bo przypominałem sobie każdy mebel, a na meblu każdy przedmiot, który się tam znajdował, a z każdego przedmiotu tysiące szczegółów, a wśród szczegółów inkrustację, pęknięcie czy wyszczerbiony brzeg, zabarwienie i fakturę. Jednocześnie starałem się nie zagubić w moim inwentarzu, dokonać

47 S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty...*, s. 432.

pełnego wyliczenia. Tak że po kilku tygodniach mogłem spędzać długie godziny wyłącznie na wyszczególnianiu tego, co mieściło się w pokoju. A im bardziej się skupiałem, tym więcej wyciągałem z pamięci pominiętych i zapomnianych rzeczy. Zrozumiałem wówczas, że człowiek, który przeżył choćby jeden dzień, mógłby bez trudu przeżyć w więzieniu sto lat. Miałby dość wspomnień, aby się nie nudzić. W pewnym sensie była to jakaś korzyść⁴⁸.

Obcy, jak zauważa Henryk Bereza, powstał w okresie „absolutnej negacji porządku świata”⁴⁹, kiedy autor *Dżumy* podważał wszelkie normy poza przykazaniem „nie zabijaj”. Nic dziwnego, że główny bohater powieści odkrywa w często negatywnie portretowanej samotności pozytywny aspekt i czerpie z niej siłę. Potencjał wyobraźni polegający na prognozowaniu przyszłości i kreowaniu alternatywnych rzeczywistości literackich aktywowany jest dzięki introspekcji, ale wydaje się, że najważniejszym warunkiem jej zaistnienia jest doświadczenie odosobnienia.

7

Czwarty rodzaj samotności Autora jest w odniesieniu do pozostałych szczególny. Bierdiajew pisze o doświadczeniu samotności profetycznym i umieszcza w tej kategorii proroków, ale podkreśla, że dotyczy to nie tylko religii i wymienia jeszcze twórczych inicjatorów, nowatorów, reformatorów czy rewolucjonistów ducha⁵⁰. Samotność uświadomiona pojawia się w sytuacji, w której człowiek może odczuwać osamotnienie i może doświadczać fizycznej samotności. Paradoksalnie potrzebuje izolacji od społeczeństwa, ale jednocześnie chce z nim nawiązać dialog. To właśnie osoby potrafiące dzięki swojej szczególnej postawie spojrzeć w przyszłość, osoby, które przyjmują alienację wynikającą z intelektualnego poruszania się w przestrzeni obcej i pustej. Kinga Kaśkiewicz, podsumowując rozważania o samotności geniusza, stwierdza:

Samotność wielkiego artysty jest samotnością pierwszego człowieka, który wypowiada pierwsze słowo i nie wie, czy jego krzyk będzie tylko nieartykułowanym dźwiękiem, pustym wyrazem emocji, czy celowo wytworzonym wyrazem, znakiem, symbolem zrozumiałym dla innych ludzi⁵¹.

⁴⁸ A. Camus, *Obcy*, przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 106–107.

⁴⁹ H. Bereza, *Albert Camus, [w:] tegoż, Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 211.

⁵⁰ M. Bierdiajew, *Rozważania o egzystencji...*, s. 59.

⁵¹ K. Kaśkiewicz, *Samotność geniusza...*, s. 430.

Samotność uświadomiona jako odrębna kategoria jest stanem, w którym artysta zaczyna racjonalizować i rozбивać na czynniki pierwsze cały proces twórczy. Może następnie umieścić te wnioski w tekście z odgórnie założonym celem. Cechą tego rodzaju jest samoświadomość. Jest to katalizator zjawisk autotematycznych – po wyborze samotności jako wolności, kolejnym krokiem jest uświadomienie sobie jej znaczenia dla pisania, następnie dopiero zaczynają się rozmyślenia o samej istocie pisania.

Artur Sandauer przez autotematyzm rozumiał renesans romantycznego chwytu ujawniania w tekście zamiaru pisarskiego w nowych formach literatury awangardowej początku XX wieku⁵². Ten zabieg miał na przełomie XIX i XX wieku urosnąć do rangi najważniejszego elementu w budowie powieści, co – według Sandauera – stworzyło absurdalną literaturę o niczym (bo o samym sobie). Często wskazywanym tekstem założycielskim tej formy literackiej w prozie polskiej jest eksperymentalna powieść Karola Irzykowskiego pod tytułem *Pałuba*. Celem utworu nie była jednak, jak sugerował Sandauer, pusta gra artystyczna, a zakwestionowanie realizmu jako kierunku artystycznego i demitologizacja pozycji autora jako panującego nad fikcyjnym światem. Według Jerzego Franczaka była to część „antymłodopolskiej” strategii myślowej Irzykowskiego, na którą składała się podejrzliwość wynikająca ze świadomości działania mechanizmów pisarskich, próba wzmocnienia relacji z czytelnikiem i przekonanie o niedoskonałości form artystycznych⁵³.

Wątki autotematyczne (i towarzyszące refleksji nad samotnością) w literaturze pojawiają się już od antyku – zwykle w postaci metafory utworu-pomnika lub pochwały bóstw zsyłających natchnienie. Wystarczy wspomnieć owidiuszową Elegię IV 10 ze zbioru *Tristia*, znaną pochwałą pisania oraz refleksję o samotności i ostatecznym celu życia⁵⁴, czy jeszcze bardziej popularną metaforę pomnika artystycznego, czyli *Exegi monumentum* Horacego⁵⁵. To szeroko rozpoznane wzorce przyswojone także w literaturze polskiej od renesansu: wspomniany utwór Owidiusza naśladował w swoich elegiach Klemens Janicjusz⁵⁶, również u Jana Kochanowskiego nie jest to motyw obcy, wystarczy wspomnieć poemat *Muza*, uznający źródło twórczości w natchnieniu zesłanym przez Muzy⁵⁷. Szczególnie forma utworu-pomnika sugeruje poczucie uświadomionego osamotnienia dawnych autorów w obliczu śmierci, potrzebę artykulacji swojej świadomości i przekonanie

52 J. Grądział-Wójcik, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2, s. 109.

53 J. Franczak, *U źródeł nowoczesnej metafikcji. Rzecz o Pałubie Karola Irzykowskiego*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7), s. 32.

54 R. Krzywy, *Pochwały ludzi, zjawisk i rzeczy*, [w:] tegoż, *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 61.

55 Zob. S. Megala, *Exegi monumentum*, „Teksty” 1976, nr 4–5 (28–29).

56 R. Krzywy, *Poezja staropolska...*, s. 59.

57 S. Łempicki, „Marszałek” i „Muzy” J. Kochanowskiego, „Pamiętnik Literacki” 1930, z. 27, s. 294.

o trwałości przekazu literackiego, co jak najbardziej odpowiada doświadczeniu samotności uświadomionej.

Polska literatura autotematyczna najszerzej rozwinęła się po II wojnie światowej, równoległe do powstania awangardowej „nowej powieści” (*nouveau roman*) we Francji w latach 50. To najczęściej powieści ze znamionami autobiograficznymi, których bohaterami są pisarze, a utwory – tak jest w przypadku *Gór nad czarnym morzem* Wilhelma Macha (1961), *Małej apokalipsy* Tadeusza Konwickiego (1979) czy *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego (1979) – albo są pełne autotematycznych refleksji warsztatowo-psychologicznych, albo są próbą przeprowadzenia wewnętrznej metodologii⁵⁸. Znamienne jest, że bohaterowie wymienionych powieści mierzą się na rozmaite sposoby z problemem samotności i odpowiedzialności społecznej. Narrator *Małej apokalipsy*, wspominając swoje ulubione zajęcie – pisanie, nie jest w stanie uciec od wybiegania myślami w przyszłość: „Obok, w szafce, leży czysty papier. [...] Można zanurzyć się w płytka, białą czeluść stronicy, schować się przed sobą i przed prywatnym wszechświatem, który już niedługo eksploduje i szczytnie”⁵⁹.

Autotematyzm występuje także często w powojennej literaturze niefikcjonalnej i autobiograficznej (na przykład w *Wysokim Zamku* Stanisława Lema, *Kalendarzu i klepsydrze* Konwickiego, *Dzienniku* Witolda Gombrowicz, *Wieczorze autorskim* Tadeusza Różewicza czy *Roku myśliwego* Czesława Miłosza), w której ujawnia się w ramach wyznań pisarskich lub wyzwania artystycznego rzucanego czytelnikom. I w tych utworach temat samotności w dziennikach i pamiętnikach zajmuje sporą część refleksji autorów.

Doskonały przykład doświadczenia samotności uświadomionej, związanej ze zjawiskami autotematycznymi znaleźć można w historii literatury o wiele wcześniej – w cyklu poetyckim, który powstał czterdzieści lat przed *Pałubą*, choć opublikowany został pierwszy raz w całości dopiero w roku 1947⁶⁰. *Vade-mecum* Cypriana Norwida wyprzedzało swoją epokę, nie mogło jednak wypełnić zamierzonych planów autora. Dlaczego więc nie zostać przy *Pałubie* jako wzorcowym wczesnym przykładzie pogłębionego wykorzystania autotematyzmu? Zaawansowanie wątków autotematycznych zdaje się w przypadku *Vade-mecum* przekraczać możliwości wspomnianego już romantycznego „chwytu autotematycznego”, stanowi więc interesującą propozycję prekursorskiego tekstu literackiego (do miana którego zresztą aspirowało) poprzedzającego utwór Irzykowskiego⁶¹. Dlaczego

58 M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie: szkice o powieści współczesnej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 92.

59 T. Konwicki, *Mała apokalipsa*, Alfa, Warszawa 1988, s. 5.

60 J. Fert, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. LII.

61 Zob. także E. Kącka, *Pierwiastek norwidyczny, czyli Norwid Irzykowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 4.

Norwid jako reprezentant romantyzmu, a nie Mickiewicz, Słowacki lub Krasiński? Częściowo z powodu wspomnianych rozbudowanych wątków autotematycznych; należy też dodać, że ważny jest też kontekst samotności. Była ona przecież w kręgu romantyków rzeczą normalną. W czasach zaborów przypisywano to doświadczenie polskim artystom nagminnie, w ich twórczości powracało zwykle ze względu na wątek narodowo-wyzwoleńczy, było negatywnym aspektem doświadczenia porobizborowego⁶², ograniczonym nieraz do jednego – negatywnego – wymiaru.

Norwid często doświadczał i opisywał samotność od momentu wybrania losu emigracyjnego. Nie odczuwał jednak tylko tęsknoty za ojczyzną – jego literatura, w przeciwieństwie do dzieł narodowych wieszczów, była powszechnie nierozumiana (wystarczy wspomnieć nieprzychylną krytykę po wydaniu *Promethidiona* i *Zwolona*, w której twórczość poety nazywano „hieroglifami” i „runami”⁶³), dodatkowo – przeżył on śmierć innych romantyków, przyjaciół i całej swojej rodziny, zanim zmierzył się ze swoją samotną śmiercią – śmiercią „ostatniego” romantyka.

Włodzimierz Toruń, analizując różne wymiary samotności w życiu i twórczości autora *Promethidiona*, dociera do następującej deklaracji Norwida w liście do Jana Skrzynieckiego: „Samotność, której potrzebuję tak, jak powietrza i napoju, daje obszerne miejsce sztuce, a sztuka tak jest nieskończoną! – ciągle można się uczyć”⁶⁴. Badacz nazywa ten aspekt samotności „twórczym”, wskazuje jednak, że autor *Zwolona* waloryzował to doświadczenie różnie: czasami nazywał je łaską, czasami dramatem⁶⁵. Toruń wskazuje również na odmienny charakter doświadczenia samotności u Norwida niż w przypadku innych romantyków: chociaż odczuwał on tęsknotę za Polską, a jego konflikt ze społeczeństwem mieścił się w zakresie romantycznej opozycji jednostki i świata, to jednak o wiele częściej pojawia się w twórczości autora *Promethidiona* afirmacja osamotnienia i pragnienie samotności, w których dostrzega on źródło wolności artystycznej⁶⁶. W *Vade-mecum* temat samotności powraca regularnie i często jest związany z artystą i procesem twórczym.

Cykl już tytułem sugeruje wysoką samoświadomość poetycką autora. Łacińskie *vade mecum* oznacza dosłownie „chodź ze mną”; według *Słownika Języka Polskiego* PWN „wademekum” to „wydawnictwo o charakterze informacyjno-praktycznym; zawierające podstawowe, niezbędne wiadomości z zakresu jednej dziedziny; [...]”

⁶² S. Konstańczak, *Osamotnienie artysty...*, s. 435.

⁶³ J. Fert, *Wstęp...*, s. XXVI.

⁶⁴ C. Norwid, *Listy 1839–1861*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 65.

⁶⁵ W. Toruń, „Samotność moja wielka jest zaprawdę”. Cyprian Norwid i samotność, [w:] *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*, t. 2, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Patocka-Sigłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016, s. 12.

⁶⁶ Tamże, s. 14.

przewodnik, informator”⁶⁷. Formuła „pójdź za mną” wywodzi się z ewangelicznego zwrotu Jezusa do rybaków⁶⁸, dla Norwida zaś ważna była dantejska odmiana tego zwrotu, oznaczająca literacki przewodnik po świecie, motyw powracający często w twórczości poety. Na tyle ważny, by uczynić go głównym tematem większego dzieła – autor *Czarnych kwiatów* w liście do Henryka Merzbacha twierdził, że jego nowe utwory mają wyznaczyć nowy kierunek polskiej poezji⁶⁹. Z jednej strony tytuł jest więc sugestią, że zbiór jest przewodnikiem po współczesnej autorowi rzeczywistości, z drugiej, że poeta będzie skupiał się na tym, jaki jest stan literatury narodowej, jak powinna się ona według niego zmienić.

Autotematyzm powraca w kolejnych utworach zbioru, a perspektywa zarysowana jest już w ogniwach otwierających (motto, *Za wstęp* i tytułowe *I. Vade-mecum*). *Za wstęp* rozpoczyna się od określenia krytyki zawężania perspektywy artysty i potrzeby ciągłego poszukiwania nowych form, żeby „Odpowiednie rzeczy dać słowo”⁷⁰. *I. Vade-mecum* zaczyna się znanym dwuwierszem: „Klaskaniem mając obrzękłe prawice, / Znudzony pieśnią, lud wołał o czyni”⁷¹ i stanowi zapowiedź wielu powracających w tomie wątków. Pojawia się już w tym początkowym utworze dowód na to, że autor zdaje sobie sprawę z roli samotności w procesie twórczym: podmiot liryczny mówi o odrzuceniu laurów i celowym wyborze odosobnienia: „Samotny wszedłem i sam błędę dalej”⁷². Pojawia się zestawienie losu artysty-geniusza z losem proroka, dla którego samotność jest nie tyle wyrokiem, co aspektem umożliwiającym rozwój duchowy. Ten motyw powraca w utworze *XI. Pielgrzym*, gdzie żywot artysty na emigracji zostaje zestawiony z żywotem samotnego pielgrzyma.

Wątki autotematyczne powracają w kolejnych utworach: w *IX. Ciemność* pojawia się problem niezrozumienia dzieł artysty przez krótkowzrocznych krytyków; utwór *XXVI. Czemu nie w chórze?* podejmuje temat niesprawiedliwego wyznaczania autorytetów (również artystycznych); *XXX. Fatum* zawiera krytykę naśladownictwa; *XXXII. Wierny portret* podejmuje temat wartościowania w sztuce; *XXXVI. Powieść* zawiera ironiczną niby-narrację o prowadzeniu narracji powieściowej i krytykę ówczesnych norm pisarskich i oczekiwań czytelniczych. Najbardziej rozbudowane refleksje autotematyczne pozostawia jednak Norwid na koniec. W przedostatnim utworze tomu, poemacie *XCIX. Fortepian Szopena*, rozważenia nad tworzeniem wykraczają poza przestrzeń literatury – podmiot liryczny rozważa

⁶⁷ *Wademekum*, <https://sjp.pl/wademekum> (dostęp: 10.02.2024).

⁶⁸ J. Fert, *Wstęp...*, s. LXXV.

⁶⁹ Tamże, s. LXXVI.

⁷⁰ C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 15.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże, s. 17.

procesy twórcze w sztuce ogólnie. Podejmuje temat odosobnienia artysty podczas tworzenia, ale też przedstawia dwa wymiary samotności w obliczu śmierci: perspektywę przyjaciela obserwującego ostatnie chwile Chopina i obraz umierającego kompozytora:

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,
Gdy podobniałeś... co chwila – co chwila –
Do upuszczonej przez Orfeja liry,
W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,
I rozmawiają z sobą struny cztery,
Trącając się,
Po dwie – po dwie –⁷³

Podkreślony jest w tym wierszu potencjał twórczy artysty – to on jest źródłem sztuki, on odpowiada za jej reformowanie i aktualność. Instrumenty podlegają woli kompozytora i pianisty – tak jak materia literacka słucha poety posługującego się świadomie swoim warsztatem.

Na koniec potrzebna jest jeszcze jedna uwaga – to, że dany artysta racjonalizuje swoją samotność, nie musi oznaczać, że przestaje odczuwać cierpienie lub niepewność. Przypadek Norwida jest znamieny – poeta nie doczekał się za życia publikacji dzieła mającego – według niego – zapoczątkować zwrot w liryce polskiej, a w kolejnych latach stał się tylko coraz bardziej samotny, aż w końcu zmarł opuszczony zupełnie przez świat w Domu św. Kazimierza w Ivry pod Paryżem – nie oznacza to jednak, że jego dzieło nie odcisnęło piętna na polskiej literaturze XX wieku. Samotność można wybrać, można się z nią pogodzić bądź ją odrzucić, ale ostatecznie trzeba ją przeżyć – szczególnie jeżeli chce się tworzyć.

Bibliografia

- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2 (54/55).
- Bartoszyński Kazimierz, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 75.
- Bereza Henryk, *Doświadczenia z lektur prozy obcej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
- Bierdiajew Mikołaj, *Rozważania o egzystencji. Filozofia samotności i wspólnoty*, przeł. H. Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2002.

⁷³ Tamże, s. 178.

- Bukowski Jerzy, *Problem Innego u Sartre'a*, „Teksty” 1981, nr 57.
- Camus Albert, *Obcy*, przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021.
- Domeracki Piotr, *Horyzonty i perspektywy monoseologii. Filozoficzne studium samotności*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2018.
- Domeracki Piotr, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2016.
- Donin Nicolas, Ferrer Daniel, *Autor(-rzy) i aktorzy genezy*, przeł. D. Jarząbek-Wasył, „Wielogłos” 2019, nr 1 (39).
- Franczak Jerzy, *U źródeł nowoczesnej metafikcji. Rzecz o Pałubie Karola Irzykowskiego*, „Tekstualia” 2006, nr 4 (7).
- Fromm Erich, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Warszawa 1978.
- Głowiński Michał, *Leśmian: poezja śmierci*, „Teksty” 1977, nr 34–36.
- Głowiński Michał, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] Michał Głowiński, *Porzadek, chaos, znaczenie: szkice o powieści współczesnej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Grądział-Wójcik Joanna, *Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie*, „Forum Poetyki” 2015, nr 2.
- Jakowska Krystyna, *Naturalizm w polskiej powieści międzywojennej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 83/3.
- Kącka Eliza, *Pierwiastek norwidyczny, czyli Norwid Irzykowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2017, nr 4.
- King Stephen, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, Prószyński i S-ka, przeł. P. Braiter-Ziemkiewicz, T. Wilusz, Warszawa 2021.
- Konwicki Tadeusz, *Mała apokalipsa*, Alfa, Warszawa 1988.
- Krzywy Roman, *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.
- Levinas Emmanuel, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Łempicki Stanisław, „Marszałek” i „Muzy” J. Kochanowskiego, „Pamiętnik Literacki” 1930, z. 27.
- Mann Tomasz, *Nowele*, przeł. L. Staff, Czytelnik, Warszawa 1956.
- Megala Stanisław, *Exegi monumentum*, „Teksty” 1976, nr 4–5 (28–29).
- Mijuskovic Ben Lazare, *Przedmowa Profesora Bena Lazare Mijuskovica*, [w:] Piotr Domeracki, *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2016.
- Miłosz Czesław, *Nie*, „Kultura” 1951, nr 5 (43).
- Miłosz Czesław, Frajlich Anna, *Samotności nikt nie wybiera...*, „Archiwum Emigracji” 2000, nr 3.

- Myrdzik Barbara, *O niektórych konsekwencjach zwrotu afektywnego w badaniach kulturowych*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio N, Educatio Nova” 2017, nr 2.
- Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2017.
- Norwid Cyprian, *Listy 1839–1861*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Norwid Cyprian, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.
- Palusińska Aleksandra, *O opowiadaniach obozowych Tadeusza Borowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1965, nr 21.
- Sieradzka-Baziur Bożena, *O strukturze semantycznej języka. Pojęcie SAMOTNOŚĆ*, „Horyzonty Wychowania” 2013, nr 23.
- Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.
- Toruń Włodzimierz, *„Samotność moja wielka jest zaprawdę”*, [w:] *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*, t. 2, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Patocka-Sigłowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2016.
- Zielińska Marta, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Zrozumieć samotność: studium interdyscyplinarne*, red. P. Domeracki, W. Tyburski, Wydawnictwo UMK, Toruń 2006.

Rafał Jakub Skowroński, doktorant Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych i Społecznych UG w dyscyplinie literaturoznawstwo. Publikował w łódzkim „Literaturoznawstwie” i krakowskim „Ruchu Literackim”. Stypendysta fundacji imienia Stanisławy Fleszarowej-Muskat. Interesuje się kulturą Dalekiego Wschodu.