

## Alicja Kędziora

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytet Jagielloński  
ORCID: 0000-0002-4407-9107

## Helena Modrzejewska – osoba polityczna

Helena Modrzejewska urodziła się w 1840 r. w Krakowie, zmarła w 1909 r. na Bay Island w Kalifornii. Wychowywała się w wielodzietnej rodzinie mieszczańskiej o artystycznych aspiracjach. Po raz pierwszy wystąpiła na zawodowej scenie w 1861 r. Przez kilka lat grała w teatrach prowincjonalnych, aby w 1865 r. zadebiutować na scenie teatru krakowskiego, z którym związana była do 1869 r. Na kolejnych 7 lat przeniosła się do Warszawskich Teatrów Rządowych. W 1876 r. podjęła decyzję o wyjeździe do Ameryki. W San Francisco zadebiutowała rok później i od tego czasu przez prawie 30 lat była jedną z najbardziej znanych i popularnych aktorek teatralnych zarówno w Ameryce, jak i na ziemiach polskich. Do dziś pozostaje najśłynniejszą polską aktorką szekspirowską. Artystka w licznych wywiadach, próbując sprecyzować swój styl gry, używała określeń realizm idealistyczny, idealizm realistyczny czy realizm romantyczny. Oprócz repertuaru Szekspirowskiego, specjalizowała się także w sztukach Schillera, Ibsena, Sudermanna, Wyspiańskiego, grała też w cieszących się dużym powodzeniem na obu kontynentach melodramatycznych utworach Aleksandra Dumasa syna, Victoriena Sardou, a zwłaszcza w *Adriannie Lecouvreur* Legouvégo i Scribe'a. Wyszła za mąż za wielkopolskiego szlachcica Karola Chłapowskiego, co pozwoliło jej na ustabilizowanie pozycji społecznej przy jednoczesnym kontynuowaniu kariery aktorskiej.

Modrzejewska została zapamiętana jako wybitna aktorka, ale również ikona sukcesu, mody, uosabiająca ówczesny ideał piękna, działaczka na rzecz Kościoła katolickiego i niepodległej Polski, organizatorka wielu przedsięwzięć charytatywnych, inicjatorka projektów na rzecz zachowania polskiej kultury

i upowszechnienia jej poza granicami trzech rozbiorów. Wobec rozległości pola badawczego przybliżona zostanie tylko jedna z płaszczyzn aktywności aktorki, jej działalność na rzecz niepodległej Polski.

Sama artystka starała się budować swój wizerunek jako osoby apolitycznej, nieopowiadającej się po żadnej ze stron politycznych sporów, nieprzynależącej do stronnictw ani koterii politycznych. W 1880 r. zdecydowanie oprotestowała: „usiłowania ze strony policji zrobienia ze mnie politycznej niewiasty. [...] Jestem jeszcze za głupia, żeby się *mieszać do polityki, a nie lubię, żeby mnie brano za to, czym nie jestem*”<sup>1</sup>. Przy wnikliwym badaniu życia i twórczości artystki, wnioski może być jeden – to jedynie pozory, mające na celu zachowanie względnego poczucia bezpieczeństwa na ziemiach polskich, zwłaszcza w zaborze rosyjskim, silnie inwigilowanym przez carskie służby. Kwerenda amerykańskich wywiadów prasowych pozwala na odnalezienie takich artykułów, jak: „Modrzejewska stawiała czoła carowi”, „Modrzejewska i carska tyrania”, „Modrzejewska i *Święta Rosja*”, których już same tytuły czytelnie odzwierciedlają podejmowaną podczas rozmów tematykę. Nie są to jednak na tyle liczne wystąpienia, aby pozwoliły detalicznie rozpoznać polityczny światopogląd artystki, jej postawę względem ówczesnych ruchów narodowyzwoleńczych, polityki ugodowej wobec zaborcy, ruchów socjalistycznych i wielu innych aspektów, istotnych dla kształtowania się nowej rzeczywistości Europy na przełomie wieków XIX i XX. *Expressis verbis* Modrzejewska przejawiała postawę solidaryzmu narodowego, charakterystycznego dla pierwszych dekad popowstaniowych, wyrażającego się w przyjęciu opozycyjnego stanowiska wobec polityki germanizacyjnej i russyfikacyjnej<sup>2</sup>. Sama aktorka wypowiadała się przede wszystkim przeciwko tym dwóm zaborcom, ponieważ – chociaż sama urodziła się i wychowała w Krakowie, tutaj także ukształtowała się jej pozycja zawodowa – największe polskie sukcesy odnosiła na scenie Warszawskich Teatrów Rządowych, gdzie zamieszkała kilka lat po stłumieniu powstania

<sup>1</sup> *Modrzejewska/Listy. Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, t. 1, oprac. Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015, s. 556.

<sup>2</sup> Zob. Lech Trzeciakowski, *Polskie ugrupowania polityczne zaboru pruskiego wobec Niemiec 1871–1918*, „Dzieje Najnowsze” 1972, z. 1, s. 26.

styczniowego, a pozycję towarzyską kształtowała m.in. w Wielkopolsce, skąd pochodził jej mąż i gdzie nawiązywała relacje rodzinne. Kiedy zaczęły się kształtować ugrupowania polityczne i precyzować społeczne powstaniowe oczekiwania, Chłapowscy mieszkali już w Ameryce, a ich ogląd polskiej sytuacji politycznej był z konieczności dorywczy i zapośredniczony, co bez wątplenia wpłynęło na światopogląd artystki, który choć jednoznaczny w przypadku określonych działań antypolskich (jak chociażby rugi pruskie), jako całość kształt jak dotąd nie jest wystarczająco rozpoznany, zwłaszcza w zakresie polityki długofalowej.

Egzemplifikacją popowstaniowej postawy Modrzejewskiej są trzy wydarzenia szczególnie wyraziście uwypuklające oddziaływanie aktorki w sferze politycznej. Pierwsze z nich miało miejsce w Warszawie najprawdopodobniej w 1880 r. podczas występów gościnnych artystki w Warszawskich Teatrach Rządowych. Po jednym z przedstawień kilku gimnazjalistów wręczyło aktorce winiec w barwach narodowych z napisem *Młdzież ucząca się warszawska*<sup>3</sup> w podziękowaniu za przekazanie dochodu ze spektaklu na rzecz ubogich uczniów. Gest warszawskich uczniów wywołał gorący aplauz, ale sprowokował Włodzimierza Horoszewskiego, ówczesnego dyrektora gimnazjum, do relegowania uczniów ze szkoły oraz zakazu przyjęcia ich do jakiegokolwiek innej placówki<sup>4</sup>, jak również wstrzymaniu przez policję występów Modrzejewskiej i zmuszeniu jej do opuszczenia miasta na kilka dni<sup>5</sup>. Po jej powrocie inicjator złożenia kwiatów, szesnastoletni Ignacy Neufeld, 17 stycznia 1880 r. popełnił samobójstwo<sup>6</sup>. Jego pogrzeb dwa dni później przerodził się w narodową manifestację. Udział w nim Modrzejewskiej jest wątpliwy. Józef Szczublewski, biograf artystki, autor *Żywotu Modrzejewskiej*, jednoznacznie potwierdza udział artystki w pogrzebie, miała być widziana przez innych uczestników pogrzebu, sama artystka jednak w spisanych po latach wspomnieniach temu zaprzecza<sup>7</sup>. Biograf pisze także o towa-

<sup>3</sup> „Czas” 25.01.1880.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Józef Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975, s. 300.

<sup>6</sup> „Kłosy” 22.01.1880; „Kurier Warszawski” 19.01.1880.

<sup>7</sup> *Wspomnienia Modrzejewskiej. Na obczyźnie. System Apuchtinowski i jego tragiczna ilustracja*, „Słowo” 6.03.1911; *Memories and Impressions of Helena Modjeska*, New York: The

rzyszce artystki, miała nią być Emilia Sierzputowska, w prasie natomiast pojawia się wzmianka o aktorce towarzyszącej Modrzejewskiej w powo-  
zie. Sierzputowska nie była aktorką. Takich nieścisłości, przywołanych  
przez artystkę we wspomnieniach, i powtórzonych w jeszcze innej posta-  
ci przez Szczublewskiego, jest wiele, co prowadzi do stworzenia fałszywe-  
go obrazu warszawskich wydarzeń i roli w nich aktorki.

Między innymi biograf, opisując złożenie kwiatów aktorce, wska-  
zuje na 17 uczniów warszawskiego gimnazjum<sup>8</sup>, sugerując się zapewne  
wspomnieniem samej artystki, zawartym w jej pamiętnikach<sup>9</sup>. Krakow-  
ski „Czas” 25 stycznia 1880 r. relacjonował jednak, że uczniów było pięciu,  
a przed wręczeniem bukietu otrzymali od obecnego na przedstawieniu  
oberpolicmajstra Nikołaja Buturlina i dyrektora teatru Sergiusza Mucha-  
nowa pozwolenie na przekazanie artystce kwiatów, o czym biograf nie  
wspomina, wspomina za to sama artystka w pamiętnikach. Szczublewski  
podaje także, że szarfa nosiła napis: *Helenie Modrzejewskiej – od mło-  
dzieży polskiej*<sup>10</sup>, artystka zapamiętała jeszcze inny napis – *Helenie Mo-  
drzejewskiej uczniowie gimnazjalni*<sup>11</sup>. Napis nie jest bez znaczenia w in-  
terpretacji tego wydarzenia. Podkreślenie narodowości uczniów nadaje  
wręczeniu kwiatów charakter w większym stopniu patriotyczny, niż za-  
pewne miał w rzeczywistości. Biograf podkreśla także wagę barw szarfy  
– biały napis na amarantowym – i dodaje, że sama artystka zapamiętała  
czerwony kolor wstęgi, jednoznacznie odwołujący się do barw narodo-  
wych, co również nie jest prawdziwe. Modrzejewska w autoryzowanych  
wspomnieniach użyła określenia *pink* (ang. różowy), w nawiasie dodała  
– „ten szczegół nie jest bez znaczenia”, a w przypisie skomentowała –  
„Naszymi barwami narodowymi są czerwony i biały – a nie różowy”<sup>12</sup>.

---

McMillan Company, 1910, s. 469–471.

<sup>8</sup> Józef Szczublewski, *Żywot...*, s. 300.

<sup>9</sup> *Wspomnienia Modrzejewskiej...*

<sup>10</sup> Józef Szczublewski, *Żywot...*, s. 301.

<sup>11</sup> *Memories and Impressions...*, s. 470. W „Słowie” pojawia się tylko informacja, że napis był  
po polsku, bez podania jego treści.

<sup>12</sup> *Memories and Impressions...*, s. 470. We wspomnieniach opublikowanych w „Słowie”  
(*Wspomnienia Modrzejewskiej...*) aktorka przywołuje tylko w cudzysłowie bukiet „z wstąż-  
ką o «polskich barwach narodowych»”, dodając w nawiasie znak zapytania.

Po śmierci artystki w czasopiśmie „Słowo” publikowano wspomnienia Modrzejewskiej w odcinkach. Część, która opowiadała o warszawskich wydarzeniach, była zatytułowana *Wspomnienia Modrzejewskiej. Na obczyźnie. System Apuchtinowski i jego tragiczna ilustracja*, w którym artystka jednoznacznie wskazuje Aleksandra Apuchtina, carskiego kuratora warszawskiego okręgu szkolnego jako tego, który podjął decyzję o wyrzuceniu uczniów ze szkoły. Tę informację powtarza także Szczublewski<sup>13</sup>. Krakowski „Czas” podjęcie tej decyzji zrzuca na dyrektora szkoły i grono profesorskie V gimnazjum, chociaż korespondent podkreśla, że takie działanie jest efektem wprowadzonych przez Apuchtina reform. Waga tej decyzji jest jednakże inna w sytuacji, gdy została podjęta przez dyrektora szkoły – wówczas dotyczy przede wszystkim uczniów, niż gdyby została wydana przez samego Apuchtina, wtedy uderzałaby zarówno w uczniów, jak i w Modrzejewską. Najprawdopodobniej to właśnie pod presją Apuchtina, ale także warszawskiego generał-gubernatora Paula von Kotzebuego i wspomnianego oberpolicmajstra Buturlina pozostali uczniowie zostali przywróceniu do szkoły. Mit wykreowany przez Modrzejewską i utrwalony przez najpoczytniejszą jak dotąd biografię artystki okazał się tragicznym skutkiem złej decyzji podjętej przez dyrektora szkoły, której nikt od niego nie wymagał.

To jeden z przykładów na sposób kreowania przez artystkę własnego wizerunku. W pamiętnikach, które artystka pisała pod koniec życia, wiele jest nieścisłości, mogących wynikać z zawodnej pamięci, mało jednak jest prawdopodobne, aby zapomniała lub przypadkowo przeinaczyła tak ważne dla niej wydarzenie, którego opisowi poświęciła sporo miejsca. W liście do przyjaciółki Emilii Sierzputowskiej 18 lipca 1880 r., zatem pół roku po nieszczęśliwym wypadku, napisała: „Po owym wypadku w Warszawie głupie Niemcy nazywali mnie Joanną d’Arc. Niemiło być ośmieszoną, jeszcze do tego przez Niemców”<sup>14</sup>. Lecz już wówczas podejrzewała, że jej poczynania są pilnie śledzone przez carskie służby bezpieczeństwa.

Pięć lat później, podczas trzeciego angielskiego tournée, 23 maja 1885 r. w Dublinie, po swoim ostatnim przedstawieniu, a była to *Dama kameliowa* Aleksandra Dumasa syna, wygłosiła krótką, ale brzemienną

<sup>13</sup> Józef Szczublewski, *Żywot...*, s. 300.

<sup>14</sup> *Modrzejewska/Listy...*, t. 1, s. 556–557.

w skutki przemowę, w której porównywała trudną sytuację porozbiorowej Polski z podległą Anglii Irlandią. Po przedstawieniu rozemocjonowana publiczność tłumnie odprowadziła Modrzejewską do hotelu, a ponieważ zgromadzeni nie chcieli się rozjechać, artystka ponownie przemówiła do nich z hotelowego balkonu<sup>15</sup>.

Modrzejewska wystąpiła w dublińskim teatrze Gaiety kilkakrotnie. Jedną ze sztuk była *Maria Stuart*. Artystka wspominała, że gorące przyjęcie przez irlandzkich widzów zawdzięczała nie tylko talentowi aktorskiemu, ale również odpowiedniemu akcentowaniu kwestii dramatu, wymierzonych przeciwko królowej Elżbiecie i angielskiemu rządowi<sup>16</sup>. We *Wspomnieniach i wrażeniach* aktorka jednym tchem wymienia przedstawienie *Marii Stuart*, entuzjazm publiczności oraz przemówienie po ostatnim spektaklu, co sugeruje, że tym ostatnim występem była właśnie Schillerowska sztuka. Podobny zabieg zastosował Józef Szczublewski, wiernie na poły referując, na poły cytując słowa samej artystki. Stanowiłoby to pewne uzasadnienie dla patriotycznego wystąpienia Modrzejewskiej i nawiązania do narodowowyzwoleńczych aspiracji obu narodów. Tak jednak nie było, co zresztą stanowiło pretekst do ironicznych uwag angielskich dziennikarzy: „co może być bardziej absurdalne niż widok Camille, świeżo po swojej śmierci, w teatralnym stroju, oddającej się politycznemu oratorium i apelującej do publiczności w imieniu «swojego nieszczęśliwego kraju»”<sup>17</sup>. Po latach artystka będzie starała się zminimalizować swój udział w dublińskim incydencie, pisząc we wspomnieniach, że „wydaje jej się”, że „być może”<sup>18</sup> zrobiła pewną aluzję co do podobieństwa sytuacji politycznej obu narodów. Modrzejewska przytoczy także anegdotę o tym, jak powóz, którym miała opuścić teatr, został uprowadzony przez tajemniczego mężczyznę i dopiero po pewnym czasie pozwolono jej powrócić do hotelu, co miało na celu rozproszenie oczekującej na jej powrót irlandzkiej publiczności<sup>19</sup>. Tej opowieści również nie potwierdzają relacje prasowe, wręcz przeciwnie, jeśli wierząc

<sup>15</sup> *Patriotism, politics, and the profession*, „The Era” 6.06.1885, s. 13.

<sup>16</sup> *Memories and Impressions ...*, s. 488.

<sup>17</sup> *Patriotism...* strona.

<sup>18</sup> *Memories and Impressions...*, s. 489.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 489–490.

zapewnieniom korespondentów, zebrany przed teatrem tłum bez przeszkód odprowadził Modrzejewską do hotelu<sup>20</sup>. Nie spierając się o szczegóły, które artystka wprowadziła do pamiętników, być może chcąc jedynie ożywić narrację, istotne wydaje się pytanie o intencję irlandzkiego przemówienia. Prasowe doniesienia sugerują raczej przemyślane i celowe działanie, a nie – jak przywykło się dotąd przyjmować – spontaniczny akt solidarności, co wydają się potwierdzać także irlandzkie relacje towarzyskie Chłapowskich. We wspomnieniach Modrzejewska pisze m.in. o znajomości, jaką nawiązał Karol Chłapowski z Johnem Edwardem Redmondem<sup>21</sup>, politykiem, liderem Irlandzkiej Partii Parlamentarnej, która za cel stawiała sobie osiągnięcie przez Irlandię autonomii. Korespondent londyńskiej gazety „Era” relacjonował, że Redmond, znajdujący się w tłumie zgromadzonym przez hotelem, publicznie podziękował artystce za jej zaangażowanie i oprócz kwiatów wręczył jej także album z pejzażami Irlandii<sup>22</sup>.

Bezspornie angielska opinia publiczna negatywnie przyjęła przemówienie Modrzejewskiej i doceniając jej talent, zarzuciła artystce celowe podżeganie do buntu przeciwko monarchii brytyjskiej, ukrywając wszelako swoje zarzuty pod pozorami radykalnego rozdzielania sztuki od polityki:

Niezmiennie potępiamy wprowadzanie polityki do przedstawień teatralnych. Uważamy, że dyskusja na te tematy jest całkowicie poza domeną sceny, a lekceważące rozważanie poważnych kwestii politycznych w gorącej atmosferze spektaklu dramatycznego lub muzycznego jest zarówno nieopłacalne, jak i nieprzyjemne. [...] aktorka o wysokiej randze w swoim zawodzie i zasłużenie podziwiana za swój błyskotliwy talent, tak dalece zapomina o sobie, że zasiewa ziarna politycznej wrogości; i kiedy, nie w pobocznej aluzji, ale w celowym przemówieniu ze sceny, podsyca narodowe wrogości, które, jak mieliśmy nadzieję, stopniowo się uspokajają<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> M.in.: *Patriotism...*, *The Gaiety Theatre*, „Dublin Daily Express” 25.05.1885, s. 6.

<sup>21</sup> *Memories and Impressions...*, s. 489.

<sup>22</sup> *Patriotism...* strona.

<sup>23</sup> *Ibidem*; „The Era” 6.06.1885, s. 13; Józef Szczublewski, *Żywot...*, s. 436.



Prasa londyńska zajmowała jednoznaczne stanowisko<sup>24</sup>. Między innymi „Times” pisał: „Niech się Modjeska zdecyduje, czy chce być aktorką czy osobą polityczną”, co wydaje się najpełniej uwypuklać obie role społeczne, które przyjęła na siebie Modrzejewska z pełną świadomością tego, że w powszechnym mniemaniu są to role wzajemnie się wykluczające. Udało jej się przełamać jeden stereotyp, jakim było umieszczanie aktorek na niskim szczeblu hierarchii społecznej, kolejne uprzedzenie, które nie pozwalało kobiecie z wyższej klasy (dodatkowo będącej aktorką, co już stanowiło kuriozum) zajmować się polityką, było wyzwaniem znacznie trudniejszym.

Skutki trzeciego z wymienionych wydarzeń było dla Chłapowskich najbardziej dotkliwie. W 1893 r. Modrzejewska została zaproszona na Międzynarodowy Kongres Kobiet w Chicago. Wraz z kilkoma amerykańskimi aktorkami, m.in. z Georgią Cayvan, Fanny Janaushek, Clarą Morris, Julią Marlowe, występowała w sesji „Literatura i sztuka dramatyczna”, podczas której 17 maja wygłosiła referat „Kobieta i sztuka”. Dwa dni później podjęła się nowego wyzwania, jakim było ponowne wystąpienie przed zgromadzoną w Chicago publicznością z tematem „Rozwój organizacji kobiecych w Polsce”. Aktorka zdecydowała się wystąpić, ponieważ do Ameryki nie dotarła delegatka z ziem polskich. Modrzejewska mówiła 40 minut o trudnej sytuacji polskich kobiet, represjach popowstaniowych, carskich szykanach, ekonomicznej, politycznej i gospodarczej zapaści porzoborowej Polski, licznych aresztowaniach i zesłaniach na Sybir, braku możliwości edukacji czy kariery, trudnościach paszportowych, konfiskatach majątków.

Uczestnicy kongresu kilkakrotnie przerywali brawami mowę Modrzejewskiej. Pomimo entuzjazmu publiczności i pozytywnego odbioru referatu w prasie przemówienie aktorki już wkrótce zeszło na plan dalszy. Jesienią 1894 r. aktorka po raz kolejny przyjechała do Polski na występy gościnne. Grała we Lwowie i Krakowie. W styczniu 1895 r. zaplanowano

---

<sup>24</sup> Irlandzkie i szkockie gazety także relacjonowały pamiętne przedstawienie, jednakże poza detalicznym opisem przemówienia Modrzejewskiej, a nawet przytoczeniem jego fragmentów, nie decydowały się na wnikliwą analizę słów aktorki, pozostawiając ich interpretację czytelnikom. Zob. m.in. *The Gaiety Theatre...*; *Irish honour to an actress*, „Kirkcaldy Times” 27.05.1885, s. 3.



występy w Warszawie, do których jednak już nie doszło. Na granicy zaborów Modrzejewska otrzymała dożywotni zakaz wjazdu na teren imperium carskiego i pomimo wielu interwencji zakaz nigdy nie został zdjęty. Podobnie jak w przypadku dwóch wcześniejszych wydarzeń, Modrzejewska we *Wspomnieniach i wrażeniach* zrelacjonowała swoje wystąpienie na Kongresie w Chicago w sposób ostrożny, zrzucając winę za negatywny wydźwięk wystąpienia na chwilowe rozemocjonowanie:

Rozgrzana tematem, próbując wzbudzić sympatię wspaniałej publiczności dla naszej sprawy, prawdopodobnie nie byłam wystarczająco ostrożna w doborze słów, ale powiedziałam to, co w tej chwili podpowiadało mi serce<sup>25</sup>.

Biografowie artystki uważają, że carscy szpiedzy towarzyszyli Chłapowskiemu od 1893 r., od chicagowskiego kongresu, wydaje się jednak, że pozostawali pod obserwacją znacznie wcześniej, co najmniej od 1880 r., roku samobójczej śmierci Neufelda, a może nawet jeszcze wcześniej, od 1863, kiedy to Karol Chłapowski trafił do więzienia za udział w powstaniu styczniowym. Nieco zaskakuje, że Modrzejewska nie doceniała rosyjskich mechanizmów inwigilacji, które przecież musiała znać. Powinna podejrzewać, że jej korespondencja jest czytana przez rosyjskich urzędników, a mimo to często brakowało jej powściągliwości. Już przecież na kongresie mówiła wprost, że na ziemiach polskich „nawet porozumiewanie się przez pocztę nie jest bezpieczne; okoliczność ta może służyć jako wytłumaczenie faktu, że tak niewiele dokumentów nadeszło z Polski na obrady obecnego zjazdu”.

Aktywność Modrzejewskiej na polu politycznym jest niesłusznie marginalizowana. Zapewnienia samej artystki o wycofaniu się z tej sfery życia publicznego to jedynie gra pozorów, która jednakże utrudnia rzetelną ocenę jej wpływu na kształtowanie opinii publicznej oraz rekonstrukcję ideologicznego, zwłaszcza politycznego, światopoglądu Modrzejewskiej. Artystka świadomie umniejszała swoją rolę w grze politycznej. Bała się ośmieszenia, o czym pisała we wspomnianym liście do Emilii Sierputowskiej, była świadoma bardzo silnych stereotypów,

<sup>25</sup> *Memories and Impressions...*, s. 513.

które przypisywały kobietom określone role i nie dopuszczały do zajmowania eksponowanych i wpływowych pozycji społecznych, a nadto dbała o zachowanie *status quo*, co umożliwiło jej swobodne podróżowanie, kształtowanie kariery, nawiązywanie nowych i utrzymywanie dotychczasowych relacji towarzyskich oraz pozwalało na osiągnięcie finansowych korzyści.

W celu poznania poglądów politycznych artystki pomocna może okazać się analiza metafor używanych przez Modrzejewską w jej licznych wystąpieniach. Metaforyczne myślenie jest immanentną cechą ludzkiego poznania. Do tego stopnia jest procesem oczywistym, że częstokroć nawet niezauważalnym. Co więcej, jest to nie tylko sposób, w jaki wyraża się świat, ale także sposób, w jaki się go pojmuje<sup>26</sup>. Badacze metafory jako narzędzia poznania w sferze polityki przypisują jej czy to konstytutywne, czy też marginalne znaczenie, nikt chyba jednak nie wierzy już – jak przyznaje Wojciech Kostecki – w możliwość myślenia niemetaforycznego<sup>27</sup>. Rozważania nad metaforą wychodzą poza jej jedynie językowy charakter. Procesy metaforyczne zachodzą nie tylko w klasycznie pojętej metaforze, zatem metafora pojęciowa może także przybrać postać porównania, metonimii, synekdochy, toposu czy tropu<sup>28</sup>. Kostecki zwraca uwagę na główne korzyści stosowania metafory, pozwalającej na wyjaśnienie motywacji zachowań ludzkich i sposobów postrzegania przez członków danej społeczności otaczającej ich rzeczywistości, zrozumienie ich celów. Metafora w historycznym poznaniu może służyć rekonstrukcji wzorców kulturowych i postaw społecznych<sup>29</sup>, także indywidualnych.

Światopogląd ideowy jest bardzo złożonym trudnym do analizy obrazem ludzkiego umysłu, zwłaszcza w sytuacji, gdy badana osoba celowo przesłania wyznawane idee i przyjmowane postawy, umniejsza odgrywaną przez siebie rolę na arenie politycznej i bagatelizuje wpływy, jakie posiada. Dobór jednej bądź kilku metafor i próba wykorzystania do

<sup>26</sup> Michael P. Marks, *Metaphors in International Relations Theory*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, s. 11–13.

<sup>27</sup> Wojciech Kostecki, *Metafora jako narzędzie interpretacji polityki*, w: *Metafory polityki*, red. Bohdan Kaczmarek, t. 3, Warszawa: Elipsa, 2005, s. 24.

<sup>28</sup> Francis A. Beer, *Metaphorical Politics*, [https://www.researchgate.net/publication/303258454\\_Metaphors\\_politics\\_and\\_world\\_politics](https://www.researchgate.net/publication/303258454_Metaphors_politics_and_world_politics) [dostęp: 10.09.2023].

<sup>29</sup> Wojciech Kostecki, *Metafora...* s. 366–367.

poznania światopoglądu w żaden sposób nie jest w stanie wyczerpać bogactwa ideowego Modrzejewskiej, nawet pobieżnie go nie zarysuje, lecz stanowić może punkt zaczepienia dalszych badań włączających dostępne źródła autobiograficzne, relacje współczesnych, opinie prasowe i in.

Modrzejewska w licznych wypowiedziach nie bez powodu tak chętnie sięgała po metafory. Jako osoba publiczna, wszechstronnie, pomimo bycia samoukiem, wykształcona, o niezwykłym wyczuciu językowym nie tylko z racji wykonywanego zawodu, ale również w efekcie rozlicznych lektur, które czytała w kilku językach, była świadoma perswazyjnego charakteru metafor, oddziaływania na emocje słuchaczy. W ten sposób metafory, oprócz przekazywania treści (poznania), wpływały także wyobraźnię i uczucia<sup>30</sup>. Artystka, wygłaszając przemówienie podczas wspomnianego Kongresu Kobiet w Chicago, użyła na określenie polskich kobiet zwrotów: „złota księga kobiet zasłużonych”, „skarbnice tradycji honoru, patriotyzmu, męstwa i zachowania integralności” oraz porównań: „jak silna kobieta z Pisma św.”, „kobieta polska jak anioł-stróż stała u drzwi ich świadomości”<sup>31</sup>. To właśnie porównanie, będące rozbudowaną formą metafory, pozwala na ukazanie nieoczywistych cech i powiązań, odwołuje do bogactwa znaczeń, tak charakterystycznych zwłaszcza w sferze ideologii i polityki. Kogo mogła mieć na myśli Modrzejewska, mówiąc o silnych kobietach z Biblii?

Jak można wnioskować z treści chicagowskiego wystąpienia, aktorka nawiązywała do kobiet, ciężką pracą, uporem, poświęceniem i oddaniem bez względu na ponoszone koszty, służących słusznej sprawie, którą Modrzejewska upatrywała w bezkompromisowym patriotyzmie, kulcie rodziny i katolicyzmie. Taką postawę prezentowała Rebeka (Księga Rodzaju), matka Jakuba i Ezawa, postać interpretowana wieloznacznie, najczęściej jednakże postrzegana jako wzór dobrej żony, posłusznej boskiej woli, czy Rut (Księga Rut), która z miłości i poczucia obowiązku porzuciła dotychczasowe życie i udała się w podróż z matką swego nieżyjącego męża, aby być jej opoką i pomocą. Ale silne biblijne kobiety to także Estera, Debora i Rachab. Hadassa, czyli tytułowa bohaterka Księgi Estery, narażając własne życie, ocaliła Żydów zamieszkujących Persję. Debora

<sup>30</sup> Francis A. Beer, *Metaphorical...*

<sup>31</sup> Helena Modrzejewska. *Artykuły...*, s. 74–81.

z Księgi Sędziów, prorokini, sędzia, wspólnie z Barakiem poprowadziła armię Izraela przeciwko Kanaanowi i osiągnęła spektakularne zwycięstwo. Rachab (Księga Jozuego), kurtyzana, która ukryła izraelickich szpiegów i w efekcie pomogła zdobyć Żydom Jerycho. Zatem ideał Polki to wedle Modrzejewskiej kobieta nie tylko oddana rodzinie, pełna poświęcenia, pokory wobec męża i Boga, ale zarazem kobieta silna, zdeterminowana, zdecydowana ponieść największe poświęcenie, gotowa tak słowem, jak i czynem walczyć w obronie rodziny, religii i ojczyzny. Taki ideał kobiety jest reprezentowany przez Julię Lavergne, o której mówiła Modrzejewska w 1900 r. podczas zebrania Klubu Friday Morning, największego klubu kobiecego w Ameryce na przełomie wieków<sup>32</sup>. Biorąc pod uwagę te postacie biblijne, być może należy powrócić do przywołanej przez Modrzejewskiej postaci-symbolu Joanny d'Arc. Nie jest to zapewne postawa, którą artystka sama byłaby gotowa przyjąć, ale postawa, którą ceniła i której hołdowała.

Wykorzystywane przez artystkę metafory mają złożoną budowę i posiadają wiele potencjalnych odniesień. W chicagowskim referacie Modrzejewska użyła sformułowań: „Polska została ukrzyżowana” i „zmarłychwstanie swojej ojczyzny”<sup>33</sup>, których proveniencja oczywiście także jest biblijna, ale zarazem wskazuje na mesjanistyczny charakter romantycznej koncepcji Polski jako Chrystusa narodów, co pozwala aktorce na ukazanie męki, śmierci i ukrzyżowania ojczyzny. Tak liczne nawiązania do katolicyzmu odzwierciedlają także konflikt z zaborcami na innej niż jedynie polityczna płaszczyźnie, a mianowicie na religijnej. Prawosławie w Rosji, luteranizm w Prusach nie były dla artystki bez znaczenia, co potwierdza chociażby, pisząc o prześladowanych rodzimą religię<sup>34</sup>. Konwersja wspomnianego na początku artykułu dyrektora warszawskiego gimnazjum z katolicyzmu na prawosławie było także częstym argumentem przywoływanym przez dziennikarzy na niebezpośrednie podkreślenie okrucieństwa Włodzimierza Horoszewskiego względem uczniów<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> *Postanowiłam się nie zestarzeć! Materiały do badań nad życiem i twórczością Heleny Modrzejewskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022, s. 58–66.

<sup>33</sup> *Helena Modrzejewska. Artykuły...*, s. 80.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 80–81.

<sup>35</sup> „Czas” 25.01.1880.

Ta radykalna wersja polityki romantycznej stanowi wypadkową dwóch naczelnych koncepcji romantyzmu – Boga i ojczyzny, bowiem wprowadzenie katolickich reguł do polityki stanowiło wedle mesjanistów gwarancję zachowania i nienaruszalności reguł<sup>36</sup>. Tadeusz Bodio pisze o metaforze wyjątkowości narodu polskiego, wybranego przez Boga na męczennika Europy. Metafora ta nadaje krajowi bez państwowości charakter sakralny, gdyż jego celem jest cierpienie za innych i to ona w dalszej perspektywie przyczyni się do wyzwolenia innych narodów<sup>37</sup>. Taki charakter mają metaforyczne nawiązania Modrzejewskiej do Polski jako przedmurza chrześcijaństwa: „Polska była [...] szansem obronnym przed Tatarami i Turkami dla reszty Europy”<sup>38</sup>. Koncepcja polskiej *antemurale christianitatis* to także odwołanie do militarnych sukcesów Polski, zwłaszcza bitwy pod Chocimiem (1673) i Wiedniem (1683), ale także porażek, świadczących o bezkompromisowej gotowości kraju do obrony przed innowiercami (bitwa pod Warną czy Cecorą).

Modrzejewska bardzo chętnie sięgała po biblijne metafory, jak np. po wielokrotnie wykorzystywany w Biblii motyw bramy. Rzucając oskarżenia w stronę carskiej polityki, powiedziała m.in.: „mocarze rabowali i niszczyli nasz kraj od krańca do krańca, tłumiąc każdy objaw naszego narodowego życia, niszcząc nasze instytucje, prześladując nasz język i religię, zamykając przed nami wszelkie bramy cywilizacji i postępu”<sup>39</sup>, nadając w ten sposób nowe znaczenie metaforze najczęściej rozumianej jako dostęp do zbawienia lub jego brak<sup>40</sup>.

Bodio pisze o specyficznym dla czasów popowstaniowych dyskursie patriotycznym, dyskursie pokoleniowym, który z konieczności z przestrzeni publicznej przeniósł się do sfery prywatnej, kręgu najbliższych przyjaciół i rodziny, sprzyjając powstaniu charakterystycznych relacji, określanych metaforycznie „duchem narodowym”<sup>41</sup>. Modrzejewska uży-

<sup>36</sup> Tadeusz Bodio, *Polityka jako metafora romantyczna*, w: *Metafory polityki*, red. Bohdan Kaczmarek, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2001, s. 150–151.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 152.

<sup>38</sup> Helena Modrzejewska. *Artykuły...*, s. 78.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>40</sup> Stefan Szymik, *Motyw bramy w perspektywie biblijno-teologicznej*, [https://www.academia.edu/37847906/\\_Motyw\\_bramy\\_w\\_perspektywie\\_biblijno\\_teologicznej\\_](https://www.academia.edu/37847906/_Motyw_bramy_w_perspektywie_biblijno_teologicznej_) [dostęp: 30.09.2023].

<sup>41</sup> Tadeusz Bodio, *Polityka...*, s. 149.

wała metafory „duch” w różnych kontekstach, oprócz „ducha narodu” (nie zawsze polskiego) pisze o „duchu niezależności”, „duchu rewolucyjnym”, „duchu zbuntowanym przeciwko pospolitości powszedniego życia”, „duchu chrześcijańskim”<sup>42</sup>. Oczywiście nie wszystkie metafory są związane z „duchem narodu” w ujęciu Mickiewiczowskim, pojawiają się także określenia definiujące politykę zaborczą („bezbożny duch naszych trzech sąsiednich chrześcijańskich monarchii”<sup>43</sup>, w zdecydowanej jednak większości są to pojęcia służące charakterystyce polityki romantycznej. Modrzejewska oprócz powyższych używa także metafory ducha w innych kontekstach, np. „duch dramatu”, „agresywny duch komercji”, „duch sztuki”<sup>44</sup>, „duch wnętrza ludzkiego”<sup>45</sup>, „duch spekulacji”<sup>46</sup>. Robi to zdecydowanie rzadziej, ale zabieg taki stanowi dobrą egzemplifikację sposobu funkcjonowania metafory, rozwoju, nabierania przez nią nowych treści w procesie poznania i rozumienia rzeczywistości, tym bardziej, że artystka stosuje także tzw. metafory martwe, np. „upaść na duchu”, „duch czasu”, „pogoda ducha”<sup>47</sup>, „duch młodzieńczy”, „siła ducha”, „pomyśleć w duchu”, „zły duch”, „śmiać się w duchu”<sup>48</sup> i in. Thomas Kuhn zauważa, że relacje pomiędzy językiem a światem są w dużej mierze kształtowane właśnie przez metaforę, lecz relacje te rozwijają się w zależności od przemian społecznych, co powoduje przybieranie przez metafory nowych, wcześniej eksplorowanych znaczeń<sup>49</sup>.

Być może dlatego, że Modrzejewska wyrosła na gruncie romantyzmu, jej poglądy polityczne są trudne do uchwycenia. Tadeusz Bodio zwraca uwagę, że trudności w badaniu politycznego romantyzmu tkwią w tym, że nie tworzy on tradycyjnie pojętej teorii politycznej, gdyż kładzie nacisk przede wszystkim na psychologię narodu, jego kulturę i etykę, kosztem *de facto* nieistniejących gospodarki czy armii. To specyficzna

<sup>42</sup> *Postanowiłam się nie zestarzeć...*

<sup>43</sup> Helena Modrzejewska. *Artykuły...*, s. 80.

<sup>44</sup> *Postanowiłam się nie zestarzeć...*

<sup>45</sup> *Modrzejewska/Listy...*, t. 1 i 2.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Postanowiłam się nie zestarzeć...*

<sup>48</sup> *Modrzejewska/Listy...*, t. 1 i 2.

<sup>49</sup> Thomas Kuhn, za: Małgorzata Czarnocka, Mariusz Mazurek, *Metafory w nauce*, „Zagadnienia naukoznawstwa” 2012, z. 1, s. 21.

psychokulturowa koncepcja polityczna, która intencji działań doszukuje się w intuicji, emocjach, nastroju, temperamencie i wyobraźni. Nowa koncepcja ojczyzny jako narodu to mesjanistyczne ujęcie Polski mistycznej, koncepcji, powstałej w wyniku braku Polski realnej, instytucjonalnej<sup>50</sup>.

Romantyzm polityczny kreował bohatera narodowego kultuwującego etos tyrtejski w jego ówczesnym rozumieniu, gorącego patrioty, przedkładającego dobro ojczyzny i rodaków nad swoje własne<sup>51</sup>, co tak bliskie jest rozumieniu romantycznego bohatera przez Modrzejewską. Badacz wskazuje szereg zjawisk, które ukazują rodzenie się nowego modelu ojczyzny. Polska rodowa zostaje zastąpiona Polską narodową, arystokratyczno-szlachecka ojczyzna staje się w czasach porozbiorowych wieloetniczna i wieloklasowa<sup>52</sup>, co także wydaje się być zgodne z wyobrażeniami Modrzejewskiej o nowym kształcie kraju. Brak instytucjonalnej państwowości wymuszał powstanie takich form narodu, o których mówiła artystka w licznych wypowiedziach – narodzie jako grupie o określonych wartościach społeczno-kulturowych, którą łączy narodowy duch, a której życie koncentruje się wokół wspólnoty Kościoła rzymskokatolickiego, będącego zarazem wyrazicielem pewnego ośrodka życia politycznego i osobistego, czyli rodziny. Mówiąc o takiej polityce romantycznej, należy mieć na uwadze przede wszystkim wartości, w mniejszym stopniu system czy struktury polityczne. Postacią w najbliższym otoczeniu Modrzejewskiej, realizującą postulaty bohatera romantycznego, był malarz Adam Chmielowski, brat Albert, uczestnik powstania styczniowego, w którym stracił nogę, więzień ołomuniecki, który po wstąpieniu do zakonu poświęcił życie pomocy ubogim i potrzebującym. Jego doświadczenia podczas powstania ukazują takie wartości, jak bezkompromisowość, determinacja, wierność ojczyźnie wbrew oczekiwany efektom, heroizm, poświęcenie, które potem przekuł na pracę dla potrzebujących. Modrzejewska, dostrzegając artystyczny talent Chmielowskiego, nie zgadzała się z jego decyzją porzucenia sztuki na rzecz zakonu, uważając, zgodnie z romantycznym wyobrażeniem zadań stawianych artystom, że ww. cele można realizować także na polu sztuki, zapewne

<sup>50</sup> Tadeusz Bodio, *Polityka...*, s. 142–144, 152.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 146.



nawet z większym oddźwiękiem. Ponadto pomagać biednym mógł każdy, ale wzbudzać tęsknotę za ojczyzną, konsolidować naród, kultywować patriotyczne i katolickie wartości, apelować do sumienia i zmuszać do pamiętania, poprzez sztukę oddziaływać na społeczeństwo mogą tylko osoby o wybitnym talencie, którego nie wolno marnować.

Kostecki wymienia dziesięć metafor, najczęściej używanych w sferze polityki. Metafory te są zarazem określonymi modelami kraju i narodu (społeczeństwa) i odzwierciedlają konkretne koncepcje filozoficzne. Społeczeństwo może być postrzegane jako organizm, maszyna, rynek, pole walki, porządek prawny, grę, teatr, dyskurs, ustalona hierarchia, wyścig życia. Każde użycie porównania „społeczeństwo/naród jako” ujawnia stojący za tym określeniem system założeń ideologicznych, przekonania mówcy, jego odczuć, wiary, emocji, prowokuje do odkrycia niespodziewanych zależności, cech i atrybutów<sup>53</sup>. Przeglądając wypowiedzi i artykuły Modrzejewskiej, zauważyć można, że duża część metafor stosowanych przez nią w tekstach o tematyce politycznej nawiązuje do koncepcji społeczeństwa jako organizmu<sup>54</sup>. Artystka używała takich metafor jak: „trzymać w garści naród, Polska żyje, okropnej potęgi dzierzzonej przez Rosję, [...] rozszarpania naszej nieszczęśliwej ojczyzny, która była wówczas jedynym przedstawicielem demokracji i osobistej wolności [...], zabić patriotyzm”. Ten typ metafor wskazuje przede wszystkim na emocjonalne nastawienie do przedmiotu opowieści, ponieważ ukazuje organiczny charakter życia społecznego, odwołuje jednakże również do filozofii pozytywnej Augusta Comte’a i realizmu socjologicznego Emilé’a Durkheima. Obie koncepcje wydają się odległe od realistycznego idealizmu, któremu hołdowała Modrzejewska chociażby w sztuce aktorskiej, ale tylko pozornie. Aktorkę charakteryzowały upodobanie porządku, ładu, reguł, poszanowanie pracy, zaufanie do nauki. Chłapowski w 1903 r., analizując notki biograficzne jej poświęcone, wymienia szereg cech, które wpłynęły na wielki sukces, jaki osiągnęła aktorka tak w zawodzie, jak

<sup>53</sup> Zob. Wojciech Kostecki, *Metafora...*, s. 23–25.

<sup>54</sup> Beer uznaje nawet, że metafora ciała (ciała politycznego) stanowi podstawę współczesnego rozumienia dyskursu politycznego. Wśród wielości różnych metafor politycznych (sam badacz wymienia ich kilkadziesiąt), do najważniejszych oprócz wymienionej, Beer zalicza metaforę maszyny i sieci (Francis A. Beer, *Metaphorical...*).

i życiu towarzyskim. Byłyby to charakterystyczne dla romantyzmu uczuciowość, wyobraźnia, wrażliwość, dogłębne zrozumienie piękna w każdej postaci, ale także „praca ciągła, niezmęczona i sumienna”<sup>55</sup>, co podkreślała również sama artystka, mówiąc w jednym z wywiadów: „prawdą jest, co mówi Goethe, że sam geniusz nic nie zdziała; tylko praca, nieustająca praca – «Arbeit und Schaffen»”<sup>56</sup>.

Oczywiście artystka korzystała także z innych metafor, ale w przypadku tematyki politycznej marginalnie, jak chociażby sięgając po znaną i czytelną dla większość odbiorców metaforę teatru, określając procesy polityczne sybiraków jako farsę. Yaron Ezrahi uznaje dwie metafory za kluczowe dla zrozumienia fenomenu społeczeństwa – maszyny<sup>57</sup> i właśnie teatru, który pozwala na ukazanie kwestii moralności, zwłaszcza szczerości i hipokryzji, ukrywania prawdziwych intencji, obłudnego zachowania, ucieczki od odpowiedzialności, politycznej inscenizacji<sup>58</sup>. Teatralizacja zachowań, odgrywanie ról społecznych, projekcja władzy, co stanowi podstawę rozumienia współczesnej metafory teatru, zdaje się Modrzejewskiej obca. Pomimo wykonywanego zawodu ta metafora ma dla niej konotacje raczej negatywne. Niemniej jednak to kolejny przykład na ewoluowanie znaczenia i oddziaływania metafor, odpowiadających aktualnym sposobom pojmowania i kreowania rzeczywistości<sup>59</sup>.

Kostecki podkreśla, że badanie polityki bez uwzględnienia metafor nie jest już możliwe. Pomijając metafory, rezygnuje się zarazem z takich aspektów, jak metaforyczne postrzegania i ujmowanie narodu, państwa,

<sup>55</sup> W liście do Feliksa Konecznego (*Modrzejewska/Listy...*, t. 2, s. 483).

<sup>56</sup> *Postanowiłam się nie zestarzeć...*, s. 93.

<sup>57</sup> Specyfika poruszanego tematu poniekąd wymusza określony typ zabiegów językowych. Na przełomie XIX i XX w. powszechne było porównywanie instytucji teatru i samej społeczności teatralnej do maszyny (np. w liście do F. Konecznego K. Chłapowski: „hr Skorupka jako organizator, a p. Stanisław Koźmian jako artystyczny instruktor (mianowicie w sztukach nowoczesnych) ogromnie się przyczynili do rozwoju tej organizacji – ale bodaj pierwsza zasługa należy się Jasińskiemu, który całą maszynę w ruch [w]prowadził, i zaraz ją od początku na właściwą skierował drogę – pojedynczym aktorom ich właściwy zakres przeznaczył – i że tak powiem, pierwsze podwaliny położył tradycji teatru krakowskiego” (*Modrzejewska/Listy...*, t. 2, s. 481). W liście G. Fiszera do H. Modrzejewskiej: „Edgar i ja jesteśmy reżyserami i oto stara rzemieślnicza maszyna teatralna dalej się porusza” (ibidem, t. 1, s. 245).

<sup>58</sup> Yaron Ezrahi, *The Theatrics and Mechanics of Action: the Theater and the Machine as Political Metaphors*, “Social Research” 1995, Vol. 62, No. 2, s. 301–306.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 320.

konfliktów zbrojnych, relacji władzy, co jest wykorzystywane zarówno przez samych decydentów, jak i zwykłych obywateli<sup>60</sup>. To właśnie w sferze polityki metafory uaktywniają racjonalne i emocjonalne reakcje, zarówno świadome, jak i nieświadome<sup>61</sup>. Próba analizy metafor w ujęciu historycznym napotyka na wiele trudności, z których największą wydaje się ewolucja używanych określeń, ich zależność od nie zawsze wystarczająco rozpoznanego kontekstu. Niemniej jednak wielość stosowanych przez Modrzejewską metafor, wrażliwość artystki na materię słowa, umiejętność zonglowania znaczeniami pozwalają rozpocząć, wspartą na bogatym materiale źródłowym, rekonstrukcję postawy politycznej artystki, wyrosłej na gruncie romantycznego idealizmu, przepełnionej jednak ideami filozofii pozytywnej, zwłaszcza pracy organicznej<sup>62</sup>.

## Bibliografia

### Źródła

„Czas” 25.01.1880.

*The Gaiety Theatre*, „Dublin Daily Express” 25.05.1885.

Helena Modrzejewska – artykuły, referaty wywiady, *varia*, wybór i oprac. E. Orzechowski, Kraków: Attyka, 2009.

<sup>60</sup> Wojciech Kostecki, *Metafora...*, s. 367.

<sup>61</sup> Michael P. Marks, *Metaphors...*; Francis A. Beer, *Metaphorical...*

<sup>62</sup> Krzysztof Kurek, rozpatrując związki Modrzejewskiej z Wielkopolską, zauważył, że to w większym stopniu rodzina Chłapowskich niż sam mąż miała wpływ na ukształtowanie się społeczno-politycznych poglądów artystki (Krzysztof Kurek, *O związkach Heleny Modrzejewskiej z Poznaniem – wybrane konteksty i źródłowe świadectwa*, w: *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020, s. 158–159), a to właśnie Dezydery Adam Chłapowski, stryj Karola, był prekursorem pracy organicznej w Wielkopolsce. Karol Chłapowski, związany był m.in. z liberalno-demokratycznym „Krajem” (zob. Jerzy Jarowiecki, *Prasa w Krakowie: tradycja i współczesność. (Część pierwsza: do roku roku)*, w: *Książki, czasopisma, biblioteki, Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku*, red. idem, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2003, t. 6, cz. 2, s. 19–20), pochodził jednak z konserwatywnej rodziny klerykałów, którą Lech Trzeciakowski określił mianem jednej z obok Morawskich i Żółtowskich najbardziej wpływowych politycznie w Wielkopolsce (Lech Trzeciakowski, *Polskie ugrupowania polityczne...*, s. 26). Bratu Karola, przebywającemu na Górnym Śląsku Franciszkowi Chłapowskiemu zaproponowano nawet kandydaturę do parlamentu z ramienia Komitetu Wyborczego Polsko-Katolickiego. Wydaje się zatem, że polityczne dążenia Karola i jego rodziny były sprzeczne.

- Irish honour to an actress*, „Kirkcaldy Times” 27.05.1885.  
„Kłosa” 22.01.1880.  
„Kurier Warszawski” 19.01.1880.  
*Memories and Impressions of Helena Modjeska*, New York: The McMillan Company, 1910, s. 469–471.  
*Modrzejewska/Listy. Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, oprac. Alicja Kędziora, Emil Orzechowski, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015, t. 1–2.  
*Patriotism, politics, and the profession*, „The Era” 6.06.1885.  
*Postanowiłam się nie zestarzeć! Materiały do badań nad życiem i twórczością Heleny Modrzejewskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.  
*Wspomnienia Modrzejewskiej. Na obczyźnie. System Apuchtinowski i jego tragiczna ilustracja*, „Słowo” 6.03.1911.

### Opracowania

- Beer Francis A., *Metaphorical Politics*, [https://www.researchgate.net/publication/303258454\\_Metaphors\\_politics\\_and\\_world\\_politics](https://www.researchgate.net/publication/303258454_Metaphors_politics_and_world_politics) [dostęp: 10.09.2023].
- Bodio Tadeusz, *Polityka jako metafora romantyczna*, w: *Metafory polityki*, red. Bohdan Kaczmarek, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 2001, s. 141–154.
- Czarnocka Małgorzata, Mazurek Mariusz, *Metafory w nauce*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2012, z. 1, s. 5–26.
- Ezrahi Yaron, *The Theatrics and Mechanics of Action: the Theater and the Machine as Political Metaphors*, „Social Research” 1995, Vol. 62, No 2, s. 299–322.
- Jarowiecki Jerzy, *Prasa w Krakowie: tradycja i współczesność. (Część pierwsza: do roku roku)*, w: *Książki, czasopisma, biblioteki, Krakowa i Lwowa XIX i XX wieku*, t. 6, cz. 2, red. Jerzy Jarowiecki, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2003, s. 5–35.
- Kołakowski Leszek, *Filozofia pozytywistyczna. Od Hume’a do Koła Wiedeńskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Kosecki Wojciech, *Metafora jako narzędzie interpretacji polityki*, w: *Metafory polityki*, t. 3, red. Bohdan Kaczmarek, Warszawa: Elipsa, 2005, s. 23–35.
- Kurek Krzysztof, *O związkach Heleny Modrzejewskiej z Poznaniem – wybrane konteksty i źródłowe świadectwa*, w: *Helena Modrzejewska i jej przyjaciele*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020, s. 158–159.
- Marks Michael P., *Metaphors in International Relations Theory*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Nieżgoda Tomasz, *Polska jako Chrystus narodów*, „Studia Religiologica” 2014, nr 47 (1), s. 17–31.

Szczublewski Józef, *Żywot Modrzejewskiej*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.

Szymik Stefan, *Motyw bramy w perspektywie biblijno-teologicznej*, [https://www.academia.edu/37847906/\\_Motyw\\_bramy\\_w\\_perspektywie\\_biblijno\\_teologicznej](https://www.academia.edu/37847906/_Motyw_bramy_w_perspektywie_biblijno_teologicznej) [dostęp: 30.09.2023].

Tazbir Janusz, *Od antemurale do przedmurza, dzieje terminu*, [https://rcin.org.pl/Content/38080/PDF/WA303\\_39385\\_A512-29-1984-OiR-Tazbir.pdf](https://rcin.org.pl/Content/38080/PDF/WA303_39385_A512-29-1984-OiR-Tazbir.pdf) [dostęp: 1.09.2023].

Trzeciakowski Lech, *Polskie ugrupowania polityczne zaboru pruskiego wobec Niemiec 1871–1918*, „Dzieje Najnowsze” 1972, z. 1, s. 25–47.