

374 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-1853

Studia Historicolitteraria

Proza historyczna Europy
Środkowo-Wschodniej (XIX–XXI w.).
Odczytania i recepcja

Pod redakcją
Renaty Stachury-Lupy i Małgorzaty Chrobak

23 • 2023

Rada Naukowa

Paweł Próchniak – przewodniczący (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, Polska), Wołodmyr Antofijczuk (Czerniowiecki Uniwersytet Narodowy im. Jurija Ferykowicza, Ukraina), Dariusz Chempepek (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Jan Goes (Université d'Artois, Francja), Margareta Grigorova (Uniwersytet św. Cyryla i Metodego, Bułgaria), Anna Legeżyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska), Romuald Naruniec (Uniwersytet Edukologii, Litwa), Jacek Popiel (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Dariusz Rott (Uniwersytet Śląski, Polska), Marie Sobotková (Uniwersytet Franciszka Palackiego, Czechy), Karoline Thaidigsmann (Uniwersytet Ruprechta i Karola, Niemcy), Alois Woldan (Uniwersytet Wiedeński, Austria), Monika Woźniak (Uniwersytet Rzymski – La Sapienza, Włochy)

Kolegium Recenzentów

Tadeusz Budrewicz (em. prac. Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, Polska), Anna Car (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Aleksandra Chomiuk (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Hanna Dymel-Trzebiatowska (Uniwersytet Gdański, Polska), Bolesław Faron (em. prac. Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, Polska), Anna Janicka (Uniwersytet w Białymstoku, Polska), Agnieszka Janiec-Nyitrai (Uniwersytet Loránda Eötvösa, Węgry), Agnieszka Matusiak (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Adam Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki, Polska), Dorota Michułka (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Jerzy S. Ossowski (em. prac. Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Polska), Anna Pekaniec (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Magda Potok (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska), Oksana Pukhonska (Narodowy Uniwersytet „Akademia Ostrogska”, Ukraina), Wiesław Ratajczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Polska), Renata Ryba (Uniwersytet Śląski, Polska), Jerzy Sikora (Uniwersytet Stefana Kardynała Wyszyńskiego, Polska), Agata Skała (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Krzysztof Stepnik (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Polska), Barbara Suchoń-Chmiel (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Paweł Tomczok (Uniwersytet Śląski, Polska), Iwona Węgrzyn (Uniwersytet Jagielloński, Polska)

Redakcja

Piotr Borek (redaktor naczelny) piotr.borek@up.krakow.pl
Renata Stachura-Lupa (zastępca redaktora naczelnego) renata.stachura-lupa@up.krakow.pl
Małgorzata Chrobak (sekretarz redakcji) malgorzata.chrobak@up.krakow.pl

Redaktorzy tematyczni tomu

Renata Stachura-Lupa, Małgorzata Chrobak

Adres redakcji

Instytut Filologii Polskiej UKEN, 30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
e-mail: studiahistoricolitteraria@up.krakow.pl
<https://studiahistoricolitteraria.up.krakow.pl/>

Copyright by Wydawnictwo Naukowe UKEN

ISSN 2081-1853

e-ISSN 2300-5831

DOI 10.24917/20811853.23

Maria Berkan-Jabłońska

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-7137-6094

Gertruda Komorowska – powieść Marii z Chłędowskich Pomezkańskiej. Kobięcy wariant historii słynnego mezaliansu

Niniejszy artykuł przedmiotem rozważań czyni trzytomową powieść Marii Pomezkańskiej pt. *Gertruda Komorowska*, opublikowaną w roku 1853 roku we Lwowie, w wydawnictwie Wojciecha Manieckiego. Utwór ten, jakkolwiek najobszerniejszy w dorobku zapomnianej dziś pisarki galicyjskiej, a w swoim czasie również poczytny, pozostaje obecnie w kręgu tekstów wymienianych, niemal nieanalizowanych¹. Jedyną osobą, która sięgnęła do niego, odnajdując tu „ujęcie charakteru i postaci Szczęsnego” w kontekście „dziejów serca”, jest Iwona Węgrzyn². Wydaje mi się wszakże, że zarówno perspektywa feministyczna, jak i mikrohistoryczna sprzyjają przyjrzeniu się powieści bliżej, pod innym kątem, niż uczyniła to krakowska badaczka. Już pierwsza lektura prowokuje do postawienia co najmniej dwóch pytań, z których zwłaszcza drugie może być kluczowe. Po pierwsze: na jakiej podstawie Pomezkańska konstruowała swój wariant historii pierwszego małżeństwa Szczęsnego Potockiego, zasadniczo różny od znanego nam dziś modelu tej opowieści? Po drugie – w jakim celu dokonała rozległych modyfikacji w dziejach mezaliansu? Te dwie z pozoru proste kwestie nie są jednak łatwe do rozstrzygnięcia, bowiem nie mamy ani dostępu do materiałów, o których autorka wspomina w przedmowie do utworu, ani nie dysponujemy – na przykład w postaci korespondencji – przekonującymi świadectwami odautorskich intencji. Pozostaje tekst, trochę wiadomości o piszącej i ewentualnie nasza ciekawość.

¹ Powieści Pomezkańskiej nie odnotowało kompendium „*Maria*” i Antoni Malczewski w opracowaniu Haliny Gacowej (Wrocław 1974), choć w części *Dzieje sławy* wymienia się tu inne, wcześniejsze i późniejsze, utwory rozwijające tematykę inspirowaną poematem Malczewskiego. Sygnalnie natomiast przywołuje ten tytuł Józef Bachórz w artykule *Pozytywiści o „Marii”*, [w:] *Antonieniu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 455.

² I. Węgrzyn, *Polskie piekło. Literackie biografie zdrajców targowickich: Stanisława Szczęsnego Potockiego, Franciszka Ksawerego Branickiego i Seweryna Rzewuskiego*, Kraków 2005, s. 81.

Zacznijmy od kilku słów na temat autorki, osoby pochodzącej z rodziny o niemałych literackich ambicjach³. Maria urodziła się w 1806 roku w powiecie krośnieńskim, w niewielkim majątku Wietrzno, który jej ojciec, Seweryn Chłędowski, zakupił od Bernarda Zerboniego w 1810 roku⁴. Posiadał również dwór w Mytarce, koło Żmigrodu, i dzierżawił wieś Hawaj (dzisiejsza Słowacja). Matką była Marianna z Pułczyńskich, a wśród braci znajdujemy Adama Tomasza Chłędowskiego, redaktora „Pamiętnika Lwowskiego” i wielu warszawskich pism, takich jak np. „Gazeta Literacka”, „Monitor Warszawski”, „Dziennik Powszechny – Krajowy”⁵, oraz Walentego, pisarza, redaktora „Pamiętnika Lwowskiego” i „Pszczoły Polskiej”, wydawcę „Haliczanina”⁶. Z kolei synem jej trzeciego brata, Ottona, który po 1846 roku przejął na własność Wietrzno, był Kazimierz Chłędowski, także zasłużony literat, historyk kultury, pamiętnikarz i polityk⁷. Ten ostatni wspominał, że ciotka: „Była bardzo wykształcona, czytała dużo i ciągle pisała do dzienników”, dostrzegał też z aprobatą, że zawsze dbała o siebie, ubierając się starannie, choć w jego przekonaniu nieco zbyt „młodocianie”⁸. Z tego co wiadomo, Chłędowska ukończyła dość przyzwoitą pensję w Przemyślu, uzupełniając następnie tę typową dla kobiet jej sfery edukację samodzielnie studiami. Około roku 1830 wyszła za mąż za wdowca po starszej siostrze Malwinie, komornika w sądach granicznych – Jana Pomezkańskiego⁹, i zaopiekowała się dwójką siostrzeńców: Leontyną i Konstantym. Zdaje się, że jej własny syn, Justyn, był niepełnosprawny umysłowo i wymagał opieki¹⁰. Po ślubie Maria mieszkała m.in. w Krośnie i w Dukli, gdzie podobno miała prowadzić

³ R. Skręt, *Pomezkańska z Chłędowskich Maria (Marianna)* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, z. 2: *Pogonowski Janusz – Poniatowska Helena*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1983, s. 379. Zob. też noty pośmiertne w prasie, np. „Dziennik Powszechny” 1862, nr 49, s. 195; „Gazeta Polska” 1862, nr 54, s. 2; hasło: F.M.S. [F.M. Sobieszczański], *Pomezkańska (Maryja) z Chłędowskich* [hasło], [w:] *Encyklopedia powszechna Orgelbranda*, t. 21, Warszawa 1865, s. 297.

⁴ Myli się Kazimierz Chłędowski, twierdząc, że dziad kupił majątek od Funduszu Religijnego, powstałego po kasacji zakonów. Uczynił to najpierw Zerboni; K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. 1: *Galicja (1843–1880)*, do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył A. Knot, wyd. 2, Kraków 1957, s. 4.

⁵ Zob. A. Słomkowska, *Adam Chłędowski jako publicysta i wydawca czasopism: (Informacja bio-bibliograficzna)*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1968, t. 7, nr 2, s. 42–57.

⁶ Zob. P. Gugąła, *Walenty Chłędowski – filozof „z” i „dla” Galicji*, „Galicja” 2016, nr 2, s. 35–42; M. Tyrowicz, *Chłędowski Walenty* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 3: *Brożek Jan – Chwałczewski Franciszek*, red. W. Konopczyński, Kraków 1937, s. 308–309.

⁷ Zob. S. Wasylewski, *Kazimierz Chłędowski* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 3, dz. cyt., s. 306–307; A. Kosiek, *Kazimierza Chłędowskiego „kraj lat dziecińczych”*, [w:] *Kazimierz Chłędowski. Pisarz i badacz kultury*, red. J. Miziołek, J. Maj, Krosno 2007, s. 33–45.

⁸ K. Chłędowski, *Pamiętniki...*, dz. cyt., s. 31.

⁹ Pomezkański kilkakrotnie zmieniał miejsca pracy, był m.in. przedstawicielem prawnym w cyrkułe jasielskim, w Ropie, pracował też w Dukli, w Koniecznej, w Krośnie. Zdaniem Janusza Kubita pierwszą żonę, Malwinę Chłędowską, poznał, gdy podjął pracę zarządcy Wietrzna około 1827 r. Zob. J. Kubit, *Wokół pewnego listu*, [w:] tegoż, *Dukielskie historie*, Dukla 2020, s. 41–45.

¹⁰ *Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii z Wielkim Księstwem Krakowskim* z roku 1856 notuje Justyna wśród asystentów sądu śledczego. Kolejne roczniki już nie potwierdzają jego pracy w żadnych lwowskich urzędach, być może więc nie sprawdził się na tej posadzie i nie przedłużono z nim umowy.

ożywione życie towarzyskie i literackie¹¹. Po śmierci męża, prawdopodobnie w roku 1850, przeniósła się na pewien czas do Lwowa. Tam również otworzyła salon: gościli u niej między innymi Zygmunt Kaczkowski i co istotne dla tematu – August Bielowski. W 1860 roku, przez wzgląd na syna, powróciła na wieś, biorąc w dzierżawę graniczącą od wschodu z Wietrzem wieś Równne, na prawym brzegu Jasiela (dziś Jasiołki). Całkiem sprawnie tam gospodarowała¹², niestety, zmarła przedwcześnie 15 lutego 1862 roku w wieku 56 lat.

Pisać zaczęła około roku 1842. Jak zanotował Adam Bartoszewicz:

Umieszczała rozmaitej treści artykuły swoje w sześciu pismach czasowych, a mianowicie we lwowskim „Dzienniku Mód Paryskich” od roku 1842, w „Dzienniku Polskim” wydawanym we Lwowie przez Jana Dobrzańskiego, w „Tygodniku Lwowskim” od roku 1850, w „Wiankach”, piśmie redagowanym przez Julię Goczałkowską od roku 1852, w „Czasie” krakowskim, gdzie się podpisywała *criptonymem* M.P. [...], w „Nowinach” lwowskich od r. 1854, w tym piśmie wyłoczyła obszerniejszą powieść humorystyczną pod napisem *Nie ufaj sobie* od nr 57 do 62, 1854 in quarto¹³.

Wśród innych jej prac można wymienić opowiadania i drobne powieści drukowane w odcinkach, np. *Czarne pierścienie* („Rozmaitości” 1845, nr 6–7), *Dwie nieboszczki. Powieść* („Czas” 1853, nr 293 i n.), *Porękawicze* („Dziennik Mód Paryskich” 1845, nr 5–6), *Uczynek. Powiastka* („Tygodnik Polski” 1848, nr 37–44). Ma w swoim dorobku również artykuły reportażowe, np. *Jarmark w Krośnie* („Dziennik Mód Paryskich” 1844, nr 13–14) i *Kilka godzin w Krośnie* („Dziennik Literacki” 1852, nr 33), a ponadto szereg wystąpień publicystycznych (m.in. kilkuodcinkowe polemiki w „Dzienniku Mód Paryskich” z Leopoldyną Bobrowską w roku 1847). Na pewno była uzdolnioną kobietą – prócz pisania zajmowała się również malarstwem, wykonywała portrety rodzinne i pejzaże Wietrzna¹⁴.

Pomezkańska, publikując powieść *Gertruda Komorowska*, miała świadomość, że wydarzenia sprzed osiemdziesięciu lat są jej potencjalnym odbiorcom dobrze znane.

¹¹ A. Marczak, *Z tradycji kulturalno-literackich Dukli i pobliskich miejscowości w XVIII i XIX wieku*, „Podkarpacie” 1971, nr 10, s. 4–5; nr 11, s. 4–5 (poza kilkoma wspomnieniami brak innych dokumentów potwierdzających ten fakt); zob. też R. Dzieszyński, *Targ małżeński w Krośnie*, „Widnokrąg” 1986, nr 21, s. 3.

¹² Wiadomo, że wydała pasierbicę za niejakiego radcę Kroebła (R. Dzieszyński, *Targ małżeński...*, dz. cyt., s. 3), choć Chłędowski sugerował też, iż o jej rękę starał się Zygmunt Kaczkowski (K. Chłędowski, *Pamiętniki...*, dz. cyt., s. 31). Pasierb pracował we Lwowie dla krakowskiego towarzystwa ubezpieczeń od pożarów (*Szematyzm Królestwa Galicji i Lodomerii na rok 1863 i 1864*) i „tracił swą po ojcu odziedziczoną fortunę w Wiedniu” (K. Chłędowski, *Pamiętniki...*, dz. cyt., s. 45). Co do syna, po śmierci Pomezkańskiej wspomagał go jej brat Otto, który przejął dzierżawę w Równnem.

¹³ [Bartoszewicz A.], *Znakomite niewiasty polskie, a szczególnie znane w dziejach równie jak i na polu literackim*, Archiwum Państwowe w Łodzi, Archiwum rodziny Bartoszewiczów, rkp., nr zespołu 592, sygn. 765 – tu hasło nr 387, s. 196–197.

¹⁴ [a.a.], [wspomnienie pośmiertne], „Gazeta Polska” 1862, nr 54, s. 2. Jej prace w tym zakresie przechowywała rodzina, jednak obecnie trudno natrafić na jakiś ich ślad.

Sama należała już do pokolenia, które w poemacie Antoniego Malczewskiego oraz tragedii *Dymitr i Maria* Józefa Korzeniowskiego widziało oczywiste uobecnienie sporu Potockich i Komorowskich¹⁵. Stało się tak między innymi za sprawą nowej edycji *Marii* z 1838 roku w opracowaniu Augusta Bielowskiego, w której aneksie zamieszczono dokumenty dotyczące zbrodni zleconej przez wojewodę kijowskiego w 1771 roku. Przypomnę tylko, odsyłając po dokładniejsze objaśnienia do kompendium Haliny Gacowej, że chodziło o dwa źródła, do jakich dotarł Bielowski: *Pismo Jakuba Komorowskiego (ojca Gertrudy z 1773 r.)*, oskarżające Potockich o zabójstwo córki, i *Intercyza ślubna Szczęsnego Potockiego i Gertrudy Komorowskiej z 1770 r.*¹⁶ Autorka wyraźnie wpisywała swój tekst w dotychczasowy ciąg interpretacyjny tematu, sygnalizując, że „ośmiela się” znaną historię „podać [...] szanownej publiczności w odmiennej zupełnie formie jak dotąd przedmiot ten światu się ukazał”, to jest „w skromnej sukience powieści”¹⁷, licząc na „miłą nagrodę” za swój pisarski wysiłek. Powieściowy kształt ma też – wedle Pomezkańskiej – skrywać nowe ujęcia historycznej osnowy. Jej źródła – jeśli zawierzyć słowom przedmowy – są wiarygodne w rozumieniu romantycznym, opierają się bowiem na przekazach ustnych. Na pierwsze z nich składają się informacje „starego sługi Mniszchów”, ponoć zasłyszane na warcie przy zwłokach Amalii (lub Amelii) i podane do wiadomości „plebanowi dukielskiemu” (I, V). Ponieważ i sługa, i proboszcz zmarli, trudno o weryfikację tych danych w chwili publikowania pracy. Podobny charakter ma drugie źródło, na jakie powołuje się Pomezkańska: „po części też słyszałam sama w okolicach Dukli krążące w ustach różnego stanu społeczeństwa to zdarzenie z rozmaitymi opowiadane odcieniami [...]”. Nigdzie, w przedmowie bądź dalszych rozdziałach, nie znajdujemy odwołań do ewentualnych dokumentów, które by mogły potwierdzać przyjęty porządek fabularny lub przeciwnie – wymagały komentarza polemicznego¹⁸. Przypomnijmy, że w roku wydania utworu „Dziennik Warszawski” dopiero sygnalizował w niewielkiej notce, że niebawem będą drukowane nowe, obszernie materiały związane z dziejami tragicznego mezaliansu¹⁹; ostatecznie znalazły one pełne odbicie

¹⁵ Niektórzy badacze *Marii* Malczewskiego, np. Jarosław Maciejewski, podają w wątpliwość uwarunkowanie poematu historią zatargu Potockich i Komorowskich, uznając za bardziej prawdopodobne, że poeta zapoznał się z tą historią bardzo ogólnikowo, np. za pośrednictwem zbioru pamiętników ogłoszonych przez Juliana Ursyna Niemcewicza, i potraktował jako bazę do daleko idących przekształceń. Zob. J. Maciejewski, *Antoni Malczewski – autor „Marii”, [w:] „Maria” i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 1974, s. 25–30. W przypadku powieści Pomezkańskiej sprawa przedstawia się inaczej.

¹⁶ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska, tudzież drobne pisma*, zebrał, dokumenta wyjaśniające osnowę *Marii* przyłączył i żywot pisarza skreślił A. Bielowski, Lwów 1838, s. 113–136.

¹⁷ M. Pomezkańska, *Przedmowa*, [w:] tejeż, *Gertruda Komorowska*, t. 1, Lwów 1853, s. VI. Dalej cytaty z utworu lokalizuję, podając w nawiasie numer tomu (I–III) i stronę. Pisownia i interpunkcja zostały zmodernizowane w zgodzie z normami współczesnymi.

¹⁸ Iwona Węgrzyn pisze bardzo ogólnikowo o wspomnieniach i pamiętnikach tudzież „wspomnieniach i wybielających Potockiego notatkach” (*Polskie piekło...*, dz. cyt., s. 81–82) – wszystko są to jednak domysły, a nie pewniki. Nie wiadomo też, czy miała autorka wgląd do materiałów przechowywanych np. w Bibliotece Jagiellońskiej.

¹⁹ „Dziennik Warszawski” 1853, nr 40, s. 1 (dział *Wiadomości krajowe*). Chyba nie chodziło o artykuł K.W. Wójcickiego *Gertruda Komorowska*, jaki ukazał się w „Bibliotece Warszawskiej”

kilka lat później, w beletryzowanym studium Józefa Ignacego Kraszewskiego pt. *Starościna bełska*²⁰. Zestawione tu przez pisarza rozmaite pamiętnikarskie wypowiedzi i listy pozwoliły mu dokonać drobiazgowej, choć w wielu punktach także domyślnej rekonstrukcji historii z lat 1770–1774²¹, która do dzisiaj pozostaje podstawowym źródłem wiedzy o zabójstwie Komorowskiej, obok kilku późniejszych uzupełnień podanych m.in. przez Józefa Białyni-Chołodeckiego, Antoniego Józefa Rollego, Adama Czartkowskiego, Jana Czerneckiego czy wreszcie bardzo stronniczego w ocenach monografisty Szczęsnego Potockiego – Jerzego Łojka²². W chwili gdy Pomezańska pisała swoją powieść, nie miała dostępu do archiwaliów, jakie zdobył Kraszewski. Mogła co najwyżej dyskutować na ten temat z Bielowskim, korzystać z biblioteki dukielskiej oraz „nasłuchiwać” lokalnych pogłosek, wierząc, że chociaż część z nich kryje w sobie jakąś nierozpoznaną dotąd prawdę o wspólnej intrydze Potockich i Mniszchów. W każdym razie pierwsza recenzja na łamach „Dziennika Literackiego” wcale nie podważała poznawczej i historycznej wartości utworu²³.

W opowieści o nieszczęsnym małżeństwie i zdradzie powieść Pomezańskiej zmienia akcenty przede wszystkim, gdy idzie o miejsce akcji²⁴. Marginalizowany jest Krystynopol (pojawia się epizodycznie w ostatnim tomie), nieco więcej uwagi poświęcono dworowi Komorowskich, lecz *gros* wydarzeń rozgrywa się w Dukli, na dworze Mniszchów i w pobliżu, np. na górze Cergowej czy wśród ruin odrzykońskiego zamku²⁵. Przeniesienie spojrzenia z terenów Ukrainy na Podkarpacie związane było nie tylko z osobistymi sympatiami pisarki wobec jej rodzinnych stron²⁶, ale również

(1853, t. 1, s. 575–576), skoro zawierał on tylko jeden list Jakuba Komorowskiego do Szczęsnego z 7 października 1772 r.

²⁰ J.I. Kraszewski, *Starościna bełska (Gertruda z hr. Komorowskich hr. Potocka). Opowiadanie historyczne 1770–1774*, t. 1–2, Warszawa 1858.

²¹ Jako kontekst dla historii Potockiego i Komorowskiego Kraszewski wykorzystał tu np. „wyciągi” z rękopisów Antoniego Chrzęszczewskiego i Ludwika Cieszkowskiego. Sięgał też do wspomnień majorowej Krebsowej, Franciszka Karpińskiego, zapisków Juliana Ursyna Niemcewicza, listów i papierów sądowych z epoki, udostępnionych mu prywatnie m.in. przez Kornela Ujejskiego, Samuela Orgelbranda lub zaczerpniętych z biblioteki Konstantego Świdzińskiego i in.

²² Zob. J. Białynia-Chołodecki, *Gertruda z Komorowskich Szczęsnowa Potocka (starościna Bełska): „Maria” w powieści ukraińskiej Antoniego Malczewskiego i odkrycie jej grobowca w Witkowie*, Lwów 1906; A.J. Rolle, *Dwór tulczyński*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, t. 2, oprac. W. Zawadzki, Kraków 1966; *Pan na Tulczyźnie. Wspomnienia o Stanisławie Szczęsnym Potockim, jego rodzinie i dworze*, zebrał i wydał z 4 ilustracjami i tablicą genealogiczną A. Czartkowski, Lwów – Poznań 1925; *Mały Król na Rusi i jego stolica Krystynopol*, z pamiętnika klasztornego 1766–1787 i z innych źródeł zebrał i zestawiał J. Czernecki, Kraków 1939; J. Łojek, *Szczęśny Potocki. Dzieje zdrajcy*, Katowice 1988.

²³ [a.a], *Słowo o „Gertrudzie Komorowskiej”, powieści napisanej przez Marię z Chłędowskich Pomezańską*, „Dziennik Literacki” 1853, nr 17, s. 130–133.

²⁴ To zabieg oceniony przez Węgrzyn jako interesujący, bowiem daje „sposobność wprowadzenia na scenę powieściową nowych postaci” (I. Węgrzyn, *Piekło polskie...*, dz. cyt., s. 80).

²⁵ Na regionalne aspekty powieści – np. pejzaże Dukli, opis lokalnych zabytków, góry Cergowej, legendy o Odrzykoniu, o koniku i zbójcach – zwracał uwagę A. Marczak, *Z tradycji kulturalno-literackich Dukli...*, nr 11, dz. cyt., s. 4–5.

²⁶ Trzeba dodać do przywołanej wcześniej biografii, że w młodości miała Pomezańska okazję dobrze poznać pałac dukielski za sprawą przyjaznych kontaktów rodziny Chłędowskich

z innym ujęciem początku dramatycznych okoliczności. Wyszła bowiem Pomezkańska od przypomnienia projektu małżeństwa, jaki został nieformalnie zawarty już w czasach dziecięctwa Szczęsnego Potockiego i córki Mniszchów, Józefiny Amalii, tu konsekwentnie określanej mianem Marii. Może zastanawiać, dlaczego imię Mniszchówny zostało zmienione. Czy niewątpliwa sympatia narratorki dla tej postaci znalazła dopełnienie w aluzji do poematu Malczewskiego²⁷, czy też Pomezkańska poszła tu śladem sekretnych podań dukielskich? W wydanej w 1903 roku monografii Dukli pióra Emmanuela Swieykowskiego znajdujemy adnotację o nadaniu przez Jerzego Wandalina narodzonej 29 sierpnia 1752 roku córce imion Maria Józefa – „na cześć królowej”, żony Augusta III Sasa, matki chrzestnej Amalii. Autorka mogła zatem, znając ten fakt, przyjąć pierwsze imię jako używane w praktyce codziennej²⁸. Nie jest też wykluczone, choćby przez wzgląd na rozbudowaną w tomie pierwszym dygresję na temat wyjątkowego zespolenia człowieka z imieniem otrzymanym na chrzcie (I, 31–32), że w tym wyborze kryje się po prostu wskazówka autobiograficzna, dziś trudna do pełniejszego objaśnienia.

Wracając do spodziewanego mariażu Szczęsnego i Marii, miał on swoje polityczne i finansowe uwarunkowania, które wszyscy – mniej czy bardziej świadomie – przyjmowali do wiadomości. W tej sytuacji pisarka zadała sobie wcale zasadne pytanie, czy jest możliwe, aby ta dwójka przeznaczonych sobie przez rodziców młodych ludzi nie miała okazji wcześniej się spotkać, co o sobie myśleli, jak postrzegali swoje miejsce w odgórnym planach, a nawet co do siebie czuli. Ponadto: „Zerwane układy małżeństwa dwóch możnych familii, obopólnie tego związku sobie życzących, nie mogły jedną działającą a drugą zupełnie obojętną pozostawić stronę” (I, V). Idąc dalej tym tropem, przyjęła, że Szczęsny i Potocka mogli uchodzić za zaręczonych, a pojawienie się Gertrudy jako nowego obiektu fascynacji młodego mężczyzny zastąpiło konwencję megaliansową bardziej ryzykownym trójkątem emocjonalnym. Dodatkowo rywalizacja

z ówczesnymi właścicielami: najpierw Stadnickimi (najpewniej hrabią Antonim Stadnickim i jego żoną Józefą), potem Męcińskimi: „We dworze [Wietrznie] nie było klawikordu, więc panny prawie co dzień chodziły przez kładkę na Jasiołce, aby się ćwiczyć na klawikordzie państwa Stadnickich, a chłopcy, jeżeli tylko byli w domu, a nie w szkołach, pożyczali książki z biblioteki Kuropatnickiego, która wtedy już była przeniesiona do Dukli. Wpływ tak uczonego człowieka [...] był bardzo zbawienny dla młodych sąsiadów i stał się stanowczy na rozwinięcie ich literackich skłonności” (K. Chłędowski, *Pamiętniki...*, dz. cyt., s. 5–6). Stadnicki księgozbiór po Ewaryście Andrzeju Kuropatnickim zakupił od jego syna, Józefa, już przed 1800 r. Znalazły się tam również książki po żonie Ewarysta, Katarzynie z Łętowskich Kuropatnickiej (1732–1797), niezwykle ciekawej postaci drugiej połowy XVIII wieku, pisarce, zasłużonej działaczce kulturalnej, dziedzicze Tarnowca i Lipinek. Wspominam o niej, bowiem pojawia się na kartach utworu Pomezkańskiej jako wyjątkowy gość na dworze Mniszchów i ciesząca się autorytetem tłumaczka *Listów jmci pani du Montier*, które czyta Maria. Gdyby uzgodnić realia z czasem fabularnym, powieściowa Kuropatnicka powinna mieć około 38 lat, tymczasem bohaterka widzi w niej osobę w kresu swych lat, staruszkę, z której niemal uchodzi życie. Ponadto przekład Kuropatnickiej ukazał się drukiem dopiero w 1780 roku, a nie w 1769 lub 1770. Myślę, że na tym obrazie mogły zaważyć opowieści zasłyszane u Stadnickich, co w moim poczuciu potwierdza, że dla Pomezkańskiej *Gertruda Komorowska* była tekstem bardziej osobistym niż historycznym.

²⁷ Tak sugeruje Węgrzyn (I. Węgrzyn, *Polskie piekło...*, dz. cyt., s. 80).

²⁸ E. Swieykowski, *Studia do historii sztuki i kultury wieku osiemnastego w Polsce*, t. 1: *Monografia Dukli*, Kraków 1903, s. 20, 26.

Gertrudy i Marii została wzmocniona przez kontrast środowisk, jakie reprezentują bohaterki. Pomezkańska, wykorzystując bardzo typowy dla prozy międzypowstaniowej schemat „dwóch światów”²⁹, otworzyła narrację kontrapunktowym opisem narodzin i chrztu obu dziewczynek, wbrew faktom uznanym za równolatki. Pozwoliło to przy okazji zasygnalizować różnice w wychowaniu i światopoglądzie rodzin. Na Gertrudę w Suszeniu (Susznie) rodzice czekają z miłością, chrzest nie jest pustym rytuałem, lecz rzeczywistym powierzeniem dziecka Bogu. Otoczona troską i modlitwą bohaterka będzie wychowywać się w zgodzie z tradycją szlachecką, której materialnym znakiem staje się stara kołębka, przechodząca w rodzinie z dziecka na dziecko. W Dukli również pojawia się kołyska, ale całkiem nowa, bogata, przygotowana, jak sugeruje narratorka, na cudzoziemską modłę. Chrzcziny służą czysto ziemskim interesom, zaś modlitwa zostaje sprofanowana już w pierwszych wersach drugiego rozdziału, czyli scenie pozorowanych pacierzy zakonników, zabezpieczających w taki sposób swe materialne potrzeby. Oczywiście Pomezkańska z większym krytycyzmem podchodzi do obyczajów magnaterii, a idealizuje starszlacheckie zwyczaje, w zgodzie z tendencją dominującą w jej otoczeniu, jednak dalszy rozwój fabuły wskazuje, że mamy tu do czynienia raczej ze sprawnie poprowadzonym zabiegiem kompozycyjnym, a nie ideowym przesłaniem. Z interesującej mnie perspektywy ważne jest przede wszystkim skupienie uwagi narratorki na trzech postaciach kobiecych: Amalii, Marii i Gertrudzie.

Amalia Mniszchowa jest kobietą polityki, w swoim postępowaniu kieruje się – jak sama twierdzi – głową, nie sercem, choć zarazem uchodzi za pobożną fundatorkę nowego kościoła farnego. Zna wartość swego miejsca w hierarchii społecznej – jest wielką panią, której władza w Dukli jest nieograniczona. Według niej, aby człowiek był szczęśliwy, musi zaspokoić albo swoje uczucia, albo dumę. Ona wybrała dumę. Z tej racji przyjsie na świat dziewczynki przyjmuje z niechęcią. Jej doświadczenie wskazuje bowiem, że córka nie będzie mieć szansy na pełny rozwój, w tym pełnienie ważnych politycznych funkcji, o jakich całe życie marzyła matka³⁰; w świecie męskich decydentów skazana jest z góry na drugorzędną pozycję i wyłącznie kularowe działanie. Czytelnik poznaje Amalię w stanie wewnętrznego kryzysu. Choć pozory siły są wciąż zachowane, kobieta przeżywa rozterki, wywołane kosztami minionego życia (I, 93–94). Dlatego z nadzieją myśli o scaleniu w związku Szczęsnego i Marii politycznych korzyści i osobistego szczęścia i dlatego również wyjątkowo gwałtownie reaguje na zagrożenie ze strony Gertrudy. Można powiedzieć, że tak jak w odniesieniu do sfery polityki pisano nieraz, że była Brühlówna tęższym umysłem niż jej mąż, tak i w przestrzeni pozornie domowej (pozwornie, bowiem ma ona swoje publiczne konsekwencje) Amalia pozostaje

²⁹ Na obecność już w pierwszych dekadach XIX wieku w krajowej prozie historycznej kontrastu dwóch światów jako zabiegu kompozycyjnego zwracała uwagę Halina Stankowska w artykule *Opozycja dokumentaryzmu i literackości we wczesnych powieściach historycznych w Polsce*, [w:] *W kręgu zagadnień...*, dz. cyt., s. 28–29.

³⁰ M. Czaplińska, *Mniszchowa z Brühlów Maria Amelia* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 21, z. 3: *Młodowski Antonin – Molicki Antoni*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 452–454. O dodatkowych, prócz wielkiego politycznego umysłu, umiejętnościach Mniszchowej, np. znajomości języków, guście i smaku artystycznym, orientacji w kulturze pisał Emmanuel Swiekowski w swej monografii Dukli, zob. E. Swiekowski, *Studia do historii sztuki i kultury...*, dz. cyt., s. 25.

czujną obserwatorką wydarzeń; widzi więcej i dalej niż jej córka. Jest zdecydowana, by walczyć o racje swoje i Marii, nawet jeśli oznaczałoby to przekroczenie granic moralnych. W ostatnich scenach powieści ukazano ją jako inicjatorkę lub współinicjatorkę zabójstwa Komorowskiej, próbującą odpokutować ten czyn hojnością wobec Kościoła. Trzeba jednak zaznaczyć, że daleko jej do demonicznej lady Makbet, za jaką uznał ją Stanisław Wasylewski³¹. Ciekawym pomysłem Pomezańskiej, rzecz jasna nieusprawiedliwiającym moralnego zła, jest uwzględnienie obok pragnienia władzy innej motywacji bohaterki. Pisarka odsłania bowiem w kreacji Amalii również głęboki, niemal fizyczny ból matki, która nie może pogodzić się z niezasłużonym cierpieniem swego dziecka:

Ona cierpi, ona się do grobu zbliża. Nie mam chwytać środków, które jej przywrócą zdrowie i życie? [...] Tysiącom ulżę biedy – tysiąca ludzi ustalę szczęście – zapobiegnę niejednej rozpaczcy, uratuję niejedno życie – a jedno – jedno tylko... (III, 86–87)

Jej samobójcza śmierć, odpowiadająca legendom krążącym niegdyś w rejonach Dukli³², zostaje odczytana jako ucieczka przed wyrzutami sumienia, niemniej okazuje się także mechanizmem po raz kolejny zniewalającym młodą Mniszchównę. Szalone marzenie Amalii o koronie, jaką mógłby otrzymać Szczęśny, skutkuje przymuszeniem córki do małżeństwa z Potockim, całkowicie już skompromitowanym w jej oczach. I oczywiście nie przyniesie to Marii ani realnej władzy, ani szczęścia osobistego, co Pomezańska dopowiada w finale, idealizując wysiłki Mniszchówny, a eksponując zdrady Szczęśnego³³. Powieściowa Amalia nie jest istotą złą, lecz jedynie nauczoną przez życie, że nikt poza samą kobietą nie spełni jej ambicji, zaś nadmierna wrażliwość nie sprzyja efektywności.

Maria wydaje się zupełnie innym typem kobiecym. Można przyjąć, że reprezentuje chrześcijański wysiłek samopoznania, możliwy do osiągnięcia przy współmiernie wysokim stopniu rozwoju intelektualnego. Początkowo, jeszcze zanim Gertruda pojawi się w Dukli, gdzie będzie oddana przez rodziców na naukę ogłady towarzyskiej i gdzie spotyka młodego Potockiego³⁴, Maria i Szczęśny są postrzegani jako dobrana

³¹ S. Wasylewski, *Lady Makbet w „Marii” Malczewskiego*, [w:] tegoż, *Twarz i kobieta*, Kraków 1960, s. 50, 52. Zob. też: I. Węgrzyn, *Piekło polskie...*, dz. cyt., s. 42–43.

³² Zob. K. Latawiec, *Dukla historyczna i literacka*, [w:] tejże, *Literackie miejsca peryferyjne*, Kraków 2022, s. 121. Badaczka potwierdza kontakty Amalii z Potockimi i aktywny współudział w organizowaniu porwania, a może nawet zbrodni (tamże, s. 120). Wspomina także, że oficjalnie śmierć Mniszchowej 30 kwietnia 1772 roku nastąpiła z powodu gruźlicy, ale opinia publiczna brała pod uwagę samobójstwo podyktowane albo obawą przed zajęciem Dukli przez Austriaków, albo wyrzutami sumienia. Zakładano dwie metody: utopienie bądź otrucie. Pomezańska przyjmuje wersję ostatnią – Amalia wypija zatrute przez siebie wino.

³³ Dużo ostrzej pisał o Józefinie Jerzy Łojek (J. Łojek, *Szczęśny Potocki...*, dz. cyt., s. 56–57), jednak autorka hasła w *Polskim słowniku biograficznym* przyznawała, że dzięki inteligencji i dobrej woli kobiety małżeństwo przez pierwsze lata uchodziło za szczęśliwe. Zob. M. Czeppe, *Potocka Mniszchów Józefina Amelia* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, z. 4: *Popowski Józef – Potocki Ignacy*, red. H. Markiewicz, Kraków 1983, s. 742.

³⁴ Zazwyczaj mowa o tym, że Gertruda w 1770 roku wróciła z Wiednia, gdzie zdobywała stosowną ogładę, z dala od zawirowań politycznych, jakie przechodziły przez kraj. Edmund

para. Mniszchówna jest jednak nietypową heroiną romansu, refleksyjną i niezmiennie poddającą swoje uczucia wobec wybranka rozumowej kontroli. Kocha Szczęsnego, ale równocześnie wyczuwa w nim wady, które ją niepokoją. Jest świadoma jego słabości, przeżywanych wcześniej przelotnych miłości, powierzchowności i niestałości. Jej duchowość i podkreślany wielokrotnie intelektualizm zderzają się z czysto fizyczną namiętnością starosty, wprawiając bohaterkę w konfuzję. Seksualność młodziutkiej dziedziczki zostaje wyzwolona gwałtownym pocałunkiem i natychmiast stłumiona, bowiem pociąg, który Maria odczuwa, ustępuje wobec instynktu ostrzegającego ją, że w tym związku nie zazna spokoju i szczęścia. Jest zła sama na siebie, gdy dostrzega, że w szczególnych okolicznościach mogłaby dla Szczęsnego iść „na dno piekieł” (I, 108). Bardzo trafnie odgaduje jedno z zagrożeń dla przyszłości małżeństwa: „On by mnie może mocniej kochał, gdyby nie ta oziębiająca pewność, która posiadanie przedmiotu czyni obojętnym?... O gdyby ją cofnąć! – Cofnąć pewność być jego?... O moja biedna głowo, jakież to myśli?” (I, 107). Dla kobiety pięknej, młodej, wykształconej jak Maria ambiwalencja dręczącego ją uczucia jest niezwykle stresująca. Trudno w tej kreacji, wbrew pozorom, dojrzeć odzwierciedlenie romantycznych idei. Niezależnie od oceny pisarskich uzdolnień Pomezańskiej widać, że mamy do czynienia przede wszystkim z psychologizacją postaci kobiecej, a także niebanalną oceną charakteru mężczyzny pod kątem jego wpływu na codzienność uzależnionej od niego partnerki.

Lęki i krytycyzm Marii w dużej mierze stanowią pokłosie obserwacji praktyki życia dworskiego końca XVIII wieku, gdzie wartość kobiety liczy się uroda, która czyni z niej przedmiot użyteczny dla małżeńsko-politycznych koalicji. Stary Potocki mówi do Amalii: „Miłość tak słabo trzyma się człowieka, jak liść drzewa w jesieni” (I, 92). Według Pomezańskiej swoboda uczuć dotyczy przede wszystkim mężczyzn, kobiety dużo częściej muszą boleśnie dostosowywać się do realiów. Również jej Maria (Józefina) będzie – inaczej niż to przedstawiają współcześni historycy – ofiarą Szczęsnego, nigdy zdradzającą lub zadającą rany. Iwona Węgrzyn tę idealizację bohaterki interpretuje jako „panegiryczny stosunek powieściopisarki do późniejszej pani Potockiej” i tłumaczy nieobiektywnymi, dukielskimi źródłami. Sądzę, że takie odczytanie broniłoby się przy założeniu, że powieść jest jedynie „próbą sfabularyzowanego odtworzenia dziejów romansu Szczęsnego”³⁵. Jeśli natomiast przyjąć, że Pomezańska znaną wciąż szcążkowo historię Potockiego i Komorowskiej czyni raczej kanwą do „kobiecej” opowieści – a tak to widzę – należałoby zadać pytanie o głębszy sens tej idealizacji. Zwraca się ona bowiem przeciw temu, kto wobec idealnej bohaterki zachowuje się niewłaściwie. Zaskakująco wiarygodnie odmalowany jest w powieści przebieg „zdrady” – rodzenie się zainteresowania Szczęsnego Gertrudą, trafne przeczucia Marii i błędne, nerwowe

Rabowicz słusznie jednak przypomina, że nie ma żadnych wiarygodnych świadectw, które by ten fakt potwierdzały (E. Rabowicz, *Potocka z Komorowskich Gertruda* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, dz. cyt., s. 738). W powieści umieszczenie dziewczyny w Dukli było możliwe dzięki pośrednictwu brata Jakuba Komorowskiego, Adama, ówczesnego prymasa, który udzielił Mniszchom ślubu 14 lipca 1750 roku, w kaplicy królewskiej przy Pałacu Saskim. Nazwisko Komorowskiego jako udzielającego ślubu potwierdził Jędrzej Kitowicz w *Pamiętnikach do panowania Augusta III i Stanisława Augusta*, t. 1, Lwów 1882, s. 26.

³⁵ I. Węgrzyn, *Piekło polskie...*, dz. cyt., s. 80.

posunięcia, które tylko potęgują kłopoty. Do tego dochodzi niedojrzała postawa Komorowskiej jako „tej trzeciej”, a nade wszystko zaakceptowanie przez mężczyznę myśli: „Maria żoną, Gertruda kochanką”. Dla Mniszchówny uczuciowa dezercja Szczęsnego i zwrócenie się w stronę ładnutkiej, prostej, zachwyconej nim kobiety oznacza nie tylko osobiste rozczarowanie, ale również zakwestionowanie pewnej wizji kobiecości, która miała być partnerska wobec mężczyzn. Bohaterka zastanawia się wówczas:

Trzebaż koniecznie pięknością podbić serce mężczyzny?... I na cóż te wszystkie księgi, te napomnienia, rady, z których czerpiemy cnót wzory, uczymy się ich naśladowania dla uszczęśliwienia mężczyzny? [...] Jeżeli uczucie jego szczęścia z naszych tylko wynika wdzięków i kończy się ze stratą tychże – natenczas, o jakże lepsza, zdatniejsza do tego celu książka z opisami kosmetyków na piękność. O jakże mało pomocne te zimne martwe słowa, o godności, poświęceniu, i spokoju wynikającym z czynów szlachetnych, kiedy dusza przewrócona, wzburzona chęcią podobania się nad wszystkie i wszystko istocie lgnącej tylko do powierzchownych powabów. (I, 192–193)

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Pomezkańska wykorzystuje głośną historię osiemnastowiecznego mezaliansu, żeby zwrócić uwagę na mechanizmy zdrady *en général* i jej negatywne skutki dla wszystkich uczestników relacji, nade wszystko kobiet. Mniszchówna musi przejść cały szereg etapów, poczynając od drobnych podejrzeń i złudzeń, że romans pozostanie przelotną miłostką, przez moment upokorzenia i błagania wybranka o powrót, aż po dumne, „godnościowe” pogodzenie się ze stratą, „oddanie” narzeczonego, z wyraźnym wszakże zasygnalizowaniem swej moralnej niezgody. Dwie sceny powieściowe są w tym względzie bardzo interesujące. Pierwsza to rozmowa z Gertrudą, już świadomą wyboru dokonanego przez Szczęsnego i powoli akceptującą myśl o swej wygranej:

– Czy wiesz o tym Gertrudo, że jesteś moją rywalką?... I znowu czekała na słowa, które jej szczęście lub niedolę zapowiedzieć miały. – Gertruda zmieszana się – potem zbladła [...]

– I to ja – ja sama mam ci powiedzieć? ... Zniewalasz mnie do okrutnej dla siebie rzetelności – Tak jest Mario – on mnie kocha; przynajmniej tak mi powiedział – lecz do słów miłości dodał słowa obrazy – powiedział, że ty będziesz jego żoną – a ja kochanką. Przyjaźń nie zastąpi miłości, którą ci wzięłam – wszakże prawda Mario?... Ty mnie już kochać nie będziesz?...

Maria nic nie odpowiedziała, tylko ją lekko odsunęła od siebie, a obie jej ręce zakryły łzy i błądź jej twarzy. Po chwili, odzyskawszy trochę powierzchownego spokoju, zapytała znowu:

– A ty Gertrudo – kochasz go?...

Gertruda milczała. Maria wstrząsnęła głową i znów jej zapytała.

– I cóż ci się w nim podoba?...

– W nim? ... – zapytała zdziwiona Gertruda.

Maria boleśnie się uśmiechnęła.

– I powiedziałaś mu o tym?

– O nie! nie! Odebrałam wszelką nadzieję.

– Twoja szczerość wymaga mojej otwartości. Gertrudo, ja cię nie lubię! ... Nie mogę cię kochać; tyś zniszczyła moje szczęście. Widzieć cię nawet bez wstrętu nie mogę. Będę twoją nieprzyjaciółką, ale nieprzyjaciółką szlachetną. Odtąd nie chcę twojej ufności – wszystko, co on ci powie, zachowaj w głębi twego serca. Ja wiem już dosyć!... Nie daję ci rad żadnych – może byłoby ci podejrzane. Rób, co ci się podoba – idź za sercem lub za rozsądkiem. (II, 52–53)

Druga scena przedstawia Aleksandra Komorowskiego, starszego brata Gertrudy, który przyjeżdża zabrać siostrę z Dukli do domu. Rozmowa z Marią uświadamia mu, czym może być upokorzenie, z jakim mierzy się odrzucona kobieta, ale i jaką godnością może się w takiej sytuacji wykazać. I choć należy do obozu przeciwnego, sam będąc swoim poplecznikiem Szczęsnego³⁶, nie może oprzeć się uczuciu podziwu dla dumnej hrabianki:

Potulna Gertruda nie znalazłaby słów podobnych, tym bardziej w obliczu ojca, i właśnie dlatego [Maria] stanęła w oczach Aleksandra wyżej od siostry. [...] Niegodny Szczęsny!... rzekł z oburzeniem do siebie Aleksy. – On nie poznał jej najpiękniejszej strony, on przede mną zdradził tę piękną duszę – powiedział, iż się mu uprzykrzyła, bo go nadto kochała, bo go prosiła o miłość. Szczęsny, tyś szalony, że porzucasz tego anioła. (II, 150–151)

Pomezkańska pokazuje również, że choć kobieta bardzo się stara pokonać swoją „żałobę” po miłości, nie jest to proste, a argumenty rozumowe często przegrywają z irracjonalnym uczuciem. Gdy na innym planie związek Gertrudy i Szczęsnego rozwija się swoim torem, Maria pozostaje w Dukli. Znajdujemy na kartach powieści bodaj pierwszą próbę literackiej deskrypcji kobiecego załamania, które nie ma nic wspólnego z histerią i egzaltowanym „umieraniem”. Bohaterka wycofuje się z intensywnego życia dworskiego, wybiera spacerować na górę Cergową, izolację od ludzi, samotność, rozmyślanie. Opis jej stanu wewnętrznego, odbijającego się w reakcjach psychosomatycznych, można by dziś zdefiniować jako depresję. Uderzający jest głęboko przez nią doświadczany brak sensu życia – „Zdawało jej się, że ta próżnia, w której żyła, która ją okrążała, ta atmosfera niepojęta okiem, była obrazem jej duszy, jej teraźniejszego życia [...]” (III, 21). Apatia miesza się z rezygnacją:

Maria nie mogła się modlić, zdawało jej się, że nie ma ani za co dziękować, ani o co prosić Boga – ta myśl bezbożna zaciemniła dla niej niebo chmurą. Nie podniosła ufnego oblicza

³⁶ Pomezkańska odsuwa od Jakuba Komorowskiego podejrzenia, jakie kierowano pod jego adresem, sugerując, że sam zaplanował małżeństwo córki z Potockim (zob. np. J. Łojek, *Szczęśny Potocki...*, dz. cyt., s. 36). Wszelkie zarzuty współudziału, podyktowanego próżnością i marzeniem o wzmocnieniu rangi rodziny, spadają w powieści na starszego brata Gertrudy. Notabene Krąszewski uważał, że Komorowscy mieli trzy córki, z których Gertruda była najstarsza, i czterech synów. Białynia-Chołoddecki pisał o czterech synach i czterech córkach, zob. J. Białynia-Chołoddecki, *Gertruda z Komorowskich Szczęśnowa Potocka (starościna Bełska)...*, dz. cyt., s. 11. W utworze Pomezkańskiej występuje tylko dwójka dzieci, choć raz, w scenie wyjazdu młodej panny do Dukli, wspomniano o żegnającym ją rodzeństwie (I, 90).

w górę, nie szukała około siebie, ani nad sobą promienia nadziei; niebo i ziemia były pustką dla niej. Uważała się igraszką losu, który jej wszystko dał, za czym ludzie szybko gonią, a odjął zadowolenie serca. Urodzenie, majątek, piękność, rozum; to wszystko było jej, ale tym wszystkim pogardzała i wzdychała za tym, czego nie miała i mieć już nie mogła. [...] Odkąd Maria usnuła w sobie myśl, iż się o nią wyższa nie troskała władza, iż należy sama do siebie i tylko własna moc umysłu spokój jej duszy stanowić będzie, spokój doczesny i wieczny – patrzyła z pogardą na środki przyspieszające spokój wieczny nieszczęśliwym. Puchar zgubnego napoju, pistolet lub głębia wody, mogą godniej zastąpić walkę z nieszczęściem, zaparcie się własnego szczęścia, ustąpienie go innym [...]. (III, 61–62)

Po śmierci Gertrudy, zgodnie z faktami, Pomezkańska połączy Mniszchównę z Potockim, jednak w jej interpretacji będzie to małżeństwo pozbawione prawdziwych uczuć, zachowawcze, zawarte dla spełnienia obietnicy danej matce, a trochę dla omamiania opinii publicznej. Paradoksalnie o ostatecznym wygaśnięciu miłości względem Szczęsnego zadecyduje jego kompletna „obojętność bez smutku, bez pamięci dla istoty tak gorąco niegdyś kochanej” (III, 205) – „ona w nim widzi zabójcę Gertrudy” (III, 182). Do końca autorka broni Marii, uważając, że nie brała świadomie udziału ani w zbrodni Potockich, ani w zdradzie targowickiej i pozwala jej przeżyć męża o kilka lat, wbrew danym historycznym.

O ile Maria to typ intelektualistki, niedocenionej przez Szczęsnego między innymi z racji dyskomfortu, w jaki wprawiały mężczyznę zbyt wygórowane wymagania etyczne i umysłowe, o tyle Gertruda jest po prostu „dziecięciem natury” (I, 136), potencjalnym „aniołem ogniska domowego”. Od pierwszych stron utworu portretowana jest na tle nadchodzącej wiosny, radosna niczym Orszulka z poezji Kochanowskiego (notabene czytanej przez Komorowskiego):

I znów z nadzieją pozierają w niebo, i znów skakała z swoją sarneczką po skałach. Drapała się po wyrębach, znosiła poziomki i maliny dziadkowi. Rwała polne lewkonie, bławaty i dzwoni na bukiet dla matki. (I, 87)

Wychowana w czułości, odpowiada innym podobną serdecznością, dobrocią, tkliwością. Nacisk położony jest na jej związek z przyrodą, wiecznie odżywającą:

A kiedy całe przyrodzenie się śmieje, obiecuje plon i pomyślność, czemużby wiosna młodej dziewczyny mniej obiecywała? Czemużby i Gertrudy serce nie uśmiechało się szczęściem młodości?... Czynną i pracowitą, zasiewa z matką w ogródku, przesadza, pielęgnuje. (I, 75)

Niewinność dziewczyny jest jednak tożsama z naiwnością, a ta czasem potrafi ujawnić mniej jasne oblicze:

Młoda dziewczyna w świecie to kwiat w promieniu słońca – to ptaszyna na lep złapana. Ona w nim widzi piękne kolory tęczy, nie widząc, że te barwy strojne promieniem słońca łązy ukrywają. (I, 181)

Udało się Pomezjańskiej pokazać, że dziewczyna, która wcale nie prosiła się o kłopoty i nie miała złych zamiarów, może być uznana za zagrożenie i potraktowana bardzo nieprzyjemnie. Długo trwa na dworze Mniszchów stan, który można nazwać „ciszą przed burzą”. Im bardziej Gertruda się wycofuje, tym bardziej zawzięty i zdeterminowany jest Szczęsny („Jego burzliwy charakter w tej wątpliwości, ścierał się z przyzwoiciem jak stal z krzemieniem, z którego musiały wybuchnąć iskry” [II, 10]). Trzeba podkreślić, że młodzieńca Komorowska jest poddana wielkiej presji Potockiego, bywa osaczana i podstępem stawiana w sytuacjach dwuznacznych. Zakochuje się, mając przy tym poczucie, że postępuje niewłaściwie względem Mniszchów. Nie chce niszczyć przyszłości Marii, ale nie ma siły, by nie ulec pokusie, ogląda bowiem siebie oczyma zaborczego Szczęsnego i zachwyca się tym obrazem. Pomezjańska nie oskarża wprost Gertrudy, rozumie jej pragnienia i słabości, choć nie ukrywa, że euforia młodzieńcza bardzo często łączy się z próżnością i samolubnym szczęściem.

Gertruda mimo całej swej prostoty, którą wyniosła z domu, wnet pojęła, iż przed piękną i tron się uchyli. I mimo tak sławionej w książkach niewinnej niewiedomości o swych powabach bohaterki romansów – śmiem utrzymywać, iż każda kobieta wie dobrze, iż jest piękną, jeżeli nią jest; a czasem nawet myśli, iż piękna, chociaż nie jest, bo tak jej powiedziano. Zwierciadło jej samolubstwa jest w mężczyźnie [...]. Czyjaż wina?... złudzonych czy łudzających?

Piękne lub nie, gdybyśmy z zimnym rozsądkiem te powody uwielbienia rozebrały, które nieraz zarówno z najnikczemniejszymi istotami odbieramy. O!... jakżebyśmy się upokorzone widziały. (II, 20)

Owszem, Gertruda reprezentuje swoiste okrucieństwo miłości, zdolna jest nawet do obwiniania Marii o „ślepotę”, jednak narratorka jej nie potępia; przeciwnie, traktuje z pewnym współczuciem, bowiem ma świadomość, że tak pochłaniające uczucie do niewłaściwego człowieka *summa summarum* okazuje się niewarte utraty zaufania rodziców, sympatii przyjaciółki, czystego sumienia. Zasadnicze ostrze krytyki uderza w tej historii nie w kobietę, a w mężczyznę. To Szczęsny jest tu „wilkiem”, reprezentującym egoizm dużo silniejszy i brutalniejszy. Zresztą w powieści Pomezjańskiej mężczyźni są w większości bardzo niedoskonali – nie można na nich liczyć ani im ufać, ponieważ kierują się swoimi interesami i kaprysami, nie licząc się z konsekwencjami, które często ponosić muszą kobiety.

Ma rację Iwona Węgrzyn, gdy przy okazji analizy sylwetki Potockiego zauważa, że „Autorka wyraźnie stara się być orędowniczką sprawy upokorzonych kobiet”³⁷, niesłusznie natomiast, moim zdaniem, uznaje osobę Gertrudy za pretekst do zarysowania konfliktu Szczęsnego i Mniszchówny. Dla Pomezjańskiej, jakkolwiek większą życzliwość wzbudza w niej istotnie Maria, obie kobiece figury są konieczne, by pokazać dramatyczny trójkąt miłosny, jaki nie interesował wcześniej (i później) żadnego z twórców zajmujących się tą historią. Silnie emocjonalny związek, który nagle zaczyna łączyć wojewodzica i Komorowską, staje się poważnym kłopotem w dukielskim

³⁷ I. Węgrzyn, *Piekło polskie...*, dz. cyt., s. 80.

świecie przedstawionym nie tylko dla koalicji magnackich familii, ale nade wszystko dla młodych, rozpoczynających dopiero dorosłe życie dziewcząt, które wierzą idyllicznie w miłość i mają wpojony jasny system wartości. Na ich tle Szczęśny od początku jawi się jako postać bardziej samodzielna, chadzająca własnymi ścieżkami³⁸, energiczna, nawet krnąbrna. Sprawia wrażenie dzikiej, bujnej natury, głównie za sprawą niczym niepokornego temperamentu. Jego zmysłowa atrakcyjność nie idzie z kolei w parze z wyrobieniem intelektualnym, choć z pewnością daleko mu do owej zarzucanej przez Łojka tępoty (badacz pisał nawet o debilizmie)³⁹. Można mówić raczej – w sposób analogiczny do Kraszewskiego – o słabości charakteru, niestałości, płochości: „w jednej chwili był ogniem południa, a w drugiej sztuką lodu z północy” (II, 81)⁴⁰. Liczy się dla niego wyłącznie chwila bieżąca. W zgodzie z późniejszymi opisami Pomezkańska za niewłaściwe wychowanie Szczęśnego obwinia zakonnik, ojca Maurycego (takie imię nosił rzeczywisty nauczyciel Potockiego, pijar, ks. Wolf), który będzie miał swój udział w wydarzeniach właśnie dlatego, że czuje się winny niedostatecznej opieki nad młodym magnatem i wie, jak bardzo brakuje mu zasad, które zastąpiły fałszywie pojęte duma, pobłażanie dla samego siebie i upór. Inaczej też niż sądził Łojek, podejrzewający Szczęśnego o ograniczony temperament seksualny, u Pomezkańskiej jest mężczyzną namiętnym, przyzwyczajonym do zaspokajania swoich potrzeb, a więc i przedmiotowego traktowania kobiet. Niechętnie podchodzi do jakichkolwiek prób wywarcia na niego presji. Po raz pierwszy spotykamy się ze Szczęśnym już na chrzcie Mniszchówny, gdy jako ośmiolatek wygłasza zdanie niemal prorocze: „Ja nie chcę tego, co mi kto daje [...], tylko to, co mi się podoba” (I, 36). Bardzo podobną myśl wypowie bohater, gdy uda mu się zmusić Gertrudę do złożenia przysięgi wierności pomimo oporu rodziców i jej własnego: „O Gertrudo, ty nie uwierzysz, jak ja jestem dumny – jak wiele na tym pokładam, abym miał to przekonanie, że nikt mi cię nie dał, iż sam wziąłem cię sobie [...]” (II, 171). Pomezkańska tyle razy jednak przypomina, jak lekko podchodzi Szczęśny do moralnych zobowiązań, że czytelnik ma prawo nie wierzyć w jego dobre intencje, ani też w silną wolę bohatera⁴¹. Znamienne również, że do Marii mężczyznę zniechęca jej powaga i dojrzałość:

³⁸ Towarzyszy mu stale kamerdyner-opiekun, którym u Pomezkańskiej jest nie Karol Sierakowski, ale Francuz Lemieux, co wedle autorki tłumaczy niektóre swawole starosty. Szczęśny swobodnie przemieszcza się między Krystynopolem a Duklą, między innymi wyjeżdża do Tulczyna, by tam urządzić gniazdko dla siebie i przyszłej żony. Oczywiście słynny pałac Potocki w rzeczywistości zbudował dopiero po 1781, wszakże majątek należał do rodziny od roku 1726, zapisany przez ostatniego przedstawiciela Kalinowskich, i pewne prace nad postawieniem tam zabudowań podjął już ojciec Szczęśnego około 1757 roku. Teoretycznie było to więc możliwe.

³⁹ J. Łojek, *Szczęśny Potocki...*, dz. cyt., s. 35.

⁴⁰ Zob. np. J.I. Kraszewski, *Starościna bełska...*, t. 2, dz. cyt., s. 207.

⁴¹ Wydaje mi się, że trudno zobaczyć w nim, jak proponuje Węgrzyn, romantycznego indywidualistę w typie Byrona (I. Węgrzyn, *Polskie piekło...*, dz. cyt., s. 81). Również teza, iż autorka łagodzi wady Szczęśnego, przekonana „o pocziwym sercu bohatera”, jest chyba nie do końca prawdziwa (tamże, s. 82). Gdy Pomezkańska mówi: „grunt serca nie był zły”, to dodaje natychmiast, że nic z tego nie wynikało. Niewykorzystany potencjał mężczyzny jest od samego początku poważnym problemem dla powieściowej Mniszchówny i powodem wielu ambiwalentnych przeżyć dla Gertrudy.

[...] byle tak głęboko nie zazierała w duszę. [...] [tłumaczy zaufanemu kompanowi – M.B.J.] Ale ktoś tam będzie patrzył wewnątrz, kiedy powierzchowność gwałtem oczy w okowach trzyma. [...] Ożenię się, bo ładna, wesoła, dowcipna; rwie duszę i serce, ale jak się zaduma, jak zacznie z tonu lekkiej Sylfidy schodzić poważnie w labirynt mego charakteru, podnosić konarki od moich ukrytych chłodników, odsłaniać widoki, to dalibóg, aż mnie przy niej mrozi. Bo – bo wreszcie i czegoś się lęka? – wszak ją kocham. A czy będę zawsze?... I cóż też jest wiecznego na ziemi?... A tym mniej moje uczucia. (I, 169–171)

Z góry zatem Szczęsny daje sobie przyzwolenie na niewierność. Gdy jego potrzeba własności zostaje zaspokojona, rozgląda się za innymi zdobyczami. Wbrew intencjom kobiet, z powodu despotycznego władztwa męskiego testosteronu, Maria i Gertruda zaczynają żyć jak pod wulkanem (I, 191), rozpoczyna się walka, która jest przykra i bolesna dla obu bohaterek, i której nie potrafią, zmanipulowane i omamione, odrzucić (II, 6–7). Frapujące w powieści Pomezańskiej okazuje się pozytywne wartościowanie obu postaci kobiecych – każda z nich pozostaje wewnętrznie uczciwa i szczerą⁴². Żadna z dróg, jakie reprezentują, nie jest do końca potępiona, żaden wybór nie jest pozbawiony sensu – problem polega natomiast na tym, że nikt nie może osiągnąć szczęścia przy takim mężczyźnie jak Szczęsny. Jego brak odpowiedzialności i kręgosłupa moralnego oraz tchórzliwa wygoda ostatecznie zniszczą życie i jednej, i drugiej bohaterce. Gertruda straci najpierw wiarę w wierność męża, potem dosłownie życie, a Maria, wzgardzona jako narzeczona, również po ślubie doświadczy kolejnych upokorzeń i rozczarowań. Iwona Węgrzyn pisała, że „Dziewiętnastowieczni literaci niemal całkowicie uwolnili młodego małżonka od odpowiedzialności za śmierć Gertrudy. Znamienne wydaje się, że jeśli nawet nie mieli pewności co do rzeczywistej niewinności Szczęsnego, to próbowali tłumaczyć młodego Potockiego nieświadomością bądź wynikłą ze strachu przed rodzicami biernością przerażonego młodzika”⁴³. W utworze Pomezańskiej tak się mimo wszystko nie dzieje, choć niewątpliwie to Amalia podejmuje decyzję o zabójstwie dziewczyny⁴⁴. Szczęsny ma swój moralny udział w zbrodni i dla pisarki jest to równie obciążające.

⁴² Zob. tamże, s. 80.

⁴³ Tamże, s. 32.

⁴⁴ Pomezańska bezpośrednim sprawcą zabójstwa Gertrudy – przez zasztyletowanie, a potem utopienie ciała – uczyni włoskiego wielbiciela panny, architekta zatrudnionego przez Mniszchów. Jego brzydota i karłowatość czynią go podobnym do malarza z *Czarnych oczu* Ludwika Szytymera. To równocześnie najbardziej melodramatyczny i kompozycyjnie nieuzasadniony wątek powieści. Powód, dla którego Manzuzani znalazł się w Dukli, należy uznać za anachronizm. Wedle autorki miał on odpowiadać za budowę kościoła bernardynów, wznoszonego z inicjatywy bohaterki, tymczasem klasztor zaczął powstawać już około 1743 roku, z donacji Józefa Wandalina Mniszcha, dziadka Józefy. Z kolei poświęcenie klasztoru w obecności dworu dukielskiego miało miejsce 13 czerwca 1764 roku, kilka lat przed snutą tu historią. Byłoby wszakże możliwe, aby Włoch odpowiadał za liczne prace remontowe w samym pałacu, ewentualnie w kościele parafialnym, który przerabiano w drugiej połowie lat sześćdziesiątych na modłę rokokową, dokonując jego całkowitego przeobrażenia. Akt erekcyjny z 1765 roku zatwierdził biskup Kajetan Sołtyk. Zob. E. Swiękowski, *Studia do historii sztuki i kultury...*, dz. cyt., s. 21.

Myślę, że uzasadnienia dla takiego ujęcia opowieści o Gertrudzie, Marii, starościcu i Amalii wolno szukać wśród pytań o charakter i cel utworu Pomezjańskiej. Nie jest to powieść alternatywna – zachowuje bowiem ogólny kierunek wypadków zbieżny z wersją przyjętą później za prawdopodobną – im bliżej końca, tym bardziej jest to dostrzegalne. Oczywiście nie wiemy, jakich faktów autorka nie знаła, a jakie postanowiła celowo przeformułować. Kontakty ze Stadnickimi w Dukli, a we Lwowie z Augustem Bielowskim mogły dać impuls do wypełniania luk w historycznym przekazie, wciąż mocno wówczas ograniczonym i niepewnym, niemniej nie tłumaczą do końca tak wielu modyfikacji. Czy efektem odautorskiego zamierzenia miała być powieść lub romans historyczny, czy może tylko anegdota historyczna, swobodnie operująca wiedzą o epoce, lub też, jak proponuje Halina Stankiewicz w odniesieniu do wczesnych utworów romantycznych przełomu XVIII i XIX wieku, utwór quasi-historyczny?⁴⁵ Wreszcie, czy ową pseudohistoryczność należy postrzegać jako zwykłą nieudolność czy celowe działanie?

Na Zachodzie różne formy powieści historycznej, także alternatywne (np. Sophii Lee) i polityczne (Madame de Genlis), były uprawiane przez kobiety długo przed przełomem dokonany przez Waltera Scotta. W badaniach anglosaskich przypomina się, że autor *Rob Roy* nie dość, że ukształtował nowoczesną szkołę łączenia fikcji i prawdy w odtwarzaniu przeszłości, to jeszcze „uratował gatunek dla męskich czytelników”⁴⁶. Zdaniem Niny Baym, zajmującej się pisarstwem historycznym Amerykanek, w okresie późnego oświecenia i pierwszych dwóch dekad XIX wieku przychylniej patrzono na autorki mające udział w tworzeniu niebeletryzowanych świadectw historycznych, uznając przez krótki czas, iż skoro „mind has no sex”⁴⁷, mogą one skutecznie zastępować w dziedzinie prac umysłowych choćby walczących mężczyzn. Lata dwudzieste sprzyjały już bardziej fikcji historycznej, zazwyczaj nadal umocowanej w problematyce narodowej, natomiast od połowy wieku – w miarę wskrzeszania wiktoriańskiego ideału kobiecości udomowionej – następował odwrót od historii ogólnej ku historii skupionej na „odrębnej kulturze kobiecej”⁴⁸. Autorki „saw themselves as extending, not

⁴⁵ H. Stankiewicz, *Początki powieści historycznej...*, dz. cyt., s. 7–11; Zob. też T. Bujnicki, *Polska powieść historyczna XIX wieku*, Wrocław 1990, s. 5–14.

⁴⁶ Zob. np. K. Sutherland, „Where History says little, Fiction may say much” (*Anna Barbauld*): *the historical novel in women’s hand in the mid-twentieth century*, [w:] *Georgette Heyer, History and Historical Fiction*, eds. S.J. Rayner, K. Wilkins, s. 20, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv15d818n.7> [dostęp: 10.08.2023]; D. Wallace, ‘History to the Defeated’: *Women Writers and the Historical Novel in the Thirties*, „Critical Survey” 2003, Vol. 15, No 2: *Literature of the Thirties*, s. 78, <https://www.jstor.org/stable/41557206> [dostęp: 18.09.2023].

⁴⁷ „Rozum nie ma płci”; N. Baym, *Between Enlightenment and Victorian: Toward a Narrative of American Women Writers Writing History*, „Critical Inquiry” 1991, Vol. 18, No. 1, s. 22, <https://www.jstor.org/stable/1343712> [dostęp: 17.08.2023]. Badaczka formułuje taką tezę na przykładzie twórczości historycznej kilku amerykańskich autorek końca XVIII i początku XIX wieku, zaangażowanych w umacnianie nowo powstałego społeczeństwa republikańskiego. Dokonuje również porównania ich dokonań z kobiecym pisarstwem okresu wiktoriańskiego.

⁴⁸ Jak pisze Baym: „From hybrid Enlightenment-Victorian ideology emerged the notion of a separate woman’s culture undergirded by a distinctively female mentality, which, it was claimed, had existed silently throughout history [...]” („Z hybrydycznej ideologii oświeceniowo-wiktoriańskiej wyłoniło się pojęcie odrębnej kultury kobiecej, opartej na wyraźnie kobiecej

relinquishing, their grasp on history"⁴⁹. Nie zawsze zyskiwało to aprobatę ze strony krytyków, a kobiece wizje dziejów nieraz były stygmatyzowane jako nieudolne i pełne błędów, najchętniej redukowane do romansów lub przestrzeni dydaktyczno-rodzinnej. Nie zastanawiano się nad tym, co pisarki chcą przekazać w obrazie przeszłości, dlaczego ta wizja jest tak różna od oficjalnej, czyli męskiej⁵⁰. Samo bycie autorką wydawało się niekiedy dyskwalifikować z poważniejszego uprawiania historii. Jakie mogło być rozwiązanie? Niewykluczone, że gra z porządkami fikcjonalno-faktograficznymi, umożliwiającą pokazanie tego, co nie było dostatecznie zauważane.

W Polsce kobiece romanse historyczne zaczęły powstawać intensywniej od początku XIX wieku. Można wymienić co najmniej kilka nazwisk otwierających ten nurt krajowego piśmiennictwa: Anna Mostowska (*Astolda, księżniczka z krwi Palemona; Zamek Koniecpolskich*), Zofia Choiseul-Gouffier (*Władysław Jagiełło i Jadwiga, czyli Połączenie Litwy z Polską; Barbara Radziwiłłówna. Romans historyczny*), Joanna Widulińska (*Henryk i Floretta*), Izabela Czartoryska (*Pielgrzym w Dobromilu*), Klementyna Hoffmanowa (*Listy Elżbiety Rzeczyckiej do przyjaciółki swojej Urszuli*** za panowania Augusta II pisane; Dziennik Franciszki Krasińskiej w ostatnich latach Augusta III pisany*), Helena Ponińska (*Wanda czyli Zabobon: romans historyczny*), Marianna Stryjeńska (*Dziedzic i poddani. Powieść prawdziwa z wieku XVII*), Anna Nakwaska (*Czarna mara. Powieść historyczna z dziejów Warszawy*), Antonina Krechowicka (*Władysław i Eugenia; Kazimierz i Jadwiga*), Rozalia Rzewuska (*Jadwiga królowa polska*)⁵¹. Wybór tej

mentalności, która, jak twierdzono, istniała po cichu przez całą historię [...]"; tłumaczenie własne – M.B.); tamże, s. 40.

⁴⁹ „[...] postrzegały siebie jako osoby poszerzające swoje rozumienie historii, a nie rezygnujące z niego” (tłumaczenie własne – M.B.); tamże, s. 41.

⁵⁰ Jako egzemplum przytoczę początkowe zdania z recenzji *Księżniczki słuckiej* Józefiny Osipowskiej autorstwa Fryderyka Henryka Lewestama: „Rozumowanie lekkie, czasem nawet płytkie, pełne namietności i pięknych serca popędów, ozdobione raczej gustem aniżeli sądem krytycznym, charakterystycznym jest w określeniu pióra damskiego. Takie pióro zawsze lepiej przypada do opisów delikatnych i miłych, do oddania zjawień wewnętrznych, aniżeli do sytuacji i charakterów silnych lub energicznych, albo do zasadnie przeprowadzonego rozwinięcia psychologicznego. Dla kobiety wszystko jest terazniejsze, nawet przeszłość, wszystko osobiste, nawet nieosobistość, wszystko towarzyskie, nawet historyczność. [...] Jeszcześmy dotychczas nie widzieli nic skończonego, coby wyszło spod pióra kobiety: żadnego przynajmniej poematu epicznego, ani dramatycznego, ani większej jakiej kompozycji muzycznej, ani obrazu historycznego, ani statui, ani budowli, jakkolwiek mnóstwo kobiet zajmowało się sztukami pięknymi” (F.H.L., *Zofia Olelkiewiczówna, „Roczniki Krytyki Literackiej” 1842, nr 10, s. 37–38*). O tym, że pół wieku później niewiele się zmieniło, świadczą uwagi Lucyny Marzec poświęcone powieściom historycznym Marii Wielopolskiej: „Zarzuty nieoczytania, anachronizmów i innych braków (łącznie z nieznaną ortografią) byłyby najczęstszymi pretensjami wykształconych mężczyzn wobec kobiet-pisarek, szczególnie wobec autorek utworów o tematyce historycznej, tak jakby przeszłość mogła należeć tylko do mężczyzn: wojowników i biskupów, włodarzy i autorów kronik opiewających ich sukcesy i ubolewających nad ich klęskami” (L. Marzec, *Lady Awantura. Maria Jehanne Wielopolska, [w:] Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. K. Cierzan, M. Graban-Pomirska, E. Graczyk, Kraków 2011, s. 321).

⁵¹ W dalszych latach do tego grona dołączyły np.: Paulina Krakowowa (*Branka tatarska; Powieści z dziejów naszych*), Józefina Osipowska (*Zofia Olelkiewiczówna, księżniczka słucka;*

formy był początkowo, jak sędzę, bardzo symptomatyczny, bardziej niż sama treść utworów, choć i ona wymagałaby obecnie lektury korygującej – nie należy to jednak do zadań niniejszego artykułu. W chwili utraty niepodległości historia stała się wyjątkową przestrzenią walki o utrzymanie polskości, a jej uprawianie nabierało dodatkowego sensu niezwiązanego wyłącznie z walorami artystycznymi. Dla kobiet, które przecież debiutowały jako autorki i które wciąż potwierdzały swoją pisarską wartość, sięgnięcie po historię mogło być nobilitujące mimo wszystkich zarzutów krytyki, a także pozycjonowało je wobec mężczyzn we wspólnym patriotycznym wysiłku⁵². Jeszcze około 1843 roku Klementyna Hoffmanowa, udzielając listownie kilku rad młodziutkiej wówczas koleżance po piórze, Paulinie Wilkońskiej, zachęcała ją do szukania tematyki historycznej⁵³. Sygnalizuję tę perspektywę, aby nieco zrównoważyć ocenę Józefa Ignacego Kraszewskiego wobec utworów kobiet, krytykowanych (nie wprost) w ironicznym szkicu *Przepis na historyczny romans w trzech tomach*: „Romans historyczny z danego wypadku historii trochę inaczej się robi. Po prostu bierze się wypadek i rozwałkowsywa na trzy tomy, podlewa rozmowami, opisami, refleksjami, wykrzyknikami, filozofią, poezją, obrazowaniem, rozbija na rozdziały, lukruje epigrafami nad każdym rozdziałem i podaje gorąco na stół”⁵⁴. Były to już jednak inne czasy – mężczyźni spierali się o nowe kształty powieści historycznej⁵⁵, a kobiety, zajęte ideami emancypacyjnymi, zaczynały nieśmiało interesować się odkrywaniem w dziejach zapomnianych śladów swojego

Wajdelotka, czyli Dolina Aleksoty), Paulina Wilkońska (*Hanna z Grzymałowa*), Jadwiga Łuszczewska (*Branki w jasyrze; Panienska z okienka*), Jadwiga Papi (*Opowiadania ciotki Ludmiły o dawnych czasach i ludziach; Aktea*).

⁵² Nie była to wyłącznie polska domena, o czym świadczą uwagi Sofii Cavour i Regan Kramer o greckiej literaturze kobiet pierwszych dekad wieku XIX. Zob. S. Coavoux, R. Kramer, *Women authors and the writing of history in nineteenth-century Greece*, „Clio. Women, Gender, History” 2019, No. 49, s. 221–237; <https://www.jstor.org/stable/26934707> [dostęp: 1.02.2023], albo też rozpoznania Niny Baym na temat amerykańskich pisarek zajmujących się historią na przełomie XVIII i XIX wieku (N. Baym, *Between Enlightenment and Victorian...*, dz. cyt., s. 23).

⁵³ P. Wilkońska, *Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie*, oprac. Z. Lewinówna, red. J.W. Gomułicki, Warszawa 1959, s. 36.

⁵⁴ J.I. Kraszewski, *Przepis na historyczny romans w trzech tomach*, [w:] *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 90.

⁵⁵ Spór o powieść historyczną, prowadzony na przełomie lat 30. i 40., dotyczył stopnia zależności prawdy i fikcji, a po dwóch stronach barykady stanęli Kraszewski i Michał Grabowski, optując odpowiednio albo za maksymalnym ograniczeniem wszelkiej fikcji, albo „wierutnym kłamstwem na tle historycznym”. Zob. np. S. Burkot, *Uwikłani w historię. Szkice o literaturze, autorach i utworach z XIX i XX wieku*, Kraków 2008, s. 79; T. Bujnicki, *Polska powieść historyczna...*, dz. cyt., s. 15–20. W rozwoju powieści historycznej od połowy XIX wieku umacniało się stanowisko niechętnie wobec „przeinaczania charakterów dziejowych i znaczenia wypadków według woli” (P. Chmielowski), dlatego też powieść Pomezkańskiej nie mogła sprostać nowym oczekiwaniom, tak jak kobiece romanse i anegdoty historyczne z początku wieku musiały ustąpić wizji walterskotowskiej. Zob. T. Budrewicz, *Piotra Chmielowskiego i Wincentego Dankę syntezy pisarstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz, B. Faron, współopr. K. Gajda, Kraków 2007, s. 34.

w nich udziału⁵⁶. Ich postawę dobrze oddają pytania, które stawiała sobie Catherine Morland, protagonistka powieści Jane Austen *Northanger Abbey*, o czym przypomina Kathryn Sutherland:

It is worth reminding ourselves of the precise terms in which Catherine couches her complaint against the history books: not simply their 'quarrels of popes and kings [...] the men all so good for nothing, and hardly any women at all', but the impoverishment of their imaginative engagement. How can history exclude women's lives, she asks, when 'a great deal of it must be invention'? If so much that we take to be history includes the colour, motives and interpretation brought to its narration, then excluding women from it must be a fiction indeed⁵⁷.

Czy inteligentna i krytyczna Pomeziańska mogła nie zwrócić uwagi na pominięcie w kryminalnej historii sprzed lat tych osób, których najściślej ona dotyczyła? Impuls w postaci pogłosek z okolicy zaowocował przetworzeniem dotychczasowej sekwencji zdarzeń (poemat Malczewskiego i dramat Korzeniowskiego pokazywały, że można to czynić swobodnie) i opowiedzenia ich z nowej, kobiecej perspektywy. Było to istotne także dlatego, że – jak pisze Baym – czasem punkt widzenia kobiet pozwalała „both see what men do and experience the effects of what men do as the determinants of their own lives”⁵⁸. Oczywiście nie można wykluczyć, że w pewnym stopniu Pomeziańska wierzyła, że przedstawiony przez nią wariant może mieć wartość poznawczą, jednak myślę, że decydujące znaczenie miał dla niej przebieg napięć emocjonalnych między bohaterami powieści, a zwłaszcza psychologia zachowań i przeżyć postaci kobiecych w obliczu opresyjnej sytuacji. Jeśli porównawczo zajrzemy do *Starościny bełskiej* Kraśzewskiego, zobaczymy, że wbrew tytułowi pisarz zajmuje się wszystkim, tylko nie tytułową bohaterką. Jak przystało na utwór o ambicjach dokumentarnych, drobniaczko komentowane są tu realia polityczno-obyczajowe, które stanowiły kontekst dramatycznych perypetii, oraz etapy konfliktu rodowego rekonstruowane na podstawie

⁵⁶ Baym twierdzi, że od połowy XIX stulecia kobiety odeszły od myślenia o neutralnym intelekcie, który łączyłyby obie płcie, a zaczęły eksponować swoistą dla własnej płci duchowość, wrażliwość i emocjonalność, sądząc, że w nich krył się kierunek prawdziwego postępu cywilizacji. Zob. N. Baym, *Between Enlightenment and Victorian...*, dz. cyt., s. 40.

⁵⁷ „Warto sobie przypomnieć, w jaki sposób Katarzyna formułuje swoją skargę na powieści historyczne: nie tylko te »kłótnie papieży i królów [...], mężczyźni pozbawieni zalet i prawie żadnych kobiet«, ale także zubożenie wyobraźni. Jak historia może wykluczyć życie kobiet, pyta [bohaterka], skoro »w dużej mierze sama musi być zmyśleniem«? Jeśli tak wiele z tego, co uważamy za historię, obejmuje w istocie elementy narracji, takie jak koloryt, motywy i interpretacja, to jakąż dopiero fikcją musi być wykluczenie z niej kobiet” (tłumaczenie własne – M.B.). Kathryn Sutherland owe zarzuty Morland czyni częścią własnej refleksji nad powrotną falą powieści historycznej kobiet w XX wieku (K. Sutherland, *Where History says little, Fiction may say much' (Anna Barbauld)...*, dz. cyt., s. 24; zob. też D. Wallace, *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900–2000*, London 2005, s. 1–2).

⁵⁸ „Zarówno zobaczyć to, co robią mężczyźni, jak i doświadczyć skutków tego, co robią mężczyźni, jako wyznaczników własnego życia” (tłumaczenie własne – M.B.); N. Baym, *Between Enlightenment and Victorian...*, dz. cyt., s. 31.

obszernie cytowanych materiałów źródłowych i rękopiśmiennych. Kraszewski podkreśla, „jak różną jest prawda poety od prawdy rzeczywistości”⁵⁹. Cztery lata wcześniej Pomezańska nie stawiała tak ostrej granicy między fikcją i prawdą, próbowała bowiem, jak sądzę, zmierzyć się z całkiem innym zadaniem – „suplementacją” elementów życia domowego i psychologicznego kobiet w znanym temacie historycznym. Sam porządek faktów był tu drugorzędny. Skoro i tak jako autorka nie konkurowała z „poważnymi” pisarzami historycznymi, mogła bez przeszkód zbudować swój emancypacyjny apokryf, traktujący o innym niż męskie doświadczeniu przeszłości. Zamiast szczegółowego sprawozdania z politycznych rozgrywek Pomezańska wybrała rekonstrukcję świata doznań milczących zazwyczaj bohaterek, które pod jej piórem stawały się wreszcie podmiotami z własną wersją wydarzeń, a nie tylko przedmiotami cudzej narracji⁶⁰. Aczkolwiek Gertruda i Maria należą – używając terminu zaproponowanego przez Dianę Wallace – do bohaterek „pokonanych”⁶¹ przez zmaskulinizowany świat pragnień i wartości, to literacki obraz ich dylematów wyraża zaniepokojenie marginalizowaniem kobiecych racji. Powieść *Gertruda Komorowska*, artystycznie nie zawsze udana hybryda konwencji i poetyk, z wieloma niepotrzebnymi wątkami i niedostatkami w zakresie wiedzy o epoce, może być w tym ujęciu ciekawym przykładem maski historycznej dla feministycznych treści⁶². Jak twierdzi bowiem Wallace za Helen Hughes: „This blend of ‘credibility’ and fantasy, [...] makes the historical novel an ideal vehicle for ‘the symbolic expression of female concerns’ [...]”⁶³.

Bibliografia

- [a.a.], *Słowo o „Gertrudzie Komorowskiej”, powieści napisanej przez Marię z Chłędowskich Pomezańską*, „Dziennik Literacki” 1853, nr 17, s. 130–133.
- [a.a.], [wspomnienie pośmiertne], „Gazeta Polska” 1862, nr 54, s. 2.
- Bachórz J., *Pozytywiści o „Marii”, [w:] Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”, red. H. Krukowska, Białystok 1997.*
- Bachórz J., *Romans w powieści, czyli o wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831–1863, [w:] tegoż, Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku, Gdańsk 2005.*

⁵⁹ J.I. Kraszewski, *Starościna beńska...*, dz. cyt., s. 11.

⁶⁰ Diana Wallace przypomina w artykule *‘History to the Defeated’: Women Writers and the Historical Novel...* (dz. cyt., s. 81) opinię Alison Light na temat „centralizowania kobiecej podmiotowości” w romansie historycznym. To sformułowanie wydaje mi się przydatne w kontekście powieści Pomezańskiej.

⁶¹ Tamże, s. 84–85.

⁶² Parafrazuję tu tytuł artykułu Marii Woźniakiewicz-Dziadosz, *Powieść polityczna w masce historycznej. O „Zaklętym dworze” Walerego Łozińskiego, [w:] W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX w., red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 58–71.*

⁶³ „To połączenie »wiarygodności« i fantazji [...] czyni powieść historyczną idealnym narzędziem »symbolicznego wyrażania kobiecych trosk«” (tłumaczenie własne – M.B.). Zob. Helen Hughes, *The Historical Romance*, London – New York 1993; cyt. za: D. Wallace, *‘History to the Defeated’: Women Writers and the Historical Novel...*, dz. cyt., s. 82.

- [Bartoszewicz A.], *Znakomite niewiasty polskie, a szczególnie znane w dziejach równie jak i na polu literackim*, Archiwum Państwowe w Łodzi, Archiwum rodziny Bartoszewiczów, rkp., nr zespołu 592, sygn. 765.
- Baym N., *Between Enlightenment and Victorian: Toward a Narrative of American Women Writers Writing History*, „Critical Inquiry” 1991, Vol. 18, No. 1, s. 22–41, <https://www.jstor.org/stable/1343712> [dostęp: 10.08.2023].
- Białynia-Chołodecki J., *Gertruda z Komorowskich Szczęsnowa Potocka (starościna Bełska): „Maria” w powieści ukraińskiej Antoniego Malczewskiego i odkrycie jej grobowca w Witkowie*, Lwów 1906.
- Budrewicz T., *Piotra Chmielowskiego i Wincentego Dankę syntezę pisarstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz, B. Faron, współpr. K. Gajda, Kraków 2007.
- Bujnicki T., *Polska powieść historyczna XIX wieku*, Wrocław 1990.
- Burkot S., *Uwikłani w historię. Szkice o literaturze, autorach i utworach z XIX i XX wieku*, Kraków 2008.
- Chłędowski K., *Pamiętniki*, t. 1: *Galicja (1843–1880)*, do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył A. Knot, wyd. 2, Kraków 1957.
- Coavoux S., Kramer R., *Women Authors and the Writing of History in Nineteenth-Century Greece*, „Clio. Women, Gender, History” 2019, No. 49, s. 221–237, <https://www.jstor.org/stable/26934707> [dostęp: 1.02.2023].
- Czaplińska M., *Mniszchowa z Brühlów Maria Amelia* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 21, z. 3: *Młodowski Antonin – Molicki Antoni*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 452–454.
- Czeppe M., *Potocka Mniszchów Józefina Amelia* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, z. 4: *Popowski Józef – Potocki Ignacy*, red. H. Markiewicz, Kraków 1983, s. 740–742.
- Dzieszyński R., *Targ małżeński w Krośnie*, „Widnokrąg” 1986, nr 21, s. 3.
- F.H.L. [Fryderyk Henryk Lewestam], *Zofia Olelkiewiczówna*, „Roczniki Krytyki Literackiej” 1842, nr 10, s. 37–38; nr 11, s. 42–44.
- F.M.S. [F.M. Sobieszkański], *Pomezkańska (Maryja) z Chłędowskich* [hasło], [w:] *Encyklopedia powszechna Orgelbranda*, t. 21, Warszawa 1865, s. 297.
- Gruchała I., *Książki z księgozbioru Korduli z Komorowskich Potockiej w bibliotece Heleny Dąbcańskiej*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 2016, R. LXI, s. 67–90.
- Gugała P., *Walenty Chłędowski – filozof „z” i „dla” Galicji*, „Galicja” 2016, nr 2, s. 35–42.
- Kitowicz J., *Pamiętniki do panowania Augusta III i Stanisława Augusta*, t. 1, Lwów 1882.
- Kosiek A., *Kazimierza Chłędowskiego „kraj lat dziecinnych”*, [w:] *Kazimierz Chłędowski. Pisarz i badacz kultury*, red. J. Miziołek, J. Maj, Krosno 2007, s. 33–45.
- Kraszewski J.I., *Starościna bełska (Gertruda z hr. Komorowskich hr. Potocka). Opowiadanie historyczne 1770–1774*, Warszawa 1858.
- Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962.
- Kraushar A., *Trzy żony Szczęsnego Potockiego (notatka historyczna ilustrowana)*, „Kraj” 1899, nr 14, s. 30–31.
- Kubit J., *Wokół pewnego listu*, [w:] tegoż, *Dukielskie historie*, Dukla 2020.
- Kulesza I., *Gertruda Komorowska – historyczny pierwowzór Marii Malczewskiego*, „Gryfita” 1997, nr 15/16, s. 5–7.
- Latawiec K., *Dukla historyczna i literacka*, [w:] tejże, *Literackie miejsca peryferyjne*, Kraków 2022.

- Łojek J., *Szczęśny Potocki. Dzieje zdrajcy*, Katowice 1988.
- Maciejewski J., *Antoni Malczewski – autor „Marii”*, [w:] „*Maria” i Antoni Malczewski*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 1974.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska, tudzież drobne pisma*, zebrał, dokumenta wyjaśniające osnowę *Marii* przyłączył i żywot pisarza skreślił A. Bielowski, Lwów 1838.
- Mały Król na Rusi i jego stolica Krystynopol*, z pamiętnika klasztornego 1766–1787 i z innych źródeł zebrał i zestawiał J. Czernecki, Kraków 1939.
- Marczak A., *Z tradycji kulturalno-literackich Dukli i pobliskich miejscowości w XVIII i XIX wieku*, „*Podkarpacie*” 1971, nr 10, s. 4–5; nr 11, s. 4–5.
- Marzec L., *Lady Awantura. Maria Jehanne Wielopolska*, [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939*, red. K. Cierzan, M. Graban-Pomirska, E. Graczyk, Kraków 2011.
- Ochocki Jan Duklan, *Pamiętniki [Jana Duklana Ochockiego]: z pozostałych po nim rękopismów przepisane i wydane przez J.I. Kraszewskiego*, t. 4, Wilno 1857.
- Pan na Tulczynie. Wspomnienia o Stanisławie Szczęśnym Potockim, jego rodzinie i dworze*, zebrał i wydał z 4 ilustracjami i tablicą genealogiczną A. Czartkowski, Lwów – Poznań 1925.
- Pomezkańska M., *Gertruda Komorowska*, t. 1–3, Lwów 1853.
- Rabowicz E., *Potocka z Komorowskich Gertruda* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, z. 4: *Popowski Józef – Potocki Ignacy*, red. H. Markiewicz, Kraków 1983, s. 738–740.
- Rolle J.A., *Dwór tulczyński*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, t. 2, oprac. W. Zawadzki, Kraków 1966.
- Skręt R., *Pomezkańska z Chłędowskich Maria* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 27, z. 2: *Pogonowski Janusz – Poniatowska Helena*, red. H. Markiewicz, Kraków 1983, s. 379.
- Słomkowska A., *Adam Chłędowski jako publicysta i wydawca czasopism: (Informacja bio-bibliograficzna)*, „*Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego*” 1968, t. 7, z. 2, s. 42–57.
- Stankowska H., *Opozycja dokumentaryzmu i literackości we wczesnych powieściach historycznych w Polsce*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX w.*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984.
- Stankowska H., *Początki powieści historycznej w Polsce*, Opole 1965.
- Sutherland K., *‘Where History says little, Fiction may say much’ (Anna Barbauld): the historical novel in women’s hand in the mid-twentieth century*, [w:] *Georgette Heyer, History and Historical Fiction*, eds. S.J. Rayner, K. Wilkins; <https://www.jstor.org/stable/j.ctv15d818n.7> [dostęp: 10.08.2023].
- Swieykowski E., *Studia do historii sztuki i kultury wieku osiemnastego w Polsce*, t. 1: *Mono-grafa Dukli*, Kraków 1903.
- Szala A., *O poetyce wczesnych powieści Waltera Scotta*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX w.*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984.
- Szymanowski W., *Gertruda Komorowska*, „*Tygodnik Ilustrowany*” 1868, nr 25, s. 1–2.
- Tyrowicz M., *Chłędowski Walenty* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 3: *Brożek Jan – Chwałczewski Franciszek*, red. W. Konopczyński, Kraków 1937, s. 308–309.
- Wallace D., *‘History to the Defeated’: Women Writers and the Historical Novel in the Thirties*, „*Critical Survey*” 2003, Vol. 15, No 2: *Literature of the Thirties*, s. 76–92, <https://www.jstor.org/stable/41557206> [dostęp: 18.09.2023].
- Wallace D., *The Woman’s Historical Novel: British Women Writers, 1900–2000*, London 2005.
- Wasylewski S., *Kazimierz Chłędowski* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 3: *Brożek Jan – Chwałczewski Franciszek*, red. W. Konopczyński, Kraków 1937, s. 306–307.

Wasyłewski S., *Lady Makbet w „Marii” Malczewskiego*, [w:] tegoż, *Twarz i kobieta*, Kraków 1960.

Węgrzyn I., *Polskie piekło. Literackie biografie zdrajców targowickich: Stanisława Szczęsnego Potockiego, Franciszka Ksawerego Branickiego i Seweryna Rzewuskiego*, Kraków 2005.

Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Powieść polityczna w masce historycznej. O „Zaklętym dworze” Walerego Łozińskiego*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX w.*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 58–71.

Gertruda Komorowska – a novel by Maria Pomezkańska née Chłędowska.

A female version of the famous misalliance story

Abstract

The article is a description of an extensive novel by a Galician writer, Maria Pomezkańska née Chłędowska, entitled *Gertruda Komorowska* and published in 1853 in Lviv. The analysis is based on a few issues. Firstly, the sources determining a particular variant of the story of the marriage between Szczęsny Potocki and Gertruda Komorowska and the crime committed against a young woman. Secondly, the way the heroes were created and their mutual emotional and psychological relationships. Thirdly, the motivations that prompted the writer to deal with the topic which was already known and described in literature at that time. The article leads to the conclusion that Pomezkańska's work refers to women's historical anecdotes of the 18th and 19th centuries, but its goals are essentially feminist, also because the past is used to build a kind of female supplement to official history. Its widely known canvas was filled with the voice of women, overlooked or marginalized by male writers.

Słowa kluczowe: Maria z Chłędowskich Pomezkańska, Gertruda z Komorowskich Potocka, Józefina z Mniszchów Potocka, Amalia Mniszchowa, romans historyczny, kobieca powieść historyczna XIX wieku, mezalians w literaturze

Keywords: Maria Pomezkańska née Chłędowska, Gertruda Potocka née Komorowska, Józefina Potocka née Mniszech, Amalia Mniszchowa, historical romance, women's historical novel of the 19th century, misalliance in literature

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 23 (2023)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.23.2

Aleksandra Ewelina Mikinka

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-6000-8157

Trzy wizje Ukrainy w twórczości Aleksandra Karola Grozy

Wstęp

W ciągu wieków tereny Europy Wschodniej, w tym dzisiejszej Ukrainy, na przemian fascynowały i budziły lęk, były obiektem pożądania bądź wstrętu i pogardy. Ich mieszkańcy, na poły traktowani z wyższością, na poły podziwiani, trwale zapisali się na kartach polskiej literatury, urastając z czasem do rangi symbolu. Kiedyś – symbolu dzikości, nieokrzesań, zacofania, ale i wolności. Dziś – symbolu kulturowego ucisku, wręcz kolonizacji¹. Nasze widzenie dawnego polskiego pogranicza zmieniało się w czasie, ewoluowało, poddawało transformacjom historycznym, socjologicznym, kulturowym, podlegało wreszcie swoistej mityzacji, której skutki odczuwamy po dziś jako społeczeństwo. Fascynacja tym obszarem w XIX w. przybierała tak kuriozalny niekiedy wyraz, że określano ją pejoratywnym terminem „ukrainomanii”. Najbardziej charakterystycznym odbiciem wszystkich tych tendencji w literaturze była „ukraińska szkoła poetów”², której przedstawiciele, twórcy urodzeni na terenach Prawobrzeżnej Ukrainy, pochodzili najczęściej z polskich rodów szlacheckich. Stanowili więc przykład jedyne w swoim rodzaju eklektyzmu narodowo-kulturowego: polszczyzna była dla nich *lingua materna*, a Rzeczpospolita – *patria*. Jednocześnie ukraińska historia, barwny folklor, lokalne zwyczaje i specyfika zamieszkiwanego miejsca, znacznie się przecież różniącego od Korony,

¹ Zob. M. Dąbrowski, *Kresy w perspektywie krytyki postkolonialnej*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza” 2008, t. 50, s. 91–110; G. Ritz, *Kresy polskie w perspektywie postkolonialnej*, [w:] H. Gosk, B. Karwowska, *(Nie)obecność: pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, Warszawa 2008, s. 115–132; P.R. Magocsi, *Historia Ukrainy. Ziemia i ludzie*, tłum. M. Król, A. Waligóra-Zblewska, Kraków 2017; J. Korek, *From sovietology to postcoloniality. Poland and Ukraine from a postcolonial perspective*, Huddinge 2007.

² Zob. *Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim*, red. S. Makowski, Warszawa 2009, s. 652.

rzutowały na szczególnego rodzaju poczucie tożsamości twórców, formułowały unikatową mozaikę środowisk obecnych na tych terenach.

Zamierzeniem artykułu, będącego częścią przygotowywanej rozprawy habilitacyjnej, jest przypomnienie sylwetki jednego z twórców „szkoły ukraińskiej”, którego życie i dorobek nie doczekały się dotychczas obszerniejszego opracowania – Aleksandra Grozy. Wizja Ukrainy wyłaniająca się z jego tekstów nie jest może wyjątkowa na tle pozostałych przedstawicieli rzeczowej „szkoły”, ale niewątpliwie cechuje się atrakcyjnością i momentami wyróżnia poziomem bynajmniej nie epigońskim. Marija Bracka uważa, że Groza „stworzył nie mniej ciekawe obrazy romantyczne niż obrazy innych literatów tej samej rangi”³. Przede wszystkim jednak twórczość ta jest cennym świadectwem godnego uwagi zjawiska: fascynacji polskiego szlachcica wierzeniami i podaniami ukraińskiego ludu⁴. To wizja pisarza czerpiącego natchnienie ze styku dwóch różnych narodów, dwóch odmiennych zbiorowości społecznych, a więc i systemów wartości, zwyczajów, a nawet religii.

Aby uporządkować twórczość Grozy, zdecydowaliśmy się na przedstawienie trzech głównych wizji Ukrainy, jakie wyłaniają się z jego tekstów. Analizując wybrane utwory, korzystaliśmy z założeń komparatystyki, intertekstualności, badań kulturowych, etnografii, folklorystyki i wreszcie – postkolonializmu (model postzależnościowy). W ten sposób, na przykładzie twórczości Grozy, udało się wyeksponować najpopularniejsze i zarazem najbardziej stereotypowe obrazy Ukrainy ukształtowane w polskiej kulturze: krainy wolnych, bohaterskich Kozaków; arkadyjskiej krainy dzikich Ukraińców, których należy ucywilizować; i wreszcie – infernalnej krainy hajdamaków, morderców, wrogów Rzeczypospolitej. Po krótkim przybliżeniu biografii Aleksandra Grozy zaprezentujemy analizę wybranych utworów.

Szkic biograficzny

Aleksander Karol Groza urodził się 30 czerwca 1807 r. we wsi Zahrenicze, leżącej w obrębie guberni kijowskiej (powiat taraszczański)⁵. Ojciec pisarza nabył własny majątek we wsi Sołohubówka. Aleksander miał kilkoro rodzeństwa⁶, w tym starszego brata Sylwestra Wężyka, który także próbował swych sił w literaturze. Jako dziecko odebrał staranne wykształcenie, typowe dla przedstawiciela szlachty ziemiańskiej zamieszkującej tereny ukraińskie. Najpierw uczył się w Humaniu⁷, w słynnym gimnazjum

³ M. Bracka, *Kozak i Lach w twórczości Aleksandra Karola Grozy*, [w:] *Szkoła ukraińska...*, dz. cyt., s. 443.

⁴ „Na przykładzie Grozy możemy zobaczyć, w jaki sposób ukraiński folklor obejmował świadomość i podświadomość prawobrzeżnego intelektualisty i przedstawiciela polskiej kultury, poddając mu tematy, formy i obrazy oraz ogólnie definiując go kulturowo i etnograficznie”; W. Hnatiuk, *Ukrainskyi folklor u polskykh pererobkakh (Oleksandr Groza)*, „Etnohrafichnyi zbirnyk” 1928, nr 7, s. 146–167.

⁵ M. Janion, *Aleksander Groza* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 9, red. W. Konopczyński, Wrocław 1960, s. 31–32.

⁶ E. Iwanowski, *Wspomnienia lat minionych*, t. 2, Kraków 1876, s. 278.

⁷ O gimnazjum w Humaniu zob. na przykład: J. Giżycki [Wołyniak], *O Bazylianach w Humaniu*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1899, R. XVII, s. 912–913. Daniel Beauvois pisze: „Szkół

ojców bazylianów, gdzie poznał Michała Grabowskiego – by przyjaźnić się z nim przez resztę życia. Pozostawał także pod dużym wpływem nieco starszych od siebie uczniów – Józefa Bohdana Zaleskiego i Seweryna Goszczyńskiego, założycieli grupy ZaGoGra. Kontynuował naukę w Winnicy, gdzie do 1826 r. poznał kolejnych literatów z kręgu „szkoły ukraińskiej”: Tomasza (Tymka) Padurę, Kowalskiego, Michała Jezierskiego. Po ukończeniu gimnazjum zapisał się na Uniwersytet Wileński, by studiować literaturę do 1829 r. Następnie przeniósł się do Dorpatu, gdzie uczestniczył w wykładach jako wolny słuchacz. Zainteresowanie przyszłego poety ukraińską pieśnią gminną nie miało. Po latach wspominał o przepisaniu i przetłumaczeniu słynnego zbioru pt. *Małorossijski pisni* Mychajło Maksymowicza⁸, folklorysty postulującego tworzenie narodowej poezji we własnym języku, „lokalnym”. Rok później wrócił do rodzinnej wsi Sołohobówki, gdzie ożeniwszy się, pracował we własnym maleńkim gospodarstwie i jednocześnie próbował swych sił w literaturze.

Pod koniec lat 30. zaczął ogłaszać drukiem swoje pierwsze teksty, zaangażował się przy tym w prace nad „Rusałką”, której został redaktorem naczelnym. Almanach skupiał głównie obywateli ziemskich, z jednej strony cechujących się konserwatywnymi poglądami i przekonaniem, z drugiej (zgodnie z postulatami romantyzmu) zafascynowanych folklorem i kulturą duchową ludu, z jakim stykali się na co dzień⁹. Po finansowym upadku „Rusałki”, której nigdy nie udało się rozszerzyć swojego prowincjonalnego zasięgu, Groza nie poddał się – w 1849 r. ukazał się pierwszy numer pisma o znamienym tytule „Grosz wdowi”, wydawanego już w Kijowie, jednak przygotowano jedynie dwa numery. W latach 50., po klęsce dotychczasowych inicjatyw i pewnych kłopotach finansowych, Groza przeprowadził się do Berdyczowa, aby pracować jako nauczyciel¹⁰, a następnie zamieszkał w Żytomierzu, gdzie zainicjował Spółkę Księgarsko-Wydawniczą (drukowano tu proste książeczki i elementarze). Kontynuował też udzielanie lekcji polskiego, niekiedy nawet za darmo. Wreszcie, zrujnowany finansowo i pozbawiony własnego majątku, zamieszkiwał przez ostatnich pięć lat życia w Chałaimgródku, we włościach Iwanowskiego. Tam też zmarł, 3 listopada 1875 r.

bazylikańskich było sporo – zakon unicki rozwijał się na tych terenach intensywnie w siedemnastym i w osiemnastym wieku – w Owruczu, Włodzimierzu i Lubarze na Wołyniu: w Barze na Podolu; w Kaniowie i w Humanu na Kijowszczyźnie”; D. Beauvois, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, tłum. K. Rutkowski, Lublin 2022, s. 220.

⁸ I. Boruszkowska, *Źródła romantycznej fascynacji Ukrainą i zagadnienie szkoły ukraińskiej w romantyzmie polskim (debata o „szkołach poetyckich”)*, „Language and Literary Studies of Warsaw” 2014, nr 4, s. 37–53.

⁹ O „Rusałce” pisali: W. Ciechowski, *Czasopisma polskie na Litwie*, Wilno–Warszawa 1921, s. 92; В. Гнатюк, *Очерки из истории польского романтизма (развитие и хрушение одиого романтического течения)*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Саратов 1937, s. 358–359 (W. Hnatiuk, *Ocherky yz ystoryy polskoho romantyzma (razvytye u khrushheyye odyoho romantycheskoho techeniya)*. *Dyssertatsyia na soyskanye uchenoi stepeny doktora fylolohycheskykh nauk*, Saratov 1937, s. 358–359); M. Inglot, *Polskie czasopisma literackie ziem litewsko-ruskich w latach 1832–1851*, Warszawa 1966, s. 7; I. Rudziewicz, *Problematyka słowiańska na łamach pisma „Rusałka” (1838–1842)*, „Acta Polono-Ruthenica” 1996, t. 1, nr 1, s. 442–443.

¹⁰ M. Bracka, *Kozak i Lach w twórczości...*, dz. cyt., s. 447.

Twórczość literacka

Ukraina „kozacka”

Jak większość twórców epoki romantyzmu, Groza debiutuje tomikiem wierszy powstałych we wczesnym okresie życia. To opublikowane w 1836 r. w Wilnie *Poezje*, pierwszy z dwóch zbiorów wierszy w dorobku autora. Drugim będą *Poezje* z 1843 r. Późniejsza praca literacka Grozy skupiona jest na powieściach poetyckich, opowiadaniach i dramatach.

W obu tomach poezji autor umieszcza utwory, z których wyłania się specyficzny obraz Kozaków, mieszkańców Ukrainy¹¹. To wizja na wskroś romantyczna, w której Kresy mają być dla polskich pisarzy tym, czym Szkocja dla Anglików¹².

Pierwszy analizowany wiersz pt. *Zaporożec* jest luźnym tłumaczeniem dumki pochodzącej ze zbioru Maksymowicza¹³. To historia Kozaka, który opuszcza matkę oraz trzy siostry, by ruszyć na pomoc swym towarzyszom na Zaporozżu. W swobodnym tłumaczeniu Groza rozłożył akcenty nieco inaczej niż w oryginale, skrócił także tekst. Młody chłopiec zostaje zabity w polu, gdzie płacze za nim „konik wrony”¹⁴. Los Kozaka, syna Ukrainy, jest tragiczny. Poeta stara się oddać w wierszu atmosferę ludowej pieśni z jej prostym językiem i parzystymi rymami, ckliwą uczuciowością oraz rzewną i sentymentalną tematyką: pożegnanie matki wraz z siostrami oraz śmierć tytułowego Zaporozca. Tę samą dumkę tłumaczył na polski Józef Bohdan Zaleski, tytułując ją *Nieszczęśliwa rodzina*¹⁵.

Luźno inspirowany pieśniami ze zbioru Maksymowicza jest także kolejny utwór pt. *Śpiew Zaporozców*. Tutaj Kozacy wykreowani są na ludzi silnych, zaprawionych w boju, urodzonych wojowników¹⁶, stawianych w opozycji do „Lachów”. Groza odwołuje się raczej do wizerunków z polskiej literatury i kultury¹⁷ niż ukraińskich pieśni wojskowych. Z Maksymowicza czerpie jednak leksykę (mołodcy, czahary, zozulka), rytm i stereotypowe skojarzenia: młodzi chłopcy jako sokoły, kurhany Zaporozza, wojownicy pływający w czajkach na wodzie¹⁸. Odwołuje się również do elementów ludowej wiary, zielarstwa, przesądów, obrzędów: w innej pieśni pisze na przykład o sadzeniu ruty i barwinka, co wedle *Słownika Adama Fischera* oznacza chęć zamążpójścia¹⁹.

¹¹ Por. tamże, s. 443–465.

¹² Por. A. Witkowska, *Dziko – pięknie – groźnie czyli Ukraina romantyków*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 20–30.

¹³ M. Maksymowycz, *Malorossyiskye Pesny*, Moskwa 1827, s. 5–9.

¹⁴ A. Groza, *Zaporożec*, [w:] tegoż, *Poezje*, Wilno 1836, s. 13.

¹⁵ J.B. Zaleski, *Nieszczęśliwa rodzina*, [w:] tegoż, *Poezje*, Wilno 1838, s. 91.

¹⁶ Por. M. Strycharska-Brzezina, *Kozak ukraiński. Studium językowe*, Kraków 2005; D. Sosnowska, *Ambiwalencje i sprzeczności: o dziwnych Kozakach w polskiej literaturze romantycznej*, „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1994, t. 2, s. 165–171.

¹⁷ Por. J. Lasecka, „*A step – koń – Kozak – ciemność jedna dzika dusza*”: Ukraina w powieści poetyckiej, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1984, nr 40, s. 191–237.

¹⁸ Zob. W. Hnatiuk, *Ukrainskyy folklor u polskykh pererobkakh (Oleksander Hroza)...*, dz. cyt., s. 146–167.

¹⁹ *Ruta* [hasło], [w:] *Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych – Słownik Adama Fischera*, red. M. Kujawska, Ł. Łuczaj, J. Sosnowska, P. Klepacki, Wrocław 2016, s. 466.

„Kozacka” wizja Ukrainy widoczna jest także w utworze pt. *Bohdan*. Ten sylabiczny ośmiozgłoskowiec zawiera typowe dla „szkoły ukraińskiej” obrazy: Kozak pędzący na koniu („jak wiatr pod nim leci koń”²⁰), flora i fauna stepów („na step ocean zielony słońce chyli złotą skroń, śpiew skowronka, kwiecica woń”²¹), szybki rytm wiersza imitujący tętent kopyt, niekiedy także wyrażenia dźwiękonaśladowcze („step szelestem chwastu śpiewa”²²).

Romantyczny obraz Kozaka – syna stepu, wojownika, obrońcy ojczyzny, wyłania się również z utworu pt. *Soroka*. Tytułowy ataman przewodzi mężnej drużynie, prowadząc ją do walki z Tatarami, którzy pełnią w utworze rolę wrogów. „Tłuszcza tatarskiej dziczy”²³ napada na niewinnych mieszkańców wioski, pali domostwa, porywa dzieci do niewoli. Ukraińcy modlą się o pomoc do Bogurodzicy – jeden z Kozaków pędzi po „trąby złocone”²⁴, cudowny artefakt pochodzący z cerkwi, by z jego pomocą magicznie wezwać wojowników z całej Ukrainy. Do Matki Boskiej zwraca się także Praksesta, „młoda a krasna”²⁵ żona Soroki. W ten sposób misja bohaterskiego przywódcy zyskuje uzasadnienie religijne – wiemy, że niebiosy są po jego stronie, wesprą go w walce.

Pierwsza część poematu opowiada o bitwie z Tatarami. Młoda żona jest równie ważną postacią utworu, co mężny Kozak. Groza równolegle naszkicowuje charaktery obojga – na początku są młodzi, szczęśliwi i bogaci. Ten ostatni fakt sprawia, że według Brackiej Soroka jest dość nietypowym Kozakiem: „Taki obraz Kozaka nie mieści się w ramach bohatera romantycznego, któremu miłość przynosi cierpienie i śmierć”²⁶. Z drugiej strony waleczny ataman ma bardzo wiele cech typowego Kozaka z polskiej literatury: jest odważny (mężnie przewodzi grupie wojowników), religijny (widzimy go klękającego przed cudowną ikoną Bogurodzicy z Poczajowa), szaleńczo zakochany (ubóstwia swą żonę, Praksedę), wreszcie – ponosi śmierć w walce, broniąc Ukrainy. Praksesta z kolei porównywana była do wielkich wojowniczek literatury romantycznej – Grabowski pisze o niej, iż „jak Grażyna wojuje”²⁷, ponieważ: „Przed Tatarzynem gołąbek biały / Przerasta w męża i sieje strzały”²⁸. Praksesta staje się symbolem wojowniczych obrończyni ojczyzny. W czasie, gdy Soroka pod osłoną nocy napada na tatarski obóz, ona strzeże Kalnika, zagrzewa obrońców miasta do walki z tatarską „szarańczą”²⁹. I po raz kolejny zwycięstwo Kozaków zyskuje nadprzyrodzone uzasadnienie – ziszcza się wymodlony cud, strzały wypuszczane przez wrogów trafiają z powrotem w ich serca. Pierwszą część utworu musi jednak kończyć romantyczna tragedia: w „tłumie trupów w kupę zwalonych”³⁰ Praksesta znajduje zabitego Sorokę, który poległ w czasie

²⁰ A. Groza, [Wyjątek z dumy] *Bohdan*, [w:] tegoż, *Poezje...*, dz. cyt., s. 17.

²¹ Tamże, s. 19.

²² Tamże.

²³ A. Groza, *Soroka*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. 2, Wilno 1843, s. 62.

²⁴ Tamże, s. 52.

²⁵ Tamże, s. 60.

²⁶ M. Bracka, *Kozak i Lach w twórczości...*, dz. cyt., s. 454.

²⁷ M. Grabowski, *Korespondencja literacka*, cz. 1, t. 2, Wilno 1843, s. 204.

²⁸ A. Groza, *Soroka...*, dz. cyt., s. 61.

²⁹ Tamże, s. 69.

³⁰ Tamże, s. 73.

bitwy. Po śmierci ukochanego kobieta traci zmysły, popada w szaleństwo, całuje jego zimne usta, lamentując. Hnatiuk wywodzi źródła tej dziewczęcej skargi z ukraińskiej poezji gminnej, w której pojawiają się podobne utwory³¹. Soroka zostaje uroczyście pochowany w ogromnym kurhanie usypanym przez lud na jego cześć, a w dniu pogrzebu Kozacy składają w ofierze dwustu tatarskich jeńców.

„Frenetyczna Ukraina” – siedlisko hajdamaków

Zgodnie z typologią Aliny Witkowskiej Ukraina romantyków może być nie tylko dzika i piękna, ale także groźna. Z takim obrazem mamy do czynienia w twórczości Aleksandra Grozy, gdy pisze o powstaniach kozackich oraz rzezi humańskiej.

W poemacie pt. *Mogiły Kozacy* nabierają cech infernalnych, są bezwzględni mordercami „kwiatu rycerstwa polskiego”³², a wizja Ukrainy jawi się frenetyczna, krwawa, zbliżona do twórczości Goszczyńskiego oraz Grabowskiego (*Koliszczyzna i stepy*), który zresztą bardzo wysoko oceniał *Mogiły*. Groza publikował utwór kilkakrotnie, zmieniając także tytuł: najpierw w „Rusałce”³³, potem w wileńskim „Athenaeum”³⁴, a wreszcie we własnym zbiorze *Poezje*.

Poemat rozpoczyna się od apoteozy króla Jana III Sobieskiego, wykreowanego na władcę idealnego: wrzawa bitewna jest mu miłszą od wygodnych komnat, obozuje razem z żołnierzami miast korzystać z przywilejów i wygod. Król każe sobie zaśpiewać pieśń o Batohu, opowiadającą o cierpieniach polskiego rycerstwa w niewoli tatarskiej. Chmielnicki podstępem wykupuje szlachtę, tłumacząc chanowi, że zwróci ich królowi Janowi Kazimierzowi. Szybko okazuje się, że to kłamstwo – przywódca Kozaków pragnie okrutnie wymordować jeńców. Chmielnicki sportretowany został w utworze wyjątkowo negatywnie, co jest zasadniczo zgodne z polską tradycją literacko-historyczną³⁵. Deprecjonujące określenia Kozaków czynią z nich postaci piekielne, dzikie, pochodzące ze sfery infernalnej pozostającej poza cywilizacją reprezentowaną przez szlachtę: „A Kozacy czarną zgrają biedny jasyr otaczają”³⁶, „Hurra! Hurra! czerń zawyje”³⁷. Dwulicowość i podstępność Chmielnickiego dodatkowo podkreśla fakt, iż ucieka się do kłamstwa i fortelu – wykupując jeńców, zarzeka się, iż liczy na pokój z Polską, powołuje się na ideały braterstwa, bohaterstwa dwóch narodów („nie wróg sokół na sokoła”³⁸). Mimo to wywozi polskich rycerzy w wiosenny „step młody”³⁹, gdzie Kozacy okrutnie ich mordują. Samą scenę zbiorowego mordu cechuje romantyczna

³¹ W. Hnatiuk, *Ukrainskyy folklor u polskykh pererobkakh (Oleksander Hroza)...*, dz. cyt., s. 146–167.

³² A. Groza, *Przedmowa do poematu „Mogiły”*, [w:] tegoż, *Poezje*, t. I, Wilno 1843, s. 103.

³³ Tenże, *Relacja o bitwie pod Batowem*, „Rusałka” 1839, s. 187–208.

³⁴ Tenże, *Jasyr batowski: дума historyczna*, „Athenaeum” 1841, t. 6, s. 205–210.

³⁵ Zob. A.I. Tkachuk, *Vidobrazhennia postati Bohdana Khmelnytskoho u suchasniï polskii istoriohrafii*, „Istorychnyi arkhiv. Naukovi studii” 2014, nr 13, s. 164–167.

³⁶ A. Groza, *Mogiły...*, dz. cyt., s. 108.

³⁷ Tamże, s. 109.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże, s. 110.

frenezja – opis makabrycznego czynu jest pełen gwałtownych wykrzyknień, wizji spływających krwią rzek i stepów, stosów trupów, odrąbanych głów. Chmielnicki zachęca swe wojska do mordowania, wykrzykuje, by „we wrogach obmywać z rdzy noże”⁴⁰, jest głównym pomysłodawcą zbrodni.

Po skończonej pieśni król Jan Sobieski wraz z ocalałym z rzezi chorążym Stefanem Druszkiewiczem⁴¹ modlą się przy tytułowej mogile, gdzie spoczywają ciała pomordowanych w czasie „jasyru batowskiego”. Stary żołnierz opowiada historię przegranej bitwy z własnej perspektywy, naigrywając się z pieśni wykonanej przez muzyka. Ta część pisana jest już trzynastozgłoskowcem, co zbliża utwór do wielkich poematów narracyjnych (*Transakcja wojny chocimskiej* Potockiego, *Wojna domowa* Twardowskiego, *Iliada* i *Odyseja* w polskich przekładach). Relacja Druszkiewicza jest pełna ekspresji, leksykalnie odwołuje się do tradycji gawęd szlacheckich, do sarmackiego socjolektu. Chmielnicki również i tutaj, jak w pieśni śpiewanej przez rybałta, zostaje sportretowany jako człowiek okrutny, przewrotny i kłamliwy. Tatarzy sprzedają jeńców w „Bohdanowe szpony”⁴², tym samym wydając ich na śmierć. Demoniczny portret Chmielnickiego ma długie tradycje w polskiej literaturze⁴³. Zapoczątkował go już Samuel Twardowski, kontynuował Niemcewicz i Słowacki, Groza więc po raz kolejny świadomie nawiązywał do trendów romantycznych. Jak zauważa Bracka, „poeta uwypukla jego bezwzględność, skłonność do pijaństwa prowadzącą do jeszcze większej brutalności”⁴⁴. Rzeczywiście, pijani Kozacy wpadają na coraz bardziej „piekielne żarty”⁴⁵. Druszkiewicz ucieka dzięki pomocy Tatarów, którzy ostatecznie okazują się bardziej ludzcy i współczujący od Kozaków.

Pierwsza pokuta Żeleźniaka to utwór, w którym mamy do czynienia z bardzo ciekawym obrazem Kozaka zaporoskiego. Żeleźniak jako postać historyczna, jeden z przywódców krwawego powstania chłopskiego, odpowiedzialny za rzeź humaną – niewątpliwie naszkicowany jest w utworze jako wróg Polaków, szczególnie polskiej szlachty, jednakże jego osobowość nie została zawężona jedynie do tego aspektu. Zyskał

⁴⁰ Tamże, s. 111.

⁴¹ Stefan Z. Druszkiewicz to postać historyczna, wojski halicki, stolnik parnawski, autor pamiętników, w których relacjonował bitwę pod Batohem.

⁴² A. Groza, *Mogiły...*, dz. cyt., s. 126.

⁴³ Zob. L. Ludorowski, *Portrety Bohdana Chmielnickiego w polskiej powieści historycznej XIX wieku*, [w:] *Kozacki vijny XVII stolitia v istorickij svidomosti polskogo ta urainskogo narodiv*, red. L. Zaszkilniak, Lviv–Lublin 1996, s. 184–207.

⁴⁴ M. Bracka, *Kozak i Lach w twórczości...*, dz. cyt., s. 458.

⁴⁵ „Lecz dzicz nic dba na deszcze, jednak szaleje:
Temu wydziera oczy, obcina ramiona,
I puszcza – biedak z bólu i bieży i kona;
Drugiemu wszystkie z stawów kości powyrywa,
I wlejąc na teledze Tadeusza śpiewa;
Trzeciemu łamiąc ręce i do kolan nogi,
Każe pełzać niedźwiedzia; innym co zwierz srogi,
Co sam wcielony szatan obmyśleć nie w stanie,
Robili nasi bliźni! bracia! chrześcijanie!"; A. Groza, *Mogiły...*, dz. cyt., s. 129.

w poemacie pewną głębię, a jego motywacje stały się bardziej złożone, gdy okazało się, że nie powoduje nim bezpodstawna, ślepa nienawiść – lecz chęć zemsty.

Utwór rozpoczyna się opisem sielskiego dzieciństwa i młodości Maksyma Żeleźniaka: mieszka w bogatej chacie wraz z rodzicami, nie myśląc jeszcze o ucieczce na Zaporozże, lecz planując pozostać przy ojcu „i pługą pilnować”⁴⁶. Podobnie jak u Goszczyńskiego, sceneria nabiera cech złowieszczości i koszmaru pod wpływem poprzedzających wypadki znaków ze świata przyrody: rozmowy czarnego kruka z gołębiem, skrzywienia pługą, wycia psa. Dwa ptaki symbolizować mają przemianę Żeleźniaka, który traci młodzieńczą naiwność. Gdy wpada do rodzinnej chaty, jest już za późno: opisy okaleczonych, umierających rodziców budują w czytelniku rodzaj współczucia dla Maksyma. Poprzez uczestnictwo w tej scenie mamy możliwość zrozumienia jego pobudek, usprawiedliwienia zemsty za krzywdy. Żal z powodu tragedii młodego Kozaka wyrażony jest zresztą bezpośrednio w tekście: „O głowo młoda! o serce młode! Szkoda was, szkoda!”⁴⁷. Być może Żeleźniak pozostałby niewinnym „gołębiem”, gdyby nie krzywda, której doznał od Polaków – już we wstępie poprzedzającym tekst Groza pisze, że to właśnie oni odpowiedzialni byli za „upalenie rąk” ojcu i „wyrwanie języka”⁴⁸ matce. Tragedię Żeleźniaka podkreślają dodatkowo symboliczne niuanse: rodzice pochowani są w ubraniach, które szykowali na ślub syna, ich trumny ozdabiają kwiaty sadzone przez matkę „dla swej synowej”⁴⁹. Ci sami goście, którzy przyjść mieli na wesele, teraz uczestniczą w pogrzebie. Maksym rozpacza, opuszcza wieś jeszcze w trakcie stypy, przemawiając – jak wielu Kozaków literackiej tradycji romantycznej – do swego konia, by poniósł go jak wicher tam, gdzie: „Czerwone piwo toczą z krwi wroga, / Kędy czerwony pług niwę orze”⁵⁰. To moment wewnętrznej transformacji bohatera: powodowany cierpieniem opuszcza ukochaną i rodzinne strony, by stać się żądnym zemsty hajdamakiem. Jego spontaniczny monolog wewnętrzny stylizowany na ludowe dumy ukraińskie jest pełen rzewnej skargi, autentycznego bólu, rozpacz – a zarazem wściekłości, poczucia doznanej krzywdy. Kozak zwraca się także do czarnego kruka (który pojawił się już na początku utworu), tym samym dopełniając swoją wewnętrzną przemianę z gołębia w drapieżnego ptaka.

Po latach mordów i rozbojów Żeleźniak postanawia zostać mnichem i wzorem średniowiecznych pustelników żywi się jedynie darami lasu, pije źródlaną wodę, czytuje Pismo Święte, każdego dnia medytuje w lesie nad swym dotychczasowym życiem „i jak bóbr płacze”⁵¹. Tytułową pokutę Kozaka przerywa ten sam czarny kruk, który towarzyszył mu przez cały utwór, za każdym razem zapowiadając zwrot w życiu bohatera. Ptak-diabeł przybiera postać mnicha z monastynu peczerskiego, który namawia Maksyma do popełnienia straszliwych zbrodni. Warto w tym momencie dodać, że do napisania utworu skłoniło Grozę – jak twierdził we wstępie – opowiadanie starego pasiecznika.

⁴⁶ A. Groza, *Pierwsza pokuta Żeleźniaka*, [w:] tegoż, *Poezje...*, dz. cyt., t. 2, s. 24.

⁴⁷ Tamże, s. 27.

⁴⁸ Tamże, s. 22.

⁴⁹ Tamże, s. 28.

⁵⁰ Tamże, s. 29.

⁵¹ Tamże, s. 41.

Historia Żeleźniaka i jego szatańskiego kuszenia pochodzi więc z podań ludowych, z miejscowego folkloru. W rzeczywistości przywódca hajdamaków służył w klasztorze, gdy miał niespełna trzydzieści lat, a nie będąc starcem⁵². Ludowa wyobraźnia przypisuje winę za zbrodnię Żeleźniaka podszeptom diabła, który przybrał postać mnicha.

Opuściwszy mury monasteru, bohater podróżuje po kraju, by zbierać młodzieńców chętnych do walki z Polakami. Odwołuje się do hasła obrony ojczyzny, wiary, walki z wrogiem. Utwór kończy się w momencie, gdy Zaporozcy święcą „piki, szable i noże”⁵³, by rozpocząć nowy, krwawy rozdział polsko-ukraińskiej historii: „I stokroć krwawszej od tamtych treści / [Żeleźniak] Nauczył stare lasy powieści”⁵⁴. Jak pisze Bracka, do obrazu poświęcania pik wrócił później Szewczenko w swoich *Hajdamakach*⁵⁵. Tym razem Groza decyduje się więc nie opisywać tragedii, która wydarzyła się w Humaniu; kończy opowieść jeszcze przed rozpoczęciem powstania. Tym razem – bo zrobi to w innym utworze, poemacie *Śmieciński*, do którego przechodzimy.

Śmieciński dziś analizowany może być z perspektywy różnych szkół badawczych, w tym postkolonializmu. Na jego przykładzie doskonale widać stosunek polskiej szlachty do narodowych zrywów ukraińskich. Groza realizuje schemat układu, w którym każda narodowość ma jasno określone miejsce – a Ukraińcy bynajmniej nie są równi Polakom.

Pierwsza część utworu przypomina romantyczny poemat dygresyjny – jest w niej dużo uwag na marginesie, wpisanych w nawias, jej kompozycja jest luźna, opisywane zdarzenia bywają komiczne, na pierwszy plan wysuwa się wątek romansowy. Druga część to opis tragicznych wydarzeń, do jakich doszło w czasie oblężenia Humania w 1768 r. Zmienia się styl utworu, pojawiają się mnogie frenetyczne opisy morderstw dokonywanych przez „złych” hajdamaków, którzy wraz z Iwanem Gontą na czele wykreowani są na „szatanów”⁵⁶, „ludzi nazwiska ludzkiego niegodnych”⁵⁷, „katów”, „stado wilków”⁵⁸. Groza nie rozstrzyga przyczyn chłopskiego powstania na Ukrainie, mimo że nawet w toku fabuły sam kreuje zachowania polskich bohaterów, jakie przyczyniły się do fali buntów przeciwko wyzyskującym właścicielom majątków ziemskich. Ukraińców, którzy przyłączyli się do zbrojnego zrywu, ocenia jednoznacznie.

Główny bohater tej powieści poetyckiej, Mikołaj Cyryl, wychowuje się w majątku ziemskim otoczony przez służbę ukraińskiego pochodzenia. Począwszy od wiejskich gospodarzy, przez starego Tymko Zozulę, aż po Kozaka Artema – wszyscy zdają się nieść jedynie po to, by zaspokajać potrzeby małego polskiego panicza, by go zabawiać. Już sam podtytuł utworu: „powieść szlachecko-ukraińska”, wskazuje na powielanie w nim przez Grozę ideologii sarmatyzmu, postawy konserwatywnej gloryfikującej polskie mity narodowe, uznającej wyższość polskiej kultury i obyczaju nad „żywołem lokalnym”.

⁵² W.A. Serczyk, *Koliszczyzna*, Kraków 1968, s. 77.

⁵³ A. Groza, *Pierwsza pokuta Żeleźniaka...*, dz. cyt., s. 48.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ M. Bracka, *Kozak i Lach w twórczości...*, dz. cyt., s. 457.

⁵⁶ A. Groza, *Śmieciński*, Żytomierz 1860, s. 191.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 194.

Jednostkowe dzieje Śmiecińskiego zostały potraktowane jako pretekst do opowieści o rzezi humańskiej. Początkowa reakcja przedstawicieli starej polskiej szlachty na wieść o powstaniu zbrojnym na Ukrainie świadczy o jej ignoranckiej i krótkowzrocznej postawie, ponieważ bagatelizuje całą sytuację. Szafranski mówi: „że jakieś gdzieś tam skrzeczą żaby będziemy naszą ziemię porzucali?”⁵⁹. Z czasem polscy bohaterowie stają się ofiarami chaosu, bestialstwa i barbarzyństwa hajdamaków. Manipulacja czytelnikiem objawia się poprzez jasny i widoczny *explicite* w tekście podział na „dobrych” i „złych” bohaterów. Zgodnie z feudalnym porządkiem bunt przeciw „panom” jest aktem godnym potępienia, świadczącym o zezwierzczeniu „kozackich szatanów”⁶⁰. Jak pisze Michał Płusa, z polskich utworów opowiadających o koliszczyźnie jasno wynika, że: „Bez udziału polskiej szlachty w życiu społecznym Ukrainy, prowincja ta stałaby się areną krwawych rzezi, które ujawniłyby tkwiącą w niej legendarną dzikość tej krainy”⁶¹. Taką interpretację mogą potwierdzać słowa zawarte w komentarzu odautorskim umieszczonym na końcu książki: „W naszym dzieciństwie żyli jeszcze świadkowie i ofiary ruchów zdziczałej czerni, która jakby pragnieniem krwi pędzona biegła na oślep przesadzając się w morderstwach, aż zginęła w pierwszej zastawionej na nią pułapce”⁶². Utwór, poza próbą ukazania koliszczyzny z perspektywy polskich elit i gospodarzy ziemskich, był także niewątpliwie odpowiedzią na poemat Tarasa Szewczenki *Hajdamacy*. Ukrainiec, pisząc o tym samym wydarzeniu historycznym, przedstawia go przecież z perspektywy uciśnionych chłopów. Groza musiał znać poemat Szewczenki, który ukazał się bez mała dwadzieścia lat przed *Śmiecińskim*.

Ukraina arkadyjska, zamieszkiwana przez „dzikusów”

Ostatnia wizja Ukrainy, poniekąd widoczna już w pierwszej części *Śmiecińskiego*, zyskuje najpełniejszy wyraz w dramacie pt. *Hryć* z 1858 r. Groza kreśli portret polskiego młodzieńca-szlachcica o imieniu Alfred, który postanawia żyć pośród ludu, przybrawszy nową tożsamość: podając się za ukraińskiego chłopca imieniem Hryć, zamieszkuje jedną z wsi położonych w obrębie swojego majątku. Już od pierwszego dialogu pomiędzy paniczem a księdzem Prawotą kultura polska przedstawiona jest jako dominująca. O Ukraińcach Alfred (polski dziedzic edukowany za granicą, inteligentny, obeznany w świecie) mówi: „Pół roku wilki, a pół roku ludzie”⁶³, „Dzicz, co wczoraj tylko wyszła z lasu”⁶⁴. Określenia te uwidoczniają określoną wobec Ukraińców postawę autora. To oznaka kulturowej dominacji i przekonania o polskiej wyższości, a w konsekwencji konieczności sprawowania władzy nad rzekomo niższą grupą ludzi, charakteryzowaną metaforami zwierzęcymi. Całą zasługę powolnego „ucywilizowania się” Ukraińców

⁵⁹ Tamże, s. 180.

⁶⁰ Tamże, s. 190–191.

⁶¹ M. Płusa, *Z dziejów powieściopisarstwa okresu międzypowstaniowego – twórczość prozatorska Michała Grabowskiego*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. D. Samborskiej-Kukuć, prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015, s. 93, <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/6672?locale-attribute=pl> [dostęp: 28.02.2023].

⁶² A. Groza, *Śmieciński...*, dz. cyt., s. 229.

⁶³ Tenże, *Hryć*, Wilno 1858, s. 10.

⁶⁴ Tamże.

Alfred przypisuje swoim szlacheckim przodkom oraz katolickim księżom, wypełniającym misję niesienia oświaty oraz „prawdy” w na poły pogańską mentalność. Ukraińcy określani są albo atrybutami zwierzęcymi, albo przenośnie związanymi z małymi dziećmi: nawet dorosłych Alfred uważa za niesamodzielnych, prostych, dziecinnych, stosuje protekcyjne *deminutiva*, na przykład „niedźwiadki”⁶⁵. To włączenie Ukraińców w obręb królestwa zwierząt ma swoje dalsze konsekwencje: ich przyrodzoną powinnością i celem egzystencji jest służenie polskiemu panu – praca przychodzi im tak samo naturalnie, jak mrówkom czy pszczołom.

Z dramatu wyłania się filozofia polskich właścicieli ziemskich, ich paternalizm. Ukraińcy jako „zwierzęta”, „dzieci”, ludzie niedojrzali, wymagali opieki polskiego pana, która w praktyce oznaczała stopniowe odrzucanie ich zwyczajów, uznawanych za pogańskie, prymitywne i barbarzyńskie, oraz preferowanie polskiego modelu kultury i religii jako wiodącego na wschodnim pograniczu⁶⁶. Dlatego też, kiedy panicz Alfred zapragnie przebrać się za podbereźnika i żyć wśród mieszkańców osady, ksiądz Prawota powie przerażony: „[...] zamiast ojcem być dla twego ludu, chcesz się poniżyć i zejść do nicestwa? [...] Wierz mi, to dzieci pierwotnej natury”⁶⁷.

Kiedy panicz Alfred zostaje Hryciem, nie zamierza pracować wraz z innymi Ukraińcami w polu ani polować na zwierzynę, gdyż okazuje się to dla niego nudne. Aktywnie uczestniczy natomiast w wiejskich zabawach i pijatykach, na przykład skokach przez ognisko w noc kupały. W typowy dla wyobrażeń kolonizatora sposób widzi w życiu chłopów jedynie rozrywkę, ludową Arkadię, zupełnie ignorując aspekty związane z ciężką pracą, słabym dostępem do opieki medycznej, edukacji etc. Alfred-Hryć każe okolicznym dzieciom śpiewać sobie pieśni, zamiast zwrócić uwagę na ich potrzeby socjalne, a większość czasu spędza na uwodzeniu dziewcząt ze wsi. Ukrainki w tekście staną się obiektami seksualnymi, które polski pan może wykorzystywać bez żadnych konsekwencji, a których uczucia nie mają żadnego znaczenia.

Ciekawie w dramacie przedstawia się reakcję ludu na wiadomość, że ich pan, właściciel majątku, wyjechał (plotka, którą rozpusza Alfred-Hryć po zmianie tożsamości). Ukraińców ukazuje się jako zagubionych i skołowanych; ludzi, którzy bez opiekuna nie wiedzą, co robić, jak się zachowywać. Po pewnym czasie stają się poirytowani, kłótniwi – jak twierdzą – z powodu ogromnej tęsknoty za panem. Przedwczesna śmierć Alfreda, otrutego przez pogrążoną w rozpacz, wykorzystaną i zhańbioną Justę, nie pozostawia wiejskim gospodarzom złudzeń co do faktu, że bez niego sobie nie poradzą. Przesłanie utworu ma więc być następujące: jeśli zbratasz się z ludem, czeka cię śmierć. Zakończenie przynosi baśniowy zwrot akcji: Alfred powstaje z martwych, ponieważ Justa, nie wiedząc o tym, podała mu napar z ziela, które jedynie tymczasowo go sparałizowało. Dla Grozy mogła to być metafora historycznego przekroju przez stosunki polsko-ukraińskie: gdy pan ginie, Ukraina pogrąża się w ogniu i chaosie (koliszczyzna),

⁶⁵ Tamże, s. 63.

⁶⁶ Por. D. Samborska-Kukuć, „Łotysz [...] całą swą rozkosz zakłada w próżnowaniu na wzór wszystkich niewolników, do ciężkich używanych pracy. [...] Na poddanego kmiecia jedyny”. *Pamiętniki księdza Jordana Kazimierza Bujnickiego w perspektywie postkolonialnej*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2009, vol. 12, s. 96–98.

⁶⁷ A. Groza, *Hryć...*, dz. cyt., s. 15–26.

który dopiero cywilizacja może opanować. Cudowny powrót zmartwychwstałego Alfreda na swój „wielkopański hotel” to powrót Rzeczypospolitej na „odebraną” Ukrainę i ponowne jej zawłaszczanie.

Wnioski końcowe

Polacy i Ukraińcy przez stulecia funkcjonowali w ramach jednego państwa, co spowodowało daleko idące konsekwencje, mające odbicie w literaturze i historiografii obu narodów. W przypadku polskich romantyków wizerunek Ukrainy oscylował pomiędzy skrajnościami: mitotwórstwem i mitoburstwem⁶⁸. Twórczość Aleksandra Grozy, przedstawiciela „szkoły ukraińskiej”, jest tego doskonałym przykładem. Znalazły się w niej aż trzy różne obrazy stepowych Kresów: arkadyjski, czerpiący z sentymentalizmu, w którym żyjący w zgodzie z naturą tubylcy stanowią wdzięczny element krajoobrazu; mroczny i frenetyczny, gdzie żądni krwi hajdamacy mordują „kwiat polskiego rycerstwa”; i wreszcie – kozacki, w którym ci sami mieszkańcy ukraińskich stepów są romantycznymi, wolnymi, bohaterskimi obrońcami swej ojczyzny, strażnikami Kresów przed obcym, niesłowiańskim żywiołem, Tatarami. Dziś te obrazy wydają nam się skrajnie różne, wręcz niemożliwe do pogodzenia – a przecież wciąż mieszczą się w obszarze naszej zbiorowej wyobraźni i uwidaczniają niekiedy w publicznym dyskursie związanym z Ukrainą i innymi państwami Europy Wschodniej. Właśnie z tego powodu przypominanie dawnej twórczości, nawet tej *minorum gentium* wydaje się dzisiaj konieczne do prawidłowego i głębokiego zrozumienia wzajemnych postaw i animozji Polaków i Ukraińców.

Bibliografia

- Beauvois D., *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*, tłum. K. Rutkowski, Lublin 2022.
- Boruszkowska I., *Źródła romantycznej fascynacji Ukrainą i zagadnienie szkoły ukraińskiej w romantyzmie polskim (debata o „szkołach poetyckich”)*, „Language and Literary Studies of Warsaw” 2014, nr 4, s. 37–53.
- Bracka M., *Dziewiętnastowieczny Kijów oczami polskich mieszkańców i podróżników: kwestie poetyki miasta w literaturze pamiętnikarskiej*, „TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych” 2021, t. 6, nr 15, s. 19–29.
- Bracka M., *Kozak i Lach w twórczości Aleksandra Karola Grozy*, [w:] *Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa 2012, s. 443–465.
- Ciechowski W., *Czasopisma polskie na Litwie*, Wilno–Warszawa 1921.
- Dąbrowski M., *Kresy w perspektywie krytyki postkolonialnej*, „Prace Filologiczne. Seria Literaturoznawcza” 2008, t. 50, s. 91–110.
- Giżycki J. [Wołyniak], *O Bazylianach w Humanii*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1899, R. XVII, s. 912–913.
- Grabowski M., *Korespondencja literacka*, cz. 1, t. 2, Wilno 1843.

⁶⁸ Zob. Polacy i Ukraińcy. Dzieje sąsiedztwa, „Polityka” 2021, dodatek specjalny, nr 8.

- Groza A., *Hryć*, Wilno 1858.
- Groza A., *Poezje*, t. 1–2, Wilno 1843.
- Groza A., *Poezje*, Wilno 1836.
- Groza A., *Śmieciński*, Żytomierz 1860.
- Hnatiuk W., *Очерки из истории польского романтизма (развитие и крушение одиого романтического течения)*. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Саратов 1937 (Hnatiuk W., *Ocherky yz ystoriyyu polskoho romantyzma (razvuytye u khrushcheyye odyoho romantycheskoho techeniya)*. DySSERTatsyia na soyskanye uchenoi stepeny doktora fylohohycheskykh nauk, Saratov 1937).
- Hnatiuk W., *Український фольклор у польських переробках (Олександр Гроза)*, „Етнографічний збірник” 1928, nr 7, s. 146–167 (Hnatiuk W., *Ukrainskyi folklor u polskykh prerobkakh (Oleksandr Groza)*, „Etnohrafichnyi zbirnyk” 1928, nr 7, s. 146–167).
- Inglot M., *Polskie czasopisma literackie ziem litewsko-ruskich w latach 1832–1851*, Warszawa 1966.
- Iwanowski E., *Wspomnienia lat minionych*, t. 2, Kraków 1876.
- Janion M., *Aleksander Groza* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 9, red. W. Konopczyński, Wrocław 1960, s. 31–32.
- Korek J., *From sovietology to postcoloniality. Poland and Ukraine from a postcolonial perspective*, Huddinge 2007.
- Lasecka J., „*A step – koń – Kozak – ciemność jedna dzika dusza*”: Ukraina w powieści poetyckiej, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature” 1984, nr 40, s. 191–237.
- Ludorowski L., *Portrety Bohdana Chmielnickiego w polskiej powieści historycznej XIX wieku*, [w:] *Kozacki vijny XVII stolitia v istorickij svidomosti polskogo ta urainskogo narodiv*, red. L. Zaszkilniak, Lviv–Lublin 1996, s. 184–207.
- Magocsi P.R., *Historia Ukrainy. Ziemia i ludzie*, tłum. M. Król, A. Waligóra-Zblewska, Kraków 2017.
- Максимович М., *Малороссийские Песни*, Москва 1827 (Maksymovych M., *Malorossyiskye Pesny*, Moskva 1827).
- Mikinka A., *Ukraina i stosunki polsko-ukraińskie w twórczości Aleksandra Grozy (1807–1875) na przykładzie „Starosty kaniowskiego”*, „Acta Polono-Ruthenica” 2021, nr 26, t. 2, s. 39–51.
- Mikinka A., „*Wilderness which only yesterday emerged from the forest*”: Polish-Ukrainian Borderlands and the Colonial Imaginary in the Fiction of Aleksander Groza, „Postcolonial Text” 2022, Vol. 17, No. 1, pp. 1–17, <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/view/2748/2540> [dostęp: 2.06.2023].
- Płusa M., *Z dziejów powieściopisarstwa okresu międzypowstaniowego – twórczość prozatorska Michała Grabowskiego*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. D. Samborskiej-Kukuć, prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015, <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/handle/11089/6672?locale-attribute=pl> [dostęp: 28.02.2023].
- Ritz G., *Kresy polskie w perspektywie postkolonialnej*, [w:] H. Gosk, B. Karwowska, *(Nie)obecność: pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, Warszawa 2008, s. 115–132.
- Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych – Słownik Adama Fischera*, red. M. Kujawska, Ł. Łuczaj, J. Sosnowska, P. Klepacki, Wrocław 2016.
- Rudziewicz I., *Problematyka słowiańska na łamach pisma „Rusałka” (1838–1842)*, „Acta Polono-Ruthenica” 1996, t. 1, nr 1, s. 437–443.

- Samborska-Kukuć D., „Łotysz (...) całą swą rozkosz zakłada w próżnowaniu na wzór wszystkich niewolników, do ciężkich używanych pracy. (...) Na poddanego kmiecia jedyny”. *Pamiętniki księdza Jordana Kazimierza Bujnickiego w perspektywie postkolonialnej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2009, vol. 12, s. 92–106.
- Serczyk W.A., *Koliszczyzna*, Kraków 1968.
- Sosnowska D., *Ambiwalencje i sprzeczności: o dziwnych Kozakach w polskiej literaturze romantycznej*, „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 1994, t. 2, s. 165–171.
- Strycharska-Brzezina M., *Kozak ukraiński. Studium językowe*, Kraków 2005.
- Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim*, red. S. Makowski, Warszawa 2009.
- Ткачук А.І., *Відображення постаті Богдана Хмельницького у сучасній польській історіографії*, „Історичний архів. Наукові студії” 2014, nr 13, s. 164–167 (Tkachuk A.I., *Vidobrazhennia postati Bohdana Khmelnytskoho u suchasniï polskii istoriohrafii*, „Istoriychnyi arkhiv. Naukovi studii” 2014, nr 13, s. 164–167).
- Witkowska A., *Dziko – pięknie – groźnie czyli Ukraina romantyków*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2, s. 20–30.

Three visions of the Ukraine in Aleksander Karol Groza’s literary output

Abstract

In the article selected works of Aleksander Groza, a representative of “the Ukrainian school” of Polish romanticism, have been thoroughly investigated. The author used interpretive methods of postcolonialism, comparative studies and intertextuality, and sometimes also from the field of ethnography and ethnology. The article is an introduction to the monograph that the author is currently working on. As a result of the analysis of the works, it was possible to distinguish three main images of the Ukraine, which are stereotypical for the Polish literature *in genere*: Arcadian Ukraine, Cossack Ukraine and frenetic Ukraine. By using the fragments of Groza’s texts, as well as intertextual references, the author characterized each of these images.

After outlining the poet’s profile through a simple biography, which will be developed in the future, the author of the article conducted an analysis and interpretation of the following works by Groza: the volume *Poezje*, Ukrainian elegies: *Soroaka* and *Pierwsza pokuta Żeleźniaka*, poem *Mogiły*, dramas *Śmieciński* and *Hryć*. Such a versatile choice of texts allowed to draw some interesting conclusions concerning Aleksander Groza’s profile.

Słowa kluczowe: szkoła ukraińska polskiego romantyzmu, Aleksander Groza, frenezja, Arkadia, romantyzm, *minorum gentium*, Kozak, Ukraina

Keywords: the Ukrainian school of Polish romanticism, Aleksander Groza, frenzy, Arcadia, romanticism, *minorum gentium*, Cossack, the Ukraine

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 23 (2023)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.23.3

Aneta Mazur

Uniwersytet Opolski

ORCID 0000-0002-8850-3571

Wschodniogalicyskie Podkarpacie Juliusza Turczyńskiego – portret „z niedalekiej przeszłości”

Niniejszy szkic prezentuje obrazy wiejskiego życia z podkarpackich regionów dziewiętnastowiecznej Galicji Wschodniej, zarejestrowane w obyczajowej, quasikronikarskiej bądź wspomnieniowej prozie zapoznanego pisarza *minorum gentium*, Juliusza Turczyńskiego¹. To historie, które rzadko odnoszą się do epoki bezpośrednio współczesnej autorowi; niekiedy pozostają zawieszane w bezczasie pejzażu i naturalnego środowiska mieszkańców, niekiedy kreują świat przedstawiony z perspektywy epickiego dystansu, najczęściej przywołując wypadki sprzed lat kilkudziesięciu. Zaświadczają o tym frazy, powracające w tytułach i podtytułach utworów: „z minionych dni”, „z niedalekiej przeszłości”.

¹ Tekst w pierwotnej, bardzo zbliżonej wersji wygłoszony był na ogólnopolskiej konferencji naukowej „Podkarpacie literackie na przestrzeni wieków” (Rzeszów–Przemysł, 24–26 kwietnia 2018). Sylwetka i twórczość Turczyńskiego, poza zdawkowymi omówieniami lub wzmiankami (nekrologami) w czasopiśmie z epoki, nie mają właściwie literatury przedmiotu, o prekursorze turystyki wschodniokarpackiej nie zawsze pamiętają też autorzy publikacji poświęconych tej tematyce (np. P.M. Dąbrowski, *Wciąż terra incognita? Turystyka górską w Karpatach Wschodnich w autonomii galicyjskiej*, [w:] *Góry – Literatura – Kultura*, t. 12: *Romantyczne wędrówki Polaków po Szwajcarii i Saskiej*, red. E. Grzęda, Wrocław 2018). Najwięcej uwagi poświęcili mu monografiści tematów huculskich w literaturze – Jan Choroszy (*Sezam komiwojażera. Huculskie powieści Juliusza Turczyńskiego*, „Literatura Ludowa” 1987, nr 4–6; *Świat Huculszczyzny w prozie Juliusza Turczyńskiego*, [w:] *Kultura, literatura, folklor. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi w sześćdziesięciolecie urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej*, red. M. Graszewicz, J. Kolbuszewski, Wrocław 1988; *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, Wrocław 1991) oraz Ewelina Lesisz (*Huculszczyzna – w kręgu mitów polskich na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013; tu kilkanaście wzmianek lub komentarzy o utworach Turczyńskiego w kontekście stereotypów kulturowych oraz literatury popularnej; zob. s. 9, 41, 42, 46, 48–52, 54–56, 58, 61, 63, 84, 90, 93, 140, 141). Warto chyba przełamać tradycję badawczą, zawężającą widzenie dorobku Turczyńskiego wyłącznie do perspektywy huculskiej.

Turczyński – literat, zasłużony profesor gimnazjalny oraz pedagog – żył w latach 1833–1913. Był wprawdzie synem ziemi lwowskiej, ale znaczną część życia spędził na Podkarpaciu ówczesnej Galicji Wschodniej. Po zakończeniu edukacji szkolnej i uniwersyteckiej we Lwowie (filozofia, historia i literatura zamiast prawa, jak chciała rodzina) oraz po nieudanych próbach samodzielnego gospodarowania w szeregu majątków (Uhorce k. Złoczowa, rodzinny Soposzyn k. Żółkwi) odnalazł swoje powołanie jako nauczyciel gimnazjum drohobyckiego, a od 1871 roku jako dyrektor seminarium nauczycielskiego w Stanisławowie², gdzie upłynęło dwadzieścia siedem najbardziej twórczych lat jego życia. Przez koligacje rodzinne był także powiązany z ówczesną ziemią przemyską³. Do grona studenckich znajomych Turczyńskiego należeli m.in. poeta Mieczysław Romanowski oraz pisarz i działacz polityczny Mieczysław Gwalbert Pawlikowski, który wprowadził Juliusza w świat wielkiej literatury romantycznej. Turczyński, zafascynowany dramatem Schillerowskim, poezją Mickiewicza i Krasińskiego, podejmował próby dramatyczne i liryczne, ale jego specjalnością tudzież oryginalnym wkładem do historii literatury polskiej miała się stać krótka proza. Powstawała w dwóch ostatnich dekadach XIX wieku, reprezentowała przyzwoity poziom weryzmu z domieszką literatury tendencyjnej oraz śladami inspiracji naturalistycznych, a portretowała głównie Huculszczyznę, wschodniogalicyską wieś doby pańszczyźnianej, sfery mieszczańskie i finansowo-prawnicze, a także syberyjską martyrologię Polaków, Rosjan i Żydów⁴. Obraz Podkarpacia jest w tej twórczości podwójny – obejmuje „lud z równin”, czyli

² Uczył języka polskiego, historii i geografii. Pedagogiczna kariera Turczyńskiego (od 1867) zbiegła się w czasie z początkiem autonomii oraz repolonizacją galicyjskiego szkolnictwa i młody polonista był pionierem w zaznajamianiu swoich wychowanków z twórczością trójcy romantycznych wieszczów, „co wszystko nieklamany zapał u młodzieży wzbudziło, i to nie tylko u Polaków, ale i tak samo u ruskiej młodzieży” ([J. Turczyński], *Życiorys i działalność literacka autora*, [w:] J. Turczyński, *Utwory poetyczne*, Lwów 1910, s. 22). Pisarz był też wziętym prelegentem (odczyty publiczne z dziedziny literatury, historii, geografii, psychologii i estetyki, wygłaszane w Kołomyi, Stanisławowie i Lwowie) oraz krytykiem literackim. Jego interpretacja *Dziadów* (*Rozbiór dzieł Adama Mickiewicza, 1872–1873*) miała być inspiracją dla późniejszych prac Józefa Tretiaka (1883), którego Edward Sedlaczek (Zorjan) posądził nawet o plagiat (zob. *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 28–29).

³ W domu siostry i szwagra, w Szeszerowicach pod Mościskami, bracia Turczyńscy – Juliusz i Emeryk przygotowawali się do pracy naukowo-dydaktycznej, tam też znalazł schronienie wcześniej owdowiały ojciec rodziny. Młodszy brat Juliusza, Emeryk Turczyński (1838–1896), także profesor drohobyckiego gimnazjum, był przyrodnikiem, zoologiem i botanikiem badającym florę Galicji i Bukowiny (sporządzone przez niego zielniki trafiły do zbiorów Muzeum Przyrodniczego im. Dzieduszyckich we Lwowie), działaczem Czarnohorskiego Oddziału Towarzystwa Tatrzańskiego w Kołomyi.

⁴ *Nasza Golgota. Z martyrologii syberyjskiej* (1901), *Katorżnicy* (1908). Pozostała twórczość obejmuje nie zawsze publikowane utwory o tematyce historycznej, legendarnej i obyczajowej – tragedie, komedie, dramaty i poematy (m.in. *Powieść o Czarnobrewcu*; *Tragedia życia*; *Mojmir*; *Hrabia Wielhorski*; *Starzy i młodzi*). Osobne miejsce w tym dorobku zajmuje opowieść o pogańskim buncie Słowian Zachodnich przeciw „niemieckiemu” chrześcijaństwu, gdzie nieokreślona czasoprzestrzeń dziejowa, wykreowana na podstawie podań i legend (m.in. o Popielu), eksponuje dramat bratobójczej rzezi i zawiera ukryte wezwanie do słowiańskiej jedności wobec zagrożenia germańskiego, głosząc także pochwałę kraju Polan: „potężny władca w Gnieździe mocarz” (J. Turczyński, *Z zamierzonych dni*, Lwów 1908, s. 65).

ziem położonych nad górnym Bugiem i Dniestrem, oraz „lud najbardziej z naszych charakterystyczny”, mieszkańców Karpat Wschodnich⁵.

Huculszczyznę Turczyński poznał dokładnie z autopsji. Górskie wyprawy podejmował już w latach 60. (z Sopotyzna, Mościsk i Drohobycza, konno lub pieszo, gdyż nie istniała jeszcze kolej Lwów-Stanisławów) a z zamiłowaniem kontynuował tę pasję, gdy zamieszkał w Stanisławowie, położonym u wrót Pokucia. Plonem wędrówek górskich w dorzeczu Prutu, Czeremoszu, obu Bystrzyc (Sołotwińskiej i Nadworniańskiej) oraz Łomnicy było jedenaście nowel, opowiadań i krótszych „powieści huculskich”⁶. Miały one wiele wydań i cieszyły się znaczną poczytnością, a ówcześni recenzenci powitali je wręcz entuzjastycznie, z racji rzekomo pionierskiej tematyki⁷. Dziś jednak już mało kto pamięta o jednym z najważniejszych poprzedników dwudziestowiecznego barda Huculszczyzny⁸. Opinie badaczy na temat dorobku Turczyńskiego są rozbieżne. Według Zdzisława Piaseckiego jego opowieściom „dorównuje” słynna *Prawda starowieku Vincenza*⁹, podczas gdy Jan Choroszy widzi w nich słusznie zapomnianą, „niedojrzałą, hybrydyczną” literaturę popularną, pisaną pod gusta czytelników i przy wtórce umiejętnej autokampanii marketingowej – przyznaje im jednak rangę kanonu: „spośród wielu pisarzy, podejmujących przed nim wątki huculskie, dysponował Turczyński najlepszą orientacją nie tylko w topografii terenu, lecz w ogólnej sytuacji kulturowej karpaccich gór”¹⁰. Ta po części wtórna, niezbyt udana artystycznie twórczość zajmuje zatem

⁵ Zob. *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 30, 40.

⁶ Sam autor używał zamiennie terminów „powieść” i „nowela” (tamże, s. 31 n.), adekwatniejsza terminologia to „szkice powieściowe i niewielkie powieści” (J. Choroszy, *Sezam komiwojażera...*, dz. cyt., s. 55). Ukazywały się one w latach 1884–1900 w tomach zbiorowych (m.in. *Nowele huculskie*, Kraków 1890; *Powieści huculskie*, Lwów 1913) oraz na łamach czasopism, m.in. „Ateum”, „Gazety Lwowskiej”, „Nowej Reformy” i „Kuriera Lwowskiego”. Z tą ostatnią gazetą, zapewne także z racji jej demokratyczno-ludowej orientacji, Turczyński był szczególnie związany, o czym świadczą zamieszczane tam wzmianki o nim (zob. „Kurier Lwowski” 1913, nr 208, s. 4; nr 432, s. 4–5, numery południowe; za zwrócenie uwagi na ten fakt dziękuję prof. Krzysztofowi Stępnikowi).

⁷ Oczywiście miał licznych poprzedników; antropologiczny, historyczny i kulturowy paradygmat Huculszczyzny stworzyli: Franciszek Karpiński, Wincenty Pol, Józef Korzeniowski, Józef Dzierzkowski (*Dwaj bliźnięta*, 1855), Aleksander Szedler (*Semeńko*, 1858), Włodzimierz Łoziński (*Czarny Matwiej*, 1860) czy Maria Bartusówna (*Opryszek*, 1876). Choroszy podnosi jednak zasługę Turczyńskiego, który reaktywował tematykę huculską w latach 80. XIX wieku (zob. J. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze...*, dz. cyt., s. 40–42, 48–50, 134 i passim).

⁸ Stanisław Vincenz z pewnością był świadom dziedzictwa, które kontynuował, jakkolwiek wywodził swój rodowód ze śródziemnomorskiej tradycji Homera i Dantego.

⁹ Zob. Z. Piasecki, *Byli chłopcy, byli... Zbójnictwo karpaccie – prawda historyczna, folklor i literatura polska*, Kraków 1973, s. 176.

¹⁰ Zob. J. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze...*, dz. cyt., s. 317. Wrocławski badacz jest dla galicyjskiego pisarza surowy: zarzuca mu „manierę autoreklamy”, stereotypowe ujęcie Huculów, brak głębszych diagnoz rzeczywistości, „znaku jakości literatury dojrzałego realizmu”, „pretensjonalny i emfatyczny” styl, pisze o porażce czytelników wykupujących „kolejne nakłady szeroko reklamowanych powieści”, opatruje wreszcie etykietką „pisarza popularnego”; chwali jednak „rewelacyjne” użycie narracji personalnej i „mowy pozornie zależnej” w niektórych utworach (zob. *Świat Huculszczyzny...*, dz. cyt., s. 263; *Huculszczyzna w literaturze...*, dz. cyt., s. 146; *Sezam komiwojażera...*, dz. cyt., s. 56, 60, 70–71). U Lesisz ocena jest bardziej wyważona:

ważne miejsce między postromantyczną a modernistyczną mityzacją, idealizacją czy instrumentalizacją regionu oraz zawiera jego pierwszy, stosunkowo obiektywny portret. Dzisiejszy czytelnik może być wdzięczny Turczyńskiemu za umiarkowaną dawkę moralizatorstwa¹¹, wiarygodną faktografię historyczną i obyczajową oraz stonowany melodramatyzm fabuł. Po części oparte na zasłyszanych wśród ludu opowieściach i podaniach¹², powielają one i rozbudowują tradycyjne ujęcia Hucułów: obrazy tragicznych miłości, rodzinnych czy społecznych konfliktów, środowisko „opryszków” i ich ofiar, świat nędzy i barwnych zwyczajów, a także archetypowy kulturowo portret wolnych „dzieci” gór i natury – noszących rysy równie urokliwe i pierwotne, co społecznie szkodliwe i anachroniczne. Sensacyjną romansowość tych historii skutecznie gasi wymowa biologicznych lub środowiskowych determinantów, które pozytywista Turczyński dobitnie podkreśla. Efekt obiektywizmu wzmacnia quasi-reportażowa rzeczowość narracji. Skądinąd sugestywną kreację górskiej przestrzeni osiąga pisarz skromnymi środkami, łącząc elementy lirycznego opisu z prezentacją realiów geograficznych, topograficznych lub meteorologicznych. Krajobraz (wysoko)górski, w którym błąkają się nieszczęśliwi kochankowie, winowajcy i zbrodniarze, staje się drugim głównym bohaterem prozy Turczyńskiego – a także oryginalnym elementem psychologicznych studiów jego postaci. Symbioza piękna krajobrazu z naturalistyczną niekiedy grozą sytuacji fabularnych to według Choroszego istotny wkład pisarza: „Przerażenie, które przywarło do karpaccich gór, w literackiej tradycji [było] czymś zupełnie nowym”¹³. Skądinąd owa redukcja (i tak znikomego) monologu wewnętrznego na rzecz pedantycznej relacji z marszruty przypomina malowniczą i beznamiętną prozę austriackiego nowelisty Adalberta Stiftera, który wyspecjalizował się w podobnej deskrypcji górskich pejzaży oraz ich wędrowców.

badaczka z jednej strony docenia nowy, naturalizujący kanon prezentacji Huculszczyzny, z drugiej, pisząc o stereotypowości i „pseudonaukowości” niesfunkcjonalizowanego opisu etnograficznego w dziewiętnastowiecznych prezentacjach regionu, wady te widzi również u Turczyńskiego, choć tezy te ilustruje niezbyt adekwatnymi cytatami (zob. E. Lesisz, *Huculszczyzna – w kręgu mitów polskich...*, dz. cyt., s. 62–63). Ambiwalentnie oceny pojawiły się już w nekrologach pisarza: „mają powieści śp. Turczyńskiego, mimo wad w układzie i przewlekłości, swój odrębny koloryt i wartość naocznych, bezpośrednich obserwacji życiowych” (zob. „Kurier Lwowski” 1913, nr 432 [południowy], s. 4–5).

¹¹ Innego zdania jest Choroszy (zob. *Świat Huculszczyzny...*, dz. cyt., s. 268), jednak warto zgodzić się z Lesisz, że dydaktyczne intencje często zacierają się w utworach Turczyńskiego, a ich „zawartość fabularna wymyka się [...] stereotypowym schematom, kliszom literackim” (zob. E. Lesisz, *Huculszczyzna – w kręgu mitów polskich...*, dz. cyt., s. 55). U pisarza dokumentalisty znacząca rolę odgrywają środowiskowo-psychologiczne motywacje postaci.

¹² Tak można sądzić z licznych (auto)komentarzy pisarza, np.: „Pierwszy raz wtedy widział podczas noclegów i całej drogi ulubionych swoich Hucułów, rozmawiając z nimi, i notując sobie niejedno” (*Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 30). Choroszy kwestionuje „autopsyjny” charakter opowieści pisarza, podkreślając ich literackość (zob. *Sezam komiwojażera...*, dz. cyt., s. 69–70); brak dokumentarności nie wyklucza jednak wiarygodności.

¹³ „Turczyński pokazuje przerażonych gór, których powoli, ale nieubłaganie usypia śmierć” (J. Choroszy, *Świat Huculszczyzny...*, dz. cyt., s. 277). Lesisz pisze o „psychizacji krajobrazu” u Turczyńskiego, akcentuje jednak dominantę konwencji sentymentalnej (zob. *Huculszczyzna – w kręgu mitów polskich...*, dz. cyt., s. 58).

Kraina huculska, widziana oczyma Turczyńskiego, to nie tylko „czarowny świat górski”¹⁴, ale obraz dziejowej i cywilizacyjnej ewolucji – od anegdotyczno-legendarnych początków („najpopularniejsza powieść huculska” autora, utrzymana w konwencji faktografii historycznej oraz epickiego podania *Straszna drużyna. Obraz Huculszczyzny z przeszłego stulecia*, opowiada o Dowboszu, a opowiadanie z „kolorytem historycznym”¹⁵ *Praszczur Czemeatów* o pierwszych osadnikach Polanicy Czemeatówskiej) po współczesne przeobrażenia dzikiego ongiś zakątką. Zmiany te rejestruje autor z kronikarskim wyczuciem, widoczną nutą nostalgii i, niekiedy, ironiczną przyganą: „I wśród ludu spokojnego, trudniącego się dawniej chowem bydła i spławianiem drzewa, musiano odkryć obfite źródła nafty!”¹⁶. Schyłek wieku XIX przynosi erozję kulturowego etosu regionu, stąd pieczołowita rejestracja zmierzchającego stylu życia – najwartościowszy chyba dziś rys pisarstwa Turczyńskiego. Rozwija ono całą galerię scenek i obrazków rodzajowych: wypasy bydła na połoninach, pochłaniające ludzkie ofiary spławy drewna na Prucie, zabobony i czary pokątnych „wiedźm” i guślarek, pozostałości zwyczajów zbójceckich, zgodnie z którymi opryszkostwo uprawiali też bogaci gazdowie w tajemnicy przed własną wioską, branki rekrutów, publiczne egzekucje bandytów-opryszków... Wiele z tych realiów, nieobecnych już w terażniejszości narratora, dotyczy wyłącznie „onegdaj”, w jakim zanurzone są biografie postaci¹⁷. Do przejmujących świadectw dokonującej się metamorfozy należą opowieści o zmierzchu świata zbójnickiej przygody oraz dziewiczej natury. Być może najlepsza z nich, *Dzieci puszczy* (1900), ukazuje gorzkie rozczarowanie bohatera, zagubionego wobec nieaktualnej tradycji (kryminalna egzystencja opryszków odbiera „kazkom” o Dowboszu „cechy prawdy i urok wszelki”¹⁸) i bezradnego wobec ambiwalentnej nowoczesności: po wieloletnim pobycie w więzieniu, wyczerpany pracą przy budowie kolei, schorowany Maksym umiera w rodzinnych stronach, których już nie rozpoznaje, a jego śmierć jest symbolicznym odejściem istoty wyobcowanej z przestrzeni i czasu: „I po co mnie tutaj?... Dziś inne nastały czasy... wszystko tu inne... inne czasy i inni już ludzie”, a sam narrator dodaje: „Po gościńcu chodzą strażniki a *wegmajstry*. [...] Gdyby żył dzisiaj

¹⁴ „Odtąd ciąglým jego było marzeniem poznać ten czarowny świat górski i lud najbardziej z naszych charakterystyczny” – wspominał Turczyński swoje pierwsze zetknięcie z Hucułami (*Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 30).

¹⁵ To „obraz Huculszczyzny [...] z wieku XVIII”, czytamy w autokomentarzu, gdzie „autor połączył fakt historyczny z legendą ludową o śmierci Dowboszowej, jednak w taki sposób, że opowiadanej przez lud legendy użył tylko jako poetycznego kolorytu, który w niczym nie zmienia samego faktu historycznego” (tamże, s. 36, 37, 38). Turczyński jako jeden z nielicznych autorów końca XIX wieku podjął „poważnie” legendę Dowbosza (zob. J. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze...*, dz. cyt., s. 130), o czym świadczy również jego krótki szkic pt. *Ołeksza Dowbosz, watażka opryszków huculskich. Podanie o nim ludu a fakt historyczny*, [w:] *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (1866–1891)*, Kraków 1893.

¹⁶ J. Turczyński, *Skarb w borze. Na tle życia ludu w górskiej dolinie Bystrzycy Nadworniańskiej*, [w:] tegoż, *Powieści huculskie*, t. 2, Lwów 1905, s. 156.

¹⁷ Objaśniają je liczne autorskie przypisy, np. wzmianka o zwyczaju bicia prętami jako pasowaniu chłopca na młodzieńca (*Dzieci puszczy*).

¹⁸ J. Turczyński, *Dzieci puszczy. Opowiadanie na tle życia huculskiego*, „Kurier Lwowski” 1900, nr 134, s. 6.

Dowbosz, nie zwano by go watażką i pewnie nie śpiewano o nim dumek, lecz wydano by go jako zbrodniarza i rabusia pierwszemu lepszemu żandarmowi¹⁹. Podobny jest dramat młodego chłopca, zbałamuconego przez opowieści starego juhasa o opryszkach; doświadczywszy degrengolady mitu, umiera skonfliktowany z otoczeniem i z samym sobą jako więzień recydywista (*Ostap z Perehińska. Hucuł z okolic nad górną Łomnicą*, 1887²⁰). Swoistym *signum temporis* jest wreszcie historia biednego sieroty, zawołanego strzelca i myśliwego – potomek nieujarzmionych dzieci puszczy, przedzierzgnięty w typ „prawego” żandarma, ginie z ręki tych, których był prześladowcą z urzędu (*Trofym Ołennyn. Z życia ludu huculskiego ponad Czeremoszem*, 1887). Narracja jednoznacznie odsyła mit zbójnika w niebyt; postrzelony przez przemytników bohater – „do pewnego stopnia tragiczny”²¹ – umiera w poczuciu gorzkiej satysfakcji z odznaczenia za wzorową służbę. Można za Choroszym powtórzyć, że moralista Turczyński źle oceniał opryszków²², ale kontrast między epicką fantazją zbrodniczego Dowbosza a kryminalną mizérią jego dziesiętnastowiecznych naśladowców jest zastanawiający. Na ile kreuje go postromantyczna konwencja, a na ile dystans wobec modernizacji?

Wśród zachodzących przeobrażeń niezmienna dla pisarza z ambicjami psychologa²³ pozostaje natura Hucuła. Pisarz nie mógł być tutaj nowatorski; uruchamiał znane klisze kulturowe, zapewne potwierdzone autopsją. Karpaccy górale to ludzie o żywiołowym temperamencie, zmysłowej namiętności, niepohamowanym umiłowaniu swobody, wrażliwi emocjonalnie, skłonni „do największej gwałtowności i najgłębszej melancholii” – słowem, wykazujący „legendarne już w wieku XIX brak rozsądku, zapalczywość i naiwność”²⁴. Stąd powtarzające się historie kielzania niepokornych za pomocą bezprawnej często przemocy: branki w rekruty, dworskiej służby, więzienia. Nie przypadkiem też pojawiają się epizody walki z niedźwiedziem, ujarzmiania rwącego potoku czy przyrównanie surowej gaździny do niedźwiedzicy (*Praszczur Czemełów*). Z drugiej strony Turczyński przypisuje naturze górali „jakiś już nie do zwalczenia [...] fatalizm”²⁵, biernie poddanie się katastrofie, a także zdolność do pokory i pokuty, które stanowią komplementarne dopełnienie ich samowoli.

¹⁹ Tamże, nr 178, s. 6; nr 176, s. 2.

²⁰ Inne warianty tytułu: *Ostap z Perehińska. Wizerunek znad Łomnicy* (1890), *Ostap z Perehińska osnuty na tle życia ludu górskiego w dolinie karpackiej Łomnicy* (1890), *Dusza zatracona. Opowiadanie* (1899). Zmiany tytułów w przedrukach były dla Turczyńskiego typowe.

²¹ E. Lesisz, *Huculszczyzna – w kręgu mitów polskich...*, dz. cyt., s. 51. Jak zauważa badaczka, ocena tej postaci przez czytelnika nie może być jednoznaczna.

²² Zob. J. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze...*, dz. cyt., s. 139.

²³ Chodziło Turczyńskiemu o „głębię psychologiczną i charakterystykę duszy ludu huculskiego” (*Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 36).

²⁴ J. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze...*, dz. cyt., s. 85, 90. Malownicza egzotyka Huculów była ciągle atrakcyjna dla przybyszów z zewnątrz; należała do nich m.in. egzotyczna również turystka ze Szkocji, Ménie Muriel Dowie, która opisała swoje wrażenia w angielskojęzycznym bestsellerze *A Girl in the Carpathian* (1891) i która pragnęła uchronić uroki regionu przed zalewem ciekawskich turystów (zob. P.M. Dabrowski, *Wciąż terra incognita?...*, dz. cyt., s. 241–244).

²⁵ J. Turczyński, *Roman, syn Semenów. Nowela z życia huculskiego*, „Gazeta Narodowa” 1885, nr 43, s. 1. Rys akcentowany także u mieszkańców podkarpackich równin: „«Naj sia stane, szczo

Mroczne, fatalistyczne piętno pojawia się najczęściej w sensacyjnych fabułach romansowych, do których pisarz miał wyraźne upodobanie. „Dzika i drapieżna – miłość, co kocha i nienawidzi”²⁶, została najefektowniej zilustrowana w krwawej historii zdrady małżeńskiej pt. *U stóp Czarnohory. Noweli z życia ludu huculskiego* (1885). W dramatycznych okolicznościach – ukazanych w zwartej, sugestywnej relacji – giną wszyscy protagoniści: jurny kochanek i morderca męża, nie zdoławszy przedrzeć się szczytami na Węgry, zostaje schwytyany i popełnia honorowe samobójstwo, rzucając się w nurt Prutu pod bele spławianego drewna, umiera też obłąkana młoda (podwójna) wdowa, potępiona przez otoczenie. Sam autor „najwięcej ceniał” wśród swoich huculskich utworów *Tarasa z Worochty. Nowelę z życia ludu huculskiego* (1886)²⁷, gdzie los nieślubnego syna gazdy wykazuje klasyczne spiętrzenie perypetii i wyroków *ananke*: mamy tu *hybris* niedosłęgo zabójcy ojca i herszta opryszków, nieświadomą kazirodczą fascynację między rodzeństwem, poniewierkę i kalectwo tułacza, przedśmiertną anagnorezę krewnych, a w finale tej historii, podejrzenie ewokującej dzieje Edypa i Antygony, pokutującą siostrę w żałobie, która „sama jedna dziś pozostała, by przebłagać Boga za winy ojca i brata”²⁸. Dylematy etyczne, pasowanie się z sumieniem to stały motyw u Turczyńskiego, jak zresztą sam podkreślał w autokomentarzach²⁹. Świadomie też zabarwił swoje podkarpackie *criminal stories* reminiscencjami z uwielbianych tragedii Schillera; być może bolesne transformacje i ekspiacje porywczych buntowników stanowiły dla niego frapujące sedno huculskiej „duszy”³⁰. Do mniej efektownych należą w prozie pisarza stereotypowe przykłady ludowej fantazji, otaczającej demoniczną aurą tajemnicze

maje buty» – myślał sobie i poglądał z pewnym ponurym fatalizmem” (tenże, *Z minionych dni. Nowela*, „Kurier Lwowski” 1888, nr 282, s. 2).

²⁶ Tenże, *Dzieci puszczy...*, dz. cyt., nr 130, s. 6.

²⁷ Zob. *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 33.

²⁸ J. Turczyński, *Taras z Worochty*, [w:] tegoż, *Nowele huculskie*, Kraków 1890, s. 184. Podobne scenariusz i przesłanie posiada jedyna współczesna fabuła huculska z happy endem, *Po latach. Nowela z życia ludu huculskiego* (1888), gdzie perypetie miłosne, nieszczęśliwe intrygi oraz niesforne bunty i dezercje bohatera wynagradza ożenek z wiernie wyczekującą bogdanką.

²⁹ Zob. *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 32, 33. Choroszy pisze o schematach („biograficznym”, „straconych złudzeń” oraz „awanturniczo-przygodowym”): „Punkt ciężkości fabularnego schematu i ewolucji bohatera został osadzony w opryszkowskim epizodzie, który stanowi brzemiennej cezurę w biografii”; „Wszystkie warianty zakończeń huculskich nowel można sprowadzić do motywu skruchy, która najczęściej bywa jednak daremna, ponieważ albo nie starcza zdrowia i życia, albo odium zbrodniarza i kryminalisty uniemożliwia powtórna integrację ze społeczeństwem, albo na przeszkodzie normalności stają wytrwałe zabiegi nieprawnych sukcesorów” (zob. J. Choroszy, *Sezam komiwojażera...*, dz. cyt., s. 62, 66, 70; *Świat Huculszczyny...*, dz. cyt., s. 271).

³⁰ Schiller „wielki wywarł wpływ na późniejszego autora, u którego nawet w jego późniejszych powieściach widać zawsze pociąg do tragizmu” (*Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 7). Skądinąd etyczne, biedermeierowskie w duchu przesłania utworów Turczyńskiego znów odsyłają do hipotetycznego źródła – twórczości Stiftera. Najsłynniejszą krystalizacją jego kanonicznej dla tradycji austriackiej koncepcji było tzw. „łagodne prawo” (m.in. samokontrola i przewyciężanie zgubnych porywów namiętności) i niewykluczone, że Turczyński, którego edukacja przypadła na epokę germanizacji galicyjskiego szkolnictwa, zetknął się z utworami tego żyjącego w latach 1805–1868 klasyka prozy austriackiej.

zjawiska; kronikarz Huculszczyzny poczuwa się do obowiązku „oddania zabobonów i wierzeń naszego ludu i właściwej tegoż poezji, co wszystko już dziś z biegiem czasu i okoliczności powoli zniknąć musi”³¹. Ciekawą ich wariację przynosi jedynie „pierwsza próba powieściowa”³² *Skarb w borze* (1884), gdzie utrzymane w poetyce grozy, nocne fantasmagorie złodzieja kryjącego się z łupem w ruinach zamku są oczywiście iluzją rozgorączkowanej wyobraźni, za to satanistyczne rysy otrzymuje nowoczesność; nafta w perspektywie nie tylko prostego bohatera, ale i narratora jest ucieleśnieniem zła, „płodem diabelskim z ziemi”, który skłania „do grzechu i zbrodni”³³.

W tym malowniczo-etnograficznym portrecie Huculszczyzny warto dostrzec jeszcze jeden rys. W przeciwieństwie do poddanego idealizacji „dialogu kultur” u Vincenza, Turczyński trzeźwo ukazuje stosunki zamieszkujących region mniejszości etnicznych – „tragiczne kolizje”³⁴ wzajemnej nietolerancji, pogardy czy wrogości, wynikające z uprzedzeń religijnych lub relacji ekonomicznych. Barwną, lecz brzemionną w dramaty wielokulturowość prezentują nowele o romansach Hucuła i Żydówki (*Roman z Porohów. Nowela z życia ludu z górskiej doliny Bystrzycy Sołotwińskiej*, 1885) oraz Hucuła i Romki (*Ucieczka. Nowela z życia ludu huculskiego*, 1883). W drugim przypadku dochodzi, podobnie jak w niewiele późniejszych *Dziurdziach* Orzeszkowej, do eliminacji „obcej” – tutaj cygańskiej dziewczyny posądzonej o rzucenie uroku na zakochanego w niej chłopca (zostaje najpierw pławiona w rzece jako czarownica, a potem otruta). Historia pierwsza, Romana i Rozy, zwraca uwagę zarówno na niechętny „stosunek ludu tamtejszego do Żydów, którzy się [...] w najgłębsze góry i połoniny wdzierają”³⁵, jak i na ortodoksyjny fanatyzm karczmarza, który zbrukaną przez miłość „goima” córkę poddaje surowej, przepisanej przez rabina karze. *Spiritus movens* tragedii jest postać ojca dziewczyny, ale jej finał dopisuje zemsta młodego Hucuła: mordercy, sprawcy obłędu Rozy oraz samobójcy. Mimo sensacyjnego rekwizytorium obiektywnie uwzględnione zostały punkty widzenia obu stron konfliktu, a także niuanse wzajemnych, nie tylko wrogich relacji: Romowie to pogardzani „poganie”, lecz „dobra kowalska ich robota” – a „chłop nasz, gdy mówi o Żydzie, toć zdawałoby się, jakby go nie miał za nic i nawet stronił od wszelkiego z nim związku; tymczasem kroku nie zrobi bez jego pomocy”³⁶.

Stanisławowski portrecista Huculszczyzny niejako „przyszedł na gotowe”, nadając ukształtowanej już tematyce nową, bardziej atrakcyjną czy adekwatną dla swych czasów formę. Można odnieść do niego sąd wypowiedziany o autorze *Karpackich górali*: „stworzył [...] postać bohatera idealnego, który sumuje wielość indywidualnych i typowych postaw i wyraża je w sposób najdoskonalszy przed bohaterami Stanisława Vincenza”³⁷.

³¹ Tamże, s. 32.

³² Tamże, s. 31.

³³ J. Turczyński, *Skarb w borze...*, dz. cyt., s. 166, 172.

³⁴ *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 32.

³⁵ Tamże.

³⁶ J. Turczyński, *Ucieczka...*, dz. cyt., nr 1, s. 2; *Roman z Porohów. Nowela z życia ludu z górskiej doliny Bystrzycy Sołotwińskiej*, „Gazeta Narodowa” 1885, nr 41, s. 1.

³⁷ J. Choroszy, *Huculszczyzna w literaturze...*, dz. cyt., s. 83.

Jako autor opowiadań o Podkarpaciu „równinnym” porusza się Turczyński w materii znanej mu równie dobrze z autopsji. Utwory poświęcone środowiskom miejskim, bardzo konwencjonalne i dydaktyczne, należą do najsłabszych osiągnięć pisarza³⁸, dlatego warto zwrócić uwagę jedynie na siedem szkiców wiejskich. Późniejsze od powieści huculskich, wzbudziły mniejsze zainteresowanie i pozostają praktycznie niezbrane³⁹, choć niektóre z wiejskich studiów Turczyńskiego mogłyby stanąć obok mniej lub bardziej tendencyjnych – albo ciężących ku naturalizmowi – obrazków Orzeszkowej czy Dygasińskiego. W znikomym stopniu ujawniają one specyfikę regionu, rzadziej też sięgają po romansową sensacyjność, koncentrując się na społeczno-obyczajowych realiach doby pańszczyźnianej. Jak tłumaczył sam autor, zależało mu na zerwaniu z manierą romantycznej lub sielankowej idealizacji i stworzeniu wiarygodnego portretu „ludu za czasów dawniejszych” razem z jego wadami i zaletami; według niego „cechy rodzime” mieszkańców wsi były bardziej widoczne przed wpływami modernizacyjnymi, jakim ulegli⁴⁰. Reprezentanci równin – w wyraźnej kontrze do nieokiełzanej żywiołowości Huculów – to w sumie charaktery spokojniejsze, bardziej zdeterminowane środowiskowo, napiętnowane stygmatem pańszczyźnianej uległości i często zahartowane w znoszeniu swej „czarnej doli” z wytrwałą, zwierzęcą wręcz pokorą: „Chłop, zwłaszcza dawniejszy, był cierpliwym”⁴¹. Świata nizin nie ubarwia też piękno pejzażu, jest on tutaj nieobecny lub pojawia się migawkowo. Przestrzeń fabularna nie zostaje dokładnie zarysowana poza ogólnymi sygnałami (*Ojcowizna. Obraz z życia krainy podkarpackiej z niedalekiej przeszłości; Z niedalekiej przeszłości. Obrazy i powieści osnute na tle życia ludu w dorzeczu górnego Bugu i Dniestru*), brak nawet lokalnych toponimów, a sceneria sprowadza się do wiejskich uniwersaliów. Nawet barwne migawki rodzajowe, które znowu można uznać za cenne świadectwo folklorystyczne, nie zawsze posiadają wyraźny koloryt lokalny. Do ciekawszych należą sceny świętowania z okazji nowowypudowanej chaty, swatów czy dożynek, oprócz tego mamy obrazki żniw, wesel, pogrzebów, zwyczajów wielkanocnych, nieodzownych „czarów” wiejskich zielarek (tudzież topienia ich przez wiejską wspólnotę...) oraz migawki z czasu epidemii⁴². W sumie regionalizm równinnego Podkarpacia widocznie nie stanowił dla Turczyńskiego tak atrakcyjnej oprawy jak nieco egzotyczna – i bardziej melodramatycznie

³⁸ Są to schematyczne historie intryg prawniczych, finansowych, politycznych i miłosnych: *Z zawiązanymi oczyma. Obraz z życia krainy podkarpackiej* (1888) oraz *Nasza Judea. Obrazy społeczne oddane na tle życia rasy na ziemi podkarpackiej* (1910). Występują tutaj zarówno stereotypowo negatywne (demoniczne) postaci żydowskie, jak i szlachetni Izraelici.

³⁹ Poświęcono im tylko trzy anonimowe wzmianki, jedynie *Czarna dola* doczekała się omówienia (streszczenia) pióra Gothilfa Kohna, który nazwał pisarza „znanym badaczem życia i zwyczajów ludu małoruskiego” oraz autorem „czarujących prostotą i wdziękiem obrazków ludowych” (G. Kohn, *J. Turczyński, „Czarna dola. Powieść”, „Zdrowie. Ilustrowany Tygodnik Literacki”* 1903, t. 4, s. 295).

⁴⁰ Zob. *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 16, 40, 41.

⁴¹ J. Turczyński, *Ojcowizna. Obraz z życia krainy podkarpackiej z niedalekiej przeszłości*, „Ateneum” 1890, t. 3, s. 51.

⁴² Oczywiście koloryt zapewniają, podobnie jak w opowieściach huculskich, ukraińskie zwroty i leksyka, np. „osełdecze”, „pojas”, „soroczka”, „dietko”, „dońka”, „tywon” (ekonom). Ciekawe, że Turczyński nazywa „gazdą” również gospodarza wiejskiego „z równin”.

niż werystycznie ujęta – Huculszczyzna. Przede wszystkim jednak, jak sam podkreślał, nie chodziło mu już o „opisy malownicze przyrody”, lecz „obyczaje, charakterystykę i psychologiczną stronę ludu wschodniej Galicji”⁴³.

Często portretowany jest tutaj bohater zbiorowy – rodzina, wspólnota wiejska w relacjach wzajemnych oraz ze zwierzchnikami: dworem, urzędem, cerkwią. Przedmiotem diagnozy staje się ambiwalentna postawa panów wobec miserii poddanych, korupcja lokalnych włodarzy, prywata ekonomów, samowola i przekupstwo dworskich administratorów i sędziów („mandatariuszów”), układność wójtów, interesowność popów oraz karczmarzy⁴⁴. Wpleciona w tę diabelską sieć ludność pańszczyźniana jest niczym mucha wydana na łup pająka tudzież własnych namiętności. Najbardziej mroczne studia – *Z minionych dni* (1888), *Sąd doraźny* (1890), *Todos Romanyszyn* (1892) – ilustrują „opiekę ówczesną dawnych mandatariuszów nad naszym ludem”, która wypaczała jego „lepsze skłonności”⁴⁵, oraz diagnozują grę prywatnych interesów, metodycznie rujnującą zewnętrzne oraz wewnętrzne życie swoich ofiar. „W gołębiej dotychczas duszy, ruszała się dziś żółć – budziła się już nienawiść”, konstatuje narrator przemianę hardego, lecz bezwolnego Iwanka, którego nieszczęścia zaczynają się, podobnie jak Jeana Valjeana, od kradzieży jabłek z cudzego sadu, a kończą cywilną i duchową śmiercią w więzieniu, z którego wyjdzie już innym, zniszczonym człowiekiem – pesymistyczna puenta brzmi trochę jak polemika z aktem nawrócenia w *Nędznikach* Hugo: „Bohater nasz zatem już życie swoje zakończył”⁴⁶. Ofiarą personalnych intryg i okrutnego systemu represji staje się też uczciwy, pracowity Matwiej, w którym więzienie zabija wszystkie uczucia prócz mściwości; ginie jako podpalacz, w akcie wiejskiego samosądu. Jeszcze jeden wariant podobnego losu – dzieje parobka niesprawiedliwie wziętego w rekruty, katowanego, więzionego, wreszcie z zemsty podpalającego swego rywala – ukazuje najbardziej melodramatyczne w tym gronie, ale jedno z lepszych opowiadań Turczyńskiego, wydane powtórnie pod wymownym tytułem *Czarna dola*⁴⁷. W sposób kompozycyjnie udany i logicznie przekonujący łączy ono wszystkie typowe dla pisarza tematy i wątki: perypetie miłosne, agresywne

⁴³ *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 40.

⁴⁴ „Mandatariuszami” nazywano urzędników dworskich, sprawujących we wsi władzę administracyjną i policyjną. Narrator auktorialny komentuje m.in.: „[...] choć [pan] sam był niezłym człowiekiem, za wiele jednak zostawiał swemu mandatariuszowi; ten zaś w złe tylko instynkta ludu wierzył, jedyne lekarstwo uważał coraz większe zaostrzenie kary. [...] Pan dziedzic zaś był człowiekiem, który sam nie lubił sobie psuć zdrowia z chamami; zostawiał to zatem sędzce swojemu” (J. Turczyński, *Z minionych dni...*, dz. cyt., s. 3).

⁴⁵ *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 42. Narrator dokumentalista nie szczędi ironicznych komentarzy: „Dwie wręcz sobie przeciwne szkoły brały na naukę swoją w owych czasach lud wiejski. Jedna była w kościele, gdzie ksiądz ludowi słowo boże wykladał o powinnościach jego w życiu; lud zaś tak to pojmował, iż gdy naniesie pierogów i «hroszy» do cerkwi, wtedy już się pozbędzie odpowiedzialności za grzechy swoje. Drugą stanowiła karczma arendarza, i ta głębiej wdrażała się w mózgi nierozwinięte”, zaś „najwyższy kurs” odbywał się „w celach więziennych stolicy” (J. Turczyński, *Sąd doraźny...*, dz. cyt., nr 183, s. 2).

⁴⁶ Tenże, *Z minionych dni...*, dz. cyt., nr 279, s. 2; nr 296, s. 3.

⁴⁷ Tenże, *Czarna dola. Powieść*, Lwów 1902 (pierwotnie: *Todos Romanyszyn. Obraz z niedalekiej przeszłości*, 1892). To znowu rodzaj opowiadania lub szkicu powieściowego.

namiętności i fatalizm zachowań bohaterów, ludowe gusta i wierzenia, lokalne antagonizmy, kryminalny margines społeczny (szajka koniokradów), a także motyw finalnego samobójstwa. Mimowolny podpalacz cerkwi wieszają się niczym Judasz – ale głównym morałem jest oskarżenie niesprawiedliwych okoliczności zewnętrznych, których ofiarą staje się porządna zrazu jednostka. Umiejętna narracja personalna śledzi proces budzenia się w młodym chłopaku „złego zwierzęcia”⁴⁸, którego żadne represje i przeciwności nie są w stanie uśpić. Mamy też zręcznie uchwycone, stereotypowe sylwetki intrygantów: przebiegłego karczmarza i podstępnego diaka, a w związku z tym ostatnim – rzadko poruszaną przez pisarza kwestię etniczno-językowo-kulturową (polskość unickiego księdza „jegomością” oraz ambicje emancypacyjne ruskiego diaka). Wieloznaczność tytułowej „czarnej doli” odsyła do pustoszącej wieś śmiertelnej zarazy, od której historia się zaczyna, do końcowej katastrofy (pożar cerkwi) oraz do ciemnych mechanizmów niszczenia jednostki – zarówno przez bezduszne instytucje, jak i bezwzględny egoizm bliźnich.

Powyższe, bardziej socjologiczne niż literackie wizerunki wsi podkarpackiej uzupełniają panoramiczne studium *Trzy doby. Obraz społeczny z czasów na przełomie dziejów naszych* (1891). To diagnoza porównywalna z pesymistycznym przesłaniem *Dzieci puszczy* oraz jedyne u Turczyńskiego wyraźne świadectwo konfliktów społecznych i ekonomicznych w relacjach dwór polski – wieś ukraińska. Na dzieje degrengolady majątku w epoce poułaszczeniowej spogląda autor z resentymentem, może i w oparciu o doświadczenia byłego ziemianina; żal, gorycz, a także ekonomiczny antysemityzm dają o sobie znać zwłaszcza w katastroficznym finale, ukazującym spustoszenie („*Arabia deserta*”⁴⁹) oraz korzystną sprzedaż majątku przez żydowską spółkę arendarza. Mimo to nowelista stara się obiektywnie nakreślić obraz ery pańszczyźnianej:

We wszystkich głowach tkwił najgłębszy konserwatyzm. Pan się trzymał zasad, jakie odziedziczył po przodkach swoich; chłopci byli również takimi jak ich przodkowie. Pan sędzia nie rozumiał, iżby maszyna administracyjna, obracająca świat, mogła być kiedy inną. Nawet Żyd wierzył, że już Pan Bóg tak przykazał, ażeby Żyd siedział w karczmie, a chłop na roli, pan zaś, aby we dworze „panował”. [...] Rządy ówczesne były surowe [...] i strach utrzymywał wszystko w uległości⁵⁰.

Rozprzężenie gospodarcze po roku 1848 – zarówno własności większej, jak i mniejszej – motywowane jest z jednej strony niepraktycznym marzycielstwem i naiwnością

⁴⁸ Tamże, s. 59, 82.

⁴⁹ Tenże, *Trzy doby. Obraz społeczny z czasów na przełomie dziejów naszych*, Kraków 1891, s. 63. Choroszy widzi w tym „objaw sprzyjania gustom szerokiej publiczności” (zob. *Sesam komiwojażera...*, s. 65), przyznając równocześnie, że „[...] w drugiej połowie XIX wieku huculskie gospodarstwa i połoniny często [...] przechodziły w ręce Żydów. Nawet po przyjęciu poprawki na nastroje antysemickie uderza znaczna liczba świadectw zagrażającej Hucułom praktyki niezbyt uczciwego wchodzenia żydowskiej biedoty w posiadanie albo dzierżawienie ziemi” (*Huculszczyzna w literaturze...*, dz. cyt., s. 103).

⁵⁰ J. Turczyński, *Trzy doby...*, dz. cyt., s. 23–24.

„uczzonego” pana⁵¹, z drugiej antagonizmem społecznym, podsycanym przez prowodyra Matwieja, krnąbrnego i niewdzięcznego współtowarzysza młodości i liberalnych idei dziedzica. Ostateczna konkluzja należy do Turczyńskiego-dydaktyka: „Ha! wolność bez oświaty na nic się przyda”⁵². Skłonność pisarza do intryg fabularnych oraz uproszczonej aksjologii nie zacierają jednak trafności gorzkich diagnoz moralisty-psychologa oraz socjologa, który wskazuje na ciemne mechanizmy ludzkich motywacji i zachowań – roszczeniowość wspólnoty wobec uzyskanych przywilejów, respekt przed każdym rodzajem siły, butę wobec jednostek słabych i przegrywających, krótkowzroczny popęd konsumpcyjny:

Oni też wolność po swojemu pojmowali: mieli ochotę dawne urazy i dawne żale odbić na synie człowieka, którego się bali, a bojąc się – szanowali;

Na swego dziedzica i dwór spoglądali chłopci z pewnym lekceważeniem. [...] Uboższy nie zna współczucia dla tego, który, niegdyś więcej od niego posiadając, dzisiaj podupadł;

Przy srożącym się przednówku zapominali, że jako obywatele równych praw z dworem nie potrzebują dziś od tegoż zapomóg ni opieki: w tem jednym chcieli powracać do dawnych zwyczajów patriarchalnych⁵³.

Trudno oskarżać autora o konserwatyzm. Jego quasi-kronikarska, pesymistyczna wizja aktu sprawiedliwości dziejowej ukazuje mroczną stronę reform uwłaszczeniowych, objętą swoistym tabu w literaturze pozytywizmu, bardziej „postępowej”, ale też często bardziej wstrzemięźliwej wobec konfliktów społecznych; sarkazm pisarza z dzisiejszej perspektywy historycznej brzmi może wymowniej niż postulowana przez epokę, organicznikowska utopia społeczna. Nie przypadkiem świadectwo to powstało w Galicji Wschodniej, gdzie dojrzewały już przysze dramaty.

Pozostałe obrazy „z równin” eksponują raczej moralitetową, jak również egzystencjalną tonację pisarstwa Turczyńskiego. Opowiadają o „cierpliwej” doli sierot w wiejskim świecie darwinowskiej walki o byt, ukazując ją w zróżnicowanych – losowo i charakterologicznie – wariantach. *Ojcowizna* (1890) to studium zacieklej chłopskiej namiętności ku ziemi i historia bratobójstwa: jeden z braci sierot po latach samozaparcia i wyrzeczeń, w wyniku skomplikowanych zachodów odzyskuje utraconą ojcowską gospodarkę, ale resztę życia zatruwa mu nienawiść do brata, z którym musi

⁵¹ Wspaniałomyślność dziedzica, który „sam z własnego popędu darował ludowi pańszczyznę” (tamże, s. 38), nie otrzymując w zamian odszkodowania rządowego, popadając w długi i zderzając się z nieufnością chłopów, to reminiscencja autentycznego epizodu w biografii Turczyńskiego (zob. *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 9).

⁵² „Uważano go za wołu do pług, za konia do ciężarów. Następnie dano mu wolność, a nie dano światła. I na cóż się ta wolność dziś przydała? Jest dziś w gorszym położeniu niż był dawniej” (J. Turczyński, *Trzy doby...*, dz. cyt., s. 50–51). *Trzy doby* sugerują, że jedynymi wygranymi zmian własnościowych byli oficjaliści i arendarz.

⁵³ Tamże, s. 38, 46, 33. Na ujemne strony zaniku stosunków patriarchalnych z dworem zwracał uwagę Sienkiewicz w *Szkicach węglem*.

się nią podzielić i którego w końcu zabija. Skruszony winowajca przyjmuje wszelkie kary (tak też traktuje śmierć własnych dzieci) jako zasłużone i w geście zadośćuczynienia pozostawia ojcowiznę w spadku synowi swej ofiary. Fatalistycznie pojmowana wina i kara – bohater miał przeczucie, że nienawiść „chyba z ojców na dzieci przejść musiała”⁵⁴ – a także cała fabuła, która prowadzi do moralitetowego *katharsis* finału, przypominają po części surową tragedię szekspirowską i biblijne dramaty rodzinne, po części zaś mroczne wiejskie diagnozy Czechowa i Tołstoja⁵⁵. Po schemat dwóch braci sierot sięga też nowela *Całe życie służą* (1890), konfrontując odmienne postawy: pozbawionego skrupułów utracjusza, który kończy jako winowajca i degenerat, oraz pokornego, ewangelicznego prostaczka, który po pracowitym życiu umiera z czystym sumieniem. Postać „ubogiego duchem” najmity i męża despotycznej wdowy, na starość dobrowolnego dziada lirnika, jest dość wyjątkowa w galerii bohaterów Turczyńskiego. Pokrewna „głupcom bożym” portretowanym przez Konopnicką (*Ksawery, Głupi Franek*), ucieleśnia pokorę, może też wschodniosłowiańską ludową duchowość. Rodzaj moralnego przesłania posiada wreszcie ostatnia „podkarpacka” fabuła, *Po długiej nocy* (1899), zwieńczona tak rzadkim u pisarza happy endem: wielodzietnej rodzinie, borykającej się przez lata z nędzą, udaje się przeżyć i rozkwitnąć dzięki wytrwałości dzieci oraz porzuceniu biernej, fatalistycznej postawy przez ojca. To swoiste zaprzeczenie wizerunku natury ludu, jaki kreślił pisarz w swej twórczości – albo swoiste przesłanie egzystencjalne, bo tę prostą opowieść odczytać można też parabolicznie. Podobnie jak w innych późnych utworach Turczyńskiego, przykuwa tutaj uwagę spora dawka horroru z „niedalekiej przeszłości”: choroby i wymieranie niemal całych rodzin, posępny rytuał pogrzebów i styp, pustoszące chaty, rozpaczliwie zagubienie wdowców i sierot, praca i wegetacja na pograniczu kondycji zwierzęcej. Zagęszczona dramaturgia codzienności sprzyja oczywiście apelowaniu do współczucia odbiorcy i buduje sensacyjność; śledzenie wiejskiego wariantu *Ojca zadżumionych* czy Księgi Hioba jest pasjonujące. Równocześnie tkwi w tym wszystkim coś więcej niż sensacyjność i coś więcej niż świadectwo tylko literackie. Ostatnie podkarpackie studium Turczyńskiego jest ascetyczne i wyzbyte melodramatyzmu; pisarz rezygnuje także z irytującej roli komentatora, jakby przyznając, iż surowy dramat egzystencji przewyższa wszelkie konwencjonalne zabiegi estetyczne. Narracja koncentruje się na prezentacji trudnej walki o biologiczne przetrwanie i samotności wśród ludzkiej gromady, składając swoisty hołd instynktowi życia: beznadziejnemu a heroicznemu mozołowi kobiety, społecznemu organizmowi rodziny i, mimo wszystko, międzyludzkiej solidarności.

Gazda teraz nie myślał poddawać się doli swojej z takim jak dawniej fatalizmem. [...] On przebył zimę – i ze wszystkimi dziećmi. Nic nie było w chacie – a przecież oni nie wymarli. [...] Doświadczenie tyloletnie, tyle zniesionej biedy, nie poszło na marne. [...] Po latach, kiedy gazda już niedomagał, na jesieni życia swego, widział na swoim gruncie najstarszego syna, młodsze rodzeństwo również zaopatrzone, [...] Maruńka zaś

⁵⁴ J. Turczyński, *Ojcowizna...*, dz. cyt., s. 272.

⁵⁵ Np. nowelę Antoniego Czechowa *Spać się chce* (1888) czy Tołstojowski dramat *Ciemna potęga* (1886).

była dziś otoczona liczną rodziną, którą, przebywszy sama najtwardszą szkołę, wychowywała na chwałę Bogu i na pociechę ludziom⁵⁶.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autor, jakby przygnębiony własną mroczną wizją niedawnej przeszłości Podkarpacia, postanowił pożegnać się z nim, jak sam przyznał, „nieco jaśniejszym obrazem”⁵⁷.

*

Turczyński wybrał dla swego pisarstwa niewdzięczne pogranicze między fikcją a dokumentem. Trudno orzec, w jak znacznym stopniu dokonywał estetyzacji zastanego materiału, co jest dziełem jego inwencji, a o które efekty zadbała prawda życia. Wiadomo tylko, że osiągnięty rezultat nigdy nie zadowoli w pełni ani miłośników literatury (zważywszy w dodatku na niezbyt szczęśliwy styl pisarza), ani znawców faktografii. I że jako autor nieco ryzykował, kojarząc rzeczowy czy quasi-naturalistyczny sposób prezentacji z pretensjami do uniwersalnego przesłania, które w jego wydaniu trąci belferskim dydaktyzmem. Obraz gór i równin Podkarpacia z pewnością ucierpiał na tym procederze, tracąc oryginalne rysy na rzecz schematów, konwencji czy apriorycznych tez. Przy tym wszystkim jednak możemy mu być wdzięczni za – dzisiaj bezcenne – świadectwo czasów i ludzi, których ocalił od zapomnienia.

Bibliografia

- Albrecht-Szymanowska W., *Turczyński Juliusz* [hasło], [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 4: S–T, red. R. Loth, Warszawa 2003.
- Choroszy J.A., *Huculszczyzna w literaturze polskiej*, Wrocław 1991.
- Choroszy J., *Sezam komiwojażera. Huculskie powieści Juliusza Turczyńskiego*, „Literatura Ludowa” 1987, nr 4–6, s. 49–72.
- Choroszy J., *Świat Huculszczyzny w prozie Juliusza Turczyńskiego*, [w:] *Kultura, literatura, folklor. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi w sześćdziesięciolecie urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej*, red. M. Graszewicz, J. Kolbuszewski, Wrocław 1988.
- Dabrowski P.M., *Wciąż terra incognita? Turystyka górską w Karpatach Wschodnich w autonomii galicyjskiej*, [w:] *Góry – Literatura – Kultura*, t. 12: *Romantyczne wędrówki Polaków po Szwajcarii Saskiej*, red. E. Grzęda, Wrocław 2018, s. 237–249.
- Kohn G., *J. Turczyński, „Czarna dola. Powieść”*, „Zdrowie. Ilustrowany Tygodnik Literacki” 1903, t. 4, s. 286–295.
- Lesisz E., *Huculszczyzna – w kręgu mitów polskich na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.
- Piasecki Z., *Byli chłopcy, byli... Zbójnictwo karpackie – prawda historyczna, folklor i literatura polska*, Kraków 1973.
- Turczyński J., *Całe życie sługą. Obraz z minionych dni*, „Dziennik Polski” 1892, nr 27–52.
- Turczyński J., *Czarna dola. Powieść*, Lwów 1902.

⁵⁶ J. Turczyński, *Po długiej nocy. Z niedalekiej przeszłości*, „Kurier Lwowski” 1899, nr 56, s. 2.

⁵⁷ *Życiorys i działalność...*, dz. cyt., s. 43.

- Turczyński J., *Dzieci puszczy. Opowiadanie na tle życia huculskiego*, „Kurier Lwowski” 1900, nr 107–177.
- Turczyński J., *Ojcowizna. Obraz z życia krainy podkarpackiej z niedalekiej przeszłości*, „Ateum” 1890, t. 3.
- Turczyński J., *Ostap z Perehińska. Wizerunek znad Łomnicy*, Kraków 1890.
- Turczyński J., *Po długiej nocy. Z niedalekiej przeszłości*, „Kurier Lwowski” 1899, nr 37–56.
- Turczyński J., *Po latach. Nowela z życia ludu huculskiego w okolicach bliższych Bukowinie*, „Gazeta Narodowa” 1887, nr 236–258.
- Turczyński J., *Praszczur Czemegów. Obraz z przeszłego wieku z gór nadpruckich*, Kraków 1888.
- [Turczyński J.], *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Powieści huculskie*, t. 2, Lwów 1905.
- Turczyński J., *Roman z Porohów. Nowela z życia ludu z górskiej doliny Bystrzycy Sołotwińskiej*, „Gazeta Narodowa” 1885, nr 39–48.
- Turczyński J., *Sąd doraźny. Nowela z czasów niedalekiej przeszłości*, „Kurier Lwowski” 1896, nr 173–211.
- Turczyński J., *Skarb w borze. Na tle życia ludu w górskiej dolinie Bystrzycy Nadworniańskiej*, [w:] tegoż, *Powieści huculskie*, t. 2, Lwów 1905.
- Turczyński J., *Straszna drużyna. Obraz Huculszczyzny z przeszłego stulecia*, Kraków 1891.
- Turczyński J., *Taras z Worochty. Nowela z życia ludu huculskiego*, [w:] tegoż, *Nowele huculskie*, Kraków 1890.
- Turczyński J., *Trofym Ołenyn. Z życia ludu huculskiego ponad Czeremoszem*, „Gazeta Lwowska” 1887, nr 40–47.
- Turczyński J., *Trzy doby. Obraz społeczny z czasów na przelomie dziejów naszych*, Kraków 1891.
- Turczyński J., *Ucieczka. Nowela z życia ludu huculskiego*, „Ognisko Domowe” (Lwów) 1883, nr 1–9.
- Turczyński J., *U stóp Czarnohory. Nowela z życia ludu huculskiego w górnych dopływach Czeremoszu*, „Nowa Reforma” 1885, nr 60–76.
- Turczyński J., *Z minionych dni. Nowela*, „Kurier Lwowski” 1888 nr [?] ⁵⁸–296.
- Turczyński J., *Z zamierzchłych dni*, Lwów 1908.
- [Turczyński J.], *Życiorys i działalność literacka autora*, [w:] tegoż, *Utwory poetyczne*, Lwów 1910.

Eastern Galician Subcarpathia of Juliusz Turczyński – a portrait from “the recent past”

Abstract

The paper presents the images of rural life in Subcarpathian regions of the 19th century Eastern Galicia, recorded in sociocultural, quasi-chronicle, or memoir prose of Juliusz Turczyński (1833–1913). This gymnasium professor and a well-known writer connected with Stanisławów achieved his greatest success as the author of novellas and short stories. His socio-cultural, ethnographic and landscape sketches dedicated to Hutsul Land, which record the traditional life of the region, disappearing because of modern trends, belong to the most important literary testimonies of life and mentality of the 19th century Carpathian Highlanders. His less popular, but equally interesting dramatized sociological studies, illustrate the situation of Eastern Galician village

⁵⁸ Nie udało się dotrzeć do numerów 273 i 274, przypuszczalnie zawierających pierwszy odcinek utworu.

in the serfdom era that has recently passed. Turczyński's prose, which is rather conventional and schematic in terms of artistic creation, combines the objective features of a document – the testimony of the mechanisms determining and destroying the life of a simple man – with the elements of didactic morality and parabolic vision of a lively character of the people, prone to fall, but also to convert.

Słowa kluczowe: Juliusz Turczyński, nowele, Galicja Wschodnia, Huculszczyzna

Keywords: Juliusz Turczyński, novellas, Eastern Galicia, Hutsul Land

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 23 (2023)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.23.4

Barbara Szargot

Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

ORCID 0000-0003-3639-581X

O aluzji biblijnej w *Faraonie* Bolesława Prusa

Kochanka protagonisty *Faraona* jest Żydówką. Ten pomysł autora wcale nie był oczywisty. Starożytni Izraelici byli małym, nieznaczącym ludem i nic nie zapowiadało tego, że ich religia okaże się misyjna. Czemu zatem pisarz się na to zdecydował? By odpowiedzieć na to pytanie, prześledźmy intertekstualny związek między *Faraonem* i Biblią.

Pisarz daje swojej bohaterce na imię Sara. Jak słusznie zauważa Krystyna Tokarzówna:

Wątek Sary – Żydówki w *Faraonie* zakorzeniony jest w Księdze Wyjścia. Imię „Sara” w języku hebrajskim znaczy – księżna; jest imieniem żony Abrahama z Księgi Rodzaju¹.

Należy dodać, że wśród imion biblijnych „Sara” wyróżnia się tym, że zostało nadane bezpośrednio przez Boga². Sara otrzymała nowe miano ze względu na rolę, jaką miała pełnić w dziejach Narodu Wybranego – to od niej mieli pochodzić Izraelici. W kontekście *Faraona* można przyjąć, że jest to przemyślane – wątek jej płodności jest omawiany

¹ K. Tokarzówna, *Inspiracje i motywy biblijne w twórczości Bolesława Prusa*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 33.

² „Tedy upadł Abram na oblicze swoje, i rzekł do niego Bóg, mówiąc: Jam jest, oto stanowiąc przymierze moje z tobą, i będziesz ojcem wielu narodów. I nie będzie zwane dalej imię twoje Abram; ale będzie imię twoje Abraham; albowiem ojcem wielu narodów postanowiłem cię. A rozmnożę cię bardzo, i rozkrzewię cię w narody, i królowie z ciebie wyznądą. [...] Potem rzekł Bóg do Abrahama: Saraj, żony twojej, nie będziesz zwał imienia jej Saraj, ale Sara będzie imię jej. I będę jej błogosławił, a dam ci z niej syna; będę jej błogosławił, i będzie rozmnożona w narody, a królowie narodów z niej wyznądą”; Księga Rodzaju 17, 3–4 i 15–16. Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z tzw. Biblii Gdańskiej (Królewiec 1823), w nawiasach podaję odnośniki. Wybór wydania jest motywowany tym, że, jak ustaliła Krystyna Tokarzówna, Prus w swoim księgozbiórce miał właśnie to wydanie Pisma Świętego; K. Tokarzówna, *Inspiracje i motywy biblijne...*, dz. cyt., s. 25.

od samego początku. Z jednej strony hiperbolizowany jest problem, jaki miałyby stwarzać potomek narodzony „z Żydówki” dla sukcesji tronu w Egipcie, z drugiej – pojawia się pomysł, że taki potomek mógłby stać się władcą Izraelitów:

Posłowie nasi donoszą, że lud izraelski zaczyna pragnąć króla. Zanim więc dziecko urośnie, żądania ich dojrzeją, a wtedy... my im damy władcę i zaprawdę pięknej krwi!...³

[*Faraon*, s. 113]

Zwróćmy uwagę, że matka króla żydowskiego nie musiałaby nazywać się Sara. Wydawało by się wręcz, że lepszym imieniem byłaby Rachela (jedno z tłumaczeń jej imienia to „macierzyństwo”⁴). Poza tym – ta bohaterka jest protoplastką Mojżesza, wielokrotnie w *Faraonie* wspomnianego. Imię matki Józefa przypominałoby, skąd w Egipcie wzięli się Żydzi (oczywiście według przekazu biblijnego, ale, jak zobaczymy, jest on w tekście powieści uznawany za źródło historyczne).

Musimy jednak uznać, że wybór Prusa był przemyślany. Sara – żona patriarchy – ma szczególny związek z Egiptem. Po wyjściu z Ur Abram i jego rodzina docierają do kraju nad Nilem:

[...] ruszył się Abram idąc, i ciągnąc ku południu. A był głód w ziemi onej; przeto zstąpił Abram do Egiptu, aby tam był gościem do czasu, ciężki bowiem był głód w ziemi. I stało się, gdy już blisko był, aby wszedł do Egiptu, rzekł do Saraj, żony swej: Oto teraz wiem, żeś niewiasta piękna na wejrzeniu. I stanie się, że gdy cię obaczą Egipcjanie, rzeką: Żona to jego; i zabiją mię, a ciebie żywo zostawią. Mów proszę żeś jest siostrą moją, aby mi dobrze było dla ciebie, i żywa została dla ciebie dusza moja. I stało się, gdy wszedł Abram do Egiptu, ujrzeli Egipcjanie niewiastę onę, iż była bardzo piękną. Widzieli ją też Książęta Faraonowe, i chwalili ją przed nim: i wzięto onę niewiastę, do domu faraonowego. Który Abramowi dobrze czynił dla niej; i miał Abram owce, i woły, i osły, i sługi, i służebnice, i oślice, i wielbłądy. Ale uderzył Pan Faraona plagami wielkimi i dom jego dla Saraj, żony Abramowej. Przetoż wezwał Faraon Abrama, i rzekł: Cóżeś mi to uczynił? czemuś mi nie oznajmił, że to żona twoja? Przecześnie powiedział, siostra to moja? i wzięłam ją sobie za żonę; a teraz, oto żona twoja, weźmijże ją, a idź. I przykazał o nim Faraon mężom, i puścili go wolno i żonę jego, i wszystko, co było jego.

[*Księga Rodzaju* 12, 9–20]

Zwróćmy uwagę na charakterystyczne elementy opowieści: nadzwyczajna uroda Saraj (tak wielka, że nie może zostać niezauważona), fakt, że słudzy mówią o niej faraonowi (w powieści Tutmosis mówi Ramzesowi o urodzie dziewczyny), ogromne dobra, które uzyskuje Abram za oddanie władcy swej „siostry” (podobnie ojciec Sary – Gedeon – otrzymuje znaczne dobra za oddanie córki Ramzesowi), klęski, jakie spadają na Egipt w związku z romansem monarchy (to znajduje echo w obawach Nikotris). Prus więc nawiązuje wyraźnie do biblijnego pierwowzoru.

³ Wszystkie cytaty z *Faraona* według wydania: B. Prus, *Faraon*, il. J.M. Szancer, Warszawa 1968. W nawiasach podaję numery stron.

⁴ Por. J. Bubak, *Księga naszych imion*, Kraków 1993, s. 261.

Zatem kiedy imienniczka biblijnej bohaterki – Sara – w *Faraonie* mówi zachwyconemu jej urodą zalotnikowi:

Żydówka nie będzie niczyją kochanką!

[*Faraon*, s. 29],

kłamie nie tylko w świetle natychmiast następujących wydarzeń w powieści; mówi nieprawdę także według świadectwa Biblii. W powieści zresztą przekonujemy się od razu, że słowo „niczyją” oznacza tylko zalotników, by tak rzec, „niższej rangi”. W miarę wyliczenia stanowisk ewentualnego kochanka opór dziewczyny słabnie, a kończy się aktem poddania – kiedy heroina upada Ramzesowi do stóp.

Gedeon⁵ (także noszący znaczące imię biblijne) postępuje podobnie. Początkowo okazuje rozpacz, a następnie przystępuje do negocjacji, które kończą się jego znacznym wzbogaceniem. Wydaje się, że to materialistyczne nastawienie bohatera stoi w sprzeczności z jego imieniem (a dokładnie ze skojarzeniem z postacią z Księgi Sędziów, którego imię bohater Prusa nosi), ale zauważmy, że stary Żyd ma plany dotyczące uzyskanego przez córkę bogactwa:

– Ty bardzo prędko zbierzesz całą skrzynię zausznic i bransolet [...] Ach [...] zbierz prędko wielki majątek i uciekajmy do naszej ziemi, bo tu nam zawsze bieda. Bieda, kiedy jest źle, a jeszcze większa bieda, kiedy jest dobrze.

[*Faraon*, s. 65]

Ten obraz ucieczki z Egiptu ze skarbami wprost nawiązuje do Księgi Wyjścia, ale jest też obecny w *Faraonie*:

– Pamiętaj, że Żydzi wynieśli więcej skarbów z Egiptu, aniżeli była warta praca ich kilku pokoleń [...].

[*Faraon*, s. 54]

W biblijnym świecie zabranie bogactw egipskich nie było nieuczciwością lecz słuszną zapłatą za cierpienia ludu. W ten sposób Gedeon, pragnący bogactw dla Izraela, przestaje nam się jawić jako pazerny Harpagon – przeciwnie, zyskuje rys szlachetności.

Oczywiście Prus przekształca obraz biblijny. Saraj, żona Abrama, zgadza się na prośbę męża i udaje jego siostrę. Na temat jej odczuć Biblia milczy, ale na podstawie całej opowieści wnioskujemy, że zgodziła się, bo kochała Abrama. Sara z *Faraona* jest zakochana w Ramzesie (mówi nawet ojcu, że gdyby nie oddał jej kochankowi – zabiłaby się). Motywacją działań obu kobiet jest więc miłość, przy czym (w świetle dziewiętnastowiecznych przekonań oczywiście) miłość dziewiczej Sary, ukształtowana

⁵ Gedeon – postać z Księgi Sędziów; jest jednym z charyzmatycznych przywódców żydowskich. Walczy z wrogami Izraela, ale przede wszystkim nakłania lud do przymierza z Bogiem. Tak jak Abraham i Sara zostali „nazwani” bezpośrednio przez Boga, tak Sędziowie byli bezpośrednio przez Niego powoływani. Por. D. Dziadosz, *Deuteronomistyczna lektura prześladowania madianickiego. Studium historyczno-krytyczne* *Sdz 6, 1–10*, „Teologia i Człowiek” 2016, nr 3, s. 77–96.

wedle sentymentalnego wzorca, jest szlachetniejszej natury. Abram myśli głównie o sobie, Gedeon patrzy jednak szerzej. Obydwaj bogacą się dzięki poświęceniu kobiet, a to bogactwo ma służyć społeczności izraelskiej.

W wydaniu powieści z 2014 roku, w odniesieniu do sceny, w której Ramzes „kupuje” swoją wybranekę, redaktor zamieszcza następujący przypis:

Fikcja literacka. Mimo ubóstwa świadectw dotyczących zawierania małżeństw, nie ma wystarczających podstaw źródłowych, by sądzić, że nawet najwyższy dostojnik mógł „kupić” żonę. Zgodę na zawarcie małżeństwa musiała wyrazić zarówno dziewczyna, jak jej rodzice [...] ⁶.

Prus nie mógł zatem podobnego fabularnego pomysłu zaczerpnąć z opracowań dotyczących historii kraju faraonów, natomiast mógł znaleźć go w Biblii.

Wróćmy jeszcze do postaci Gedeona. W powieści Ramzes mówi:

Ależ Izraelici nie mają króla, tylko kapłanów i sędziów!

[*Faraon*, s. 310]

W ten sposób czas akcji powieści odpowiada temu, który opisuje Księga Sędziów. Zatem miano bohatera powieści nie nawiązuje do bohatera odległej przeszłości, lecz do kogoś, kto żyje współcześnie. Jeśli się dobrze zastanowimy, to być może mamy do czynienia z sugestią, że postaci Gedeonów (z Biblii i z *Faraona*) są bliźniacze. Ojciec Sary ma zamiar opuścić Egipt i udać się do Kanaanu. Zauważmy, że w pewnej chwili znika on z kart powieści. Nie ma go przy córce w krytycznych chwilach – kiedy zostaje ukarana przez kochankę za obrzezanie syna i kiedy jego wnuk ginie. W powieściowym świecie kapłani egipscy wielokrotnie wyrażają przekonanie, że Izraelici pragną mieć króla (ma nim być w ich przekonaniu Izaak, syn Sary). W Biblii Gedeon dostaje propozycję panowania:

I rzekli Izraelczycy do Giedeona: Panuj nad nami, i ty, i syn twój, i syn syna twego; boś nas wybawił z ręki Madyjańczyków. Na to odpowiedział im Giedeon: Nie będę ja panował nad wami, ani będzie panował syn mój nad wami; Pan panować będzie nad wami.

[Księga Sędziów, 8, 22–23]

Biblijny bohater pozornie tę propozycję odrzuca, ale *de facto* funkcję władcy sprawuje ⁷. Zatem sprawdza się przepowiednia egipskich kapłanów z powieści. Nie powinno nas to dziwić – w końcu są oni konsekwentnie pokazywani jako mędrcy. Powieściowy Gedeon w takim wypadku mógłby zostać uznany za biblijnego Sędziego w tym fragmencie życia, którego nie obejmuje Księga Sędziów.

⁶ B. Prus, *Faraon*, red. A. Niwiński, Warszawa 2014, s. 47, przypis 65.

⁷ Michael Grant określa biblijnego Gedeona człowiekiem obdarzonym „czymś w rodzaju godności królewskiej [...] – choć nie użyto w tekście tytułu »król« – [...] może to być władza dziedziczna”; M. Grant, *Dzieje dawnego Izraela*, przeł. J. Schwakopf, Warszawa 1991, s. 72.

*

Świadectwo Biblii w omawianych wątkach zresztą przeważa nad dociekaniem historyków dotyczącymi dziejów Egiptu. Plagi egipskie, cud ciemności, wielkie dobra, jakie zabrali Żydzi z Egiptu, jak i sama postać Mojżesza to nawiązanie do Starego Testamentu. Charakterystyczne, że postaci występujące w powieści traktują wspomnienia Prawodawcy jak fakt, nie jak legendę:

Pamiętaj, że wódz ich Messu, jest to kapłan zdrajca, którego w naszych świątyniach po dziś dzień przeklinają.

[*Faraon*, s. 29]

– A jednak Messu, wódz żydowski, zrobił ciemność i pomór w Egipcie... –zaoponował jeden głos.

– Który z Was to powiedział, niech wystąpi naprzód! – zawołał kapłan. – Wzywam go, niech wystąpi, jeśli nie jest wrogiem egipskiego ludu.

[*Faraon*, s. 69]

Zwróćmy uwagę na ciągłą obecność Patriarchy – w cytacie pierwszym w odniesieniu do niego używa się czasu teraźniejszego, w drugim co prawda mamy do czynienia z czasem przeszłym, ale wspomnienie cudu dokonanego przez Mojżesza może spowodować niebezpieczeństwo na osobę, która go przywołuje (czyli w świecie przedstawionym należy tabuizować te fakty). Dodajmy, że Nikotris – odnosząc się do Żydów – wprost cytuje Księgę Wyjścia:

„Lud żółty jest liczniejszym i bogatszym od nas; działajmy przeciw niemu, lecz ostrożnie, aby nie stał się jeszcze silniejszym...”⁸

[*Faraon*, s. 53]

Wydaje się, że włożenie w usta żony faraona słów zaczerpniętych z Tory jest zabiegiem przedziwnym. Biblia w tym ujęciu staje się nie księgą świętą dla wyznawców religii judejskiej, ale źródłem historycznym równoważnym świadectwom, jakie pozostawili na przykład starożytni historycy. Dodatkowo zauważmy, że trzysta lat po wyjściu Izraelitów z Egiptu i utworzeniu przez nich „śmiesznego państwa rządzonego przez kapłanów” [*Faraon*, s. 23] – wedle słów Ramzesa – dalej są oni groźni i wszechobecni.

Pomysł z nazwaniem syna Sary imieniem „Izaak” też jest nawiązaniem do biblijnej opowieści. Z punktu widzenia planów kapłanów egipskich wydaje się, że lepsze byłoby imię „Jakub” – miano biblijnego syna Izaaka, którego Bóg nazwał Izraelem (Księga Rodzaju, 32,29) i który dał nazwę narodowi („synowie Izraela”). Alternatywą mógłby być „Józef”, który wprowadził Żydów do Egiptu (za życia Józefa, wedle biblijnej opowieści,

⁸ „I rzekł do ludu swego: Oto lud synów Izraelskich wielki, i możniejszy nad nas. Przetoż mądrze sobie pocznijmy z nimi, by się śnać nie rozmnożył, a jeźliby przypadła wojna, aby się nie przyłączył i on do nieprzyjaciół naszych, i nie walczył przeciwko nam, i nie uszedł z ziemi”; Księga Wyjścia 1,9–10.

cieszyli się oni powodzeniem i dobrobytem w krainie nad Nilem). Izaak to po hebrajsku „śmiech”. Imię to nadała mu Sara. Zawarła w nim wspomnienie swojego śmiechu na wieść, że urodzi syna, choć jest stara, oraz radości, jaką sprawiły jej cudowne narodziny potomka po menopauzie (Por. Księga Rodzaju 18. 10–15 i 21, 6–8). Powieściowa Sara także się śmieje w sytuacji mającej bezpośredni związek z jej synem Setim/Izaakiem:

– Więc to nie był Ramzes?... – zawołała chwytając się za głowę. – I ja, nędzna, pozwoliłam, ażeby obcy człowiek wywłókł syna mego z kolebki... Cha!...Cha!...Cha!...

Zaczęła śmiać się coraz ciszej. Nagle, jakby jej nogi podcięto, runęła na ziemię, rzuciła parę razy rękoma i w śmiechu skonała.

[*Faraon*, s. 341]

Saraj śmieje się w związku z urodzinami, Sara z powieści śmieje się z powodu śmierci Izaaka. Mamy więc do czynienia z lustrzanym odbiciem.

Jak wiadomo, Abraham został wezwany przez Boga do złożenia ofiary ze swego syna. Akt podobny był dokonywany w wielu kulturach (miał zapewniać łaskę bóstwa albo odwrócić jego gniew). W *Faraonie* także (jak już wspominałam) pojawia się wątek śmierci Izaaka. Zauważmy, że Sara w obliczu groźby śmierci dziecka nie zachowuje się konsekwentnie. Kiedy Ramzes po ujawnieniu faktu, że dziecku nadano imię żydowskie (i je obrzezano) wpada we wściekłość, kobieta broni dziecka przed pojawiającymi się żołnierzami:

– Mnie zabijcie... ale jego nie dam!...

[*Faraon*, s. 302]

Żołnierze działają na rozkaz następcy tronu – bohaterka sprzeciwia się więc w tym momencie samemu Ramzesowi (ale zauważmy, że to nie on działa bezpośrednio). Dlaczego nie walczy w chwili, kiedy domniemany protagonista wyjmuje jej dziecko z kołyski i zabija? Wyjaśnienie możemy znaleźć jedynie w Biblii.

W przekonaniu Sary dziecko zabił ojciec, który miał prawo dysponować jego życiem. Abraham też nie pyta swej żony o pozwolenia zabicia syna.

Oczywiście, biblijne odwołanie nie jest realizowane konsekwentnie. Niekonsekwencja jest w jakimś stopniu immanentną cechą *Faraona*. Andrzej Niwiński zwraca uwagę, że dyskusja dotycząca tego, na ile powieść jest plonem solidnych badań egip-tologicznych Prusa, a w jakim stopniu to fantazja oparta na swobodnym kojarzeniu faktów, toczyła się od początku⁹. Dla naszych rozważań szczególnie interesująca jest opinia Jana Parandowskiego:

[...] [*Faraon* – B.S.] składa się z mnóstwa anachronizmów, tworząc taką lepiankę, jaką byłyby np. Trylogia, gdyby w niej obok siebie znajdowały się rzeczy z czasów i Jana Kazimierza i Bolesława Krzywoustego i Stanisława Augusta¹⁰.

⁹ Por. A. Niwiński, *Literacka wyprawa Bolesława Prusa do starożytnego Egiptu, czyli Faraon okiem egiptologa*, [w:] B. Prus, *Faraon*, wyd. analityczno-krytyczne z ilustracjami E. Okunia, Warszawa 2014, s. 630–631.

¹⁰ J. Parandowski, „*Faraon*”, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 1, s. 4.

Zdaniem Niwińskiego Prus tworzy w sposób świadomy i celowy mieszankę faktów i zupełnych fantazji (odrzucających ustalenia egiptologów). Wśród takich fantazji badacz umieszcza obraz następcy tronu leżącego krzyżem w czasie modlitwy¹¹. Zauważmy też, że Sara, przestraszona pojawieniem się nieznanego mężczyzny w pobliżu jej domostwa, krzyczy:

– O Jehowo!... ojcze!

[*Faraon*, s. 27]

Jakby tego było mało – rozmowę (po uświadomieniu sobie, że wzbudziła zainteresowanie następcy tronu) ponownie kończy okrzykiem:

– O Jehowo!... [...] – krzyknęła Sara upadając na kolana.

[*Faraon*, s. 30]¹²

Okrzyki Sary niejako podwójnie przeciwstawiają się żydowskim nakazom – po pierwsze występują przeciwko przykazaniu: „Nie będziesz wzywał imienia Pana Boga Twego nadaremno”¹³, po drugie – jednoczesne zawołanie do Boga i oddanie czci człowiekowi (ukłęknięcie, a następnie objęcie stóp) ma cechy bałwochwalstwa. Zauważmy, że podobne zachowanie mogłoby się przytrafić na polskiej wsi, gdzie chłopka w takiej sytuacji zapewne zakrzyknęłaby: „O, Jezu!” lub „Olaboga!”¹⁴. Violetta Machnicka, omawiając *Faraona*, pisze:

¹¹ A. Niwiński, *Literacka wyprawa Bolesława Prusa...*, dz. cyt., s. 632.

¹² Podobnie zachowuje się Sara po wykryciu przez Ramzesa intrygi związanej z obrzezaniem Setiego/Izaaka:

„–Spójrz mi w oczy...

– O Jehowo! – szepnęła Sara.

– Widzisz, że kłamiesz.[...]” [*Faraon*, s. 301].

¹³ „JAHWE, Jehowa, współczesna rekonstrukcja staroż. hebr. niewymawialnego (zob. Dekalog, 2. przykazanie) imienia Boga Izraelitów [...] transliteracja tzw. tetragramu, tj. czterech liter hebr. YHWH tworzących niewymawialne i nieprzekazywalne imię Boga, zamiast którego używano imion zastępczych: Adonai [...]; Elohim”; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 417. Zatem o ile Żydówka mogłaby krzyknąć: „O! Adonai”, nie powinna wołać: „Jehowo!”. Oczywiście – można by było przytoczyć argument, że Bóg, posyłając Mojżesza, nakazał mu ujawnienie swego imienia: „I rzekł Mojżesz do Boga: Oto, ja pójdę do synów Izraelskich, i rzekę im: Bóg ojców waszych posłał mię do was: Jeśli mi rzeką: Które jest imię jego? Cóż im odpowiem? Tedy rzekł Bóg do Mojżesza: Będę który Będę. I rzekł: Tak powiesz synom Izraelskim: Będę posłał mię do was” (Księga Wyjścia, 3, 13–14). Niemniej wypadki opisane w *Faraonie* mają się toczyć kilkaset lat po wyjściu z Egiptu i po powstaniu Dekalogu.

¹⁴ Twierdzenie, że Prus w gruncie rzeczy opisuje sobie współczesnych ludzi, jest pomysłem dość dawnym. Leon Winiarski już w 1807 roku zarzuca mu, że „[...] odział swych warszawskich bohaterów w czepki, przepasał im biodra spódniczkami, przyczepił fartuszki i kazał być – Egipcjanami”. Dla nas ważniejsza jest jednak inna konstatacja: „Muza Prusa jest sobie zdrową, jędrną dziewczuchą, w zgrzebnej, czystej koszuli, zapiętej wcale nie pod szyję – o, nie! – z dużym blaszanym guzikiem, gadatliwa i nader ludzka”; L. Winiarski, „*Faraon*”, „*Prawda*” 1897, nr 23, s. 270.

[...] przeszłość posłużyła [...] jako maska, kostium, pozwalający bardziej wszechstronnie i obrazowo zaprezentować problemy współczesne, doskwierające społeczeństwu z końca wieku XIX. Stąd w powieści liczne odniesienia rodzime, zestawianie realiów egipskich z ich polskimi odpowiednikami¹⁵.

Te odwołania do realiów polskich miewają, jak widzimy, nieoczekiwaną formę. Trudno bowiem przypuścić, by żyjący w zaborze rosyjskim i znający Żydów od dziecka Prus nie zdawał sobie sprawy z odmienności obyczajowej Izraelitów, zatem zabieg podobny musimy uznać za celowy¹⁶. W tej sytuacji scena, w której Nikotris modli się do Izdydy, ukształtowana jest na wzór modlitw maryjnych. Zwłaszcza fraza:

I dziś, i zawsze, i na wieki wieków...

[*Faraon*, s. 56]

Po tych słowach nie następuje, co prawda, zwyczajowe „amen”, ale można by rzec – „wisi ono w powietrzu”. Zauważmy, że wynikiem modlitwy jest rodzaj objawienia – kiedy słycać szept:

– Głos sprawiedliwego zawsze jest wysłuchany.

[*Faraon*, s. 56]

Można oczywiście uznać, że mamy do czynienia z pseudocudownością¹⁷. W *Faraonie* pojawiają się opisy sztuczek kapłanów, którzy pokazują Ramzesowi pozorność dokonywanych przez nich „cudów” – mających na celu oszukiwanie ludu. Jednak sposób traktowania Biblii w utworze (jako, przypomnę, źródła równoważnego przekazom historycznym) sprawia, że możemy ich „dowody” podważyć. W Księdze Wyjścia bowiem, kiedy Mojżesz i Aaron czynią cuda przed faraonem, ten wzywa kapłanów, którzy powtarzają działania Patriarchów – zamieniają laskę w węża. Jak pamiętamy, wąż Aarona pożera węża kapłanów egipskich (Księga Wyjścia, 7, 9–13). Zatem – fakt, że kapłani egipscy stosują sztuczki, nie eliminuje możliwości istnienia prawdziwych cudów¹⁸.

¹⁵ V. Machnicka, *Peryfrastyczny obraz boskości i świętości w „Faraonie” Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Artysta. Myśliciel. Świadek epoki*, red. J. Snopek, Warszawa 2016, s. 172–173.

¹⁶ Krystyna Tokarzówna zwraca uwagę, że Sara przy pierwszym spotkaniu z Ramzesem porównuje go do anioła Gabriela. Badaczka słusznie podkreśla, że postać tego archanioła związana jest z kultem maryjnym. Co prawda zwraca też uwagę na to, że imię to pojawia się w Księdze Daniela (i stawia tezę, że „Jeżeli Prus zacytował go świadomie, w kontekście z tą księgą, to może świadczyć o rzeczywiście głębokiej i dokładnej znajomości Starego Testamentu”; K. Tokarzówna, *Inspiracje i motywy biblijne...*, dz. cyt., s. 48), ale trudno wskazać sens takiego intertekstualnego odwołania. Natomiast łatwo zauważyć, że dziewczyna spotykająca nieznanego i przywołująca postać Gabriela jest bliska mentalnie czytelnikowi dziewiętnastowiecznemu. Sara przez takie ukształtowanie sceny zbliża się do stereotypu niewinnej wiejskiej dziewczyny uwiedzionej przez panicza.

¹⁷ Używam tego terminu za Maciejem Szargotem. Por. M. Szargot, *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004, s. 34.

¹⁸ Zresztą w samej powieści też pojawia się takie przekonanie w wypowiedzi Sema: „Prawda, że bardzo często posagi bogów robią to, czego chcą ich arcykapłani, ale... nie zawsze!...

Podobny system mieszania kultur pojawia się na styku kultury egipskiej i żydowskiej. Krystyna Tokarżówna wskazała, że pieśń pochwalna na cześć Sary jest aluzją do *Pieśni nad pieśniami*¹⁹, a Roxana Blech wykazała, że ma ona też cechy pieśni egipskich²⁰. Z kolei pieśń, jaką Sara śpiewa księciu, jest parafrazą Księgi Koheleta (i w jakimś sensie Księgi Hioba). Sara „wyśpiewuje” ponury obraz świata, w którym człowieka spotykają same niepowodzenia²¹. A następnie podsumowuje:

Przeżoż serce ludzkie na każdym miejscu i o każdej porze jest przepębnione tęsknotą. W pustyni jest lew i skorpion, w jaskiniach smok, między kwiatami żmija jadowita. Przy słońcu chciwy sąsiad rozmyśla, jak by umniejszyć mu ziemi, w nocy przebiegły złodziej maca drzwi do jego komory. W dzieciństwie jest niedołączny, w starości pozbawiony mocy, w pełni sił okrążony niebezpieczeństwem jak wieloryb przepaścią wodną.

[*Faraon*, s. 102]

Porównajmy:

Bom widział, że wszelaka praca i każde dzieło dobre jest ku zazdrości jednych drugim. I toć jest marność i utrapienie ducha.

[Księga Koheleta, 4,4]

Lecz gdym się obejrzał na wszystkie sprawy swoje, które czyniły ręce moje, i na prace, którym podejmowałam pracując; oto wszystko marność, i utrapienie ducha, i nie masz nic pożytecznego pod słońcem.

[Księga Koheleta, 2,11]

Cały wywód Koheleta – podobnie jak pieśń Sary – dąży do tego żeby wykazać, że starania ludzkie nie mają sensu bez wsparcia Boga²². Finalnie śpiewająca zwraca się do Boga:

Przeżoż o Panie, Stworzycielu mój, ku Tobie zwraca się umęczona dusza ludzka, tyś ją wywiódł na świat pełen zasadzek, Tyś w niej zaszczeplił trwogę śmierci. Tyś zamknął wszelkie drogi spokoju, wyjąwszy tej, która do Ciebie prowadzi. A jak dziecię stąpać nie

W naszych świątyniach, panie, dzieją się czasem rzeczy nadzwyczajne i tajemnicze... Posagi bogów nieraz same robią i mówią, co chcą..." [*Faraon*, s. 516–517].

¹⁹ K. Tokarżówna, *Inspiracje i motywy biblijne...*, dz. cyt., s. 44.

²⁰ R. Blech, *Pieśń na cześć Sary z „Faraona” Bolesława Prusa i „Pieśni nad Pieśniami”*. *Analiza porównawcza*, [w:] *Biblia w literaturze polskiej. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska*, red. E. Jakiel i J. Mosakowski, Gdańsk 2013, s. 149–157.

²¹ Roxana Blech wskazuje, że paralelę tekstu śpiewanego przez Sarę jest nie tylko Księga Hioba, ale i staroegipska *Pieśń Harfiarza*. To nie jedyny przypadek, w którym następuje w *Faraonie* połączenie tekstów egipskich i biblijnych. Por. też, *O „Faraonie” Bolesława Prusa. Studium monograficzne*, Gdańsk 2017, s. 213.

²² Krystyna Tokarżówna wyśledziła w *Faraonie* jeszcze inne nawiązanie do Księgi Koheleta – w scenie śmierci Sementu. Zob. K. Tokarżówna, *Inspiracje i motywy biblijne...*, dz. cyt., s. 48.

umiejące chwyta się matki, aby nie upaść, tak mizerny człowiek wyciąga ręce do Twego miłosierdzia i wydobywa się z niepewności.

[*Faraon*, s. 102–103]

Porównajmy z jednym z psalmów Dawidowych:

Panie! wysłuchaj modlitwę moję; dla prawdy twojej wysłuchaj mię i dla sprawiedliwości twojej.

[...]

3. Gdyż prześladowuje nieprzyjaciel duszę moję, potarł równo z ziemią żywot mój; sprawił to, że muszę mieszkać w ciemnościach, jako ci, którzy z dawna pomarli.

4. I ściśniony jest we mnie duch mój, a we wnętrznościach moich niszczy serce moje.

[...]

6. Wyciągam ręce moje ku tobie; dusza moja, jako sucha ziemia, ciebie pragnie.

[...]

8. Spraw, abym rano słyszał miłosierdzie twoje, bo w tobie ufam; oznajmi mi drogę, którą bym miał chodzić; bo do ciebie podnoszę duszę moję,

[Księgi Psalmów, 143, 1–8]

Interesujący jest skutek, jaki wywołują śpiewy Sary. Ramzes wygłasza następującą refleksję:

– Wy, Żydzi, jesteście naród posępny. Gdyby w Egipcie tak wierzono, jak uczy wasza pieśń, nikt nie śmiałyby się nad brzegami Nilu. Można ukryliby się ze strachu w podziemiach świątyń, a lud, zamiast pracować, uciekłyby do jaskiń i stamtąd wyglądał zmiłowania, które by zresztą nie nadeszło.

[*Faraon*, s. 103]

Te rozważania dziwnie korelują z opiniami, jakie Petroniusz wygłasza w związku z naukami, których udziela mu Paweł z Tarsu.

Nie chcę – rzekł – wiedzieć o niczym, co mogłoby mi popsuć życie i zniweczyć jego piękność. Mniejsza, czy nasi bogowie są prawdziwi, ale są piękni, jest nam przy nim wesoło i możemy żyć bez troski²³.

Tak jak Petroniusz, tak i Ramzes woli rozkosze życia od pouczeń moralnych:

Dlatego, Saro, prędzej Twoje wdzięki aniżeli Twoja pieśń rozproszy moją troskę. Gdybym tak poczynił sobie, jak uczą żydowscy mędracy, i czekał na pomoc z nieba, wino uciekałoby od moich ust, a kobiety od moich domów.

[*Faraon*, s. 103]

²³ H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Warszawa 2007, s. 364.

Wolę moją Eunice niż twoją naukę, Judejczyku [...] ²⁴.

W przywoływanej już Księdze Koheleta cały rozdział drugi poświęcony jest złudzeniu szczęścia, jakie daje używanie życia:

Zgromadziłem też sobie srebro i złoto; i klejnoty od Królów i krain. Sporządziłem też sobie śpiewaki i śpiewaczki, i inne rozkoszy synów ludzkich, i muzyczne naczynia rozliczne.
[Księga Koheleta, 2,28]

Te działania prowadzą Koheleta do konstatacji, że wszystkie rozkosze życia są marnością i jedynie więź z Bogiem może dać człowiekowi spokój i spełnienie. W *Epilogu* powieści mędrzec Menes, odnosząc się do klęski Ramzesa XIII, wprost trawestuje omawianą księgę:

Każda rzecz ma swój czas, w którym dojrzewa, i taki w którym marnieje. Ramzes XIII zdarzył się w epoce niewłaściwej, więc musiał ustąpić.
[*Faraon*, s. 605; podkr. – B.S.]

Każda rzecz ma swój czas, i każde przedsięwzięcie ma swój czas pod niebem. Jest czas rodzenia i czas umierania; czas sadzenia, i czas wycinania tego, co sadzono.
[Księga Koheleta, 3,1–2]

Zatem Ramzes, odrzucając przesłanie pieśni bohaterki, odwraca się od bezpośredniego pouczenia, jakie daje Biblia. Sara w opisywanym momencie występuje w roli prorokini, ale nie zyskuje należnego jej posłuchu. Zostaje zdegradowana do roli kochanki.

Nie usiłuję dowieść, że Prus inspirował się Sienkiewiczem (bądź odwrotnie, zwłaszcza że obie powieści powstawały równolegle), ale że istniała wspólnota poglądów czy też wyobrażeń, dotyczących szeroko rozumianej starożytności i jej stosunku do „religii Księgi”. Petroniusz nie chce przyjąć przesłania chrześcijańskiego, Ramzes – judejskiego. Obaj źle kończą. Jeśli przyjmiemy tezę, że *Faraon* jest powieścią odnoszącą się do „wielkich pytań” epoki – możemy (także dzięki wykazanemu przeze mnie powinowactwu z *Quo vadis*) uznać, że jednym z tych pytań było to o duchowość.

Zastanówmy się, czemu służy to masywne, intertekstualne odwołanie. Czytelnik może bowiem odnieść wrażenie chaosu czy też, podobnie jak wspomniany Parandowski, dojść do wniosku, że Prus stworzył „lepiankę”. Moim zdaniem kluczem są słowa Nikotris:

[...] Messu, jest to kapłan zdrajca, którego w naszych świątyniach po dziś dzień przeklinają [...] zabrali nam nie tylko złoto, ale i wiarę w Jedynego i nasze święte prawa, które dziś ogłaszają za własne.

[*Faraon*, s. 53–54; podkr. – B.S.]

Określenie „zabrali” zdaje się sugerować wtórność wyznania mojżeszowego wobec religii egipskiej. Dlaczego jednak miałyby to być taką wielką zbrodnią? Byłoby nią, gdyby

²⁴ Tamże, s. 365.

„zabranie” było aktem całkowitego zawłaszczenia (to jest sytuacją, w której ograbiony już nie posiada ukradzionej idei). Powstaje sytuacja, w której w Egipcie pozostaje jedynie pustka rytuału, podczas gdy „duchowa treść religii” znajduje się już poza jego obrębem. Zresztą, bezpośrednio po rozmowie z synem Nikotris zaczyna modlić się do Izydy (a zatem sama udowadnia, że w Egipcie panuje politeizm). Kazimierz Maciąg wyraża opinię, że przekonanie o monoteizmie kapłanów egipskich ma „dość solidne” podstawy, powołuje się przy tym na *Encyklopedię katolicką*²⁵. Badacz przywołuje przy tym następujący fragment powieści:

Byk Apis, którego niby czczą kapłani, jest najpiękniejszym bykiem w Egipcie i utrzymuje naszą rasę bydła. Ibisy i bociany oczyszczają z padliny nasze pola; dzięki kotom – myszy nie niszczą nam zapasów zboża, a dzięki krokodylom mamy dobrą wodę z Nilu, którą bez ich pomocy trulibyśmy się...

Tymczasem lekkomyślne i ciemne pospólstwo nie rozumie pożytku z tych zwierząt i wytepiłoby je w ciągu roku, gdybyśmy nie zabezpieczyli ich ceremoniami religijnymi.

[*Faraon*, s. 500]

Każdy czytelnik Księgi Wyjścia pamięta, jak ważną sprawą było dla Mojżesza wytepienie skłonności ludu do tworzenia podobizn bóstw (cielców). Ta „kradzież” idei może więc być właśnie zabranie powszechnej świadomości, że istnieje tylko Jedyny (czyli bóstwo monoteistyczne). Pozwalanie ludowi na wiarę w wielu bożków jest sprzeciwieniem się biblijnym wymogom.

Zauważmy, jak kreowana jest sytuacja językowa w utworze. Napisany jest po polsku, rzecz jasna, i na zasadzie umowy z czytelnikiem ten polski jest językiem egipskim. Tą mową posługują się Egipcjanie, Fenicjanie i Żydzi, natomiast gdy pojawiają się posłowie z Asyrii – potrzebny okazuje się tłumacz. Oznacza to, że kiedy na cześć Sary śpiewana jest *Pieśń nad pieśniami*, odbywa się to w języku egipskim (możemy się

²⁵ K. Maciąg, *Nauka (pozytywistyczna) w „Faraonie” Bolesława Prusa*, [w:] *Myśl filozoficzna, teologiczna i socjologiczna Bolesława Prusa*, Gdańsk 2018, s. 225. Przypomnijmy, że Janina Kulczycka-Saloni zwraca uwagę na to, że przekonanie o dwoistości religii egipskiej (monoteistycznej dla kapłanów, a politeistycznej dla ludu) zaczerpnął Prus z dzieła Johna Williama Drapera, *Dzieje umysłowego rozwoju Europy* (przeł. T. Korzon, Warszawa 1872). Por. J. Kulczycka-Saloni, *O „Faraonie”. Szkice*, Wrocław 1955, s. 52. W istocie wypada stwierdzić, że powieściopisarz dzielił ze współczesnymi sobie błędne poglądy na temat religii Egiptu, których źródłem było niezrozumienie, iż jest ona tak radykalnie różna od wielkich „religii Księgi” jako „religia narodowa, a nie religia światowa, religia kultowa, a nie religia ksiąg, religia powstała historycznie, a nie oparta na prawdach objawionych”. Nieporozumienie dotyczy też jej politeistycznego charakteru, który nie był, jak w dziele Prusa, sposobem na zamaskowanie istotnego monoteizmu czy też niższą formą religii stosowaną dla laików, ale swoistą koncepcją teologiczną, zgodnie z którą zrównano wszystkich bogów egipskich – małych i wielkich, narodowych i lokalnych, aby uznać ich za przejaw praboga, „wielkiej rzeczywistości Boga poza wielką ilością jego postaci”, w każdej, nawet „najmniejszej gminie wiernych” (S. Morenz, *Bóg i człowiek w starożytnym Egipcie*, przeł. M. Szczudłowski, Warszawa 1992, s. 15, 110). Wydaje się, że wspomniane dziewiętnastowieczne przekonania na temat religii starożytnych Egipcjan powodowały, że postrzegano ją jako bardzo bliską judaizmowi, a zatem odwołania do ksiąg biblijnych traktowano jako prawdopodobne i wygodne tłumaczenie niezrozumiałego za pomocą zrozumiałego.

utwierdzić w tym przekonaniu poprzez to, że, jak już pisałam, utwór jest połączeniem tekstu biblijnego i poezji egipskich), podobnie pieśń Sary parafrazująca Księgę Koheleta jest śpiewana po egipsku. Zatem nie istnieje osobny język Biblii²⁶. Można wręcz dojść do wniosku, że Egipcjanie posługują się hebrajskim. Kiedy Sargon mówi do egipskich kapłanów: „uczeni w piśmie” [*Faraon*, 285] cytuje określenie biblijne (i to z Nowego Testamentu). W tekście obu Testamentów zwrot ten oznacza ludzi, którzy odczytują Boże objawienie zawarte w tekście Świętej Księgi. Egipt nie miał jednej księgi, w której spisane zostałyby wierzenia. „Uczony w piśmie” może oznaczać po prostu kogoś, kto zna pismo, ale i taką osobę, która wie o Piśmie (czyli posiada wiedzę, jakiej pozbawiony jest lud Egiptu). Interesujące jest przy tym to, że skoro akcja *Faraona* została umieszczona w czasach biblijnych Sędziów, to znaczy, że toczy się w okresie, kiedy Biblia nie była jeszcze spisana. Zatem uczeni w Piśmie nie mogli jeszcze istnieć.

Zwróćmy uwagę na wątek sobowtóra pojawiający się w utworze. Jak wiadomo – sobowtór (ulubiona postać romantyków) był też atrakcyjny dla ludzi drugiej połowy dziewiętnastego wieku²⁷. Jednak wydaje się, że w *Faraonie* pochodzi on z jakiejś „awantury arabskiej” (czy też stanowi pomysł rodem z powieści „płaszcz i szpady”). Otóż nie mamy do czynienia z „sobowtorem duchowym”, lecz fizycznym. W świecie przedstawionym powieści bohaterowie są podzieleni na rasy różniące się kolorem skóry:

Rodowici mieszkańcy Egiptu mieli barwę skóry miedzianą, czym chełpili się, gardząc jednocześnie czarnymi Etiopami, żółtymi Semitami i białymi Europejczykami. Ten kolor skóry pozwalający odróżnić swojego od obcego przyczyniał się do jedności narodowej silniej aniżeli religia, którą można przejąć, albo język, którego można się wyuczyć.

[*Faraon*, s. 10; podkr. – B.S.]

W jaki sposób zatem Grek miałby być „ludzako podobny” do Egipcjanina? Zauważmy przy tym, że „wyglądanie jak Grek” nie oznacza bycia złotowłosym Achajem. Sara ma greckie rysy twarzy, cerę koloru kości słoniowej i czarne włosy. Wygląda na to, że to ona byłaby bardziej predestynowana do bycia sobowtorem Lykona. Prus-realista tworzy więc sytuację całkowicie nielogiczną. Po co? Roksana Blech twierdzi, że:

Ma wnosić do powieści to, co irracjonalne i demoniczne: motywy pościgu, śledztwa, morderstwa, mediumizmu oraz miłosnej rywalizacji o kobietę. Lykon to jednocześnie „cień za życia” młodego faraona, który go nęka i prześladowa; który jest do niego podobny nie tylko fizycznie, ale też psychicznie (łączą ich takie cechy charakteru jak gniew, pyrczość, impulsywność, skłonność do nienawiści, zazdrość o rywala, bezwzględność)²⁸.

²⁶ Paradoksalnie – to połączenie narodów i języków też może znaleźć uzasadnienie w Torze. Józef żeni się z Egipcjanką – Asenat, córką kapłana egipskiego. Zatem jego potomstwo to w połowie Egipcjanie; por. Księga Rodzaju 41, 50–52.

²⁷ Opisałam tę kwestię dokładnie na przykładzie *Tragikomedii prawdy*. Por. B. Szargot, *Pożytywista i prawda. Wokół „Tragikomedii prawdy” Aleksandra Świętochowskiego*, Katowice 2005.

²⁸ R. Blech, *O „Faraonie” Bolesława Prusa...*, dz. cyt., s. 211. Pisząc o cieniu, badaczka idzie tropem wskazanym przez Zbigniewa Majchrowskiego. Por. Z. Majchrowski, *Sobowtór* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 2009, s. 886.

Nie zgadzam się z badaczką o tyle, że wydaje mi się, iż różnice osobowościowe między tymi postaciami są wyraźnie zaznaczone. Ramzes jest porywczy, ale źródłem jego popędliwości jest niechęć do kłamstwa (ukaranie Sary) czy niesprawiedliwości (walka z kapłanami). Nienawiść nie popycha go do zbrodni, przeciwnie – potrafi szlachetnie zachowywać się wobec wrogów. Lykon reprezentuje siłę, by tak rzec, pierwotne – w gruncie rzeczy nie rozumie ani miłości, ani lojalności. Idea „cienia” na tym zresztą się opiera – cień reprezentuje stronę mroczną.

Według mnie kluczem jest odrębność religijna Greka. Postać ta wychodzi zupełnie poza podział: Żydzi (posiadacze istoty wiary) i Egipcjanie (depozytariusze form kulturowych)²⁹. Nie obowiązują go normy moralne kształtowane w Torze. Nadaje się więc znakomicie do roli „bicz bożego”, przynoszącego karę Ramzesowi, który odrzucając Sarę, pogрузzył się w piętnowanym przez Biblię hedonizmie³⁰. Jednocześnie gdy Lykon jako „czarna strona” Ramzesa zostaje przez niego zabity – protagonista też musi umrzeć.

Marek Pąckiński następująco sprecyzował problematykę *Faraona*:

[tematem jest – B. Sz.] religijny kryzys, a zarazem możliwości i perspektywy wyjścia zeń, religijnego odrodzenia³¹.

Dalej Pąckiński pisze, że kryzys ten ma cechy dziewiętnastowiecznego ateizmu i na dowód przytacza wypowiedź Tutmozisa, który wskazuje na ciemnotę ludu wierzącego w wielu bogów. Dalej bohater mówi, że kapłani wierzą tylko w Najwyższego i w tajemnicy czczą go w świątyniach³². Nie bardzo przy tym wiadomo, czemu ma służyć tajemnica, skoro laicy: Tutmoisis, Ramzes i Nikotris, wiedzą o Najwyższym, a *de facto* odrzucają wiarę w niego na rzecz politeizmu lub ateizmu.

Wydaje się zatem, że dzięki intertekstualnym nawiązaniom *Faraon* zyskuje bliski *Quo vadis* sens paraboliczny. Jeśli obie powieści potraktować jako realizacje „historyzmu maski”, a zatem historyczne, ale i „kostiumowe”, bo w istocie opowiadające o świecie współczesnym, to aluzja biblijna w obu wypadkach służy ocenie zdegradowanej, zeświecczonej współczesności, w której żywą wiarę zastąpiły rytuał, sceptycyzm i klerikalizm. Tymczasem obok świata doczesnego istnieje też inny – na zasadzie ciągłej obecności (uaktualnienia) żyją w nim potomkowie (wcielenia) biblijnych postaci: Sary, Izaaka, Gedeona. Powtarza się historia prześladowań i wyjścia z Egiptu – który w tej pseudohistorycznej powieści jest przeciw obrazem współczesnemu autorowi świata.

²⁹ Wedle słów Ramzesa XII: „Oni cały świat widzą inaczej niż my” [*Faraon*, s. 129].

³⁰ Kazimierz Maciąg stwierdza, że Ramzes: „[...] przypomina dziewiętnastowiecznego, pozytywistycznego agnostyka, który zdaje się wątpić we wszystko z nauką włącznie. Zresztą Prus, czy raczej narrator *Faraona*, zdaje się nie mieć najlepszego zdania o wiedzy i rozumie głównego bohatera [...]”; K. Maciąg, *Nauka (pozytywistyczna)...*, dz. cyt., s. 227. Odrzucanie przesłania Sary jest jednym z dowodów na brak roztropności młodego władcy.

³¹ M. Pąckiński, *Egipt Prusa i Kartagina Flauberta – pomiędzy scjentyzmem a orientalizmem*, [w:] *Bolesław Prus. Artysta...*, dz. cyt., s. 157.

³² Tamże, s. 157–158.

Bibliografia

- Biblia Święta to jest Całe Pismo Święte Starego i Nowego testamentu z hebrajskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłumaczona*, Królewiec 1823.
- Blech R., *O „Faraonie” Bolesława Prusa. Studium monograficzne*, Gdańsk 2017.
- Bubak J., *Księga naszych imion*, Kraków 1993.
- Dziadosz D., *Deuteronomistyczna lektura prześladowania madianickiego. Studium historyczno-krytyczne Szd 6, 1–10*, „Teologia i Człowiek” 2016, nr 3, s. 77–96.
- Grant M., *Dzieje dawnego Izraela*, przeł. J. Schwakopf, Warszawa 1991.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Kulczycka-Saloni J., *O „Faraonie”*. Szkice, Wrocław 1955.
- Machnicka V., *Peryfrastyczny obraz boskości i świętości w „Faraonie” Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Artysta. Myśliciel. Świadek epoki*, red. J. Snopek, Warszawa 2016, s. 169–192.
- Maciąg K., *Nauka (pozytywistyczna) w „Faraonie” Bolesława Prusa*, [w:] *Myśl filozoficzna, teologiczna i socjologiczna Bolesława Prusa*, Gdańsk 2018, s. 217–231.
- Morenz S., *Bóg i człowiek w starożytnym Egipcie*, przeł. M. Szczudłowski, Warszawa 1992.
- Niwiński A., *Literacka wyprawa Bolesława Prusa do starożytnego Egiptu, czyli Faraon okiem egiptologa*, [w:] *B. Prus, Faraon*, wyd. analityczno-krytyczne z ilustracjami E. Okunia, Warszawa 2014, s. 630–631.
- Parandowski J., „Faraon”, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 1, s. 4.
- Pąckiński M., *Egipt Prusa i Kartagina Flauberta – pomiędzy scjentyzmem a orientalizmem*, [w:] *Bolesław Prus. Artysta. Myśliciel. Świadek epoki*, red. J. Snopek, Warszawa 2016, s. 151–167.
- Prus B., *Faraon*, il. J.M. Szancer, Warszawa 1968.
- Sienkiewicz H., *Quo vadis*, Warszawa 2007.
- Szargot B., *Pozytywista i prawda. Wokół „Tragikomedii prawdy” Aleksandra Świętochowskiego*, Katowice 2005.
- Szargot M., *Opowieści niesamowite Józefa Bogdana Dziekońskiego*, Katowice 2004.
- Tokarżówna K., *Inspiracje i motywy biblijne w twórczości Bolesława Prusa*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 25–63.
- Winiarski L., „Faraon”, „Prawda” 1897, nr 23, s. 272.

About biblical allusion in *Faraon* by Bolesław Prus

Abstract

The article is devoted to the role of a biblical allusion in *Faraon* by Bolesław Prus. The names of characters (Sara, Gedeon), which refer the text of the novel to the Book of Genesis and the Book of Judges, are allusive. Moreover, references to Moses and Isaac are made in the text, as well as – a few times – to the Book of Kohelet. A unique feature of Bolesław Prus’s novel is that although it talks about the history of ancient Egypt, it treats the Bible as an outright historical source. The result of such an attitude is that the events described in the Old Testament (non-existent in the descriptions by the historians of Egypt) become an element of the world presented in Prus’s work. The reason for that is the willingness to show that the problems of the fictional world are, to a certain extent, caused by an inappropriate perception of spiritual matters.

Słowa kluczowe: Bolesław Prus, pozytywizm, powieść historyczna, aluzja biblijna, onomastyka literacka

Keywords: Bolesław Prus, positivism, historical novel, biblical allusion, literary onomastics

Vira Neszew

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID 0000-0001-6776-6914

**„Sztuka dla sztuki” czy „sztuka dla narodu”?
Działalność artystyczna, krytycznoliteracka oraz wydawnicza
Iwana Trusza wobec wyzwań ukraińskiego życia społecznego
w Galicji na przełomie XIX i XX wieku**

W polskiej świadomości kulturowej można od pewnego czasu zaobserwować reaktywację pamięci o Iwanie Truszu – ukraińskim malarzu, krytyku artystycznym, organizatorze życia artystycznego we Lwowie, który w latach 1891–1897 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po ukończeniu ASP Trusz wrócił na stałe do Lwowa, gdzie prowadził aktywną działalność artystyczną oraz był organizatorem wielu kulturalnych przedsięwzięć końca XIX i początku XX wieku. Artysta znał osobiście i współpracował m.in. z Romanem Bratkowskim, Henrykiem Zbierchowskim, Iwanem Frankiem, Wasylem Stefanykiem, a także był twórcą portretów wybitnych ukraińskich działaczy literatury i nauki (m.in. Iwana Franki, Mychajła Drahomanowa, Mychajła Hruszewskiego, Lesi Ukrainki)¹. Zainteresowanie postacią Trusza ze strony Polaków niewątpliwie spowodowane jest narastaniem świadomości o wspólnym polsko-ukraińskim dziedzictwie kulturowym we Lwowie na przełomie XIX i XX wieku, a także potrzebą dokładnego zbadania podłoża kontaktów intelektualnych między ówczesnymi Polakami i Ukraińcami. Trusz wydaje się być doskonałym przykładem tego, w jaki sposób bliskie obcowanie z kulturą sąsiednią wpłynęło na ukształtowanie się oryginalnego stylu artystycznego malarza, a później było pewnego rodzaju przykładem tego, jaką drogę rozwoju intelektualnego powinno wybrać ówczesne ukraińskie społeczeństwo².

¹ Więcej na ten temat zob. T.Ū. Galajčak, *Truš İvan İvanovič*, [w:] *Enciklopediâ İstorii Ukraïni*, red. V.A. Smolij, Kiïv 2013, s. 171–172.

² Specyfikę oraz różnice w rozwoju ówczesnej literatury i sztuki (polskiej i ukraińskiej) poruszam fragmentarycznie, ponieważ wspomniane zagadnienie nie jest głównym tematem tego szkicu. Zaznaczę tylko, że ówczesna polska i ukraińska literatura i sztuka rozwijały się w odmiennych warunkach (historycznych, społecznych, kulturowych itd.), na co zwraca uwagę wielu współczesnych ukraińskich literaturoznawców. Solomia Pawlyczko zaznacza, że w literaturze ukraińskiej „nie ma postaci porównywalnych skalą do Jamesa Joyce’a czy Alberta Camusa, ani ruchu podobnego do »Młodej Polski« nie ze względu na nazwę, lecz ze względu

Świadectwem coraz większego zainteresowania twórczością i działalnością intelektualną Trusza są publikacje naukowe, w których autorzy wracają do twórczości malarskiej artysty lub jego tekstów krytyczno-literackich. W 1996 roku ukazał się drukiem polski przekład publikacji Jurija Biriulowa pt. *Secesja we Lwowie*, w której autor niejednokrotnie wymienia nazwisko ukraińskiego malarza jako przedstawiciela lwowskiego życia artystycznego przełomu XIX i XX wieku. Przyjazne relacje Trusza z polskimi artystami pozytywnie oddziaływały na aktywizację polsko-ukraińskiej współpracy (m.in. w ramach działalności Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych lub Grupy Sześciu)³:

Znane są liczne przykłady bliskiej przyjaźni i wzajemnego oddziaływania lwowskich pisarzy, uczonych, dziennikarzy i artystów różnych narodowości. Spośród zwolenników secesji ścisłe kontakty utrzymywali Zygmunt Kurczyński i Włodzimierz Błocki z Mychajłem Jackiwem, Sydirem Twerdochlibem i Mychajłem Paraszczukiem, Roman Bratkowski i Henryk Zbierzchowski z Iwanem Truszem, Alfred Zachariewicz i Tadeusz Obmiński z Janem Lewińskim, Ołeksza Nowakiwski z Wyspiańskim itd.⁴

W 2015 roku Katarzyna Sadkowska w publikacji pt. *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej (1896–1914)* umieszcza artykuł Stanisława Womeli⁵ z roku 1900, w którym wybitny polski krytyk szczegółowo omówił obrazy malarza. Beata Lewińska-Gwóźdź w serii artykułów⁶ przybliży czytelnikowi wybrane aspekty twórczości artystycznej Iwana Trusza⁷, a Joachim Śliwa na łamach „Nowego Filomaty”

na wkład w literaturę narodową”. I dalej: „Nie ma wątpliwości, że między modernizmem Joyce’a oraz modernizmem »Młodej Polski« jest niewiele wspólnego. Jeszcze mniej wspólnego jest między nimi a ukraińskim modernizmem, jeśli przypuścić, że on naprawdę istniał” (zob. S. Pavličko, *Diskurs modernizmu v ukraïns'kij literaturi*, Kiïv 1999, s. 9). Tamara Hundorowa pisze o wywyższeniu ideału ówczesnej Europy, która dla ukraińskich intelektualistów przełomu XIX i XX wieku była wzorem do naśladowania. Dlatego „właśnie z europeizmem utożsamia się pojęcie moderny jako takiej” (zob. T. Gundorova, *Proâvlennâ Slova. Diskusiâ rann'ogo ukraïns'kogo modernizmu*, Kiïv 2009, s. 58–59). Wówczas Hałyna Korbycz zwraca uwagę na cechę charakterystyczną ukraińskiego modernizmu, która polega na braku nabycia przez niego „estetycznego zaostrenia, jak dekadentyzm i symbolizm na Zachodzie”. Badaczka podkreśla, że ukraiński modernizm „nie uwyraźnił w pełni tendencji do rozgraniczenia i hermetyzacji estetycznej rzeczywistości”, co jest jedną z kluczowych właściwości zachodnioeuropejskiego modernizmu (zob. G. Korbič, *Zahid, Pol'sha, Rosiâ v literaturno-krytyčnomu diskursi rann'ogo ukraïns'kogo modernizmu: vibrani aspekti recepcii*, Poznań 2010, s. 32). Por. także: A. Korniejenko, *Ukraiński modernizm*, Kraków 1998.

³ Zob. J. Biriulow, *Secesja we Lwowie*, przeł. J. Derwojed, Warszawa 1996, s. 14.

⁴ Tamże, s. 11.

⁵ S. Womela, *Z salonu sztuki*, [w:] *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej (1896–1914)*. Antologia, wyb., wstęp i oprac. K. Sadkowska, Warszawa 2015, s. 121–130.

⁶ B. Lewińska-Gwóźdź, *Iwan Trusz: malarski pejzaż duszy*, „Społeczeństwo Otwarte” 1994, nr 5 (11), s. 29–33; też, *Nie topografia, lecz stan duszy, czyli psychizacja pejzażu w twórczości Iwana Trusza (1869–1941)*, „Saeculum Christianum” 2022, t. 29, s. 255–266.

⁷ Taż, *Iwan Trusz...*, dz. cyt., s. 29–33; też, *Nie topografia, lecz stan duszy...*, dz. cyt., s. 255–266.

publikuje artykuł pt. *Egipt starożytny w słonecznej palecie Iwana Trusza*⁸, omawiający serię obrazów ukraińskiego artysty, które powstały w trakcie podróży na Bliski Wschód w 1912 roku. W 2020 roku ukazuje się drukiem drugi tom książki pt. *Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów (1882–1917)*, w której spośród tekstów wybitnych polskich artystów i działaczy kultury (m.in. Feliksa Jasieńskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Zenona Przesmyckiego) widnieje nazwisko Iwana Trusza jako jednego z autorów ponownie wydanych tekstów.

Należałoby także wspomnieć o wydarzeniu artystycznym poświęconym ukraińskiemu malarzowi, które miało miejsce w Sopocie. W dniach 30 czerwca – 25 września 2011 roku odbywała się wystawa artysty pt. *Słoneczne akordy w palecie Iwana Trusza*, ciesząca się ogromnym zainteresowaniem. Na wystawie można było zapoznać się z obrazami Ukraińca, które zostały udostępnione przez Muzeum Narodowe we Lwowie⁹. Zwieńczeniem współpracy polskich i ukraińskich muzealników w ramach tej wystawy stała się publikacja *Słoneczne akordy w palecie Iwana Trusza. Prace ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie im. Andrzeja Szeptyckiego*¹⁰, w której wstępny artykuł, a także opis każdego obrazu Trusza w katalogu przygotowano w dwóch wersjach językowych – po polsku i ukraińsku.

Wspomniane publikacje oraz wydarzenia kulturalne bez wątpienia są świadectwem przynależności Trusza nie tylko do ukraińskiego, lecz również do polskiego oraz światowego środowiska artystycznego przełomu XIX i XX wieku. Niemniej jednak głównym celem mojego artykułu jest przedstawienie Trusza nie tylko jako malarza, lecz również jako aktywnego krytyka artystycznego, propagatora sztuki ukraińskiej, a także jednego z aktywnych uczestników życia kulturalnego Lwowa końca XIX i początku XX wieku. Obecność Trusza w ówczesnej polskiej prasie oraz na polskich wystawach artystycznych w kraju i za granicą (m.in. londyńska wystawa pt. *Lemberg Polish artists*¹¹, na której zostały zaprezentowane publiczności obrazy *Widok z Krymu*

⁸ J. Śliwa, *Egipt starożytny w słonecznej palecie Iwana Trusza*, „Nowy Filomata” 2020, nr 24, s. 115–128.

⁹ *Słoneczne akordy w palecie Iwana Trusza* [informacja o wystawie], trójmiasto.pl, <https://kultura.trojmiasto.pl/Słoneczne-akordy-w-palecie-Iwana-Trusza-imp192926.html?imp=192926&vop=std> [dostęp: 30.11.2021].

¹⁰ *Słoneczne akordy w palecie Iwana Trusza: prace ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie im. Andrzeja Szeptyckiego*, oprac. O. Biła, red. tekstu w języku ukraińskim T. Rizun, przeł. na język polski I. Chomyn, Sopot 2011.

¹¹ W artykule pt. *Sztuka polska w Londynie* Stanisław Rejchan szczegółowo opisuje, w jaki sposób jury, składające się z Dębickiego, Augustynowicza, Janowskiego, Bratkowskiego, Rozwadowskiego i Góralczyka, dokonywało wyboru artystów oraz reprezentowanych przez nich dzieł. Pośród wybranych malarzy polskich (m.in. Malczewskiego, Rejchana, Lentza, Kossaka) widnieje również nazwisko ukraińskiego artysty. Warto zwrócić uwagę na zapis imienia Trusza: autor podaje polską wersję „Jan” oraz w żadnym fragmencie tekstu nie wspomina, że Trusz jest ukraińskim malarzem (zob. S. Rejchan, *Sztuka polska w Londynie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 27–52, s. 520–521). Ten fakt może być interpretowany jako niechęć wybranych polskich intelektualistów do uznania Iwana Trusza za samodzielny ukraiński artystę. Współczesna badaczka Katarzyna Glinianowicz, podkreślając, że „polski dyskurs kresowy nie dostrzegał w Rusinach-Ukraińcach partnerów kulturowych”, proponuje spojrzeć na relacje polsko-ukraińskie

oraz *Stydyum*¹²), świadczy bowiem o przynależności ukraińskiego artysty do polskiego świata artystycznego.

W krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych

W latach 1891–1897 Iwan Trusz był studentem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W momencie rozpoczęcia przez przyszłego malarza nauki dyrektorem placówki był przedstawiciel malarstwa historycznego – Jan Matejko¹³. Ukraiński artysta pobierał nauki malarskie u Izzydora Jabłońskiego, Władysława Łuszczkiewicza, Józefa Unierzyńskiego, Leopolda Löfflera¹⁴. W roku 1895 dyrektorem Akademii został Julian Fałat, który zaangażował do pracy pokolenie młodych polskich malarzy (m.in. Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego). Ten fakt jest istotny, ponieważ wymienionym polskim artystom studenci ASP mogli szczegółowo zapoznać się z nowymi kierunkami w malarstwie modernistycznym (np. symbolizmem, impresjonizmem)¹⁵. Jarosław Nanowskyj – ukraiński badacz twórczości artystycznej Trusza – pisze, że punktem zwrotnym w kształtowaniu się Trusza-artysty jest poznanie przez Ukraińca stylu malarskiego Jana Stanisławskiego, który „prowadził zajęcia z malarstwa za miastem, pod niebem, gdzie uczył swoich uczniów malowania pejzaży bezpośrednio z przyrody – w plenerze, zwracając ich uwagę na charakter danego motywu, na bogactwo kolorów w naturze”¹⁶. Naukowiec również zaznacza, że: „Pod kierownictwem Stanisławskiego Trusz nauczył się doskonale wykorzystywać efekty światła i powietrza, przekazywać w utworach pejzażowych swoje głębokie odczucie przyrody”¹⁷. Na pokrewieństwo stylu malarskiego Trusza i Stanisławskiego, wynikające z zamiłowania do przyrody, zwraca uwagę Lewińska-Gwóźdź: „Właśnie chęć dotarcia do istoty natury, jej intuicyjne poznanie zbliżyło ukraińskiego artystę do Jana Stanisławskiego, wybitnego polskiego pejzażysty i pedagoga, również jak on kresowianka z pochodzenia”¹⁸. Z kolei ukraińska badaczka Walentyna Kuchar wspomina o tym, że Trusz był świadomy wpływu Stanisławskiego na jego twórczość: „Malarz nie zaprzeczał polskich wpływów Krakowskiej Akademii

w Galicji przełomu XIX i XX wieku w perspektywie postkolonialnej (zob. K. Glinianowicz, *Z cienia polskości. Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2015, s. 11).

¹² Zob. S. Rejchan, *Sztuka polska w Londynie...*, dz. cyt., s. 520.

¹³ Ā. Nanovs'kij, *Īvan Truš*, Kiïv 1967, s. 10.

¹⁴ *Trusz Iwan*, [w:] E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854–1904)*, Kraków 1905, s. 299.

¹⁵ Ā. Nanovs'kij, *Īvan Truš...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁶ Tamże, s. 13. Tekst oryginału: „проводив заняття з малярства за містом, просто неба, де вчив своїх учнів малювати пейзажі безпосередньо з природи – у пленері, звертаючи їхню увагу на характер даного мотиву, на багатство кольорів у природі”. Wszystkie cytowane fragmenty z publikacji w języku ukraińskim podają w tłumaczeniu własnym.

¹⁷ Tamże, s. 14. Tekst oryginału: „Під керівництвом Станіславського Труш навчився віртуозно використовувати ефекти світла і повітря, передавати в пейзажних творах своє глибоке відчуття природи”.

¹⁸ B. Lewińska-Gwóźdź, *Iwan Trusz...*, dz. cyt., s. 29.

Sztuk Pięknych, przyznając wyjątkowe znaczenie J. Stanisławskiemu¹⁹. Oksana Biła również uwypukla wpływ Wyczółkowskiego i Stanisławskiego na twórczość młodego Trusza: „Wyczuwa się w nich [szkicach plenerowych – V.N.] jeszcze niepewne pociągnięcia pędzlem młodego artysty, a w kolorystyce i decyzjach kompozycyjno-tematycznych całkowite naśladownictwo nauczycieli malarstwa Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego”²⁰. Biła wymienia obrazy, w których wyraźnie widać wpływ polskich malarzy (m.in. *Studium lasu w Brodach*, *Trawniki z kwiatami*, *Kwitnący ogródek*, *Maki*, *Mały staw*)²¹.

Podobieństwo stylu malarskiego Stanisławskiego i Trusza niejednokrotnie było zauważane przez ówczesnych krytyków artystycznych i literackich. Warto jednak podkreślić, że w większości ocena wpływu Stanisławskiego na wczesne prace ukraińskiego artysty zależała od tego, do której generacji młodopolskiej należał autor tekstu krytyczno-literackiego. Dla przykładu, Jan Bołoz-Antoniewicz – przedstawiciel starszej generacji młodopolan we Lwowie – oceniał twórczość ukraińskiego artysty następująco: „Trusz przynosi prawdziwy zaszczyt mistrzowi swemu, Stanisławskiemu, a spodziewam się, że przyniesie mu większy jeszcze, rozwijając się odtąd zupełnie samoistnie”²². Według Bołoz-Antoniewicza Trusz był samodzielnym artystą, który posiadał własny styl malarski, a także umiejętnie przekładał na płótno każdy szczegół zaczerpnięty z otaczającej go natury.

Jak u tego artysty [Stanisławskiego – V.N.], tak i u Trusza, nie jest właściwie nie pominiętym, co jeszcze częścią integralną inwentarza danego widoku; ale wszelki szczegół wydaje się w tych obrazkach miniaturowych rozmiarów jedynie jak cząstka kunsztownego organizmu. Artysta kładzie rękę na puls przyrody i znajduje ją zawsze w pewnym osobliwym stanie spokoju lub rozdrażnienia. Obrazy jego nazwałbym najchętniej psychologicznymi portretami natury²³.

Przedstawiciele drugiej generacji młodopolskiej negatywnie oceniali podobieństwo w pracach Stanisławskiego i Trusza, twierdząc, że kopiowanie ogranicza rozwój własnego stylu. Wynikało to przede wszystkim z tego, że pokolenie twórców młodopolskich, stawiających swoje pierwsze kroki artystyczne na początku XX wieku, zostało mocno obciążone osiągnięciami ich poprzedników, a zachowanie oryginalnego stylu stawało się dla młodych artystów nie lada wyzwaniem. Na skomplikowane stanowisko drugiej generacji twórców okresu Młodej Polski zwraca uwagę Irena Maciejewska:

¹⁹ V. Kuhar, *Ivan Truš: do istorii viroblennâ tvorčogo počerku*, [w:] *Visnik komercijnoï akademii. Serii: Gumanitarni nauki*, vip. 12, L'viv 2014, s. 83. Tekst oryginału: „З польськими впливами Краківської академії мистецтв маляр погоджувався, визнаючи виняткову значимість Я. Станіславського”.

²⁰ *Słoneczne akordy w palecie Iwana Trusza...*, dz. cyt., s. 9.

²¹ Tamże, s. 9.

²² J. Bołoz-Antoniewicz, *Ze sztuki lwowskiej*, „Życie i Sztuka. Pismo dodatkowe, ilustrowane [do „Kraju”]” 1904, nr 48, s. 2.

²³ Tamże, s. 1.

o ile pierwsza generacja poetów modernistycznych, zaczynająca swą działalność około roku 1890, wyrosła w opozycji, w buncie przeciw zastanym kształtom liryki, w walce o jej nowe treści, o tyle generacja debiutująca pod sam koniec wieku przyjmowała gotowe wzorce liryki modernistycznej, ukształtowane już schematy liryczne epoki, szlifując je jedynie i urozmaicając²⁴.

Nie ma wątpliwości, że w twórczości Trusza szukano wpływów jego nauczyciela właśnie ze względu na panujące przekonanie, iż młodzi twórcy zazwyczaj są epigonami. Takiego zdania był m.in. Stanisław Womela – reprezentant młodej generacji krytyków artystycznych. W artykule *Z salonu sztuki*²⁵ Womela, dając szczegółową ocenę obrazów Trusza, zwrócił uwagę czytelnika na niedoskonałości dzieł ukraińskiego artysty, wynikające z dominacji w pracach malarskich Ukraińca wpływu jego nauczyciela, którego nie sposób nie zauważyć. Womela zasugerował, że Truszowi brakuje jeszcze umiejętności przekazania emocji na płótno, ponieważ widz w pierwszej kolejności skupia się na technice malowania obrazu, a nie na emocjach, które powinno wywołać dzieło artystyczne:

Pan Stanisławski, który wywarł znaczny wpływ na pana Trusza, lubi [...] malować [...] drobne rozmiarami i tematem pejzażyki. Ale u niego prosty łąn zboża, pole kapusty, grupka drzew [...] nie są oderwane od reszty przyrody, lecz związane z nią i z człowiekiem, niewidzialnymi nitkami nastroju. [...] odnośnie do wrażenia wszystko jedno, czy on to czyni świadomie, czy nieświadomie; dość, że to czyni i dopiero po uporaniu się z nastrojem przezeń wywołanym, po przywyknienu do niego, przejść można do zastanawiania się nad świetną techniką, kontrolowania obserwacji i środków. U Pana Trusza tej pierwszej instancji tak jakby nie było i widz od razu myśleć zaczyna o tym, czy to jest dobrze, czy źle namalowane [...]²⁶.

Inni działacze kultury i sztuki zbieżności w postrzeganiu rzeczywistości przez Stanisławskiego i Trusza traktowali jako etap przejściowy w poszukiwaniu własnego stylu malarskiego młodego artysty. Henryk Zbierchowski, którego łączyło z Truszem nie tylko zamiłowanie do sztuki, lecz także przyjaźń, podkreślał, że nie obserwuje w dorobku artystycznym Ukraińca naśladownictwa Stanisławskiego, przez co krytyk wcale nie pomniejszał roli nauczyciela w kształtowaniu się stylu malarskiego artysty, przekonując: „dziś jest Trusz indywidualnością wielką, nie naśladuje nikogo, jedynie ze Stanisławskim, który stanowczo wpłynął na rozwój jego talentu, łączy go pewne duchowe pokrewieństwo”²⁷. Wówczas ukraiński publicysta Mychajło Moczulski – autor tekstów krytyczno-literackich o Wasylu Stefanyku oraz członkach stowarzyszenia literackiego

²⁴ I. Maciejewska, *„Sny o potędze” i sny o znużeniu (początki twórczości Leopolda Staffa)*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 2, s. 35.

²⁵ Po raz pierwszy artykuł Stanisława Womeli pt. *Z salonu sztuki* został opublikowany na łamach lwowskiego „Przeglądu Politycznego, Społecznego i Literackiego” 1900, nr 36, s. 2.

²⁶ S. Womela, *Z salonu sztuki...*, dz. cyt., s. 124.

²⁷ H. Zbierchowski, *Iwan Trusz*, [w:] tegoż, *Impresje*, Kraków 1902, s. 67.

„Młoda Muza”²⁸ – wyeksponował oryginalną kolorystykę obrazów Trusza, za której pomocą malarz przekazywał widzowi emocje, towarzyszące mu w czasie tworzenia dzieła artystycznego: „młodość i zapach wiały od farb Trusza: wszystko dawało jaskrawe świadectwo tego, że wykonawcą nie jest bojaźliwy uczeń Stanisławskiego, a energiczny śmiały artysta, który nie myśli i nie pracuje według szablonów, szuka nowych dróg”²⁹. Warto zaznaczyć, że w bardzo krótkim czasie ukazały się teksty, w których obrazy Trusza były postrzegane już jako dzieła dojrzałe, samoistne. Wybitny polski malarz Roman Bratkowski określił ukraińskiego artystę mianem „lubieńca lwowskich krytyków”³⁰, na którego „temat czytamy tylko same panegiryki”³¹. W perspektywie ówczesnej krytyki artystycznej Trusz przestaje być uzdolnionym uczniem wybitnego nauczyciela, natomiast staje się artystą samodzielnym, wolnym od wpływów swojego mistrza – Jana Stanisławskiego.

Wielce sympatyczny pejzażysta Iwan Trusz, z innych wystaw dobrze już nam znany, wystawił wielką liczbę swych bardzo dobrych i sumiennych prac. Z przyjemnością konstatujemy ciągły rozwój jego sympatycznego talentu, przynoszącego zaszczyt Akademii Krakowskiej, której Trusz był uczniem. W pierwszych jego pracach aż nadto był widoczny wpływ Stanisławskiego [...], dzisiaj pozbył się Trusz manieri Stanisławskiego i tworzy samodzielnie, oryginalnie [...]”³².

Nie sposób zaprzeczyć: wpływ Stanisławskiego³³ na kształtowanie się stylu malarzkiego Trusza był bezdyskusyjny; dzięki mistrzowi ukraiński malarz mógł „spojrzeć

²⁸ „Młoda Muza” (1906–1909) – ukraińskie stowarzyszenie literackie, którego hasłem przewodnim było „sztuka dla sztuki”. Młodomuzowcy inspirowali się literaturą i sztuką zachodnioeuropejską, a także propagowali świadome zerwanie z estetyką realistyczną. Do stowarzyszenia należeli m.in.: Ostap Łucki, Bohdan Łepki, Sydir Twerdochlib, Mychajło Jackiw, Wasyl Paczowski, Petro Karmanski, Stepan Czarnecki, Mychajło Rudnycki, Osyp Szpytko. Miejscem spotkań młodomuzowców była lwowska kawiarnia „Monopol”. Wielu członków tego stowarzyszenia знаło osobizację lub inspirowało się twórczością młodopolan (m.in. Stanisława Przybyszewskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Stanisława Wyspiańskiego i in.). Więcej zob. „Čorna Ĥndiã”, „Molodoi Muzi”. *Antologijã prozi i eseïstiki*, red. V. Ĝabor, L'viv 2014; M. Ĥ'nic'kij, *Vid „Molodoi Muzi” do „Praz'koi školi”*, L'viv 1995; P. Karmans'kij, *Ukraiïns'ka Bogema. Z nagodi tridcãtilittã Molodoi Muzi*, L'viv 1936; A. Matusãk, *U kolì ukraiïns'koi secesii. Vibrani problemi tvorčoi poetiki pis'mennikiv „Molodoi Muzi”*, L'viv 2016.

²⁹ M. Močul's'kij, *Ĥvan Truș*, „Artističnij Višnik. Mišãčnik posvãčenij muzici i štuci” 1905, R. I, z. 5, s. 63. Tekst oryginału: „молодість і запах вiяли з Трушової краски: усе давало ярке свiдоцтво, що виставець – не боязкий ученик Станiславського, але енергiчний смiлий артист, який не думає і не працює шаблями, шукає нових дорiв”.

³⁰ R. Bratkovs'kij, *Perša vistava ukr. štuki i promislu u L'vovi*, „Literaturno-Naukovij Višnik” 1905, t. 29, k. 3, s. 249.

³¹ Tamże. Te dwa fragmenty wypowiedzi Bratkowskiego zostały zaczerpnięte z następującego cytatu: „В останніх часах він [Труш – V.N.] зробився любимцем львiвських критикiв; на його тему читаємо самi лише панегирики; тепер і я опинився в такiм положенню, що можу докинути йому лаврiв”.

³² M. Reyzner [Justus.], *Nasze wystawy*, „Gazeta Lwowska” 1905, nr 33, s. 3.

³³ Omawiając wpływ Jana Stanisławskiego na Iwana Trusza, nie sposób ominąć innego ukraińskiego malarza – Mychajła Źuka, który w latach 1900–1903 studiował w krakowskiej

krytycznie na własne próby malarskie³⁴ oraz wybrać dla siebie właściwą twórczą drogę. Trusz był zachwycony aktywnym życiem artystycznym i umysłowym Krakowa. Nie ma w tym niczego zaskakującego, gdyż ówczesna Akademia Sztuk Pięknych była jedną z najbardziej prestiżowych artystycznych szkół wyższych w imperium austro-węgierskim³⁵. Warto podkreślić, że na przełomie XIX i XX wieku Akademia dała ukraińskiemu światu artystycznemu wielu wybitnych malarzy³⁶, których twórczość z pewnością można zaliczyć do kanonu ukraińskiego malarstwa. Dlatego nie sposób pominąć faktu, iż krakowskie studia odegrały w życiu artystycznym Trusza kluczową rolę: kilkuletni pobyt w Krakowie, współpraca z wybitnymi polskimi artystami niewątpliwie wpłynęły na ukształtowanie się światopoglądu oraz gustów artystycznych Trusza.

Mistrz pędzla wielokrotnie będzie wracał myślami do swojej Alma Mater w artykułach, które zostaną opublikowane na łamach wybranych ukraińskich czasopism we Lwowie. Na przykład w 1903 roku Trusz w jednym z numerów „Literaturno-Naukowego Vistnyka” napisze o wybranych ukraińskich studentach, którzy zostali nagrodzeni za wybitne osiągnięcia w nauce: „Liskiewicz otrzymał zaraz po pierwszym roku studiów medal brązowy; Mauberg Oleksa, Mychajł Żuk oraz Iwan Buraczok otrzymali medale srebrne³⁷ (swojego czasu Trusz jako jeden z najlepszych studentów został wyróżniony trzema medalami: jeden brązowy i dwa srebrne)³⁸. W roku 1967 córka artysty – Ariadna Trusz – w swoich wspomnieniach poświęconych ojcu skomentuje jego styl ubierania się, który również odzwierciedlał preferencje estetyczne artysty, a także nawiązywał do mody obowiązującej w Krakowie końca XIX wieku:

Garnitury i płaszcze zawsze nosił według jednego kroju, w ogóle nie zwracając uwagi na modę. Były to kroje czasów, kiedy mój ojciec studiował w Krakowie [...]. Podążał za tą modą nie ze względu na konserwatywne poglądy, ponieważ był akurat bardzo

ASP. W stylu malarskim tego artysty łatwo jest dostrzec wpływu jego nauczyciela – Stanisława Wyspiańskiego. Kwestię twórczych wpływów Wyspiańskiego na Żuka szczegółowo omawia ukraińska badaczka Olga Lagutenko w artykule pt. *Vpliv Stanislava Vispâns'kogo na tvorčist' Mihajla Žuka*, [w:] *Ukrains'ko-pol's'ki kul'turni vzaëmini (XIX-XX stolittâ)*, Kiïv 2003, s. 46–60. Myroslawa Medycka pisze o wpływach artystycznych Wyspiańskiego na innych ukraińskich artystów, będących swojego czasu jego uczniami (m.in. Iwana Seweryna i Ołeksę Nowakiwskiego). Zob. na ten temat: *Stanislav Vispâns'kij v ukrains'komu literaturoznavstvi*, [w:] M. Medic'ka, *Tvorčist' Stanislava Vispâns'kogo j ukrains'ka literatura kincâ XIX – počatku XX stolittâ: recepciâ i tipologiâ*, İvano-Frankivs'k 2008, s. 39–58.

³⁴ H. Sanoc'ka, *Do pitannâ pro rol' literaturno-mistec'kogo seredoviša u formuvanni svitogladu İvana Truša*, [w:] *İvan Truš. Zbîrnik materialiv naukovih konferencij, prisvâčeniâ 100-riččâ vid dnâ narodžennâ*, L'viv 1972, s. 24. Tekst oryginału: „критично глянути на власні малярські спроби”.

³⁵ Â. Nanovs'kij, *İvan Truš...*, dz. cyt., s. 8.

³⁶ Na przestrzeni lat 1876–1931 w ASP pobierało naukę 110 ukraińskich studentów. Zob. D. Gornâtkevič, *Spis ukrainciv, studentiv Akademii Mistectv u Krakovi, v hronol'ogičnomu porâdku*, [w:] *Al'manah ukrains'kogo students'kogo žittâ v Krakovi*, Krakiv 1931, s. 42–44.

³⁷ İ. Truš [İ.T.], *Krakivs'ka akademîâ štuk krasnih*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1903, t. 23, k. 8, s. 145. Tekst oryginału: „Лиськевич отримав зараз по першім році студіїв бронзовий медаль; Мавберг Олекса, Жук Михайло і Бурачок Іван по срібному медаливи”.

³⁸ *Trusz Iwan...*, dz. cyt., s. 299.

progresywny, a dlatego, że tę modę uważał za ładną i estetyczną. Kapelusze zawsze nosił tego samego kroju z dosyć szerokim rondem, czarny lub szary. Krawat zawsze wiązał na kokardę, co było bardzo charakterystyczne dla niego³⁹.

Studia w Akademii Sztuk Pięknych dały Truszowi znacznie więcej niż zdobycie przez artystę umiejętności malarskich na wysokim poziomie. Dzięki częstym kontaktom z wybitnymi polskimi artystami, obserwacji ówczesnego życia kulturalnego Krakowa, a także dobrym wzorcom aktywnej działalności literackiej i artystycznej polskich intelektualistów, ukraiński malarz jeszcze przed powrotem na stałe do Lwowa będzie świadomy kluczowych potrzeb ówczesnego społeczeństwa ukraińskiego w Galicji.

Twórczość artystyczna Iwana Trusza w perspektywie ówczesnej polskiej i ukraińskiej krytyki

We lwowskim środowisku artystycznym Iwan Trusz zadebiutował w 1899 roku, organizując wystawę personalną w sali Latoura, należącej do polskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, którego głównym celem było „podniesienie w kraju sztuk pięknych i obudzenie do nich zamiłowania”⁴⁰ oraz „moralne i materialne wspieranie artystów krajowych, mianowicie malarzy, rzeźbiarzy i architektów”⁴¹. TPSP⁴² często pełniło funkcję przestrzeni łączącej polskich i ukraińskich artystów. Na ten fakt zwraca uwagę Biriulow, wymieniając nazwiska ukraińskich twórców, którzy brali aktywny udział w funkcjonowaniu Towarzystwa (m.in. Iwan Trusz, Julian Pańkewycz, Iwan Seweryn, Ołena Kulczycka, Mychajło Paraszczuk)⁴³. Sam Trusz w jednym z numerów „Literaturno-Naukowego Vistnyka” pisał o dziełach Pańkewycza, który „[...] wystawił w salonie towarzystwa »Przyjaciół sztuk pięknych« dwa portrety i trzy krajobrazy narysowane węglem”⁴⁴. Trusz na swojej pierwszej wystawie przedstawił 38 obrazów, które uzyskały wysoką ocenę w polskich i ukraińskich środowiskach artystycznych Lwowa. Ukraiński malarz został życzliwie powitany przez lwowską publiczność, a na łamach ówczesnej prasy (polskiej i ukraińskiej) ukazały się artykuły wpływowych krytyków literatury i sztuki. Jednym z nich był już wyżej wspomniany tekst Womeli pt. *Z salonu*

³⁹ A. Truš, *Mij bat'ko – hudožnik*, [w:] *Īvan Truš. Zbirnik materialiv naukovih konferencij, prisvāčeniĥ 100-riččū vid dnā narodžennā*, L'viv 1972, s. 110. Tekst oryginału: „Костюм і плащі носив завжди одного фасону, не звертаючи зовсім уваги на моду. Були це фасони часів, коли мій батько студіював у Кракові [...]. Він держався тої моди не з консерватизму, бо якраз був дуже прогресивним, а тому, що цю моду вважав гарною і естетичною. Капелюх носив завжди одного фасону з досить широкими крисами, чорний або сірий. Краватка завжди зав'язана на кокарду, що було для нього дуже характерне”.

⁴⁰ *Statut Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, Lwów 1868, s. 3.

⁴¹ Там же.

⁴² W tekście podaje abrewiaturę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

⁴³ J. Biriulow, *Secesja we Lwowie...*, dz. cyt., s. 14.

⁴⁴ Ī. Truš [Ī. T.], *Z vistav*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1904, t. 28, k. 10, s. 64. Tekst oryginału: „Юліан Панкевич виставив у сальоні товариства „Przyjaciół sztuk pięknych” два портрети і три краєвиди рисовані углем”.

sztuki. Odnosi się wrażenie, że opinia polskiego krytyka jest pewnego rodzaju instrukcją do zwiedzania wystawy malarskiej początkującego ukraińskiego artysty, gdyż zawiera informacje dotyczące umiejętnego oglądania wybranych obrazów:

[...] Trusz ma zdolność samoistnego wyszukiwania środków do wyrażenia zaobserwowanych w naturze objawów. [...] Pan Trusz, malując np. białą lilię, sam kwiat jej otacza tak tą aureolką, że dopiero w pewnym oddaleniu od niej zaczynają się zarysowywać szczegóły dużego krzaka, stanowiącego tło kwiatu⁴⁵.

Krytyk także uwypuklił wybrane niedoskonałości, widoczne w pracach Trusza, które wymagały dopracowania, a także zasygnalizował brak dojrzałości artystycznej malarza.

Oprócz dwóch czy trzech główek były to same szkice pejzażowe, ułamki przyrody przenieszone na płótno bez pretensji tworzenia jakichś artystycznych całości. Zaletę ich stanowiło rzetelne usiłowanie wydobycia z prostopadłej płaszczyzny płótna, popstrzonej kolorowymi plamami, jak największego złudzenia, że ma się przed sobą kawał idącej w głąb ziemi, pokrytej roślinnością⁴⁶.

I dalej:

Pomimo uznania dla przejawiającego się w szkicach pana Trusza talentu, nie można stwierdzić, żeby one zawierały coś więcej ponad bardzo obiecującą zapowiedź i to tylko pod względem technicznym. Borykając się z techniką malarską, porozrzucił on na wielu miejscach dowody, że z walki tej umie wyjść ręką obronną. Szkice jego to bardzo dobre studia przygotowawcze. Ale pod względem treści [...] są to tylko ułamki, których z reszty przyrody nie wyodrębnił dla widza artysta, lecz wycięły je ramy obrazu⁴⁷.

Należałoby zaznaczyć, że Womela wysoko ocenił dorobek malarski początkującego artysty, a fakt ukazania się recenzji na łamach „Przeglądu Politycznego, Społecznego i Literackiego” jest świadectwem tego, że działalność artystyczna Trusza stanowiła istotny element życia intelektualnego Lwowa przełomu XIX i XX wieku oraz że nie mogła zostać pominięta w kluczowym lwowskim czasopiśmie.

Obrazy Trusza często porównywano do fotografii, gdyż ukraińskiemu artyście doskonale udawało się przenieść na płótno każdy szczegół natury, dobre światło oraz atmosferę chwili. Na tę oryginalną umiejętność malarza zwracał uwagę Henryk Zbierchowski: „Trusz jest wielkim poetą. Dlatego obrazy jego nie są tylko fotografią rzeczy widzialnych, ale wieje z nich jakiś czar głęboki i wyśniony, coś, co jest poza formą, barwą i nastrojem, ale ogromnie jasne, spokojne i piękne”⁴⁸. Nie pominął

⁴⁵ S. Womela, *Z salonu sztuki...*, dz. cyt., s. 121.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże, s. 122.

⁴⁸ H. Zbierchowski, *Iwan Trusz...*, dz. cyt., s. 65.

także tej cechy, trafnie charakteryzującej styl artystyczny Trusza, Iwan Franko, pisząc: „Dr Trusz wprawdzie maluje rzeczywistość, a jego rysunki nie są żadną kompozycją, lecz tylko artystycznymi zdjęciami przyrody”⁴⁹. Nie sposób pominąć faktu, że ze względu na oryginalną umiejętność Trusza, polegającą na „fotografowaniu” otaczającego go świata oraz przeniesieniu drobnych elementów na płótno, w ówczesnym środowisku ukraińskiej inteligencji artysta zajął miejsce cenionego portrecisty⁵⁰ (Trusz sportretował m.in. Iwana Frankę, Łesię Ukrainkę, Mychajła Hruszewskiego, Osypa Rozdolskiego, kardynała Sylwestra Sembratowicza, Mychajła Drahomanowa, pisarza Iwana Neczuja-Lewickiego, językoznawcę Pawła Żyteckiego)⁵¹. Galicyjski krytyk literacki Artur Schroeder scharakteryzował wyżej wymienione dzieła Trusza następująco:

Portrety I. Trusza, widocznie bardzo podobne, pracowite, robione z wielką sumiennoscją, w kolorze wcale dobre, zwłaszcza portret „Panny K.”, robią wrażenie rzeczy „przepracowanych”, w których gust i pewna może dyrektywa pozujących, hamowały i przygaszały większy rozmach, szczerosc i bezpośredniość głębszego wypowiedzenia się artystycznego⁵².

Ukraińscy krytycy darzyli ogromnym szacunkiem talent malarski Trusza, pisano o nim jako o artyście nowego typu, „dalekiego od cyganerii artystycznej oraz pseudo genialnej zarozumialosci”⁵³. Jednocześnie często zarzucano mu brak zainteresowania ukraińską sztuką sakralną, ponieważ powszechnie uważano, że pomijanie przez twórcę w pracach jednego z kluczowych obszarów ówczesnej sztuki ukraińskiej jest w pewnym sensie lekceważeniem istoty ukraińskosci. Co więcej, widziano w tym „pewną jednostronność”⁵⁴, wynikającą z „zamiłowania do polskich wzorców oraz do polskiego malarstwa”⁵⁵. Iwan Franko w artykule pt. *Rysunki Iwana Trusza* [ukr. *Малюнки Івана Труша*] pisze o braku obecności w twórczości Trusza elementów nawiązujących do wsi lub kojarzących się z galicyjskoscją. Z tym zarzutem niejednokrotnie zetknęło się wielu młodych ukraińskich twórców literatury i sztuki, którzy szukali inspiracji w kulturze sąsiedniej (polskiej) i zachodnioeuropejskiej (m.in. belgijskiej, francuskiej, niemieckiej). Nie sposób pominąć członków stowarzyszenia literackiego „Młoda Muza” (Mychajła Jackiwa, Petra Karmanskiego, Mychajła Paczowskiego itd.), których utwory literackie

⁴⁹ Ę. Franko, *Malûnki İvana Truša*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1900, t. 9, ĉ. 2, s. 61. Tekst oryginalny: „Д. Труш справді малює дійсність і його малюнки не є жадні композиції, але тільки артистичні знимки природи”.

⁵⁰ W 1905 roku na łamach „Artystycznego Vistnyka” ukazał się tekst Trusza, w którym artysta dokonuje szczegółowego porównania fotografii portretowej oraz portretu malowanego. Zob. Ę. Truš, *Fotografîa i sztuka malârstva*, „Artistiĉnij Vistnik” 1905, R. I., z. 7–8, s. 99–101.

⁵¹ *Słoneczne akordy w palecie Iwana Trusza...*, dz. cyt.

⁵² A. Schroeder, *Z lwowskiego salonu*, „Gazeta Lwowska” 1910, nr 52, s. 5.

⁵³ Na podst. cytatu Iwana Franki: „Д. Труш артист зовсім нового у нас типу, далекий від усякої артистичної циганерії і псевдогеніальної зарозумілості”, zaczerpniętego z artykułu pt. *Malûnki İvana Truša*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1900, t. 9, ĉ. 2, s. 63.

⁵⁴ Ę. Franko, *Malûnki İvana Truša...*, dz. cyt., s. 59. Tekst oryginalny: „деяка одностронність”.

⁵⁵ Tamże. Tekst oryginalny: „замилуванню до польських взірців і загалом до польського малярства”.

były poddawane negatywnej krytyce ze względu na brak inspiracji przez młodych twórców literatury sztuką ludową⁵⁶.

Popularność Trusza-artysty miała kilka ważnych przyczyn: był on jednym z najlepszych uczniów wybitnego malarza Stanisławskiego, dlatego w określonych kręgach społecznych „wypadało” zapoznać się z jego twórczością malarską. Kolejnym powodem wzbudzającym ciekawość było nazwisko artysty, które prowokowało do myślenia o nim jako o malarzu inspirującym się kulturą ludową: „A teraz do Rusina Iwana Trusza. Czyż nie brzmi to przedziwnie, silnie, potężnie, jakby sieknął toporem? Tworzymy sobie w myślach obraz syna plemienia zdrowego i pierwotnego, gotowego z siłą pełną, dziarską, niezużytą, wstąpić w zmęczony mechanizm naszej kultury”⁵⁷. Ostatni powód wydaje się być dość powierzchowny, jednak należałoby przypomnieć, w jaki sposób była postrzegana kultura, literatura oraz sztuka ukraińska przełomu XIX i XX wieku. Pierwsze dziesięciolecie XX wieku jest okresem, w którym kryzys cywilizacyjny był mocno odczuwany. Kultura ludowa stała się uosobieniem „świeżości” oraz odnowienia, z kolei od dzieł literackich, artystycznych, których autorami byli Ukraińcy, oczekiwano wręcz obecności w nich motywów ludowych⁵⁸. Warto również zaznaczyć, że pod koniec XIX i początku XX wieku „[...] paradygmat zakopiański został pozbawiony ważnych funkcji, stał się swego rodzaju pozą, a moda na Tatry nabrała nawet cech karykaturalnych. Wobec tego spotkanie z huculszczyzną otwierało nowe możliwości”⁵⁹. Lwowscy artyści „[...] próbowali odnaleźć w folklorze karpackim ideały romantyczne. Negatywnie reagując na schorzenia społeczne, uciekali czasem ze Lwowa w Karpaty [...]”⁶⁰. W dorobku malarskim Trusza obecne są obrazy o tematyce huculskiej (np. *Trembitarze*, *Dwie Hucułki*, *Hucułki obok cerkwi*), gdyż cechą charakterystyczną lwowskiej secesji, która doskonale współgrała z nowymi kierunkami w sztuce (m.in. impresjonizmem), była fascynacja folklorem⁶¹. Jakkolwiek by ówczesna lwowska publiczność nie pragnęła odnaleźć w dorobku malarskim Trusza tak oczekiwanej przez siebie „swojskości”, „ludowości”, „galicyjskości”, wątki folklorystyczne nie zdominowały twórczości artysty. Malarz pozostawał wierny sobie, a w swoich pracach przedstawiał to, co fascynowało go najbardziej – otaczającą go naturę⁶².

⁵⁶ Zob. S. Zdziarski, *Lirnicy poczajowsko-zarwanicy*, „Ruś. Czasopismo poświęcone dziejom i kulturze Ukrainy, Podola, Wołynia i Rusi Czerwonej” 1911, z. 3, s. 318–327.

⁵⁷ J. Bołoz-Antoniewicz, *Ze sztuki lwowskiej...*, dz. cyt., s. 1.

⁵⁸ Obecność kultury ludowej w polskich i ukraińskich środowiskach intelektualnych końca XIX i początku XX wieku omawiam w artykule pt. *Kultura ludowa jako wspólny przedmiot zainteresowań polskich i ukraińskich twórców oraz badaczy we Lwowie na przełomie XIX i XX wieku*, „Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych” 2020, t. 6, nr 15, s. 159–178.

⁵⁹ E. Lesisz, *Huculszczyzna – w kręgu mitów polskich na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013, s. 194.

⁶⁰ J. Biriulow, *Secesja we Lwowie...*, dz. cyt., s. 96.

⁶¹ Tamże.

⁶² Biriulow pisze, że cechą charakterystyczną secesji lwowskiej w malarstwie były motywy kwitnących kwiatów, drzew, m.in. sosny, którą Trusz malował w różnych wariacjach w zależności od oświetlenia, pory dnia. Zob. tamże, s. 104 oraz R. Kozak, *Samitna sosna samotn'ogo Truša*, 19.01.2023, Lokalna Historia, <https://localhistory.org.ua/rubrics/painting/samitna-sosna-samotnogo-trusha/> [dostęp: 16.08.2023].

Trusz ukochał naturę. Zna on jej wszystkie tajniki i cuda; rozumie radość słonecznego południa, kiedy wszystko tonie w roztopionym złocie promieni, iskrzy się brylantami iskier, odczuł rozmarzenie i czar wieczoru, kiedy na rozkołysanych łąkach ułożą się fioletowe smugi światła, a cała natura popada w spokojną dumę i ciszę, zna tajemnice drzew i kwiatów, dziwny czar moczarów leśnych, co kryje w swej głębi nieba kolory, mchów rdzawy odbłask i drzew chwiejne odbicie. Trusz jest poetą słońca, drzew i kwiatów. Zapytany, dlaczego nie maluje nigdy postaci człowieka, tak jakby umyślnie unikał tego, co było treścią dzieł największych epok i najgenialniejszych mistrzów, odpowiada z uśmiechem: Człowiek na obrazie to „plama”. – Tak bardzo zakochanym jest w swoich liliach, dzwonekach i chryzantemach. A przy tym ta olbrzymia instytucja w dobieraniu tematu i w pomysłach świetlanych⁶³.

Kluczowym elementem jego twórczości jest przyroda oraz jej szczegóły: „obrazy pełne wyrafinowanego odczucia walorów barwnych i delikatnego zmysłu dla wszystkiego, co jest odrębnym, osobliwym, i tylko dla wybranych przystępnym”⁶⁴. Co ciekawe, na początkowym etapie twórczości artysty Franko dał interesującą charakterystykę jego obrazów, zgodnie z którą nie sposób odnaleźć na nich motywy odzwierciedlające galicyjskie krajobrazy czy nawet miasto Lwów:

[...] rysunki Trusza nie mają niczego wiejskiego, niczego typowo galicyjskiego; takie kwiaty, klomby, dróżki, osety i romeny mogą być w każdym kraju Europy środkowej i nie są charakterystyczne dla żadnego. Tego, co jest charakterystyczne dla naszej Galicji Wschodniej, co dawałoby pojęcie o wsi galicyjskiej, chatach galicyjsko-ruskich, podwórka, pastwiska, tłoki, drogi, mosty, pola [...] ⁶⁵.

I dalej:

Dr Trusz wystawił kilka widoków Lwowa [...]. Prawie na wszystkich tych widokach są krzewy leszczyny pospolitej, świerki [...], ale Lwowa nie widać w ogóle albo widać tyle, że nieuprzedzony widz nigdy nie pozna, że to ma być Lwów⁶⁶.

Oryginalny styl malarski artysty został trafnie scharakteryzowany przez Bołoz-Antoniewicz: „Działalność Trusza jest [...] bardzo godną uwagi: nie jest to sztuka prowincjonalna, wykrzyczana i wyreklamowana przez krótkowidzący szowinizm,

⁶³ H. Zbierzchowski, *Iwan Trusz...*, dz. cyt., s.62–63.

⁶⁴ J. Bołoz-Antoniewicz, *Ze sztuki lwowskiej...*, dz. cyt., s. 1.

⁶⁵ ĩ. Franko, *Malûnki ĩvana Truša...*, dz. cyt., s. 61–62. Tekst oryginału: „[...] Трушові малюнки власне не мають нічого свійського, нічого типово галицького; такі цвѣти, кльомби, доріжки, будяки та ромени можливі в кождім краю середньої Європи і не характеристичні для жадного. Того, що характеристичне для нашої східної Галичини, що давало б понятє про галицьке село, галицько-руські хати, подвір'я, вигони, толоки, дороги, мости, поля [...]”.

⁶⁶ Tamże, s. 62. Tekst oryginału: „Д. Труш виставив кілька видів Львова [...]. Майже на всіх тих видах корчі ліщини, смереки [...], але Львова або не видно зовсім, або видно стільки, що неупереджений глядач ніяк не пізнає, що се має бути Львів”.

ale prawdziwie europejska sztuka, której by się żadna wystawa nie powstydziała”⁶⁷. Co więcej, Bołoz-Antoniewicz podkreśla, że ukraiński malarz zaskakuje widzów swoim sposobem postrzegania otaczającego go świata: „Wszystko to, co Iwan Trusz daje, jest więc zupełnym mniej więcej przeciwieństwem tego, czego by się po nim spodziewać był można. Zamiast potężnej siły – przedelikacenie, zamiast zaczepnego objawienia woli – kontemplatywne używanie”⁶⁸.

Patrząc na fenomen artystyczny Trusza z perspektywy XXI wieku, można z całą pewnością stwierdzić, że jego twórczość malarska fascynowała lwowską publiczność przełomu XIX i XX wieku. W polskim środowisku młodopolskim interesowano się głównie działalnością Trusza-malarza, natomiast ocena działalności intelektualnej Trusza-krytyka lub Trusza-wydawcy przez ówczesnych polskich intelektualistów była dokonywana sporadycznie⁶⁹. Wówczas dla ukraińskiego środowiska intelektualnego dorobek artystyczny mistrza pędzla zajmował kluczowe miejsce w kontekście rozwoju ówczesnej sztuki narodowej, a także roli, jaką ona odgrywa wobec ukraińskiego społeczeństwa przełomu XIX i XX wieku, potrzebującego dobrych wzorców. Sam Trusz także miał świadomość tego, w jaki sposób jego działalność artystyczna oraz wydawnicza może stać się narzędziem do edukowania ówczesnych Ukraińców w Galicji.

Działalność Iwana Trusza w życiu kulturalnym Ukrainy na początku XX wieku

Tak jak pisałam wcześniej, wystawy malarstwa Trusza cieszyły się ogromnym zainteresowaniem, a jego obrazy były rozchwytywane w mgnieniu oka. Warto wspomnieć, że nabywcami dzieł Trusza, które zostały zaprezentowane publiczności na pierwszej wystawie artysty, byli ówczesni polscy malarze. O tym zdarzeniu wspomina Womela: „[...] kilka jego [Trusza – V.N.] szkiców zakupili malarze. Fakt ten mógłby Trusz uważać za triumf o tyle, że obrazy jego nabyli najwięksi znawcy, bo sami malarze”⁷⁰. Franko podaje jeszcze bardziej szczegółowe informacje na ten temat, pisząc, iż: „[...] w ciągu kilku tygodni prawie wszystkie wystawione obrazy, które nie były jeszcze prywatną własnością, zostały wyprzedane. To zdarzenie znów jest faktem, którego doktorowi Truszowi może pozazdrościć nie jeden kolega-artysta”⁷¹. Zakup obrazów Trusza głównie przez polskich intelektualistów sygnalizuje bardzo ważny problem, pojawiający się w ówczesnych ukraińskich kręgach intelektualnych. Jest on świadectwem braku

⁶⁷ J. Bołoz-Antoniewicz, *Ze sztuki lwowskiej...*, dz. cyt., s. 2.

⁶⁸ Tamże, s. 1.

⁶⁹ W polskich kręgach intelektualnych wiadano o działalności wydawniczej oraz krytyczno-literackiej Trusza, znajdujemy o tym wzmiankę w *Pamiętniku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854–1904)*: „W rusińskich pismach pomieszcza od czasu do czasu felietony i artykuły, głównie artystycznej treści. Był współredaktorem rusińskiego dwutygodnika »Buducznist«”. Zob. *Trusz Iwan...*, dz. cyt., s. 299.

⁷⁰ S. Womela, *Z salonu sztuki...*, dz. cyt., s. 124.

⁷¹ T. Franko, *Malûnki İvana Truša...*, dz. cyt., s. 59. Tekst oryginału: „[...] протягом кількох тижнів майже всі виставлені малюнки, які ще не були приватною власністю, розпродано, се знов факт, якого д. Трушови позавидує не один товариш-артист”.

powszechnej świadomości Ukraińców dotyczącej roli sztuki w życiu człowieka. Mychajło Hruszewski, publikując tekst o drugiej wystawie ukraińskiego artysty, zwrócił uwagę na ewolucję stylu malarskiego artysty:

Dr Trusz podtrzymał w pełni swoją reputację niezwykle pilnego pracownika oraz poważnego artysty, [...] nieustannie pracuje nad poszerzeniem kręgu swojej twórczości i stawia przed sobą nowe problemy sztuki. Porównując tę wystawę do poprzedniej, każdy musi przyznać, że artysta zrobił w tym kierunku duży krok do przodu⁷².

I dalej:

Na poprzedniej wystawie panowały kwiaty ogrodowe, które zwróciły na siebie uwagę dzięki pysznej kolorystyce oraz wyrazistości farb. [...] na tej wystawie zajmują one zdecydowanie drugorzędne miejsce⁷³.

Hruszewski, oceniając postęp artystyczny Trusza, porusza istotny problem znajdujący swoje odbicie w ówczesnej ukraińskiej świadomości społecznej. Historyk pisze o braku wiedzy Ukraińców na temat roli oraz miejsca kultury narodowej w kontekście rozwoju umysłowego danej wspólnoty:

Obrazy, wystawione przez Trusza, malowane są na tematy ukraińskie; niektóre przedstawiają miejsca, które są drogie każdemu ruskiemu sercu. Ale te obrazy najprawdopodobniej trafią w obce ręce, tak jak poszła przeważna większość obrazów z poprzedniej wystawy. Między kupcami obrazów są 2–3 ruskie imiona [...]. W naszym społeczeństwie nie ma jeszcze popytu na sztukę, a w tym jest jeden z kilku przykrych przejawów „małokulturowości”, mieszczańskiego filisterstwa, z którego, trzeba przyznać, nasze społeczeństwo nie zdążyło jeszcze w pełni się wyzwolić⁷⁴.

Jednak czy warto obwiniać ówczesnych Ukraińców o brak zainteresowania sztuką? Trusz-publicysta był świadomy podłoża tego problemu, wynikającego przede

⁷² M. Gruševs'kij, *Druga vistava obraziv ĭv. Truša*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1901, t. 15, k. 7–9, s. 108. Tekst oryginału: „Д. Труш підтримав вповні свою репутацію незвичайно пильного робітника й серйозного артиста, [...] працює неустанно над розширенням круга своєї творчості та ставить собі нові проблеми штуки. І порівнюючи сю виставу з попередньою, кожен мусить признати, що артист зробив в сім напрямі великий крок вперед”.

⁷³ Тамże, s. 109. Tekst oryginału: „На попередній виставі панували огородні цвѣти, що звернули увагу свою пишною кольоратурою й виразністю красок. [...] вони на сій виставі одначе займають зовсім другорядне місце”.

⁷⁴ Тамże, s. 111. Tekst oryginału: „Образи, виставлені Трушом, писані на українські теми; деякі представляють місця особливо дорогі кожному руському серцю. Але сі образи, очевидно, підуть у чужі руки, як пішла переважна маса образів з попередньої вистави. Між покупцями образів усього 2–3 руські імена [...]. В нашій суспільності ще нема попиту на штуку, і в тім один з неприємних проявів малокультурности, міщанського філістерства, з котрого, треба признатися, наша суспільність не встигла ще вповні визволитися”.

wszystkim z nieobecności ukraińskich czasopism poświęconych sztuce narodowej oraz utrudnionego dostępu Ukraińców galicyjskich do własnego dziedzictwa kulturowego, rozrzuconego po różnych muzeach polskich. Ten ówczesny stan zaniebdania jednego z kluczowych filarów rozwoju umysłowego każdego społeczeństwa sprowokował Trusza do założenia w 1905 roku we Lwowie czasopisma „Artystyczny Vistnyk” poświęconego muzyce, malarstwu, rzeźbiarstwu oraz innym sztukom pięknym⁷⁵, reprezentującego przy tym wysoki poziom edytorski: „Dobry papier, gustowny druk z szerokimi marginesami, dobrze wykonany dodatek artystyczny [...] oraz kilka rysunków w tekście, wszystko to składa się na wartościową całość”⁷⁶. Ukazaniu się „Artystycznego Vistnyka” towarzyszyła także chęć wydania miesięcznika, który będzie mógł konkurować z warszawską „Chimerą” – najważniejszym pismem estetyzującym Młodej Polski. Nazwa „Artystyczny Vistnyk” niewątpliwie nawiązuje do „Literaturno-Naukowego Vistnyka” – kluczowego ukraińskiego pisma z przełomu XIX i XX wieku, czego Trusz nie negował. Artysta we wstępie do pierwszego numeru napisał: „[...] »Literaturno-Naukovij Vistnyk« [...] znacznie przekracza granice zwykłego pisma, przeznaczonego do zaspokajania potrzeb literackich przeciętnej rodziny, swoją treścią sięga głębiej do duchowego życia literackiego [...]”⁷⁷. W ten sposób Trusz zasygnalizował, że ukazanie się „Artystycznego Vistnyka” ma szczytny cel, gdyż jest źródłem informacji o rozwoju różnych dziedzin sztuki:

każdy świadomy, inteligentny Ukrainiec bardzo odczuwa potrzebę posiadania czasopisma, które zajęłoby się sprawami sztuki, m.in. muzyki, sztuki dramatycznej, malarstwa, rzeźbiarstwa oraz pokrewnych dziedzin i umiejętności, a także informowałoby o nich szersze kręgi społeczeństwa⁷⁸.

Warto zaznaczyć, że Trusz był wieloletnim współpracownikiem „Literaturno-Naukowego Vistnyka”, na którego łamach regularnie publikował teksty poświęcone twórczości ówczesnych malarzy (m.in. nekrologi poświęcone Aleksandrowi Gierymskiemu⁷⁹,

⁷⁵ Na podst. cytatu: „Незадовго почне виходити у Львові нова часопись п.н. „Артистичний Вістник”, посвясена музиці, малярству, різьбарству і іншим красним штукам”. Zob. V. [Volodimir Gnatûk?], *Artistična časopis'*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1904, t. 28, k. 10, s. 64.

⁷⁶ Ę. Franko, „Artističnij Vistnik”, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1905, t. 29, k. 2, s. 151. Tekst oryginalny: „Гарний папір, густовний друк із широкими полями, гарно виконаний артистичний додаток [...] і декілька рисунків у тексті, все те складається на принадну цілість”.

⁷⁷ *Vid redakcii*, „Artističnij Visnik” 1905, R. I, z. 1, s. 1. Tekst oryginalny: „Літературно-науковий вістник [...] виходить далеко вище поза границі звичайного журналу, призначеного для заспокоєння сімейних літературних потреб, своїм змістом сягає глибше в духовне літературне життя [...]”.

⁷⁸ Tamże. Tekst oryginalny: „[...] кождий свідомий, інтелігентний українець живо відчуває потребу періодичної часописі, котра займала би ся справами штуки, а то: музики, драматичної штуки, малярства, різьбарства і з ними споріднених галузей знання й уміностей, та про них інформувала ширший загал”.

⁷⁹ I. Truš [Ę. T.], *Nekrol'ogi Aleksander Ęerimskij*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1901, t. 14, k. 4, s. 16.

Henrykowi Siemiradzkiemu⁸⁰, Arnoldowi Böcklinowi⁸¹), interesował się bieżącymi wydarzeniami w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiowało wielu Ukraińców⁸², a także zamieszczał informacje o ostatnich wydarzeniach z ukraińskiego świata artystycznego⁸³.

Aktywność Trusza jako publicyisty oraz krytyka artystycznego pokazała konieczność posiadania przez ukraińskie społeczeństwo we Lwowie odrębnego pisma o nieco innym profilu. Tę potrzebę odczuwało wielu ówczesnych intelektualistów, dlatego fakt ukazania się pierwszego numeru „Artystycznego Vistnyka” został entuzjastycznie odebrany przez jednego z redaktorów „Literaturno-Naukowego Vistnyka” – Iwana Frankę:

[...] od 1 stycznia [zaczął] się ukazywać snowy miesięcznik, który rzeczywiście wnosi nowe do naszego piśmiennictwa i świadczy [...] o narastającej potrzebie publikacji tego typu wśród jednej części naszej inteligencji. Pielęgnowanie sztuki oraz teoretyczne wyjaśnianie jej podstaw i rozwoju jest rozkwitem rozwoju społeczeństwa [...]”⁸⁴.

„Artystyczny Vistnyk” stał się przestrzenią służącą do wymiany myśli na temat rozwoju sztuk pięknych, a autorami tekstów ukazujących się na łamach tego wydawnictwa byli m.in. znani pisarze (Iwan Franko), publicyści (Mychajło Moczulski), etnografowie (Filaret Kolessa), malarze (Julian Pańkewycz), kompozytorzy (Stanisław Ludkewycz). Na szczególną uwagę zasługują wybrane teksty Trusza, które ważne są w kontekście rozwoju społeczeństwa ukraińskiego przełomu XIX i XX wieku. Pierwszy artykuł to *Potrzeba ukraińskiego muzeum* [ukr. *Потреба українського музею*⁸⁵], w którym Trusz zwraca uwagę na utrudniony dostęp ówczesnych Ukraińców do narodowego dorobku artystycznego. Innym dość ważnym tekstem w perspektywie procesu kształtowania się ukraińskiej samodzielności artystycznej jest artykuł pt. *Projekt ukraińskiego teatru we Lwowie a publiczność* [ukr. *Проект українського театру і публіка*⁸⁶], w którym autor, dając ogólną charakterystykę funkcjonowania polskiego teatru we Lwowie, sygnalizuje problemy, z którymi zetknęła się scena ukraińska.

W pierwszym artykule ukraiński artysta, pisząc o przebudowie wzgórza wawelskiego, na którym za niedługo miało powstać polskie muzeum narodowe, a także

⁸⁰ Tenże, *Nekrol'ogi. Genrik Sêmiradzki*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1902, t. 20, k. 11, s. 26.

⁸¹ Tenże, *Nekrol'ogi. Arnol'd Beklin*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1901, t. 13, k. 3, s. 222–223.

⁸² Tenże [Ā. T.], *Krakivs'ka akademiâ štuk krasnih*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1903, t. 23, k. 8, s. 145.

⁸³ Zob. tenże, *Z Tovaristva dlâ rozvoû rus'koï štuki*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1904, t. 24, k. 4, s. 61–62; tenże [Ā. T.], *Z vistav*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1904, t. 28, k. 10, s. 64.

⁸⁴ Ā. Franko, „*Artističnij Visnik*”..., dz. cyt., s. 151. Tekst oryginału: „[...] від 1 січня [почав] виходити новий місячник, що вносить справді нове в наше письменство і свідчить [...] про назрілу потребу видання такого типу серед одної частини нашої інтелігенції. Плекане штуки і теоретичне вияснюване її основ та розвою, се вицьвіт розвою суспільности [...]”.

⁸⁵ Ā. Truš, *Potreba ukraïns'kogo muzeâ*, „Artističnij Visnik. Mîsâčnik posvâčenij muzicî i štuci” 1905, R. V, z. 6, s. 65–66.

⁸⁶ Tenże, *Proekt ukraïns'kogo teatru i publika*, „Artističnij Visnik. Mîsâčnik posvâčenij muzicî i štuci” 1905, R. I, z. 2–3, s. 14–15.

określając go mianem „polskiego Luwru”, podkreśla, że Ukraińcy w Galicji takich instytucji nie posiadają:

Dokąd pójdzie Ukrainiec, który będzie chciał się przyjrzeć utworom ukraińskich rąk i ducha narodowego? [...] Ukraiński historyk, etnograf lub archeolog idzie do obcych muzeów, żeby studiować swoich; cieszymy się, kiedy w Krakowie, przechodząc przez sale Sukiennic, trafiamy na staroukraiński obraz, rozpiera nas dumą, kiedy w Muzeum Dzieduszyckich zobaczymy nasze pisanki lub wyroby huculskie, a w Pradze trafi nam do rąk ukraińska koszula haftowana [ukr. „wyszywanka” – V.N.]⁸⁷.

Autor wymienia inne polskie muzea (m.in. lwowskie Muzeum Ossolińskich, Muzeum Dzieduszyckich), które aktywnie przyczyniają się do rozwoju umysłowego polskiego społeczeństwa. Trusz wspomina także czeskie instytucje muzealne, a robi to przede wszystkim w celu pokazania ukraińskiemu czytelnikowi, jak ważne jest posiadanie miejsc kultury, w których zwiedzający ma możliwość poznawania przeszłości swojego narodu⁸⁸: „Założenie muzeum narodowego we Lwowie dla ukraińskiej etnografii, a przy tym dla archeologii i sztuki, jest palącym problemem ostatnich lat naszego rozwoju kulturowego”⁸⁹. Hruszewski zwrócił również uwagę na inny dość poważny problem, wynikający przede wszystkim z myślenia ówczesnych zamożnych Ukraińców, którzy nie widzieli potrzeby zakupu obrazów Trusza:

Usprawiedliwianie się naszym ubóstwem, że jest nam nie do rozkoszy, tu nie pomoże: sztuka należy do pierwszych potrzeb człowieka, a kiedy w domach, w których nie szczędzi się setek i tysiący na różne quasi-potrzeby życia kulturalnego, a żałuje się na sztukę, to nie świadczy dobrze o naszej kulturze⁹⁰.

Natomiast w tekście poświęconym ukraińskiemu teatrowi we Lwowie Trusz zauważa, że ukraińska „scena narodowa nie może ruszyć się tak wysoko, bo nie ma odpowiedniego repertuaru narodowego, a najlepsze utwory poetów nieukraińskich nie mają odpowiedniej publiczności”⁹¹. Analizując działalność ówczesnego teatru polskiego

⁸⁷ Tenże, *Potreba ukraïns'kogo muzeâ...*, dz. cyt., s. 65. Tekst oryginału: „Куди піде Українець, коли захоче приглянутися творам українських рук і народнього духа? [...] Український історик, етнограф або археолог іде до чужих музеїв, щоби студіювати своїх; ми тішимося, коли у Кракові, переходячи по салях Суконниць, натрафимо на старинний український образ, владаємо в гордість, коли в музею ім. Дідушицьких зобачимо наші писанки, або гуцульські вироби, у Празі попаде нам в руки українська вишивка”.

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże. Tekst oryginału: „Заложити народний музей у Львові для української етнографії, а при тим для археології і української штуки, се пекуча потреба останніх літ нашого культурного розвитку”.

⁹⁰ M. Gruševs'kij, *Druga vistava obraziv İv. Truša*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1901, t. 15, k. 7–9, s. 111.

⁹¹ İ. Truš, *Proekt ukraïns'kogo teatru...*, dz. cyt., s. 14. Tekst oryginału: „Наша національна сцена не може двигнутися так високо, бо не має відповідного національного репертуару, а до ліпших творів не українських поетів не має відповідної публіки”.

we Lwowie, który nigdy nie narzekał na brak publiczności, a repertuar był dobrze dopasowany do odbiorców mniej lub bardziej wymagających, krytyk przedstawia czytelnikowi rozbudowany system funkcjonowania tej instytucji:

[...] najwyższe sfery mieszczaństwa lwowskiego, jak najlepsi pisarze i artyści, najinteligentniejsi profesorowie uniwersyteccy, lekarze, prawnicy itd. znajdują przyjemność estetyczną w sztukach Szekspira, Ibsena, Hauptmanna, Wyspiańskiego; dramaty te wystawia dyrekcja, często nie licząc dochodów, ale przesuując deficyt. Dyrekcja robi to, aby wzbudzić szacunek do polskiej sceny. [...] dla przeciętnej publiczności teatr ma wielu autorów, poczynawszy od słynnego Gorkiego, a skończywszy na Przybyszewskim i Żuławskim; trzeciorzędą publiczność zadowoli polski teatr lwowski z operetką i mnóstwem trzeciorzędnych francuskich, niemieckich i polskich dramatopisarzy⁹².

Biorąc pod uwagę postawę Trusza w kontekście powstawania oraz rozwoju ukraińskich instytucji kultury i nauki na przełomie XIX i XX wieku we Lwowie, można wywnioskować, że ukraińska inteligencja stawiała się coraz bardziej świadoma roli, jaką spełnia sztuka narodowa. Dla omówionego tu artysty rozwój ukraińskiego malarstwa, muzealnictwa oraz działalności wydawniczej pełnił funkcję państwowotwórczą. Trusz nie był biernym obserwatorem życia intelektualnego polskiego społeczeństwa – Ukrainiec brał aktywny udział w wielu inicjatywach artystycznych, przyczyniających się do rozwoju polskiej kultury narodowej. Bliskie obcowanie z ówczesnym polskim światem kulturowym, funkcjonowanie w obrębie polskich intelektualistów aktywnie działających w Krakowie i Lwowie stało się dobrym drogowskazem dla artysty. Zaangażowanie się Trusza w owe inicjatywy kulturalne Polaków pomogło ukraińskiemu malarzowi w wybraniu właściwego kierunku rozwoju intelektualnego ukraińskiego społeczeństwa we Lwowie. Działalność artystyczna, krytyczno-literacka oraz wydawnicza mistrza pędzla była dobrze przemyślana, świadczyła o jasno wyznaczonych celach i priorytetach. Trusz doskonale rozumiał, że bez własnego dorobku artystycznego oraz intelektualnego społeczeństwo ukraińskie nie rozwinie w pełni skrzydeł. Pracę intelektualną i artystyczną Ukraińca najtrafniej określić nieco zmienionym programowym hasłem młodopolskim: zamiast wyrażenia „sztuka dla sztuki” należałoby użyć określenia „sztuka dla narodu”⁹³. Nadmienię jednak, że Truszowego hasła „sztuka dla

⁹² Tamże. Tekst oryginału: „[...] найвисші сфери львівського міщанства, як ліпші літерати і артисти, інтелігентніші професори університету, лікарі, адвокати і т.д. знаходять естетичне задоволення в виставах драм Шекспіра, Ібзена, Гавпмана, Виспянського; ті драми виставляє дирекція часто не числячи на дохід, а передвижуючи дефіцит. Дирекція чинить се для піднесення поваги польської сцени. [...] для середньої публіки має театр цілий ряд авторів, почавши від знаменитого Горкого, а скінчивши на Пшибишевським і Жулавським; третьорядну публіку задовольє польський львівський театр опереткою і масою третьорядних французьких, німецьких і польських драматургів”.

⁹³ O specyficie rozwoju ukraińskiego modernizmu na przełomie XIX i XX wieku w kontekście ruchu narodnickiego, a później nowej formacji modernistycznej pisze Tamara Hundorowa (zob. *Modernizm i narodnictwo*, [w:] T. Hundorova, *Proâvlennâ Slova...*, dz. cyt., s. 73–88) oraz Hałyna Korbycz (zob. *Literatura dla inteligencji âk naciêtvorča perspektiva*, [w:] G. Korbič, *Zahid, Pol’sha, Rosiâ...*, dz. cyt., s. 49–56).

narodu” nie sposób utożsamić z koncepcją ukraińskiego stronnictwa narodnickiego, dla którego głównym celem było edukowanie przeciętnego ukraińskiego odbiorcy poprzez upowszechnianie ukraińskiej literatury i sztuki masowej. Formacja modernistyczna, do której należał m.in. Trusz, odczuwała ogromną potrzebę rozwoju wysokiej literatury i sztuki, których odbiorcą byłyby wykształcony ukraiński intelektualista.

Bibliografia

- Al'manah ukraïns'kogo students'kogo žittâ v Krakovi*, Krakiv 1931.
- Biriulow J., *Secesja we Lwowie*, przeł. J. Derwojed, Warszawa 1996.
- Bołoz-Antoniewicz J., *Ze sztuki lwowskiej*, „Życie i Sztuka. Pismo dodatkowe, ilustrowane [„Kraju”]” 1904, nr 48, s. 1–3.
- Franko I., *Malûnki İvana Truša*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1900, t. 9, č. 2, s. 59–63.
- Glinianowicz K., *Z cienia polskości. Ukraińska proza galicyjska przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2015.
- Gruševs'kij M., *Druga vistava obraziv İv. Truša*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1901, t. 15, k. 7–9, s. 108–111.
- Hundorova T., *Proâvlennâ Slova. Diskusiâ rann'ogo ukraïns'kogo modernizmu*, Kiïv 2009.
- İvan Truš. Zbîrnik materialiv naukovih konferencij, prîsvâčenih 100-riččû vid dnâ narodžennâ*, red. M. Mozdyr, L'viv 1972.
- Korbič G., *Zahîd, Pol'sa, Rosiâ v literaturno-krytičnomu diskursi rann'ogo ukraïns'kogo modernizmu: vibrani aspekti recepcij*, Poznań 2010.
- Korniejenko A., *Ukraiński modernizm*, Kraków 1998.
- Kozak R., *Samitna sosna samotn'ogo Truša*, 19.01.2023, Lokalna Historia, <https://localhistory.org.ua/rubrics/painting/samitna-sosna-samotnogo-trusha/> [dostęp: 16.08.2023].
- Lesisz E., *Huculszczyzna – w kręgu mitów polskich na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 2013.
- Lewińska-Gwózdź B., *Iwan Trusz: malarski pejzaż duszy*, „Społeczeństwo Otwarte” 1994, nr 5 (11), s. 29–33.
- Lewińska-Gwózdź B., *Nie topografia, lecz stan duszy, czyli psychizacja pejzażu w twórczości Iwana Trusza (1869–1941)*, „Saeculum Christianum” 2022, t. 29, s. 255–266.
- Maciejewska I., „*Sny o potędze i sny o znużeniu (początki twórczości Leopolda Staffa)*”, „Przełęcz Humanistyczny” 1963, nr 2, s. 35–67.
- Močul's'kij Mihajlo, *İvan Truš*, „Artističnij Visnik. Mišâčnik posvâčenij muzicî i štuci” 1905, R. I, z. 5, s. 63.
- Muzeum w kulturze pamięci na ziemiach Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Antologia wczesnych tekstów (1882–1917)*, t. 2, red. T.F. de Rosset, M.F. Woźniak, E. Bednarz Doiczmanowa, Toruń 2020.
- Nanovs'kij Â., *İvan Truš*, Kiïv 1967.
- Pavličko S., *Diskurs modernizmu v ukraïns'kij literaturi*, Kiïv 1999.
- Rejchan S., *Sztuka polska w Londynie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 27–52, s. 520–521.
- Schroeder A., *Z lwowskiego salonu*, „Gazeta Lwowska” 1910, nr 52, s. 5.
- Słoneczne akordy w pałacu Iwana Trusza: prace ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie im. Andrzeja Szeptyckiego*, oprac. O. Biła, red. tekstu w języku ukraińskim T. Rizun, przeł. na język polski I. Chomyn, Sopot 2011.

- Truš I. [I.T.], *Krakovs'ka akademiâ štuk krasnih*, „Literaturno-Naukovij Vistnik” 1903, t. 23, k. 8, s. 145.
- Truš I., *Potreba ukraïns'kogo muzeâ*, „Artističnij Visnik. Misâčnik posvâčenij muzici i štuci” 1905, R. V, z. 6, s. 65–66.
- Truš I., *Proekt ukraïns'kogo teatru i publika*, „Artističnij Visnik. Misâčnik posvâčenij muzici i štuci” 1905, R. I, z. 2–3, s. 14–15.
- Trusz Iwan, [w:] E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1854–1904)*, Kraków 1905, s. 299.
- Womela S., *Z salonu sztuki*, [w:] *Programy i dyskusje lwowskiej krytyki literackiej (1896–1914). Antologia*, wyb., wstęp i oprac. K. Sadkowska, Warszawa 2015, s. 121–130.
- Zbierzchowski H., *Iwan Trusz*, [w:] tegoż, *Impresje*, Kraków 1902, s. 57–67.

“Art for the art’s sake” or “art for the nation”? Iwan Trusz’s artistic, critical literary and publishing activity against the challenges of Ukrainian social life in Galicia at the turn of the 19th and 20th centuries

Abstract

The article is an attempt at reconstructing the artistic and critical literary activity of a Ukrainian painter Iwan Trusz, who noticed a great need of the Ukrainian society to cultivate and develop national art. The Ukrainian artist also contributed to the development of Polish art of that period, as he was highly estimated among Polish intellectuals and took an active part in Polish and Ukrainian cultural enterprises that took place in Lviv at the turn of the 19th and 20th centuries. The experience which Trusz gained during his education in the Cracow Academy of Fine Arts, as well as his direct contact with distinguished Polish painters (e.g. Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski) evoked in the painter a great need to take care of the enrichment of contemporary Ukrainian art and to raise the awareness of Galician Ukrainians about the effect which art has on the formation of every nation. Looking at the activity of Trusz-an artist or Trusz-an art critic from the perspective of the 21st century, makes it possible to find the answers to some key questions: “Should national art be promoted?”, “How to educate society through art?” and “What is the role of an artist during the formation of an independent nation?”

Słowa kluczowe: Iwan Trusz, Galicja, modernizm, polsko-ukraińskie kontakty artystyczne na przełomie XIX i XX wieku

Keywords: Iwan Trusz, Galicia, modernism, Polish-Ukrainian artistic relations at the turn of the 19th and 20th centuries

Magdalena Sadlik

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-1839-9246

„Nie burza to była, ale dziejowy HURAGAN” – wokół powieści Wacława Gąsiorowskiego

Literacki potencjał napoleońskiej epopei obfitującej w nagłe zwroty akcji, naznaczone zarówno glorią i chwałą bezprecedensowych zwycięstw, jak i dramatyzmem, gorzkim doznaniem klęski, utraconych nadziei, docenili prozaicy. Lista pisarzy zainteresowanych tym tematem nie należy do najkrótszych: otwiera ją Józef Ignacy Kraszewski¹, poczesne miejsce zajmują Wacław Gąsiorowski, Stefan Żeromski i Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Walery Przyborowski zamyka zaś cały szereg drugorzędnych twórców, dziś znanych tylko historykom literatury (Wiktor Gomulicki *et consortes*). Gdy już w wolnej Polsce obchodzono setną rocznicę śmierci cesarza, „syna wielkiej epoki”, o kulcie wodza po mimo wszystko, kulcie silniejszym od historycznych ustaleń pisał Zdzisław Dębicki:

Tak oto na podłożu uczuciowym powstał i zachował się kult Napoleona w Polsce. Trwał on niezależnie od tego, co przynosiły z sobą badania historyczne, niezależnie od tego, co mówił goryczą zaprawny rozum, niezależnie nawet od tego, co myślała i czuła Francja².

Napoleon interesował Polaków przede wszystkim w kontekście sprawy polskiej, co zyskało swoje odzwierciedlenie w powieściach dotyczących epoki, w których na pierwszy plan wysuwają się polscy dowódcy: książę Józef Poniatowski, generał Henryk Dąbrowski, Józef Wybicki.

¹ M. Sadlik, „Polska w Polsce, a Polska za granicą przechowana” – „Tułacz” Józefa Ignacego Kraszewskiego, [w:] Kraszewski. Poeta i światy, red. T. Budrewicz, E. Ilnatowicz, E. Owczarz, Toruń 2012, s. 411–422; S. Wrzosek. *Historia i metafora. Epoka napoleońska w twórczości J.I. Kraszewskiego, H. Sienkiewicza i S. Żeromskiego*, [w:] *O roku ów... Epoka napoleońska w polskiej historiografii, literaturze, sztuce i tradycji*, oprac. M.M. Drozdowski, H. Szwanowska, Warszawa 2003, s. 141–150.

² Z. Dębicki, *Kult Napoleona w Polsce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 18, s. 276.

Wacław Gąsiorowski, przynależny rocznikowo do młodopolskiego pokolenia, sam określający się skromnie „wyrobnikiem pióra”, realizował się na wielu polach: jako literat, publicysta, dziennikarz, redaktor, społecznik, animator życia kulturalnego na obczyźnie – we Francji i USA, wreszcie polityk-amator mocno zaangażowany w utworzenie polskiej armii na obczyźnie³. Jednak w pamięci czytelników XX wieku zapisał się jako autor powieści z czasów napoleońskich, „w których brzmiał tętent kopyt końskich, odzywała się trąbka ułańska, grzechotały karabiny, a wśród dymu pół bitewnych zmartwychwstało słońce sławy polskiego oręża”⁴. Największą poczytnością, ale też i zainteresowaniem ówczesnych krytyków (głównie starszego pokolenia) cieszyła się pierwsza powieść historyczna Gąsiorowskiego, otwierająca napoleońską trylogię⁵, toteż w rozlicznych notkach biograficznych przedstawiano później pisarza jako „autora *Huraganu*”. Niezrażony brakiem większego powodzenia jako dramaturg i prozaik, uparcie poszukiwał gatunku, w którym by się najlepiej odnalazł. Powieść modernistyczną i realistyczną porzucił na rzecz historycznej wyrastającej z pozytywistycznych, sienkiewiczowskich tradycji. Od *Pigularza*, z aptekarską dokładnością przedstawiającego codzienność, do *Huraganu*, w którym z brawurą będzie uwieczniał batalistyczne zmagania, wiodła daleka droga, co notabene nie umknęło uwadze krytyków, z pewnym zadziwieniem witających na literackiej niwie nieporadnego dramaturga jako nowego, nieźle rokującego na przyszłość autora powieści historycznej:

Jak się młody, lekki zwinny porucznik pierwszy nieraz wyrwie na okopy z szabelką w rękę, z taką też werwą i młodzieńczą chyżością wskoczył p. Gąsiorowski na okopy – literatury. Ani się spodziewano ani wiedziano o nim przed rokiem, gdy się nagle objawił w całej swej brawurze. Nie jest to jeszcze ten wódz rozważny, ten wojak wytrawny, jak jego Dąbrowski, ale że można zaliczyć go do dzielnego szwadronu szwoleżerów Kozietulskiego, to wątpliwości nie ulega⁶.

Jak po latach wspominał sam autor, historią zafascynował się już w czasach redagowania warszawskiego modernistycznego pisma „Strumień”, kiedy to w imię nawiązania współpracy z „Życiem” Stanisława Przybyszewskiego kilkakrotnie odwiedzał Kraków: „Tu wpadłem na pierwsze tropy historyczne, tam w Warszawie zatarte przez cenzurę. Przypomniała się atmosfera domu [...] i nagle zdobyte materiały historyczne pochłonęły mnie zupełnie. [...] Potem już systematyczna praca historyczna”⁷. Świeżo obudzona pasja zawiodła tego ambitnego dyletanta-samouka prosto na szlak napoleoński.

³ Zob. M. Sadlik, „Bywalec na wielkich światach” – biografia tułacza, [w:] tejsze, „Chciwiec nowych wrażeń” – Wacław Gąsiorowski nieznan, Kraków 2022, s. 14–32.

⁴ Z. Dębicki, *Powieści Wacława Gąsiorowskiego*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 45, s. 4.

⁵ Pozostałe ogniwa cyklu: *Rok 1809* (1901), *Szwolężerowie gwardii* (1903).

⁶ S. Pilecki, *Z niwy powieściowej*, „Słowo” 1903, nr 17, s. 1.

⁷ J. Pietrkiewicz, *70 lat bujnego życia (Rozmowa z Wacławem Gąsiorowskim, autorem „Huraganu”)*, „Tydzień Literacki Polski Zbrojnej” 1939, nr 9, s. 3. Pisarz podjął się gruntownych studiów nad epoką w kraju i poza nim, nie ograniczał się tylko do pamiętników, wspomnień, sięgał również do archiwów: po dokumenty, listy, które potem konfrontował z historycznymi opracowaniami. Zob. W. Gąsiorowski, *Protest Napoleończyka (Notatka historyczna)*, „Wiek” 1902, nr 9–44.

Z zagranicy przesyłał nie tylko korespondencje dokumentujące jego wojaże, ale przede wszystkim kolejne odcinki rozpoczętego jeszcze na polskiej prowincji *Huraganu*, którego druku odmówiło mu wcześniej „Słowo Polskie”. Powieść ukazywała się na łamach warszawskiego „Dziennika dla Wszystkich”⁸, a rychło zdobyta popularność⁹ utorowała jej drogę do przedruków w „Dzienniku Poznańskim” oraz „Przeglądzie Politycznym, Społecznym i Literackim”. Zatem czytelnicy wszystkich trzech zaborów mieli okazję się z nią zapoznać, zanim zaistniała w wydaniu książkowym. To jeszcze podczas europejskiego *tournée* obejmującego Włochy, Francję i Hiszpanię zaskoczy Gąsiorowskiego wiadomość o sukcesie *Huraganu*, dzięki któremu zyskał wreszcie upragnioną sławę. Jej probierzem będą liczne zaproszenia na odczyty, nadsyłana do autora korespondencja¹⁰, zaś patrząc z perspektywy czasu przede wszystkim – znaczna liczba wydań świadcząca o poczytności powieści. Niemniej entuzjazm czytelników nie udzielił się krytyce, wprawdzie dość przychyłnej powieści, lecz bardziej wstrzemięźliwej w pochwałach. Doceniono przede wszystkim sam styl odznaczający się „zamaszystością jakąś żołnierską”¹¹, „żywością gawędziarską, obozową”, wreszcie – niewątpliwym poczuciem humoru. Najczęściej zarzucano autorowi wtórność wobec sienkiewiczowskiego modelu powieści historycznej¹², z czym trudno byłoby polemizować¹³, bowiem już pierwsze zdania powieści brzmią niczym echo *Ogniem i mieczem*¹⁴, także w niektórych opisach scen batalistycznych znać

⁸ Pod koniec grudnia na łamach gazety anonsowano publikację powieści w odcinkach, począwszy od stycznia 1901 roku. *Od redakcji*, „Dziennik dla Wszystkich” 1900, nr 294, s. 1.

⁹ Opóźnienia w publikacji kolejnych odcinków wynikające, wedle tłumaczeń redakcji, z niedopełnienia „formalności cenzuralnych”, budziły zaniepokojenie odbiorców, którego świadectwem był przesłany przez anonimowego czytelnika dowcipny wierszyk zaczynający się zwrotką: „Codziennie biczem ciekawości smagan / Szukam w dzienniku, czy już jest *Huragan*; / wątek powieści wśród przerw ciągłych gubię / Psiamać, nie lubię! *Wiadomości miejscowe i potoczne* („Dziennik Poznański” 1901, nr 272, s. 4). Ten osobliwy wierszowany list do redakcji, stylizowany na wypowiedź jednego z bohaterów powieści – szwoleżera Stadnickiego, musiał przypaść do gustu Gąsiorowskiemu, skoro po latach przywołał go w wywiadzie. Zob. J. Pietrkiewicz, *70 lat bujnego życia...*, dz. cyt.

¹⁰ Zdarzały się również bardziej wymierne dowody sympatii, jak sumiennie odnotowano w gazecie: „Srebrne pióro otrzymał w darze od nieznanego wielbiciela Wacław Gąsiorowski autor *Huraganu* [...] wykonane artystycznie w pracowni Żeliszawskiego, ozdobione jest rozetką z brylancikami i szafirami i mieści się w artystycznym pudełku z napisem: »Autorowi *Huraganu*«. Piękny ten dar został przesłany panu Gąsiorowskiemu bezimiennie”; *Wiadomości miejscowe i potoczne*, „Dziennik Poznański” 1902, nr 202, s. 3–4.

¹¹ H.C., *Sprawozdania literackie. W. Gąsiorowski „Huragan”*, „Tygodnik Mód i Powieści” 1902, nr 36, s. 425.

¹² Zob. S. Pilecki, *Z niwy powieściowej...*, dz. cyt.; H. Gall, „Książka” 1907, nr 3, s. 88.

¹³ Czołobitny hołd twórcy Trylogii złożył pisarz już jako redaktor „Strumienia” w patetycznej, panegirycznej, skądinąd słusznie ostro skrytykowanej „apostrofie” (*Do Henryka Sienkiewicza. Apostrofa*, „Strumień” 1900, nr 9, s. 137–138).

¹⁴ Por. „Rok 1647 był to dziwny rok, w którym rozmaite znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś klęski nadzwyczajne zdarzenia”; H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, Warszawa 2004, s. 5. „Dziwną była jesień roku 1806. Już w sierpniu zapowiadana przez srogie wichry a zimne dżdże, rozplynęła się nagle w lazurach pogodnego nieba”; W. Gąsiorowski, *Huragan*, t. 1, Warszawa 1985, s. 21. Wszystkie, cytowane w niniejszym artykule fragmenty pochodzą z tego wydania.

wpływ stylu mistrza. Wskazywano również na podobieństwa w „osnowie bajki” oraz bliskie pokrewieństwo bohaterów. Z kolei rozliczne zapewnienia autora co do wierności piśmienniczemu świadectwom epoki sprowokowały zarówno zarzuty o nadmierny dokumentaryzm, jak i czytelnicze konfrontacje fabuły z „prawdą historyczną”¹⁵. Wydane rok później *Popioły* Stefana Żeromskiego siłą swego artystycznego wyrazu przyćmiły wprawdzie *Huragan*, jednak z racji przystępniejszej formy to powieść Gąsiorowskiego „trafiła pod strzechy”, zyskując szerokie kręgi czytelników¹⁶. Krytycy młodopolscy nie zainteresowali się powieścią, dla nich jej autor pozostał tylko uczniem Sienkiewicza. Dość protekcyjnie potraktowano Gąsiorowskiego w znanych syntezach epoki. Wilhelm Feldman wyznaczył mu miejsce obok Choińskiego, Gomulickiego, Synoradzkiego, którzy „tematy i formy wielkich panów” adaptują na użytek mas¹⁷. Antoni Potocki natomiast postrzegał pisarza jako kontynuatora „tradycji gawędziarstwa batalistycznego”, następcę „pocziwego” Amilikara Kosińskiego¹⁸.

Utylitarny potencjał powieści szybko został wykorzystany dla edukacyjnych celów: już w 1904 roku na rynku księgarskim pojawiła się, przygotowana przez autora adaptacja, dzięki której z powodzeniem zaistniał jako „autor dla młodzieży”. „Przeróbka”¹⁹, jak określono ją w tytule, nie różniła się zasadniczo od oryginału, jednak by nie narażać na szwank cierpliwości młodego odbiorcy, pisarz zastosował metodę cięć: ograniczył liczbę opisów, skrócił niektóre dialogi, pominął też wybrane wątki roman-sowe²⁰. Powieści Gąsiorowskiego nie tylko kształtowały wyobrażenia młodych o epoce napoleońskiej, ale i budziły „ducha rycerskiego”²¹: „Naczytawszy się Gąsiorowskiego i d’Espanbès’a – marzyłem o sławie”²² – wspomni po latach lektury z dzieciństwa żołnierz Błękitnej Armii. Przez całe dwudziestolecie międzywojenne zwłaszcza prawicowe kręgi rekomendowały młodzieży powieści historyczne Gąsiorowskiego przez wzgląd na ich wartości dydaktyczne i patriotyczne. W czasie II wojny światowej znalazły się

¹⁵ O ile na początku, mile zaskoczony powodzeniem swojej powieści Gąsiorowski chętnie odpowiadał na wątpliwości czytelników, o tyle z czasem przyparł go już o irytację: „[...] zaczyna mi już ta »prawda« dokuczać! Z *Huraganu* kazano mi się wypowiadać, aż do imienia i nazwiska ostatniego kanoniera [...]. Twórczość, fantazja, wyobraźnia to już nic? Więc żadnego odstępstwa, żadnej koloryzacji nie wolno w powieści historycznej? Tylko naga dusza rzeczywistości?!... Ależ nie będzie wówczas powieści!”; W. Gąsiorowski, *Pani Walewska „bez osłonek”. Odpowiedź na wyzwanie*, „Dziennik Poznański” 1903, nr 119, s. 1.

¹⁶ Zob. Z. Dębicki, *Powieści Wacława Gąsiorowskiego...*, dz. cyt., s. 4.

¹⁷ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 2, Kraków 1985, s. 223.

¹⁸ A. Potocki, *Polska literatura współczesna. Część II: Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 292–293.

¹⁹ Jej pełny tytuł: *Huragan. Powieść historyczna z epoki napoleońskiej w przeróbce dla młodzieży dokonanej przez autora*. Do wybuchu II wojny światowej zyskała aż osiem wydań, doczekała się wznowienia w 1955 roku.

²⁰ O autoadaptacjach *Szwależerów gwardii* (1910) i *Roku 1809* (1903) zob. A. Chomiuk, *Historia ad usum Delphini. Dwie opowieści o roku 1809 Wacława Gąsiorowskiego*, [w:] *Rok 1809 w literaturze i sztuce*, red. B. Czwońnóg-Jadczak, M. Chachaj, Lublin 2011, s. 151–163.

²¹ Z. Dębicki, *Powieści Wacława Gąsiorowskiego...*, dz. cyt., s. 4.

²² J. Poker [Ginsbert Julian], *Błękitni rycerze*, Warszawa 1931, s. 18.

one na liście ksiązek zakazanych w Generalnym Gubernatorstwie²³. Po jej zakończeniu, w przeciwieństwie do innych popularnych w dwudziestoleciu międzywojennym lektur, nie zostały skazane na anatemę. Powieści napoleońskie Gąsiorowskiego nadal publikowano, opatrując je jednak komentarzami o ideologicznej wymowie, które skądinąd mogłyby stanowić interesujący przyczynek do rozważań dotyczących socrealistycznego pisania historii. Posłowie do wydanego w połowie lat 50. *Huraganu* zdawało się służyć tylko jednemu: konfrontacji „zbójcekiej”²⁴ kampanii Napoleona z hiszpańską wojną domową (1936–1939), prowadzącej do osobliwej konkluzji w formie peanu ku czci Karola Świerczewskiego, działającego na terenie Hiszpanii pod pseudonimem „Walter”:

Generał Karol Świerczewski zmył płamę na honorze Floriana Gotartowskiego, oficera polskiego, który na rozkaz Napoleona walczył przeciwko ludowi hiszpańskiemu, a wszyscy dąbrowszczacy wraz nim sprawili, że słowa Madryt i Saragossa zatraciły dawną gorycz i zapisały się pięknymi, niezniszczalnymi zgłoskami w dziejach walk ludu polskiego o wolność i sprawiedliwość na świecie²⁵.

Z kolei, również w imię ideologicznej wymowy, autor posłowania z lat 60. XX wieku przekonywał usilnie czytelników o chłopskim rodowodzie Żubrow²⁶, co jednak jest bezpodstawne zarówno w kontekście powieści, w której bohaterka częstokroć wspomina z dumą o swym szlacheckim pochodzeniu, jak i w świetle dokumentów z epoki²⁷.

Na przestrzeni ostatniego półwiecza powieści historyczne Gąsiorowskiego były głównie przedmiotem uwagi autorów popularyzatorskich wstępów do kolejnych wydań oraz badaczy zainteresowanych literackimi przedstawieniami epoki napoleońskiej, która zresztą do dziś jawi się jako intrygujący temat, o czym świadczy choćby *Warunek* Eustachego Ryłskiego²⁸.

„Obraz epoki bohaterskiej”

Wszędzie bezmyślność, prostracja, upadek ducha. [...] W tym właśnie momencie przedostaje się do Polski legenda o Napoleonie. Omija ona pałace, ale uderza w ściany dworów szlacheckich, gdzie dorasta młode pokolenie. Mówi o wysiłkach orężnych Francji, o wyzwoleniu Włoch, o Dąbrowskim, Kniaziewiczu i Wielhorskim, którzy uzyskali prawo

²³ K. Woźniakowski, *Polska powieść historyczna w kulturze literackiej lat 1939–1945*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz, B. Faron, współpr. K. Gajda, Kraków 2006, s. 449.

²⁴ L. Przemski, *Posłowie* [w:] W. Gąsiorowski, *Huragan. Powieść z epoki napoleońskiej w przeróbcie dla młodzieży dokonany przez autora*, Warszawa 1955, s. 579.

²⁵ Tamże, s. 585.

²⁶ Tamże, s. 614.

²⁷ Joanna Żubrowa była córką Jana Paślawskiego herbu Jastrzębiec. Zob. M.E. Kowalczyk, *Sierżant w spódnicy. Historia życia i służby wojskowej Joanny Żubrowej (1782–1852)*, Łomianki 2016, s. 41.

²⁸ Zob. L. Giemza, *O „czarnej” i „białej” legendzie napoleońskiej w powieści „Warunek” Eustachego Ryłskiego*, „Napis” 2007, t. 13, s. 227–236.

tworzenia legii polskich przy armii francuskiej. Dawni żołnierze kościuszkowscy i młodzież bez wąsa, chłopaki niedorostki, zaczynają wymykać się z domu i chyłkiem przedostawać przez pilnie strzeżone granice. Idą ich dziesiątki, setki, potem tysiące. [...] imię Polski wskrzeszają na świecie, przywracają mu honor i stwierdzają, że „Jeszcze Polska zginęła”²⁹.

Przytoczona powyżej lapidarna, „rocznicowa” synteza epoki napoleońskiej pióra Dębickiego mogłaby posłużyć z powodzeniem jako komentarz do *Huraganu*. W przywoływanym już tu wielokrotnie przyczynku do powieści Gąsiorowski tak określił swoje twórcze zamierzenie:

moim pragnieniem było i jest stworzyć obraz epoki bohaterskiej, epoki, która poza całą swoją grozą, która poza wszelkimi reminiscencjami politycznymi – jest, była i będzie wielką epopeją nie tylko geniuszu napoleońskiego, lecz i szlachetnego ocknienia się naszego³⁰.

Na kartach powieści utrwalił Gąsiorowski zarówno białą, jak i czarną legendę Napoleona. Ta pierwsza, nakazująca postrzegać cesarza jako „mocarza Europy”³¹, wyrasta tu z kultu żołnierzy piechoty liniowej: „[...] on był duszą ich duszy, sercem ich serc. Dla niego umierano z pieśnią na ustach [...]. Umrzeć na polu bitwy – znaczyło spełnić obowiązek. Zobaczyć cesarza – to dostąpić szczęścia”³². Czarna legenda została ufundowana na doświadczeniach Hiszpanów, w ich świetle „Bóg wojny” jawi się jako ciemniejszy, antychryst i łupieżca³³, który „przemawiał tak wymownie armatami i żelazem”³⁴, godnym apoteozy okaże się natomiast jego przeciwnik generał José Palafox³⁵. Wbrew opiniom niektórych krytyków trudno byłoby zarzucić Gąsiorowskiemu idealizację cesarza Francuzów³⁶. Epoce napoleońskiej, której nieprzypadkowo poświęcił większość swoich historycznych powieści, przypisywał pisarz trudne do przecenienia znaczenie – „przebudzenie ducha”, inicjujące polski, podejmowany przez kolejne pokolenia marsz ku niepodległości³⁷. Jak bowiem obrazowo przedstawił kondycję dawnej

²⁹ Z. Dębicki, *Kult Napoleona w Polsce...*, dz. cyt., s. 276.

³⁰ W. Gąsiorowski, *W sprawie „Huraganu”*, „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1901, nr 227, s. 2.

³¹ Tenże, *Huragan...*, t. 2, s. 190.

³² Tamże, t. 1, s. 92.

³³ Tamże, t. 2, s. 296.

³⁴ Tamże, s. 230.

³⁵ Zob. M. Świątek, „Był aniołem i mocą” – literacki portret generała José Palafoxa w „Huraganie” Wacława Gąsiorowskiego, „Eslavística Complutense” 2008, vol. 8, s. 7–14.

³⁶ Goryczą pobrzmiwają refleksje pisarza poczynione przy okazji wędrówki przez półwysep Iberyjski: „Jedyną nicią, wiążącą nas z historią Hiszpanii, są dni epopei Napoleońskiej, która dla nas była tak gorzką, a tak zawodną. Zaślepieni, zaufani we frazesy wielkiego zdobywcy, wyrzeźbiliśmy krwawe bruzdy i pod Samo-Sierrą i pod Rio-Seco i pod Saragossą, i pod Tudelą, i w wielu innych niemniej śmiertelnych potyczkach. Zdawało nam się wówczas, że idąc za uciemnionym, który ludowi hiszpańskiemu chciał swe pęta nałożyć, sami doczekamy się swobód!..”; W. Gąsiorowski, *Hiszpanie o nas. Sympatie z za Pirenejów*, „Kraj” 1901, nr 44, s. 8.

³⁷ Także w *Finis Poloniae* Gąsiorowski przekonywał z właściwą sobie pasją o znaczeniu epoki napoleońskiej dla Polaków: „Bo i jakżeż straszną byłaby nasza historia porozbiorowa,

Rzeczypospolitej w przededniu utworzenia Księstwa Warszawskiego: „Na karcie Europy leżał trup rozciągnięty, bezwładny, zadławiony zbytkiem własnej pewności, swoich sił, swoich praw, swej historii, a serce jego dygotało, biło weselem, upojeniem przebrzmiałych świetnych czasów”³⁸.

Burzliwe lata dziejowego, tytułowego „huraganu” (1806–1809) przedstawił pisarz przez pryzmat kilku obszernie i obrazowo opisanych wydarzeń: przejęcia klasztoru na Jasnej Górze, powstania Księstwa Warszawskiego, zdobycia Zamościa, szarży pod Somosierrą i dramatu oblężonej Saragossy³⁹. Twierdza częstochowska została zajęta przez 100 francuskich strzelców konnych dowodzonych przez ppłk. Dechampsą oraz polskich powstańców z Kaspem Miaskowskim na czele (8 listopada 1906)⁴⁰, natomiast w powieści Gąsiorowskiego Francuz wraz ze swoimi żołnierzami wkracza na teren klasztoru już przejęty przez Polaków, dzięki sprawnej akcji Wosińskiego i Żubrów. Taka „korekta” historii wynikała prawdopodobnie z troski o ideowe przesłanie. W kontekście fragmentów poświęconych zajęciu klasztoru trudno uniknąć skojarzeń z opisem jego obrony upamiętnionym w *Potopie*, by przypomnieć tylko procesję paulinów. Podobnie jak u Sienkiewicza walka o to symboliczne dla Polaków miejsce jednoczy stany, a głęboka religijność okazuje się gwarantem patriotyzmu, jak przedstawia „pospolite ruszenie”:

Naraz, na drodze ku Częstochowie, ukazała się długa linia pochodni, w blaskach których mieniły się ostrza siekier i kos, bieleły świąty chłopskie [...]. Naraz z piersi wieśniaków zerwały się słowa antyfony „Pod Twoją obronę uciekamy się...”. [...] Antyfona chwilami milkła, przechodząc w jakiś szepc żałosny, pełen skargi [...]. Zdało się, że w tym szepcie zlały się w jeden jęk wszystkie błagania bitych i katowanych, i gnębionych kmieci. Zdało się, że w tym szepcie duch pierwszego Piasta odżywa i złowrogie niesie wróżby tym, co Kainami się stali. [...] To znów antyfona [...] przechodziła w groźną pieśń, brzmiącą jak odgłos gromu, jak zapowiedź burzy – tyle w niej było świadomości siły, tyle wiary [...], tyle ufności w niezawodne orędownictwo Świętej Rodzicielki, że zdało się, iż od jednego tego głosu opadną wrzeczydże i zapory, a pruskie skamienieją żołdaki⁴¹.

gdybyśmy nie mieli tych tysięcy zapaleńców, obłąkańców, męczenników napoleońskich! [...] Lecz, pominiawszy wtóre korzyści osiągnięte z tego „opętania” napoleońskiego, należy zapamiętać, iż największą i najpotężniejszą była korzyść moralna i tak drogocenną była ta korzyść, iż imię Napoleona winno być ryte złotymi głoskami we wszystkich żywych sercach ludu polskiego. A korzyść ta moralna nie tylko dlatego była drogocenną, iż dogodziła ambicji, iż okazała światu pewną znaczną sumę rycerskości ducha, ale i dlatego, że niedowierzającemu samemu sobie narodowi [...], który zaczynał wierzyć, że tylko przez zlanie się z jednym lub dwoma objawiła powrót do nieodległości, wskazała mu jasno cel i wytknęła drogę”; W. Sclavus [W. Gąsiorowski], *Na samobójczej mogile*, [w:] tegoż, *Finis Poloniae*, Poznań 1906, s. 18.

³⁸ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 40.

³⁹ Zob. M. Krzyżostaniak, *Siempre heroica – Saragossa w pamiętnikach i literaturze*, [w:] tejże, *Od Somosierry do Saragossy*, Wrocław 2019, s. 198–210.

⁴⁰ Zob. D. Złotkowski, *Rok 1806 w okolicach Częstochowy*, [w:] *Częstochowa. Dzieje miasta i Klasztoru Jasnogórskiego*, t. 2, red. M. Antoniewicz i in., Częstochowa 2005, s. 27.

⁴¹ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 117–118.

Apoteoza ludu wybrzmi pełnym głosem w kontekście opisu radosnego powitania wojsk francuskich wkraczających do Warszawy⁴²:

Lud ruszył z miejsc, ruszył zapamiętały, szalony. Lud, który miał dzy, który nie zna hamulca, który w zanadrzu nosi świadectwa na zdrajców i sprzedawczyków.

Lud to potęga, siła niezmierna, choć ukryta. Poruszyć ją z miejsca trudno. [...] Milczy i drzemie. Lecz, gdy raz targnie z miejsca, to już idzie na oślep, [...] choćby go czekała zguba pewna [...]. Nie masz tamy dlań w pochodzie⁴³.

W *Huraganie* lud zyskał dość stereotypowe ujęcie, pręcej oparte na wzorcach literackich niż myśli politycznej schyłku XIX stulecia. Notabene archaiczna, dość konserwatywna jak na początek XX stulecia wizja Gąsiorowskiego, którą można by sprowadzić do hasła „Bóg – honor – Ojczyzna”, prowokowała kąśliwe uwagi ze strony postępowej inteligencji⁴⁴. Zgodnie z literacką tradycją⁴⁵ gotartowski dworek – dom rodzinny Floriana, syna konfederaty barskiego, niczym Soplicowo czy Skała – „orle gniazdo stare”⁴⁶ z *Tułaczy* Kraszewskiego – uosabia „centrum polszczyzny”: w jego patriotycznej atmosferze wyrosły „trzy pokolenia rodu jednego”⁴⁷ wierne dewizie: „Kto raz się służbie publicznej poświęci, temu nie wolno ustawać!...”⁴⁸. Józef Gotartowski, zanim umrze na polach pod Friedlandem, zostawi swoim synom: Marcelowi i Florianowi ideowy testament godny romantycznego bohatera: „Za nim pójdiesz [za Napoleonem – M.S.] i ty i Florek, i wy wszyscy... aż do ostatniej kropli krwi! Na śmierć, na życie!... To moja... wola... Módlcie się!”⁴⁹. Również otoczony lipami „maleńki dworek” pod Ujazdowem Andrzeja Jemiołkowskiego symbolizować będzie ciągłość tradycji⁵⁰, heroiczne trwanie na przekór burzliwym dziejom, o których przypominają dwie zbłąkane, tkwiące w jego dachu kule armatnie. Jednak stanowe uprzedzenia, wyrażające się choćby w postrzeganiu

⁴² Natomiast w napisanej kilka lat później książce *Finis Poloniae* będzie mocno podkreślał bierność ogółu w dziewiętnastowiecznych zmaganiach o niepodległość, co wyrazi w wielokrotnie, niczym refren powtarzanym zdaniu: „naród polski spał”; W. Sclavus [W. Gąsiorowski], *Na samobójczej mogile...*, dz. cyt., s. 13, 18, 23.

⁴³ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 220.

⁴⁴ Z nieskrywaną irytacją Stanisław Brzozowski pisał o wydawanych hurtowo „wyrobach Krechowieckiego, Jeske-Choińskiego, Gawalewicza, Gąsiorowskiego”, umacniających pozycję Kościoła, prezentujących uproszczony obraz współczesności, co w jego przekonaniu skutkowało „rozmnożeniem się i rozwojem oportunistów społecznych i ciemnoty”; zob. S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, [w:] tegoż, *Eseje i studia o literaturze*, Wrocław 1990, s. 370.

⁴⁵ Zob. J. Prokop, *Dom rodzinny* [hasło], [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczyk, Wrocław 1991, s. 163–166.

⁴⁶ J.I. Kraszewski, *Tułacze*, t. 1, Poznań 1868, s. 2.

⁴⁷ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 47.

⁴⁸ Tamże, s. 38.

⁴⁹ Tamże, t. 2, s. 49.

⁵⁰ „[...] ten sam ganeczek na słupkach wsparty a Bożą Męką w szczycie swym każdego witający, ten sam pień z kółkiem dla jeźdźnego gościa, też sama podkowa, na dobrych wróżb pozyskanie, nawet lipy te same”; tamże, t. 3, s. 438.

narodu jako społeczności szlacheckiej, zostaną uznane w powieści za przeżytek pozbawiony logicznych podstaw. Męstwo, odwaga nie mają herbu, jak bezskutecznie usiłuje Żubrowa przekonać Barbarę Jemiołkowską, mieszkankę dworku „Pod kulą”, dowodząc bohaterstwa walczących o Saragossę chłopów. Obrazowo wyjaśni absurdalność społecznych podziałów: „[...] co w szeregu wszystko jedno! [...] czy Hiszpana płaćną *duc*, czy ciura to mu we łbie został jeden skutek! [...] Szlachta, nie szlachta!”⁵¹. W opisywanej scenie krewka Żubrowa zdaje się pełnić rolę *porte-parole* autora, bowiem Gąsiorowski niejednokrotnie podkreślał zasługi epoki napoleońskiej w procesie demokratyzacji społeczeństwa: „Wszak pod hasłem Napoleona zaczęło się nasze pierwsze, szersze demokratyzowanie, wszak z Napoleonem razem osobista zasługa dźwiga się dopiero ponad przywilej kasty”⁵².

Koncepcja przedstawienia „epoki bohaterskiej” nie implikuje jednak idealizacji. Próżno by szukać łatwego optymizmu, bohaterowie Gąsiorowskiego nie wyrastają na mitycznych herosów o nadludzkiej sile, by przywołać tylko realistyczny opis witanej w Warszawie piechoty:

Davoust nadciągnął z korpusami liniowej piechoty, piechoty szarej, drobnej, nikłej, niepozornej. [...] w oczach warszawian czytać można było jakiś ukryty zawód. Toż byli co niepokonani, nieugięci?!... [...] Piechota ciągnęła zwartymi gromadami, w swych zniszczonych, popielatych płaszczach, wytartych furażerkach, ze sztandarami, które wyglądały jak poszarpane, wystrzępione wiehcie, a na które piechur każdy pooglądał z miłością, z uwielbieniem, ze czcią⁵³.

Nad smutnym losem syna, żołnierza-bohatera będzie ubolewać matka Gotartowskiego: „Roślałam dla syna o świetności... i gorzko patrzeć teraz! Toć wrócił mizerakiem niepodobnym do siebie [...] ledwie na nim lada jako sklecony mundurek, a pod nim blizny i szramy!...”⁵⁴.

W świecie szwoleżerów

Już pierwsi recenzenci *Huraganu* spostrzegli pokrewieństwo bohaterów Gąsiorowskiego z Sienkiewiczowskimi. Gotartowskiemu przypisano wręcz rolę Skrzetuskiego, Wosińskiego i markietantce – Zagłoby⁵⁵, Zosi Dziewanowskiej – Heleny Kurcewiczówny. Bez wątpienia bliźniacze wątki fabularne prowokowały tego typu analogie, jednak sam Gotartowski nie dorównywał literackiemu pierwowzorowi z Trylogii. Jego kreacja wypadła na tyle blade, że trudno dziwić się ówczesnym krytykom czy współczesnym badaczom, koncentrującym swą uwagę na innych postaciach. Skądinąd brak pogłębienia

⁵¹ Tamże, s. 440.

⁵² W. Sclavus [W. Gąsiorowski], *Na samobójczej mogile...*, dz. cyt., s. 18.

⁵³ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 219.

⁵⁴ Tamże, t. 3, s. 471.

⁵⁵ *Sprawozdania literackie. W. Gąsiorowski „Huragan”, „Tygodnik Mód i Powieści” 1902, nr 36, s. 424.*

psychologicznego oraz indywidualizacji bohaterów wskazywano jako mankament *Huraganu* i choć niebezpiecznie, to autorytatywna, surowa ocena Henryka Galla wydaje się jednak krzywdząca dla pisarza:

Tyłu wojaków, tyle rang, tyle nazwisk, a ani jednej duszy! Począwszy od Napoleona, a skończywszy na Żubrze, wachmistrzu i markietantce Żubrowej, począwszy od Napoleona, a skończywszy na sierżancie Flagolecie, a wszystko to nic, jeno pusty dźwięk! Jeden ma przysłowie: „od morza do morza”, drugi „psia mać”, trzeci „choroba”, jeden kocha się w konnicy, drugi – w piechocie, i to wszystko czym człowiek różni się od człowieka⁵⁶.

Dzieje Gotartowskiego i powiązany z nimi wątek Żubrów spaja wszystkie trzy tomy powieści. Wokół tych postaci koncentrują się tak pożądane przez szersze kręgi czytelników wątki awanturniczo-przygodowe. Walecznemu szwoleżerowi, niegdysiejszemu kapitanowi strzelców francuskich, nie poskąpił autor burzliwej biografii, którą można byłoby obdzielić kilku bohaterów. Jej kolejne etapy wyznacza tajna misja polityczna, nieustanne potyczki z wrogiem, udział w bitwie pod Somosierrą, w końcu hiszpańska niewola. Czytelnik ma więc okazję poznać Gotartowskiego w różnych wcieleniach i sytuacjach: jako posłańca, wojownika, jeńca, a wreszcie amanta, bowiem podobnie jak w powieściach Sienkiewicza na tle burzliwych wydarzeń dziejowych rozgrywa się płomienna historia miłosna obfitująca w dramatyczne zwroty akcji. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, iż gdyby nie silne, zdeterminowane kobiety, które bohater spotyka na swej drodze, próżno byłoby czekać *happy endu*. Wychwalany przez dowódców szwoleżer o „duszy zacnej i głowie nie lada”⁵⁷ okazuje się w niektórych sytuacjach mało przedsiębiorczy. Wszak jego tajna misja dyplomatyczna prawdopodobnie nie zakończyłaby się powodzeniem, gdyby nie rezolutna Zośka Dziewanowska, samowolnie przejmująca jego poselstwo. To na jej wezwanie stawi się w pokoiku Gotartowskiego sam Poniatowski. Można też powątpiewać, czy Florian uszedłby z życiem, gdyby nie odważna i namiętna Hiszpanka, jego opiekunka i wybawicielka. W konfrontacji z piękną, której przedstawicielki nie pozostaną obojętne wobec „uroku młodzieńczej męskości”⁵⁸ przystojnego szwoleżera, bohater okazuje się dość nieśmiały czy wręcz tak irytująco nieporadny, że potrzebuje pomocy kolegów bądź Żubrowej, by uwolnić się od kłopotliwej adoracji.

Jak wielokrotnie podkreślał Gąsiorowski, pierwowzórów jego bohaterów literackich szukać wypada na kartach historii:

Nie mogę oczywiście twierdzić, aby do *Huraganu* nie zakradła się jakaś niedokładność – ale aby po nią sięgnąć, trzeba daleko szukać, ponieważ zdawałem sobie sprawę, że bliskość epoki, obfitość materiałów historycznych obowiązują mnie do pilnego śledzenia i studiowania dokumentów. Więc i ten Żubr jest historycznym i Żubrowa nie jest fantazją

⁵⁶ H. Gall, *Gąsiorowski Wacław, „Huragan”. Powieść historyczna*, „Książka” 1907, nr 3, s. 88.

⁵⁷ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 157.

⁵⁸ Tamże, t. 2, s. 131.

i Karlewicz był znanym szpiegiem pruskim etc. etc., a w *Huraganie* prawie nie ma postaci, które byłyby urojeniem czy wytworem imaginacji⁵⁹.

Równocześnie w tej samej odpowiedzi na list dociekliwego czytelnika nie omieszkał przypomnieć: „w powieści historycznej obowiązuje mnie tło, a nie ścisłość fabuły w stosunku do osób nie wpływających na bieg dziejów”⁶⁰. Dzieje tych drugoplanowych z punktu widzenia historii postaci kształtuje już zgodnie z własną *licentia poetica*, zapożyczając od pierwowzorów prócz nazwiska pewne cechy charakteru, osobowość lub tylko wybrane epizody biografii, by wspomnieć na przykład *casus* Joanny Paślawskiej *primo voto* Domusławskiej *secundo voto* Żubrowej. Wprawdzie przedstawienie pani sierżant jak zwykłej markietanki pierwszej legii, pierwszego batalionu traktowano niekiedy niczym formę degradacji⁶¹, niemniej: „Być Napolionem nie sztuka, jak ci takie ma amazonki”⁶². To dzięki *Huraganowi* przypomniano sobie o dzielnej żołnierce – pierwszej Polce odznaczonej krzyżem *Virtuti Militari*, zainteresowano się miejscem jej pochówku⁶³, a z czasem podjęto wyzwanie rekonstrukcji jej biografii. Przedsiębiorcza i zadziorna Żubrowa o ułańskiej fantazji i mocnej głowie, przedkładająca wódkę gdańską nad „italskie napoje”, dzięki swej barwnej i wyrazistej osobowości, której autor poskąpił Gotartowskiemu, wybiła się na plan pierwszy powieści, zapewniając sobie sympatię czytelników oraz uznanie recenzentów⁶⁴. Gąsiorowski stworzył nową literacką tożsamość Żubrowej: matkę czwórki potomstwa przedstawił jako bezdzietną, nadał jej nawet inne nazwisko panieńskie – „jakem Muszyńska z domu”⁶⁵ z upodobaniem powtarza bohaterka⁶⁶. W przeciwieństwie do sierżant Żubrowej markietanka Gąsiorowskiego zawędrowała aż do Hiszpanii, zaś Częstochowa znalazła się na jej szlaku bojowym znacznie wcześniej niż u żołnierki⁶⁷, bo już w 1806 roku. Autor, na przekór historii, przypisał Żubrowej niebagatelną rolę w oswobodzeniu Jasnej Góry od pruskiej

⁵⁹ Tenże, *W sprawie „Huraganu”...*, dz. cyt., s. 2.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Zob. R. Zuber, *Przedmowa* [w:] M.E. Kowalczyk, *Sierżant w spódnicy...*, dz. cyt., s. 10.

⁶² W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 35.

⁶³ Jak donosiła warszawska gazeta: „Mało kto nawet z mieszkańców tutejszych wie, że na cmentarzu w Wieluniu spoczywa snem wiecznym ś. p. Joanna Żubrowa, markietanka [...] odznaczona krzyżem *Virtuti Militarii* przy zdobyciu Zamościa, którą teraz potomnym przypomniał p. W. Gąsiorowski w swoim *Huraganie*. Grób dzielnej kobiety-żołnierza nie posiada wcale pomnika; dopóki mieszkają jej krewni, pamiętają o utrzymaniu grobu w porządku, gdy ich zabraknie – zaginie ślad wszelki”; *Mogiły sławnych małżonków*, „Kurier Warszawski” 1903, nr 304, s. 5.

⁶⁴ G. [W. Gomulicki], *Plon gwiazdkowy*, „Życie i Sztuka” 1904, nr 50, s. 8. Również autorzy komentarzy do kolejnych, powojennych wydań docenili kreacje Żubrowej; zob. S. Zieliński, *Posłowie*, [w:] W. Gąsiorowski, *Huragan*, Warszawa 1967, s. 613–614; W. Łysiak, *Wokół „Huraganu”*, [w:] W. Gąsiorowski, *Huragan*, Warszawa 1985, s. 18–19.

⁶⁵ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 139, 143, 163; t. 3, s. 400–401, 407, 411.

⁶⁶ Jej gorące zapewnienia zmyliły nawet Waldemara Łysiaka, który za powieścią Gąsiorowskiego podaje „Muszyńską” jako panieńskie nazwisko Żubrowej. Zob. W. Łysiak, *Wokół „Huraganu”...*, dz. cyt., s. 18.

⁶⁷ Joanna Żubrowa trafiła do Częstochowy dopiero w 1913 roku, kiedy to twierdza musiała skapitulować wobec przewagi sił rosyjskich.

okupacji, bowiem to jej, dzięki krótkiemu acz dosadnemu apelowi, udaje się skutecznie zmobilizować chłopstwo do walki o klasztor:

Mało to się każdy z was co dzień naskomle, naprzymawia Najświętszej Paniencie to o zdrowie, to o urodzaj, to o deszcz, o pogodę, o ratunek w lada potrzebie... a teraz taka wdzięczność? Zdaje się wam, że to nie będzie wam policzonym! Ruszajcie, capy jedne... dalej, pod Częstochowę! Żywo się zbierać!⁶⁸

Obraz energicznej Żubrowej odpalającej „na wiwat” jasnogórskie armaty zapisał się zapewne w pamięci niejednego czytelnika. Zdominowany, nieustannie strofowany przez żonę Żubr pomimo wielu udanych akcji pozostaje jednak w jej cieniu⁶⁹, co Jeske-Choiński skwitował bezlitośnie: „Żubr zaś głupi i przez to niewyraźny”⁷⁰. Apodyktyczna, harda markietanka, *Hic mulier*⁷¹, jak ją określa senior Gotartowski, z równą łatwością komenderuje całym pułkiem, a nawet samego generała Petelier potrafi przekonać do swego planu tak skutecznie, że ten powierzy jej niebezpieczną i odpowiedzialną misję. „Jechać, to jechać! Ja wam pokażę, co Żubrowa, a co Zamość!”⁷², deklaruje markietanka, by wkrótce z brawurową, wręcz desperacką odwagą poprzeć słowa czynami i przejąć rolę forpoczty: „Cienie nocy mnożyły postać markietanki. W imaginacji austriackich żołnierzy baba urastała na oddział, oddział na batalion, batalion na pułk, pułk na dywizję”⁷³. Sierżant Żubrowa, choć nie odegrała w zdobyciu Zamościa aż tak znaczącej roli, jak przypisał Gąsiorowski markietance, to brała udział w szturmie na Bramę Lwowską i w walkach toczących się już na terenie miasta, wykazując się męstwem i odwagą⁷⁴. Bohaterka *Huraganu* rzuca wyzwanie światu, zmuszając do rewizji stereotypów płciowych związanych z przypisywaniem określonych ról społecznych. „Cóż ja z babami pocznę?”⁷⁵ pyta retorycznie swego adiutanta poirytowany generał, przekonany, że kobiecie nie można powierzyć zadania przewodnika, wskazującego drogę armii. Upomnienia Zośki, by strategię bojową zostawiła wysokim oficerom, gdyż „to nie kobieca sprawa”⁷⁶, Żubrowa replikuje rezolutnie: „Babska, nie babska, a trzeba prac!”⁷⁷.

„Baba z kamienia! Takich więcej bab, a można by świat zawojować”⁷⁸ – ta dotycząca Żubrowej uwaga Dechampsza celnie określa także i inne postaci kobiece *Huraganu*.

⁶⁸ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 116.

⁶⁹ „Cichy i potulny Żubr [...] to olbrzymi chłop i dzielny wojak w bitwie, odwaga jego milknie jednak wobec wymowności żony”; zob. W. Gąsiorowski, *Powieść historyczna z epoki napoleońskiej*, komentarz, wstęp i oprac. M. Czesławicz, Przemyśl 1938, s. 36.

⁷⁰ S. Pilecki, *Z niwy powieściowej...*, dz. cyt., s. 1.

⁷¹ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, dz. cyt., t. 1, s. 35.

⁷² Tamże, t. 3, s. 402.

⁷³ Tamże, s. 422.

⁷⁴ Zob. M.E. Kowalczyk, *Sierżant w spódnicy...*, dz. cyt., s. 79–80.

⁷⁵ W. Gąsiorowski, *Huragan...*, t. 3, s. 403.

⁷⁶ Tamże, s. 412.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Tamże, t. 1, s. 155.

Silne, samodzielne, nie zadowolają się rolą statystek historii jak Żubrowa ani biernej i posłusznej „panny na wydaniu” jak Zosia Dziewanowska czy Dolores i Arabka – podążają za głosem serca wbrew przyjętym konwenansom.

Nie sposób odmówić Gąsiorowskiemu pionierskiej roli, gdyż jako pierwszy na szeroką skalę i z tak spektakularnym efektem wprowadził temat epoki napoleońskiej na karty polskiej prozy. Zazwyczaj akcentowano zależność *Huraganu* od wzorców wypracowanych przez Sienkiewicza i Dumasa. Ale też na tych inspiracjach pisarz nie poprzestaje, jego powieść, choć ze swoją generacją nieszczególnie się utożsamiał, nosi wyraźnie młodopolskie cechy, by wspomnieć tylko o luźnej, fragmentarycznej kompozycji, sposobie opisu, prezentacji niektórych scen bliskiej reportażowemu ujęciu. Aczkolwiek pewne wątki rozbrajają swoją naiwnością, to jednak autorowi udało się uniknąć pokusy idealizacji „epoki bohaterskiej”, czego nie dostrzegali na ogół ówcześni recenzenci⁷⁹. Dzięki wprowadzeniu na karty powieści bolesnych epizodów z dziejów kampanii napoleońskiej odślania pisarz janusowe oblicze Cesarza Francuzów – romantycznego „boga wojny”. Toteż *Huragan* zapowiadał już niewiele późniejsze *Popioły* Żeromskiego.

Bibliografia

- Bujnicki T., *Polska powieść historyczna XIX wieku*, Wrocław 1990.
- Chomiuk A., *Historia ad usum Delphini. Dwie opowieści o roku 1809 Wacława Gąsiorowskiego*, [w:] *Rok 1809 w literaturze i sztuce*, red. B. Czwońnóg-Jadczak, M. Chachaj, Lublin 2011, s. 151–163.
- Dębicki Z., *Kult Napoleona w Polsce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 18, s. 276–277.
- Dębicki Z., *Powieści Wacława Gąsiorowskiego*, „Kurier Warszawski” 1928, nr 45, s. 4.
- Gąsiorowski W., *Huragan*, t. 1–3, Warszawa 1985.
- Gołębiowska-Fijałkowska B., *Powieści historyczne Wacława Gąsiorowskiego*, niepublikowana praca doktorska, napisana pod kierunkiem prof. Z. Skwarczyńskiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1974.
- Grochulska B., *Księstwo Warszawskie*, Warszawa 1966.
- Kowalczyk M.E., *Sierżant w spódnicy. Historia życia i służby wojskowej Joanny Żubrowej (1782–1852)*, Łomianki 2016.
- Krzyżostaniak M., *Od Somosierry do Saragossy. Pamiętnikarskie i literackie świadectwa udziału Polaków w hiszpańskiej wojnie o niepodległość*, Wrocław 2019.
- Nieuważny A., *My z Napoleonem*, Wrocław 1999.
- Leśniewski S., *Napoleoński amok Polaków*, Kraków 2019.
- Łysiak W., *Wokół „Huraganu”*, [w:] W. Gąsiorowski, *Huragan*, t. 1, Warszawa 1985.
- O roku ów... Epoka napoleońska w polskiej historiografii, literaturze, sztuce i tradycji*, oprac. M.M. Drozdowski, H. Szwankowska, Warszawa 2003.
- Paluszewski J., *Literacka legenda księcia Józefa Poniatowskiego*, Pruszków 2006.
- Rok 1809 w literaturze i sztuce*, red. B. Czwońnóg-Jadczak, M. Chachaj, Lublin 2011.
- Sadlik M., „Chciwiec nowych wrażeń” – *Wacław Gąsiorowski nieznanym*, Kraków 2022.

⁷⁹ Zob. np. G. [W. Gomulicki], *Plon gwiazdkowy...*, dz. cyt.

- Skotnicka G., *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*, Gdańsk 2008.
- Skotnicka G., *Dzieje piórem malowane. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 1987.
- Świątek M., „Był aniołem i mocą” – literacki portret generała José Palafoxa w „Huraganie” Wacława Gąsiorowskiego, „Eslavística Complutense” 2008, vol. 8, s. 7–14.
- Wąsacz A., „Geniusz Napoleona” i sprawa polska w twórczości Żeromskiego, [w:] *Żeromski. Piękno i wolność. Studia*, red. A. Janicka, I.E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok–Raperswil 2014–2025, s. 315–341.
- Woźniakowski K., *Polska proza historyczna w kulturze literackiej lat 1939–1945*, [w:] *Powieść historyczna dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz, B. Faron, współpr. K. Gajda, Kraków 2007, s. 448–463.
- Zahorski A., *Z dziejów legendy napoleońskiej w Polsce*, Warszawa 1971.
- Zamoyski A., *Napoleon. Człowiek i mit*, tłum. M. Ronikier, Kraków 2019.

“It wasn’t a storm but a historical HURRICANE” – around Wacław Gąsiorowski’s novel

Abstract

The paper is devoted to the first and at the same time the most famous novel by Wacław Gąsiorowski – *Huragan* (*Hurricane*, 1901), which began the “Napoleonic Trilogy”. In the introduction, its origins and the history of reception have been presented, followed by: a literary image of the Napoleonic era and the world of heroes, with a particular emphasis on the figure of Joanna Żubrowa – a sergeant in the army of the Duchy of Warsaw, the first woman to be decorated with the Virtuti Militari Order. The patron and master of Gąsiorowski, who often referred to the model of a “cloak and sword novel”, was Henryk Sienkiewicz. However, *Huragan*, which can be situated between *Trylogia* and *Popioły*, also demonstrates Young Poland origins.

Słowa kluczowe: Wacław Gąsiorowski, Młoda Polska, powieść historyczna, Napoleon

Keywords: Wacław Gąsiorowski, Young Poland, historical novel, Napoleon

Dorota Samborska-Kukuć

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0002-1943-6694

Zabawy mędrców Antoniego Wysockiego – powieść z życia akademików krakowskich XVI wieku

Autor

Antoni Godziemba Wysocki¹ – urzędnik z lwowskiego magistratu – znany był w środowisku literackim w początkach XX w. jako przyjaciel i admirator Gabrieli Zapolskiej, prototyp Krajewskiego, bohatera dwu jej powieści: *O czym się nie mówi* oraz *Frania Poranek*. Sam również pisał. Wydawał mniejsze formy prozatorskie, m.in. *Dom zdrowia*, *Przez kłamstwo do szczęścia*, oraz powieści obyczajowe: *Namiętności*, *Aniołowie z gliny*; publikował szkice i krytyki literackie na łamach galicyjskich pism, był założycielem Teatru Niezależnego, na deskach którego wystawiał, eksperymentując, sztuki poważne i ambitne². Jego aktywność literacko-publicystyczna przebiegała w dwóch fazach: 1895–1903 oraz 1918–1939, przedzielonych intensywnym życiem towarzyskim. O ile Zapolską interesowały osobliwe, erotyczne doświadczenia Wysockiego, które opisała

¹ Antoni Franciszek Wysocki był synem Kazimierza Jana (1837–?), inżyniera, i Wacławy Marianny z Grodzickich (1836–1886). Urodził się 18 stycznia 1872 r. w Hrehorowie pod Rohatynem, gdzie Wysoccy posiadali majątek ziemski, ale od wczesnego dzieciństwa mieszkał w Krakowie. Tam uczęszczał do Gimnazjum św. Anny oraz do II Gimnazjum św. Jacka, następnie do gimnazjów w Bochni oraz Jaśle, gdzie w roku 1893 eksternistycznie zdał maturę. W Uniwersytecie Jagiellońskim studiował prawo, z którego uzyskał absolutorium oraz filozofię. Pracował jako nauczyciel w Gimnazjum Realnym w Krakowie, po roku 1901 mieszkał we Lwowie, zatrudniony jako urzędnik. Po roku 1918 zamieszkał w Warszawie; zginął podczas powstania warszawskiego 14 sierpnia 1944 r. Miał młodszego brata Floriana. Rodziny nie założył, zob. K. Girtler, *Opowiadania*, t. 2: *Pamiętniki z lat 1832–1857*, przedm. i wyb. Z. Jabłoński, oprac. i przypisy Z. Jabłoński i J. Staszek, Kraków 1971, passim; *Corpus studiosorum Universitatis Jagellonicae in saeculis XVIII–XX*, t. 3: 1850/51–1917/18, T-Ż, red. K. Stopka, Kraków 2015, s. 710; *Listy Sewera Maciejowskiego do Wysockiego*, rkps., [w:] *Zbiory Specjalne Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy*, sygn. 632/3.

² A. Nowaczyński, *Teatr Niezależny*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 18, s. 4.

z właściwym sobie naturalistycznym nerwem³, o tyle z reminiscencji innych literatów wyłania się on jako pięknoduch i intelektualista wysokiej próby. W pamięci ówczesnych lwowian pozostał jako człowiek obdarzony szczególnym darem wymowy. Alfred Wysocki wyznawał: „Podziwiałem zawsze talent narratorski Godziemby. Gdyby można stenografować to, co on mówił, a potem oszlifować i drukować, Godziemba doczekałby się z pewnością większego uznania i powodzenia nad to, jakie zdobył pisaniem”⁴, a Adolf Nowaczyński z typowym dla siebie *esprit* wspominał Wysockiego jako „*gentilhomme*, w którym kochały się i *comtesse* y i *midinetki*, człowiek o spokojnej wszechstronnej literackiej wiedzy, książek miłośnik zapamiętały, niedosięgly opowiadacz, autor dość niedocenionych powieści intelektualistycznych”⁵.

Gatunek

Jedną z owych „powieści intelektualistycznych” są wydane z początkiem 1925 r. w Zamościu *Zabawy mędrców*, ukazujące środowisko uniwersytetu krakowskiego za czasów ostatniego Jagiellona w latach 60. XVI w. Jan Lorentowicz uznał nawet, że powieść odzwierciedla „śmierć średniowiecza w Akademii Krakowskiej”⁶. Jest to utwór całkowicie zapomniany, poza incydentalnymi wzmiankami nie posiada żadnych opracowań, co dziwi, ponieważ po ukazaniu się *Zabaw* miały one właściwie same entuzjastyczne recenzje, jednym głosem nazywające powieść „wielkim zdarzeniem”⁷. Chwalono je nie tylko za rzetelność deskrypcji dziejów, za osobliwy klimat oddający unikatowość momentu historycznego, ale również jako dzieło aluzyjne, ukazujące problem degeneracji edukacji i wynaturzeń osobowościowych nauczycieli, co uznano za zagadnienie aktualne, a nawet uniwersalne. Głosy ucichły jednak już po roku, by się nie wrócić więcej żadnym echem⁸.

Pierwsi recenzenci *Zabaw*, przyzwyczajeni do poetyki i warstwy ideowej klasycznych powieści historycznych Henryka Sienkiewicza, Józefa Ignacego Kraszewskiego bądź Zygmunta Kaczkowskiego, powątpiewali, czy jest to *stricte* powieść i czy spełnione zostało w ogóle kryterium „historyczności”. Adam Grzymała Siedlecki zapewniał, że powieść Wysockiego „otwiera nowy rodzaj w dotychczasowych kategoriach naszej beletrystyki” i dowodził:

³ Chodzi o kilkuletni, burzliwy związek Wysockiego z prostytutką zakończony jej samobójstwem, zob. D. Samborska-Kukuć, *Wokół genezy powieści „O czym się nie mówi” Gabrieli Zapolskiej* (w druku).

⁴ A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, wyd. 2 uzup. i przejrz., Kraków 1958, s. 125; por. S. Lam, *Życie wśród wielu*, Warszawa 1968, s. 410–411.

⁵ A. Nowaczyński, *Teatr Niezależny...*, dz. cyt.

⁶ J. Lorentowicz, *Marzenie mędrca* [rec.], „Ekspres Poranny” 1925, nr 46, s. 3.

⁷ S. Pazurkiewicz, *Antoni Godziemba Wysocki*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 5, s. IV.

⁸ Ani słowem nie wspomina o *Zabawach mędrców* Jan Malinowski w obszernym studium *Starożytność i średniowiecze w powieści historycznej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Z problematyki gatunków i prądów literackich XIX i XX wieku*, red. J. Konieczny, Warszawa-Poznań 1972, s. 39–84.

Jest to powieść historyczna, bo o dziejach naszej przeszłości traktuje, ale to, co autor dziejów owych na światło wyprowadza, tak nowe jest, tak dotychczas niedotykane, że czytając *Zabawy mędrców* ciągle czekamy, kiedy się zacznie „prawdziwa historyczność” i dopiero po zamknięciu ostatniej karty, nie bez wewnętrznego zawstydzenia łapiemy się na spostrzeżeniu, że ciągle czekaliśmy, jeśli nie na szablon tematu, to na odwieczny „zwyyczaj” beletrystyki historycznej, którego w tej cennej książce nie ma ani śladu⁹.

Stwierdzenie, że *Zabawy mędrców* reprezentują powieść historyczną, wymagało zatem w latach 20. XX w. komentarzy, bowiem zarówno gatunek, jak i kategoria postrzegane były jako nieoczywiste. Kto szukał tu choćby namiastki powieści sienkiewiczowskiej, rekonstrukcji szlacheckiej, tradycji rycerskich, szczęku oręża, przygód, piniactw etc., zawiódł się. Czytelnik nie odnalazł tu również ani idei patriotyczno-religijnych, ani pokrzepienia serc, ani zhiperbolizowanej formuły „drzewiej było lepiej”. Powieść Wysockiego, podobnie jak i wiele innych wydanych w tym czasie utworów o tematyce historycznej, była wolna od kwestii narodowościowych, do których nadal przywiązany był dziewiętnastowieczny czytelnik¹⁰. *Zabawom...* o fikcjonalności diametralnie różnej od walterskotyzmu czy schematu dumasowskiego bliżej jest wprawdzie do dokumentarnej formuły powieści historycznej Kraszewskiego, ale nawet w porównaniu z powieściami z cyklu *Dzieje Polski* akcja jest tu niemal żadna. Bo też nie o akcję Wysockiemu chodziło, lecz o ukazanie zderzenia dwu prądów intelektualnych: wyczerpującej się dogmatyczności średniowiecza i nowej myśli humanistycznej płynącej do Rzeczypospolitej z Włoch. Pierwszą reprezentuje stare pokolenie profesorów i bakałarzy, broniących scholastyczności edukacji, drugą rektor-dworak oraz młody licencjat, magister *in spe*, a także żacy, głównie cudzoziemcy. Statyczność akcji i dość jednostajny dukt narracji są w powieści Wysockiego celowe, zwracają uwagę na ruch myśli bohaterów, na ich poglądy, a nie dynamikę wydarzeń¹¹.

Źródła i konteksty

Mimo hermetycznie niemal zamkniętej przestrzeni wątej akcji, realia powieści są łatwo rozpoznawalne. Osadził je autor w Collegium Maius, gdzie w części parterowej mieściły się ukazane w powieści sale wykładowe zwane lektoriami, na piętrze zaś biblioteka (Libraria) oraz mieszkania (cele) profesorów¹². Wysocki jako student Uniwersytetu Jagiellońskiego osobiście poznał ukazane przez siebie miejsca, ale ich szczegółowy opis sprzed czterech wieków zawdzięczał szeroko zakrojonym badaniom. Zostały

⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Przeczytajcie tę powieść!*, „Echa Leśne” 1930, nr 3, s. 14.

¹⁰ Zob. W. Łojek, *Polska powieść historyczna dwudziestolecia jako wyraz nowej świadomości literackiej*, „Prace Polonistyczne” 1971, s. XXVII, s. 64.

¹¹ Można nawet zaryzykować hipotezę, że nieruchomość ta mogła mieć również uzasadnienie w pewnej analogii do pasywności polityki Jagiellonów, zapewniającej względny spokój i bezpieczeństwo od wojen, a zatem stwarzającej warunki do swobodnego rozwoju niezaburzonych wypadkami myśli.

¹² Wiele szczegółów opisanych przez Wysockiego znajduje potwierdzenie w naukowej monografii Andrzeja Chwalby, *Collegium Maius*, Kraków 2009.

one wydobyte z wielu lektur utrwalających dzieje uczelni z epoki jej intelektualnej świetności, gdy cieszyła się europejską sławą, a w jej murach studiowali przybysze z różnych krajów Europy, oraz z czasów powolnego regresu, do czego walenie przyczyniła się kontrreformacja, przestarzałe formy edukacji, coraz bardziej anachroniczny światopogląd nauczycieli. Pisarz dość dobrze orientuje się w realiach, zręcznie wplata w narrację szereg informacji o stanie uczelni, którą już za panowania Zygmunta Staroego dotknął kryzys dogmatyzmu religijnego i scholastyki. Wysocki pomija jednak jako antecedencje wydarzenia z czerwca roku 1549, kiedy to wskutek niesprawiedliwego potraktowania studenterii po zamieszkach ulicznych ok. 6,5 tysiąca „bursistów” demonstracyjnie opuściło Kraków i udało się na zagraniczne uniwersytety¹³. Ich powrót wiązał się z forpocztami nowych wyznań protestanckich. Po odrzuceniu przez Akademię reformacji wzmożła się cenzura, a petryfikujące się, rutynowe metody kształcenia skutkowały coraz mniejszym zainteresowaniem kandydatów uczelnią krakowską, toteż w 2. poł. XVI w. zdecydowaną przewagę stanowili studenci z Polski i Litwy, przeważnie z rodzin mieszczańskich – bogatsi wybierali Bolonię lub Padwę. Ponadto rozluźniały się aż do demoralizacji obyczaje studentów, zazwyczaj ubogich, którzy nie gardzili żadnym zarobkiem. Te i wiele innych faktów z życia swej Alma Mater, rzuconych na tło ówczesnych wydarzeń i obyczajowości, potrafił Wysocki oddać w sposób bardzo atrakcyjny, nienużący, wręcz sugestywny. Zawdzięczał to po pierwsze gruntownym studiom, zgłębianiu nie tylko tematycznych prac naukowych drukowanych¹⁴, ale i rękopisów: diariuszy, statutów, uchwał sejmowych i synodalnych, kronik i roczników, relacji, sprawozdań, słowem – mnóstwa archiwaliów. Po drugie zaś – jak podkreślali recenzenci – niezwykłej intuicji i fantazji, które pozwoliły nadać dziełu artystyczny kształt.

Czasem jedno słówko tej powieści – pisał Grzymała-Siedlecki – zdradza przed nami, że droga do niego prowadzić musiała przez niezmordowany trud rozczytywania się w tysiącu starych papierów, dokumentów, w inwentarzach, w spisach bibliotecznych, w statutach, w metrykach uczniowskich, nie mówiąc już o dziełach traktujących o cywilizacji wieku XVI-go, o zakresie wiedzy ówczesnej, o sposobach uczenia się i nauczania, o umiłowanych przedmiotach badań akademickich, o tym, co było dogmatem, a co hipotezą w świecie pojęć humanistycznych. Raczej nie docenię, niż przesadzę trud Wysockiego, gdy powiem, że materiał przygotowawczy do tej powieści musiał dojść do kilkuset tomów dzieł naukowych i do nieprzebranej ilości źródeł niedrukowanych¹⁵.

¹³ Zdarzenia te zbeletryzował Józef Ignacy Kraszewski w powieści z 1845 r. *Żacy krakowscy w roku 1549*. Najwyraźniej Wysocki nie skorzystał ani z tej powieści, ani z *Annales Polonici ab excessu Divi Sigismundi Primi* Stanisława Orzechowskiego.

¹⁴ Do najważniejszych należą opracowania Aleksandra Brücknera, Ambrożego Grabowskiego, Joachima Lelewela, Józefa A. Putanowicza, Józefa Szujskiego oraz Józefa Sołtykowicza, Erazma Rykaczewskiego i Józefa Choynowskiego. Wysocki miał zapewne w rękę dwutomowe *Acta rectoralia* z lat 1893–1909, *Laudatio Almae* Szymona Starowolskiego, matrykuły, protokoły, metryki studentów.

¹⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Przeczytajcie tę powieść!...*, dz. cyt., s. 15.

Realia świata przedstawionego *Zabaw...* są więc dla badacza niejakim wyzwaniem, wymagają podążania za Wysockim, za jego wyborami, interpretacjami, ale też falsyfikacjami wynikającymi z fantazji¹⁶. Jednym z takich testów lekturowej wnikliwości jest identyfikacja postaci występujących w powieści. Są one bowiem autentyczne, istniały w rzeczywistości, chociaż nie w każdym przypadku mamy do czynienia z prostym utożsamieniem. Pisarz wykorzystuje rozmaite miejsca w tekście, by wprowadzać całe obszernie ustępy dotyczące realiów. Są to wzmianki o intelektualistach i artystach epoki, wśród nich znajdujemy m.in. Stanisława Hozjusza, Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Marcina Kromera, Andrzeja Trzycieskiego, Andrzeja Patrycego Nideckiego, Piotra Rojzjusza, Łukasza Górnickiego, Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reja oraz działaczy reformacyjnych: Jakuba Niemojewskiego i Piotra z Goniądza, drobiazgowe opisy miejsc, zwłaszcza wewnątrz uczelni; mamy tu także przywoływanie fragmentów życiorysów i charakteryzowanie stanu ówczesnej świadomości, ukazanie stylu zachowań nauczycieli i studentów, ich powierzchowności, sposobu mówienia etc. Wysocki sugestywnie, a przez to przekonująco wyposażył bohaterów w mentalność właściwą ludziom późnego średniowiecza zderzonych z młodym pokoleniem humanistów. Niemniej dodać należy, że takim jednostronnym ujęciem, wybiórczym – a to nie ulega wątpliwości – doborem źródeł i fragmentów pasujących do całokształtu wyobrażeń autora konsekwentnie zdeprecjonował on epokę, utrwalając mit ciemnego średniowiecza, co uczyniło powieść tendencyjną w warstwie ideowej.

Kumulując akcję w ciągu jednego tylko, lutowego wieczoru kończącego się karnawału roku 1568¹⁷ i zamykając ją w murach uczelni, silnie skondensował Wysocki wprowadzone z wybranych dzieł historycznych konkrety oraz imponderabilia o wielkiej sile oddziaływania, wprost zniewolenia czytelnika atmosferą miejsca, nastrojem, ekscentrycznością postaci. Zjawisko to zauważył Grzymała-Siedlecki, który przekonywał: „całość przykuwa uwagę czytelnika, nie daje mu opuszczać żadnego szczegółu i zostaje

¹⁶ Inni recenzenci podnosili osobliwą fantazję autora, która pozwoliła mu na wplatanie w faktograficzną kanwę elementów fikcyjnych. Rozpoznał kilka i wyszczególnił Dr St. J. [?], *Wśród ksiązek. Antoni Wysocki. Zabawy mędrców* [rec.], „Kurier Poranny” 1925, nr 129, s. 4. Recenzent pisał: „[...] nie istniała wcale, opisana w pierwszym rozdziale, wierszowana satyra Anonima ilustrowana karykaturami senatorów i biskupów, choćby dlatego, że w owym czasie dopiero zaczęły ukazywać się pierwsze karykatury, i to nie u nas, ale we Włoszech. Nieznany paleografii jest rękopis rocznika klasztorowego Eremitów na Śląsku. Nie było pisanego «obrazkowymi literami» lechickiego pogańskiego «modlitewnika». Także budynek akademii nie był wówczas tą «kroniką z kamienia», strojną w dziwa fresków i symbolów rzeźbiarskich, ale ledwo podmurowaną budą. I zbiory biblioteki przedstawiały się znacznie skromniej, a znajomość dzieł klasyków greckich i rzymskich wśród grona profesorów akademii nie była tak rozpowszechniona i w tym stopniu, co w *Zabawach mędrców* nie była krytyczna. Trzeba było jednak osiągnąć nie lada znanostwo przedmiotu, aby tak przestylizować i jak w wklęsłym zwierciadle spotęgować rzeczywistość, przedstawić stan ówczesnej polskiej umysłowości w tej skali inteligencji i całą epokę opróżnić z namieniem ideału”.

¹⁷ Tak dokładną datę da się ustalić na podstawie wzmianki o przybyciu do Polski nuncjusza papieskiego Wincentego Dal Portico, choć faktycznie Dal Portico przyjechał do Polski, by zastąpić Giulia Ruggieriego nie zimą, ale „w połowie roku 1568; zob. T. Glemma, *Zapiski nuncjusza polskiego Wincentego Dal Portico z roku 1568*, „Collectanea Theologica” 1936, t. 17, nr 1/2, s. 273.

w pamięci”¹⁸, wtórował mu Dr St. J., zapewniając: „Książka ani na chwilę nie trąci suchą uczonością lecz raczej igra z nauką. [...] Liryzm, heroicznosc, dowcip, oryginalność pomysłów i czar [...] plastyki pociąga uwagę ku tym urojonym obrazom przeszłości w sposób nieodparty, a w niektórych kartach wywołuje wzruszenie i zachwyty”¹⁹.

Jeśli dać wiarę autorowi, dzieło powstawało długo. Nota końcowa: „Pisałem w 1902 r. w Krakowie, ostatecznie wykończyłem w 1924 w stolicy niepodległej Polski”²⁰, świadczyć może o inspiracji, jakim był jubileusz 500-lecia odnowienia Akademii Krakowskiej oraz o tym, że dzieło dojrzewało ponad dwadzieścia lat. Zwłaszcza ten drugi aspekt jest skądinąd dość istotny, ponieważ utwór zawiera liczne aluzje polityczne, które można odczytywać jako rodzaj komentarza do sytuacji Polski z okresu międzywojnia, choć w rzeczy samej mają one charakter uniwersalny i są efektem przemyśleń na temat polskości w ogóle. Zastrzeżenia co do faktycznego czasu powstania zasadniczych partii *Zabaw...* budzić musi natomiast ich wyraźne podobieństwo do *Żywych kamieni* Waława Berenta (1918)²¹. Obie powieści stanowią przykład charakterystycznego dla Młodej Polski zainteresowania średniowieczem²² (choć ujęcia są odmienne) i mogą stanowić wyzwanie dla komparatysty²³.

Zabawy mędrców, czyli świat na opak

Schyłkowość, swego rodzaju dekadencja średniowiecza wyraża się w charakterystyce głównych postaci oraz w opisach przestrzeni. Wnętrza uczelni, bo wyłącznie do nich – jak już powiedziano – redukuje się świat przedstawiony powieści, nadgryzione są zębem czasu, a proces ten wyraźnie postępuje. Szczególnie wymowne jest ukazanie niszczących malowideł ściennych, które przedstawiały kiedyś postacie muz patronujących sztukom wyzwolonym, teraz zaś „[...] składały się już tylko z łat rozpadającego się tynku, tak je uszkodziły psoty żaków i czas, wróg życia. Widać je było i nie. Istniały więcej w pamięci i wyobraźni murów”²⁴. Tak ukazane tło w sposób celowy i przemyślany konweniuje z zachowaniami bohaterów.

Kluczowym zadaniem, jakie postawił przed sobą Wysocki, było ukazanie degeneracji zawodu nauczyciela. Portretuje więc w tym celu czterech akademików starego

¹⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Przeczytajcie tę powieść!...*, dz. cyt., s. 14.

¹⁹ Dr St. J., *Wśród książek...*, dz. cyt., s. 4.

²⁰ A. Wysocki Godziemba, *Zabawy mędrców. Powieść*, Zamość 1925, s. 197.

²¹ Na powinowactwa powieściowe zwrócił już uwagę J. Konopacki, *Na tle naszego renesansu*, „Gazeta Warszawska” 1925, nr 175, s. 2, akcentując „mozaikową analizę i budowanie z drobiazgów”; por. R. Dunin-Markiewicz, *Ciekawa książka*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 88, s. 11; L. Eustachiewicz, *Dwudziestolecie 1919–1939*, Warszawa 1990, s. 120–121.

²² M. Okulicz-Kozaryn, *Na przedpolu modernistycznego mediewizmu*, [w:] tejsze, *Średniowiecze Waława Berenta. Sceptyk w poszukiwaniu całości*, Warszawa 2006, s. 7–17; por. A. Arendt, *Młodopolskie odkrycie średniowiecza*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 9, s. 109–116; nr 12, s. 132–138.

²³ Obaj pisarze kładą na końcu swoich utworów niemal identyczne dopiski określające nieciągły czas oraz miejsca ich powstania: Kraków i Warszawę.

²⁴ A. Wysocki Godziemba, *Zabawy mędrców...*, dz. cyt., s. 7.

pokolenia: matematyka – Stanisława Kłosa, teologa – Marcina Glickiego, astronoma i alchemika – Bernata Krakowczyka oraz rektora Andrzeja Gielczewskiego. Obok nich zaś stawia młodego licencjata Mieczysława Marchockiego. Postaci wykreowane w utworze miały autentyczne prototypy, Wysocki zachowuje ich personalia. Są to owi „mędrzy” sygnowani tytułem, a ich „zabawy” to (przy)widzenia, których motorem sprawczym są nawarstwione kompleksy. Ironia tytułu jest niekwestionowalna. Czytelnik, który oczekiwałby wyrafinowanych „zabaw” intelektualnych profesorów uniwersyteckich, rozczaruje się, zamiast tego otrzyma psychoanalizę ich osobowości, Wysocki użył bowiem freudyzmu jako sposobu wniknięcia i prześwietlenia tych zadziwiających w swym skostnieniu „mędrców”. Każdy z nich cierpi na jakiś syndrom wynikający z zadawnionych pragnień i stłumień. Zachowania poważnych zwykle mnichów przypominają – wszak to karnawał – sowizdrzałów.

Pierwszym jest Stanisław Kłos, „suchy, chuderlawy człeczyna” ze „schorzałą pta-sią głową”, którego „rybie [...] oczy przybierały wejrzenie szkliste i tępe”²⁵. Wykłada on matematykę. Widzimy go w lektorium Ptolemeusza, gdy wdaje się w absurdalną, prowadzoną po łacinie dysputę o pochodzeniu i istocie duszy oraz mistyce symboli z jednym z żaków. W ich dialogu mieszają się rozmaite porządki, różne inspiracje, nie prowadzą one jednak do żadnych wniosków. Poza manifestacją nieużytecznej erudycji i mnożeniem przywołań dysputa jest jałowa, bezowocna. Kłos nie potrafi przekonać nikogo, nawet siebie samego, kończąc lekcje rutynowym, mechanicznym pacierzem.

Prototypem tej postaci mógł być Tomasz Kłos, matematyk, który w roku 1537 wydał w Krakowie *Algorithmus to jest nauka liczby*, w rok później – *Arytmetykę aż do reguły trzech i spółki*²⁶. Kłos, jako entuzjasta matematyki rzekomo tłumaczącej wszystko, nie potrafi jednak zająć nią żadnego z żaków, sam zaś, „zamiast oddalić się od spraw ziemi i spojrzeć na nie z wysoka, umysł wgnębił w ziemię i ośleplł do reszty”²⁷. Cierpi – jak wolno sądzić, wnosząc z charakterystyki – na acedię. Czuje się wypalony i zniechęcony. Poszukiwał istoty duszy, posługując się instrumentarium matematycznym, ale jej nie odnalazł i teraz trawi go melancholia. W dodatku coraz mniejsze, a właściwie żadne zainteresowanie żaków jego seminariami powoduje, że pragnie już umrzeć. W głębi ducha wie, że rozminął się z życiem, jego wyzwolona na chwilę wyobraźnia podsuwa mu obrazy polowań, w których kiedyś uczestniczył: zjawiają mu się widma ulubionych rarogów i sokołów. Kłos odczuwa – jak wówczas – silne podniecenie przygodą. W ślad za żywiołowymi mirażami przychodzą inne, spokojniejsze, z czasów najwyższej sprawności intelektualnej, Kłos przypomina sobie dawnych uczniów i estymę, jaką był otaczany, wreszcie najzarliwsze dysputy filozoficzne.

Koniec końców dochodzi do wniosku, że wszystko, co wykoncypował, nie przyniosło zasadniczych rozstrzygnięć, ani ontologicznych, ani aksjologicznych. Gdy majaki cichną, stary Kłos czuje się jeszcze bardziej przygnębiony:

²⁵ Tamże, s. 5.

²⁶ J. Lelewel, *Dzieje Polski które stryj synowcom swoim opowiedział*, Warszawa 1859, s. 433.

²⁷ A. Wysocki Godziemba, *Zabawy mędrców...*, dz. cyt., s. 8.

Był znów tylko człowiekiem, strzaskanym w drzazgi naczyniem straconych uczuć. Została jeno pamięć niejasna. W oczach jawiły się i mieszały ze sobą różne obrazy zdarzeń i widoków z pacholęcych lat i młodzieńczych. Jawiły się nagle z głębokich tajń nieświadomości, obrazy przeżyć własnych, a jakby nieznanych, niby pokłady gliny i skamielin, wyrzucone na światło dzienne w czasie trzęsienia ziemi²⁸.

Kłos szuka miejsca, gdzie mógłby popełnić samobójstwo, zrozumiałwszy, że jego życie „było skarbem niby w rękach trupa, bez znaczenia i użytku”²⁹. Groteskowe poszukiwanie kończy się jednak odstępieniem od zamysłu, Kłos postanawia odwlec ostateczny moment do czasu, gdy uda mu się wyliczyć właściwe równanie duszy³⁰.

Gdyby Umberto Eco przeczytał *Zabawy* Wysockiego, w osobie teologa Marcina Glickiego mógłby ujrzeć osobowościowy prototyp „czcigodnego Jorge z Burgos”. Nie ulega wątpliwości, iż ta najbardziej w powieści wyrazista, a zarazem najsilniej skarykaturalizowana postać to profesor Marcin Glicius (Glicjusz, Glicza), żyjący w latach 1528–1591 teolog, filozof, kanonik wrocławski i krakowski, zwany również Marcinem z Pilzna, nauczyciel sławnego lekarza Sebastiana Petrycego³¹ oraz podobno Piotra Skargi³². Uczył w akademii 40 lat, od roku 1573 szesnastokrotnie obierano go na rektora³³. Bardzo wpływowy i zasłużony dla uczelni, był zagorzałym aż do fanatyzmu zwolennikiem kontrreformacji³⁴. Pozostawił po sobie m.in. dziariusz, w którym prowadził quasi-kronikę uniwersytetu³⁵, oraz pisma teologiczne, zwłaszcza krytyczne wobec luteranizmu. Wskutek swej surowości miał Glicjusz wielu wrogów³⁶.

Ukazanie tej postaci ma, podobnie jak w przypadku Kłosa, charakter karnawalizacyjny. Glickiego poznajemy, gdy w sali albateńskiej (przyrodniczej), pamiętającej

²⁸ Tamże, s. 50.

²⁹ Tamże, s. 62.

³⁰ Ej [Edward Janus], porównuje tę postać do profesora Sorbony Bergereta z *Manekina trzciniowego* Anatola France’a, zob. Antoni Wysocki, *Zabawy mędrców* [...], „Wiadomości Literackie” 1926, nr 39, s. 3.

³¹ J. Sołtykiewicz, *O stanie Akademii Krakowskiej i o publicznych, a mianowicie uczonych pracach akademików*, Kraków 1810, s. 398 (tu w obszernym przypisie do życiorysu Petrycego biogram Glicjusza zawierający ustalenia wykorzystane przez Wysockiego).

³² H. Barycz, *Glicius Marcin* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8: *Girdwojń Michał – Gross Adam*, red. K. Lepszy i in., Kraków 1959–1960, s. 48–50; por. *Pilznianin Marcin*, [w:] M. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*, t. 2, Kraków 1820, s. 60; H.E. Wyczawski, *Dar Marcina Glicjusza dla biblioteki parafialnej w Pilźnie*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 1978, R. XVI, nr 1, s. 179–188.

³³ A. Karbowski, *O rektorach Uniwersytetu Kazimierzowskiego i Jagiellońskiego w Krakowie wraz ze spisem wszystkich rektorów od roku 1400 do obecnej chwili. Szkic historyczno-archeologiczny*, [w:] *Kronika Uniwersytetu Jagiellońskiego od r. 1864 do r. 1887 oraz jego stanu dzisiejszego wraz z rzeczą o rektorach od czasów najdawniejszych*, red. S. Tarnowski i in., Kraków 1887.

³⁴ W. Urban, *Akademia Krakowska w dobie reformacji i wczesnej kontrreformacji 1549–1632*, [w:] *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364–1764*, red. K. Lepszy, t. 1, Kraków 1964, s. 291.

³⁵ J. Tazbir, *Piotr Skarga. Szermierz kontrreformacji*, Warszawa 1978, s. 21.

³⁶ J. Sołtykiewicz, *O stanie Akademii Krakowskiej...*, dz. cyt., s. 401.

praktyczne lekcje anatomii Jana Radlicy, spiera się z jednym ze swoich studentów, pięknym i inteligentnym Flamandczykiem De Halkiem. Mimo naukowego tematu rozmowy Glicki „miotał się i krzyczał tak gwałtownie, że aż włosy nastroszyły mu się w wichrowaty kołtun, przy czym gwałtownie wyrzucał szczęki, jak gdyby chciał ugryźć powietrze, a ręce o przydługich paznokciach rozczapierał, niby próbując coś ułapić”³⁷. Glicki, nienawidzący młodych ludzi, których podejrzewa o rozpustne życie i herezję, edukuje studentów poprzez groźby i inwektywy, a groteskowości przydaje mu zwyczaj chodzenia po ulicach Krakowa z zatkniętą na długim kiju trupa czaszką – symbolem *memento mori*. Jest odstręcający zarówno w mowie, jak i w powierzchowności, przypominając

[...] zgłodniałego, drapieżnego ptaka, krążącego wokoło upatrzonego łupu [...] nabrzmiałe gałki oczu i sine guzy nad brwiami musiały powodować lęk i zdziwienie. Toga jego, niegdyś ciemnofioletowa, połyskiwała mokrymi plamami krwi, gdyż, w bezwzględny dla siebie okrucieństwie, chodził dniem spowity w żelazny łańcuch, a po nocach biczował się dyscypliną. Nie wiedzieć też, czy istotnie, jak z przechwałkami opowiadał o sobie, mył się tylko raz na rok, na Wielkanoc, ale, co prawda, wodził za sobą smród, nie mniej odrażający, niż borsuk w lesie³⁸.

Glicki pali książki, które uważa za rzekomo demoralizujące, jego łupem pada m.in. kronika lechicka, ulubiona lektura młodego Marchockiego, uznana przez teologa za propagującą pogaństwo. W ogniu kończą również inne publikacje, zwłaszcza te zawierające treści, które mogłyby oświecić czytelników. Glicki Wysockiego walczy ze wszystkim, co nowe, zwłaszcza protestanckie.

Pisarzowi udało się w kreacji tej postaci uwidocznić skrajny przykład fanatyzmu, a właściwie już obłędu, który wyrósł na niezaspokojonych pragnieniach. Psychoanaliza, jaką na profesorze przeprowadził, ujawniła stłumioną i przez to obsesyjną fascynację erotyczną Glickiego kobietą niedostępną, którą kiedyś, gdy był klerikiem na dworze w Jazłowcu, ujrzał nagą w kąpielu. Była to starościna Elżbieta Jazłowiecka³⁹. Od tamtej pory ten dość mitologiczny obraz prześladowuje go i motywuje do umartwień. Ascetyczny tryb życia: posty i biczowania jeszcze wzmagają ukryte pragnienia teologa i wiodą do silnych halucynacji, niesamowitego natłoku osób, jakby wyjętych z płócien Pietera Bruegla. Szatan przemieniający się w wiele postaci kusi Glickiego, kompromituje jego hipokryzję, słabość charakteru, prymitywizm osobowości⁴⁰.

³⁷ A. Wysocki Godziemba, *Zabawy mędrców...*, dz. cyt., s. 66.

³⁸ Tamże, s. 67.

³⁹ Elżbieta z Tarłów Jazłowiecka (Monasterska), żona Jerzego z Buczacza, uchodziła za heretyczkę, zob. J. Fijałek, *Tarłowie, znakomitego rodu początki i świetność, cz. 2: Tarłowie Zygmuntowscy*, „Przegląd Historyczny” 1910, z. 3, s. 191.

⁴⁰ Antoni Lange porównuje opisy widzeń w *Zabawach...* do *Kuszenia św. Antoniego* Gustawa Flauberta oraz *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego (*Antoni Wysocki, Zabawy mędrców* [...], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 38, s. 632); por. L. Konopacki, *Na tle naszego renesansu...*, dz. cyt. Rzeczywiście halucynacja ta kojarzy się z kuszeniem św. Antoniego, ale bardziej z obrazu XV-wiecznego malarza Martina Schongauera, którego pełen dynamiki ryt mógł posłużyć Wysockiemu za inspirację.

Akademik trzeci – doktor Bernat to także postać mająca proveniencję autentyczną. Bernat zwany Krakowczykiem (ok. 1530–1613) był filozofem, astronomem oraz astrologiem, autorem kilku prac o tej tematyce⁴¹, a także wydawcą kalendarzy. Od lat 60. XVI w. nauczał w Akademii jako profesor. Wysocki wprowadza go do świata przedstawionego odpowiednią, lapidarną charakterystyką: „Mały, omatulony człowieczek”⁴². Bernat jest melancholikiem, „jak kaleka, maruder, pod starczą władzą Saturna”⁴³, zawsze z nieodłączną sówką – symbolem jego rzekomej mądrości. To nieudacznik o odrażającym wyglądem, jakby fizycznie niedorozwinięty, przydający sobie powagi i wymuszający szacunek wieszczaniem rychłej apokalipsy. Zajmuje się również alchemią, ale jej efektem jest jedynie puszczenie w obieg fałszywych monet. Bernat patrzy w gwiazdy, stawia horoskopy, tłumaczy sny. I on wchodzi w dialog z De Halkiem, odbijając rozmówcę Glickiemu, a przedmiotem ich dysputy jest przeznaczenie i prawda. Zasadnicze argumenty, jakie wytacza przeciw studentowi – obrońcy Kopernika, mają proveniencję demonologiczną: to przeważnie grube zabobony lub konfabulacje sfabrykowane na użytek prostego ludu. Bernat zwalcza teorię Kopernika, jest wrogiem systemu heliocentrycznego, który przedstawia mu się jako emanacja szatana.

W wykazie rektorów nie znajdziemy Andrzeja Gielczewskiego, czwartej postaci opisanej przez Wysockiego. Jeśli przyjąć zgodność z datą roczną przybycia do Polski nuncjusza Vincenzo Dal Portico, czyli 1568 r., prototypem Gielczewskiego powinien być Marcin Krokier (1505–1569). Wydaje się jednak, że Wysocki w tym przypadku ani nie trzymał się datacji, ani nie odwzorowywał wiernie postaci historycznych, ponieważ wykreował Gielczewskiego na podobieństwo tak Krokiera, jak i późniejszego o kilka lat rektora, Andrzeja Schoneusa z Głogowa zwanego Andreasem Głogoviensis (1552–1615), piastującego urząd w latach 1605–1608⁴⁴. Gielczewski w *Zabawach mędrców* jest humanistą, wielkim czcicielem języka i kultury greckiej, ale także admiratorem Tacyta, Cycerona i Owidiusza, co zgadzałoby się zasadniczo z upodobaniami Schoneusa. Jest również sybarytą, miłośnikiem płci pięknej i wbrew regulaminom nosi bujny zarost, co wskazuje na Krokiera⁴⁵.

Podobnie jak poprzednicy rektora Gielczewskiego: Kłos i Glicki, także i on ukazany został podczas dysputy. Jest ona jednak całkiem inna niż poprzednie. Rozmówcą

⁴¹ Drobne informacje ze swego życia podaje Bernat w dziele: *Obwieszczenie znacznych niektórych na świecie niniejszym przypadków, złączenia dwu planet górnych złych Saturnusa z Martesem* [...] wydanym w roku 1605, zob. A. Grabowski, *Starożytności historyczne polskie czyli Pisma i pamiątniki do dziejów dawnej Polski, listy królów i znakomitych mężów, przypowieści, przysłowia*, Kraków 1840, s. 481–484. Por. tenże, *Starożytnicze wiadomości o Krakowie: zbiór pism i pamiątników tyczących się opisowej i dziejowej przeszłości, oraz zwyczajów tej dawnej stolicy kraju* [...], Kraków 1852, s. 261.

⁴² A. Wysocki Godziemba, *Zabawy mędrców...*, dz. cyt., s. 98.

⁴³ Tamże, s. 99.

⁴⁴ L. Hajdukiewicz, *Schoneus Andreas* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 35 z. 4, red. A. Gieysztor, Kraków 1994, s. 597–600.

⁴⁵ H. Barycz, *Krokier Marcin* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 25, Wrocław 1970, s. 314–315; por. M. Mięka, *Marcin Krokier z Krakowa*, [w:] *Profesorowie Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. 1: 1364–1780, red. W. Uruszczak, Kraków 2015, s. 199–201.

rektora jest licencjat Mieczysław Marchocki⁴⁶, adept filozofii, zwolennik języka ojczystego jako wykładowego, miłośnik Kochanowskiego, który zwykł czytać kilka książek jednocześnie, chłonąc wiedzę nie jako „dar Pandory”, ale „czar cudotwórczych Muz”. Marchocki jest w powieści jedynym bohaterem pozytywnym, *porte parole* autora, jak uważa Irena Pannenkowa⁴⁷. Wypowiada on uwagi na temat polskiej kultury zagrożonej przez obce języki i przez obce wpływy, przez zalew cudzoziemców i mód włoskich, stoi na stanowisku eksploracji dawnych rodzimych słowiańskich wierzeń, bo tylko one – jak uważa – kształtują polską tożsamość i stanowią o jej niepowtarzalności. Ważne są zwłaszcza dość uniwersalne spostrzeżenia Marchockiego:

Zauważył, że Polak dawny coraz mniej odszczególniał się od licznych w kraju cudzoziemców, prócz jedynie strojem i mową. Bo i czym? Prawa były rzymskie, nauka grecka, a i wiara obca, w obcej do wierzenia podana mowie. Czy tak musiało być? Czy nie? Naród ginął. Pragnienie zmiany, nowości, zatracalo pamięć swoistości i doświadczeń. Do tego, jak z pod ziemi, zjawiali się jacyś samochwalcy, – nie wiedzieć, nauczyciele Boga czy diabła, którzy obiecywali raj na ziemi, byle zburzyć podstawy z lat minionych⁴⁸.

Pewnego dnia w bibliotece akademickiej Marchocki znajduje kronikę lechicką wraz ze zbiorem pieśni. Zachwycony, studiuje uważnie jej treść. Gdy annał zostaje spalony przez Glickiego, Marchocki próbuje odtworzyć treść pieśni i ze zdziwieniem konstatuje, że wszystko zapamiętał⁴⁹.

Dialog między Gielczewskim a Marchockim to spór o szereg kwestii politycznych (obronność i kondycja ówczesnej Rzeczypospolitej na tle przeszłych wieków), filozoficznych, religijnych, społecznych. Finał tego dialogu, czyli przekonanie licencjata do racji rektora, bynajmniej nie napawa optymizmem. Będzie gorszy w skutkach niż rezultaty sporów z odrażającym Glickim czy wzbudzającym litość Kłosem. Gielczewski, w odróżnieniu od tamtych, reaguje na zapytania bystrego interlokutora, a odpowiedzi te, elokwentne i sofistyczne, oszałamiają młodzieńca. Rektor dzieli się z Marchockim swoimi przemyśleniami, wywiedzionymi z obcowania z filozofami antycznymi; zapewnia go, że „świat jest własnością kościoła”⁵⁰ i poucza:

⁴⁶ Niewykluczone, że prototypem tej postaci był pochodzący spod Krakowa Mikołaj Ścibor Marchocki (ok. 1570 – ok. 1636), starosta czchowski, pamiętnikarz piszący po polsku, autor *Historii wojny moskiewskiej*, stryj sławnej mistyczki Anny Marii Marchockiej, karmelitanki.

⁴⁷ I.P. [Irena Pannenkowa], *Antoni Wysocki: Zabawy mędrców. Powieść*, „Warszawianka” 1926, nr 129, s. 4.

⁴⁸ A. Wysocki Godziemba, *Zabawy mędrców...*, dz. cyt., s. 125.

⁴⁹ Wysocki nie ujawnia, jaka to była księga, ale być może chodziło o mityczną XI-wieczną „kronikę lechicką”. O niej, jako o źródle dla kompilacyjnej *Kroniki Dzierzwy*, wzmiankował w poł. XIX w. August Bielowski (*Wstęp krytyczny do dziejów Polski*, Lwów 1850, s. 12–14), którego z pewnością czytał autor *Zabaw*. *Kronika Dzierzwy* została wydana przez pijarów w 1823 r., Wysocki mógł ją znać i wokół jej inspiracji budować historię mitycznej księgi Lechitów. Stan ówczesnej wiedzy nie pozwalał Wysockiemu na rozwinięcie tego intrygującego wątku. Niewykluczone, że były to inspiracje „dziejami bajecznymi” Kraszewskiego, oddanymi m.in. w *Starej baśni czy Luboni*.

⁵⁰ A. Wysocki Godziemba, *Zabawy mędrców...*, dz. cyt., s. 181.

[...] ludźmi religijnymi łatwiej jest rządzić. Czasy starożytne dobrze znały mylność swych religii, ale zatrzymywały je jako narzędzie władzy. Ta wyższość poglądu robi człowieka groźnym, a i pożądanym, jako podpora dla wszystkich słabych i chwiejnych. Prawdę najlepiej jest zachować dla siebie, bo jak to już święty Ireneusz w mądrości swej zauważył, że ludziom tak jak dzieciom, często trzeba bajeczki opowiadać, aby ich prawdą nie przerażał⁵¹.

Te i inne cyniczne nauki poprzedzają ofertę złożoną Marchockiemu: protekcję na królewskim dworze, gdzie będzie mógł znaleźć życiowe rozkosze, synekury, tytuły, zaszczyty. Tym sposobem rektor odwiedzie młodzieńca od jego idealistycznych planów i rewolucyjnych pomysłów.

Uwagi końcowe

Zabawy mędrców to dzieło z historii kultury Rzeczypospolitej Obojga Narodów, utwór o stanie umysłowym, mentalnym i duchowym epoki „złotej wolności”, czasów wygasania dynastii jagiellońskiej. Zdzisław Dębicki widział w niektórych realiach powieści Wysockiego wyrazistą aluzję do życia politycznego okresu międzywojennego:

Tło – i to należy sobie uświadomić – tak bardzo, tak bliźniaczo w pewnych momentach zbliżone do tła naszej, fermentującej na drożdżach wolności epoki, która ma swoich Piotrów z Goniądza, pacyfistów z szabelką drewnianą u boku, swoich Niemojewskich – komunistów utopijnych i naiwnych i – co niemiara – swoich reformatorów rodziny i wyznawców wolnej miłości o typie „układnego piekarczyka” poznańskiego, Daniela Bielińskiego⁵².

Krytyk miał niewątpliwą rację, choć powieść Wysockiego skoncentrowana jest zasadniczo na kwestiach szkolnictwa. Mimo że osadzona w realiach XVI w. jest – poza komentarzem do przeszłości polskiej oświaty – inspiracją dla rozważań o teraźniejszości i przyszłości rodzimej edukacji, sygnałem ostrzegawczym. Do namysłu skłania kwestia języka, w szkolnictwie czasów opisanych w *Zabawach...* zdominowanych łaciną, która wyznaczała niepodatny na nowe zjawiska krąg zainteresowań, tak jak okazywała się coraz bardziej niewystarczająca w relacjach konotat–desygnat. Grzymała-Siedlecki zauważył ten problem i klarował:

I oto, gdy za dni ostatniego Jagiellona Polska nabrzmiała już narodową samoistością w urządzeniach państwowych, w ambicjach politycznych, w poezji, w obyczaju – szkolnictwo pozostawało w żelaznych kleszczach obcego narodowi rygoryzmu. Dziecko idące do szkół, we krwi miało rozpęd do polskości, a napotykało tu świat, z którym nie łączyło

⁵¹ Tamże, s. 195.

⁵² Z. Dębicki, *Zabawy mędrców* [rec.], „Kurier Warszawski” 1925, nr 106, s. 6. Aluzje do współczesności zawarte w powieści nie spodobały się młodemu Edwardowi Janusowi, zagorzałemu marksistcie, który uznał, że... zaszkodziły one powieści, zob. E], [Edward Janus], *Antoni Wysocki...*, dz. cyt.

je żadne żywotniejsze zainteresowanie. Szkoła nie budziła w duszach żadnego zainteresowania. Szkoła więc była fatalna⁵³.

Drugim czynnikiem mającym zgubny wpływ na proces edukowania młodego pokolenia była kadra nauczycielska. Czy tacy nauczyciele, jak pogrążony w acedii matematyk Kłos, owładnięty nienawiścią do świata teolog Glicki czy hochsztapler Bernat mogli stanowić autorytet dla swoich studentów, skoro ich religianctwo, dogmatyczne światopoglądy i ograniczone przez to kompetencje zamiast inspirować – odstręczały? Czy ich skażone kompleksami osobowości mogły być dla kogokolwiek wzorem? Czy wyznaczony emocjami sposób przekazywania wiedzy mógł być skuteczny? Plejadę „mędrców”, uzurpujących sobie z urzędu władzę nad młodymi umysłami, tworzą ludzie chorzy, niezdolni do pracy twórczej, zamknięci na wszystko, co nowe i naruszające ich ład. Trudno również nie dokonać namysłu nad wpływem humanisty-sceptyka Gielczewskiego, który – choć światły – wykorzystuje wiedzę jako narzędzie manipulacji, a obietnicami udaje mu się zwieść z drogi poznania nawet tak pojętnego ucznia jak Marchocki.

Powieść jest rezerwuarem „pamiętek” z drugiej połowy wieku XVI. Wydaje się jednak, że dekonstrukcja i w jej efekcie deprecjacja wieków średnich były jednak nazbyt silne, nazbyt jednostronne, ukazujące mijającą epokę *Christianitas* jako czas mroku i zacofania, a aspekty duchowe zredukowane do mająceń neurotyków. To dość bezrefleksyjne i ignoranckie jak na powieść „intelektualistyczną” pozytywistyczne myślowo utrwalenie „ciemnego mitu średniowiecza”⁵⁴ tłumaczyć może tylko przewodnia myśl dzieła, czyli ukazanie rozkładu edukacji. W tym sensie *Zabawy mędrców*, fragment wybiórczo i stereotypowo postrzeżonego średniowiecza, byłyby przestrożą przed powierzaniem przewodnictwa duchowego umysłom ciasnym, ideologicznie uwikłanym.

„Takie będą Rzeczypospolite, jakie ich młodzieży chowanie” – w roku 1600 powie Jan Zamoyski. Tę samą sentencję po ponad 300 latach powtórzy swoją powieścią Antoni Wysocki.

Bibliografia

- Arendt A., *Młodopolskie odkrycie średniowiecza*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 9, s. 109–116; nr 12, s. 132–138.
- Barycz H., *Glicius Marcin* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 8: *Girdwojń Michał – Gross Adam*, red. K. Lepszy i in., Kraków 1959–1960, s. 48–50.
- Barycz H., *Krokier Marcin* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 25, Wrocław 1970, s. 314–315.
- Bielowski A., *Wstęp krytyczny do dziejów Polski*, Lwów 1850.
- Chwalba A., *Collegium Maius*, Kraków 2009.
- Corpus studiosorum Universitatis Jagellonicae in saeculis XVIII–XX*, t. 3: 1850/51–1917/18, T-Ż, red. K. Stopka, Kraków 2015.

⁵³ A. Grzymała-Siedlecki, *Przeczytajcie tę powieść!...*, dz. cyt., s. 15.

⁵⁴ Por. T. Parnicki, *Wiek XX patrzy na średniowiecze inaczej niż wiek XIX*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 35, s. 553–554.

- Dębicki Z., *Zabawy mędrców* [rec.], „Kurier Warszawski” 1925, nr 106, s. 6.
- Dr St. J. [?], *Wśród ksiązek. Antoni Wysocki. Zabawy mędrców* [rec.], „Kurier Poranny” 1925, nr 129, s. 4.
- Dunin-Markiewicz R., *Ciekawa książka*, „Rzeczpospolita” 1925, nr 88, s. 11.
- Ej [Edward Janus], *Antoni Wysocki, Zabawy mędrców* [...], „Wiadomości Literackie” 1926, nr 39, s. 3.
- Eustachiewicz L., *Dwudziestolecie 1919–1939*, Warszawa 1990.
- Fijałek J., *Tarłowie, znakomitego rodu początki i świetność*, cz. 2: *Tarłowie Zygmuntowscy*, „Przegląd Historyczny” 1910, z. 3, s. 168–205.
- Girtler K., *Opowiadania*, t. 2: *Pamiętniki z lat 1832–1857*, przedm. i wyb. Z. Jabłoński, oprac. i przypisy Z. Jabłoński i J. Staszal, Kraków 1971.
- Glemma T., *Zapiski nuncjusza polskiego Wincentego Dal Portico z roku 1568*, „Collectanea Theologica” 1936, t. 17, nr 1/2, s. 273–288.
- Grabowski A., *Starożytnicze wiadomości o Krakowie: zbiór pism i pamiętników tyczących się opisowej i dziejowej przeszłości, oraz zwyczajów tej dawnej stolicy kraju* [...], Kraków 1852.
- Grabowski A., *Starożytności historyczne polskie czyli Pisma i pamiętniki do dziejów dawnej Polski, listy królów i znakomitych mężów, przypowieści, przysłowia*, t. 1–2, Kraków 1840.
- Grzymała-Siedlecki A., *Przeczytajcie tę powieść!*, „Echa Leśne” 1930, nr 3, s. 14–15.
- Hajdukiewicz L., *Schoneus Andreas* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 35, z. 4, red. A. Gieysztor, Kraków 1994, s. 597–600.
- I.P. [Irena Pannenkowa], *Antoni Wysocki: Zabawy mędrców. Powieść*, „Warszawianka” 1926, nr 129, s. 4.
- Justyński M., *Dykcjonarz poetów polskich*, t. 2, Kraków 1820.
- Karbowiak A., *O rektorach Uniwersytetu Kazimierzowskiego i Jagiellońskiego w Krakowie wraz ze spisem wszystkich rektorów od roku 1400 do obecnej chwili. Szkic historyczno-archeologiczny*, [w:] *Kronika Uniwersytetu Jagiellońskiego od r. 1864 do r. 1887 oraz jego stanu dzisiejszego wraz z rzeczą o rektorach od czasów najdawniejszych*, red. S. Tarnowski i in., Kraków 1887.
- Konopacki J., *Na tle naszego renesansu*, „Gazeta Warszawska” 1925, nr 175, s. 2.
- Lam S., *Życie wśród wielu*, Warszawa 1968.
- Lange A., *Wysocki, Zabawy mędrców* [...], „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 38, s. 632.
- Lelewel J., *Dzieje Polski które stryj synowcom swoim opowiedział*, Warszawa 1859.
- Lorentowicz J., *Marzenie mędrca* [rec.], „Ekspres Poranny” 1925, nr 46, s. 3.
- Listy Sewera Maciejowskiego do Wysockiego*, rkps., [w:] Zbiory Specjalne Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy, sygn. 632/3.
- Łojek W., *Polska powieść historyczna dwudziestolecia jako wyraz nowej świadomości literackiej*, „Prace Polonistyczne” 1971, s. XXVII, s. 63–82.
- Malinowski J., *Starożytność i średniowiecze w powieści historycznej dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Z problematyki gatunków i prądów literackich XIX i XX wieku*, red. J. Konieczny, Warszawa–Poznań 1972, s. 39–84.
- Mikuła M., *Marcin Krokier z Krakowa*, [w:] *Profesorowie Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. 1: 1364–1780, red. W. Uruszczak, Kraków 2015, s. 199–201.
- Nowaczyński A., *Teatr Niezależny*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 18, s. 4.

- Okulicz-Kozaryn M., *Średniowiecze Wacława Berenta. Sceptyk w poszukiwaniu całości*, Warszawa 2006.
- Parnicki T., *Wiek XX patrzy na średniowiecze inaczej niż wiek XIX*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 35 [dodatek do „IKC”], s. 553–554.
- Pazurkiewicz S., *Antoni Godziemba Wysocki*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 5, s. IV.
- Samborska-Kukuć D., *Wokół genezy powieści „O czym się nie mówi” Gabrieli Zapolskiej* [w druku].
- Sołtykiewicz J., *O stanie Akademii Krakowskiej i o publicznych, a mianowicie uczonych pracach akademików*, Kraków 1810.
- Tazbir J., *Piotr Skarga. Szermierz kontrreformacji*, Warszawa 1978.
- Urban W., *Akademia Krakowska w dobie reformacji i wczesnej kontrreformacji 1549–1632*, [w:] *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364–1764*, red. K. Lepszy, t. 1, Kraków 1964, s. 253–309.
- Wyczawski H.E., *Dar Marcina Glicjusza dla biblioteki parafialnej w Pilźnie*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1978, R. XVI, nr 1, s. 179–188.
- Wysocki A., *Sprzed pół wieku*, wyd. 2 uzup. i przejrz., Kraków 1958.
- Wysocki A. Godziemba, *Zabawy mędrców. Powieść*, Zamość 1925.

Zabawy mędrców by Antoni Wysocki – a novel about the life of academics from Krakow in the 16th century

Abstract

Zabawy mędrców – a novel by Antoni Godziemba Wysocki, a forgotten writer, an eccentric and intellectual from Lviv, was published in the interwar period and became a literary event. Reviewers unanimously emphasized his innovative approach to history. It was not the historical novel that readers were used to, both in terms of idea and form.

Placing the action inside the Krakow Academy in the 16th century, at the turn of the Middle Ages and the Renaissance, was supposed to demonstrate the pathology of education that was dominated by dogma and scholasticism against the background of the daily life of those days. In order to achieve that, the author allegedly worked on his book for over twenty years, thoroughly studying the sources: rare papers, manuscripts and numerous dissertations about the history of the Jagiellonian University. Consequently, a vivid (but strongly biased and clearly depreciating the Middle Ages) study of a few teachers came into life. The professors and bachelors, who had authentic prototypes, were shown through psychoanalytical examination in search of their complexes and personality disorders that limited their mental and didactic work.

Wysocki's work: cool, intellectual, and allusive, it was a unique but one-sided presentation of Polish culture during the times of the last Jagiellon, but above all, it was a type of warning that concerned the condition and future of Polish education after gaining independence.

Słowa kluczowe: Antoni Godziemba Wysocki, *Zabawy mędrców*, Akademia Krakowska, średniowiecze, oświata

Keywords: Antoni Godziemba Wysocki, *Zabawy mędrców*, the Krakow Academy, Middle Ages, education

Krystyna Zabawa

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

ORCID 0000-0003-4873-839X

The Memory of the Great War in two books for children – Polish and English perspectives

The centenary of World War I was an opportunity to recall this traumatic global disaster and to transmit the memory of this event to children. In 2014, *The Guardian* listed fifteen books about the Great War for children and teenagers.¹ Several readers have added their proposals to the list, which is still open to comments and additions. Tony Bradman, a contemporary English writer born in 1954, published his choice of the ten best children's books about the First World War. In his article, he recalls his family history:

The First World War has cast a very long shadow over the last century. My parents were of the generation that lived through the Second World War, but I grew up listening to my mother recounting her dad's tales about his terrible experiences during the Gallipoli campaign in 1915 and later on the Western Front. I never met my grandfather – he died in 1946 – but I always felt a strong personal connection to him because of those stories. That's probably why I developed an early interest in the history and literature of the First World War.²

For the English, the Great War constitutes an event that is truly worth commemorating and remembering, but based on the book market, the Poles are not as prolific in their literature about the event. This is particularly puzzling when we recall that

¹ *What are the best first world war books for children?*, <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/jun/30/best-first-world-war-ww1-books-for-children-and-teens> [access: 4.04.2023].

² T. Bradman, *Tony Bradman's 10 top books about the first world war*, <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/jul/03/top-ten-childrens-books-first-world-war> [access: 4.04.2023]. The author writes about the difficulties in choosing only a few books: "Choosing a top 10 has been a challenge – there are so many great books for children and young people about the first world war."

the war was also part of the Polish struggle for independence. As a result of the war, Poland appeared again as an independent state on the map of Europe after 123 years of partitions. Despite this fact, there are no Polish contemporary novels for young readers that deal with the subject.³ Although there is a very popular series that is now lauded by scholars called *Wojny dorosłych – historie dzieci* [Adults' wars – children's stories], it deals mainly with the experience of World War II. (It covers some of the war in Ukraine as well.) WWII is treated as the model of children's war traumas; these stories teach the youngest readers about the cruelties of wartime. They serve as a warning against totalitarian systems and evil connected with all military conflicts. Contemporary Polish writers rarely go back to the history of the Great War in children's literature. The only novel about it, still available in Polish bookshops, is *Bohaterski miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie* [*The Heroic Bear, or The Adventures of a Teddy Bear in the War*] with the subtitle: "for children from 10 to 100 years old, written down by Bronisława Ostrowska," published in 1919.⁴

In my research, I want to compare two national perspectives that present this historical event. At first, I assumed it would be possible to choose from among many contemporary books, both English and Polish, yet my assumption was wrong. I could choose from several English novels, but – as I mentioned above – there was no choice in 21st-century Polish children's literature. Books about the events from 1914–1918 were written during the interwar period,⁵ but they were banned during the communist regime for political reasons. Now, they are only remembered by literary scholars, with one exception: the above-mentioned Ostrowska's book. Thus, I will compare her *Bohaterski miś* and the celebrated English book, *Five Children on the Western Front*, written by Kate Saunders and published in 2014 as a sequel to *Five Children and It* by Edith Nesbit. This choice presented another research opportunity to compare the memorial and post-memorial perspectives of describing the same historical period.

I have explained why Ostrowska's book became one of my primary sources. The motives underlying the choice of the English novel are more complex. First of all,

³ There are only a few educational books, mostly biographies of Józef Piłsudski who became a symbol of Polish fights for independence during World War I, eg. A. Czerwińska-Rydel, *Ziuk. Opowieść o Józefie Piłsudskim*, Łódź 2018; M. Strękowska-Zaremba, *Polscy superbohaterowie. Marszałek Józef Piłsudski*, Warszawa 2017; W. Wiślak, *Komendant wolnej Polski*, Warszawa 2018.

⁴ There are a few contemporary editions of the book issued by different publishing houses: Polwen, 2004; Zysk i S-ka, 2011; reprint from 2012 (Volumina.pl); audiobook, Promatek 2013; audiobook, Polskie Radio Rzeszów S.A., 2017. It is worth noting that in 1951, the book was banned in Poland and withdrawn from libraries; that is why it could be published again only after the political changes in 1989 (The phenomenon of banned books and their comeback is discussed in M. Nadolna, *Powrót książek zakazanych dla młodego odbiorcy po transformacji ustrojowej w latach dziewięćdziesiątych*, [in:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, vol. 2, ed. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2009, pp. 109–118. The author mentions also about the 1984 edition of Ostrowska's book in an underground press).

⁵ Some of them were mentioned in Z. Biątek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1979. The interwar books about the World War I for young readers are also discussed in a monograph by M. Graban-Pomirska, *Szkoła narzeczonych. O powieści dla dziewcząt w dwudziestolecu międzywojennym*, Gdańsk 2008.

I wanted to choose a book that is in some way similar to the Polish one; in both books, one of the main characters comes from a fantastic world, accompanying children who are presented realistically in a real, historically defined world. The setting of both novels is similar; even a few of the same places are described. Besides the fictitious characters, historical figures appear in both. The word “remember” stands out as one of the keywords in both books. Secondly, Ostrowska’s novel is already a Polish classic for children and was highly valued from the very beginning. On the other hand, Saunders’ novel was created as a sequel to the famous Nesbit trilogy, the classic English children’s series published from 1902–1906, and has already been recognised by critics.⁶

My main research questions are: What is similar, and what are the contrasts between these two children’s novels about the Great War? What are the images of the war from the Polish and English point of view? What are the aims and means of transmitting memory? What did the writers want to “save” for new generations? Are there any common “places of memory,” and how are they described?

The methodological background of the paper is memory and postmemory studies, which have become crucial in contemporary literary research, specifically children’s literature.⁷ Elżbieta Rybicka defines memory in literature as:

[...] both a motivation and a building block of the presented reality’s architecture (in other words, a literary concept) as well as an existential category conditioning individual identity and being-in-the-world (a concept from an anthropological dictionary). Finally, it is a medium of the past and a receptacle of collective memory (from a socio-cultural perspective).⁸

In addition, Marianne Hirsch coined the term “postmemory,” defining it as follows:

[...] postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its objects or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation.⁹

⁶ It was the winner of Costa Children’s Book Award 2014, shortlisted Guardian Children’s Fiction Prize 2015, nominated CILIP Carnegie Medal 2016.

⁷ One of the recent works with rich bibliography is A. Kuchta, *Wobec postpamięci* [Towards postmemory], Kraków 2020. It contains, among the others, two chapters: *Postpamięć – definicja i historia* [Postmemory – definition and history], pp. 15–22; *Postpamięć w badaniach polskich* [Postmemory in Polish research], pp. 38–48. Postmemorial narratives in Polish children’s literature are presented, among the others, in M. Wójcik-Dudek, *Reading (in) the Holocaust: Practices of Postmemory in Recent Polish Literature for Children and Young Adults*, Peter Lang Verlag 2020. The whole issue of the journal “Filoteknos” is also devoted to the problem of memory and postmemory in children’s and YA literature: “Filoteknos” 2021, vol. 11: *Figures of Memory: Reading – Experiences – Emotions*, eds. M. Świątlicki, M. García-González, D. Michułka.

⁸ E. Rybicka, *Place, Memory, Literature (from the perspective of geopoetics)*, “Teksty Drugie” 2012, no. 2, p. 132.

⁹ M. Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA – London 2012, p. 22.

She adds that she has “developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but [...] it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.”¹⁰

Both terms can apply to children’s stories about historical events. These stories can be seen as “a medium of the past,” and they create a “collective memory” for the generations that cannot remember the described events. I would add to Hirsch’s definition that not only are postmemory narratives “mediated [...] through an imaginative invention and creation,” but they are also based on recollection and personal memories. Ostrowska’s book will serve as proof of this claim.

In a journal issue devoted to the figures of memory in children’s and YA literature, the editors of “Filoteknos” claim, “Unquestionably, memory – frequently associated with traumatic historical events – has become a significant theme in global children’s and young adult literature and children’s literature studies” and provide quotes from numerous papers and books that deal with this subject.¹¹ The goal of my article is to contribute to the rich studies already published by adding a comparative perspective on the Great War – one of the historical events not often analysed by current literary scholars, especially those in Poland.

Autobiographical memory and postmemory – the importance of storytelling, senses, and emotions

Memory in the two chosen books is one of the primary motifs, and it appears in many forms and on many levels. The most basic difference, as mentioned above, is the time of creation: Bronisława Ostrowska wrote her story just after the events she described, and her novel appeared in 1919. Kate Saunders was born in 1960, forty-two years after the end of the war, which means that even her parents would not have experienced the event.

Some biographical facts are important to understanding the novels as they both, in different ways, are rooted in their authors’ experiences. Bronisława Ostrowska (1881–1928) was an eminent Polish poet, translator, and children’s writer. When the war broke out, she was a 33-year-old married woman of cultural and literary importance in Poland. Her first volume of poetry appeared in 1902.¹² In 1914, she was sent with her family to Charkov, a distant place in Russia (now Ukraine), and spent the whole wartime there. In exile,

¹⁰ Ibidem.

¹¹ D. Michułka, M. Świetlicki, M. García-González, *Theory and Practice of Memory in Culture of the Present from the Perspective of Research on Literature for Young Readers*, “Filoteknos” 2021, vol. 11, op. cit., p. 15.

¹² The biographical information about Bronisława Ostrowska may be found in A. Wydrycka, *Poetka “wielkiej jedności,”* [in:] B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, ed. A. Wydrycka, Kraków 1999, pp. 5–39; eadem, “Drogi promienia.” *O biografii i opowiadaniach wspomnieniowych Bronisławy Ostrowskiej* [“Trajectories of the ray” *Some remarks on Bronisława Ostrowska’s biography and recollection short-stories*], “Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2009, pp. 106–127.

[...] the poet took an active part in the works of Polskie Towarzystwo Pomocy Ofiarom Wojny [Polish foundation for the war victims' help]; she gave lectures on Polish literature in the coeducational Polish Gymnasium, watched over the developing scout movement, and organised the amateur theatre performances. Besides her social activities, Ostrowska was also active as an artist: she wrote occasional verses where she combined patriotic issues with social problems.¹³

She knew exactly what it meant to be forced to fight in foreign armies. While she was writing about it in *Bohaterski miś*, her brother, Stefan, was a "Russian" soldier (incorporated into the tsarist army), and her husband's brother, Witold, fought on the Austrian side. This was not an exceptional situation for Polish families whose family members often lived in different countries under the partitions, and relatives had to fight one another.

After coming back to Warsaw in December 1918, Ostrowska became seriously ill. As Barbara Olech writes, it turned out to be a "limit experience" for the poet. During her recovery process, she was writing a novel for children "between the age[s] of 10 and 100." Her war "travels," experiences, and thoughts became an inspiration for *Bohaterski miś*, which may be treated as a kind of travel book or a book of the road, as the main character travels all over Europe. In many sentences, the reader can "hear" the voice of the author herself, although it is hidden in the narration of the teddy bear.

Bohaterski miś was only "written down" by Ostrowska, as she emphasised in the subtitle, because the narrator was actually a little toy – a very special teddy bear called Niedźwiedzki. This Polish surname was given to him by his first child owner, seven-year-old Hala Niedźwiedzka. Her twelve-year-old brother, Staś, a scout, made a nice collar for his sister's toy. She wanted him also to write on the collar: "Miś Niedźwiedzki, Lwów, address and year 1910." The boy noticed that it was the 500th anniversary of the battle of Grunwald (1410 – the great Polish-Lithanian victory over the Teutonic Knights; this event became a powerful symbol of the greatness of Poland, the source of national pride and hope). Hala treated her teddy bear as her son and decided to teach him Polish history. Thus, from the very beginning, the titular character and the narrator became a Polish patriot, so during the war, he could see and comment on everything from a Polish perspective.

When the war broke out, the teddy bear's family had to escape from Lwów, and they left him in their flat. At first, a Russian officer moved into it, and when he, in turn, had to leave, he took the teddy bear with him. From that time, Miś changed hands several times, sometimes quite rapidly. He was in a Polish soldiers' camp; he also accompanied the Germans and the French. He even found himself in Paris once, and he was flying with the German and Polish pilots. Thanks to the teddy bear's "travels," the description of many places during the war was possible. Barbara Olech claims *Bohaterski Miś* is a "modern fairy tale" with a "philosophical overtone." She explains, "The structure of (a skilful combination of an action novel and travel literature) made

¹³ B. Olech, *Harmonia, liryzm, twoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012, pp. 16–17; transl. – K.Z.

it possible to give the readers some detailed information about warfare 1914–1918. It also enabled the author to convey the atmosphere of those years.”¹⁴

The facts and the atmosphere were remembered by the author, so the book can be treated as a narrative based on her own memories. Kate Saunders, on the other hand, presents a clear model of postmemorial narrative as the memories in her novel were transmitted to her by her grandmother and other people in her grandmother’s generation. She writes about it in the “Afterword from the Author”:

The sixtieth anniversary of the First World War fell in 1974 when I was fourteen [...], and you couldn’t turn on the television or open a newspaper without being bombarded with images of this terrible international tragedy. All old people remembered the First World War in those days, and they talked about it to their children and grandchildren because **it was so important Never to Forget**.

My grandmother (born in 1897) told wonderful stories about being a teenager during the war – often funny [...], but mostly very sad, about the boys she knew were disappearing one by one. I remember going to see her while she was in a nursing home, and she was sharing a room with an ancient lady named Miss Ball. Granny told me that Miss Ball had been a nurse in Gallipoli and that she still cried to remember the sick and wounded men she’d been forced to leave behind when they were evacuated. She wanted me to shake Miss Ball’s frail hand, so that **I wouldn’t forget** meeting her, and of course I never have – it was an honour.¹⁵

The imperative “Never to Forget” became one of the motives for writing the novel, just as it was for the Polish writer who had experienced the war herself. What is interesting is that both women repeat the essentiality of storytelling in the process of remembering in their books (information and stories in media, like the press, radio, and TV, literary works, and personal conversations). They both emphasise how important it is to be able not only to get to know but to **feel** and **experience** with one’s own senses. Saunders recalls the unforgettable touch of an old woman’s hand. Ostrowska repeats a few times in her story: “I saw” (these are the words of a teddy bear narrator, but undoubtedly, we can treat them as the author’s own voice). Emotions and sensual cognition are crucial for both writers. In Saunder’s book, there is also a moving scene when the siblings’ suffering arises from the impossibility of touching the beloved person. The younger children are taken to the front, where they can see their elder brother, and they want to hug him, but it appears to be impossible:

Eddie gave a scream of joy and ran to hug him – but her arms went right through him, and he went on eating as if nothing happened.

¹⁴ B. Olech, *Dziecięce odkrywanie świata wojny. “Bohaterki miś” Bronisławy Ostrowskiej i “Dzieci Lwowa” Heleny Zakrzewskiej*, [in:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, eds. E. Łoch, K. Stępnik, Lublin 1999, pp. 221, 224; transl. – K.Z.

¹⁵ K. Saunders, *Five Children on the Western Front*, London 2014, pp. 322–323; emphases – K.Z. All quotations from the novel come from this edition and they will be marked in the text by the letter S and the page number in parentheses.

“It’s horrible that he can’t feel us!” Eddie’s tears were welling up again [...]. (S 110)
 “I don’t care if he can’t feel me,” Eddie said. “I’m going to hug him anyway.” She put her arms around him as best she could and kissed the air near his face. (S 113)

The scene is heartbreaking because it reminds us of all those people we will never be able to embrace. It is the English author’s own experience, too: she lost her son and writes about it at the end of her afterword (“In 2012, my darling son Felix died when he was just nineteen, and it’s the worst sorrow there is” [S 324]). In a way, it was not only her grandmother’s memories that Saunders had written down but also her own; she identifies with “all the sad mothers and fathers” of the young people who were killed during the war. As Amanda Craig wrote in *Kate Saunders Obituary*, the writer’s “many achievements emerged despite a life of suffering and loss.”¹⁶ And this difficult experience is also visible in the analysed novel, which she called “the book of my life.”¹⁷

It is worth repeating that *Five Children on the Western Front* was conceived as a sequel to Nesbit’s trilogy.¹⁸ Saunders admitted her literary inspiration:

Bookish nerd that I was, it didn’t take me long to work out that two of E. Nesbit’s fictional boys were of exactly the right ages to end up being killed in the trenches – and it was like turning round a telescope to look through the other end. Nesbit was writing at the start of the twentieth century, and her vision of the distant future, as described in *The Story of the Amulet*, was a rather boring socialist utopia. But the chapter of *The Amulet* that most haunted me was the one I have adapted for the prologue of this book, in which the children visit the Professor in the near future – their own future. He knew and I knew, as Nesbit and her children could not, what the future might contain. (S 323–324)

The prologue mentioned above is a perfect introduction, though it also could be seen as a spoiler: the children who visit the Professor in 1930 saw their pictures in his room. But there were only photos of grown-up women (Anthea and Jane), not men (Cyril and Robert). The reader may think that both of them were killed during the war (actually, it was only one of them). The last sentence of the prologue is touching and introduces the atmosphere of the whole novel: “Far away in 1930, in his empty room, the old professor was crying” (S 9).

The choice of Nesbit’s trilogy was fortunate, also, because of two characteristics that help to make the difficult war theme easier to digest for young readers: magic and humour. The Saunders’ sequel, like the classic novel (and Ostrowska’s book, as well), “contain[s] single fairy story motifs appearing in mimetic contexts and functioning as fantastic elements that breach the initially suggested mimetic character of the

¹⁶ A. Craig, *Kate Saunders Obituary*, “The Guardian,” 24 April 2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/apr/24/kate-saunders-obituary> [access: 14.07.2023].

¹⁷ Quoted by A. Craig, *ibidem*.

¹⁸ It was not her only sequel. “An ardent fan of C.S. Lewis’s Narnia books and E. Nesbit, she found increasing success and comfort in what she termed ‘the prelapsarian’ world of child readers. She was also a contributor to the 2016 authorised Winnie-the-Pooh sequel, *The Best Bear in All the World*”; *ibidem*.

presented worlds.”¹⁹ Thanks to this device, the authors could make their characters travel in time and space without any limits. Psammead, a fantastic creature from *Five Children and It*, is “a remarkable and rather amusing personality: it is rather vain, impatient, short-tempered, easily takes offence, and is mortally afraid of getting wet. Its most important quality, however, is that it can [...] grant wishes.”²⁰ This last quality is no longer valid in Saunders’ sequel. Psammead lost his magical power of granting wishes, but he was still able to travel in time and space, taking children with him. Thus, he could enable the siblings “going” to the Western Front to see the last minutes of their eldest brother’s life. The fantastic character turns out to be a source of humour, a role shared by the teddy bear and other anthropomorphised objects in Ostrowska’s book. According to Jadwiga Węgrodzka, “humour seems to be one of the most important aspects of her [Nesbit’s] fantastic texts, especially since it frequently derives here from the juxtaposition of the magical and the homely.”²¹ A. Craig wrote about Saunders’ novel that it was a “mix of wit, comedy and tragedy.”²² The same may be stated about Ostrowska’s book. In both cases, humour helps to ease the message of the war scenes.

Memory of people

“Don’t let’s forget any of them” (S 324). This is the last sentence of the afterword to *Five Children on the Western Front*. Who are we to remember and how? Both authors are again on the same page: these are “young people” and even children who must not be forgotten. In one of their visions, the Lamb and Eddie saw a green meadow with “thousands of white crosses” and “a grand stone arch with writing carved into it. [...] ‘NOW HEAVEN IS BY THE YOUNG INVADED’” (S 246). Psammead comments: “That writing on the stone arch reminded me how hard – how very hard – wars are for the young. The old people only start them” (S 254).

Almost the same image appears in the Polish book: crosses near the roads “crying over soldiers’ graves;”²³ “The lists of losses were crying with the rows of names”²⁴ (O 99). The narrator adds: “Oh, I remember all these names!” (O 100). Remembering the names in both books seems to be imperative. That is why both authors decided to write about the individuals, not the nameless millions of young people, but – Cyril, Robert, Ernie, Harper, Muldoon; Staś, Szczapa, Zosia, André, Feliks... They stand for “all the boys and girls 1914–1918” to whom Kate Saunders dedicated her book.

I want to emphasise that both authors remember both sides of the conflict, and they show children readers that the suffering is the same and the victims of the war

¹⁹ J. Węgrodzka, *Patterns of Enchantment: E. Nesbit and the traditions of children’s literature*, Gdańsk 2007, p. 155.

²⁰ Ibidem, p. 164.

²¹ Ibidem, p. 169.

²² A. Craig, *Kate Saunders Obituary...*, op. cit.

²³ B. Ostrowska, *Bohaterski miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie*, Warszawa 2011, p. 98. All quotations from the book come from this edition and will be marked in the text by the letter O and page number in parentheses. All translations are mine – K.Z.

²⁴ In the original: “Listy strat płakały szeregami nazwisk.”

should be remembered, regardless of their nationality. A reader is to have compassion on her/his compatriots as well as “enemies.” Bronisława Ostrowska writes, “It seems it is not such an obvious word – an enemy” (O 72). At first, it was surprising for the teddy bear narrator that the “enemy” (like Griszka, the Russian) can also feel sorrow and may suffer. Many young boys invaded a foreign country not of their own free will. Even the worst of them (in Polish minds) – the Germans – can miss their homes. The little teddy bear is shocked and puzzled:

So they also miss their fatherland? With amazement, I found in these cold machines – people. They reminded me of Griszka.

– So also these people the same? – I thought. – Then what is everything for? What for – this war? (O 150).

In Kate Saunders’ novel, the main character calls the Germans who surrendered to him, “rather decent,” which surprises the Psammead. When the sand fairy states that Cyril should HATE his enemies, the boy answers, “There are too many of them to hate individually... They’re only following orders” (S 130). To make her idea clearer, the writer decided to relate a historical fact, making it a part of her story. On Christmas Eve, the German soldiers from their trenches wish all the best to the English, who return the wishes.

Far away in the darkness voices chorused, “MERRY CHRISTMAS, TOMMY!”

A murmur went along the trench. “Go on, Mr. Harper!”

“I don’t suppose there’s any harm in shouting back,” Harper said. He climbed the ladder up to the machine gun in its nest of sandbags and yelled at the top of his voice, “FROHLICHE WEIHNACHTEN, FRITZ!”

From the German lines, they heard the sound of cheering. (114)

During the meeting with his siblings, Cyril tells them more about those exceptional days: “My chaps just did a bit of shouting and singing, but some were out in No Man’s Land playing football with the Huns, and giving them Red Cross chocolates” (S 129). Psammead’s comments sound remarkably similar to Miś Niedźwiecki’s (teddy bear) reflections: “It is silly... All those men dying, for the sake of a few yards of mud!” (S 129). But pointing out the nonsense of the war, at the same time, both authors (and especially the Polish one) try to justify the claim that wars are “sometimes necessary” (S 37). “It’s impossible to be anywhere else” (S 13) – Cyril says. The young boys and girls feel that they have to fight for their country and for the safety of their families. The young English soldier explains, “The French are having a rotten time of it, far worse than us. You should see how the Huns have ripped up their countryside. Harper says he’s fighting to stop them doing the same to ours” (S 128). For the Polish, the situation is even more obvious; they are fighting for the independence of Poland, to unite the three parts of the divided nation. It is a kind of refrain in Bronisława Ostrowska’s book: “Every war must be ours if you can fight for Poland in it” (O 40).

Both writers describe the young people who were fighting there as full of life, energy, and ready to make jokes. In his letters, Cyril tries to treat reality with humour.

Saunders seems to repeat in her book what one of the characters, Anthea, says about her dead brother: "I know he'd prefer to be remembered in a cheerful sort of way" (S 315).

In both books, people of different nationalities appear: the English, French, and Germans in *Five Children on the Western Front*; the Poles, Russians, English, Americans, Belgians, and Germans in *Bohaterski miś*. Among the main and background characters, there are also historical figures. In the Polish book, the direct reason for the war is explained, so Archduke Franz Ferdinand of Austria is mentioned. But there is a person who appears a few times from almost the beginning to the end of the story and is treated nearly as a god, certainly as a great superhuman hero, Józef Piłsudski, but his name is never mentioned. For the narrator (and apparently for the author), he is simply Dziadek (Grandpa or The Old Man – his common nickname), Komendant (Chief, Commandant), On (He), or Naczelnik (Commander in Chief). As Barbara Olech remarks, Ostrowska's novel "plays also a legend-creating role."²⁵

What is interesting is that in the English novel, the presented historical character has some inhuman features, too. He is the reverse of the Polish hero, being called "the beastly little man." It is Wilhelm II of Germany, a Kaiser, blamed by the children for the outbreak of the war: "If it wasn't him, there wouldn't be a war" (S 104). He is presented as a dictator who does not care for people in his "beastly" desire for power.

These two men are clearly opposing the young characters involved in the war. They make decisions, and the boys and girls have no choice. Piłsudski is idealised (nearly deified), while the Kaiser is demonised. But both novels show that the individuals (good or bad) influence the lives of millions of ordinary people, and the memory of these figures is also transmitted as their names are saved in a (hi)story.

Memory of places

Elżbieta Rybicka claims that "the memory of places and places of memory are amongst the most highly esteemed themes in the literature (both fiction and non-fiction) of recent years."²⁶ It is also true as far as children's literature is concerned, especially literature that deals with the war theme. As Małgorzata Czermińska defines it, "Place [...] is a distinct part of space, a part we distinguish not only in connection with its material qualities, but above all, on account of the cultural symbolism attributed to it, created, transmitted, and transformed within a social tradition."²⁷

Such places are important for collective memory. Cultural and historical significance create the settings of both discussed narratives for children. There are a few especially meaningful toponyms in each of them.

The term "memory of places" can also be associated with Pierre Nora's "places of memory" (*lieux de mémoire*). What is crucial to both terms is their function of creating

²⁵ B. Olech, *Dziecięce odkrywanie świata wojny...*, op. cit., p. 224.

²⁶ E. Rybicka, *Place, Memory, Literature...*, op. cit., p. 132.

²⁷ M. Czermińska, *Places of Autobiography: A Geopoetic Proposition*, [in:] *From Modern Theory to a Poetics of Experience. Polish Studies in Literary History and Theory*, eds. G. Grochowski, R. Nycz, Frankfurt am Main 2014, p. 255.

and maintaining personal as well as national identity.²⁸ The Prologue of *Five Children on the Western Front* is entitled "London, 1905," and the Epilogue is called "London, 1930." Two scenes, from the past and the future, in reference to the time of the plot, create a frame for the story. They both are situated in the English capital city, which becomes one of the novel's "characters." Its image during the years of war changes, as well as its inhabitants and institutions:

The war was spreading across everyday life like a khaki stain; soldiers milled on the streets and crowded the pubs and trains; Father's train into London was constantly being "beggared about with" whenever there was a big movement of troops [...] the long lines of khaki ambulances streaming out of the big London stations and bringing the traffic to a standstill. Suddenly all the young men had gone... (S 117)

Saunders described the city as if she were painting a picture. The repetition of the name of the colour khaki, which is usually associated with soldiers' uniforms, makes the image gloomy and threatening. It feels like a view from above: no individuals, just "a khaki stain," crowds, troops, and lines.

The description of the place where the action of *Bohaterski miś* starts seems to be surprisingly similar. Lwów, one of the most important cities in the Austrian part of Poland in partitions, changed in a similar way. The view is from the same distant perspective because the teddy bear narrator can see the streets through the window. He describes them in detail, emphasising the colours like the narrator of the English novel and trying to guess the meaning of the picture.

The appearance of the city did not explain anything.

People, all loopy, were wandering the streets. Frantic groups were standing on the corners in front of great colourful posters.

The army was marching in the middle.

It was marching and marching without the end, singing a foreign mindless note of Austrian wake-up call – like a bluish, disgusting serpent with iron barrels of rifles. I saw them all the time through the window like animated tin soldiers – childish toys of Staś. (O 43)

This image of a "serpent" is repeated. At first, it represents the Austrian army and then in this bluish stream, some lines of grey appear, representing the Polish Legions (O 48). September 3 was the day of the capitulation of Lwów, and again there was a foreign army, this time a fawn-coloured one, akin to steppe sand symbolising the Russian soldiers, who are also compared to predators (O 59). Again, one can see only

²⁸ Nora differentiates a few kinds of *lieux de memoirs* and this classification can also be used for my analyses though the development of the concepts would exceed the format of the article. I will focus on the places defined by the scholar as "natural, concretely experienced." P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire* (1989), transl. by M. Roudebush, <https://courseworks2.columbia.edu> [access: 14.07.2023]. See also: P. Nora, *Między pamięcią a historią*, transl. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2022.

crowds of people and soldiers devoid of any human features, compared to the images of reptiles and thoughtless toys. In another image, the city is described similarly as devoid of humanity: "The city looked like an agitated anthill. The crowds were hurrying to the railway station with their trunks, packages" (O 55).

London and Lwów are special places of memory for both nations; they became symbols of heroism and resistance, being presented as such in the children's books analysed in this work. There are also other meaningful places: Stanisławów, Gdańsk, Poznań; Ypres. After the victory and the restoration of the independent state, the teddy bear narrator recalls his adventures and lists the now-free Polish towns:

The images in memory change like in a kaleidoscope.

Old Poznań. The busy streets of Warsaw. Cracow Market Square. The Gate of Dawn in Wilno. Lwów. (193)

The Polish teddy bear was travelling with Polish soldiers throughout the country, where he could see only ruins and destruction: "Demolished, burnt villages shake his chimneys at the sky" (O 103). The enemies left just "pure desert" behind (O 104). The English soldiers were lucky that they observed not their own land but rather the French countryside that was "ripped up" by the Germans, as Cyril told his siblings (S 128).

France, and specifically the "Western Front," is the place where Polish and English novels "meet." But Ostrowska quickly sends her teddy bear narrator to the nearest village so that he does not have to describe life in the trenches. Saunders, however, decides to show the cruelty of the war by presenting the terrible conditions "on the western front": mud everywhere, rats, exploding shells, and constant danger of being killed or seriously wounded. These are very dark pictures that the readers get to know thanks to Cyril's letters to his family: "...the rats are a constant nuisance...This is a horribly wet winter and absolutely everything is caked with the stuff [mud], even the food" (S 283). The boy tries not to frighten his siblings too much, so he attempts to write in a humorous, lighthearted way. However, the reader may have a touch of a horrible war reality.

Conclusion

It could be surprising that two books written at different times and in different languages have so much in common. There seem to be more similarities than differences in narrating the Great War to children by the Polish poet at the beginning of the 20th century and the English writer a hundred years later. Though Polish and English perspectives certainly vary because of the historical context, both writers' main reflections are the same. Above all, they both want to transmit memories, especially about the youngest victims of those cruel times and the leaders who – being safe themselves – send their soldiers to kill other people, their peers. It is important to emphasise that Ostrowska and Saunders show the readers that there are real, suffering, and loving people on both sides of the conflict.

The analysed children's books about the Great War present the terrible reality of war, including deaths, wounds, fear, and suffering. Yet they also try to preserve the

memory of the young people “in a cheerful sort of way,” presenting them as ordinary boys and girls. It is a good way to allow readers to identify with the characters. Ostrowska and Saunders wrote about historical events, but they both emphasised the human emotions and reactions on both sides of the conflict. Their idea was to commemorate those who had given their lives while believing in a better future.

References

- Białek J.Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1979.
- Bradman T., *Tony Bradman’s 10 top books about the first world war*, <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/jul/03/top-ten-childrens-books-first-world-war> [access: 4.04.2023].
- Craig A., *Kate Saunders Obituary*, “The Guardian,” 24 April 2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/apr/24/kate-saunders-obituary> [access: 14.07.2023].
- Czermińska M., *Places of Autobiography: A Geopoetic Proposition*, [in:] *From Modern Theory to a Poetics of Experience. Polish Studies in Literary History and Theory*, eds. G. Grochowski, R. Nycz, Frankfurt am Main 2014, pp. 253–270.
- Graban-Pomirska M., *Szkoła narzeczonych. O powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Gdańsk 2008.
- Hirsch M., *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA – London 2012.
- Kuchta A., *Wobec postpamięci*, Kraków 2020.
- Michułka D., Świetlicki M., García-González M., *Theory and Practice of Memory in Culture of the Present from the Perspective of Research on Literature for Young Readers*, “Filoteknos” 2021, vol. 11, pp. 12–21.
- Nadolna M., *Powrót książek zakazanych dla młodego odbiorcy po transformacji ustrojowej w latach dziewięćdziesiątych*, [in:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, vol. 2, ed. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2009, pp. 109–118.
- Nora P., *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire* (1989), transl. by M. Roudebush, <https://courseworks2.columbia.edu> [access: 14.07.2023].
- Nora P., *Między pamięcią a historią*, transl. J.M. Kłoczowski, Gdańsk 2022.
- Olech B., *Dziecięce odkrywanie świata wojny. “Bohaterski miś” Bronisławy Ostrowskiej i “Dzieci Lwowa” Heleny Zakrzewskiej*, [in:] *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, eds. E. Łoch, K. Stępnik, Lublin 1999, pp. 217–225.
- Olech B., *Narodowe legendarium – o liryce okolicznościowej Bronisławy Ostrowskiej*, [in:] *Literatura wobec I wojny światowej*, eds. M.J. Olszewska, J. Zacharska, Warszawa 2000, pp. 89–108.
- Olech B., *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- Rybicka E., *Place, Memory, Literature (from the perspective of geopoetics)*, “Teksty Drugie” 2012, no. 2, pp. 126–139.
- Węgrodzka J., *Patterns of Enchantment: E. Nesbit and the traditions of children’s literature*, Gdańsk 2007.
- What are the best first world war books for children?*, <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/jun/30/best-first-world-war-ww1-books-for-children-and-teens> [access: 4.04.2023].

Wójcik-Dudek M., *Reading (in) the Holocaust. Practices of Postmemory in Recent Polish Literature for Children and Young Adults*, transl. P. Poniatowska, Berlin 2020.

Wydrycka A., *Poetka "wielkiej jedności,"* [in:] B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, ed. A. Wydrycka, Kraków 1999, pp. 5–39.

Wydrycka A., "Drogi promienia." *O biografii i opowiadaniach wspomnieniowych Bronisławy Ostrowskiej*, "Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza" 2009, pp. 106–127.

The Memory of the Great War in Two Books for Children – Polish and English Perspectives

Abstract

Two books for children about the Great War will be discussed: *Bohaterski miś* [Heroic teddy bear] by Bronisława Ostrowska and *Five Children on the Western Front* by Kate Saunders. It will be a comparative analysis. The books differ in terms of national perspective (Polish and English), but also in the time of edition – just after the war and a hundred years later. Thus, Ostrowska's memory about the war is her own memory, whereas Saunders' writing can be called a post-memory narrative.

The aim of the paper is to answer the questions: what is similar and what is different in the two selected children's novels about the Great War? What are the ways of transmitting memory? What do the writers want to save for new generations?

Słowa kluczowe: Bronisława Ostrowska, Kate Saunders, I wojna światowa, pamięć, literatura dziecięca

Keywords: Bronisława Ostrowska, Kate Saunders, the Great War, memory, children's literature

Tadeusz Bujnicki

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0003-2343-3696

„Córa Sienkiewicza”. *Złota wolność* Zofii Kossak. Historia i współczesność

Złota wolność to trzecia powieść historyczna Zofii Kossak-Szczuckiej po *Beatum scelus* (1924) i *Z miłości* (1927), ale zdecydowanie od dwóch poprzednich odmienna. Łączy je bliski czas historyczny: przełom XVI i XVII wieku, dzieli – wybór tematu. W dwóch pierwszych w centrum problemowym mieszczą się kwestie religijne, czy ściślej – problem grzechu i świętości, rzutowany na sarmacki obraz świata. Oscylowanie między *sacrum* i *profanum* nadawało im charakter apokryficznych i hagiograficznych „przy-powieści” wpisywanych w ramy historyczne siedemnastego wieku. Fabuły mocno podkreślały tendencyjną tezę, wydobywaną przez katolicki światopogląd autorskiego narratora.

W *Złotej wolności*, chociaż aksjologia religijna stanowi istotny składnik oceny przedstawianej rzeczywistości, to jednak na czoło wysuwają się zagadnienia polityczno-społeczne. „Wyobraźnia polityczna” pisarki określa zróżnicowany obraz stosunków panujących w Rzeczypospolitej na początku XVII stulecia oraz odnosi ją do „gorącej” politycznie współczesności po przewrocie majowym w 1926 roku. Na takiej koncepcji Zofia Kossak-Szczucka zbudowała analogię sarmackiej przeszłości i teraźniejszości kształtującego się po roku 1918 państwa. Nie jest to rzecz jasna analogia jawna, bezpośrednio wskazywana przez narratora. Natomiast podobieństwa i aluzje do postaci i zdarzeń współczesnych, które mógł rozpoznać ówczesny czytelnik na podstawie uformowanej przez publicystykę wiedzy oraz bezpośredniego doświadczenia, lokowały *Złotą wolność* wśród dzieł, których „faktura” historyczna ulegała w odbiorze wyraźnej aktualizacji.

Współczesna sytuacja społeczno-polityczna określała więc powieść w dwojakim znaczeniu: jako element inspirujący pisarkę i jako sposoby czytelniczej lektury¹. Data

¹ Na istotne znaczenie odbiorczego kontekstu zwraca uwagę współczesna kulturowa teoria literatury. Sposoby czytania w określonym czasie i środowisku mogą w sposób istotny zmienić

ukończenia powieści: 3 marca 1928 roku (co ważne, w przeddzień pierwszych po przewrocie majowym wyborów do sejmu i senatu) pozwala przypuszczać, że czas jej powstawania przypadał na rok 1927, czyli okres polaryzowania się postaw politycznych i ideowych różnych środowisk i stronnictw pod wpływem majowych wypadków. Dla autorki *Złotej wolności* szczególnie ważne były opinie kształtujące się w środowiskach zachowawczych o wyraźnych związkach z katolicyzmem. Dlatego fakt, że na miejsce pierwodruku (od 22 sierpnia do 13 grudnia 1928 roku) wybrała Kossak-Szczucka krakowski „Czas”, dziennik o długiej konserwatywnej tradycji i opiniotwórczym znaczeniu, uwydatnił mocno sens politycznego i ideologicznego kontekstu². Publikacja w tym czasopiśmie powieści historycznej może zaskanawiać, tym bardziej, że w odcinkach drukowano głównie współczesne utwory społeczno-obyczajowe (zarówno polskich, jak i obcych autorów). Problematyka historyczna pojawiała się sporadycznie i raczej w tekstach o formie rozbudowanego eseju (np. utwór Ludwika Hieronima Morstina o Koperniku³). Powieść Szczuckiej ukazywała się początkowo równoległe z tłumaczoną z angielskiego powieścią Williama Babingtona Maxwella *Cień przeszłości*⁴. Z trudnych do odtworzenia powodów redakcja „Czasu” rozpoczęła publikację powieści Kossak-Szczuckiej nie czekając na dokończenie poprzedniej. Być może wpłynęła na to owa analogiczność czasu historycznego i współczesnego oraz aktualność problematyki kontrastującej rozkładającą państwo anarchię z potrzebą silnej, porządkującej władzy.

Niemniej *Złota wolność* nie jest „powieścią maski”, ale powieścią historyczną w pełnym znaczeniu terminu. Stanowiła kontynuację jej modelu dziewiętnastowiecznego. Spełniała wówczas nie tylko literackie, ale także istotne ideowe funkcje i odpowiadała na oczekiwania czytelnicze: obraz przeszłości był motywowany odrębnością przedstawianych światów wobec rozbiorowej współczesności; nabierała także znaczeń instytucjonalnych: dopełniała dzieła historyczne i dopełniała historyczną wiedzę szkolną. Miała znaczenie tożsamościowe, umacniające poczucie polskości w okresie politycznej niewoli. Te funkcje powieści historycznej zmieniła dopiero odzyskana w 1918 roku niepodległość. Zmieniła, ale nie całkowicie. Nadal bowiem mogła korespondować ze współczesnością, wchodzić w rozmaite relacje z bieżącą polityką oraz kierunkami ideologicznymi. Nadal była gatunkiem pogranicza wobec innych form historycznego piśmiennictwa. W jej nurcie tradycyjnym, do którego był przyzwyczajony czytelnik, powtarzała konwencje uformowane na modelu Waltera Scotta i modelu dokumentarym⁵.

intencję twórcy oraz przesunąć akcenty światopoglądowe. Gatunek powieściowy może zatem podlegać różnym perspektywom oglądu.

² Czytelniczy odbiór powieści w odcinkach trwał zatem niemal przez całą drugą połowę roku 1928 i miał w tle burzliwe politycznie obrady parlamentu, komentowane w artykułach wstępnych dziennika.

³ L.H. Morstin, *Rewolucja ciał niebieskich. Żywot Mikołaja Kopernika* (tekst publikowany nieregularnie).

⁴ W bibliografii W.B. Maxwella (1866–1938) nie ma powieści pod takim tytułem, natomiast fabuła odpowiada powieści z 1926 roku pt. *Gabriela*. Tytuł należy więc do tłumacza.

⁵ Zob. K. Bartoszyński, *Popioły i kryzys powieści historycznej*, [w:] tegoż, *Teoria i interpretacja*, Warszawa 1985, s. 249–255. W międzywojennym okresie pojawiają się także nowatorskie modele powieści historycznej sygnowane nazwiskami Wacława Berenta, Jarosława Iwaszkiewicza, Hanny Malewskiej i Teodora Parnickiego.

Kossak-Szczucka w znacznym stopniu odwoływała się do tego modelu. Zarazem wykorzystywała bogatą literaturę przedmiotu o wieku siedemnastym. Uważna lektura dziewiętnastowiecznych powieści historycznych pozwalała autorce na „rekonstrukcję” siedemnastego stulecia, jako wieku kontrreformacji i szlacheckiego sarmatyzmu⁶. Rekonstrukcję niewątpliwie wyidealizowaną i zheroizowaną w obliczu śmiertelnych niebezpieczeństw grożących potężnemu państwu; wieku, którego niezwykłość wyrażała się w gwałtownym i dramatycznym, pełnym napięć społecznych i religijnych biegu historii. Zagrożenia należało więc nazwać i przeciwstawić im działania patriotycznie myślących bohaterów oraz ich koncepcje odnowy państwa.

Czasy zaborów wyostrzyły ów obraz dziejów oraz nadały sens „proroctwa” spełnionym obawom świątliwszych umysłów tamtej epoki. Dlatego też w polskim historycznym piśmiennictwie, w dziełach historyków i pisarzy (zwłaszcza autorów powieści historycznych), wiek ten tak mocno przykuwał uwagę. Kusił również swoją barwnością sarmackiego obyczajów oraz barokowym kształtem kultury. Autorzy, chcąc przedstawić obraz stulecia, musieli podejmować różnego rodzaju twórcze decyzje; także decyzje ideologiczne. Formując obrazy z perspektywy zamkniętych rozbiorami dziejów upadku Rzeczypospolitej Obojga Narodów, nie mogli i nie chcieli przedstawiać beznamiętnie przeszłości „*sine ira et studio*”. Kraszewski epokę Wazów i Sobieskiego postrzegał przez pryzmat politycznej walki o władzę i dominację stanu szlacheckiego. Natomiast Sienkiewicz zamykał Trylogię zdaniem „pokrzepiającym”, dającym nadzieję lepszej przyszłości, na przekór surowej ocenie wieku w powieściach Kraszewskiego i dziełach historycznej szkoły krakowskiej. Sytuacja rozbiorów preferowała Sienkiewiczowską koncepcję, która w znacznym stopniu przekształcała dzieje w mit i nadawała im kształt stereotypowy, rozkładając blaski i cienie pod naciskiem kompensacyjnych potrzeb czytelników⁷. W odbiorze zacierają się krytyczne aspekty obrazu przeszłości, natomiast idealizowały się jej cechy postrzegane w aureoli bohaterstwa i poświęcenia. Nie zmieniło to jednak faktu, że wiek siedemnasty był stuleciem szczególnego okrucieństwa, zbrodni i anarchii. Prerażony jego obrazem pisał Władysław Łoziński:

Co za świat, co za świat! Groźny dziki zabójczy. Świat ucisku i przemocy. Świat bez władzy, bez rządu, bez ładu, bez miłosierdzia. Krew w nim tańsza od wina, człowiek tańszy od konia. Świat, w którym łatwo zabić, trudno nie być zabitym [...]. Świat, w którym cnotliwym być trudno, spokojnym nie podobna⁸.

Pisarka do tego okresu sięgała parokrotnie: zarówno we wcześniej przywołanych utworach, jak i po *Złotej wolności* w opowiadaniu *W puszczy* (z tomu *Szaleńcy boży*), przedstawiającym postać Andrzeja Boboli, oraz *Trembowli* (1939) i *Sukni Dejaniry* (1939).

⁶ Na ten temat pisałem szerzej w artykule *Sarmatyzm w powieściach historycznych Zofii Kossak-Szczuckiej. Przykład „Złotej wolności”*, wygłoszonym na konferencji w Krakowie 19 listopada 2007 roku (www.zofiakossak.pl).

⁷ Na ten temat zob. K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*, [w:] tegoż, *Szkice literackie i artystyczne*, t. 1, Kraków 1956, s. 113–140.

⁸ W. Łoziński, *Prawem i lewem*, t. 1: *Czasy i ludzie*, Kraków 1957, s. 3.

Jednak miejsce ogłoszonej drukiem w 1928 roku *Złotej wolności*, jest – wśród tych utworów – najszczególniejsza. Nie tylko dlatego, iż jak się zdaje się, jest to powieść najdojrzała. Wielostronna w kształtowaniu przedstawianego świata, eksponująca węzłowe kwestie epoki i nadająca jej realistyczne zabarwienie. Ujęciem środowiska szlacheckiego może najbliższej *Złotej wolności* do powieści o wojnach tureckich za czasów Sobieskiego (*Trembowli*), ale wymieniony utwór jest o wiele słabszy zarówno pod względem i intelektualnym, jak i artystycznym.

Jako powieść historyczna *Złota wolność* dość widocznie różni się od dwóch ją poprzedzających: *Beatum scelus* (1924) i *Z miłości* (1926). Obie są z założenia utworami, których centrum stanowią problemy religijne: problematyka grzechu i świętości. Owo oscylowanie między *sacrum* i *profanum* w pierwszej z nich oraz konstrukcja „apokryficzna” drugiej nadawało im charakter hagiograficznych „przypowieści” wpisywanych w ramy historyczne siedemnastego wieku. Fabuły mocno podkreślały tendencyjną tezę, wydobywaną przez katolicki światopogląd autorskiego narratora. Natomiast *Złota wolność* przesunęła akcenty na problematykę polityczno-społeczną, wykorzystując realistyczne konwencje powieści historycznej. Wiek siedemnasty autorka wybrała również dlatego, że był to wiek naznaczony mocno przez obraz dziejów ukształtowany przez Trylogię, jako centralne dzieło literackie o polskim wieku siedemnastym, które decydująco wpłynęło na utrwalenie heroicznego mitu tego stulecia. Jego lektura była zasadniczo wpisywana w konserwatywny model historii narodowej (przede wszystkim przez Stanisława Tarnowskiego⁹), ale mogła także wspierać ideologie niepodległościowe. Warto podkreślić, że Sienkiewiczowski cykl należał do najważniejszych lektur Piłsudskiego (wówczas socjalisty!): „Piłsudski pozostawał w sferze wpływów – pisał Bohdan Urbankowski – w sferze metafor i obrazów literatury romantycznej, od poezji Słowackiego i Mickiewicza po prozę romantyka powieści – Sienkiewicza”¹⁰.

Nie tylko Piłsudski – lecz również legionieści. Na podstawie Trylogii kształtował się ich etos rycerski¹¹. W artykule „Czasu” charakteryzującym pokolenie, które wyrosło na lekturze Sienkiewicza, podkreślono, iż pisarz „wychował Polsce jej przyszłą armię”¹². W wywiadzie dla francuskiego „Le Matin” podkreślał to sam Piłsudski, charakteryzując przebieg walk w czasie przewrotu majowego:

Żołnierze robili wszelkie wysiłki, aby uchronić swych przeciwników i ludność cywilną [...]. Często bitwę wstrzymywano, aby dać przejść kobiecie lub dzieciom.

⁹ Obszerne recenzje Stanisława Tarnowskiego, związanego z krakowskim środowiskiem „stańczyków”, wyznaczyły jeden z zasadniczych, konserwatywnych kierunków interpretacji Trylogii; por. T. Bujnicki, *Sienkiewicz – interpretacyjne spory (do jubileuszowego roku 1900)*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2017, t. 3, s. 225–227.

¹⁰ B. Urbankowski, *Filozofia czynu. Światopogląd Józefa Piłsudskiego*, Warszawa 1988, s. 77.

¹¹ Na ten temat zob. tamże, rozdz. *W kręgu etosu rycerskiego*, s. 114–125. „Ruch piłsudczykowski musiał uczyć się etosu rycerskiego – wywodził się bowiem z społeczeństwa cywilnego, pozbawionego armii i kasty oficerskiej. Lekturą tego pokolenia była *Trylogia* [...]. Jeśli Piłsudski uczył nasz nierycerski już naród sztuki wojskowej – robił to głównie z podręczników, które napisał Sienkiewicz. [...] w polityce i w działaniach wojennych Naczelnika do końca było coś z zabawy chłopców w *Ogniem i mieczem*” (s. 122).

¹² J.D., *Pokolenie Sienkiewicza*, „Czas” 1924, nr 246, s. 3.

Mówi się, że wojna cywilna jest równie okrutna, jak każda inna. Przeciwnie u nas była ona bardziej rycerska¹³.

Młodsza o pokolenie od Piłsudskiego, była jednak Kossak-Szczucka (ur. w 1889) rówieśniczką legionistów, tych urodzonych między 1890 a 1900 rokiem¹⁴. Dzieliła z nimi uwielbienie dla autora Trylogii. Nieprzypadkowo Stanisław Cat-Mackiewicz nazywa autorkę „córą Sienkiewicza”¹⁵, a sama Kossak-Szczucka mocno podkreślała swoją fascynację prozą historyczną pisarza:

Zamiłowanie do historii zawdzięczam przede wszystkim Sienkiewiczowi (którego *Trylogia* była dla mnie rodzajem objawienia) i Kubali [...] szczerze mogę powiedzieć, że w dziedzinie działalności literackiej nie zawdzięczam obcym nic. Zawsze najsilniej przemawiały do mnie książki polskie, co znaczy nie dość, że pisane po polsku przez Polaków, lecz istotnie, rasowo, rdzennie i duchowo polskie¹⁶.

W Trylogii mogła znaleźć Szczucka modelowe postaci wodzów (Wiśniowiecki, Czarniecki, Sobieski), ideę reformy państwa – tak społecznej, jak i politycznej (śluby Jana Kazimierza w *Potopie*), negatywną ocenę prywaty magnackiej (Janusz Radziwiłł) i rokoszu (kreacja Lubomirskiego). Obraz rokoszu Zebrzydowskiego ma niewątpliwe filiacje z opisem zachowań szlachty w obozie pod Ujściem w *Potopie*. Na powieściach sienkiewiczowskich wzorowała pisarka także swoje sceny batalistyczne oraz stylizacje na staropolszczyznę. Ów związek z pisarstwem Sienkiewicza szczególnie mocno podkreślał Kazimierz Czachowski: („Wyszła ona [Zofia Kossak-Szczucka – TB] bez wątpienia ze szkoły Sienkiewicza, na jego klasycznej prozie polskiej kształciła polszczyznę”¹⁷), a podobne odwołania należą do często powracających w innych ocenach krytycznoliterackich.

Jednak pod wieloma względami *Złota wolność* jest powieścią oryginalną, „własną”, autorki. Inaczej niż Sienkiewicz rozmieściła ona akcenty ideowe, skierowane na wewnętrzną polityczną problematykę państwa¹⁸ oraz wyraźniej uhistoryczniła strukturę powieści. Zwracał na to uwagę Stefan Kołaczkowski, który pisał, iż *Złota wolność* jest

¹³ Wywiad Piłsudskiego dla „Le Matin” z 23 maja 1926 roku. Cyt. za B. Urbankowski, *Filozofia czynu...*, dz. cyt., s. 60.

¹⁴ „Całe Legiony były Sienkiewiczowskie, poczynając od pseudonimów, a skończywszy na rycerskich obyczajach, ślubowaniach i obrzędach. Nazwiska najbardziej sienkiewiczowskich, najbardziej bitnych obdarzonych fantazją legionistów, utrwalone w wspomnieniach i rozkazach zachowały się dla historii”; B. Urbankowski, *Filozofia czynu...*, dz. cyt., s. 124.

¹⁵ S. Cat-Mackiewicz, *Sienkiewiczowska córka. Sylwetka literacka Zofii Kossak*, „Wiadomości” [Londyn] 1955, nr 33, s. 2.

¹⁶ Cyt. za: J. Ziomek, *Zofii Kossak księgi powtórzonego prawa*, [w:] tegoż, *Wizerunki polskich pisarzy katolickich. Szkice i polemiki*, Poznań 1963, s. 104.

¹⁷ K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. 3, Warszawa–Lwów 1936, s. 170. Warto wskazać, iż Czachowski publikował artykuły krytycznoliterackie w „Czasie” w latach publikacji *Złotej wolności*.

¹⁸ Zwraca na to uwagę Józef Birkenmajer w artykule *Przedśpiew „Dumy o hetmanie”*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 8, s. 3.

„czymś pośrednim między powieścią a szkicami historycznymi”¹⁹, a Józef Birkenmajer określał ją nazwą „historii upowieściowionej”²⁰. Autorka – na co wskazują trawestacje i ukryte cytaty²¹ – wykorzystywała bogatą literaturę przedmiotu, zarówno opracowania, jak i dokumenty z epoki. Teodor Parnicki podkreślał: „Erudycja robi wrażenie głębszej – a co najważniejsze wszechstronniejszej od Sienkiewiczowskiej – posługuje się zaś nią autorka w celu odtworzenia jak najpełniejszego obrazu Rzplitej na początku wieku XVII”. I dodawał: „Jakby Kossak-Szczuczka umyślnie starała się wypełnić te luki w obrazie Polski ówczesnej jakie wytykał Sienkiewiczowi Chmielowski...”²².

To ważne, chociaż rzucone mimochodem, zdanie. *Złota wolność* jest bowiem alternatywą Sienkiewiczowskiej wizji wieku, ukazując, jak anarchiczny stan wewnętrzny państwa prowadzi ku jego rozkładowi. Już sam tytuł inaczej określa problematykę powieściową. Militarne aspekty, podstawowe w *Ogniem i mieczem* czy *Potopie*, zostają przesunięte na plan drugi²³, natomiast na pierwszym planie znalazły się kwestie wewnętrzne państwa; kształt społeczno-polityczny Rzeczypospolitej, której anarchiczna struktura, wsparta na omnipotencji szlachty, podatnej na manipulacje oligarchii magnackiej, zagraża państwu, uwikłanemu w niepotrzebne wojny oraz wywołującej rokosze i konfederacje wojskowe wymierzone zwykle w słabą władzę królewską. Nie poryw zbiorowości narodowej, będącej w śmiertelnym zagrożeniu jak u Sienkiewicza, lecz wywoływanie tego zagrożenia przez wewnętrzne konflikty i prywatę były przedmiotem zainteresowania pisarki. Nie oznacza to jednak, że unieważniają one problematykę

¹⁹ S. Kołaczkowski, *Złota wolność*, „Pamiętnik Warszawski” 1929, nr 1, s. 225.

²⁰ J. Birkenmajer, *Przedśpiew „Dumy o hetmanie”...*, dz. cyt.

²¹ W swej metodzie twórczej Kossak-Szczuczka wykorzystywała zwykle drobne szczegóły i odwołania do prywatnych świadectw ze źródeł z epoki i opracowań. Istotnym źródłem dla odmalowania tła rokoszu były dwa tomy *Pism politycznych z czasów rokoszu Zebrzydowskiego* w opracowaniu J. Czubka; z tomu pierwszego (Kraków 1916) pochodzi m.in. zacytowana satyryczna pieśń *Panu Żółkiewskiemu hetmanowi polnemu* (*Pisma...*, s. 66–67; w powieści s. 201–202), a z tomu drugiego (Kraków 1918) trawestacja tytułu tekstu Jana Szczęsnego Herburta *Strzała, którą korona polska, śmiertelna już matka, strażą obtoczona* [...] (w powieści s. 219); do pism rokoszan sięga bohater powieści, arianin Sebastian Pielesz (s. 278–279), wreszcie cały szereg szczegółów dotyczących „chrystian” wydobyla Kossak-Szczuczka z książki S. Morawskiego, *Arianie polscy* (Lwów 1906). Warto uważnie prześledzić owe zależności *Złotej wolności* wobec tego dzieła, interpretacyjnie mało wartościowego, ale zawierającego mnóstwo szczegółów. Z kolei w *Żywocie* [...] *Chodkiewicza* Adama Naruszewicza (Przemyśl 1857) autorka odnalazła epizod o wziętym w niewolę szwedzką husarzu Krajewskim (s. 94–95) oraz przestyliyzowała opis bitwy pod Kircholmem; natomiast zbiór korespondencji hetmana (*Korespondencje Jana Karola Chodkiewicza*, oprac. W. Chomętowski, Warszawa 1875) stanowił podstawę częściowo fikcyjnych listów do żony. Jest to metoda wyraźnie sienkiewiczowska. Problem źródeł *Złotej wolności* jest nadal sprawą otwartą i zasługuje na dokładne opracowanie.

²² T. Parnicki, *Współczesna polska powieść historyczna* (1935), [w:] tegoż, *Szkiele literackie*, Warszawa 1978, s. 108. Krytycznoliteracką recepcji powieści przedstawiła Barbara Pytlos w: *„Córa Sienkiewicza” czy „Alicja w krainie czarów”. Z dziejów recepcji twórczości Zofii Kossak*, Katowice 2002, s. 70–75.

²³ Inaczej sądził historyk wojskowości gen. Marian Kukiel, który nazywa *Złotą wolność* „powieścią wojskową” (*Powieść o Kircholmie i Kłuszynie*, „Szaniec” 1929, nr 4, s. 7). Jest to jednak nadinterpretacja, biorąc pod uwagę kierunek wyznaczony tytułem powieści.

militarną. Dla Kossak-Szczuckiej ma ona jednak inną niż sienkiewiczowska semantykę. Wojny – szwedzka i moskiewska to ważne sprawdziany ról wybitnych dowódców, których zwycięstwa zostały politycznie zaprzepaszczone.

Od koncepcji Sienkiewicza różni *Złotą wolność* także konstrukcja – odsunięcie na daleki plan wątku miłosnego i uformowanie fabuły według zasady epizodycznej. W obszernych wyodrębnionych fragmentach wprowadza autorka ważne dla tematu wydarzenia historyczne, a ich przedstawienie umożliwia obecność dwóch postaci powieściowych: braci Sebastiana i Piotra Pielszów. Ta koncepcja budziła zastrzeżenia Teodora Parnickiego: „[...] [otrzymujemy] kompozycję tak luźną, tak nieudolną, że trudno wprost uwierzyć, że wyszła spod pióra tej miary pisarki. Zupełny brak dyscypliny kompozycyjnej idzie w parze z brakiem wątku powieściowego...”²⁴.

Kategoryczny osąd Parnickiego nie dopuszcza celowości takiego zabiegu kompozycyjnego, który jednak – przy wszystkich słabościach – pozwala autorce stworzyć panoramiczny obraz początku siedemnastowiecznego stulecia. Obszerne epizody powieściowe koncentrują się bowiem na znaczących historycznie wydarzeniach (rokosz Zebrzydowskiego, wojna ze Szwedami w Inflantach, „dymitriada”) oraz rozbudowują tło religijno-społeczne (arianie).

Złota wolność to powieść najpełniej w twórczości Kossak-Szczuckiej wyrażająca ducha polskiego sarmatyzmu. I w tym wypadku szła pisarka śladami Sienkiewicza. Sarmatyzm, jak pisał Janusz Maciejewski, był formacją kulturową szlachty polskiej między XVI a XVIII wiekiem i synonimem kultury Rzeczypospolitej szlacheckiej²⁵. Według *Słownika sarmatyzmu* „termin sarmatyzm odnosi się do dziejów świadomości społecznej i narodowej szlacheckiego narodu polskiego (*natio Polonorum*), jak i różnorodnych składników kultury umysłowej i materialnej społeczeństwa szlacheckiego zamieszkującego wielonarodowościową Rzeczpospolitą Obojga (faktycznie zaś przynajmniej trojga) Narodów”²⁶. Wprowadzając tytułem „Złotą wolność” – „źrenicę wolności szlacheckich” – Kossak-Szczucka wybrała ten kierunek w polskiej historiografii, który w anarchistycznej i totalnej „wolności” dostrzegał przyczyny późniejszego upadku Rzeczypospolitej²⁷. Terminowi „wolność” autorka nadawała więc sens sarkastyczny; szlacheckie jej pojmowanie ograniczało bowiem możliwości reform ustroju, rozbrajało państwo wobec zagrożeń wewnętrznych (rokoszowych) i zewnętrznych (wojny szwedzkie i moskiewskie). Powieść Szczuckiej nie ma więc funkcji „krzepiącej”, lecz jest powieścią – ostrzeżeniem, w którą wbudowany został program alternatywny (Żółkiewskiego i Skargi), program zreformowania państwa i wzmocnienie autorytetu władzy „silnej ręki”. Co więcej, w powieściowej koncepcji politycznej Żółkiewskiego mieści się unijny projekt „jagiellońskiej idei braterstwa narodów”²⁸.

²⁴ T. Parnicki, *Współczesna polska powieść historyczna...*, dz. cyt., s. 108.

²⁵ J. Maciejewski, *Sarmatyzm jako formacja kulturowa*, „Teksty” 1974, z. 4, s. 13–42.

²⁶ *Słownik sarmatyzmu*, red. A. Borowski, Kraków 2001, s. 175.

²⁷ Przede wszystkim konserwatywnej „szkoły krakowskiej” reprezentowanej przez Józefa Szujskiego i Michała Bobrzyńskiego.

²⁸ Zofia Kossak, *Złota wolność*, Warszawa 1987, s. 384. Wszystkie cytaty według tego wydania. Obszerne fragmenty refleksji Żółkiewskiego dotyczą idei opanowania i ucywilizowania Rusi, „połączenia w jedno umysłów i wiary” (s. 385–386). Ta problematyka zasługuje na szersze

Przedstawiona w powieści diagnoza społeczna i polityczna była budowana biegunowo. Z jednej strony to historycznie motywowany obraz silnego, ale już chyłącego się ku upadkowi państwa. Z drugiej – to konstrukcja wielkiej, skierowanej ku współczesności paraleli, wspartej na konserwatywnej myśli sanacyjnej. Nie miał bowiem racji Stefan Kołaczkowski, kiedy w swojej recenzji pisał, iż „*Złota wolność* nie jest twórczą koncepcją, wyrastającą z łona naszej dzisiejszości [...]”²⁹. W rzeczywistości powieść Kossak-Szczuckiej wpisuje się w kontekst narracji historycznej „Czasu”. Nie całkowicie, ale wyraźnie.

Już sam wybór pisma na miejsce pierwodruku nie był przypadkowy, lecz świadomy. Zofia Kossak już wcześniej publikowała tu krótkie folklorystyczne opowiadania³⁰. Musiała więc orientować się w jego ideowym kierunku. Rozpoczynając pierwodruk *Złotej wolności*, na pewno dobrze znała publicystykę pisma, uprawianą przez wybitnych, obdarzonych autorytetem, konserwatywnych intelektualistów. „Czas” był zachowawczy, ortodoksyjny religijnie, ale i tolerancyjny, niechętny nacjonalizmowi endecji i politycznemu katolicyzmowi chadecji. Pismo reprezentowało wysoki poziom intelektualny, dzięki związkom z Uniwersytetem Jagiellońskim: profesorowie uczelni często publikowali na jego łamach (Adam Krzyżanowski, Władysław Leopold Jaworski³¹, Tadeusz Sinko i in.), a Stanisław Estreicher był autorem wielu artykułów wstępnych. Współpracownikiem „Czasu” był obdarzony wielkim autorytetem profesor Uniwersytetu Stefana Batorego Marian Zdziechowski. Krakowski dziennik był więc pismem opiniotwórczym. Wiesław Władyka ówczesny „dekalog konserwatywny” przedstawiał następująco: „legalizm, okcydentalizm, solidaryzm społeczny, poszanowanie rodziny, wrogość wobec ruchów demokratycznych i socjalizujących, także wobec nacjonalizmu”³².

Dodajmy – także religia (katolicyzm): „Postęp nie jest możliwy bez Boga – pisał profesor UJ Władysław Leopold Jaworski – Dlatego konserwatyzm musi być religijny”³³. Osobne miejsce „Czasu” wiązało się nie tylko z przewagą intelektualną środowiska, lecz także uznaniem demokracji parlamentarnej, w obrębie której rządu „silnej ręki” powinny podlegać kontroli. Konstanty Grzybowski pisał po latach: „Konserwatysta jest patriotą, ale nie jest nacjonalistą [...] jest zwolennikiem autorytetu i poszanowania władzy, ale jest wrogiem despotyzmu [...] ceni wolność, ale nienawidzi anarchii [...] jest religijny, ale unika fanatyzmu”³⁴.

i osobne ujęcie. Tym bardziej, że idea „jagiellońska” była obecna w myśli konserwatywnej międzywojnia. Dobitnie wypowiedział ją Stanisław Cat-Mackiewicz na łamach wileńskiego „Słowa”.

²⁹ S. Kołaczkowski, *Złota wolność...*, dz. cyt.

³⁰ Z. Kossak-Szczucka, *Prawdziwa historia Ondraszka Szebesty*, „Czas” 1924, nr 294–1925, nr 7; *Imko-Wisełka (według ludowego podania)*, „Czas” 1926, nr 78.

³¹ Warto wskazać, że artykuły W.L. Jaworskiego ukazywały się również na łamach piśmicykowskiej „Drogi”.

³² W. Władyka, *Konserwatyści w Drugiej Rzeczypospolitej*, [w:] *Życie polityczne w Polsce 1918–1939*, red. J. Żarnowski, Wrocław 1985, s. 168–169.

³³ Tamże, s. 168.

³⁴ K. Grzybowski, *Janusz Radziwiłł czyli o konserwatystach*, „Polityka”, 17.05.1967; cyt. za: W. Władyka, *Konserwatyści w Drugiej Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 203.

Zachowawcza orientacja „Czasu” określała także jego adresata, który był zarazem czytelnikiem drukowanej w nim *Złotej wolności*. Ów pierwotny czytelnik powieści (w odcinkach) to nie tylko wcześniejszy miłośnik Trylogii, lecz także czytelnik politycznie uformowany przez krakowski dziennik.

Kossak-Szczucka nie tylko wybrała bliski sobie światopoglądowo organ. Uczyniła to – co ważne – w „gorącym” ideowo i politycznie okresie. Publicyści „Czasu” wyraźnie angażowali się w ówczesną rzeczywistość polityczną. Prowadzili własną politykę historyczną. Dlatego nie sposób tego kontekstu *Złotej wolności* zlekceważyć. Bliska powieściopisarce była „centrowa” orientacja „Czasu”, negatywnie nastawiona wobec endeckiego nacjonalizmu³⁵, upolitycznionej religijności chadecji i radykalizmu społecznego lewicy socjalistycznej. Autorka stosunkowo łatwo mogła odnajdować w piśmie odwołania do historii jako swoistej paraleli współczesności. W tym sensie przedstawione w powieści zdarzenia jako historyczna sytuacja siedemnastowiecznej Polski, jej stan ideowo-społeczny, kreacje historycznych postaci oraz program „naprawy Rzeczypospolitej” mogły się wspierać na podobieństwach i aluzjach. W czasie powstawania powieści „Czas” zamieścił w artykule wstępnym zaktualizowaną recenzję nowego (poprawionego i rozbudowanego) wydania dzieła Michała Bobrzyńskiego *Dzieje Polski w zarysie*. W recenzji pojawią się zdania doskonale odpowiadające założeniom *Złotej wolności*:

Dzisiaj to samo zagadnienie stanęło znowu przed nami – walczą bowiem od paru lat dwie koncepcje państwa polskiego: jedna, wcielona w naszej konstytucji, nawiązuje do tradycji „złotej wolności” i obawy o „absolutum dominium”; druga nie woła, ale krzyczy o silny rząd, jako w Polsce szczególnie niezbędny. Popełniliśmy bowiem przy budowie państwa ten sam błąd, co nasi przodkowie – zbudowaliśmy na nowo rząd słaby i otworzyliśmy wrota anarchii demagogicznej³⁶.

Historiozofia publicystyki „Czasu” miała więc wyraźne odniesienia do krytycyzmu „szkoły krakowskiej” wobec szlacheckiej anarchii. Stosowana przez historyków argumentacja przenosi się na interpretację współczesności, na odnajdywanie podobieństw w przeszłości i negatywne „klisze” w niej obecne. Idiomy takie jak: „żrenica wolności”, „złota wolność”; określenia – „rokosz”, „anarchia”, „prywat”, „pospolite ruszenie” itp. funkcjonują w publicystyce „Czasu” jako ważny składnik interpretacyjny odsyłający do historii. W artykule *Polska i silna władza* Jan Tarnowski zbudował paralelę między współczesnością a okresem „demokracji szlacheckiej”:

Szablą i kreską szlachecką w ten sposób nabytą dowoli rozporządzając dzierżyli oni (magnaci – TB) całą władzę w swym ręku. Masy ciemnej szlachty za ochłap rzucony im ze stołu hojnej prywaty, popierały ją zbrojną ręką na każde zawołanie. I tak oto, gdy

³⁵ Zdecydowana niechęć „Czasu” do narodowej demokracji zbliżało pismo do Piłsudskiego, dla którego ta orientacja była, zwłaszcza po morderstwie prezydenta Gabriela Narutowicza, głównym wrogiem.

³⁶ *Nowe wydanie „Dziejów Polski w zarysie” Michała Bobrzyńskiego, „Czas” 1927, nr 285, s. 1.*

państwo własnego wojska nie miało, wpływowe jednostki miały swe drużyny, z którymi władza wykonawcza na każdym kroku liczyć się musiała, a związane przez te jednostki konfederacje, przy pomocy mas szlacheckich, narzucały jej swą wolę. Dziś w miejsce dawnych magnatów, mamy niemniej wszechwładne stronnictwa i związki, które niemniej, jak oni dzierżą całą władzę [...] ³⁷.

Dzięki takim odwołaniom w odcinkowym druku *Złotej wolności* mocno uwydatnił się „filtr kontekstowy”, wpływający na sposób jej odbioru. Odczytywaną w taki sposób powieść oplata intertekstualna siatka związków i przywołań. Ówczesny czytelnik mógł stosunkowo łatwo rozpoznawać ślady artykułów o ideowo-politycznym zabarwieniu oraz odkrywać podobieństwa między historią i współczesnością, zawarte w fabule i narracji powieściowej. Tym bardziej, że był on określony przez polityczny kierunek dziennika i uogólnienia publicystyczne. Powieść Kossak-Szczuckiej mógł więc konfrontować z tezami równoległe ukazujących się artykułów o ideowo-politycznym zabarwieniu, zwłaszcza tych, które odnosiły się do aktualiów i formułujących założenia programowe konserwatywnego środowiska.

Dotyczyło to przede wszystkim ocen kierunków ideowo-politycznych i ich liderów. Z reguły wspierano je na przykładach historycznych sięgających stosunków w przedrozbiorowej Rzeczypospolitej. W okresie powstawania powieści w centrum zainteresowania „Czasu” znalazły się: kryzys państwa, kolejne upadki rządów, „sejmokracja” i potrzeba „sanacji”. I w konsekwencji – działalność polityczna Józefa Piłsudskiego ³⁸.

Wobec współczesności i politycznego stanu państwa „Czas” zajmował stanowisko zdecydowanie krytyczne. W artykule redakcyjnym, opublikowanym na początku 1926 roku pod znamienym tytułem *Siedem „Starych Roków”*, wyliczono porażki w polityce zewnętrznej i wewnętrznej:

Jak widzimy z tego krótkiego porównania siedmiu ostatnich „Starych Roków”, żaden z nich nie był latem tłustym; owszem to było raczej siedem Józefowych chudych lat, z których każde groziło nam katastrofą. Ale sprzyjało nam szczęście i ostatecznie żadne z niebezpieczeństw nie sprowadziło dotąd załamania się państwa [...]. Popełnialiśmy szaleństwa i wprost dziecinne błędy, ale należy uznać, że odbierając za nie ciężę [...] staraliśmy się z błędów poprawiać, szaleństw unikać [...]. Coraz większe liczenie na własne siły [...] upadek autorytetu demagogii i klik żerujących na demagogii społecznej i nacjonalistycznej, rosnąca potrzeba porozumienia się z mniejszościami narodowymi w Polsce i pozyskanie ich dla idei państwowej [...]. Ale byłoby pesymizmem nie dość usprawiedliwionym, gdyby kto powolnemu postępowi zaprzeczał ³⁹.

Na takiej podstawie – w przededniu wypadków majowych – „Czas” budował dramatyczną alternatywę przewrotu: „albo praworządny albo bolszewicki, albo rewolucyjny

³⁷ J. Tarnowski, *Polska i silna władza*, „Czas” 1927, nr 143, s. 1.

³⁸ Na osobną uwagę zasługuje stosunek Zofii Kossak-Szczuckiej do Marszałka. Wpływ na jej ocenę mogło mieć małżeństwo z Zygmuntem Szatkowskim, oficerem o przekonaniach bliskich piłsudczykom (awansował w hierarchii wojskowej po przewrocie majowym).

³⁹ *Siedem „Starych Roków”*, „Czas” 1926, nr 2, s. 1.

albo ewolucyjny, albo zgodny z etyką chrześcijańską albo ją negującej, oparty na tradycji kulturalnej Zachodu albo przesiąknięty ideologią Wschodu”⁴⁰.

Formujący się w takim kontekście w publicystyce dziennika stosunek do Piłsudskiego wyraźnie ewoluował. Początkowo dawano wyraz niechęci do „antykonstytucyjnych” i „niepraworządnych” działań Marszałka; wyrażano obawę, że jego ambicjonalna postawa może doprowadzić do „zamieszek wewnętrznych”⁴¹. Wypowiedzi Piłsudskiego, zdaniem publicysty „Czasu”, kreują go na „jakiegoś hetmana” nieodpowiedzialnego i nieusuwalnego:

[...] osobiste właściwości marszałka Piłsudskiego (jakkolwiek byśmy je wysoko oceniali) nie kwalifikują go na stanowisko organizatora, który oprócz idei, wkładać musi w swą pracę codzienny systematyczny wysiłek. Jego egotyzm i kapryśna wola, autokratyzm w osądzaniu ludzi i rzeczy, nie ułatwiałyby harmonijnej współpracy podwładnych⁴².

Szczytowy wyraz niechęci do marszałka i jego zwolenników pojawił się w publicystyce odnoszącej się do przewrotu majowego, na który „Czas” zareagował zdecydowanie krytycznie. W artykule *Po zamachu stanu* pisał anonimowy autor:

Bez względu na jego (zamachu – T.B.) wynik i na możliwy przebieg, dwie rzeczy należy powiedzieć. Naprzód trzeba gorąco i bez zastrzeżeń potępić sam fakt zamachu. Jest on zejściem z drogi legalności, to też musi mieć skutki nader szkodliwe. Pograży nas w opinii Europy [...] napiętnuje nas jako społeczeństwo nie umiejące korzystać z ustroju parlamentarnego i włożonych przezeń na społeczeństwo obowiązków. Społeczeństwo, które nie szanuje uchwalonej przez siebie konstytucji, nie zasługuje na te wolności, jakie ona przynosi. [...] Z jednego takiego niepraworządnego kroku wynikają zwykle dalsze próby rozstrzygnięcia sporów politycznych gwałtem [...].

Zamach jest nie tylko winą marsz. Piłsudskiego [...] ale całej atmosfery politycznej naszego państwa [...]. Nieudolny sejm i senat, demagogiczni i mali przywódcy partyjni, dziwnie ciasny horyzont naczelnego przedstawiciela państwa, nie rozumiejącego groźnej sytuacji, wykluczanie z życia politycznego niemal wszystkiego co w Polsce rozumne uczciwe i czujące – oto idealne podłoże do wszystkich zamachów stanu⁴³.

Przewrót majowy publicyści pisma przyjmowali początkowo niechętnie, a nawet wrogo jako „rokosz” skierowany przeciw konstytucyjnej władzy⁴⁴. W artykule

⁴⁰ *O alternatywach dwojakiego programu*, „Czas” 1926, nr 76, s. 1.

⁴¹ *Najnowszy krok marsz. Piłsudskiego*, „Czas” 1926, nr 11, s. 1. W artykule *Zdenerwowanie społeczeństwa* („Czas” 1926, nr 15, s. 1) pisano: „Ale niechże nas Bóg broni, aby w Polsce trzeba było uciekać się do wojskowej dyktatury w obronie nietykalności naszych granic”.

⁴² Tamże. Kwestionowano wówczas także możliwości Piłsudskiego jako współczesnego dowódcy, który „kierował wojną starego typu” i nie zna się na nowych technikach wojskowych (*List z Warszawy*, „Czas” 1926, nr 37, s. 1).

⁴³ *Po zamachu stanu*, „Czas” 1926, nr 109, s. 1.

⁴⁴ „Skłopotani przebiegiem wydarzeń (przewrót majowy – T.B.) byli stańcy. Piłsudski cieszył się ich sympatią i nie był im niemiły jego program, ale uznawali zamach stanu za rokosz,

wstępny, opublikowanym w dzienniku 16 maja 1926 roku, pod znamienym tytułem *Rokosz* pisano:

Trzeba by mieć potęgę Skargi, aby wypowiedzieć, co się dzieje w sercu polskim, patrzącym, jak wszystkie dawne nałogi i grzechy wychodzą strupieszale spod ziemi, aby ssać szpik żywotny i pić krew narodu polskiego. Jak grzech pychy i ambicji, tyle razy triumfujący w naszych dziejach, święci znowu pełne swoje triumfy. Jak wybucha wojna bratobójcza [...]. Jak sprawiają swoje szeregi nieprzyjaciele wewnętrzni państwa, licząc niecierpliwie czas dojrzewającego coraz szybciej rozkładu.

To co się bowiem w Polsce dzieje, jest rokoszem i wewnętrznym rozkładem, a nie zamachem stanu.

[...] Gdyby był dokonany w imię racji stanu a nie ambicji osobistej, gdyby dawał rękomię zastąpienia nieudolnego sejmu i bezsilnego rządu jakimś lepszym, zdrowszym, energiczniejszym sposobem rządzenia Polska, można by patrzeć na niego tak, jak patrzy dzisiaj po pięciu latach cała Europa na zamach Mussoliniego⁴⁵.

Zdanie artykułu: „Polska ma dawną ohydłą tradycję rokoszową” poprzedza przypomnienie historycznych rokoszów Zebrzydowskiego i Lubomirskiego. Równocześnie powraca wyrażane wcześniej w publicystyce dziennika przekonanie, że do przewrotu mogło dojść jedynie w sytuacji wcześniejszej degradacji państwa. „Tylko na chorym ustroju i na nienormalnym podłożu pasożytują takie zatrute kwiaty jak bunt wojska”⁴⁶.

Ten ostry osąd zamachu już wkrótce został stonowany, a później sanacyjny program Piłsudskiego uzyskał pełną aprobatę. W Bezpartyjnym Bloku Współpracy z Rządem znajdują się przedstawiciele nurtu konserwatywnego (profesor Adam Krzyżanowski⁴⁷).

Co prawda, choć jeszcze w artykule na rocznicę zamachu pisano o nim, iż jest „mniejszym złem”, to jednak uważano, że złe jego skutki postępowanie Piłsudskiego usuwa, wzmacniając rząd i urząd prezydenta oraz ograniczając „znieprawdzoną sejmokrację”⁴⁸.

Już wcześniej konserwatyści mogli się spotkać z poglądami Piłsudskiego o podobnym charakterze jak ich własne, tyle że wyrażane brutalnie. Tak np. motywował on powody swojej decyzji o zamachu stanu:

Wydałem wojnę szujom, łajdakom, mordercom i złodziejom i w walce tej nie ulegnę. Sejm i Senat mają nadmiar przywilejów i należałoby, aby ci, którzy powołani są do rządów, mieli

za czyn kompromitujący w opinii europejskiej, za usankcjonowanie bezprawia, co dla nich, legalistów, było trudne do przyjęcia. Stąd krytyczne z początku artykuły »Czasu« i stąd manifestowane oburzenie sędziwego Michała Bobrzyńskiego”; W. Władysław, *Konserwatyści w Drugiej Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 179.

⁴⁵ *Rokosz*, „Czas” 1926, nr 110, s. 1.

⁴⁶ *Sytuacja dzisiejsza. Co robić jutro?*, „Czas” 1926, nr 111, s. 1.

⁴⁷ Warto podkreślić, że Adam Krzyżanowski był autorem książki *Rządy marszałka Piłsudskiego*, w której wskazywał na znaczenie Piłsudskiego dla złamania „rządów anarchii” i wzmocnienia siły państwa.

⁴⁸ *Rocznica 12 maja*, „Czas” 1927, nr 107, s. 1.

więcej praw. Parlament winien odpocząć. Dajcie możność rządzącym odpowiadać za to, czego dokonają. Niech Prezydent tworzy Rząd, ale bez nacisku partii. To jest jego prawo⁴⁹.

W połowie lat dwudziestych w wystąpieniach Piłsudskiego stale pojawiała się przekonanie, iż ośrodkiem władzy nie może być skorumpowany „sejm ladacznic”, wsparty na wadliwej konstytucji, lecz przeciwstawiony mu rząd „silnej ręki”, prowadzony przez decydującego o wszystkim przywódcę. Postulat „sanacji” państwa wiązał Piłsudski z likwidacją „partyjniactwa” i „sejmokracji”, co oznaczało zdecydowane wzmocnienie roli prezydenta i rządu.

I dlatego Piłsudski – także dla konserwatystów – stawał się mężem opatrnościowym. Należy zapomnieć o „niejednym może błędzie, pamiętając jedynie o olbrzymich jego zasługach”⁵⁰. W podobnym duchu pisał artykuł wstępny Stanisław Estreicher, składający „hołd dla tego symbolu idei państwowej, jakiego słusznie dopatrujemy się w osobie Józefa Piłsudskiego”⁵¹.

Włączenie się zachowawców do polityki Piłsudskiego było posunięciem bez mała strategicznym – pisał Wiesław Władyka – Na wiele lat, praktycznie do roku 1935 w ten sposób zapewnili sobie wpływ na wydarzenia ich bezpośrednio dotyczące, uformowali bardzo silną grupę nacisku, która liczyła się w wewnętrznej walce obozu rządzącego [...] To czego nie mogli uzyskać przed 1926 r. teraz stawało się realną możliwością [...]⁵².

Dlatego w deklaracji politycznej Zjednoczenia Zachowawczego znalazły się znaczące słowa wsparcia dla rządu Piłsudskiego:

Przy tym rządzie legalnym, a da Bóg rozumnym powinny się skupić wszystkie żywioły praworządne i kraj kochające. W nim i w zdrowym instynkcie narodu spoczywa ufność, że nieszczęsne wypadki się nie powtórzą, a rany zadane społeczeństwu zwolna zostaną uleczone. Uratuje nas zgoda karność i praca – a zgubić nas mogą tylko nasze własne błędy i grzechy [...]. Jak niegdyś zły ustrój Polski, streszczający się w słynnej „żrenicy wolności” jako w swoim symbolu, przeszkadzał rządzić królom, radzić sejmom, dowodzić hetmanom, gromadzić skarb podskar bim – tak dzisiaj nasz fatalny, niedostosowany do polskich warunków ustrój nie pozwala [...] budować państwa [...]⁵³.

Z wypowiedzianych z artykułów „Czasu” i wypowiedzi Piłsudskiego porównań mogła korzystać Kossak-Szczucka. Zarówno tych, które w przeszłości odnajdywały analogie z współczesnym duchem „anarchii” i „rokoszu”, jak i tych, które tworzyły wzorce

⁴⁹ Wywiad Piłsudskiego dla przedstawicieli prasy z dn. 24 maja 1926 r. Cyt. za: J. Piłsudski, 1926–1929. *Przemówienia, wywiady, artykuły*, zebrał i oprac. A. Anusz i W. Pobóg-Malinowski, Warszawa 1930, s. 52.

⁵⁰ *W dziewięć lat po wskrzeszeniu Polski*, „Czas” 1927, nr 260, s. 1.

⁵¹ S. Estreicher, *Józef Piłsudski*, „Czas” 1928, nr 67, s. 1.

⁵² W. Władyka, *Konserwatyści w Drugiej Rzeczypospolitej...*, dz. cyt., s. 183–184.

⁵³ *Sytuacja dzisiejsza. Co robić jutro?*, „Czas” 1926, nr 111, s. 1.

postaw patriotycznych i obywatelskich. *Złota wolność* wpisywała się zatem w ten konserwatywny krąg ideologiczny i światopoglądowy. Stanowiła projekt „ideologiczny” mocnego, wspartego na autorytarnych rządach, państwa⁵⁴. Pozwalała na odczytywanie powieści w kontekście aktualnych wydarzeń. Przebadanie tej warstwy dzieła może w znacznym stopniu określić charakter historyzmu Kossak i jej różnorodne związki z współczesnością. Także w innych powieściach historycznych (od *Beatum scelus* po *Złotą wolność* i *Suknię Dejaniry*) wybierała autorka problematykę korespondującą z współczesnością, umieszczaną w szerokim, polityczno-społecznym planie.

Przywołane w artykule o przewrocie majowym nazwisko Skargi mogło prowadzić autorkę ku ponadczasowej wymowie sformułowanych w powieści wątpliwości wypowiedzianych przez powieściowego Skargę w rozmowie z Stanisławem Żółkiewskim:

Nieraz rozmyślałam, czy nie lepiej dla narodu, by pękł nareszcie ten wrzód i zaszła jakaś odmiana, choćby kosztem krwi? Zawdy po burzy swobodniejszy jest dech, rzeźwiejsze powietrze... A ot pociągnie się to roztargnięcie może rok jeszcze, może dwa; ujadać będą na siebie regalisty, rokoszany, śliny ni czasu nie szczczędząc, aż zabędą, o co poszło zrazu... Może się kiedyś zderzą, potłuką... aż ścichnie wszystko, przyschnie... Nic się nie zmieni na lepsze [...]. Nic się nie zmieni. Jeno kwas w narodzie zostanie, będzie rósł i rósł... Biada wnukom, którym pożywać przyjdzie chleb z tego zaczynu! [...] Poszanowanie władzy przednie ślemię⁵⁵. Gdy je wyważą, łacno może strop runąć na głowy... (s. 216).

Ta wypowiedź powieściowego Skargi, wywodząca się z *Kazań sejmowych*, może być odczytywana przez uogólnienia historyczne „szkoły krakowskiej” o anarchii szlacheckiej. Stylizowana na język epoki, zawiera ciąg aluzji, w które można podstawić sformułowania i argumenty ówczesnej publicystyki.

Czytelnik *Złotej wolności* publikowanej w „Czasie” był więc „skazany” na taką podwójną lekturę: powieści i publicystyki. Mógł dokonywać konfrontacji w obu porządkach; w dzienniku odnajdywać motywy i sformułowania, które odpowiednio przestyliżowane widnieją w utworze. Dyskurs dziennikarski przekształca się w literackie obrazy szlacheckiej anarchii, rokoszów i konfederacji, historyczne postaci zostają włączone w fikcyjne i źródłowo motywowane działania. W dzienniku w polemikach z przeciwnikami silnej władzy rządu i prezydenta powtarzają się argumenty historyczne. Na tej podstawie publicyści potępiają „sejmokrację” i „partyjnictwo”. Wyrażają obawę, iż pod wpływem radykalnych idei (socjalistycznych i komunistycznych) nastąpi „zbolszewizowanie naszych wewnętrznych stosunków”⁵⁶. Zarazem ów krytycyzm łączył się z koncepcją autorytarnych rządów silnej ręki. Może je sprawować postać niekoniecznie lubiana, ideologicznie wątpliwa, ale gwarantująca rozbięcie „sejmokracji”

⁵⁴ Warto podkreślić, że wzmocnienie katolicyzmu i apostazje innowierców były dla pisarki zasadniczym uzasadnieniem dla spoistości silnego państwa. Jest to zbieżne z interpretacją Ludwika Kubali, który uważał, iż „było niepodobieństwem w tak rozerwanym społeczeństwie utrzymać silny i jednolity rząd, nie oparzony się na jednym wyznaniu”; L. Kubala, *Stanisław Orzechowski i wpływ jego na rozwój i upadek Reformacji w Polsce*, Warszawa [1906], s. 66.

⁵⁵ *Ślemię* (dawn.) – poprzeczna belka będąca elementem konstrukcji dachu.

⁵⁶ *Pierwsze wywłaszczenie*, „Czas” 1926, nr 8, s. 1.

i „partiokracji”⁵⁷. Stąd istotne znaczenie ma wielokrotnie przywoływany w „Czasie” termin „sanacja”; akcentowanie potrzeby zmian politycznych, ekonomicznych i społecznych, wspartych na podstawach etycznych. Kossak-Szczucka tworzy wzorcowe postaci, których wypowiedzi i refleksje mogą być odczytywane jako swoista apoteoza autorytarnych rządów sanacyjnych z postacią wodza – Józefa Piłsudskiego, w którego przedstawieniach dominuje ów rys silnego i „rycerskiego” przywódcy, otoczonego legionową legendą kreatora niepodległości. W kilkuczęściowym artykule *Podłoże dziejowe i znaczenie warsz.[awskich] wypadków majowych w roku 1926* anonimowy autor tak określał znaczenie Piłsudskiego: „[...] miał za sobą przez siebie stworzone, na obraz swej duszy wymodelowane wojsko. Miał miłość czy zaufanie tłumu”⁵⁸.

Czytana w taki sposób powieść sama staje się „argumentem” w politycznych polemikach o „sanację” zagrożonego kryzysem państwa. Pozwala na umieszczenie jej w kontekście aktualnych wydarzeń⁵⁹.

Krąg czytelniczy powieści rozszerzył się na innych, mniej uformowanych politycznie odbiorców po jej wydaniu książkowym⁶⁰. Wówczas także pojawiają się ważne recenzje: Araszkiwicza, Kołaczkowskiego, Birkenmajera. Aktualność, mocno wyekspozowana w odcinkowej publikacji powieści, teraz się osłabia, niemniej nadal utrzymuje. Wpływa na to coraz widoczniejszy alians konserwatystów z obozem piłsudczykowskim. Zmierzał ku temu sam Piłsudski, według którego konserwatyści na prawicy mają zająć miejsce endecji. Powiązania te umacnia słynna wizyta Marszałka w Nieświeżu 25 października 1926 roku. W wielokrotnie przypominanej jego koncepcji politycznej – odzyskane w 1918 roku, niepodległe polskie państwo od początku było narażone na różne niebezpieczeństwa zewnętrzne (wojny toczone aż po rok 1920) i wewnętrzne, wynikające z politycznej i ideologicznej anarchii. Ich genezy można się – zwłaszcza w wersji piłsudczykowskiej i sanacyjnej – doszukiwać w stworzonej przez zabory (głównie rosyjski) apatii, idei lojalizmu oraz niechęci do działań o charakterze niepodległościowym i Legionów. Ta świadomość leży u podstaw wypowiedzi Piłsudskiego o „powszechnej bierności naszego społeczeństwa” i przeciwstawieniu mu garstki, która „wzięła na swoje barki odpowiedzialność, inicjatywę rzucenia iskry na proch”⁶¹. Ta myśl powraca niejednokrotnie w przekonaniu Naczelnika, iż zarówno zbiorowość, jak i jej przedstawiciele nie są w stanie stworzyć ani utrzymać silnego i trwałego państwa polskiego, zatem do zmian należy doprowadzić siłą. W wydanej w 1930 roku książce: Józef Piłsudski, *1926–1929. Przemówienia, wywiady, artykuły*, opatrzonej apologetycznymi

⁵⁷ Dlatego „wybacza się” Piłsudskiemu jego związki z socjalizmem, brutalność i dyktatorskie zapędy. Z uznaniem zaś przyjmuje się jego zbliżenie do kół arystokratycznych i ziemiańskich po słynnym spotkaniu w Nieświeżu.

⁵⁸ Jast [J. Starzewski], *Podłoże dziejowe i znaczenie warsz.[awskich] wypadków*, „Czas” 1927, nr 147, s. 4.

⁵⁹ Ta propozycja interpretacyjna nie odbiera *Złotej wolności* cech właściwych powieści historycznej, lecz dopełnia o istotny i integralny jej aspekt.

⁶⁰ Dwa kolejne krakowskie wydania dwutomowe ukazały się w 1928 i 1929 roku.

⁶¹ Rozkaz Józefa Piłsudskiego z 22 sierpnia (1915?); cyt. za B. Urbankowski, *Filozofia czynu...*, dz. cyt., s. 217.

komentarzami Antoniego Anusza i Władysława Pobóg-Malinowskiego⁶², można odczytać motywacje Piłsudskiego podejmującego w 1926 roku decyzję o zbrojnym przewrocie politycznym. Wypowiedzi te, publikowane wcześniej w prasie lub przytaczane w obszernych fragmentach, niewątpliwie znał mąż Kossak-Szczuckiej, Zygmunt Szatkowski, a zapewne także pisarka.

Jako modelowe kreacje występują w *Złotej wolności* postaci: Żółkiewskiego, Skarżi i Chodkiewicza, a ich adwersarze – w rolach burzycieli i zwolenników *status quo*. W pewnym uproszczeniu ideę powieściową można by odczytać jako swoistą apoteozę autorytarnych rządów sanacyjnych z czołową postacią – Józefa Piłsudskiego, którego rysy silnego i „rycerskiego” wodza, opromienione legionową legendą twórcy niepodległości, odnaleźć można w kreacjach obu hetmanów.

W powieści bardziej wyeksponowaną postacią jest Stanisław Żółkiewski⁶³. Powieściowy hetman litewski Karol Chodkiewicz to przede wszystkim utalentowany dowódca, wielbiony przez żołnierzy zwycięzca spod Kircholmu oraz... troskliwy małżonek⁶⁴. Nie jest natomiast mężem stanu jak wychowany w szkole Jana Zamojskiego zwolennik jego polityki, Żółkiewski. Niemniej Karolowi Chodkiewiczowi poświęca autorka obszerny epizod inflancki oraz uwydatnia relacje z poddanymi mu żołnierzami⁶⁵.

Kreacja Stanisława Żółkiewskiego nieprzypadkowo należy do centralnych w powieści. Nadaje jej autorka funkcje wykraczające poza historyczne ramy powieści. Sprzyja temu legenda zwycięzcy w bitwie pod Kłuszynem i śmierć pod Cecorą.

Pełen idealnych rysów jest obraz hetmana – pisze monografista Żółkiewskiego Antoni Prochaska – rysów przypominających rycerzy średniowiecznych chrześcijaństwa, jak Bajarda rycerza bez trwogi, jak Zawiszy Czarnego rycerza słownego [...] Słusznie też pochwalają historycy wielką równowagę duszy, takt zdumiewający, bo kierowany silną wolą. Tymi zaletami pokonywał przeciwników, imponując im bezstronnością, tak wybitną, że nikt nie śmiał ani w myśli posadzać hetmana o prywatę [...]⁶⁶.

Obaj hetmani – zgodnie z wiedzą źródłową – byli skonfliktowani z królem, a ich koncepcje polityczne nie odpowiadały polityce dworu. Rozważający decyzję o przystąpieniu do rokoszu Żółkiewski wprowadza istotną – także w momencie majowego przewrotu – kategorię „wierności” legalnej władzy:

⁶² J. Piłsudski, 1926–1929. *Przemówienia, wywiady, artykuły*, zebrał i oprac. A. Anusz i W. Pobóg-Malinowski, Warszawa 1930.

⁶³ Kreując powieściową postać Stanisława Żółkiewskiego, miała autorka do dyspozycji wydaną w 1927 roku w Warszawie monografię Antoniego Prochaski *Hetman Stanisław Żółkiewski*. Historyk stworzył wyidealizowany portret hetmana, postać wzorcową, „opatrnościowego męża”. Kossak-Szczucka niewątpliwie wykorzystała te sugestie w swojej powieści.

⁶⁴ Istotne miejsce wyznacza autorka obszernie przytaczanym i trawestowanym listom Chodkiewicza do żony.

⁶⁵ Rozdziały 11–13 i 16. Przedstawiając epizod kircholmski, autorka wykorzystała A. Naruszewicza *Żywoć J.K. Chodkiewicza wojewody wileńskiego, hetmana wielkiego W. Ks. Lit.*, t. 1, (zapewne wydanie przemyskie z 1857), s. 93 i nast.

⁶⁶ A. Prochaska, *Hetman Stanisław Żółkiewski*, Warszawa 1927, s. 299–300.

Co go trzymało przy królu? Nic, krom przysięgi poddańczej. Co był wart król Zygmunt III – niewiele. Człowiek mały, ciasny, obcy, obojętny narodowi, we wszystkich swoich poczynaniach wysoce szkodliwy. Jak bardzo obcy i lichy – mało który z najzawziętszych [...] krzykaczów, wiedział równie dobrze jak on, Żółkiewski, druh najlepszy nieboszczyka Zamoyskiego, wtajemniczony we wszystkie tajne królewskie, przez kanclerza przechwytywane kabały [...]. Z uśmiechem politowania, spoglądał w oczy królewskie na sejmie inkwizycyjnym, gdy pociągniony do wyjaśnienia Zygmunt wyparł się, odprzysiągł wszystkie jako oszczerstwa. Zmilczeli kanclerz i on, nie chcąc resztek powagi królewskiej druzgotać. Bądź co bądź ten mały tchórzliwy człowiek był królem, przedstawiał władzę prawowitą, majestat Rzeczypospolitej. Był zwierzchnością, z dobrowoli przejętą, mocą nie przymuszonej przysięgi obojga złączonych narodów ponad państwem postawioną (s. 191).

Dylematy, przed którymi staje powieściowy hetman, stają się zasadniczymi kwestiami współczesności w momencie zamachu stanu: potrzeba wspólnej jednej woli i świadomość celu, zdrowej myśli o „naprawie Rzeczypospolitej”, konstatacja braku „instynktu państwowego”. I przedstawiając swój zasadniczy dylemat, odwoływał się hetman do „starej maksymy przebiegłego Włocha (Machiavellego): „Zamachy stanu chwalebne są i pożyteczne, gdy się udają; przekłete i zgubne, gdy celu nie osiągną i zawiodą” (s. 191). Zatem: „Przodownik skrupułów nie śmie mieć, do celu idąc na przełaj” (s. 192).

Żółkiewski, wielokrotnie pojawiając się w powieści jako postać rezonerska, wygłasza sądy oceniające i wybiegające w przyszłość. To on przedstawi ponadczasowy wzorzec zwycięskiego obdarzonego autorytetem wodza i polityka umacniającego strukturę państwa:

Niech stanie wojownik twardy ale sprawiedliwy, mocen opanować tłumy, strzymać je w ryzie stalową stopą, o ścieżki własne nie dbała, powieść niesforny, bezładny lud polski... Niech przyjdzie! Uchylę się przed nim szczęśliwy, skrupułów i wahania zbywszy... Pójdę pod jego dowództwo z radością... Ześlij bezwzględника, nie schlebającego nikomu, nie liczącego się z niczym, prócz dobrem Ojczyzny umięjącego zgnieść, podbić, ogłuszyć i powlec zzymający się, oporny naród ku własnej jego, nie przeczuwanej wielkości (s. 193)⁶⁷.

W podtekście wypowiedzi hetmana ówczesny czytelnik mógł więc rozpoznać elementy charakterystyki Piłsudskiego („bezwzględника nie schlebającego nikomu”, „przodownika idącego na przełaj”) obecne w tekstach publicystycznych. Aluzję wzmacniało przekonanie narratora, iż siła, wsparta wojskową stanowczością i konkretnością decyzji, wzmacnia i utrwała niepodległe państwo. Sprzyjała temu także tradycja

⁶⁷ Postacią przywoływaną w refleksji hetmana jest Stefan Batory, który „zakochał się w szalonym polskim narodzie, zaśnił o nim rzeczy wielkie, zawładnął, porwał i – odszedł nie zdążywszy wprowadzić swoje zamysły w czyn” (s. 192). W publicystyce piłsudczykowskiej ten król-wojownik, jest wzorcem i z inicjatywy Piłsudskiego – patronem wileńskiego uniwersytetu.

historyczna, na którą powoływał się Piłsudski. W jego odczytach dla oficerów pojawiały się nazwiska obecnych w powieści wielkich wodzów: Chodkiewicza i Żółkiewskiego oraz Czarnieckiego⁶⁸.

Porównanie obecnych w przemyśleniach i wypowiedziach Żółkiewskiego poglądów z poglądami Piłsudskiego pozwala na przypuszczenie, że dla autorki *Złotej wolności* marszałek należy do tego samego „pocztu” wodzów, co Żółkiewski i Chodkiewicz. Z tym ostatnim wiązało go także pochodzenie kresowe – z ziem dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Połączenie obu funkcji: utalentowanego dowódcy wojskowego i męża stanu nadawało powieściowej kreacji Stanisława Żółkiewskiego cechę modelową wobec Komendanta, Naczelnika Państwa i Marszałka decydującego o kształcie państwa po przewrocie majowym. Piłsudski, jako realizator państwowotwórczej myśli politycznej, był więc „następcą” hetmana i „wykonawcą” jego „testamentu”. Kossak-Szczucka mogła odnajdywać w przemówieniach i pismach Piłsudskiego motywy bliskie tradycji obecnej w koncepcjach obu hetmanów: ideę „żołnierskiego honoru” oraz ideę odpowiedzialności indywidualnej i odpowiedzialności za ojczyznę. Wiązała się ona z przekonaniem Marszałka o własnym „wodzostwie”, co szczególnie odzwierciedliło się w jego wystąpieniach po przewrocie majowym. Według diagnozy Piłsudskiego przewrót stawał się koniecznością jako reakcja na: „nędzę, słabiznę wewnętrzną i zewnętrzną Polski, [w której] zapanował interes jednostki i partii, zapanowała bezkarność na wszelkie nadużycia i zbrodnie”⁶⁹.

Wykorzystując tą diagnozę stanu państwa Piłsudskiego dla opisu rzeczywistości siedemnastowiecznej, z dystansem jednak odnosiła się Kossak-Szczucka do idei zamachu stanu, którego synonimem w powieści jest przedstawiony w obszernym epizodzie rokosz (Zebrzydowskiego)⁷⁰. W nim przede wszystkim ujawnia się ksenofobiczna i anarchiczna postawa magnatów i masy szlacheckiej. Przeciw tym ksenofobicznym przekonaniom będą w twórczości Zofii Kossak występować marzący o „naprawie Rzeczypospolitej” wielcy rezonerzy ze *Złotej wolności*: Piotr Skarga i Stanisław Żółkiewski. Według założeń pisarki symptomy upadku potęgi Rzeczypospolitej tkwiły w wewnętrznym porządku państwowym i społecznym. W pysze i przepychu „rokošan”, przypominających charakterystyczną dla dwudziestolecia skłonność do wielkich uroczystości, demonstracji i defilad: „Stanęli na dużym placu, pod wielką chorągwią, łopocącą ku słońcu napisem *Libertas Aurea*. Wokoło, znaczne buńczukami, proporcami, przepychem namiotów, rozpościerały się stanowiska przywódców (s. 181).

Co szczególnie ważne, w *Złotej wolności*, Kossak-Szczucka zestawiała ze sobą dwie – jej zdaniem – najbardziej szkodliwe tendencje: egoistyczną, samolubną postawę ówczesnego króla Zygmunta III Wazy, niedbającego o żywotne interesy państwa, z pozbawioną poczucia tego interesu, roztapiającą się w jałowych sporach i kwiecistych

⁶⁸ Wspomina o tym Józef Kuropieska, *Wspomnienia dowódcy kompanii 1923–1934*, Kraków 1987, s. 61.

⁶⁹ Cyt. za: A. Chojnowski, *Rządy pomajowe*, [w:] *Dwudziestolecie*, red. K. Persak i P. Machcewicz, Warszawa 2009, s. 165.

⁷⁰ Opisując rokosz Zebrzydowskiego, autorka nie przedstawiła jego zamknięcia bratobójczą bitwą pod Guzowem, która mogłaby być paralełą do przewrotu majowego. Byłby to jednak niewątpliwym akcent antypiłsudczykowski.

przemówieniach, aktywnością szlachty. W jej negatywnej reakcji na proponowane przez kanclerza Jana Zamojskiego reformy:

Reformy!...

Podjeżrane to było a niemiłe słowo [...]. W tumultie zaginęły następujące żądania wolności wyznań, warowania konfederacji warszawskiej, pokoju z sąsiadami oraz natychmiastowego zapłacenia walczących w Inflanciech wojsk [...].

– Władzę królewską ograniczyć – ot co! Jedyna reforma! (s. 86)

Tworzenie programu zastępują stylizowane na oratorskie popisy wystąpienia przywódców rokoszu Mikołaja Zebrzydowskiego i Jana Szczęsnego Herburt, mocno skonstrastowane z konkretnymi wypowiedziami hetmana Żółkiewskiego.

Nie oznacza to jednak, że „rokosz” nie może być siłą odrodzeńczą. Refleksje hetmana rysują możliwość takiej alternatywy:

Moc ich [tłumów szlacheckich – TB] nie ujęta w żadne karby, miał runąć niszczącym, ale ożywym strumieniem, roznieść stare formy i odrodzić, rozlała się z szumem w niegroźną mętną kałużę [...]. Nie uderzy w przeciwnika taranem gniewu, nie zwiąże się z nim w życiodajnym twórczym starciu, nie dokona nic wielkiego ni pożytecznego (s. 198).

Sprecyzuje je wyraźniej, odpowiadając rokoszansom: „Dwie są jeno drogi do naprawy jako historia wskazuje [...]. Jedna – to zamach stanu Cezarową modłą, raptowny srogi, zuchwały a mądry [...]. Druga – to stary, uczciwy sposób, otworem zawdy stojący: sejm” (s. 199).

Pisarka ma pełną świadomość tego, iż proponowana przez Żółkiewskiego koncepcja „zamachu stanu Cezarową modłą”⁷¹ w warunkach ówczesnej Rzeczypospolitej jest niemożliwa. „Złota wolność” szlachecka pozbawiona ograniczeń i hamulców prowadzi do upadku, przez rokosze, wdawanie się w „awantury moskiewskie” (dymitriadę) i lekceważenie czy ściślej – „rozbrojenie” sejmów.

Umieszczając Żółkiewskiego na tle królewskiego otoczenia, przytaczając korespondencyjne oceny Chodkiewicza, skarżącego się na niedotrzymane obietnice „kwarty” dla wojska⁷², Kossak-Szczucka kreuje obie postaci na wielkich i niezrozumianych samotników, nie mających wsparcia w swoich szlacheckich środowiskach. Jedynym wsparciem jest dla nich – Piotr Skarga. I – wojsko, chociaż osłabiane przez fiskalną politykę królewską i skłonne do konfederacji.

⁷¹ To sformułowanie może być traktowane jako wyraźna aluzja do przewrotu majowego. Jest to istotny składnik interpretacji przedstawionego świata, autorka przenosi bowiem schemat stosunków politycznych w Polsce po I wojnie światowej, zagrożonej – jej zdaniem – społeczną anarchią i nieodpowiedzialnością przywódców partyjnych „rokoszów”, w wiek siedemnasty.

⁷² W trawestowanym liście do żony Chodkiewicz pisze: „Od Króla jak nie było responsu ni kwarty, tak i nie ma po dziś dzień. Rychło rok będzie jak po kircholmskiej potrzebie pisał [...], że posłańca z pieniędzmi śle. A obiecował! Przynęcał! [...] Słyszeliśmy za to, iż czasu onego weseliska, na które cała Rzeczypospolita płakała, rzucono między pospółstwo dwa korce pieńdzów złotych...” (s. 170).

Postać Skargi występuje jednak w powieści na drugim planie. W znacznym stopniu jako uosobienie mitu⁷³ i postać otwierająca historyczne porównanie przeszłości z współczesnością. Te cechy kreacji eksponowano w jubileuszowym roku 1912. Jan Pawełski (redaktor jezuickiego „Przeglądu Powszechnego”) pisał wówczas: „Rocznica Skargi przypominała nam, że żył on w początkach tego okresu, na którego koniec obecnie patrzymy. Neopogański humanizm i reformacja, z których w prostej linii idą dzisiejszy anarchizyczny subiektywizm i laicyzm, wywoływały również za życia Skargi wstrząsy, chaos i anarchię”⁷⁴.

W powieści w roli autorytetu występuje we wspomnieniach Żółkiewskiego i Chodkiewicza, natomiast w fabule powieściowej pojawia się bezpośrednio jedynie w drugim rozdziale drugiego tomu pod znaczącym tytułem *Sumienie Rzeczypospolitej*. W centralnym dla idei *Złotej wolności* spotkaniu jezuita z hetmanem Żółkiewskim bierze przypadkowo⁷⁵ udział ortodoksyjny arianin Sebastian Pielesz, co poszerza problematykę o kwestie religijne. Sposób kreowania Skargi przypomina wcześniejsze postaci świętych z takich utworów jak powieść *Z miłości* (o Stanisławie Kostce) czy opowiadań *Szaleńcy boży*⁷⁶.

Przedstawione w powieści sukcesy militarne obu hetmanów (Kircholm i Kłuszyn) nie przekładają się na sukcesy polityczne i stanowią ich gorzkie rozczarowanie. Narrator *Złotej wolności* owe ambiwalencje sukcesów militarnych i politycznych porażek wpisuje w niestabilny i pozbawiony silnej, skutecznej władzy stan państwa, a ich krytyczną ocenę i projekty reformatorskie wkłada w wypowiedzi pozytywnych postaci historycznych (przede wszystkim Żółkiewskiego i Skargi). Można przyjąć, że Kossak-Szczucka w swojej powieści, przedstawia początek procesu rozpadu Rzeczypospolitej, który w efekcie doprowadzi do rozbiorów. Autorka kładzie akcenty na te elementy, które mogłyby zmienić kierunek tego procesu, i na postaci, które – potencjalnie – mogłyby mu zapobiec. Stąd mocne eksponowanie postaci: hetmanów Stanisława Żółkiewskiego i Karola Chodkiewicza oraz ideologicznego (i religijnego) wpływu Piotra Skargi na ich koncepcje. Wypowiedzi te mają także sens uniwersalny i otwierają się na okres współczesny pisarce. To najistotniejszy aspekt wymowy światopoglądowej *Złotej wolności*.

Szczególne zainteresowanie może budzić w historycznym kontekście powieści wprowadzenie obszernych fragmentów poświęconych ruchowi ariańskiemu. Nie

⁷³ Por. S. Obirek, *Wspominanie czy kreowanie. Wokół rocznic Piotra Skargi 1912 i 1936*, [w:] *Wielkie rocznice w dyskursie publicznym i pamięci społecznej*, red. M. Kosman, Poznań 1911, s. 175–188.

⁷⁴ J. Pawełski, *Rocznice Skargi dotychczasowe a przyszłe*, [w:] *Duch Skargi w Polsce współczesnej. Księga pamiątkowa obchodu czterechsetlecia urodzin ks. Piotra Skargi w Warszawie 1536–1936*, Warszawa 1937; cyt. za: S. Obirek, *Wspominanie czy kreowanie...*, dz. cyt., s. 184.

⁷⁵ „Przypadkowość” jest tu oczywiście zamierzona, autorka w tym epizodzie uwydatnia siłę ideowej presji, wywieranej na pozytywnie kreowanej postaci arianina, którego przekonania zostają tu podważone, a Skarga może przedstawić swój stosunek do „prześladowania” innowierców: „Prześladowania wzmacniają jeno wiarę” (ZW, s. 219), „Prawda, że złe heretyctwo, ale ludzie dobrzy, złe błędy, ale natury chwalebne, złe odszczepieństwo, ale krew miła...” (ZW, s. 220).

⁷⁶ Warto wskazać, iż w latach późniejszych Kossak-Szczucka opowiadała się za beatyfikacją Skargi (artykuł *Beatyfikacja Skargi* w tomie *Duch Skargi w Polsce współczesnej*, Warszawa 1937).

można więc tej problematyki uznać za marginalną. Niewątpliwie miały na to wpływ zainteresowania historyków i badaczy literatury: Aleksandra Brücknera⁷⁷, Szczęsnego Morawskiego, Ludwika Kubali⁷⁸ i autorów prac opublikowanych w tomach *Reformacji w Polsce*. W ujęciu wspólnoty braci polskich (w powieści: „chrystian”⁷⁹) zwraca uwagę ambiwalencja ocen i fakt, iż inne wyznania protestanckie pojawiają się jedynie we wzmiankach. Przyjmując taką wykładnię interpretacyjną, należy podkreślić, iż pisarka zadbała o wszechstronny i uszczegółowiony obraz wspólnoty arian oraz funkcji postaci pierwszoplanowych, mających istotny udział w fabule *Złotej wolności*. Kossak-Szczucka rozbudowuje obszernie epizody, charakteryzujące zbór ariański i – co istotne – podkreślające pacyfistyczne i demokratyczne jego cechy. Z sympatią kreśli sylwetki „nieustępliwych” arian: Franowskiego (tragiczną postać, opisaną w osobnym fragmencie powieści), Czechowica i Niemojewskiego, obrońców idei „niesprzeciwiania się złu”, przeciwników „dzierżenia” miecza i urzędu, zwolenników zniesienia poddaństwa. Ale wkładając te idee w „spektakl” młodzieżowej dysputy stron „chrystiańskiej” i „papieżnickiej”, osłabia ich znaczenie i sprowadza do form retorycznych i naiwnej dydaktyki (s. 22–24). Arianizm zatem – to utopia rozsypująca się w sporach teologicznych i ideowych.

Umieszczając w centrum powieściowym braci: Sebastiana i Piotra Pieleszów⁸⁰, pisarka celowo ukształtowała odmiennie ich losy, umieszczając w różnych przestrzeniach (w kraju i za granicą) oraz każąc obu uczestniczyć w istotnych zdarzeniach historycznych początku XVII wieku: w wojnie inflanckiej (na którą wyprawia się odchodzący coraz bardziej od arianizmu Pietrek), w rokoszu Zebrzydowskiego, w dymitriadzie oraz w wyprawie moskiewskiej Żółkiewskiego – Sebastianowi. Przekroczenie rodzimych i lokalnych granic, doświadczenie wyniesione z kontaktów z historycznymi postaciami prowadzą do zasadniczych zmian w ich obrazie świata i przekonaniach oraz uznanie (w różnym stopniu) dominującej roli katolicyzmu. Warto podkreślić, że wzmocnienie katolicyzmu oraz apostazje innowierców były dla pisarki uzasadnieniem spoistości silnego, wspartego na autorytecie państwa. Jest to zbieżne z interpretacją Ludwika Kubali, który uważał, iż silny rząd może się wspierać tylko na jednym wyznaniu⁸¹.

Ujęcie arianizmu Kossak-Szczuckiej spotkało się jednak z krytyczną oceną w obszernym studium Marka Wajsbluma⁸², a później w pracach Janusza Tazbira, który podkreślał, że tendencyjność w prezentacji arian wyraża się w tezie, iż zbór ariański

⁷⁷ A. Brückner, *Różnowiercy polscy. Szkice obyczajowe i literackie*, Warszawa 1905.

⁷⁸ L. Kubala, *Stanisław Orzechowski i wpływ jego...*, dz. cyt.

⁷⁹ Nazwą „chrystianie” posługiwali się sami polscy arianie; por. A. Brückner, *Różnowiercy polscy...*, dz. cyt., s. 142.

⁸⁰ Nazwiska „Pielesz” nie znajdujemy w piśmiennictwie ariańskim. Prawdopodobnie Kossak-Szczucka odtworzyła je na podstawie powtarzającego się w książce Szczęsnego Morawskiego określenia „pielesz” – ognisko domowe, gniazdo rodzinne. Nazwa wskazuje więc na silny związek braci Pieleszów z rodzinnym domem. Natomiast imię „Sebastian” często powtarza się w zbiorowości ariańskiej.

⁸¹ L. Kubala, *Stanisław Orzechowski i wpływ jego...*, dz. cyt., s. 66.

⁸² M. Wajsblum, *Reformacja w „Złotej wolności” Zofii Kossak-Szczuckiej*, „Reformacja w Polsce” 1934, t. VI, s. 152–159..

jest przedstawiony jako „bezsilny twór”, podczas gdy właśnie wówczas był w szczytowej formie⁸³, rozsypany się w sporach, którego najlepsi przedstawiciele (jak Franowski i Sebastian Pielesz) są osamotnieni i – jak ten ostatni – zbliżają się do podziwianego ze względu na dyscyplinę i jedność katolicyzmu oraz znienawidzonego wcześniej jezuitę, Piotra Skargi, który w rozmowie z Sebastianem Pieleszem występuje nie tyle jako pogromca heretyków, ile zwolennik tolerancji i przeciwnik prześladowań innowierców⁸⁴.

W tym zwłaszcza zakresie stronnictwo autorskiego narratora staje się szczególnie widoczna. Z jego aprobatą spotyka się fakt złamania przez Karola Chodkiewicza oporu innowierców i wbrew zasadzie tolerancji⁸⁵ zmuszenie ich do uczestnictwa w mszy przed bitwą⁸⁶. Poza wyjątkami, arianom odbiera się głębsze motywacje ich związków z religią, przesuwając akcenty na powód materialny (spory z duchownymi katolickimi o własność), atrakcyjność uczestnictwa w wojsku (Pietrek Pielesz) czy barwność obrządku ślubnego.

Kreując w taki sposób zbiorowość ariańską, Kossak-Szczuczka – podobnie jak w przedstawianiu rokosz – czyni ją przykładem „tragicznych skutków niezgody”⁸⁷, analogicznej do ideologicznych sporów partyjnych w międzywojniu. Ów trop uaktualnienia prowadzi być może od Ludwika Kubali, którego pisarka wysoko ceniła. W dziele historyka o Orzechowskim, które prawdopodobnie znała, mogła odnaleźć następującą opinię:

W Polsce każda kwestia religijna wzruszała podstawami Rzpltej. Każde wyznanie stawało się zawsze mimo woli partią polityczną, dążyło siłą natury rzeczy do rugowania religii panującej i na podstawie pojęć społecznych, jakie każda, nawet najczystsza religijna doktryna wraz z sobą przynosi, brało się stosunkach, w czasach o których mowa, dawny gmach Rzpltej był ze wszystkich stron burzony [...] ⁸⁸.

Pisał także Kubala – jakby antycypując idee publicystyki sanacyjnej – iż każda „partia”: „miała swego naczelnika, któremu służył karnie i ochotnie w interesie jego własnym lub swego porządku, mało zaś kiedy miała na względzie dobro Rzpltej, którego wobec rozbudzonych namiętności nawet ocenić nie była w stanie”⁸⁹.

⁸³ Por. J. Tazbir, *Arianie w literaturze pięknej*, [w:] tegoż, *Szkice o literaturze i sztuce*, Kraków 2002, s. 280–284.

⁸⁴ Powieściowy Franowski np. „przyznawał słuszność zawziętemu antagoniście swemu, księdzu Skardze, że tolerancja jest zaletą letnich” (s. 243). Kossak-Szczuczka zdecydowanie natomiast unika tych antyariańskich wystąpień Skargi, w których dominują inwektywy i oskarżenia.

⁸⁵ Argument „Winniśmy posłuszeństwo hetmanowi [...] przecie nie w sprawach sumienia” (s. 126) kwituje Chodkiewicz wyzwiskami i groźbą, a także oceną: „Heretyk to taki syn co za dużo i bez potrzeby myśli, ergo nie może być dobrym żołnierzem” (s. 128). Narrator „aprobuje” zachowania i słowa hetmana.

⁸⁶ Informacje o pobożności hetmana i nabożeństwach przedbitewnych całego wojska mogła znaleźć autorka w biografii Chodkiewicza pióra Adama Naruszewicza (s. 88).

⁸⁷ Zwracał na to uwagę Jerzy Ziomek; zob. *Wizerunki polskich pisarzy katolickich...*, dz. cyt., s. 91.

⁸⁸ L. Kubala, *Stanisław Orzechowski i wpływ jego...*, dz. cyt., s. 64.

⁸⁹ Tamże. Należy dodać, iż Kubala wskazywał na związki różnowierców z obcymi dworami (s. 64–66).

Przyjmując taką wykładnię interpretacyjną, należy jednak wskazać, iż pisarka zadbała o bardziej wszechstronny, uszczegółowiony obraz „chrystian”. Z jednej strony wykorzystwała obecne w wcześniejszym piśmiennictwie motywy o zabarwieniu literackim. Pod tym względem dość szeroko wykorzystwała książkę o arianach Szczęsnego Morawskiego: nazwiska, opis Luśławic, z wenecką paralelą, charakterystyki Franowskiego i Socyna; pewne motywy: tekst piosenki „O niesie mnie niesie / konik do Teresie”) czy zwrot Szkotów „no popery” (nie papież) oraz wiele innych drobnych odniesień.

Przedstawiony w ten sposób świat siedemnastowieczny podlega w powieściach Zofii Kossak wyraźnemu „nadzorowi” narracyjnemu, o widocznej asertywności wobec katolickiej aksjologii autorki. Kreująca ręka narratora pojawia się tam zwłaszcza, gdzie tok zdarzeń wymaga korygującego i ustanawiającego komentarza. A rozbieżności między wymową powieściowego obrazu a założeniami ideowymi mogą pojawiać się dość często, zwłaszcza wówczas, gdy autorkę pociąga zarówno stanowczość kontrreformacyjna Skargi, jaki i nastawiona na barokowy przepych spektakularna religijność szlacheckiego sarmatyzmu. W fakturze realistycznej *Złotej wolności* wiążą się one w znacznym stopniu z elementami aktualizującymi oraz korespondującymi z sanacyjną ideologią „państwową”. Wyraża się ona w potrzebie autorytetu, posłuszeństwa wobec władzy oraz postawie „anty-anarchicznej”. Pisząc o „właściwym upadku” polskiego państwa, Aleksander Bocheński diagnozował ją następująco:

Polska wchodzi weń po stu latach anarchii, bez silnego rządu, bez skarbu, bez armii, a co najgorsze, z warstwą przodującą w stanie głębokiej demoralizacji, sobkostwa, i ciemnoty, warstwą gotową raczej życie poświęcić, niż dopuścić do poprawy ustroju, do powiększenia armii, do nowych podatków⁹⁰.

Można przyjąć, że Kossak-Szczuczka w swojej powieści przedstawia początek owego procesu, który w efekcie doprowadzi do rozbiorów Rzeczypospolitej. Ale – inaczej niż publicysta – akcenty przenosi na te elementy, które mogłyby zmienić kierunek tego procesu, na postaci, które – potencjalnie – mogłyby mu zapobiec. Pisarka ma pełną świadomość, iż „złota wolność” szlachecka, pozbawiona ograniczeń i hamulców, prowadzi do upadku – przez rokosze, wdawanie się w „awantury moskiewskie” (dymitriadę) i lekceważenie czy ściślej – „rozbrojenie” sejmów. W tym sensie, podobnie jak później Bocheński, postrzega kierunek upadku państwa. Ale – i to jest istotny składnik interpretacji przedstawianego świata – dostrzega powtórzenie tego schematu we współczesności, w Polsce po I wojnie światowej, ponownie, jej zdaniem, zagrożonej społeczną anarchią i nieodpowiedzialnością przywódców partyjnych „rokoszów” i dlatego przywódców „rokoszu Zebrzydowskiego” kreuje według modelu przywódców politycznych partii w latach dwudziestych. „Rokosz” nie może być siłą odrodzieńczą.

Wybrany powieściowy moment historyczny to okres wzmacniania się kontrreformacji, rozpad ruchów reformacyjnych (reprezentowanych w powieści przez arian) oraz okres politycznego osłabienia państwa – przez anarchię szlachecką, rokosz Zebrzydowskiego, skutki „dymitriady” i polityki królewskiej wikłające Rzeczpospolitą

⁹⁰ A. Bocheński, *Dzieje głupoty w Polsce*, wyd. 3, Warszawa 1988, s. 13.

w osłabiające ją konflikty zewnętrzne (wojny szwedzkie i moskiewskie). Pisząc swoją pierwszą, w całym tego słowa znaczeniu, powieść historyczną, Kossak-Szczucka w wybranym materiale wyraźnie dostrzegła paralelność do zdarzeń sobie współczesnych, korespondujących z sanacyjną ideologią „państwową”, która wyrażała się w potrzebie autorytetu, oraz postawie „anty-anarchicznej”. I traktowała je jako ważny element konstrukcji powieściowej.

Bibliografia

- Birkenmajer J., *Przedśpiew „Dumy o hetmanie”*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 8, s. 3.
- Brückner A., *Różnowiercy polscy. Szkice obyczajowe i literackie*, Warszawa 1905.
- „Czas” 1926–1928.
- Cat-Mackiewicz S., *Sienkiewiczowska córca. Sylwetka literacka Zofii Kossak*, „Wiadomości” [Londyn] 1955, nr 33, s. 2.
- Kołaczkowski S., *Złota wolność*, „Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 1, s. 224–227.
- Korespondencje Jana Karola Chodkiewicza [...]*, opracował i opisał W. Chomętowski, Warszawa 1875.
- Kossak Z., *Złota wolność*, Warszawa 1987.
- Kubala L., *Stanisław Orzechowski i wpływ jego na rozwój i upadek Reformacji w Polsce*, Lwów [1906].
- Morawski S., *Arianie polscy*, Lwów 1906.
- Naruszewicz A., *Żywot J.K. Chodkiewicza wojewody wileńskiego, hetmana wielkiego W. Ks. Lit.*, t. 1, Przemyśl 1857.
- Parnicki T., *Współczesna polska powieść historyczna* (1935), [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1958.
- Piłsudski J., *1926–1929. Przemówienia, wywiady, artykuły*, zebrał i oprac. A. Anusz, W. Pobóg-Malinowski, Warszawa 1930.
- Pisma polityczne z czasów rokoszu Zebrzydowskiego 1606–1608*, t. 1–2, wyd. J. Czubek, Kraków 1916, 1918.
- Prochaska A., *Hetman Stanisław Żółkiewski*, Warszawa 1927.
- Pytlos B., *„Córca Sienkiewicza” czy „Alicja w krainie czarów”. Z dziejów recepcji twórczości Zofii Kossak*, Katowice 2002.
- Sienkiewicz H., *Trylogia*, wstęp B. Mazan, Wrocław 1990–1995.
- Skarga P., *Kazania sejmowe*, oprac. M. Korolko, J. Tazbir, Wrocław 1986, BN I, nr 70.
- Tazbir J., *Arianie w literaturze pięknej*, [w:] tegoż, *Szkice o literaturze i sztuce*, Kraków 2002, s. 280–284.
- Urbankowski B., *Filozofia czynu. Światopogląd Józefa Piłsudskiego*, Warszawa 1988.
- Wajsblum M., *Reformacja w „Złotej wolności” Zofii Kossak-Szczuckiej*, „Reformacja w Polsce” 1934, t. VI, s. 152–159.
- Władysław W., *Konserwatyści w Drugiej Rzeczypospolitej*, [w:] *Życie polityczne w Polsce 1918–1939*, red. J. Żarnowski, Wrocław 1985, s. 165–204.
- Ziomek J., *Zofii Kossak księgi powtórzonego prawa*, [w:] tegoż, *Wizerunki polskich pisarzy katolickich. Szkice i polemiki*, Poznań 1963, s. 152–159.
- Żółkiewski S., *Początek i progres wojny moskiewskiej*, oprac. J. Maciszewski, Warszawa 1966.

**“Córa Sienkiewicza” (Sienkiewicz’s daughter). *Złota Wolność* by Zofia Kossak.
History and modern times**

Abstract

A historical novel *Złota wolność* by Zofia Kossak-Szczucka, connects the beginning of the 17th century with modern times. It was written right after the May Coup and became an argument in political-ideological polemics. However, it did not lose the character of a proper historical novel, but when it is read against the background of the journalism of those days, it acquires the characteristics of a great comparison of the two eras.

The author of the article conducted a comparative analysis of a novel and journalism of a conservative journal „Czas”, in which Zofia Kossak published her novel. Historical politics practiced in the journal by distinguished journalists, references to historical School of Krakow and its generalizations, make it possible to recreate the ideological concept of a novel: respect for the rule of “the strong hand”, opposition to anarchy and the spirit of “rebellion”, reluctance towards “sejmocracy” and “party favouritism”. The author emphasizes the role of great leaders: Stanisław Żółkiewski and Karol Chodkiewicz, as well as an “ideologist” of changes, a Jesuit Piotr Skarga. The choice of this person enhances the meaning of Catholic axiology. As for the two hetmans, one can notice allusive references to Józef Piłsudski.

A separate part in the novel is dedicated to the history of the Arian movement, shown at the moment of its disintegration and internal quarrels. Zofia Kossak presents the history of the Arians as an analogy to party fights in the 1920s. The main characters of the novel, i.e. “Christians” – the Pielszów Brothers – are located in the middle of the most important historical events of the era: in the Zebrzydowski’s rebellion and wars – the Livonian War and the Moscow War – under the leadership of both hetmans. Kossak’s novel can be interpreted in a broad context as a historically motivated warning against the disintegration of an independent country, involved in political fights between parties. According to the author, in order to rescue both the past and the present, authority should be strengthened and social reforms ought to be introduced. The shape of rules can be determined by a strong and authoritarian individual, but supported by national, religiously motivated unity.

Słowa kluczowe: Zofia Kossak-Szczucka, powieść historyczna, sanacja, „Czas”, Józef Piłsudski, arianie

Keywords: Zofia Kossak-Szczucka, historical novel, reform, „Czas”, Józef Piłsudski, the Arians

Zofia Ozaist-Zgodzińska

Fundacja Muzeum HERStorii Szuki w Krakowie

ORCID: 0000-0003-3295-3618

Czy Zofia Kossak pisze herstorię? Literacki portret Maryny Mniszech w powieści *Złota wolność*

Powieści historyczne wzbudzały w Polsce duże zainteresowanie i były poddawane analizie niemal w momencie, gdy tylko trafiały w ręce odbiorców, czy to za pośrednictwem prasy, czy w wydaniu książkowym. Podstawowym kryterium oceny takich powieści było wierne oddanie realiów historycznych. To głównie z tego powodu w badaniach nad powieścią historyczną koncentrowano się na kwestii stosunku autora do źródeł historycznych i fikcji, tropiono pierwowzory powieściowych bohaterów czy sposoby archaizacji języka. Zwrot w myśleniu o konstruowaniu opowieści o przeszłości, zapoczątkowany przez Haydena White'a, uwolnił badaczy od pokusy poszukiwania prawdy historycznej w literaturze¹. White wykazał, iż historyk nie ma dostępu do historii, a jedynie do jej interpretacji². Przenosząc do literaturoznawstwa zmianę, która w ostatnich dziesięcioleciach zaszła w historii jako dziedzinie nauki, możemy w nowy sposób analizować teksty omawiane już przez pokolenia badaczy. Dzięki temu badamy sposób opowiadania przeszłych wydarzeń, uwzględniając praktyki kulturowe danych grup czy jednostek oraz rolę autora, nie z uwagi na jego wiedzę historyczną, lecz jako człowieka istniejącego w określonej kulturze i poszukującego w niej własnego miejsca. Taką interesującą perspektywą w przypadku Zofii Kossak³ jest herstoria.

¹ H. White, *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 39.

² Tenże, *Wyrzutki, potwory i symulakra historii. Refleksje na temat związków historii z literaturą*, [w:] *Hayden White w Polsce. Fakty, krytyka, recepcja*, red. E. Domańska, E. Skibiński, P. Stróżyk, Kraków 2019, s. 23.

³ Zofia Kossak debiutowała pod dwuczłonowym nazwiskiem i taki zapis stał się uzusem również w badaniach historycznoliterackich. Miało to związek z faktem, że wiele badaczek i badaczy pamiętało owe pierwsze wydania. Warto jednak zauważyć, że w wydaniach z lat 60. XX wieku autorka używała już tylko pojedynczego nazwiska. Dotyczy to również ponownych wydań książek, które wcześniej, w dwudziestoleciu międzywojennym, publikowała pod nazwiskiem

Termin *herstory* został wprowadzony przez Adele Aldridge w 1972 roku jako kalambur słowa *history*, aby zwrócić uwagę na przeszłość widzianą z perspektywy grup historycznie marginalizowanych, przede wszystkim kobiet⁴. Na gruncie polskim herstoria jest uzupełnianiem białych plam, odkrywaniem kobiecego doświadczenia i przywracaniem kobietom należnego im miejsca w historii, nawet jeśli nie znajdziemy ich w źródłach historycznych. Ważnym aspektem herstorii jest również zwrócenie uwagi na uwarunkowania społeczno-kulturowe aktywności publicznej kobiet, w tym zwłaszcza na obciążenia wynikające z oczekiwań społecznych, z czym wiąże się narzucanie kobietom pełnienia określonych ról społecznych w rodzinie, a także napięcie między sferą prywatną a publiczną.

Powieści historyczne przedstawiają dawny świat w szerokich ujęciach, a bogata panorama społeczna jest uważana za ważną cechę dzieł tego gatunku. Z tego względu postaci kobiece należące do różnych stanów występują już w dziełach prekursora tej odmiany powieści, Waltera Scotta, a także u najważniejszych twórców polskich, z Józefem Ignacym Kraszewskim i Henrykiem Sienkiewiczem na czele. Mimo pewnych wyjątków zazwyczaj nie były to postaci aktywne ani sprawcze, przeważnie nie miały też możliwości podejmowania decyzji wpływających na bieg zdarzeń. Takie ujęcie postaci kobiecych w polskiej literaturze zmieniało się stopniowo, aż do współczesnych powieści Anny Brzezińskiej (księżniczki Katarzyna, Zofia i Anna oraz inne postaci w *Córkach Wawelu*) oraz Olgi Tokarczuk (Jenta i Elżbieta Drużbacka w *Księgach Jakubowych*). Ważnym ogniwem w tym procesie jest twórczość Zofii Kossak. W niniejszym artykule na przykładzie postaci Maryny Mniszech analizuję sposób, w jaki pisarka, zapewne nieco intuicyjnie, w twórczy sposób odniosła się do dziedzictwa swoich poprzedników i do wartościowywała swoje bohaterki, nadając im podmiotowość i historyczną sprawczość⁵.

dwuczęłonowym. Tak jest między innymi w przypadku powieści *Złota wolność*, którą omawiam w tym artykule. Zgodnie z regułami tekstologii przy wyborze wariantu tekstu czy sposobu oznaczania jego autorstwa należy uwzględnić ostatnią wolę twórcy, a Zofia Kossak pod koniec życia posługiwała się jedynie pojedynczym, panięńskim nazwiskiem. Tę zasadę stosuje Joanna Jurgała-Jureczka, badaczka, autorka licznych publikacji popularyzatorskich o rodzinie Kossaków i długoletnia kustoszka Muzeum Zofii Kossak-Szatkowskiej w Górkach Wielkich. Taki sam zapis wybrał też Dariusz Kulesza, autor najnowszej, wydanej w 2021 roku publikacji poświęconej Zofii Kossak. Mimo że w tytule książki badacz użył (zgodnie z uzusem) podwójnego nazwiska pisarki, to już w tekście konsekwentnie posługuje się wyłącznie jej nazwiskiem rodowym. Również konferencja naukowa, którą 13 czerwca 2022 roku zorganizowano na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach w 100-lecie debiutu literackiego autorki, gromadząca najwybitniejszych znawców jej twórczości, została zatytułowana *Historia Zofii Kossak. Doświadczenia i konteksty*. Podążając za współczesnymi naukowcami oraz zgodnie z ostatnią chronologicznie decyzją pisarki, stosuję wersję z jej panięńskim nazwiskiem.

⁴ E. Kępa, *Historie wydobyte z cienia. Autobiograficzne relacje starszych kobiet*, Kraków 2012, s. 22.

⁵ W twórczości Kossak *Złota wolność* jest jednym z ogniw tego procesu. W cyklu o krzyżowcach nawet drugoplanowe bohaterki wybijają się na samodzielność oraz przeżywają sytuacje wprost wynikające ze społecznych ról kobiecych, jak np. doświadczenie prostytucji, gwałtu i związanych z tym traum. Jak zauważa Dariusz Kulesza, postaci kobiece z powieści o krzyżowcach są godne uwagi w kontekście krytyki feministycznej; D. Kulesza, *Zofia Kossak-Szczucka. Służba*, Łódź 2021, s. 180.

Wzorzec: postaci kobiet w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza

Twórczość Henryka Sienkiewicza wywarła ogromny wpływ na sposób ukazywania postaci kobiet w polskich powieściach historycznych. Fascynację jego twórczością Kossak sama często podkreślała w wywiadach⁶. Gruntowną analizę sposobu, w jaki Sienkiewicz przedstawiał kobiety, przeprowadził Ryszard Koziołek w przełomowej pracy *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*. Badacz zauważył, że Helena Kurcewiczówna z *Ogniem i mieczem* jest niczym przedmiot, przekazywany sobie przez mężczyzn z rąk do rąk⁷. Jednocześnie bohaterki Sienkiewicza, choć pasywne, mają w sobie zabójczą, groźną moc i mogą doprowadzić mężczyznę do upadku⁸. Według Koziołka w twórczości noblisty jest „widoczny wpływ mizoginistycznej refleksji modernizmu, choć sam Sienkiewicz nigdy by pewnie tego nie przyznał”⁹. Badacz analizował zwłaszcza motywy ciąży i macierzyństwa, które w Trylogii są przedstawione jako stany odbierające kobietom wszelki urok¹⁰. Bezdzielnosć Baški nazwał „dysfunkcją”, co jest zgodne z intencją autora, a zarazem niezwykle dosadne¹¹. Z kolei postać Oleńki skomentował w ten sposób: „W konsekwencji bohaterka *Potopu* reprezentuje najbardziej idealny typ kobiety-matki – macierzyństwo bez seksu”¹² – to stwierdzenie najlepiej podsumowuje podejście Sienkiewicza do bohaterek, przebijające przez całą Trylogię.

Do tej gruntownej analizy postaci kobiecych w Trylogii Sienkiewicza ważne obserwacje dodała Dorota Samborska-Kukuć. Zauważyła ona, że czytelnikom trudno było utożsamić się z bohaterkami tych powieści¹³. Według niej autor, czuły na opinie publiczności komentującej powieści drukowane w odcinkach, w reakcji na głosy czytelniczek wprowadził postać Baški Wołodyjowskiej, która nazywana jest „hajduczką” i podejmuje zachowania zarezerwowane w powieściowym świecie dla mężczyzn¹⁴. Przykładem są tu oświadczenia – to Baška zaproponowała Wołodyjowskiemu małżeństwo, nie odwrotnie. Badaczka zwróciła uwagę na fakt, że macierzyństwo czyniło bohaterkę nieatrakcyjną fabularnie dla Sienkiewicza i z tego powodu pisarz nie wprowadził tego doświadczenia do losów Baški. Trudno byłoby mu opisywać dalsze przygody postaci, która przestała być dla niego interesująca i inspirująca¹⁵.

Jeśli Baška miała być elementem nowym, trafiającym w potrzeby czytelniczek, warto zwrócić uwagę na to, jak oceniali ją krytycy. Stanisław Tarnowski pisał o niej:

⁶ Tamże, s. 34.

⁷ R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2015, s. 137.

⁸ Tamże, s. 125.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 146.

¹¹ Tamże, s. 145.

¹² Tamże, s. 136.

¹³ D. Samborska-Kukuć, *Henryk Sienkiewicz – pryzmaty czytania. Studia i szkice literackie*, Kraków 2018, s. 15.

¹⁴ Tamże, s. 16.

¹⁵ Tamże, s. 17.

Nie lubimy panien kozaków, hajdamaków, źle wychowanych, a przez jakąś dla nich zapewne zrozumiałą kokieteryę przesadzających umyślnie złe wychowanie i udających jeszcze gorsze, choć to, które mają, jest już doprawdy dosyć złe. Basia, która wyprawia krzyki i hałasy do darowania chyba małemu dziecku [...] – przez autora traktowana *con amore*, jest widocznie jego ulubioną kreacją [...]. Nam grunt jej natury i charakteru szlachetny i dzielny podoba się bardzo, ale strona zewnętrzna, układ, sposób mówienia i zachowania się z ludźmi dużo mniej¹⁶.

W tej opinii uznanego autorytetu zwraca uwagę forma wypowiedzi *pluralis maiestatis*. Ten sposób wypowiedzi, jak najbardziej właściwy dla autora *Pisarzy politycznych XVI wieku*, pomagał mu narzucić swoje zdanie odbiorcom. Tarnowski był bowiem nie tylko jednym z czołowych polskich krytyków i historyków literatury, przedstawicielem krakowskich stańczyków, ale i jako jeden z pierwszych profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego organizował wykłady otwarte, na które mogły przychodzić również kobiety. Fakt, że skrytykował zachowanie Barbary Wołodyjowskiej, o której nie odważył się napisać, nawet na prawach cytatu, „Baśka”, można potraktować jako próbę kształtowania gustów czy oczekiwań czytelników i czytelniczek powieści historycznych. W innym miejscu, pisząc o *Potopie*, Tarnowski wychwalał pisarza za krzewienie wśród młodzieży cnót, odwagi i patriotyzmu¹⁷. Do tej opinii odniosła się Samborska-Kukuć, zauważając, że Trylogia daje chłopcom przygody, brawurę oraz wzorce męskości, za to kobietom nie proponuje nic, gdyż bohaterki są pasywne¹⁸.

U odbiorczyń prozy noblisty owe różnice między opiniami społecznych autorytetów a własnymi oczekiwaniami wobec literatury mogły prowadzić do dysonansu poznawczego. Cieszyło je pojawienie się w Trylogii Sienkiewicza sprawczej, zaradnej, samodzielnej, bystrej, sympatycznej Wołodyjowskiej¹⁹, a jednocześnie odczuwały one społeczną presję, nakazującą kobiecie odpowiednie zachowanie, jak w recenzji Tarnowskiego. Zofia Kossak, jedna z czytelniczek Sienkiewicza, odpowiedziała na ten problem jako pisarka²⁰. Mimo że kobiety nie są głównymi bohaterkami jej powieści, to zostały skonstruowane z dbałością o prawdopodobieństwo psychologiczne, z uwzględnieniem ich życiowych doświadczeń i uwarunkowań społeczno-kulturowych. Co więcej, w jej powieściach także bohaterki tła są różnorodne. Być może różnica w sposobie ukazania

¹⁶ S. Tarnowski, *Pan Wołodyjowski*, [w:] tegoż, *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX*, t. 5: *Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1897, s. 155.

¹⁷ S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich II: Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”*, [w:] tegoż, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1977, s. 771.

¹⁸ D. Samborska-Kukuć, *Henryk Sieniewicz...*, dz. cyt., s. 18 i 176.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Można zauważyć, że owo napięcie między społecznymi oczekiwaniami wobec katolickiej kobiety z jej warstwy społecznej a wolnością tworzenia to również sytuacja pisarska Kossak. Było to szczególnie widoczne w reakcjach odbiorców na cykl o krzyżowcach, gdy część publiczności zarzucała pisarce, że opisując nieprawidłowości podczas krucjat, działa na szkodę Kościoła, do którego przynależność publicznie deklaruje. Por. J. Jurgała-Jureczka, *Zofia Kossak. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2014, s. 124–125 i D. Kulesza, *Zofia Kossak-Szczucka...*, dz. cyt., s. 149–196.

kobiet to jedna z ważniejszych, jeśli nie najważniejsza zmiana między pisarstwem Sienkiewicza a dziełem jego „córy”, jak bywała określana Kossak.

„Kobiecość” jako konwencja literacka

Jeśli Zofia Kossak zaproponowała coś nowego czytelniczkom (kobietom), oznacza to, że tworzyła „literaturę kobiecą”. Ewa Kraskowska, odnosząc się do wyróżników literatury kobiecej wymienianych już przez Virginie Woolf, podkreśla, że „kobiecość” jest konwencją literacką, „sprawą umowy między uczestnikami komunikacji literackiej, a więc repertuarem chwytów, z którego czerpać mogą pisarze obojga płci”²¹. W takim ujęciu owa „kobiecość” to kwestia wyboru strategii pisarskiej²². Symptomatyczne, że badaczka podkreśla, iż pisze ze swojego punktu widzenia²³, gdyż krytyka feministyczna zakłada możliwość wielostronnego i różnicującego oglądu danej kwestii²⁴. Literaturoznawczynie odrzuca binarny podział literatury na „męską” i „kobietą”, dodając, że dla literatury kobiecej punktem odniesienia nie jest „męskość”, a patriarchat²⁵. Mówiąc o kobiecości jako konwencji literackiej, proponuje przenieść uwagę na odbiorcę, czyli na czytelniczkę²⁶. Za jedną z ważniejszych kwestii uważa wiek odbiorczyń, bohatererek oraz w niektórych sytuacjach także autorek. Zdaniem badaczki jako odbiorczynię literatury kobiecej warto wziąć pod uwagę osobę, która już zrealizowała rolę społeczną, tradycyjnie przypisywaną jej płci, lub w inny sposób odniosła się do społecznych oczekiwań wobec kobiet i zaczyna myśleć o sobie²⁷. Jako umowną granicę przyjmuje okres rozrachunkowy związany z wejściem kobiety w wiek średni²⁸. Zofia Kossak, publikując *Złotą wolność* (1928), była kobietą blisko czterdziestoletnią²⁹, co można uznać za umowny „środek życia”. Przeżyła wdowieństwo, powtórnie wyszła za mąż oraz zyskała niezależność finansową, czyli miała owo cenne dla czytelniczek literatury kobiecej doświadczenie odejścia od definiowania siebie poprzez rolę córki, żony i matki. W swojej pierwszej powieści: *Pożoga. Wspomnienie z Wołynia 1917–1919* opisała wojenne i rewolucyjne doświadczenie kobiet i dzieci – swoje, swoich dzieci i swojej matki. Powieść spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem nie tylko krytyki, ale właśnie czytelniczek. Odbiorczyniami jej kolejnych utworów były kobiety tak jak ona wychowane na dziełach Sienkiewicza, którym autorka *Pożogi* zaproponowała coś nowego: punkt widzenia osoby

²¹ E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, [w:] *Krytyka feministyczna – siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 205.

²² Tamże, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 11.

²³ Tamże, *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej...*, dz. cyt., s. 204.

²⁴ Por. A. Łebkowska, *Gender*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 395.

²⁵ E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej...*, dz. cyt., s. 203.

²⁶ Tamże, s. 205.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ Nie jest możliwe podanie dokładnego roku urodzenia pisarki ze względu na rozbieżności w źródłach historycznych. Por. J. Jurgała-Jureczka, *Zofia Kossak...*, dz. cyt., s. 26.

socjalizowanej w rodzinie do opiekuńczych ról społecznych (żony, matki i opiekunki, dającej emocjonalne wsparcie bliskim). Dlatego warto spojrzeć na twórczość Kossak jako na literaturę tworzoną dla kobiet, z myślą o kobietach, skierowaną i docierającą do tej grupy odbiorców, a właściwie: odbiorczyń. Kontynuując myśl Kraskowskiej, można dodać – do kobiet świadomych, wykształconych, poszukujących w książkach intelektualnej rozrywki na wysokim poziomie, bliskiej ich doświadczeniu życiowemu.

Wybór postaci historycznej

Kryterium doboru tematyki czy postaci historycznych do swojej twórczości stosowanym przez autorkę stanowiły jej własne zainteresowania oraz dostępność materiałów źródłowych. Oznacza to, że postać Maryny była dla Kossak inspirująca i interesująca. W powieści *Złota wolność* pisarka jako wątek historyczny wybrała dymitriady, czyli jeden z niewielu momentów staropolskiej historii, w którym to decyzja kobiety miała wpływ na dalsze losy kraju³⁰. Kobięca bohaterka, autentyczna postać historyczna, która może podejmować istotne decyzje, daje pisarce szerokie możliwości twórcze.

Ważna dla pisarki mogła być też przynależność religijna Maryny: była ona jedyną w dziejach katoliczką koronowaną na carycę Wszechrusi³¹. Dla autorki ważne było respektowanie przez jednostki ustalonych ról społecznych, norm zachowania oraz tradycji, w tym przywiązanie do zwyczajów i obrzędów, również religijnych, a Maryna zdecydowała się pozostać przy swoim wyznaniu.

Innym interesującym z punktu widzenia autorki wątkiem była szeroko pojęta duchowa wrażliwość tej postaci. Po zamordowaniu cara Mikołaja II wraz z rodziną w 1918 roku przypominano w prasie o Marynie w kontekście klątwy, którą ta miała rzucić na władców Rusi³². Gdy zamordowano jej trzyletniego synka, Maryna miała przekląć carów, aby ginęli oni i ich dzieci. Kossak przez całe życie była osobą religijną, miała też tendencję do traktowania niektórych zdarzeń życiowych i treści marzeń sennych w sposób symboliczny³³, dlatego ten wątek mógł przyciągnąć jej uwagę.

Autorkę z bohaterką łączą doświadczenia graniczne. Ucieczka w sytuacji krańcowego zagrożenia jest zawsze traumatycznym przeżyciem, niezależnie od bohatera

³⁰ Dobrawa ani Jadwiga nie decydowały samodzielnie, zwłaszcza o zamążpójściu; Anna Jagiellonka również nie mogła samodzielnie zdecydować o swoim małżeństwie, czyli o tym, kto zostanie królem Rzeczypospolitej; Elżbieta Łokietkówna rządziła jedynie jako regentka. Księżna Salomea wywarła realny wpływ na małżeństwo swojego brata Bolesława Wstydlwego z jej własną protegowaną Kingą, lecz jej działanie było ograniczone do zabiegów dyplomatycznych, gdyż ostateczna decyzja została podjęta przez inne osoby.

³¹ Późniejsze władczynie, wychowane w katolicyzmie i ochrzczone, zmieniały wyznanie przed ślubem i przed koronacją. Maryna nie wyraziła na to zgody.

³² Szerzej ten temat omawia Viktorija Moćalova w artykule *Образ Марины Мнишек в историографии и литературе*, [w:] *Studia Polonica. K 70-letiu Viktora Aleksandroviča Choreva*, Moskwa 2002, s. 372–397.

³³ J. Jurgała-Jureczka, *Zofia Kossak...*, dz. cyt., s. 53. Na temat roli religii w życiu i pisarstwie Kossak pisała Maria Jolanta Olszewska w: *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury. Wybór*, Warszawa 2009, s. 321 i Dariusz Kulesza w: *Zofia Kossak-Szczucka...*, dz. cyt., s. 204.

czy epoki, a tego doświadczyła zarówno Maryna Mniszech, jak i Zofia Kossak. Według tradycji Maryna uciekła z Moskwy schowana pod suknią ochmistrzyni swojego dworu³⁴, zaś Zofia opuściła Wołyń w przebraniu chłopki³⁵. Synek Maryny i Iwana Zarudzkiego został zamordowany publicznie (aby na pewno nie ubiegał się o tron carów)³⁶. Z kolei pisarka widziała rozpacz rodziców po stracie syna, gdy jej brat zginął tragicznie jako dziecko³⁷. Dwa lata przed opublikowaniem *Złotej wolności* (w roku 1926) sama straciła pierworodnego syna, Juliusza³⁸. Również i ta wspólnota doświadczeń mogła wpłynąć na jej zainteresowanie życiem Maryny.

Autorka wielokrotnie podkreślała, ile pracy badawczej kryje się nawet za krótkim, prostym tekstem nawiązującym do historii. To, co w życiorysie Maryny mogło zainspirować pisarkę, jest zatem istotne, nawet jeśli w gotowym dziele widzimy już tylko efekt selekcji.

Maryna Mniszech w literaturze znanej Kossak

Decydując się na obecność postaci Maryny Mniszech w swojej powieści, nawet jako bohaterki epizodycznej, Kossak podjęła wyzwanie, aby zmierzyć się z tradycją opowieści o niej. Ta postać daje możliwości literackiego i artystycznego popisu, a kontrowersja sprzyja różnym interpretacjom. Losy Maryny inspirowały twórców już w XVII wieku, co oznacza, że jej postać jest obecna w kulturze niemal nieprzerwanie od czasu, w którym żyła. Wiele dzieł o Marynie pochodzi z rusko- i rosyjskojęzycznego kręgu kulturowego. Legendy i opowieści, podawane z ust do ust, z czasem przerodziły się w popularne powieści rosyjskojęzycznych autorów. Postać Maryny odnajdujemy zarówno u twórców adresujących swoje dzieła do wyrobionej, wyedukowanej publiczności, jak i do szerokiego grona odbiorców. Dzieła te szczegółowo omówiła Elwira Buszewicz w artykule *O sławie Maryny Mniszchówny. Dumna wojewodzianka jako nieustająca inspiracja*³⁹. Autorka wzmiankuje *Złotą wolność* (za artykułem: *Maryna Mniszchówna z Polskiego słownika bibliograficznego*⁴⁰), lecz nie omawia tej powieści. Literaturoznawcy zajmujący się dotąd twórczością Kossak nie analizowali szczegółowo ujęcia Maryny Mniszech, zaś badacze tropiący obecność tej postaci w tekstach kultury jedynie wzmiankowali powieść *Złota wolność*, co otwiera dalsze możliwości badawcze.

³⁴ A. Hirschberg, *Maryna Mniszchówna*, Lwów 1906, s. 7 i 17–19.

³⁵ J. Jurgała-Jureczka, *Zofia Kossak...*, dz. cyt., s. 66.

³⁶ *Maryna Mniszech* [hasło], [w:] *Słownik władców Europy nowożytnej i najnowszej*, red. M. Serwański, J. Dobosz, Poznań 1998, s. 60.

³⁷ J. Jurgała-Jureczka, *Zofia Kossak...*, dz. cyt., s. 33. Wcześniej, w roku 1891, Kossakowie stracili jeszcze jednego syna, Stefana (w niemowlęctwie), ale Zofia nie mogła tego pamiętać (tamże, s. 28).

³⁸ Tamże, s. 82.

³⁹ E. Buszewicz, *O sławie Maryny Mniszchówny. Dumna wojewodzianka jako nieustająca inspiracja*, „Napis” 2006, t. 12, s. 364–376.

⁴⁰ J. Dziegielewski, *Maryna Mniszchówna* [hasło], [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 20, red. E. Rostworowski, Wrocław 1975, s. 112.

Z bogactwa tekstów literackich podejmujących wątek dymitriady warto wyodrębnić te, które Zofia Kossak znać mogła. Choć nie sposób wskazać jednej inspiracji, to można ustalić pewne prawdopodobne źródła. Z popularnymi powieściami rosyjskojęzycznych autorów mogła mieć styczność w latach spędzonych na Wołyniu. Zygmunt Krasiński opisywał Marynę w powieści *Agaj-Han*, której egzemplarz mógł znajdować się w bibliotece Kossaków. Najślynniejszy utwór związany z tą postacią to tragedia Aleksandra Puszkina *Borys Godunow* oraz inspirowana nią opera Modesta Musorgskiego. Oba dzieła były popularne w warstwie społecznej Kossak, pisarka mogła mieć z nimi styczność np. w czasie studiów w Warszawie i Genewie. Dużą popularnością cieszyło się też opracowanie historyczne Aleksandra Hirschberga *Maryna Mniszchówna*⁴¹. Poza nim na powszechny odbiór tej postaci najistotniejszy wydaje się wpływ Józefa Szujskiego, literata i historyka. Okres dymitriad ukazał on w dramatach: *Maryna Mniszchówna* oraz *Dwór królewicza Władysława*. Choć Kossak mogła nie znać tych dzieł, zapewne korzystała z opracowań historycznych Szujskiego⁴². W utworze o Marynie autor obwinia ją, że stanęła w opozycji do polskiego króla. Szujski-literat nie uwzględniła różnorodnych okoliczności: ani wojny domowej związanej z rokoszem, ani wewnętrznych rozgrywek między magnatami i dowódcami poszczególnych wojsk. Zakładając, że to Maryna podjęła decyzję o przyłączeniu się do Łże-Dymitra, dopisuje tej postaci historyczną sprawczość, której ta nie miała. Wbrew znanym sobie faktom, które opisał w szkicu historycznym opracowanym wcześniej niż dramat⁴³, przyjął, że Maryna wiedziała, iż to jest inna osoba niż znany jej mąż Dymitr. A zatem Szujski-literat, umniejszając rolę polskich panów, odpowiedzialnością za dalszy przebieg zdarzeń obarczył Marynę. Według Kossak Maryna jest raczej ofiarą wielkiej polityki niż jej autorką: podejmuje błędną decyzję przez brak wykształcenia i krytycyzmu, lecz nie kieruje się złą wolą lub żądzą władzy. Jest to interpretacja radykalnie odmienna od tej, którą zaprezentował Szujski w swoim utworze.

Złota wolność wobec źródeł historycznych

Zofia Budrewicz wielokrotnie przywołuje słowa Kossak, gdy ta podkreślała mocne oparcie swojej twórczości w źródłach⁴⁴. Analizując przedwojenne gimnazjalne czytanki, badaczka proponowała, aby w kwestii wykorzystania źródeł „zaufała autorce”⁴⁵. Rzeczywiście, wypowiedzi Maryny w *Złotej wolności* są przytaczane za Hirschbergiem, który korzystał m.in. z pamiętników Jana Piotra Sapięhy i Stanisława Żółkiewskiego. Prawdopodobnie ich treść Kossak poznała właśnie za pośrednictwem tej publikacji. Mimo że pisarka przytacza wprost za Hirschbergiem słowa postaci historycznych⁴⁶,

⁴¹ Praca Hirschberga ukazała się po raz pierwszy we Lwowie w 1906 roku; była wielokrotnie wznawiana i powszechnie dostępna, również w sprzedaży wysyłkowej.

⁴² Józef Szujski był w Krakowie u Juliusza Kossaka, dziadka Zofii.

⁴³ J. Szujski, *Maryna Mniszchówna i obaj Samozwańce*, „Przegląd Polski” 1867, t. 2, s. 96–117, 325–339, 458–507.

⁴⁴ Z. Budrewicz, *Czytanka literacka w gimnazjum międzywojennym*, Kraków 2003, s. 211.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ O ile to były ich słowa – nie mamy przekazów pisanych od tychże postaci, ich słowa znamy za pośrednictwem przez inne osoby lub przez tradycję.

to obudowuje je innym kontekstem, zauważając różne możliwości interpretacyjne. Danuta Mazanowa na przykładzie cyklu o krzyżowcach wskazuje w twórczości pisarki tendencję rewizjonistyczną, próbę zmiany utrwalonych przekonań na temat przeszłości⁴⁷. Według niej Kossak, rygorystycznie opierając się na materiale źródłowym, podejmuje próbę przekazania własnej wizji historii. Nie fałszuje rzeczywistości, nie zmienia faktów, lecz wybiera jedną z możliwych dróg interpretacji⁴⁸. Ustalenia obu badaczek warto traktować jako argument przeciw tradycyjnym ujęciom Kossak jako pisarki konserwatywnej, która w swojej twórczości jedynie powieliła rozpoznania historyków. W przypadku Maryny pisarka wybrała interpretację inną niż utrwalona w tradycji literackiej. Korzystając z własnej wrażliwości i życiowych doświadczeń, krytycznie odniosła się do zastanych sądów, powstałych na podstawie tych samych źródeł.

Hirschberg przeciwnie, traktuje pamiętniki Sapiehy i Żółkiewskiego jak obiektywny zapis faktów. Odrzuca legendy jako nieoparte na zapisie, gdyż nie bierze pod uwagę tradycji ustnej, przekazywanej np. przez kobiety. Każde przywołanie takiej opowieści obudowuje komentarzem deprecjonującym. Znamienna jest sytuacja, gdy pisze, że eskorta wojskowa Sapiehy cały czas towarzyszyła Marynie, ale dodaje, że bohaterka absolutnie nie była więziona, bo przecież magnat chciał ją chronić⁴⁹. Tymczasem mówimy o sytuacji, gdy Maryna myśli, że jedzie na spotkanie ze swoim mężem Dymitrem, a na miejscu czeka na nią Łże-Dymitr, czyli inny, obcy mężczyzna. Nawet jeśli Maryna nie była więziona, to jest to sytuacja osaczenia. Hirschberg rozstrzyga, wypowiada się kategorycznie, narzuca interpretację, nie pozostawiając miejsca na niuanse i wątpliwości. Na taki sposób prowadzenia opowieści przez lwowskiego historyka pisarka odpowiedziała ukazaniem tych samych faktów z szerszej, ciekawszej, a zarazem nowej perspektywy.

Jak Kossak portretuje Marynę

Maryna Mniszech jest w *Złotej wolności* postacią drugoplanową, lecz jednocześnie jedną z najważniejszych postaci historycznych oraz jedną z trzech historycznych postaci kobiecych⁵⁰. Choć Maryna w świecie powieściowym jest obecna fizycznie w dwóch scenach, to wydarzenia z jej udziałem są regularnie relacjonowane i mają znaczenie dla fabuły powieści⁵¹. Co więcej, pisarka wprowadza sceny z postaciami z otoczenia Maryny (jak ochmistrzyni, Dymitr Samozwaniec, Łże-Dymitr), dzięki czemu czytelnik umie wyobrazić sobie sytuację z udziałem bohaterki i owych osób nawet z krótkiej

⁴⁷ D. Mazanowa, *O niektórych problemach pisarstwa historycznego Zofii Kossak-Szczuckiej*, [w:] *Polska powieść historyczna XX wieku*, red. L. Ludorowski, Lublin 1990, s. 159.

⁴⁸ Tamże, s. 163.

⁴⁹ A. Hirschberg, *Maryna Mniszchówna...*, dz. cyt., s. 90.

⁵⁰ Pozostałe dwie to zależna od niej ochmistrzyni oraz królowa Katarzyna, której aktywność w powieści ogranicza się do przestrzegania norm religijnych.

⁵¹ Warto zauważyć, że analizie poddawano obecność i sposób przedstawienia Piotra Skargi w omawianej powieści, mimo że pojawia się on w jednej scenie oraz poprzez przywołania, co jednak wystarczyło pisarce, aby przedstawić go jako „duchowego przywódcę narodu”; B. Pytlos, *O powieściach historycznych Zofii Kossak*, Katowice 2005, s. 18.

wzmianki. Dotyczy to zwłaszcza małżeństwa z Łże-Dymitrem. Wprowadzana w ten sposób caryca jest stałym elementem świata przedstawionego powieści. Drugie pojawienie się bohaterki okazuje się kluczowe ze względu na fakt jej przemiany: z pasywnej postaci tła w aktywną heroinę.

W pierwszej scenie zostały przedstawione okoliczności, w których Maryna poznaje Dymitra Samozwańca. Bohaterka opisywana jest z perspektywy głównego bohatera powieści, Sebastiana Pielsza. Wygląd Maryny odpowiada opisowi Hirschberga oraz jednemu z jej zachowanych portretów, którego reprodukcja została zamieszczona w jego książce – bohaterka ma ciemne włosy, dumny podbródek i przede wszystkim duże, przykuwające uwagę oczy. W scenie zaręczyn Maryna snuje marzenia o splendorze, koronacji i wpływach oraz czuje się gotowa na przyjęcie roli żony i potencjalnej carycy. Zgodnie z tradycją zostaje ukazana jako dumna i wyniosła: z pogardą odnosi się do przyglądającego się jej młodzieńca. Później okaże się, że jego zainteresowanie przerodziło się w uczucie, a moment, w którym Maryna sobie to uświadomi, można uznać za moment rozpoznania. Dorota Samborska-Kukuć omawiała podobne momenty w powieściach Sienkiewicza⁵², dlatego, w moim przekonaniu, wspomnianą scenę można zanalizować właśnie w odniesieniu do sienkiewiczowskich wzorców.

W dalszej części utworu Maryna nie uczestniczy w wydarzeniach opisywanych w powieści, jej losy są jedynie relacjonowane. Czytelnicy poznają Łże-Dymitra i dostrzegają kontrast między jego osobą a tym, jak ukazana była Maryna. Główny bohater dziwi się, a odbiorca wraz z nim, że Maryna zaakceptowała oszustwo. W kolejnych partiach powieści została opisana trudna sytuacja Maryny: postępujące zubożenie, ucieczka dwórek, zagrożenie, wygnanie; pada słowo „poniewierka”. W rozmowach bohaterów słyszymy, że brakuje tkanin na ubiory, widzimy panów polskich oddających tłumnie kosztowne materiały na ubiór dla carycy oraz ochmistrzynię, przyjmującą je w zrudziałej, wystrzępionej sukni. Postać Maryny jest tak skonstruowana, by wzbudzała w czytelnikach współczucie i wiarę w możliwość odmiany jej losu, połączoną z niepewnością, czy nadzieje te się ziszczą.

Wreszcie widzimy Marynę po raz drugi. Suknia ochmistrzyni, poprzednio zrudziała i postrzępiona, teraz jest dodatkowo połatana. Dowiadujemy się o kulisach oszustwa i wprowadzenia postaci Łże-Dymitra zamiast zamordowanego Dymitra Samozwańca, gdy jeden z polskich panów wspomina, że celowo wybrał „takiego chama” na cara, żeby zhańbić Marynę – odebrać jej dumę

Po ucieczce Łże-Dymitra do Maryny przychodzą kolejno trzej polscy możni panowie. Caryca podejmuje decyzje w sytuacji, w której zabrakło cara. Jej poparcie z punktu widzenia wojskowych byłoby cenne, gdyż to ona jako koronowana władczyni ma większą moc polityczną niż którykolwiek z magnatów. Pierwszy, kasztelan przemyski Stanisław Stadnicki, chce ją przestraszyć i złamać, wymusić na niej decyzje. Maryna płacze, chce wracać do domu, „do mamy”. Znamienne, że nie „do rodziców”⁵³ – Hirschberg

⁵² D. Samborska-Kukuć, *Anagnorisis*, [w:] *tejże, Henryk Sienkiewicz...*, dz. cyt., s. 25–39.

⁵³ Interesujący kontekst dla wątku sprzedania Maryny przez własnego ojca zarysował Roman Bugaj. Por. R. Bugaj, *Nauki tajemne w dawnej Polsce. Mistrz Twardowski*, Wrocław 1986. Autor badał m.in. epizod wywoływania ducha Barbary Radziwiłłówny na życzenie Zygmunta Augusta. Zdarzenie zaaranżował dworzanin króla, Jan Mniszech, rolę widma powierzając dwórcę

opisuje, jak ojciec, który wydał Marynę za Dymitra, po wygnaniu z Rosji zostawił córkę z dworem i sam wrócił na swoje włości⁵⁴. Widzimy bohaterkę samotną i przerażoną, a jej jedynym oparciem jest ochmistrzyni, od początku charakteryzowana jako osoba antypatyczna.

Drugi pan, ataman kozacki Iwan Zarudzki, nieśmiało adoruje Marynę. Afekt Iwana jest przedstawiony jako autentyczny, o czym świadczy trwałość jego zainteresowania Maryną. Według powieści jego fascynacja zrodziła się już w czasie jej zaręczyn z Dymitrem, gdy zobaczył ją z daleka, w pierwszej scenie z jej udziałem. Iwan „zaprzecza gorąco”, by za chwilę „szepnąć”, że nie ma w życiu innego pragnienia niż zapewnić Marynie spokój. Narrator zaznacza, że Maryna pierwszy raz w życiu milczy zakłopotana oraz – żona dwóch mężów! – płoni się panieńskim rumieńcem. Te zachowania są istotne, gdyż przeczą stereotypowemu ujęciu postaci Maryny jako kobiety rozwiązłej. Sytuacja jest opisana zgodnie z konwencją prowadzenia wątku romantycznego. W ten sposób autorka sugeruje, że bohaterów połączyło prawdziwe uczucie, co ma znaczenie w kontekście wspomnianej już samotności carycy. Iwan Zarudzki jest, jak się okazuje, tym samym biednym chłopcem, którego Maryna przepędziła w wieczór swoich zaręczyn. Maryna o tym nie wie, wie jedynie, że ten człowiek darzy ją zainteresowaniem od lat, towarzyszył jej z dystansu przez cały ten czas i ona chce w nim znaleźć oparcie.

Jako trzeci przychodzi Jan Piotr Sapieha, magnat i dowódca, dla którego dymitriady są środkiem do realizowania własnych celów. Proponuje Marynie rozsądny układ, wsparcie wojskowe i dyplomatyczne oraz małżeństwo. Po spotkaniu z Zarudzkiem Maryna już poczuła, jak to jest być braną pod uwagę, być dla kogoś ważną, dlatego nie zgadza się na propozycję Sapiehy. Nawet jeśli jego oferta jest rozsądniejsza niż ta przedstawiona przez Zarudzkiego, przewidziana dla niej rola figurantki nie może już Maryny usatysfakcjonować. Zastanawia się, co by było, gdyby Sapieha przyszedł pierwszy – ale tak się nie stało; według pisarki bohaterka po momencie rozpoznania już nie pozwoli innym decydować o sobie.

Z tej triady to właśnie Sapieha pisał pamiętniki, których fragmenty Kossak znała z opracowania Hirschberga. W powieści pojawiają się wtrącenia Sapiehy w formie mowy pozornie zależnej. Fakt, że Maryna postanowiła związać się z Iwanem Zarudzkiem i kozakami zamiast z nim i polską magnaterią, podsumowuje w myślach słowami: „gładka gęba i pięść same nie wystarczą”⁵⁵. Można przypuszczać, uwzględniając realia historyczne, że Jan Piotr Sapieha nie napisałby w swoich pamiętnikach o tych motywach odrzucenia go przez carycę, które pojawiają się w powieści Kossak: o jej przekonaniu o prawdziwości uczuć Iwana i bezinteresowności ofiarowanego jej ratunku. W pamiętnikach Sapiehy, odrzuconego sojusznika i konkurenta, Iwan Zarudzki jest zwycięskim rywalem o niższym pochodzeniu, traktowanym przez autora z wyższością i pogardą.

Barbarze Giżance, która następnie została podsunęta królowi jako kochanka. Oznaczałoby to, że Jan Mniszech już wcześniej chciał wpływać na władcę za pośrednictwem kobiety i wykorzystanie własnej córki Maryny było tylko kolejnym krokiem.

⁵⁴ A. Hirschberg, *Maryna Mniszchówna...*, s. 134–135.

⁵⁵ Z. Kossak, *Złota wolność...*, dz. cyt., s. 352.

Nie są znane dokumenty potwierdzające taką kolejność spotkań czy ich określony przebieg, a zwłaszcza to, czy Iwan Zarudzki był szczerze zainteresowany Maryną jako osobą – „lukę” tę uzupełniła sama Kossak jako autorka powieści historycznej. Warto też zaznaczyć, że na końcu analizowanej sceny ochmistrzy, która nie brała udziału w spotkaniach, przypomina carycy o pomyśle powrotu „do mamy”. Maryna jest już w innej sytuacji, nie chce o tym słyszeć. Ulega nowym emocjom i nawet rozwiązanie, które wydawało się rozsądne (czyli powrót do Polski i do roli zwykłej szlachcianki), okazuje się tylko chwilowym afektem.

W tej scenie widać, że autorka uczyniła z Maryny postać mającą moc decyzyjną. Panowie polscy chcieli jej użyć do swoich celów jako gwarancji układu z Dymitrem, ale w toku zdarzeń caryca stała się sprawcza. Jest przedstawiona jako osoba, która ma możliwość podjęcia decyzji, ale nie umie z niej skorzystać, bo dotąd nigdy tego nie robiła, nie zastanawiała się nad dalekosiędnymi konsekwencjami własnych wyborów. Widać, że decyzje, które podejmuje Maryna, są znaczące i wpływają na dalsze wydarzenia historyczne, losy krajów i narodów. W przeciwieństwie do dramatu Szujskiego, w powieści Zofii Kossak Maryna jest ukazana jako osoba, która traci marzenia; jej celem jest wyrwanie się z biedy, pohańbienia i zależności, a nie władza lub krzywda innych. Pisarka traktuje Marynę z empatią i szacunkiem dla jej doświadczeń. Scena ta została tak skonstruowana, by zostawić czytelnika z poczuciem, że gdyby panowie polscy rozmawiali z Maryną wcześniej, wzięli ją pod uwagę zamiast hańbić i próbować złamać, mogłaby podjąć decyzje korzystne dla siebie i dla kraju, a także, co zdaniem autorki najważniejsze – dla pokoju i dobrobytu zwykłych jego mieszkańców.

Maryna jako uosobienie Rzeczypospolitej

Warto zauważyć w powieści paralele między tym, jak magnaci traktują Marynę, a sposobem, w jaki odnoszą się do Rzeczypospolitej. Maryna jest wynędzniała i wychudzona – a w Rzeczypospolitej, splądrowanej ciągłymi wojnami, zaczyna panować głód. Panowie stawiają nową osobę w miejsce męża Maryny, nie uprzedzając jej o tym, decydują za nią – tak samo król nie podejmuje dyskusji ze szlachtą, lecz próbuje narzucić swoje decyzje, co prowadzi do rokoszu. Każdy z trzech możliwych przychodzących do Maryny ma swój cel, żaden nie myśli o przyszłości całego kraju – podobnie w czasie rokoszu Zebrzydowskiego celem nie jest poprawa kondycji państwa, lecz realizacja indywidualnych celów magnatów. Panowie są skonfliktowani między sobą, dlatego gdy Maryna decyduje się wspierać jednego z nich, pozostali odwracają się – podobnie w Rzeczypospolitej możnowładcy nie dostrzegają wspólnych wartości ani wspólnej sprawy. Marynę zostawia nawet jej ojciec – ziemię Rzeczypospolitej pustoszy także wojsko, które miało ten teren ochraniać. Wreszcie Rzeczypospolita jest stale obecna w tle – analogicznie do postaci Maryny w fabule powieści.

Pełne personifikacji opisy Moskwy uprawomocniają skojarzenia z Maryną jako personifikacją Rzeczypospolitej. Bojarzy wypowiadają się w ten sposób:

Płacze Moskwa od dziesięciu lat i więcej, targana okrutną wojną. Boży gniew nad nami...
Przepada Moskwa bez prawego pana... Nikt pewien życia, nikt mienia. Dziś te wojska,

jutro drugie, a nędza coraz to sroższa... Gwarancje mając bezpieczeństwa i praw naszych, zdałby się nie tylko ja, ale cała Moskwa⁵⁶.

Inny z bojarów mówi do hetmana:

Powiadają, że Moskwa rzadko komu wierzy, że nieufna jest i zdradliwa... Tak nas nie-
szczęsna doła przyuczyła... Ale wam wierzym...⁵⁷

Trzeci też traktuje Moskwę jak osobę, podkreśla rolę indywidualnego wyboru:

Pan Gosiewski wielki wojownik i dobry człowiek, ale Moskwa mu nie ufa ani on jej...⁵⁸

Z kolei narrator wypowiada się w ten sposób:

Pierwszy to raz stara Moskwa zawierzyła po dobrej woli obcemu, ręce wyciągając
po mir...⁵⁹

W podobnym duchu, w innym miejscu:

Białokamienna święta Moskwa, nie znająca od szeregu lat radości ni folgi, oddychała,
swobodna, bezpieczna⁶⁰.

Król Zygmunt III Waza w swoich wypowiedziach też personifikuje Moskwę. Jednak
jego opinia jest zgoła odmienna niż powyższe:

Moskwa ślepego posłuszeństwa zwykła, w którym utwierdzać ją jeno będziemy, jako
iż jedyna to modła przystojna dla narodu tak grubego a kłamliwego⁶¹.

Tym samym wszyscy, którzy wypowiadają opinie na temat kraju moskiewskiego,
formułują je w taki sposób, jakby Moskwa była postacią. Pisarka konsekwentnie stosuje
ten sam sposób wypowiedzi różnych podmiotów (w tym narratora), gdy wypowiadają
się na temat Moskwy. Użycie tego rodzaju konwencji narracyjnej sprawia, że czytelnik
przenosi owo podejście na drugi kraj obecny w powieści, czyli na Rzeczpospolitą, którą
uosabia Maryna. Ta analogia jest istotna również ze względu na tytuł powieści, który
można traktować jako podpowiedź interpretacyjną. *Złotą wolność* analizowano głównie
ze względu na wątek religijny, akcentujący przewagę jednolitego, sprawnie zarządza-
nego Kościoła katolickiego nad pogrążonym w dyskusjach środowiskiem arian. Podobnie

⁵⁶ Tamże, s. 376.

⁵⁷ Tamże, s. 393.

⁵⁸ Tamże, s. 399.

⁵⁹ Tamże, s. 393.

⁶⁰ Tamże, s. 379.

⁶¹ Tamże, s. 389.

Rzeczpospolita z trudem przeciwstawia się zbrojnie wrogom, gdy szlachta angażuje się w rokosz. Trzecią paralełą jest reakcja możnych panów na ucieczkę cara: zamiast pokazać jedność i wspólną siłę, każdy z trzech mężczyzn przychodzących do carycy chce realizować własny cel i ostatecznie, jak wiemy z historii, każdy ponosi klęskę⁶².

Zbójniczka Jadwiszka jako alter ego Maryny

Szczególnym refleksem, *alter ego* Maryny jest druga istotna postać kobieca w powieści, Jadwiszka Paryshazówna. Marynę w literaturze przedstawiano zwykle tak, jak Kossak opisuje Jadwiszkę: jako tę, która podporządkowywała sobie mężczyzn za pomocą czegoś w rodzaju magicznej siły, wykorzystywała ich dla własnych ambicji, była rozwiązła i ulegała emocjom, chciała uciec od apodyktycznego ojca, po czym, zaznawszy innego życia, nie mogła wrócić do domu jako zwykła szlachcianka. Jadwiszka w powieści wypowiada niemal te same słowa, które przekazy historyczne utrwaliły jako wypowiedź Maryny, że „będąc panią narodów, carową moskiewską, nie może być znowu poddanką i wrócić się do stanu szlachcianki polskiej”⁶³.

Kossak, kreując postać zbójniczki, wykorzystuje stereotypowe ujęcia postaci Mniszchówny⁶⁴, samą Marynę natomiast portretuje w inny sposób. Czytelnik, widząc w zbójniczce wszystkie przywary przypisywane Marynie, może na carycę spojrzeć z innej perspektywy, a w konsekwencji zobaczyć wielowymiarową postać – z dylematami i w tragicznym położeniu.

Kossak przedstawia zbójniczkę tymi słowami:

[...] była grabianką, Jadwiszką Paryshazówną, której ucieczka z ojcowego kasztelu, z młynarczykiem, poruszyła niedawno całe Węgry i Podgórze. Dlaczego zbiegła? Nie wie. Snadź stojące czasu jej urodzin przy łożnicy grabini-matki wróżki rodzenice odeszły nie zaspokojone, nierade z podarków a obiaty i w złości rzuciły urok na niemowlę – bo w dziewczce, gdy wzrosła, krew się tłukła niespokojna, kipiąca, dzika, przymusu ni tamy nie znająca. Z komnat złocistych, od swatów książęcych poniosło ją jakieś złe w wierchy, ku zbójom, z którymi rada się stowarzyszyła, panią i przodowniczką ich się stając, miast, jak przystoi, w komnacie barwnym jedwabiem snuć krosna⁶⁵.

W dalszych partiach powieści czytelnik dowiaduje się o jej rozwiązłym stylu życia oraz o okrucieństwie – zbójniczka śmieje się, gdy ginie młynarczyk. Ważne są relacje Jadwiszki ze zbójcami, którym z czasem bohaterka odbiera wszelką energię.

⁶² Tadeusz Bujnicki w wystąpieniu na konferencji naukowej w Katowicach (13 czerwca 2022 r.) wskazał, że powieść mogła mieć związek z sytuacją w Polsce po przewrocie majowym, a postać hetmana Żółkiewskiego – jako wspaniałego wodza oraz męża stanu – mogła budzić skojarzenia z Józefem Piłsudskim i uzasadniać głoszoną przez obóz sanacyjny ideę rządów silnej ręki; T. Bujnicki, „Złota wolność” w *sanacyjnym kontekście*, wystąpienie podczas konferencji naukowej „Historia Zofii Kossak. Doświadczenia i konteksty”, Katowice, 13.06.2022.

⁶³ A. Hirschberg, *Maryna Mniszchówna...* dz. cyt., s. 338.

⁶⁴ Znane między innymi z dzieł Szujskiego i Hirschberga.

⁶⁵ Z. Kossak, *Złota wolność...* dz. cyt., s. 156.

Jednocześnie zbójcy boją się kobiety-herszta, nie umieją się jej przeciwstawić, uważają, że jest czarownicą. Zabijają ją dopiero w konsekwencji zdrady interesów hordy: gdy Jadwiszka okłamuje arianina Osterodego, chcąc od nich uciec. Wtedy jeden z nich strąca ją do Dunajca, podchodząc od tyłu – szybko, aby nie zdążyła rzucić na niego uroku. Śmierć Jadwiszki w Dunajcu również jest analogią do losów Maryny, o której mówiono, że zginęła utopiona pod lodem.

Jadwiszka jest inteligentniejsza od zbójców, to z nią wiąże się główna perypetia powieści⁶⁶. Postać ta nie pasuje do zbójców, tak jak Maryna nie pasuje do Łże-Dymitra. Jadwiszkę zbójcy noszą po pienińskich bezdrożach w lektyce, tak jak Maryna w karrecie przemierzała rosyjskie stopy. Jednak podczas gdy Jadwiszka sama zdecydowała o ucieczce z domu i ponieważ, caryca mogła decydować dopiero, gdy było już za późno. Zbójniczka chciała uciec od ojca, zaś ojciec Maryny zostawił ją na pastwę panów polskich i łże-męża. Jest ona także ukazana jako ofiara własnej ambicji, tymczasem aspiracji Maryny nie wzięto pod uwagę. Jadwiszka czerpała przyjemność ze zmiany partnerów seksualnych, Maryna potajemnie, z obawy przed grzechem, wzięła ślub z Łże-Dymitrem. Obie zostały uznane za posiadające magiczną moc. Groteskowe przerysowanie Jadwiszki w *Złotej wolności* skłania do refleksji nad podobnie skonstruowanym wizerunkiem Maryny utrwalonym w innych tekstach kultury i zachęca, by poddać refleksji odmienny od nich obraz carycy w tej powieści.

Kossak pisze herstorię?

Od czasów Zofii Kossak polskojęzyczne autorki powieści historycznych nie opisywały Maryny, ten temat i tę postać przejęła literatura rosyjskojęzyczna⁶⁷. W Polsce zmiana w sposobie postrzegania Maryny dokonała się na gruncie nauk historycznych, w pracy Danuty Czerskiej *Dymitr Samozwaniec*⁶⁸. Badaczka udowodniła, że można dokonać przełomowych odkryć, jeśli ponownie odczyta się znane źródła, korzystając ze współczesnego aparatu badawczego. Oznacza to rezygnację z badania historii kobiet na rzecz badania tego, co nazywamy herstorią: historii opowiadanej z perspektywy kobiet, z uwzględnieniem odpowiednich uwarunkowań i niuansów oraz traktującej źródła

⁶⁶ Główny bohater powieści, arianin Sebastian Pielsz, decyduje się przystąpić do rokoszu Zebrzydowskiego (czyli wystąpić przeciwko królowi i wojsku, w którym służy jego brat) po kradzieży, która dotknęła środowisko arian. Przenośną drukarnię arianina Osterodego ukradła nieznaną grupą ludzi, której jedynym wyróżnikiem była obecność osoby niesionej w lektyce. Sebastian jest przekonany, że w lektyce był biskup, zatem traktuje to jako dowód, że katolicy działają na szkodę arian. Tymczasem skrzynie ukradli zbójcy, którzy w lektyce nosili nie biskupa, lecz Jadwiszkę. Gdy prawda wychodzi na jaw, czyli gdy dochodzi do momentu rozpoznania, Sebastian walczy u boku hetmana Żółkiewskiego dla Rzeczypospolitej.

⁶⁷ Buszewicz we wspomnianym artykule wymienia powieść *Maryna Mniszech*, caryca *Wszzechrusi* Iriny Molewej oraz wiersz poetki Anny Achmatowej, który otwiera nowe możliwości interpretacji postaci Maryny i daje paralelę między wojnami XVII wieku a rewolucją październikową (której doświadczyła też Zofia Kossak).

⁶⁸ D. Czerska, *Dymitr Samozwaniec*, Kraków 1995.

historyczne nie jako obiektywne odwzorowanie faktów, lecz jako literaturę. W tym sensie Kossak pisze herstorię.

Matylda Zatorska wprowadziła rozróżnienie między *powieścią historyczną o kobietach* oraz *powieścią herstoryczną*. Pierwsza wprawdzie może dotyczyć kobiet, lecz bohaterki powielają stereotypowe, tradycyjne ujęcie kobiecych ról i zachowań. Według badaczki czym innym jest powieść herstoryczna, gdyż zostaje w niej uwzględniony specyficzny kontekst społeczny i psychiczny związany z płcią i rolami w rodzinie i w grupie, czyli całościowe kobiece doświadczenie człowieczeństwa⁶⁹. Co więcej, doświadczenie społeczne autorek, zbieżne z doświadczeniem czytelniczek, jest jednym z czynników decydujących o popularności tego typu literatury. Ze względu na aktualną popularność powieści historycznych pisanych przez kobiety warto badać źródła tego zjawiska, w tym podobną twórczość w przeszłości, czyli również dzieła Zofii Kossak.

Według krytyki feministycznej „doświadczenie każdej kobiety jest doświadczeniem wszystkich kobiet”⁷⁰. Twórczość autorki, która deklarowała szacunek dla tradycji i religii, jest częścią pisarstwa kobiet i tym samym ważnym elementem kobiecego dziedzictwa i doświadczenia⁷¹. Literacki portret Maryny Mniszech w *Złotej wolności* jest przykładem na to, jak Kossak w twórczy sposób odniosła się do tradycji pisania o kobietach, rewidując stereotypy oraz pokazując inne możliwości interpretacji wydarzeń z przeszłości, przy zachowaniu wierności materiałom źródłowym.

Bibliografia

- Borkowska G., Czermińska M., Phillips U., *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000.
- Budrewicz Z., *Czytanka literacka w gimnazjum międzywojennym*, Kraków 2003.
- Buszewicz E., *O sławie Maryny Mniszchówny. Dumna wojewodzianka jako nieustająca inspiracja*, „Napis” 2006, nr 12, s. 364–376.
- Czerska D., *Dymitr Samozwaniec*, Wrocław 2004.
- Dzięgielewski J., *Maryna Mniszchówna*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 20, red. E. Rostrowski, Wrocław 1975, s. 111–114.
- Hirschberg A., *Maryna Mniszchówna*, Lwów 1906.
- Humm M., *Słownik teorii feminizmu*, przeł. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993.
- Jurgała-Jureczka J., *Zofia Kossak. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2014.
- Kępa E., *Historie wydobyte z cienia. Autobiograficzne relacje starszych kobiet*, Kraków 2012.
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2015.

⁶⁹ M. Zatorska, *Uwagi o feminizacji współczesnej polskiej prozy historycznej na przykładzie (o)powieści biograficznych*, „Prace Literaturoznawcze” 2018, nr 6, s. 207–216.

⁷⁰ M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, przeł. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993, s. 29 (hasło: *Metafizyczny feminizm*).

⁷¹ M. Czermińska, *Od „równouprawnienia kobiet” do samoświadomości feministycznej. Pisarki współczesne do roku 2000*, [w:] G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 175.

- Kraskowska E., *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, [w:] *Krytyka feministyczna – siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 200–211.
- Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.
- Kulesza D., *Zofia Kossak-Szczucka. Służba*, Łódź 2021.
- Łebkowska A., *Gender*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 367–407.
- Mazanowa D., *O niektórych problemach pisarstwa historycznego Zofii Kossak-Szczuckiej*, [w:] *Polska powieść historyczna XX wieku*, red. L. Ludorowski, Lublin 1990, s. 151–167.
- Močaloŭa V., *Obraz Mariny Mnišjek v istoriohrafii i litjeraturje*, [w:] *Studia Polonica. K 70-letiju Viktora Aleksandroviča Chorjeva*, Moskwa 2002, s. 372–397.
- Olszewska M.J., *Drugi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury. Wybór*, Warszawa 2009.
- Olszewska M.J., *Patriotyzm czy nacjonalizm? („Złota wolność” Zofii Kossak-Szczuckiej na tle jej twórczości)*, [w:] *Nacjonalizm polski do 1939 roku. Wizje kultury polskiej i europejskiej*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2011, s. 347–363.
- Pochłódka A., *Życie kulturalne krakowskich mieszczan przełomu XIX i XX wieku w zapiskach autobiograficznych – zarys problematyki*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3, s. 194–200.
- Pytlos B., *O powieściach historycznych Zofii Kossak*, Katowice 2005.
- Samborska-Kukuć D., *Henryk Sienkiewicz – pryzmaty czytania. Studia i szkice literackie*, Kraków 2018.
- Szujski J., *Maryna Mniszchówna i obaj Samozwańce*, „Przegląd Polski” 1867, t. 2, s. 96–117, 325–339, 458–507.
- Tarnowski S., *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1977.
- Tarnowski S., *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX*, t. 5: *Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1897.
- White H., *Proza historyczna*, przeł. R. Borysławski i in., red. E. Domańska, Kraków 2009.
- White H., *Wyrzutki, potwory i symulakra historii. Refleksje na temat związków historii z literaturą*, [w:] *Hayden White w Polsce. Fakty krytyka recepcja*, red. E. Domańska, E. Skibiński, P. Stróżyk, Kraków 2019.
- Zatorska M., *Uwagi o feminizacji współczesnej polskiej prozy historycznej na przykładzie (o) powieści biograficznych*, „Prace Literaturoznawcze” 2018, nr 6, s. 207–216.

Is Zofia Kossak's work a herstory? A literary portrait of Maryna Mniszech in the novel *Złota wolność*

Abstract

Zofia Kossak introduced Maryna Mniszchówna as one of the historical characters in her novel *Złota Wolność*. By doing that she took the challenge of facing the tradition of writing about the empress (present for example in Józef Szujski's dramas). The article includes an analysis of the method in which Kossak turns Maryna into a literary character, using available sources thoroughly, but creating a different, new story. The writer emphasizes the difference by introducing into the novel the character of Jadwiszka Paryshazówna as an *alter ego* of the empress, personifying all the vices attributed to her in stereotypes. Kossak used her own social experience (including the traditional role of a woman) to show a famous historical figure in a different way, thanks

to which she was able to satisfy her female readers, who did not find a fully developed heroine in previous historical novels. Researchers who deal with Kossak's work have not paid attention to Maryna Mniszech before. In the analyses that investigate the presence of the empress in cultural texts, the novel *Złota wolność* has been neglected or mentioned briefly. The article fills this gap.

Słowa kluczowe: Maryna Mniszchówna, Zofia Kossak-Szczucka, powieść historyczna, krytyka feministyczna, herstoria, bohater literacki

Keywords: Maryna Mniszchówna, Zofia Kossak-Szczucka, historical novel, feminist criticism, herstory, literary hero

Margreta Grigorova

Wielkotypnowski Uniwersytet im. Świętych Cyryla i Metodego (Bułgaria)

ORCID 0000-0003-4416-371X

Głos Kasandry. Progностyczne wizje wojny (Przyszła wojna Władysława Sikorskiego i Dwa końce świata Antoniego Słonimskiego)¹

Głos Kasandry – między profetyzmem i prognozą

Okres międzywojenny, choć rozpoczęty niebywałym entuzjazmem dla odzyskanej niepodległości, był trudny i burzliwy zarówno w Polsce, jak i na arenie międzynarodowej. Życie gospodarcze, społeczno-polityczne i kulturalne Europy weszło w stan stopniowo narastającego i mnożącego się kryzysu (lub kilku kryzysów, wynikających jeden z drugiego – ekonomicznego, politycznego, światopoglądowego i kulturalnego²). Bardzo szybko po I wojnie światowej rozpoczęły się procesy prowadzące do wybuchu II wojny światowej (Norman Davies sugeruje, że należy je rozpatrywać jako wspólną, drugą Wojnę Trzydziestoletnią w Europie³), która z przyczyn geopolitycznych rozpoczęła się podwójną inwazją na Polskę i stanowiła dla niej kontynuację wcześniejszych rozbiorów. Niepokój i ponure przeczucia ogarniały umysły artystów, myślicieli i polityków na tle tragicznego optymizmu dwóch wiodących utopii totalitarnych XX wieku – faszystów i komunizmu, określonych przez Władysława Sikorskiego w *Przyszłej wojnie* (1934) jako dwa rodzaje współczesnego imperializmu – narodowego i socjalnego⁴. Literatura reagowała na te ideologie, tworząc antyutopie, wśród których poważne

¹ Artykuł powstał w ramach projektu: „Świat wczorajszy”, widziany przez katastrofę z roku 1939 (Poczucie zagrożonej Europy w kulturze i literaturze Bułgarii, Ukrainy, Polski i Czechosłowacji), nr КП-06-H60/2, 16.11.2021, finansowanego ze środków Funduszu Ministerstwa Edukacji i Nauki Bułgarii. Kierownik projektu: doc. dr Marieta Girginova (BAN).

² Zob. T. Wilkoń, *Katastrofizm poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Katowice 2016, s. 50.

³ N. Davies, *Europa walczy 1939–1945. Nie takie proste zwycięstwo*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 2008, s. 169–170.

⁴ W. Sikorski, *Przyszła wojna, jej możliwości i charakter oraz związane z nim zagadnienia obrony kraju*, Warszawa 1984, s. 35.

miejsce zajmuje powieść satyryczno-fantastyczna Antoniego Słonimskiego *Dwa końce świata* (1937).

Publicystyka polityczna i wojskowa, eseistyka i literatura piękna (różne jej gatunki) jednocześnie i każda na swój sposób uchwyciły proces dojrzewania nowej wojny, bo zachodziła między nimi wspólna refleksja. Jednym z kluczy do literatury okresu międzywojennego jest dominująca w latach 30. XX w. stylistyka wizji katastroficzno-profetycznej. Wiele dzieł określano jako „przecucia”, „proroctwa”, „przepowiednie”. Zdziwiał zarówno trafność tych przecuń, jak i ogólny obraz kreślony przez literaturę, a w niektórych przypadkach widać także detale spełniającej się przepowiedni. W poezji wizja ta ma charakter obrazowo-metaforyczny, emocjonalny, intuicyjny – przykładem są obrazy przeczuwanej śmierci (własnej i zbiorowej) u Józefa Czechowicza, młyny i szczury Sybilli, meteorologiczne metafory chmur u Czesława Miłozsa, natomiast „katastrofizm prozatorski wyróżniał się narracyjnym i deskrypcyjnym charakterem relacji”⁵, o czym świadczą utwory Witkacego, Antoniego Słonimskiego, Brunona Schulza, Witolda Gombrowicza, Brunona Jasiońskiego. Eseje, korespondencje i publicystyka polityczna zawierały prognostyczne wizje, oparte na wnikliwej analizie historyczno-politycznej. Prognostyka to inna nazwa, racjonalny synonim profetyzmu. Przepowiednie i ostrzeżenia polityków i pisarzy politycznych mają swój odpowiednik w gatunkach fikcji literackiej i jej synkretycznych formach w porównaniu z innymi rodzajami sztuki.

Ponieważ jednak katastroficznych przepowiedni i ostrzeżeń nie „wysłuchiwano”, w powojennych esejach Miłozsa (*Śmierć Kasandry*, 1945) i Stempowskiego (*Esej dla Kasandry*, 1950, opublikowany pod pseudonimem „Paweł Hostowiec”) rozumiane są one poprzez motyw niewysłuchanej Kasandry – można je czytać jako niemożliwą interwencję humanitarnych ostrzeżeń literatury w politycznym pędzie historii. Rzeczywiście, motyw funkcjonuje w taki sposób i często jest tak rozumiany *post factum*, w dyskursie retrospektywnym. Podobnie jak wspomniane eseje Miłozsa i Stempowskiego, które wracają do lat 30. XX wieku. W tym sensie polski okres międzywojenny, zwłaszcza jego druga dekada, wypełniony jest głosem Kasandry.

O przewidywaniach w okresie międzywojennym Jerzy Stempowski pisze w *Eseju dla Kasandry*:

Zdolność przewidywania przyszłych wypadków politycznych nie musi być rzeczą rzadką, bo w okresie międzywojennym słyszałem wiele przewidywań, które spełniły się dokładnie. [...] Patrząc obecnie na te czasy z oddalenia mam wrażenie, że w okresie międzywojennym zdolność przewidywania była przeszkodą we wszelkiej karierze politycznej. Zjawisko to wydaje mi się dziś nawet zrozumiałe. Przyszłość Europy była ciemna i ktośkolwiek ją słusznie ocenił, był czarnowidzem, którego nikt chętnie nie słucha. Ludzie dobrze wychowani unikali wszelkich wynurzeń na te tematy. Tragiczne w tej sytuacji było to, że przez długie lata niewielki nawet wysiłek ludzi dobrej woli mógł odwrócić grożącą naszemu kontynentowi katastrofę. Wspominając ówczesnych proroków zagłady, na pierwszym miejscu powinienem wymienić Szymona Askenazego. [...] Askenazy był

⁵ T. Wilkoń, *Katastrofizm poezji polskiej...*, dz. cyt., s. 50.

jak gdyby żywym świadectwem głębokich zmian, jakie zaszły w owych czasach, zmian, których nikt nie chciał widzieć⁶.

Przykładem dokładnie spełnionej przepowiedni może być rozmowa Stempowskiego z założycielem Lwowskiej Szkoły Historycznej Szymonem Askenazym, która odbyła się w 1931 roku przed budowanym wówczas Muzeum Narodowym w Warszawie⁷. To, co powiedział historyk o przyszłej wojnie na dwóch frontach, zostało przez Stempowskiego dwukrotnie przywołane i skomentowane jako spełniona przepowiednia: w liście do Wacława Kościałkowskiego z 23 czerwca 1941 roku (zaledwie dzień po rozłamie między Hitlerem a Stalinem i ataku faszystowskich Niemiec na Związek Radziecki) oraz, po raz drugi, w *Eseju dla Kasandry*, opublikowanym w „Kulturze”.

Okazało się, że przewidzieć przyszłość było dziecinną igraszką – pisze Stempowski w liście do Kościałkowskiego. – Trudno nawet dziś i nudno opisywać, jak dokładnie i szczegółowo przyszłość ta była otwarta dla wszystkich, kto chciał zadać sobie trud jej odczytania. Jeszcze w 1931 Askenazy stojąc ze mną przed budującym się Muzeum Narodowym, powiedział: „że też ludzie mają jeszcze zdrowie budować w tym mieście przeznaczonym na zagładę. Widzę już niemal lotników niemieckich rzucających bomby na tę ulicę”. I po chwili dodał: „Jest największą naiwnością myśleć, że Niemcy mogą przekroczyć granicę w Zbąszyniu bez tego, aby bolszewicy musieli ją przekroczyć w Baranowiczach. Niemcy bowiem będą musieli prędzej czy później dojść do Baranowicz, bolszewicy muszą więc wyjść na ich spotkanie, aby zyskać na czasie i przestrzeni.” [...] Przewidywać więc jest rzeczą łatwą – pisze dalej Stempowski – trudniej jest przedsięwziąć coś rozumnego na podstawie słusznych przewidywań⁸.

Według Stempowskiego Askenazy zmarł za wcześnie, by zamartwiać się spełnianiem się swoich wizji. Jakże trafne są przewidywania tak nieprzypadkowego komentatora, oparte na obserwacji pogranicza jako strefy potencjalnej wojny, które ukazują losy dawnego polskiego, obecnie białoruskiego, granicznego miasta Baranowicze: 15 września 1939 roku zbombardowane przez Luftwaffe III Rzeszy, dwa dni później wkroczyła doń Armia Czerwona.

W eseju *Śmierć Kasandrze*, (opublikowanym w numerze 21 „Odrodzenia” w odpowiedzi na artykuł Jana Kotta *O katastrofizmie* z poprzedniego numeru)⁹ Miłosz wymienia imię Kasandry jedynie w tytule, ale jest ono kluczem do zrozumienia tekstu. Synonimem wieszczki jest metaforyczny obraz puszczyka, którego głos, uważany za symbol niepokojącego ostrzeżenia, nie jest przez nikogo lubiany. Według Miłosza takimi puszczykami są dwaj, wówczas niesłyszani i niezrozumiani artyści – Stanisław

⁶ P. Hostowiec, *Esej dla Kasandry*, „Kultura” 1950, nr 6(32), s. 6.

⁷ O katastrofizmie Askenazego i jego rozmowach ze Stempowskim pisze Marta Wyka, zob. M. Wyka, *Głosy pokoleń*, Kraków 1989, s. 29–30.

⁸ J. Stempowski, *Listy Jerzego Stempowskiego do Janiny i Wacława Kościałkowskich*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2000, nr 3, s. 132.

⁹ C. Miłosz, *Śmierć Kasandrze*, „Odrodzenie” 1945, nr 21, s. 7.

Ignacy Witkiewicz i Marian Zdziechowski. Jako przykład spełnionej przepowiedni Czesław Miłosz przytacza w eseju własny wiersz katastroficzny z 1935 roku. Katastroficzny motyw niewysłuchanej Kasandry jest motywem przewodnim również w autoprezentacji Miłosza, fabularyzuje Miłoszową koncepcję katastrofizmu w literaturze polskiej XIX i XX wieku oraz jego własny katastrofizm: oprócz eseju *Śmierć Kasandrze* (1945) ukazuje się w *Rodzinnej Europie* (1958), *Ziemi Ulro* (1977), *Podróżniku przez świat* (cykl rozmów z Renatą Górczyńską), w wywiadach. Należy pamiętać, że motyw Kasandry wpływa nie tylko na przeczucia co do tragicznego roku 1939 i przebiegu wojny, ale stanowi znacznie szerszą wizję dotyczącą sytuacji Polski w kryzysie Europy i jej wartości cywilizacyjnych w kontekście historii XIX i XX wieku. Pisze na ten temat badacz motywu Kasandry u Miłosza i Szymborskiej Per-Arne Bodin, podkreślając podwójne (nie tylko niemiecko-nazistowskie, ale także sowieckie) zagrożenie, jakie Miłosz widzi w przepowiedniach przedwojennego katastrofizmu, i zwracając uwagę na ten motyw u Miłosza, rozumując go jako wyraz misji poety¹⁰.

Wspominany przez Miłosza Marian Zdziechowski w 1935 roku opublikował zbiór wcześniejszych artykułów pod wymownym tytułem *W obliczu końca*, w którym ostrzega w przedmowie:

Stoimy w obliczu końca historii. Każdy dzień świadczy o zastraszających postępach dżumy moralnej, która od Rosji sowieckiej pędząc zagarnia wszystkie kraje, wżera się w organizmy wszystkich narodów, wszędzie procesy rozkładowe wszczynają, w odmętach zgnilizny i zdziczenia pogrąża. Patrząc na to, myśl nastraja się eschatologicznie [...]. Ale uczucie eschatologiczne, które nawiedza nas w epokach wstrząśnień, przygniatających ogromem nieszczęścia, nie uprawnia do fatalistycznego opuszczania rąk, jest uczuciem krzepiącym. Zbawiciel, wzywając do królestwa nie z tego świata, tym samym wzywał do walki z tym światem, „ze złem, w którym świat leży”, z mocami, które nim rządzą...¹¹.

W problematykę książki wprowadzają tytuły rozdziałów: *Czerwony Terror, Tragiczna Europa. W obronie liberalizmu, Zwiastuny satanizmu w Polsce, Z powojennej psychologii niemieckiej*. W rozdziale *Tragiczna Europa* Zdziechowski rozwija tezę, że internacjonalizm bolszewików wywołał nacjonalizmy we Włoszech i w Niemczech, że były to dwa czynniki o ogromnym znaczeniu, a nacjonalizm faktycznie zapożyczył swoje metody od bolszewizmu; że Europa, rozdarta nacjonalizmami, nie potrafiła stawić oporu bolszewizmowi i że Liga Narodów, utworzona w celu humanitarnej kontroli, nie mogła tego dokonać. Jednym z czynników wizji eschatologicznej jest dechrystianizacja Europy, ale Zdziechowski jako wyjście z sytuacji widzi powrót do Boga: „Jedno jest wyjście: wrócić do punktu, skąd się wyszło, do Boga, do koncepcji chrześcijańskiej”¹².

¹⁰ P.-A. Bodin, *The Cassandra Motif in Szymborska and Miłosz*, „Poljarnyj Vestnik. Norwegian Journal of Slavic Studies” 2018, vol. 21, s. 1–14.

¹¹ M. Zdziechowski, *W obliczu końca*, Wilno 1938, s. VII.

¹² Tamże, s. 120.

Prognozy i koncepcje „ludzi, którzy przewidzieli katastrofę 1939 roku”

Prognozy i koncepcje dotyczące zbliżającej się wojny sformułowali trzej pisarze i publicyści polityczni – Adolf Maria Bocheński (1909–1944), Władysław Studnicki (1867–1953) i Stanisław (Cat) Mackiewicz (1896–1966). Przemysław Mosur-Darowski nazywa ich „ludźmi, którzy przewidzieli katastrofę 1939 roku”, i wskazuje na trzy z ich książek, zawierające wnikliwe analizy i przewidywania: *Między Niemcami a Rosją* Bocheńskiego (1937), *Wobec nadchodzącej II wojny* (1939) Studnickiego oraz *Historia Polski z 11 listopada 1918 do 17 września 1939* (1940) Mackiewicza. „Polska być może mogła uniknąć klęski, gdyby osoby odpowiedzialne za polską politykę międzynarodową wzięły pod uwagę treść książki Adolfa Bocheńskiego, pisarza i publicysty, piszącego w prasie wydawanej przed wojną pod redakcją Jerzego Giedroycia – zauważa Mosur-Darowski – [...] Autor wyjaśniał w swoim dziele, co oznacza usytuowanie Polski właśnie w tym miejscu na mapie świata”¹³. W pierwszym rozdziale pod orientacyjnym tytułem *O dobrych i złych sąsiadach* Bocheński omawia kardynalną zasadę dynamicznej zmienności polityki zagranicznej, która opiera się na bieżącej sytuacji – nie jest bezpośrednim produktem geografii i pozycji „chronicznego wroga”. Autor dopuszcza możliwość dobrych stosunków między Polską a Niemcami i ZSRR, ale nie gwarantuje, że takie pozostaną. Przestrzega, że pomimo ostrości konfliktu niemiecko-rosyjskiego możliwy jest sojusz i kompromis ideologiczny, że Polska stoi na drodze niemieckiego imperializmu przeciwko Rosji, ale także na drodze przewidywanego nowego posunięcia ZSRR w stronę centrum Europy, która będzie powtórką sytuacji z 1920 roku. Jako najgorszy z możliwych scenariuszy (spośród czterech branych pod uwagę możliwości) opisuje niemiecko-rosyjską koalicję polityczną, która doprowadzi do zniszczenia słabszego z sąsiadów – Polski. Bocheński popiera ideę o podziale Czechosłowacji, oczekując, że Czechy mogłyby zawrzeć antyniemiecki sojusz z Węgrami. Jego zdaniem Słowacy najprawdopodobniej pozostaną neutralni i „nie mają powodów, aby w razie konfliktu polsko-niemieckiego wysługiwać się Niemcom przeciw Rzeczypospolitej”¹⁴ – oczekiwanie, które Mirosław Habowski nazwie „zdumiewającą naiwnością”¹⁵.

W przededniu wojny ukazała się broszura Władysława Studnickiego *O zbliżającej się drugiej wojnie światowej*, uważana nie tylko za księgę proroczą, ale także za próbę uniknięcia wojny. W wydaniu z 2018 roku (książka ukazała się ponownie dopiero wtedy, z komentarzem naukowym) Jan Sadkiewicz zatytułował przedmowę *Kasandra polska*, a swoje postówie Piotr Zychowicz równie wymownie: *Jak Władysław Studnicki ratuje Polskę przed klęską*¹⁶. Studnicki był sowietofobem (po zesłaniu na Syberię) i zdeklarowanym germanofilem, wielbicielem filozofii Maxa Webera. Jak wskazuje Zychowicz, Studnicki radził unikać wojny przez neutralność w przypadku

¹³ P. Mosur-Darowski, *Polska na drodze do wojny. Ludzie, którzy przewidzieli katastrofę 1939 roku*, 31.08.2019, Onet.pl, <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/polska-1939-ludzie-ktorzy-przewidzieli-przebieg-ii-wojny-swiatowej/fmzfetv> [dostęp: 12.05.2023].

¹⁴ A. Bocheński, *Między Niemcami a Rosją*, Warszawa 1994, s. 110.

¹⁵ M. Habowski, *Realista nierealistyczny: rzecz o Adolfie Bocheńskim*, „Racja Stanu. Studia i materiały” 2011, nr 2(10), Wrocław 2011, s. 168.

¹⁶ Zob. W. Studnicki, *Wobec nadchodzącej wojny*, wstęp i oprac. J. Sadkiewicz, Kraków 2018.

wojny niemieckiej na Zachodzie, gromadzenie wojska polskiego na Wschodzie i niedopuszczenie do wkroczenia Armii Czerwonej na terytorium Polski, a także oddanie Gdańska Niemcom (przy zachowaniu polskich interesów gospodarczych) i zezwolenie na budowę autostrady przez Pomorze. W przeciwnym razie Polska miała doświadczyć długiej okupacji niemieckiej. Studnicki pisał listy do ministra Józefa Becka, a w jednym z nich ostrzegał go, aby nie zawierał antyniemieckiego sojuszu z Anglią, lecz korespondencja pozostała bez odpowiedzi, a broszurę Studnickiego skonfiskowano.

Warto zauważyć, że książki Bocheńskiego i Studnickiego nie tylko prognozowały przyszłość, lecz także zawierały propozycje działań zmierzających do przyjęcia określonych postaw politycznych w obliczu zbliżającej się wojny. Celem tej publicystyki, jak każdej innej, było wywarcie bezpośredniego wpływu na czytelnika, poparcie bliskich autorom idei i koncepcji, a także kompromisów.

W 1940 roku, przebywając w zbombardowanym Londynie, Stanisław Cat-Mackiewicz spisał międzywojenną historię Polski i, jak zwraca uwagę Mosur-Darowski, „powtórzył w niej swoje zasadnicze tezy, które wygłaszał jeszcze przed wybuchem wojny. Cat, w czasach II RP redaktor naczelny wileńskiego dziennika »Słowo«, znany był z krytykowania poczynań ostatnich przedwojennych władz”¹⁷, które to uwagi kierował głównie pod adresem ministra Józefa Becka. Jedną z jego ostatnich krytycznych uwag dotyczyła decyzji o sojuszu z Anglią w 1939 roku. Sojusz Hitlera ze Stalinem dopuszczał na podstawie faktu, że Hitler w swoim przemówieniu z kwietnia 1939 roku ani razu nie wspomniał o bolszewikach. Mackiewicz skrytykował ostro ideę neutralności wobec Niemiec i oddanie Gdańska:

Gdybyśmy związali się wobec Niemiec obietnicą neutralności w czasie tej wojny, to los nasz byłby taki, jaki teraz jest Słowacji i tylu innych krajów, los nikczemnie kupionego zdrowia w półniewolnictwie. My, Polacy, jesteście wielkim altruistą obecnej wojny; poświęciliśmy się za innych, odebrano nam kraj, zrobiono z nas niewolników – ale tej historycznej prawdy nikt nam nie odbierze¹⁸.

„Przyszła wojna” generała Władysława Sikorskiego – prognostyczna wizja i wytyczne

Oczywiście ogromne znaczenie ma wizja prognostyczna zawarta w książce autora takiej rangi, jak generał Władysław Sikorski, z jego cennym doświadczeniem i rolą uczestnika, ale i obserwatora życia politycznego i wojskowego kraju, odznaczający się ogromną aktywnością publicystyczną we wszystkich okresach biografii. Sikorskiemu sądzone jest doczekać spełnienia i sprawdzenia własnych przewidywań, być premierem rządu emigracyjnego, wziąć w swoje ręce główne dowództwo wojsk polskich, mieć stały kontakt z okupowaną Polską i jej nielegalnym państwem, uczestniczyć w międzynarodowej walce przeciwko zbrodniom faszyzmu.

¹⁷ P. Mosur-Darowski, *Polska na drodze do wojny...*, dz. cyt.

¹⁸ S. Cat-Mackiewicz, *Historia Polski od 11 listopada 1918 do 17 września 1939*, Kraków 2012, s. 298.

Książka *Przyszła wojna, jej możliwości i charakter oraz związane z nim zagadnienia obrony kraju* została opublikowana w przełomowym roku – 1934, po podpisaniu (w styczniu) polsko-niemieckiego paktu o nieagresji, rok po objęciu przez Hitlera funkcji kanclerza III Rzeszy. Jej wydanie było zwieńczeniem długiego cyklu publikacji politycznych i wojskowych, z których wiele formuje jej ogólną treść. Zdaniem autora przedmowy z 1984 roku, generała Skibińskiego, Sikorski opisuje nieuniknioną nową wojnę światową, opierając się na szczegółowej analizie przede wszystkim uzbrojenia Niemiec i wszelkich aspektów ich militarnego rozwoju, w kontekście międzynarodowym oraz w odniesieniu do prób rozbrojenia i podtrzymywania pokoju międzynarodowego.

Ta książka jest efektem refleksji opartych na wieloletnich doświadczeniach praktycznych i badaniach teoretycznych – pisał Sikorski w przedmowie do *Przyszłej wojny*, na wiele lat przed tym, jak znacząco pogłębił to doświadczenie. – Wskazując w nim na groźbę wybuchu nowej wojny, chcę osłabić tę możliwość. Służy temu także krytyczna, ale oparta na obiektywnej ocenie faktów analiza dotychczasowych wysiłków na rzecz utrwalenia pokoju na świecie. Wojny jako nieszczęście w życiu ludzkości należy przewyciężyć wszelkimi dostępnymi środkami. (...) Ale cel ten można osiągnąć stopniowo, z biegiem czasu. Szaleństwem byłoby wierzyć, że natura ludzka kształtowana przez tysiąclecia radykalnie się zmieni w ciągu kilku dekad. (...) Poleganie w przyszłej wojnie na humanizmie byłoby tragicznym błędem. Dla narodów dobra wola oznaczałaby pozostawienie siebie na łasce i bezwzględności przeciwników, którzy pomimo międzynarodowych zakazów przygotowują się do użycia wszelkich możliwych środków zniszczenia w przypadku wojny. Z tych też powodów chciałbym, aby ta książka miała skutek ochronny i stała się częścią tej siły, która pragnąc pokoju, służy przede wszystkim jego umacnianiu. Warszawa, czerwiec 1934¹⁹.

Sikorski odnosi się krytycznie do decyzji Genewskiej Konferencji Rozbrojeniowej z 1932 roku, ostrzegając, że istnieją kraje, które jej nie przestrzegają, i naiwnością byłoby nie brać tego pod uwagę.

Książka *Przyszła wojna...* została podzielona na dwie części, ułożone odpowiednio w dwóch i siedmiu rozdziałach. W pierwszej części omówiono niepowodzenia działań pokojowych Ligi Narodów, stanowiących jedynie chwilowe powstrzymanie wojny. Autor określił sytuację europejską formułą „Europy w stanie oblężenia”, zbadał parametry niemieckiej militaryzacji i gotowości do wojny, możliwości wojny oraz konfliktu na Dalekim Wschodzie. Druga, dłuższa część książki szczegółowo omawia nowoczesną obronność kraju, organizację jednostek wojskowych oraz rodzaje nowoczesnej i klasycznej broni, ich działanie w czasie pokoju i w czasie wybuchu wojny na zewnątrz, a także jak być prowadzonym i zorganizowanym. Rozdział piąty skupia się na roli zaskoczenia – taktycznego, strategicznego, technologicznego i związanego z bronią. Rozdział szósty zawiera ogólne plany działania na froncie i na tyłach. Wszystkie obserwacje i rekomendacje Sikorskiego łączą retrospektywne doświadczenia z I wojny światowej ze współczesnymi danymi i przewidywaniami. Rozdział siódmy skupia

¹⁹ W. Sikorski, *Przyszła wojna...*, dz. cyt., s. 23 i 26.

się bardziej szczegółowo na sytuacji przyszłej wojny, na związku między działaniami defensywnymi i ofensywnymi, a w jego zakończeniu generał ostrzega o konieczności pilnego podjęcia działań ofensywnych.

Przewidywania Sikorskiego o stanowczym przygotowywaniu się Niemiec do wojny znalazły uzasadnienie w ideologii narodowego socjalizmu i faszyzmu, w kulcie władzy i siły, w strategii integralności, w propagandzie:

Drugim, niepodlegającym dyskusji rysem niemieckiej mentalności, jest znaczenie, jakie się przypisuje roli siły we wszystkich bez wyjątku objawach narodowego życia. Nic przeto dziwnego, że książka kanclerza Hitlera *Mein Kampf* stała się w Niemczech prawdziwą ewangelią. Siła jest tam przedstawiona jako jedyne źródło prawa i jako czynnik główny w stosunkach międzynarodowych, który rozstrzygnie o gruntownej rewizji Traktatu Wersalskiego²⁰.

Sikorski jest zapalonym czytelnikiem dzieł *Moja walka* Hitlera i *Faszyzmu* Mussoliniego. Cytuje główną tezę Mussoliniego w obronie wojny jako deklarowane odrzucenie pacyfizmu, a następnie dostrzega tę samą tezę powtórzoną w *Mojej walce*²¹.

Jeśli chodzi o zagrożenie płynące ze strony Rosji Sowieckiej (które dla Polski realizowało się na początku, ale także pod koniec wojny), generał widzi je w szturmie światowej rewolucji komunistycznej, rozpoczętym w drugiej dekadzie stulecia:

Według komunistycznego poglądu, rywalizacja klas zastąpić by miała rywalizację narodów. Zgodnie ze stanem współczesnej cywilizacji nie chroniłoby to wcale ludzkości przed nową katastrofą wojenną. Dotychczasowa tylko kolejność wojen oraz rozejmów zastąpiła inną. Według tej ideologii ZSRR, jako pierwsze i jedyne w świecie państwo komunistyczne ufundowane na suwerenności klas, jest wstępem do wszechświatowego przewrotu. Jego awangardą oraz głównym narzędziem miałyby być robotniczo-włściańska Armia Czerwona. Jej celem jest „wyzwolenie” ludzkości²².

Przypomina to strategię „czerwonego korytarza” oraz znane oświadczenie marszałka Tuchaczewskiego, że ma on przechodzić „po trupie białej Polski”.

²⁰ Tamże, s. 37.

²¹ „Faszyzm – pisze dyktator włoski – jeśli chodzi zasadniczo o przyszłość i rozwój ludzkości, abstrahując od względów na politykę bieżącą, nie wierzy w możliwość ani też w użyteczność wiecznego pokoju. Odrzuca on pacyfizm, który jest ucieczką przed walką i bojaźnią przed ofiarą. Jedyne wojna prowadzi do najwyższego napięcia energii ludzkiej i nadaje cechę szlachetności narodom, które mają odwagę ją podjąć. [...] Słowa te posiadają tym donioślejsze znaczenie, że prawie w tym samym duchu realistycznym, jeśli mowa o znaczeniu siły, lecz nacechowanym pewnego rodzaju mistyką rasową, przemawia Hitler: »[...] Nikt nie może powątpiewać – oto jego teza – że świat nie będzie odtąd narażony na walki, i to najcięższe, podjęte w interesie zachowania cywilizacji. [...] Rodzaj ludziki osiągnął swą wielkość w nieustannej walce; wieczysty pokój doprowadziłby go do ruiny«. Trudno wątpić, że enuncjacje tego rodzaju nie odwołują się wprost do siły...”; tamże, s. 42.

²² Tamże, s.40.

Dla Sikorskiego Niemcy, Włochy i Rosja to trzy opozycje wobec traktatu wersalskiego, które mogą stworzyć wspólny front²³. Jak zwraca uwagę Rezmer, „Generał Sikorski bardzo szybko odnotował zmianę w stosunkach sowiecko-niemieckich, która zaszła po dojściu Hitlera do władzy w styczniu 1933 r.”²⁴ i pomimo konfliktu niemiecko-sowieckiego oraz destabilizacji traktatu radziecko-niemieckiego w Rapallo uważał za rozsądne przewidywanie wojny na dwóch frontach:

Bo chociaż groźba wojny, prowadzonej przez nas równocześnie na dwu frontach, tj. niemieckim i rosyjskim, jaka wisiała nad nami aż do tej chwili, jest na razie zażegnana, to jednak trudno orzec, czy nie odrodzi się ona w przyszłości. [...] Licząc się przeto z niebezpieczeństwem wojny, powinniśmy brać pod uwagę najniekorzystniejszą dla siebie hipotezę. To jest przygotowywać obronę kraju tak, jak gdyby trzeba było toczyć równocześnie bój z naszymi dwoma najsilniejszymi sąsiadami. Wymaga tego bezpieczeństwo państwa²⁵.

Sikorski kreśli w swojej książce futurologiczną wizję przyszłego uzbrojenia i technologii wojskowych, w zależności od rozwoju nauki i odkryć naukowych. Pisze o tym już we wstępie, wspominając o energii atomowej i promieniach kosmicznych, a w rozdziałach czwartym i piątym mówi o pracach nad bronią chemiczną i biologiczną, nad którą pracują w Niemczech (w laboratoriach i instytutach w Berlinie, Marburgu, Hamburgu i Saksonii). Zwraca uwagę na rolę wojny biologicznej, stanowiącej realne zagrożenie, mimo że została potępiona w 1929 roku przez ONZ. Przytacza dane o produkcji broni chemicznej. „Gdybyśmy mieli wierzyć zapowiedziom osławionego prof. E. Bansego (Deutsche Wehrwissenschaft, 1933), broń biologiczna będzie także w przyszłości bronią niemieckiego narodu – jako narodu rzekomo rozbrojonego i pozbawionego jakoby innych, skutecznych środków obrony. [...] Chemiczne środki walki zawierają – obok wyzyskania elektryczności na odległość i poza promieniami ultrafioletowymi, które należą jeszcze do fantazji – możliwości najdalej posuniętych niespodzianek technicznych. [...] Wszyscy fachowcy, jak i uczestnicy międzynarodowej ankiety, zorganizowanej przez Ligę Narodów na temat chemicznej wojny, stwierdzają stanowczo, że godzi ona w tym samym czasie zarówno we front wojskowy, jak i w cały naród przeciwnika, w jego ludność cywilną, w jego bogactwa i źródła wszelakiej siły”²⁶. Właśnie

²³ „Rzecz prosta, że każdy z wymienionych kontrahentów pojmował tę opozycję po swojemu: Sowiety szły na marksowską komunę światową pod własnym przewodem, Włochy na imperium romanum, Niemcy na odnowione trzecie imperium germańskie. Stąd mogły, a nawet musiały kiedyś powstać bardzo ostre tarcia i konflikty, lecz na razie wynikał popęd do tworzenia wspólnego frontu, którego celem było obalenie istniejącego układu polityczno-terytorialnego oraz zniszczenie wspierającej go organizacji międzynarodowej”; tamże, s. 39.

²⁴ W. Rezmer, *Generał Władysław Sikorski – pisarz i publicysta wojskowy*, „Biuletyn Fundacji Generał Elżbiety Zawackiej” 2013, nr 63, s. 32. Tekst przedstawia szczegółowo publikację generała.

²⁵ W. Sikorski, *Lotnictwo sowieckie w razie wojny*, „Kurier Warszawski” 1935, nr 143 (26 maja), s. 5; cyt. za: W. Rezmer, *Generał Władysław Sikorski...*, dz. cyt., s. 32.

²⁶ W. Sikorski, *Przyszła wojna...*, dz. cyt., s. 231.

ta nowa i nieoczekiwana, nietradycyjna broń, podkreśla Sikorski, spełni strategiczną rolę zaskoczenia i będzie miała fundamentalne znaczenie w przyszłej wojnie, a samą metodę zaskoczenia uważa pisarz za najpotężniejszą broń.

Kolejna teza prognostyczna, która okazała się prawdziwa, głosi, że przyszła wojna zada ogromny cios ludności cywilnej przy użyciu broni masowego rażenia: „każde rozważanie na temat przyszłych możliwości musi się liczyć z walką przeciwko masom nieprzyjacielskiego narodu”, „wojna nowoczesna zerwała ze starą zasadą, według której jej ostrze zwracać się jedynie powinno przeciwko nieprzyjacielskiemu wojsku”; wreszcie – „obiektem przyszłej wojny jest całość narodu, a jej teatrem nieprzyjacielski kraj w swej całkowitej rozciągłości”²⁷.

Wiele z przewidywań Sikorskiego się spełniło, zarówno z perspektywy roku 1934, jak i 1939, kiedy *Przyszła wojna...* stała się rzeczywistością, lecz niestety ani Polska, ani polska armia nie były dostatecznie przygotowane, by odpowiedzieć na niemiecko-radziecką ofensywę i Blitzkrieg. W przedmowie do drugiego polskiego wydania generał Franciszek Skibiński omawia trafność prognoz i wskazówek, a także ich recepcję i wpływ (wydanie po francusku w 1935, ze wstępem marszałka Pétaina, po rosyjsku w 1936, po angielsku w 1943). Wśród przepowiedni nietrafnych znajduje się wiara w siłę Francji i w przyszłą unię z Czechosłowacją, a wśród przepowiedni całkowicie spełnionych jest „jednoznaczna, granicząca z prorocstwem ocena planów reakcji hitlerowskich Niemiec, ich przygotowań, zarówno militarnych, gospodarczych, jak i dyplomatycznych a następną z nich pewność wybuchu II wojny światowej”²⁸, czas wybuchu – lata 1935–1940, biorąc pod uwagę niemiecką okupację Nadrenii od 1936 roku, ilościowe zwiększenie sił niemieckich poprzez wtłoczenie w nie potencjału Austrii i Węgier. Jedną z najgorszych przepowiedni, która się spełniła, była „[...] totalna, brutalna i niszczyielska natura wojny, rozpatrywana z moralnego i humanistycznego punktu widzenia. Z tej perspektywy rzeczywistość przewyższa najbardziej gorzkie przewidywania Generała”²⁹ – pisze Skibiński.

***Dwa końce świata* Antoniego Słonimskiego**

Broń, o której pisze Sikorski w kategoriach nowoczesnych i futurystycznych, jest skutecznie wykorzystywana w *science fiction*. Warto zauważyć, że bakteriologia, leżąca u podstaw nowoczesnej broni biologicznej, odgrywa kluczową rolę jeszcze w *Wojnie światów* (1898, wyd. polskie 1899) Herberta George’a Wellsa, energia nuklearna – w *Fabryce absolutu* (1922) czeskiego pisarza Karela Čapka, a promieniowanie – w powieści Antoniego Słonimskiego *Dwa końce świata* (1937), w której wymienieni autorzy pojawiają się w tle: odnajdujemy ich w cytatach, wspólnych motywach i odniesieniach intertekstualnych (Wellsa Słonimski znał osobiście). Utwór Słonimskiego koresponduje także z powieścią antyutopią Aldousa Huxleya *Nowy wspañiaty świat* (1932), nazwisko tego autora również spotkamy na stronach *Dwóch końców świata*. Zasluguje na uwagę

²⁷ Tamże, s. 232.

²⁸ F. Skibiński, *Przedmowa do wydania drugiego*, [w:] W. Sikorski, *Przyszła wojna...*, dz. cyt., s. 9.

²⁹ Tamże, s. 10.

fakt, że w tym samym roku, kiedy ukazała się powieść Słonimskiego, czeski fantasta stworzył swoją sztukę *Biała choroba* – utwór, uważany za protest przeciw faszyzmowi i przeciw wojnie. Mocno symboliczna jest też śmierć Čapka – następnego roku (1938), kilka tygodni po aneksji Czechosłowacji przez Hitlera.

Dwa końce świata (powieść ceniona przez Stanisława Lema) jest wyraźną ilustracją prognostyczno-proroczego zachowania literatury lat 30. XX wieku, przywoływana przez historyków (Adam Zamojski, Norman Davies) jako jeden z tekstów prognozujących wybuch drugiej światowej wojny. Dwa lata po powstaniu powieści, w grudniu 1939 roku, już na emigracji w Paryżu, Słonimski odczytał swój najpopularniejszy wiersz *Syrena*, adresowany do rodaków. Dwie syreny – w przededniu wojny i po jej rozpoczęciu – łączą oba dzieła i ukazują jej autora jako twórcę o myśleniu ostrzegawczym, wręcz alarmistycznym.

Fantastyczno-satyryczna antyutopia poety grupy Skamander³⁰ ukazuje inną stronę jego talentu, często pozostającą w cieniu poezji. Słonimski, uważany za jednego z głównych warszawskich twórców, czołowego publicystę i dziennikarza, liberała i pacyfistę, określany mianem „heretyka z ambony”, „twórcą o wielu twarzach”, był wielokrotnie obiektem sprzecznych i paradoksalnych ocen. Powieść Słonimskiego jest jednocześnie oczekiwanym i późno odkrytym arcydziełem, które prezentuje zarówno horyzont myślenia i intelektu swego autora, jak i jego kunsztowne satyryczne pióro. Powieść Słonimskiego to wyraźna diagnoza procesów zapoczątkowujących kolejną wojnę światową, zagrażających rozumowi, moralności i wartościom. Z niezwykle satyryczną wymową i ostrzegawczym głosem Słonimski ukazuje zniszczenie świata przez maniakałnego wariata Hansa Retlicha, który legitymuje się jako „nowy Noe” i „Stwórca” nowego świata, zastępujący starego demiurga. Jednak zgodnie z pacyfistyczną postawą autora powieść kończy się nadzieją i marzeniem o spokojnym niebie i kolorowych samolotach zamiast groźnego huku bombowców. „Wierzę, że przyjdą kiedyś czasy, gdy aeroplany nie będą sunęły po niebie jak stalowe, szare i groźne ptaki zniszczenia. Aeroplany, panie Szwalba, będą kolorowe. Pomarańczowe, żółte, błękitne i białe. Tak białe jak gołębicą, którą po potopie wysłał Noe z arki” – tak powiedział szkocki naukowiec Panhurst ocalałemu warszawskiemu księgarzowi Schwalbie³¹.

Tekst powieści ukazał się pierwotnie we fragmentach w latach 1936 i 1937 w czołowym tygodniku społeczno-kulturalnym „Wiadomości Literackie”, gdzie regularnie publikowali poeci ze Skamandra. Słonimski prowadził na łamach „Wiadomości” opiniotwórczą *Kronikę tygodniową*, czując się w tym następcą Bolesława Prusa³². Jak zauważa Antoni Marianowicz:

³⁰ Warto dodać, że ostrą satyrą na dyktaturę hitlerowską, zsynchronizowaną z przekazami Słonimskiego, okazała się farsowo-groteskowa *Baba-Dziwo. Tragikomedia w trzech aktach* (1938) Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Spektakl przyjęty jako parodystyczne ujęcie władzy Hitlera (choć można go czytać inaczej) został wystawiony po raz pierwszy w 1938 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, wywołując negatywne reakcje niemieckiej dyplomacji.

³¹ A. Słonimski, *Dwa końce świata*, Warszawa 1991, s. 21.

³² „Prus jest moim ulubionym pisarzem” – pisze w „Kronice” nr 1 z 3 stycznia 1932. Wzmianki o Prusie pojawiają się często w kronikach. Są obecne także w *Dwóch końcach świata: Lalka* jest w powieści ulubionym dziełem księgarza Żyda Szałwy.

[...] w roku 1937 znajdował się Słonimski u szczytu swej świetnej literackiej kariery. Największą poczytnością cieszyły się oczywiście jego *Kroniki tygodniowe*, które stanowiły źródło inspiracji dla postępowej inteligencji polskiej – większość czytelników „Wiadomości Literackich” od nich rozpoczynała lekturę tygodnika. Kroniki te, stanowiące przedziwny amalgamat niezrównanego dowcipu i z lekka staroświeckiej wzniosłości, tętniły polityką, najpełniej wyrażając ówczesną postawę Słonimskiego: humanitarysty, pacyfisty, liberała, nieprzejednanego wroga totalitaryzmów wszelkiej maści. Narastająca groza hitleryzmu oraz aktywność rodzimych hitlerków wymagały ciągłego sprzeciwu³³.

W swoich publikacjach w „Wiadomościach Literackich” Słonimski jest stałym obserwatorem i analitykiem życia politycznego i kulturalnego w kraju i za granicą. Z uwagą śledzi rozwój ideologii zaciemniających umysły i prowadzących do wojny, nieustannie ostrzega przed niebezpieczeństwami, jakie one niosą. Jego kroniki i reportaże należy czytać jako kontekst powstania *Dwóch końców świata*. Jak zauważa Grażyna Zipold-Materkowa, „w 1933 r. Słonimski, którego *Kroniki tygodniowe* można uznać za najwrażliwsze narzędzie opinii publicznej, poświęcił hitleryzmowi felieton o zasadniczym znaczeniu”³⁴. Chodzi o kronikę 22 z 1933 roku, którą Słonimski poprzedza słowami: „Walka z człowiekiem poprzez zniszczenie najpierw zasad moralnych, potem pozbawienia go praw ludzkich, a następnie zagłada (?) człowieczeństwa rozpoczęły się”³⁵. „Odtąd stale zajmował się sprawą hitleryzmu we wszystkich jego przejawach – konkluduje Zipold-Materkowa. – Reagował na każde kolejne wydarzenie w Niemczech, ostrzegał opinię publiczną przed wszystkimi możliwymi konsekwencjami tej sprawy. Jego gorące pióro budziło społeczeństwo, nie pozwalało mu przespać żadnego posunięcia Hitlera”³⁶.

Jeszcze przed 1933 rokiem Słonimski śledził rozwój faszyzmu i hitleryzmu oraz kroki Hitlera. Po dojściu do władzy w 1933 roku kariera kanclerza III Rzeszy stała się tematem przewodnim w jego publikacjach. Faszyzm, hitleryzm, rasizm, szowinizm, demagogia są stałymi obiektami demaskacji w *Kronikach tygodniowych*. Słowa kluczowe – synonimy hitleryzmu i faszyzmu – to: „błazeństwo”, „barbarzyństwo”, „kłamstwo”, „nonsens”. „Trzeba walczyć z hitleryzmem, z kłamstwem i najordynarniejszą demagogią, jaką zna historia ludzkości”³⁷ – czytamy w kronice z 11 lutego 1934; „nowy człowiek pragnie być okłamywany”³⁸ – pisze w kronice pod datą 5 marca 1933, 3 grudnia 1932 roku stawia pytanie retoryczne: czy można wierzyć, że Hitler nie chce wojny?

Podobnie jak Sikorski, Słonimski wskazuje, jak po I wojnie światowej zamiast oczekiwanego i upragnionego pacyfizmu zwycięża dążenie do nowej wojny, mimo układów pokojowych. W cytowanej wyżej kronice 22 z 14 maja 1933 roku Słonimski

³³ A. Marianowicz, *Posłowie*, [w:] A. Słonimski, *Dwa końce świata...*, dz. cyt., s. 123.

³⁴ G. Zipold-Materkowa, *Hitler i faszyzm na lamach „Wiadomości Literackich”*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka” 1984, nr 2, s. 339.

³⁵ Zob. A. Słonimski, *Kroniki Tygodniowe 1932–1935*, Warszawa 2001, s. 106.

³⁶ G. Zipold-Materkowa, *Hitler i faszyzm...*, dz. cyt., s. 340.

³⁷ A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe...*, dz. cyt., s. 186.

³⁸ Tamże, s. 99.

pisze o potrzebie antywojennej edukacji i że szansę na to otworzyła wizyta Thomasa Woodrowa Wilsona w Europie; krytykuje zbyt chłodny stosunek intelektualnej elity Europy do spraw polityki i proponuje: „[...] na początek protest uczonych całego świata przeciw gnębieniu i torturowaniu ludzi bezbronnych w Niemczech. Warto by rozrzucić z aeroplanów parę milionów egzemplarzy protokołu naukowego, podpisanego przez najwybitniejszych antropologów świata, objaśniającego zagadnienie wyższości rasy germańskiej nad rasą słowiańską i semicką oraz pogląd wiedzy na kryteria czystości rasowej”³⁹. Pod datą 2 kwietnia 1933 roku pisze: „[...] po wojnie wychowywano ludzi w afirmacji zasad, które doprowadziły do wojny. Nonsens, barbarzyństwo i głupota szerzy się jak epidemia”⁴⁰. W tej samej kronice zadaje pytanie, jakie wychowanie mogła by mieć młodzież w czasach, gdy Mussolini został kandydatem do Pokojowej Nagrody Nobla.

Słonimski analizuje mechanizmy kariery kanclerza III Rzeszy, pokazuje jego ewolucję od „błazna” do kultowej postaci politycznej na scenie niemieckiej i międzynarodowej. Jako jedno z jawnych barbarzyństw faszyzmu ukazuje atak na inteligencję i kulturę, pisze o emigracji i sprzeciwie Thomasa Manna, o wygnanych z Niemiec noblistach, o berlińskim autodafe książek, porównanym z pożarem Biblioteki Aleksandryjskiej. „Spalenie dzieł Marksa, Freuda, Manna, Remarque’a czy Zweiga to tylko błazeństwo, co prawda bardzo ponure, ale niegroźne. Dzieła tych pisarzy są własnością świata”⁴¹ – pisze w kronice z 21 maja 1933 roku. W kronice z 24 września 1933 porównał prześladowania Żydów do rytualnego zabijania zwierząt i połączył to z wyrokiem śmierci na Alberta Einsteina, wydanym przez organizację faszystowską: „Albo humanitaryzm, albo rytualny ubój bydła. Ten ubój, a raczej upór bydła nie doda żydom sympatii w Europie. Jakaś organizacja hitlerowska wydała wyrok śmierci na Einsteina. Oburzona Europa jest tak wstrząśnięta, że aż zamilkła. A może jednak wywoła to reakcję? Może ten wyrok na Einsteina stanie się końcem teorii względności, stosowanej wobec hitleryzmu, i rozpocznie erę bezwzględności”⁴².

Za jedną z groźnych cech Hitlera Słonimski uważa brak poczucia humoru, który kojarzy z fanatyzmem oraz z charakterem państwa i kultury niemieckiej. „Nie przypadkiem Słonimski uważał, że humor jest bronią przeciw fanatyzmowi”⁴³ – pisze Tomasz Bocheński. W kronice z 11 czerwca 1933 roku czytamy:

Brak poczucia humoru jest przykrym kalectwem. Czy jest możliwe, aby taki pan z wąsikami mógł być dyktatorem we Francji lub Anglii? Sądzę, że nawet w Polsce nie dałby rady. Piękny Adolf z całym swym programem czystej rasy i czystego nonsensu jest postacią zbyt groteskową dla burżuazji, mieszczanina czy robotnika francuskiego. [...] Ponurość fanatyka czy nadęta powaga karnego hitlerowca nie znosi uśmiechu sceptycznego, nie

³⁹ Tamże, s. 107.

⁴⁰ Tamże, s. 105.

⁴¹ Tamże, s. 108.

⁴² Tamże, s. 143.

⁴³ T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Schulza, Gombrowicza. Lata trzydzieste*, Kraków 2005, s. 46.

znosi wesołości, nienawidzi dowcipu. Nie znosi również interwencji humoru wszelka celebrecja⁴⁴.

W relacjach z *Mojej podróży do Rosji* Słonimski opisuje swoje wrażenia z drugiej czołowej dyktatury XX wieku – komunizmu. Pisze o porządku wojskowym w Moskwie i wodzowskim kulcie Stalina (którego porównuje do byka), opowiada o swoich spotkaniach z pisarzami (Pasternak, Majakowski, Leonow). Już w pierwszej relacji opowiada o oczekiwaniach, z jakimi podróżuje do Rosji, zadając pytanie, czy sam podlega propagandzie burżuazyjnej albo sowieckiej, czy jedzie do kraju żywego socjalizmu czy sowieckiego terroru i jaka jest prawda. Jedną z odnalezionych prawd dotyczy militaryzacji życia:

Nie przeżyłem jednego dnia w Moskwie abym nie spotkał oddziału maszerujących żołnierzy, abym widział niebo wolne od huczących nad miastem samolotów. Nieraz w środku miasta, wśród aut, dorożek i tramwajów, przeciął mi drogę czarny, opancerzony tank. Obserwator z Marsa, patrząc na narody zamieszkujące Ziemię, mógłby nas porównać do jelonków albo krabów morskich. Na słabych nóżkach toczą się wątle odwłoki, uzbrojone w ogromne i nieproporcjonalne kleszcze. Silne, celowe, zwinne jest tylko to co służy do walki i zabijania. [...] Armia wychowuje pewien typ człowieka. Człowieka przeszłości⁴⁵.

Motyw obserwacji z Marsa przypomina początek powieści *Wojna światów* Herberta George'a Wellsa, kiedy Marsjanie przed atakiem przyglądają się Ziemi. Wyrażną jest tu symbolika czerwonej planety.

Powieść-pamflet *Dwa końce świata* powstała oczywiście w kontekście wspomnianych publikacji, odbijając w sposób satyryczno-groteskowy cywilizacyjno-kulturowe i polityczne przewidywania przyszłej wojny jako totalnej katastrofy. Jak wygląda koniec świata według Słonimskiego? Został on zaplanowany na 30 czerwca 1950 roku przez „Boga i Stwórcę nowej ludzkości”, jak sam siebie nazywa Niemiec Hans Retlich, właściciel majątku w pobliżu wsi Ruben w Danii.

Przedstawiona przez Słonimskiego fikcyjna biografia Retlicha jest pełna momentów symptomatycznych i ukazuje w stylu groteskowo-parodystycznym patologię hitlerowca. Retlich to syn strażnika więziennego. W młodości fascynował się literaturą i filozofią (ze szczególną pasją czytał Hegla i Nietzschego). Brał udział w I wojnie światowej, szybko dochodząc do stopnia kapitana. Po wojnie stał się neurastenikiem, potem narkomanem, leczył się, gorliwie angażował w politykę i moralistyczną krytykę sztuki (kwestionował nagość na obrazach). Przeszedł przez fazę gorliwego katolicyzmu. Nawiedzały go sny o wojnie, marzył o rzuceniu granatu ręcznego w grupę żołnierzy, o przelocie nad ogromną armią i zrzuconiu bomb, które rozdzierają setki ludzi. Wszedł do narodowosocjalistycznej partii Hitlera, został aktywnym członkiem grupy Sturmabteilung i sam zabił dwóch Żydów podejrzewanych o komunizm. Został

⁴⁴ Tamże, s. 115.

⁴⁵ Tamże.

komendantem jednego z brunatnych domów, a następnie awansował na stanowisko komendanta obozu koncentracyjnego. Jego ulubioną rozrywką było zmuszanie więźniów do śpiewania chorałów pod uderzeniem bata. Wprowadził ośmieszanie powszechnie stosowane wobec wrogów ruchu nacjonalistycznego. W tym samym czasie napisał swoje pierwsze „wiersze w prozie”, które ukazały się w wydawnictwie państwowym. Problem pojawił się, gdy spróbował opublikować swoje utwory w języku angielskim i zostały one odrzucone przez wydawnictwo, a także gdy jego dramaty nie mogły być wystawiane na scenach narodowosocjalistycznych. Doprowadziło to do złamania kariery i wszystkich dalszych konsekwencji w postaci zagłady świata.

Dla Hansa Retlicha zniszczenie poprzedniej ludzkości i stworzenie nowej jest generalną korektą na wielu płaszczyznach (biblijnej wersji świata, historii i kultury ludzkości), realizującą absolutną dyktatorską władzę, i osobistą zemstą za... nieopublikowane dzieła (można tu rozpoznać paralelę z nieudaną realizacją artystyczną Hitlera). Ze swojej osobistej stacji radiowej Retlich wysyła serie wiadomości do ludzkości, którą zamierza zniszczyć tzw. niebieskimi promieniami – oddziałującymi fatalnie na każdą żywą istotę i zachowującymi środowisko materialne w nienaruszonym stanie. W swoim manifestie jeszcze jaśniej opisuje, co dokładnie zamierza i jak odtworzy ludzkość z wybranej grupy ludzi w wieku od 12 do 15 lat, „całkowicie niemuzykalnych i daltonistów”, wychowanych w pełnej izolacji. Jego projekt zakłada radykalnie zniszczenie religii, sztuki i komunizmu, zakaz patrzenia w niebo (co może budzić niezdrowe instynkty). Wydaje 10 nowych przykazań Bożych, które są zupełnym przeciwieństwem przykazań biblijnych. Pierwsze wiadomości Retlicha nie były traktowane poważnie, część opinii publicznej uważała, że to początek audycji radiowej na podstawie powieści Karela Čapka *Wojna z płazami* (później utwór został przetłumaczony pod tytułem *Inwazja jaszczurów*) lub sensacyjnego słuchowiska według Wellsa. Stopniowo staje się jasne, że „nowy Noe” nie żartuje, zwłaszcza po pierwszych pokazach broni. Słonimski przekazuje reakcje różnych grup społecznych i ich przywódców w obliczu paniki, w tym narodowych socjalistów i Hitlera, sowieckich komunistów i Stalina.

Realizując swoje plany, Retlich przenosi ludzkość z powrotem do epoki życia jaskiniowego (idea barbarzyństwa wojen), a sam wciela się w rolę rzymskiego generała (idea Słonimskiego o barbarzyństwie hitleryzmu i ambicjach imperialnych). Wprowadza totalny porządek dyktatorski i kult swojej osobowości jako bóstwa. Gdy brakło mu konfliktów zbrojnych, Retlich zaczął rozgrywać tzw. Rubenitów (imię nowej ludzkości) w różnych częściach globu, aby mogli wejść ze sobą w konflikt. Jako część Rubenitów występują w powieści Lapończycy, specjalnie wybrani i „wychowywani” przez Retlicha naród, odznaczający się swoim smutnym i ponurym charakterem i bliskością, o trybie życia niewiele się różniącym od zwierzęcego. Ostatecznie, choć przewiduje całkowity brak czynników prowadzących do buntu i oporu (podobnie jest w opowiadaniu *System* i w dramacie *R.U.R* Karela Čapka, a także w *Nowym wspianym świecie* Aldousa Huxleya), to jednak staje się ofiarą zamachu dokonanego przez Yara, wodza zbuntowanych Lapończyków. Yar zdejmuje wieniec z głowy zabitego Retlicha, ozdabia sobie skronie i wskakuje na tank Rubenitów. To kolejny nowy władca ludzkości, głoszący równość i kolektywizację życia, w którego obliczu łatwo można rozpoznać drugi totalitaryzm – totalitaryzm sowiecki. Bardzo symboliczne jest to, że Yar zburza

most nad Wisłą żeby wznosić „nowy gigantyczny most, jakiego świat nie znał przed epoką rubienitów”⁴⁶.

Pod koniec powieści dwóch jedynych ocalałych warszawiaków, księgarz Henryk Szwalba i pijak Homiak, oraz profesor Panhurst z Edynburga i zakochana w nim asystentka, panna Walker, zbierają się w Warszawie. Homiak opuszcza grupę i dołącza do Lapończyków. Schwalbę porównuje się do Robinsona, który znajduje swojego Petkana, ale jest to porównanie sparodiowane. Trzeba jednak uwzględnić rangę postaci „Robinsona warszawskiego”, symbolizującego wszystkich tych, którzy, ukrywając się, samotnie przeżyli wojnę („Robinsonem warszawskim” nazywany był także kompozytor i pianista Władysław Szpilman).

Wydanie powieści Słonimskiego nie odbyło się bez reakcji ze strony krytyki, która zauważyła aktualne, łatwo czytelne obiekty wizji satyrycznej, lecz ze względu na formę potraktowała powieść jako zbyt publicystyczną i zbliżoną do konwencji felietonów. „Aktualną, na Wellsowskich pomysłach opartą nową powieść Słonimskiego, nazwałbym raczej zbiorem ciętych i przejrzystych felietonów, których satyryczne ostrze wymierzone jest przeciwko modnym dziś koncepcjom koszarowo-totalnym”⁴⁷ – pisze Bolesław Dudziński w przeglądzie nowych książek w lewicowym piśmie „Robotnik”. Krytyk uznaje „krytyczną syntezę idei totalnych i dyktatorskich”, lecz zauważa w utworze brak pozytywnej alternatywy. Przyjmując głos Pankhursta za myśl autora, podkreśla przestrożę, że nauka może się obrócić przeciw naukowcy i przeciw ludzkości.

„Karykatura faszyzmu, którego wyrazicielem jest zwariowany Niemiec oraz skarykaturowanie stalinizmu, którego reprezentantem jest zbuntowany Lapończyk”⁴⁸, okazuje się czytelna dla autora innej recenzji *Dwóch końców świata*, podpisującego się inicjałami M.K., opublikowanej w piśmie „Naprzód”. Krytyk także dostrzega podobieństwo powieści do felietonu. Można tu zauważyć, że forma powieści jest otwarta na wpływy innych gatunków (publicystycznych i naukowych). Zbliżenie struktury i języka powieści antyutopijnej do felietonu i innych gatunków publicystycznych jest tendencją w literaturze lat 30. Kiedy autor takiej powieści jest aktywnym publicystą i myślicielem społecznym, śledzącym także aktualne wydarzenia w nauce, wtedy taka orientacja gatunkowa wydaje się w pełni naturalna. Świadczy o tym wyraźnie proza Karelá Čapka, prowokująca tezę o roli „publicystycznego demiurga” (określenie bułgarskiego bohemy Velichka Todorova)⁴⁹.

Po wojnie, która zweryfikowała diagnozy Słonimskiego, nie wznowiono powieści, najprawdopodobniej ze względów ideologicznych, choć autora uznano za piewę rewolucji proletariackiej. Jego twórczość wciąż spotyka się z krytyką i wielokrotnie była przedmiotem rozbieżnych ocen i oskarżeń. Zasługa nowego odkrycia powieści należy do Marty Wyki, która w książce *Głosy różnych pokoleń* (1989) przyznała należne jej miejsce w historii literatury. Wyka zestawia tekst Słonimskiego z katastroficznymi

⁴⁶ Tamże, s.111.

⁴⁷ B. Dudziński, *Nowe książki*, „Robotnik” 1937, nr 106 (12 kwietnia), s. 2.

⁴⁸ M. K. (Maurycy Kanfer), *Powieść Antoniego Słonimskiego*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 270 (2 października), s. 8.

⁴⁹ B. Тодоров, *Световният чех. Книга за Карел Чапек*, София 1990, s.102–130.

wizjami Witkacego, podkreślając odmienne szkoły myślenia pisarzy, inny język protestu, lecz bliski obu dramatyzm: „Jego prognoza dla cywilizacji, poddanej naciskowi dyktatur i mas była równie dramatyczna jak witkacowska, lecz urodziła się przecież w innej szkole myślenia”⁵⁰. Jak zwraca uwagę Marta Wyka, „przedmiotem wiary Słonimskiego jest wszystko to, co było przedmiotem totalnego zwątpienia Witkacego”; i dalej: „skazał swoją współczesność na zagładę, ponieważ chciała pielęgnować te wszystkie wartości, które tworzyły określoną wersję cywilizacyjnego optymizmu”⁵¹. Zrehabilitowana w Polsce powieść Słonimskiego nie jest znana w Bułgarii⁵².

Dwa lata po interpretacji Marty Wyki ukazało się drugie wydanie dzieła z posłowiem pisarza satyryka Antoniego Marianowicza (1923–2003), który pamiętał pierwsze wydanie i znał Słonimskiego osobiście. W komentarzu do powieści Marianowicz opisał wrażenia z trzech wymownych spotkań z książką – przed wojną, po wojnie i przy okazji nowego wydania. Rozpoczął swoje posłowie, zwracając uwagę na okładkę, która jest kolażem Levi-Hima z lat 30. i nie ma bezpośredniego związku z fabułą. Przedstawia plac Piłsudskiego w Warszawie z bohaterem dzieła Szwalbą (jeden z dwóch ocalałych warszawiaków) leżącym na swojej żółtej sofie, a w oddali „uderzająco realistyczne” ruiny Hotelu Europejskiego i budynek przy Krakowskim Przedmieściu 40, gdzie przed wojną mieściła się redakcja gazety „Kurier Warszawski”, a dziś stoi pomnik Bolesława Prusa. „Po wojnie, kiedy *Dwa końce świata* znowu trafiły do moich rąk – pisze Marianowicz – uznałem, już bez tego rodzaju skojarzeń, że przeżytego przez ludzkość horroru nie jest w stanie oddać żadna literacka metafora. Dopiero ostatnio, przy kolejnej lekturze powieści, przeszło w pół wieku po jej napisaniu i w kilkanaście lat po śmierci autora, zdałem sobie sprawę z ponadczasowości wartości *Dwóch końców świata* i uderzającej charakterystyczności tego zapomnianego utworu dla pisarskiego dorobku Antoniego Słonimskiego”⁵³.

Zakończenie

Niniejszy tekst postawił w centrum uwagi lekturę paralelną dwóch książek z lat 30. XX w., na pierwszy rzut oka bardzo oddalonych od siebie (nawet nieporównywalnych), należących do dwóch różnych (można powiedzieć: przeciwstawnych) stref piśmiennictwa: *Przyszłą wojnę* Sikorskiego, ilustrującą historię polskiej myśli wojennej, należąca do nurtu prognostycznej publicystyki polityczno-wojskowej oraz powieść fantastyczno-satyryczną i antyutopijną *Dwa końce świata* Słonimskiego.

Książki te wydają się być wobec siebie dalekie także ze względu na autorów. Z jednej strony słynny generał, bohater dwóch wojen, z drugiej – poeta z grupy Skamander, publicysta – autor popularnych w dwudziestoleciu *Kronik tygodniowych* i *Mojej podróży do Rosji*, mniej znany jako powieściopisarz.

⁵⁰ M. Wyka, *Głosy pokoleń...*, dz. cyt., s. 40.

⁵¹ Tamże, s. 34

⁵² Autorka niniejszego tekstu ma poważny zamiar przetłumaczyć i wydać tę powieść Słonimskiego.

⁵³ A. Marianowicz, *Posłowie...*, dz. cyt., s. 123.

Tak usytuowana lektura w ujęciu porównawczym mogła zostać przedstawiona w innym kontekście horyzontu znaczeniowego, łączącego książki i autorów, to znaczy, włączona do takiego porównania, którego nie widać na pierwszy rzut oka. Tam widzieliśmy to, co niezaprzeczalnie ich łączy: wspólny, prognostyczno-profetyczny i katastroficzny kontekst lat 30. XX wieku. Należy podkreślić, że Sikorski, człowiek czynu, jest niemniej człowiekiem słowa, mówcą i publicystą, a Słonimski wierzył, że słowo może walczyć (świadectwem tego jest duża frekwencja czasownika „walczyć z” w jego publicystyce). Obaj zarysowali wizje oparte na słusznej diagnozie dwóch totalitaryzmów, w obu tekstach są elementy futurologii i antyutopii; obaj autorzy przewidzieli przyszłą wojenną katastrofę, doczekali się spełnienia tych wizji i musieli na nie reagować, każdy w swoim zakresie oraz z pozycji zewnętrznej, emigracyjnej. Siły, wobec których walczyli w latach 30. XX w., były o wiele mocniejsze i skutecznie zagłuszyły kasandryczne głosy ich wizji historii.

Bibliografia

- Bodin P.-A., *The Cassandra Motif in Szyborska and Miłosz*, „Poljarnyj Vestnik. Norwegian Journal of Slavic Studies” 2018, vol. 21, s. 1–14.
- Bocheński, A. *Między Niemcami a Rosją*, Warszawa 1994.
- Cat-Mackiewicz S., *Historia Polski od 11 listopada 1918 do 17 września 1939*, Kraków 2012.
- Davies N., *Europa walczy 1939–1945. Nie takie proste zwycięstwo*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 2008.
- Dudziński, B., *Nowe książki*, „Robotnik” 1937, nr 106 (12 kwietnia), s. 2.
- Habowski, M. *Realista nierealistyczny: rzecz o Adolfie Bocheńskim*, „Racja Stanu. Studia i materiały” 2011, nr 2(10), s. 161–174.
- Hostowiec P., *Esej dla Kasandry*, „Kultura” 1950, nr 6(32), s. 6.
- Kanfler, M. (M.K.), *Powieść Antoniego Słonimskiego*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 270 (2 października), s. 8.
- Marianowicz A., *Posłowie*, [w:] A. Słonimski, *Dwa końce świata*, Warszawa 1991, s. 123–126.
- Miłosz C., *Śmierć Kasandry*, „Odrodzenie” 1945, nr 21, s. 7.
- Mosur-Darowski P., *Polska na drodze do wojny. Ludzie, którzy przewidzieli katastrofę 1939 roku*, 31.08.2019, Onet.pl, <https://wiadomosci.onet.pl/kraj/polska-1939-ludzie-ktorzy-przewidzieli-przebieg-ii-wojny-swiatowej/fmzfetv> [dostęp: 12.05.2023].
- Rezmer W., *Generał Władysław Sikorski – pisarz i publicysta wojskowy*, „Biuletyn Fundacji Generał Elżbiety Zawackiej” 2013, nr 63, s. 3–39.
- Sikorski W., *Przyszła wojna, jej możliwości i charakter oraz związane z nim zagadnienia obrony kraju*, Warszawa 1984.
- Słonimski A., *Dwa końce świata*, Warszawa 1991.
- Słonimski A., *Kroniki tygodniowe 1932–1935*, Warszawa 2001.
- Słonimski A., *Moja podróż do Rosji*, cz. 8: *Militaryzm, czyli noc ostatnia*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 35, s. 1.
- Stempowski J., *Listy Jerzego Stempowskiego do Janiny i Wacława Kościatkowskich*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2000, nr 3, s. 132.
- Studnicki W., *Wobec nadchodzącej wojny*, wstęp i oprac. J. Sadkewicz, Kraków 2018.

- Wilkoń T., *Katastrofizm poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*, Katowice 2016.
- Wyka M., *Głosy różnych pokoleń*, Kraków 1989.
- Zdziechowski M., *W obliczu końca*, Wilno 1938.
- Zipold-Materkova G., *Hitler i faszyzm na łamach „Wiadomości Literackich”*, „Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka” 1984, nr 2, s. 337–347.
- Тодоров В., *Световният чех. Книга за Карел Чапек*, София 1990. [Todorov V., *Svetovniyat check. Kniga za Karel Čapek*, Sofiya 1990.]

**Cassandra’s voice. A prognostic vision of the war between journalism and literature
(*The Future War* by Władysław Sikorski and *Two Ends of the World*
by Antoni Słonimski in the context of forecasts of the 1930s)**

Abstract

The article formulates predictions as a rational variant of prophetism in the literature and journalism of the interwar period. The motif of the unheard Cassandra is a metaphor for the impossibility of warnings and predictions of impending war to intervene in the course of history to avert future catastrophe. This motif was derived from the essays of Czesław Miłosz and Jerzy Stempowski and applied to the understanding of prognostication in the 1930s. The projected visions of the war in the historical-political books of Bocheński, Studnicki, Cat Mackiewicz were discussed. A parallel reading of *The Future War* by Sikorski and *The Two Ends of the World* by Słonimski was made in the context of his anti-fascist and anti-totalitarian journalism.

Słowa kluczowe: prognostyka, profetyzm, motyw niewysłuchanej Kasandry, futurologia, Władysław Sikorski, Antoni Słonimski, Jerzy Stempowski, Czesław Miłosz

Key words: prognostics, prophetism, motif of the unheard Cassandra, futurology, Władysław Sikorski, Antoni Słonimski, Jerzy Stempowski, Czesław Miłosz

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 23 (2023)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.23.12

Dorota Kielak

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID 0000-0002-0227-5820

Historia i biografia, czyli o trylogii ukraińskiej Józefa Łobodowskiego

Józef Łobodowski opisał w swojej trylogii ukraińskiej – składającej się z części: *Komysze, W stanic, Droga powrotna* (1955–1961) – historię niezbyt odległą, bo rozgrywającą się trzydzieści kilka lat wstecz¹. Fabularną kanwą utworu stały się zdarzenia z czasów rewolucji bolszewickiej i wojny domowej w Rosji, rozgrywające się na terenach Kubania. Stwierdzenie Jerzego Świącha, że uwagę Łobodowskiego-poety przyciągają „[...] ciemne karty historii: koliszczyzna, rzeź humańska, tragiczne rozmijanie się narodowych interesów Polski i Ukrainy w naszym wieku, głód i pacyfikacje wsi na Wołyniu...”², znajduje swoje uzasadnienie również w odniesieniu do wspomnianej prozy, w której przedstawiona została między innymi „historia kozactwa ukraińskiego na przestrzeni wieków, szczególnie w okresie wojny domowej w latach 1918–1922”³, a groza historii „spuszczonej z łańcucha”⁴ jest w niej równie sugestywna i porażająca. Pisarz, który jako autor liryki stał się „poetą doświadczenia historycznego”⁵ – jak określił go Świąch – w owej prozie rekonstruował tragiczny w swym przebiegu proces przeobrażania się rosyjskiego państwa po rewolucji bolszewickiej, tworząc obraz „zamierającego świata mieszczańskiej Rosji”⁶ w okresie „tych kilku miesięcy, kiedy wreszcie żyło się w Rosji grzesznie i dziko [...]”⁷. Ta właśnie „dzikość” życia na styku dwóch epok: czasów

¹ Kazimierz Bartoszyński pisze, że „kształtując powieść historyczną zakłada się nie tyle przeszłościowość relatywną, ile niejako immanentną”; K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 15.

² J. Świąch, *Niepokorny wędrowiec*, [w:] J. Łobodowski, *List do kraju*, wyb. wierszy i oprac. J. Świąch, Lublin 1989, s. 7.

³ L. Siryk, *Naznaczony Ukrainą. O twórczości Józefa Łobodowskiego*, Lublin 2002, s. 127.

⁴ J. Świąch, *Niepokorny wędrowiec...*, dz. cyt.

⁵ Tamże, s. 11.

⁶ C. Jeśman, *W kubańskiej pustyni i puszczy*, „Wiadomości Literackie” [Londyn] 1956, nr 16, s. 4.

⁷ Tamże.

Rosji carskiej oraz Rosji poddanej bolszewickiemu terrorowi, utworzyła filtr, przez który spogląda się na zmianę cywilizacyjną w obrębie dawnego imperium Romanowów. Skala dokonujących się w wyniku rewolucji przemian społecznych i obyczajowych ujawnia się w trylogii w sugestywnej opowieści o koszmarze życia na zakręcie historii.

Trylogia ukraińska daje obraz zmian dokonujących się w strukturze i mentalności społecznej w Rosji po przewrocie bolszewickim. Znalazła się w niej relacja z pierwszego etapu wprowadzania porewolucyjnego porządku społecznego na podkawkaskich terenach imperium rosyjskiego, a konkretnie – ukazany został mechanizm kształtowania się społecznej hierarchii i zbiorowych interakcji w nowych warunkach politycznych. Pisarz odsłania bolesny proces przewartościowań społecznych, w wyniku których nie tylko bolszewicy uzyskują status społecznej elity. Zdobywają go również bardzo młodzi ludzie, usytuowani na granicy świata przestępczego, potrafiący zgromadzić w szybkim czasie bogactwa dające im przywilej przywództwa w określonych grupach środowiskowych. Przykładem takiej osoby jest młody Kozak, „jeden syn wzbogaconego zbożowego kupca”⁸, zwany Czarnym Jegorką, niezwykle operatywny, żyjący w społecznej enklawie niepoddającej się nadzorowi czekistów, pomagający represjonowanym przez władze bolszewickie mieszkańcom Jejska – w tym również polskim rodzinom związanym z carską armią, a po przewrocie „uwięzionym” w tym nadmorskim porcie bez możliwości powrotu do odradzającej się ojczyzny. Czarny Jegorka przedstawiony został jako miejscowy łotrzyk, który „został atamanem, siedzi w komyszach, topi oficerów w morzu i handluje dziewczętami”⁹. Respekt przed nim czuły nawet bolszewickie władze, dzięki czemu udało mu się stworzyć własną anarchistyczną republikę w komyszach, czyli na bagnistym wybrzeżu Morza Azowskiego nad Zatoką Achtyrską. Drugą tego typu postacią był Ormianin Grisza Aszwajanc „o szpetnej twarzy i rozdwojonej naturze bandyty i szlachetnego obrońcy słabych”¹⁰, wspierający swoją zbójczą aktywnością głodujących, wcielający się w postać Janosika Kubańszczyzny, który swój majątek zdobyty w niejasny sposób ukrył wysoko w górach Kaukazu. Jego działalność – nosząca cechy mafijnej – w najlepszy sposób ujawniała też skalę zmian w społecznej aksjologii, wymuszonych przez realia życia pod kontrolą czekistów, czyli strażników nowego państwa, „wyzwolonych ze wszelkich nakazów rozumu, hamulców moralnych czy poczucia interesu narodowego”¹¹. Jako człowiek „ustosunkowany” w jejskim półświatku stawał się gwarantem bezpieczeństwa dla bezdomnych dzieci różnych narodowości, również i tych przebywających w tzw. *dietdomach*, czyli bolszewickich odpowiednikach sierocińców – przybytkach usankcjonowanej przemocy i prostytucji nieletnich. Był również „wybawicielem od ulicy, głodu i pijanych marynarzy”¹² dla arystokratki Kławdi Aleksandrownej, która po śmierci męża – kapitana piechoty w carskiej armii – zmuszona była wraz z córką Ziną do utrzymywania się z nierządu.

⁸ J. Łobodowski, *Komysze. Trylogia ukraińska I*, Kraków 2020, s. 23.

⁹ Tamże, s. 25.

¹⁰ A. Nasalska, *Uroda życia i obłąd historii. O powieściach Józefa Łobodowskiego*, [w:] *Między literaturą a polityką. O Józefie Łobodowskim*, red. L. Siryk, E. Łoś, Lublin 2012, s. 158.

¹¹ B. Olszewska-Dyoniziak, *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*, Wrocław 1999, s. 90.

¹² J. Łobodowski, *Droga powrotna. Trylogia ukraińska III*, Kraków 2020, s. 218.

Sytuacja, w której ta dojrzała kobieta, pochodząca z wyżyn społecznych, ze strachu przed głodem stała się wierną nałożnicą dużo młodszego od siebie, operatywnego watażki, w najlepszy sposób obrazuje skalę opisanych przez Łobodowskiego zmian w społecznej strukturze i aksjologii komunistycznego imperium. Dopełniają tę wizję informacje o uruchamianych przez nową władzę mechanizmach społecznej kontroli, której służyła zintensyfikowana inwigilacja, a także brutalne metody zastraszania oraz eliminowania przeciwników politycznych. Można przyjąć, że nadrzędny cel, jakim było zbudowanie potężnego nowego społeczeństwa,

miał uświęcać wszelkie środki, jakie do jego realizacji podjęto, a więc masowy terror policyjny, masowe mordy na niespotykaną skalę, szpiegostwo i donosicielstwo przenikające wszystkie grupy i warstwy społeczne, prowadzące do dalszej atomizacji społeczeństwa i tak już wyobcowanego z wszelkich więzi klasowych, narodowych, politycznych i zawodowych¹³.

Wśród ofiar tego typu restrykcji znalazła się między innymi rodzina głównego bohatera – Stasia Majewskiego. Do tego opisy przymusowych kontrybucji nakładanych na społeczność kozacką, efekt krwawo stłumionego powstania w kozackich chutorach, tworzą istotne dopełnienie skonstruowanego przez pisarza obrazu porewolucyjnego życia w bolszewickiej Rosji. Pisarz nie przyjmuje przy tym postawy „obrońcy jakiegokolwiek partii czy kierunku”¹⁴, pokazując, że „bolszewicy, «dienikinowcy», «komyszewcy» i «zieloni» popełniają takie same albo bardzo do siebie podobne bestialstwa i zbrodnie, i podobnie, w pewnym sensie, są nieświadomi zła”¹⁵.

Między powieścią historyczną a reportażem

Opowieść Łobodowskiego o porewolucyjnym życiu w Rosji porusza grozą opisywanej historii, na co wpływ miał niewątpliwie fakt, że uwiecznione w niej zostały wydarzenia, które stały się niegdyś udziałem samego pisarza. Jak twierdzi Maria Danilewicz-Zielińska, autor trylogii ukraińskiej „przerabia swój życiorys na cykle powieściowe w zaiste iwaskiewiczowskich rozmiarach”¹⁶. Dzieje nastoletniego Polaka – Stasia Majewskiego, syna carskiego pułkownika, uwięzionego przez wojnę i rewolucję w Jejsku nad Morzem Azowskim, przemierzającego bezkresny step, szukającego schronienia w nadmorskich komyszach, wędrującego po kozackich chutorach, znajdującego się w samym sercu buntu kozackiego przeciwko narzuconej władzy bolszewickiej, żyjącego w społecznych enklawach niepoddających się administracji bolszewików, stały się opowieścią o trudnym przebiegu historii relacjonowanej z perspektywy przeżyć Łobodowskiego z okresu dojrzewania, przypadającego na czas wojny i rewolucji. Wiadomo bowiem, że pisarz – podobnie jak ukształtowany przez niego bohater – był synem

¹³ B. Olszewska-Dyoniziak, *Antropologia totalitaryzmu...*, dz. cyt., s.56.

¹⁴ C. Jeśman, *W kubańskiej pustyni...*, dz. cyt., s. 4.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992, s. 257.

pułkownika armii carskiej, który w momencie wybuchu wojny w 1914 roku wyjechał wraz z rodziną do Moskwy, by w 1917 przenieść się do portowego miasta Jejsk nad Morzem Azowskim na Kubańszczyźnie, współcześnie obejmującej swych zasięgiem obszar ziem Kraju Krasnodarskiego, Adygei oraz części Karaczajo-Czerkiesji, Kraju Stawropolskiego i obwodu rostowskiego. Tam też – tak, jak jego bohater – pochował ojca, wykonując dla niego własnoręcznie trumnę¹⁷. W Jejsku – podobnie jak Staś Majewski – „[...] rewolucję przeżywał na ulicy. Już wtedy, jako sprzedawca papierosów i tytoniu, wchodził w konflikt z władzą [...]. Przyjaźnił się z bezdomnymi dziećmi portowymi ku rozpaczycy [...] rodziców”¹⁸. Jak zaznacza Irena Szypowska, „[...] dwie doby przesiedział w celi więziennej. Miał wtedy dwanaście lat”¹⁹, co znalazło też swój oddźwięk w kreacji Stasia, tak samo uwięzionego na krótko przez bolszewików. Wracał do odrodzonej Polski przez Rostów nad Donem, a w trakcie tejże podróży jego najstarsza siostra Janina zmarła na tyfus²⁰, co – jak można się domyślać – znalazło swoje odbicie w scenach choroby i śmierci powieściowej towarzyszy Stasia – Szurki. Mały Łobodowski był też naocznym świadkiem buntu kubańskich Kozaków, którzy odmawiali dostarczania żywności do głodujących miast²¹.

Autopsja stała się niekwestionowanym atutem relacji Łobodowskiego o wydarzeniach z przeszłości. Sam autor trylogię ukraińską określał jako „w pięćdziesięciu procentach autobiograficzną”²². Osobisty udział Łobodowskiego w opisywanych przez niego wydarzeniach z pierwszych lat rewolucji bolszewickiej w Rosji sprawił też, że – po pierwsze, trylogię można połączyć z pamiętnikarstwem²³, a po drugie – można w niej dostrzec cechy reportażowe²⁴. Jak pisze Izabella Adamczewska – „związki literatury z dziennikarstwem były elementem strategii awangardowych pisarzy dwudziestolecia międzywojennego”²⁵, do których bez wątpienia należy zaliczyć również Łobodowskiego, przedstawiciela Drugiej Awangardy²⁶, urodzonego w 1909 roku i rozpoczynającego swą

¹⁷ I. Szypowska, *Łobodowski. Od „Atamana Łobody” do „Seniora Lobo”*, Warszawa 2001, s. 19.

¹⁸ Tamże, s. 18.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 19.

²¹ *Kalendarium życia Józefa Łobodowskiego*, w: *Józef Łobodowski*, t. 1: *życie, twórczość, publicystyka, wspomnienia*, „Scirptores” 2009, nr 35, s. 12.

²² I. Szypowska, *Łobodowski...*, dz. cyt., s. 18.

²³ Tamże.

²⁴ I. Adamczewska, *Powieść reportażowa czy dziennikarska? Uwagi o międzywojennej twórczości prozatorskiej Jalu Kurka*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2015, z. 2, s. 253. Przy okazji warto podkreślić, że według Feliksa Fryzego, którego osobą Edyta Żyrek-Horodyska uznała za najbardziej znaczącą dla rozwoju polskiego dziennikarstwa na przełomie XIX i XX wieku, „reporter to autor, którego teksty opierają się przede wszystkim na własnym doświadczeniu” (E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż literacki wobec literatury*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 4, s. 127). Również Hanna Krall, a za nią tacy reportażyści, jak Wojciech Tochmann czy Mariusz Szczygieł, podkreślali wagę przeżyć jednostki jako jedynego pryzmatu, przez który reporter dokonuje opisu rzeczywistości (tamże, s. 128).

²⁵ I. Adamczewska, *Powieść reportażowa...*, dz. cyt., s. 253.

²⁶ Por. P. Libera, *Józef Łobodowski (1909–1988). Szkic do biografii politycznej pisarza zaangażowanego*, Paryż 2007, s. 6.

twórczą aktywność od tomu wierszy w 1929 roku, a trzy lata później uczestniczącego w powoływaniu Lubelskiego Związku Literatów²⁷. W dwudziestoleciu międzywojennym pojawiały się też utwory określane mianem powieści reportażowej, niezależnie od tego, że o rozwoju wspomnianej prozy myśli się głównie przez pryzmat współczesnych interakcji reportażu z powieścią²⁸. W 1935 roku ukazała się np. proza Karola Raczyńskiego zatytułowana *To było onegdaj – to było... niedawno. Powieść reportażowa*, poświęcona wydarzeniom roku 1918, mającym miejsce na terenach Ukrainy. Do rozpowszechnienia form reportażowych niewątpliwie przyczyniła się Wielka Wojna, w trakcie której znacznie wzrosła popularność tego rodzaju piśmiennictwa²⁹.

Adamczewska pisze, że w odniesieniu do najnowszej literatury „nie problematyzuje się raczej relacji pomiędzy formą powieściową a gatunkami dziennikarskimi”³⁰, bowiem „nie sprzyja takiej refleksji wszechobecna kreolizacja gatunkowa, zachwianie podziału na literaturę fikcjonalną i niefikcjonalną (piękną/ faktu)”³¹. Trylogia Łobodowskiego jest jednak ciekawym przykładem włączenia do powieści historycznej elementów reportażu³². Dlatego warto przyjrzeć się poetyce tego utworu, rozpoczynając tropienie jego reportażowych naleciałości przede wszystkim od stwierdzenia, że Łobodowski ujawnia właściwe dla reportażysty „werystyczne spojrzenie na opisywaną rzeczywistość”³³. Co prawda wierność detalom epoki bywa zazwyczaj niekwestionowanym atutem powieści historycznej, rzadko jednak zdarza się, by w powieści historycznej tworzyły się ona na gruncie osobistego udziału autora w opisywanych wydarzeniach. Jak pisze Adam Mazurkiewicz, przytaczając zdanie Kazimierza Bartoszyńskiego, realia świata przedstawionego w tego typu utworach są funkcją „[...] zakorzenienia powieści historycznej w sferze znaków kultury. To przecież przez nie czytelnik postrzega artystyczne realia świata przedstawionego, co niewątpliwie umożliwiają mu skonwencjonalizowane obrazy epoki, funkcjonujące w *imaginarium communis*”³⁴. Łobodowski natomiast odślania koloryt epoki, kierując się jedynie własnym doświadczeniem, które pozwala na oddanie – jak pisała Ewa Chylak-Wińska o warsztacie twórczym Ryszarda Kapuścińskiego – „atmosfery, klimatu, nastroju, zapachów, dźwięków, barw, emocji danego człowieka czy społeczeństwa”³⁵. Łobodowski przybliży swojemu czytelnikowi historię wojny domowej w Rosji, unaoczniając ją w sposób kompatybilny z własnymi przeżyciami.

²⁷ Zob. *Kalendarium życia Józefa Łobodowskiego...*, dz. cyt., s. 8, 18, 25.

²⁸ E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż literacki...*, dz. cyt., s. 120.

²⁹ Zob. I. Adamczewska, *Powieść reportażowa...*, dz. cyt., s. 266.

³⁰ I. Adamczewska, *Powieść dziennikarska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, t. XV, z. 1, s. 232.

³¹ Tamże.

³² Izabella Adamczewska definiuje powieść reportażową jako – „zbeletryzowany/upowieściowiony reportaż lub powieść, w której autor posługuje się chwytami reportażowymi (tamże, s. 268).

³³ E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż literacki...*, dz. cyt., s. 120.

³⁴ A. Mazurkiewicz, *Polska współczesna powieść historyczna i kultura popularna (prolegomena)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 5, s. 13.

³⁵ E. Chylak-Wińska, *Afryka Kapuścińskiego*, cyt. za: E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż literacki...*, dz. cyt., s. 130.

Prawdziwym bohaterem powieści jest chaos rewolucyjny. „Wujcio Jasio”, katorżnik rewolucyjny i dowódca miejscowej milicji, pijani marynarze i „czyści” bolszewicy, sprośny lichwiarz Fiłaktiet Arkadjewicz i bajzelmama Kruczynicha z dwiema córkami, byli dworzanie cesarscy przycupnięci przed bolszewikami na południu, pierwsi w mieście przedstawiciele Czeka z Nachiczewanina czy Rostowa, w skórzanych kurtkach. Przelewa się tłum różnobarwny i różnojęzyczny południowego, podkaukaskiego pogranicza cesarstwa. Czerwone bale i pogrzeby i nieudane jeszcze wyprawy konne przeciw kozackim stanicom³⁶.

Jak pisze Katarzyna Aksamit, „autor skupia się [...] na żywym, plastycznym wręcz ujęciu tradycji i obrzędowości”, przez co

[...] czytelnik czuje [...] głośną i niebezpieczną atmosferę miejskiego targu, czuje smak samogonu i zapach stepu podczas wichury. Abstrakcyjnym bohaterem zbiorowym staje się więc Kubańszczyzna, jej ludność poddawana nieustannym próbom głodu i strachu, jej dramatyczna historia i nieustająca niepewność jutra, która determinuje losy każdego bohatera³⁷.

Fabułę utworu wypełniają zdarzenia znane pisarzowi z autopsji, tworzące historię dnia powszedniego na terenach Kubania po przejściu władzy przez bolszewików. Obserwujemy więc bujne życie ulicy wyzwolonej spod wszelkich konwenansów. Czytelnik, wraz z bohaterami, przenika do różnych środowisk, uczestnicząc w ich zajęciach, rozrywkach i rozpaczliwej walce o przetrwanie. Poznaje ich język, sposób myślenia, hierarchię wartości i obyczajowość. Dynamiczne i niekończące się dialogi – ukształtowane zgodnie z założeniem, że „powieści reportażowe cechuje »zniecierpliwienie i gorączkowość«”³⁸ – nie są w gruncie rzeczy niczym innym, jak próbą oddania społecznego żywiołu. Odbiorca jest jednocześnie epatowany wszechobecną erotyką, najlepiej określającą specyfikę życia w porewolucyjnej Rosji. Trzeba oczywiście podkreślić, że bywa ona także eksponowana w powieściach historycznych, w których – jak pisze Bartoszyński – „sfera prywatności, a więc np. dziedzina erotyki ukazywana jest jako teren zachowań społecznych (tzw. obyczajowych), mieszczący się teoretycznie w zakresie zainteresowań historii oraz w ramach historycznej opisywalności”³⁹. W utworach tych za jej pomocą szuka się jednak „indywidualnej motywacji spraw ponadindywidualnych”⁴⁰ lub dokonuje „humanizacji i psychologizacji postaci historycznej”⁴¹. W trylogii Łobodowskiego natomiast intymna sfera życia człowieka nie służy ani odkrywaniu

³⁶ C. Jeśman, *W kubańskiej pustyni...*, dz. cyt., s. 4.

³⁷ K. Aksamit, *Step zamiast pustyni, czyli nowa jakość mitów Sienkiewicza – „Trylogia ukraińska” Józefa Łobodowskiego*, „Nowy Napis Co Tydzień”, 19.08.2021, nr 114, *Step zamiast pustyni, czyli nowa jakość mitów Sienkiewicza – „Trylogia ukraińska” Józefa Łobodowskiego – Katarzyna Aksamit | Nowy Napis* (dostęp: 26.04.2023)).

³⁸ I. Adamczewska, *Powieść reportażowa...*, dz. cyt., s. 266.

³⁹ K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe...*, dz. cyt., s. 14.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże.

indywidualnych motywacji zachowań o znaczeniu historycznym, ani psychologizacji postaci. Tworzy ona natomiast istotny element szeroko zarysowanej panoramy społecznej. Znaczące są w tym kontekście sceny rozwiązości, będące częścią opisu tzw. życia kulturalnego po bolszewickiej zmianie. Obraz teatru w Jejsku został podporządkowany myśli o teatrze jako przybytku uciech cielesnych, w którym „rozbawiony tłum przelewał się z balowej sali do bufetu”⁴², a tworzące go pary co i raz wymykały się „z chaosu czerwonych twarzy i spoconych rąk, aby w zaciszu separarek załatwiać swoje sentymentalne sprawy”⁴³. Wszelkiego rodzaju zmysłowość stała się w bolszewickim imperium nową religią mas. Znaczące jest parodiowanie przez teatralnych aktorów prawosławnej mszy podczas zbiorowej orgii towarzyszącej przedstawieniu:

Chór śpiewał parodie mszy prawosławnej. [...] W pokoju odbywał się bluźnierczy ślub. Wkoło wysokiego stolika wysuniętego na środek chodziła uroczyście młoda para: krępy marynarz i uczepiona jego ramienia naga dziewczyna. Dwie diablice niosły nad ich głowami ślubne korony ze złotego papieru. Olbrzymi drab w pontyfikalnych ornatach wyciągnął w jednej ręce krzyż, w drugiej nadpiął do połowy butelkę. Widzowie zataczali się ze śmiechu, klepali dziewczynę po obnażonych pośladkach, ciągnęli ją za welon, za improwizowany z podartej firanki⁴⁴.

Nie dziwi w tym kontekście wrażliwość młodych bohaterów trylogii Łobodowskiego na sferę doznań seksualnych – przejawiająca się w ich języku, wyobraźni i sposobie życia. Jakkolwiek są one zazwyczaj naturalną częścią procesu dojrzewania, to w zarysowanym w powieści pejzażu społecznych zmian wzmacniają przede wszystkim refleksję o porewolucyjnej aksjologii. Autor świadomie buduje klimat opisywanego przez siebie świata z „miłosnych wtajemniczeń młodocianych bohaterów znajdujących się dopiero u progu dojrzewania”⁴⁵, nie wglębiając się przy tym w psychologię procesu dorastania, by wyostrzyć poziom społecznej moralności w bolszewickim państwie.

W stronę publicystyki

Łobodowski wybrał „obserwację przeciwko introspekcji”⁴⁶, która dla Małgorzaty Czermińskiej jest podstawowym wyznacznikiem powieści reportażowej. Jeśli pisarz odsłania w jakiś sposób sferę przeżyć swoich bohaterów, to czyni to z wyraźną intencją wprowadzenia w klimat epoki, a nie dokonywania analizy psychologicznej człowieka uczestniczącego w rewolucji społecznej, a szczególnie dojrzewającego w czasie

⁴² J. Łobodowski, *Komysze...*, dz. cyt., s. 171.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 184.

⁴⁵ T. Kłak, *Na drogach Don Kichota. Emigracyjna twórczość Józefa Łobodowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Polonijne” 1993, z. 18, *Na drogach Don Kichota. Emigracyjna twórczość Józefa Łobodowskiego – Biblioteka Multimedialna Teatrnn.pl* [dostęp: 22.04.2023], s. 186.

⁴⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 249.

etycznych przewartościowań. Młodociani bohaterowie jego opowieści przeżywają swoje życie bez zbędnych dylematów, szybko i najczęściej tragicznie, wtapiając się w tygiel wieloetnicznej społeczności po przejęciu władzy przez bolszewików. Czytelnik trylogii uczestniczy w codziennym życiu różnych nacji: Rosjan, Polaków, Ormian, Greków, Turków, a także Kozaków, mimo że ci ostatni po rewolucji październikowej nie zdołali uzyskać statusu odrębnej narodowości, gdyż „ciągle żywe tendencje separatystyczne Kozactwa zagrażały, zdaniem przywódców rewolucji, całości terytorialnej państwa, które poniosło już i tak dotkliwe straty (niepodległość Polski, krajów nadbałtyckich)”⁴⁷. Odbiorca staje się świadkiem losów nastolatków o zróżnicowanym – nie tylko społecznie, ale i narodowościowo – pochodzeniu, którzy stracili możliwość kształcenia się w gimnazjum i zmuszeni zostali do przejścia przez przyspieszony kurs życia na ulicach portowych miast, takich jak Jejsk czy Dołżańsk nad Zatoką Azowską. „Mozaikowa konstrukcja”⁴⁸ powieści bardzo dobrze służy przy tym zarysowaniu specyfiki poszczególnych narodowości, które znalazły się na podkawkaskim terenie Rosji. Stasia – jako Polaka – postrzega się jako chłopca posiadającego manieri różniące go od dzieci ulicy, nazywając go „Białożyczką”, „Lachem”, „polskim burżujem”⁴⁹. Ormianin Aszwajanc sportretowany został jako chłopak ceniący sobie nade wszystko więzy przyjaźni, nazywający Stasia „kunakiem”, czyli związanym z nim przysięgą dożgonnego braterstwa⁵⁰.

W tym wielonarodowym i wieloetnicznym tyglu szczególnym zainteresowaniem pisarz obdarza społeczność kozacką, opisując ją w rozwarstwieniu na trzy pokolenia oraz zróżnicowaniu ze względu na światopogląd, co wnikliwie zanalizowała Ludmiła Siryk⁵¹. W drugim tomie trylogii *W stanic* Łobodowski skonstruował bogaty opis specyfiki życia i historii Kozaków, którzy – jako w większości Ukraińcy zamieszkujący tereny Kubania po zlikwidowaniu w XVIII wieku Sicy Zaporoskiej – stali się spadkobiercami tradycji kozackiego wojska zaporoskiego⁵². Staś, przebywający w Czarnym Chutorze, a następnie w stanic Czełbaskiej pod opieką Jakowa Antonowicza Demidenki, zapoznaje się z dziejami Kozaczyzny⁵³. Jego pobyt w tym miejscu dał autorowi możliwość przybliżenia kozackich obyczajów związanych z rokiem liturgicznym, a także z różnymi ważnymi dla Kozaków wydarzeniami, do których należały między innymi bogate w obrzędowość zaręczyny i wesela. Odślaniał jednak przede wszystkim świat wartości Kozaków. Podczas narady starszyny kozackiej ataman w znaczący sposób obnażał prawdę o tzw. reformie społecznej bolszewików, mówiąc:

⁴⁷ A. Furier, *Kozacy w społeczeństwie rosyjskim*, „Przegląd Zachodni” 1998, nr 2, s. 234.

⁴⁸ I. Adamczewska, *Powieść reportażowa...*, dz. cyt., s. 268.

⁴⁹ J. Łobodowski, *Komysze...*, dz. cyt., s. 21. „Aszwajanc przodował w wielopiętrowych przekleństwach, ale Stasia rozumiał i szanował. »On wam nie do pary. Kulturalny chłopak. A wy wszyscy w gnoju wylęgliście się, to wasze matki z k... mieszacie«” (tamże); „Staś z burżujskiej rodziny. Tacy finek nie noszą” (tamże, s. 287); „- Jak się miewa polski patriota? Co tam Kmicic ze swoimi Tatarami? Ciągłe bije Szwedów i Prusaków?” (tamże, s. 233).

⁵⁰ „Przyjacieli, kunaki, nacinali sobie żyły i pili krew”; tamże, s. 53.

⁵¹ L. Siryk, *Naznaczony Ukrainą...*, dz. cyt., s. 128–132.

⁵² Zob. J. Łobodowski, *W stanic. Trylogia ukraińska II*, Kraków 2020, s. 52–53.

⁵³ Zob. tamże, s. 17.

Ja tylko krótko dodam, że to, co Lenin powiedział o dzieleniu ziemi, nas dotyczyć nie może. Całą ziemię ludowi pracującemu? Zgoda. My właśnie jesteśmy lud pracujący, bo jeszcze takiego Kozaka, co by w betach leżał i sam gruntu nie uprawiał, nikt nie widział. Myśmy tę ziemię podzielili jeszcze przed rewolucją. Obszarnicy byli w Rosji, nie u nas. A co do przelanej krwi, mamy tu chutorników, którzy sami do nas przylecieli, żeby ich bronić przed bandytami⁵⁴.

Rewolucyjną propagandę konfrontował z prawdą życia Kozaków, których przedstawił jako społeczność wojowniczą, niepoddającą się łatwo przemocy zewnętrznej, bezwzględna w egzekwowaniu swoich praw, ale też mającą respekt dla wartości ludzkiego życia. Stary Demidenko odmówił uctowania przy jednym stole Kozakowi Czubarowi po tym, jak ten ostatni przyznał się do zamordowania wziętego do niewoli po przegranej potyczce bezbronnego Turka po to jedynie, by szybciej zasiąść do wigilijnego stołu:

– To po toś niewinnego człowieka zamordował – powiedział twardo Demidenko – żeby do wigilijnej wieczerzy na czas się i baraniny się nażreć... Prawosławny z ciebie człowiek, psiamać! [...] Lekkie, widać, dla ciebie życie ludzkie, lekkie i mało co warte. [...] Nic nam po twojej kompanii. Ja też w życiu nie mało krwi wylałem, ale na bezbronnego jeńca, wziętego w uczciwym boju, ręka by mi się nie podniosła. Dlatego żaden upiór nigdy mnie nie straszyl. No, to i siedzieć mi z tobą przy jednym stole nie wypada. Zrozumiano?⁵⁵

Nie bez znaczenia pozostaje w tym kontekście również fakt, że to właśnie podczas pobytu w kozackiej stancyi Staś Majewski przechodzi edukację seksualną, która – jak można się domyślać – w wyraźny sposób kontrastuje z opisaną wcześniej moralnością społeczną w tym zakresie, obowiązującą w bolszewickim imperium.

– No, widzisz... Za jakieś trzy latka będzie z ciebie już parobek jak się patrzy. Katii będzie wtedy piętnaście. Poczekacie jeszcze wtedy rok i do ołtarza można. [...] Tylko że Katia Demidekówna musi iść przed carskie wrota uczciwie. Nie tylko z wiankiem na głowie, ale i pod spódnicą. Jak było u prawdziwych Kozaków zawsze, z dziada pradziada⁵⁶.

Mimo że właśnie podczas pobytu w rodzinie Demidenki udziałem Stasia staje się inicjacja erotyczna, przeżyta za sprawą służącej Odarki, to właśnie wtedy uczy się on szacunku do dziewczyny, którą stary Kozak przeznacza mu na żonę; wtedy także poznaje zasady społecznej etyki budowanej na gruncie tradycji. Wówczas przekonuje się, że kozacka zbiorowość tworzy w powieści społeczną enklawę niepoddającą się presji inicjowanych przez rewolucję zmian mentalnych, a żyjącą w zgodzie z własnym kodeksem moralnym, mimo że „popsuły się obyczaje za moskiewskim przykładem”⁵⁷. Demidenko, pytany przez Stasia o współdziałanie Kozaków z Rosjanami w tłumieniu

⁵⁴ Tamże, s. 171.

⁵⁵ Tamże, s. 320–323.

⁵⁶ Tamże, s. 158.

⁵⁷ Tamże, s. 159.

powstania Czerkiesów, odpowiedział: „Co innego mogli robić? Jeszcze wtedy nie podejrzewali, co później się stanie. Myśleli, że swoboda kozacka na wieki będzie zapewniona, byle na carskie wojny ludzi dostarczać. A wyszło całkiem nie po myśli”⁵⁸.

Łobodowski konstruuje pełnowymiarowy obraz porewolucyjnego świata w podkawkaskiej części Rosji, skupiając jednocześnie uwagę czytelnika przede wszystkim na społeczności kozackiej jako niepoddającej się procesom homogenizacji w wielonarodowościowym imperium rosyjskim i kochającej wolność ponad wszystko. Reportażowy żywioł trylogii Łobodowskiego odsłania się w „dokumentarnej proweniencji postaci, scen i epizodów oraz cech obrazowania: funkcji konkretyzacyjnej opisów, antypsychologizmie w przedstawianiu postaci”⁵⁹, tworząc w ten sposób przestrzeń dla ujawnienia „intencji publicystycznej”⁶⁰, która bez wątplenia związana została z refleksją na temat Kozaków i roli, jaką mogą oni odegrać wraz z narodami sąsiadującymi w obaleniu sowieckiego porządku: „A Moskwa zawsze pazerny apetyt zachowa i nam wszystkim trzeba przeciw niej trzymać się razem. I Kozakom, i Ukraińcom, i Polakom. Jak za Konaszewicza Sahajdacznego, kiedyśmy wspólnie tureckiemu sułtanowi i moskiewskiemu caru pieprzu zadali”⁶¹. Ze względu na tę właśnie myśl trylogia staje się też uzupełnieniem pozostałej twórczości Łobodowskiego. Pisarz od początku swojej literackiej aktywności zdradzał szczególne wyczulenie na kwestię ukraińską, przekonując przy tym o potrzebie polsko-ukraińskiego dialogu. Współpracował z „Biuletynem Polsko-Ukraińskim”⁶², a także tygodnikiem „Wołyń” – pismami propagującymi ideę pojednania polsko-ukraińskiego⁶³. Swoje przekonania na temat konieczności dialogu polsko-ukraińskiego wyrażał zarówno w twórczości publicystycznej, którą uprawiał po II wojnie światowej w czasopismach emigracyjnych⁶⁴, jak i literackiej. Nie bez powodu Danilewicz-Zielińska podkreślała, że wiersze na tematy ukraińskie oraz przekłady poetów ukraińskich stały się „najmocniejszą stroną twórczości Łobodowskiego”⁶⁵.

Oryginalne wiersze z tej kategorii tkwią mocno w tradycji pre- i romantycznej, gloryfikując Kozaczyznę na podobieństwo poetów szkoły ukraińskiej (Malczewskiego, Goszczyńskiego, Zaleskiego i mniej znanego, ale właśnie podobnie interpretującego dzieje Ukrainy Tymona Zaborowskiego). Własnym wkładem Łobodowskiego jest wyraźne akcentowanie grzechów polskich, dawniej w stosunku do Kozaczyzny naddnieprzańskiej w granicach Rzeczypospolitej przedrozbiorowej, potem do ludu ukraińskiego – w okresie powstań, a wreszcie w stosunku do mniejszości narodowej w Dwudziestoleciu⁶⁶.

⁵⁸ Tamże, s. 155.

⁵⁹ I. Adamczewska, *Powieść reportażowa...*, dz. cyt. s. 268.

⁶⁰ Tamże, s. 269.

⁶¹ J. Łobodowski, *Komysze...*, dz. cyt., s. 357.

⁶² I. Szypowska, *Łobodowski...*, dz. cyt., s. 75–76.

⁶³ Zob. L. Siryk, *Idea porozumienia polsko-ukraińskiego w publicystyce Józefa Łobodowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio K” 2001, t. VIII, s. 184.

⁶⁴ Tamże, s. 185.

⁶⁵ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze...*, dz. cyt., s. 259.

⁶⁶ Tamże.

Warto przy tym zaznaczyć, że zarówno w liryce, jak i w powieściach Łobodowskiego „temat Ukrainy wciąż potrąca [...] o tony bardzo osobiste, jest częścią własnej mitologii”⁶⁷, którą tworzyło w dużej mierze przekonanie, że „jego odległym protoplastą był brat słynnego atamana Łobody, który razem z Nalewajką stanął na czele buntu kozackiego w XVI w.”⁶⁸. Jak przekonuje Szypowska, zainteresowanie Łobodowskiego „kulturą Ukrainy i sytuacją narodu ciągle na próżno zrywającego się do walki o wolność”⁶⁹ było spowodowane zarówno osobistym zetknięciem się pisarza z dziejami Kozaków kubańskich, jak i „pamięcią o tym, że rodzina ojca wywodzi się z Kozaczyzny”⁷⁰.

Uniwersalizowanie historii

Połączenie narracji o historii z elementami reportażu, uruchamianymi dzięki osobistym przeżyciom autora, generuje z natury rzeczy pewną sprzeczność. Otóż powieść reportażowa „definiowana jest jako dokumentarno-socjologiczna odmiana powieści o walorze aktualnościowym – stąd częste opatrywanie tego typu tekstów podtytułem »powieść współczesna«”⁷¹. Jak dopowiada Adamczewska, „powieść reportażowa jest wywiedziona z teraźniejszości”⁷², a tego warunku nie spełnia utwór, w którym przypomina się wydarzenia sprzed kilkudziesięciu laty. Można byłoby oczywiście powiedzieć, że dla pisarza-emigranta czas zatrzymał się w miejscu i to, co działo się wiele lat wcześniej, jest dla niego nieustająco aktualne, zwłaszcza gdy wraca pamięcią do zdarzeń, które pośrednio zaważyły na jego wygnańskim losie (komunistyczny system totalitarny po II wojnie światowej, będący przyczyną dożywotniej emigracji pisarza, bez wątpienia kształtował się w czasie opisywanym przez Łobodowskiego). Odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób autor poradził sobie ze wspomnianą sprzecznością, należy jednak szukać nie tyle w jego emigracyjnej biografii, co w ukształtowaniu tekstu omawianej trylogii. Łobodowski tak go bowiem skonstruował, by werystycznie ujęta opowieść o świecie z przeszłości poddała się jednocześnie uniwersalizacji, czemu służą obecne w niej liczne odniesienia do literatury polskiej i europejskiej. „Intertekstualne nawiązania do dzieł literackich”⁷³ są bardzo często składnikiem reportażu: Melchior Wańkowicz „zachęca nawet początkujących dziennikarzy do tworzenia własnych kartotek, gdzie znajdować się będą inspirowane literaturą *bon moty*”⁷⁴, sam bowiem sprawił, że „oba tomy *Karafka La Fontaine’a* wypełnione są tysiącami rozmaitych cytacji, zaczerpniętych w znacznej mierze z dzieł literackich”⁷⁵. W trylogii Łobodowskiego pełnią one jednak autonomiczną funkcję, tworząc konstelację literackich fabułek, które ustanawiają przestrzeń zapośredniczenia realnej historii.

⁶⁷ J. Świąch, *Niepokorny wędrowiec...*, dz. cyt., s. 12.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ I. Szypowska, *Łobodowski...*, dz. cyt., s. 75–81.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ I. Adamczewska, *Powieść reportażowa...*, dz. cyt., s. 253.

⁷² Tamże, s. 266.

⁷³ E. Żyrek-Horodyska, *Reportaż literacki...*, dz. cyt., s. 119.

⁷⁴ Tamże, s. 128.

⁷⁵ Tamże.

Refleksję o tym, w jaki sposób ukształtowana została w trylogii Łobodowskiego sfera literackich odniesień, należy rozpocząć od stwierdzenia, że bohatera wprowadzającego czytelnika w świat dzieci żyjących na ulicy – w dość paradoksalny sposób – otaczają książki. W domu rodziców Stasia znajdowała się dobrze wyposażona biblioteka, w której można było znaleźć nie tylko dzieła Henryka Sienkiewicza, ale też Aleksandra Puszkina, całe roczniki „Niwy” i „Tygodnika Ilustrowanego”, pisarski dorobek Elizy Orzeszkowej, Marii Konopnickiej, Daniela Defoe *Przygody Robinsona Cruzo* i wreszcie Biblię. W Czarnym Chutorze stary Demidenko również zgromadził książki historyczne i beletrystykę, choć Stasia interesowała głównie wielka encyklopedia wojskowa, „której kilkanaście grubych tomów wypełniało pół oszklonej szafy, pyszniąc się złożonymi tytułami na skórzanych grzbietach”⁷⁶. Wreszcie i w kryjówce, którą dla Stasia – po jego ucieczce z *dietdomu* – zorganizował Aszwajanc, znalazły się „kaukaskie romansidła Marlińskiego, opowiadania Pietrowa Skitalca, dwa roczniki »Niwy«, życiorys admirała Nachimowa”⁷⁷. Nie dziwi w tej sytuacji fakt, że Staś w różnych momentach powieści przywoływał w swojej pamięci określone lektury, utożsamiając się z ich bohaterami. Miał głowę nabitą

[...] romantyczną literaturą o Kaukazie, wyobrażał siebie w roli dzielnego Achmeta, który porywa ukochaną i uwozi w góry na szybkim jak wicher tekin-achale. Kiedy indziej widział siebie jako mściciela, z kindżałem w dłoni, a przed nim uciekający tłum rywali. Jak Lermontowski demon siadywał na skale, pochmurny, otoczony mgłami, z bliznami od piorunów na czole. Wstępował do sekty miuridów [...]”⁷⁸.

W trakcie rozmowy z Czarnym Jegorką Staś przypominał sobie „opisy z powieści kaukaskich o abrekach, dżygitach, polowaniach i krwawych zemstach”⁷⁹. Kiedy został aresztowany i osadzony w lochu, „przyszły mu na myśl przygody hrabiego Monte Christo”⁸⁰. Natomiast ziemiankę, którą miał dostać w komyszach, chciał urządzić tak, „jak widział na ilustracji do *Tysiaca i jednej nocy*”⁸¹. Na spotkaniach ze swoimi rówieśnikami z ulicy lubił opowiadać dzieje bohaterów Trylogii Henryka Sienkiewicza⁸², sceny z *Ogniem i mieczem* towarzyszyły mu w trakcie ekscytującej wyprawy na komysze⁸³, romansowymi wątkami Sienkiewiczowskich dzieł, również przygodami bohaterów *W pustyni i w puszczy*, próbował zainteresować Katię⁸⁴, a powieścią historyczną z czasów skandynawskich wikingów – Szurkę⁸⁵. Zasób lektur, które Staś

⁷⁶ J. Łobodowski, *W stancy...*, dz. cyt., s. 30.

⁷⁷ Tenże, *Droga powrotna...*, dz. cyt., s. 275.

⁷⁸ Tenże, *Komysze...*, dz. cyt., s. 43.

⁷⁹ Tamże, s. 36.

⁸⁰ Tamże, s. 261.

⁸¹ Tamże, s. 265.

⁸² Zob. tamże, s. 74, 233.

⁸³ Tamże, s. 377.

⁸⁴ Zob. tenże, *W stancy...*, dz. cyt., s. 129, 147.

⁸⁵ Tenże, *Droga powrotna...*, dz. cyt., s. 276–277.

na pewno znał i czytał, i z których bohaterami identyfikował się bądź których schematy fabularne tworzyły wzorce recepcji otaczającej go trudnej rzeczywistości, jest imponujący jak na niespełna czternastoletniego bohatera przeżywającego dość burzliwe przygody absorbujące jego młode życie. Trzeba jednak zauważyć, że łączy je wspólna cecha – są to lektury utrwalające ideały bohaterstwa, przez pryzmat których chłopiec postrzegał swoje miejsce w porewolucyjnej rzeczywistości Kubania.

W przywoływanej literaturze Staś znajdował różnorakie przygody, które dostarczały mu wzorów identyfikacji. Literackie fabuły pozwalały na osvajanie porewolucyjnego chaosu, tworząc w jego świadomości płaszczyznę scalenia tego, co w bolesny sposób doświadczono osobiście, z tym, co ponadczasowe. To ostatnie stwierdzenie można też doprecyzować i powiedzieć, że stworzenie przez Łobodowskiego katalogu literackich fabuł, w których „przeglądała się” opisana przez niego historia, jest zabiegiem odczytywania tej ostatniej w dużej mierze poprzez utrwalone w literaturze polskie mity. Wydarzenia dziejące się na terenie porewolucyjnej Kubańszczyzny nakładają się w świadomości bohatera w dużej mierze na polską narodową mitologię – przedzierający się przez nadmorskie bagna Staś pomyślał: „Zupełnie jak w *Ogniem i mieczem* – [...] kiedy Kozacy przygotowali zasadzkę na bajdaki z niemiecką piechotą”⁸⁶. Historia Kubania po rewolucji bolszewickiej została przez Łobodowskiego niejako włączona w obszar polskiej imagologii, o czym bardzo dobitnie przekonuje fakt, że na ostatnich stronach powieści Staś Majewski już nie tylko przywołuje dzieje tułaczki bohaterów Sienkiewiczowskiej powieści *W pustyni i w puszczy*, ale sam wciela się w rolę Stasia Tarkowskiego, wędrującego wraz z Nel po afrykańskiej ziemi. Po śmierci Aleksandry Fomienko, zwanej w powieści Szurką, Staś bierze pod opiekę młodszą od siebie dziewczynkę Annuszkę, której ciotka mieszka w Radomiu, i wraz z psem o imieniu Rozbój wyrusza z nią w drogę powrotną do Polski. Bardzo charakterystyczne jest przy tym to, że początek tułaczki Stasia Majewskiego vel Tarkowskiego kończy *de facto* całą trylogię i czytelnik nie dowie się, czy i kiedy mały bohater zdołał pokonać dystans około dwóch tysięcy kilometrów, by spotkać się z matką i siostrami. Wiadomo natomiast, że wszedł w rolę tułacza szukającego drogi powrotu do ojczyzny, która dopełniła i zamknęła jego powieściową biografię. Wszystko, co przeżył wcześniej, staje się z tej perspektywy jedynie przygotowaniem do uruchomienia Sienkiewiczowskiego schematu fabularnego, który nadaje sens opowiedzianej historii. Inaczej mówiąc, cała werystycznie ukształtowana opowieść o porewolucyjnej rzeczywistości na kaukaskim obszarze bolszewickiej Rosji została ostatecznie włączona w literacką fikcję, by można było nadać jej znaczenie wykraczające poza refleksję o Kubańszczyźnie w czasach bolszewickiego przewrotu.

*

W „kozacko-kaukaskiej”⁸⁷ trylogii Łobodowskiego ujawniły się cechy dwudziestowiecznej powieści historycznej, jak np. zainteresowanie momentem konfrontacji kultur, myślenie o przeszłości jako wpływającej na współczesność, a przede wszystkim zbliżenie do literatury faktu, współgrające z dającą się zauważyć w ostatnich dekadach

⁸⁶ Tenże, *Komysze...*, dz. cyt., s. 377.

⁸⁷ T. Kłak, *Na drogach Don Kichota...*, dz. cyt.

XX wieku „karierą autentyku”⁸⁸. Osobiste doznania pisarza z czasów rewolucji i wojny domowej w Rosji stały się bowiem impulsem do uruchomienia elementów powieści reportażowej z właściwą jej predylekcją do dokumentaryzmu. Jeśli jednak u podłoża tych zmian w szeroko rozumianej prozie historycznej XX wieku znajdował się polemiczny stosunek do dziewiętnastowiecznych schematów powieści historycznej, to w utworze Łobodowskiego wymienione wyżej zabiegi artystyczne nie zostały usytuowane w przestrzeni konfrontacji z wzorcem dziewiętnastowiecznej powieści historycznej, a wręcz przeciwnie – potraktowano je jako współgrające z tradycją w tym zakresie, o czym świadczą liczne nawiązania do Trylogii Sienkiewicza. Do tego zamknięcie powieściowej historii Stasia Majewskiego poprzez wpisanie go w rolę bohatera Sienkiewiczowskiej powieści *W pustyni i w puszczy* można uznać za kontynuację tendencji do włączania mitu kompensacyjnego w strukturę powieści historycznej. Jeśliby przy tym uznać, że cała fabuła trylogii jest „rozbudowaną projekcją powrotu do ojczyzny”⁸⁹, a „Nel jest tutaj raczej figurą stylistyczną, a nie pojedynczą bohaterką kobiecą”⁹⁰, to mogłoby się okazać, że Łobodowski dwudziestowieczne tendencje w powieści historycznej potraktował jako podrzędne wobec jej dziewiętnastowiecznej formuły. Sienkiewiczowski wzorzec wyznaczał dla niego kanony narracji o historii, pozwalał na sentymentalny powrót do literackiej tradycji „szkoły ukraińskiej” z wypracowaną przez nią figurą „stepu-konia-Kozaka”⁹¹, ale nade wszystko w literackim uniwersum neutralizował jego własne doświadczenia zarówno z burzliwych czasów młodości, jak i tułaczego życia pod presją komunistycznego totalitaryzmu. Jakkolwiek niemożliwe wydaje się zespolenie fabularnego wzorca Sienkiewiczowskiej powieści z powieścią reportażową, wychodzącą spod pióra świadka historii, to taką właśnie formułę realizuje trylogia ukraińska Łobodowskiego, w której fakty z czasów rewolucji bolszewickiej zrelacjonowane zostały z perspektywy przeżyć autora nie tylko jako ich dawnego uczestnika, ale przede wszystkim jako pozostającego do końca swego życia emigrantem, czyli tułaczem w drodze do Polski. W tym momencie otwiera się następna – kto wie, czy nie bardziej intrygująca – perspektywa refleksji o trylogii Łobodowskiego jako autobiografii, w której literatura i mit splatają się, służąc wypracowywaniu narracyjnej tożsamości pisarza. Jak pisze Philippe Lejeune „[...] tożsamość, zarówno w piśmiennictwie, jak i w życiu, tworzy się dzięki opowiadaniu [...]. Umieszczając się w słowie pisanym, prowadzę jedynie dalej ową kreację »tożsamości narracyjnej«, na której, jak mówi Paul Ricoeur, polega całe nasze życie”⁹². Temu, co mogłoby się wydawać resentymentem emigranta, można przyrzeć się jako próbie nieustającego „stwarzania siebie”⁹³, swoistego

⁸⁸ K. Bartoszyński, *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004, s. 96.

⁸⁹ K. Aksamit, *Step zamiast pustyni...*, dz. cyt.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ L. Siryk, *Naznaczony Ukrainą...*, dz. cyt., s. 128–132.

⁹² P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, przeł. R. Lubas-Bartoszyńska, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 5.

⁹³ Tamże.

„przepisywania na czysto szkiców swojej tożsamości”⁹⁴. To zagadnienie stanowi już jednak temat na odrębną refleksję o tym, jak narracja o historii ustanawia przestrzeń rozpoznawania indywidualnej prawdy autora.

Bibliografia

- Adamczewska I., *Powieść dziennikarska*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, t. XV, z. 1, s. 231–243.
- Adamczewska I., *Powieść reportażowa czy dziennikarska? Uwagi o międzywojennej twórczości prozatorskiej Jalu Kurka*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, z. 2, s. 253–272.
- Aksamit K., *Step zamiast pustyni, czyli nowa jakość mitów Sienkiewicza – „Trylogia ukraińska” Józefa Łobodowskiego*, „Nowy Napis Co Tydzień”, 19.08.2021, nr 114, Step zamiast pustyni, czyli nowa jakość mitów Sienkiewicza – „Trylogia ukraińska” Józefa Łobodowskiego – Katarzyna Aksamit | Nowy Napis [dostęp: 26.04.2023].
- Bartoszyński K., *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 3–44.
- Bartoszyński K., *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004.
- Chylak-Wińska E., *Afryka Kapuścińskiego*, Poznań 2007.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, Wrocław 1992.
- Furier A., *Kozacy w społeczeństwie rosyjskim*, „Przegląd Zachodni” 1998, nr 2, s. 211–246.
- Jeśman C., *W kubańskiej pustyni i puszczy*, „Wiadomości Literackie” [Londyn] 1956, nr 16, s. 4.
- Kalendarium życia Józefa Łobodowskiego*, [w:] Józef Łobodowski, t. 1: *Życie, twórczość, publicystyka, wspomnienia*, „Scirptores” 2009, nr 35, s. 7–81.
- Kłak T., „Lubelskie” powieści Józefa Łobodowskiego, [w:] Józef Łobodowski, t. 1: *Życie, twórczość, publicystyka, wspomnienia*, „Scirptores” 2009, nr 35, s. 185–200.
- Kłak T., *Na drogach Don Kichota. Emigracyjna twórczość Józefa Łobodowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Polonijne” 1993, z. 18, Na drogach Don Kichota. Emigracyjna twórczość Józefa Łobodowskiego – Biblioteka Multimedialna Teatrnn.pl [dostęp: 22.04.2023].
- Lejeune P., *Czy można zdefiniować autobiografię?*, przeł. R. Lubas-Bartoszyńska, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 1–19.
- Libera P., *Józef Łobodowski (1909–1988). Szkic do biografii politycznej pisarza zaangażowanego*, Paryż 2007.
- Mazurkiewicz A., *Polska współczesna powieść historyczna i kultura popularna (prolegomena)*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 5, s. 13–35.
- Nasalska A., *Uroda życia i obłęd historii. O powieściach Józefa Łobodowskiego*, [w:] *Między literaturą a polityką. O Józefie Łobodowskim*, red. L. Siryk, E. Łoś, Lublin 2012, s. 155–171.
- Olszewska-Dyonizak B., *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*, Wrocław 1999.
- Siryk L., *Idea porozumienia polsko-ukraińskiego w publicystyce Józefa Łobodowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio K” 2001, t. VIII, s. 183–191.
- Siryk L., *Naznaczony Ukrainą. O twórczości Józefa Łobodowskiego*, Lublin 2002.

⁹⁴ Tamże.

Szypowska I., *Łobodowski. Od „Atamana Łobody” do „Seniora Lobo”*, Warszawa 2001.

Święch J., *Łobodowski-poeta*, [w:] *Między literaturą a polityką. O Józefie Łobodowskim*, red. L. Siryk, E. Łoś, Lublin 2012, s. 9–29.

Święch J., *Niepokorny wędrowiec*, [w:] J. Łobodowski, *List do kraju*, wyb. wierszy i oprac. J. Święch, Lublin 1989, s. 7–17.

Żyrek-Horodyska E., *Reportaż literacki wobec literatury*, „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 4, s. 119–131.

History and biography in the Ukrainian trilogy by Józef Łobodowski

Abstract

In this paper, the Ukrainian trilogy by Józef Łobodowski has been interpreted as a historical novel, in which the described events took place in the Kuban region in the period between 1918 and 1922. The history of the Bolshevik revolution and the Civil War in the Caucasus area of Russia has been presented in a vivid story, which was inspired by the author's personal experiences. The protagonist of the trilogy is the author's own *alter ego*. The author's participation in the discussed events significantly influenced the artistic form of the novel. The work possesses the features of a reportage novel, with its inherent verism, a trend towards a faithful depiction of life during the Russian Civil War, as well as elements of journalism that correspond to the writer's journalistic activity. The reportage characteristics of the trilogy did not hinder the author from complying in his narration with the pattern of Sienkiewicz's novel *W pustyni i w puszczy* (*In Desert and Wilderness*). In this way, the Ukrainian trilogy became a work with an original structure, in which the author also objectified his own emigrational experiences.

Słowa kluczowe: Józef Łobodowski, trylogia ukraińska, powieść historyczna, powieść reportażowa, Henryk Sienkiewicz

Keywords: Józef Łobodowski, the Ukrainian trilogy, historical novel, reportage novel, Henryk Sienkiewicz

Dawid Kopa

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID: 0000-0003-4741-2048

Obraz Wschodu w powieściach historycznych Kazimierza Korkozowicza

Praefatio

Obraz Wschodu¹ w powieściach historycznych Kazimierza Korkozowicza jest wynikiem jego myśli historiozoficznej, która kształtowała reguły funkcjonowania świata przedstawionego w napisanych utworach. Wizerunek ów był formowany jako konsekwencja sposobu życia i pracy twórczej pisarza. Nie jest bez znaczenia, że sam autor *Przyłbic i kapturów* urodził się na Wschodzie, w roku 1907, w Trościańcu koło Słucka – dzisiejszej Białorusi². Zatem nie w Królestwie Polskim, lecz na wschód od jego granic. Myśl Korkozowicza nie stanowiła teoretycznie skodyfikowanego systemu postępowania. Ujmując krótko: pochwalam wartości, lecz działając, wybieram występki. Ma bowiem Wschód u naszego autora dwa oblicza. Jedno brutalne i tajemnicze, pełne niezrozumianej egzotyki, oraz drugie – stanowiące źródło możliwości życiowych jednostki i grup społecznych. Te dwa różne wizerunki stapiają się w jeden obraz³. Zarysowana w dziełach

¹ W niniejszym artykule „Wschód” jest rozumiany jako obszar Europy Wschodniej, rozciągający się na wschód od obecnych granic Polski i obejmujący swoim zasięgiem europejską część Rosji.

² J. Zawadzka, *Korkozowicz Kazimierz* [hasło], [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 4, red. J. Czachowska i A. Szałgan, Warszawa 1996, s. 245.

³ Używam konsekwentnie słowa „obraz” jako synonim „odbicia”. Obraz i odbicie to odzworowania rzeczywistości w świadomości ludzkiej. Literatura, i to nie tylko realistyczna, daje pośredni wyraz procesom społecznym, dziejącym się podczas życia autorów. Można tu przywołać przykład *Klasztoru i morza* Stefana Grabińskiego, gdzie polskie Wybrzeże zdaje się być krainą ludzi szanujących swoją podmiotowość, bez względu na status społeczny. W fantastyce odzwierciedlenie rzeczywistości (w dziele jako wyrazie ludzkiej świadomości) może odbywać się także poprzez dobór elementów rzeczywistości, które są pomijane przy budowie świata przedstawionego: najbardziej wymowne jest tam to, co przemilczane.

Korkozowicza jednostka mierzy się z trudami przełamania niechęci do Wschodu, aby zdobyć się na awans osobisty i zapewnić petryfikację pozycji reprezentowanej przez siebie warstwie. Bohaterom utworów pisarza często zdarza się wrastać w tkanę społeczną Wschodu, przy jednoczesnej jawnie okazywanej niechęci do większości przejawów jego funkcjonowania.

Nad wyborem metody badań

Obraz Wschodu w powieściach historycznych Korkozowicza nie jest przejawem narracji postkolonialnej ani też się do niej nie odwołuje. Status społeczny jego rodziny⁴ czynił go (w momencie urodzenia) uprzywilejowanym, bez względu na przynależność narodową, pod warunkiem wszakże lojalności wobec carskiego samodziżawia. Wynika to z wielonarodowego charakteru, który był i jest koniecznym warunkiem dziejowej witalności euroazjatyckiego imperium na każdym etapie jego historycznego rozwoju. Nie należy więc posądzać Korkozowicza o pisanie z perspektywy:

[...] imperializmu jako „praktyki, teorii i postawy dominującego centrum – metropolii, rządzącego odległym terytorium, [...] wspieranej i pobudzanej przez wpływowe formacje ideologiczne, zakładające, że pewne tereny i ludzie wymagają zarówno owego podporządkowania, jak i powiązanych z nim form wiedzy⁵.

Nie znaczy to, że jako autor pozostają impregnowany na wszelkie idee Edwarda W. Saida. W moim artykule korzystam chociażby ze stwierdzenia, iż: „Społeczeństwo i kultura literacka mogą być rozumiane i badane wyłącznie jako całość”⁶. To podejście nie jest nowe. Ze względu na precyzję ujęcia warto przywołać tu myśl Kazimierza Bartoszyńskiego, który dostrzegł, że:

O powieści historycznej powiedzieć możemy, że stwarza ona model pojęciowy jakiejś rzeczywistości dziejowej, jeśli da się sformułować jakaś zasada czy koncepcja teoretyczna stanowiąca regułę wyboru i wyakcentowania w świecie przedstawionym tej powieści zespołu elementów uznanych za istotne, który mógłby wejść z zespołem elementów tej rzeczywistości w relację modelową. W myśl takiej zasady czy koncepcji teoretycznej, stanowiącej podstawę analogii modelowej, przyjęć można za istotne różne elementy decydujące o procesach historycznych i konstytuujące zespół zjawisk modelujących te procesy⁷.

⁴ W biogramie Korkozowicza czytamy: „[...] syn Witolda Korkozowicza i Felicji z Lipińskich, obywateli ziemskich. W 1927 ukończył Korpus Kadetów w Modlinie. W 1928–39 pracował w firmach handlowych w Gdyni i Warszawie”; J. Zawadzka, *Korkozowicz Kazimierz...*, dz. cyt., s. 243.

⁵ A. Chomiuk, *Integracja czy wykluczenie? Polski projekt kolonialny na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej w optyce F.A. Ossendowskiego i J. Mackiewicza*, [w:] *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trzeźniowski, Lublin 2010, s. 232.

⁶ E.W. Said, *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 64.

⁷ K. Bartoszyński, *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, R. LXXV, z. 2, s. 20.

Ów „zespół zjawisk modelujących [...] procesy”⁸, to zjawiska społeczne o charakterze antagonistycznym. Wytwarzają one – żeby przywołać frazę Marii Dąbrowskiej – „zamówienie społeczne”⁹, które wpływa na ideologiczny zwrot kultury literackiej narodu i jej owoców w konkretnym czasie. Zaproponowanemu przez Kazimierza Bartoszyńskiego rozumieniu powieści historycznej nie jest daleko do realizowanego przez Jakuba Z. Lichańskiego, a opartego na inspiracjach Edwina Blacka modelu:

[...] badania tekstu jako:

- 1) Elementu danego momentu historycznego;
- 2) Przejawu osobowości twórcy i jego społecznych uwikłań;
- 3) Pewnego specyficznego sposobu komunikowania społecznego, określonego przez specyficzne konteksty i wyznaczającego specyficzne cele¹⁰.

W tytule niniejszego artykułu pojawia się słowo „Wschód”. Czytelnik mógłby zatem oczekiwać, że autor podąży drogą geopoetyki. Dlatego warto tu przytoczyć zwięzłą definicję Elżbiety Rybickiej:

Geopoetykę chciałabym wstępnie zdefiniować jako orientację badawczą, która zmierza w stronę kompleksowego, wieloaspektowego – choć powiem ostrożnie – jednak nie całościowego projektu analizowania i interpretowania interakcji (w tym także cyrkulacji) pomiędzy twórczością literacką i praktykami kulturowymi z nią związanymi a przestrzenią geograficzną. Podstawowym zadaniem geopoetyki nie jest wyłącznie badanie reprezentacji, tropienie śladów geograficznych w literaturze, ale stawianie pytań o to, co twórczość literacka **czyni** – w ramach poetyki i *poiesis* – z owym miejscem czy obszarem. Celem geopoetyki nie będzie zatem „mapowanie” literackich światów, lecz pytanie o to, co dzieje się pomiędzy, w międzyprzestrzeni: pomiędzy „geo” a poetyką, pomiędzy przestrzenią geograficzną a literaturą¹¹.

Geopoetyka porusza się zatem w *nomen omen* przestrzeni pomiędzy literaturą, kulturą a fizycznie pojmowanym obszarem. W powyższym modelu społeczeństwo, jako twórca warunków do powstawania nowych dzieł i ich użytkownik, „nie istnieje”. Przestrzeń pozostaje niezależna od zaludniającego ją społeczeństwa. Terytorium po wymianie społeczeństwa, na przykład w wyniku wojny, nie jest już tą samą przestrzenią z punktu widzenia kultury jako grupowej ideologii. Społeczeństwo nowe, na tej samej ziemi, składa się już z innych grup etnicznych, a niekiedy i z innych klas. Poglądowy jest tu przykład Ziemi Zachodnich¹².

⁸ Tamże.

⁹ L.M. Bartelski, *Genealogia ocalonych*, Kraków 1963, s. 79.

¹⁰ J.Z. Lichański, *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Warszawa 2018, s. 174. Wyróżnienie w oryginale.

¹¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 92–93. Wyróżnienie w oryginale.

¹² D. Kopa, *Lisowczycy wędrują w poszukiwaniu nowego mitu Ziemi Zachodnich*, [w:] *Wędrowni w literaturze i sztuce – wybrane zagadnienia*, red. E. Chodźko, P. Szymczyk, Lublin 2021, s. 56–65.

Bohaterowie powieści Korcozowicza wprawdzie wędrują na Kresy Wschodnie, jednak ich rola zupełnie nie odpowiada tej sformułowanej w przez Hannę Gosk przy opisywaniu międzywojennego dyskursu kresowego:

Niezależnie od różnic w nacechowaniu interpretacyjnym przywołane narracje kresowe dzielają (w różnym stopniu, ale jednak) pewne przeświadczenia występujące w dyskursie kolonialnym, a opisanym przez Edwarda Saida jako orientalizujący, tj. oparty na ontologicznym i epistemologicznym rozróżnieniu między Wschodem a Zachodem, które zakłada niższość i gorszość tego pierwszego, lepszosc i wyższość drugiego, co legitymizuje zachodnią władzę i panowanie. Oczywiście w wersji polskiej rzecz nie wygląda aż tak prosto, bowiem choć Kresy są jak najbardziej wschodnie, Polacy (a i przywołani pisarze) utożsamiają się z nimi na różne sposoby, niezależnie od tego, iż własną kulturę sytuują w (lepszemu) kręgu zachodnim¹³.

Człowiek i jego charakter pozostają u Korcozowicza igraszką historii i kształtujących bohaterów powieści sił działających w świecie przedstawionym – jako modelu społeczeństwa. Nie ma tam miejsca na interpretację aksjologiczną, gdyż plan wyborów indywidualnych został jedynie zarysowany jako pokłosie zbiorowych procesów psychologicznych i społecznych. Wielka historia (konflikt słowiańsko-germański, walka z polityczną anarchią, racja stanu) stanowi proces, w którym jednostka uczestniczy, ale charakter jej i jej uczestnictwa jest zdeterminowany przyjętą przez autora koncepcją logiki dziejów. Zupełnie inaczej niż u niewiele młodszego Kazimierza Brandysa, w którego *Wariacjach pocztowych* „Stylizacja na listy doskonale służy zderzeniu racji jednostki z racją historii [...]”¹⁴. Historia jest w pisarstwie autora *Przyłbic i kapturów* przedstawiona w sposób, którego może oczekiwała Kazimierz Wyka, gdy poszukiwał bezskutecznie „pogranicza powieści” realistycznej w pisarstwie powojennym¹⁵, co wynika stąd, że Korcozowicz tworzy bohaterów, których losy są konstruowane jako nośnik treści ideologicznych. Nie dotyczy to ich życia wewnętrznego, ono nie jest medium przenoszącym sensy ideologiczne. Pisarz trzyma się zatem modernizmu, który Hayden White tak określił przy okazji (na gruncie polskim) nieudanej próby przypisania go narracji historyków:

[...] powieść modernistyczna nie jest nie-historycznym czy anty-historycznym przedstawieniem przeszłości, ale stanowi jego *suplement*. Pozwala nam to dostrzec, że wersje przeszłości, które odkrywamy w modernistycznych powieściach – począwszy od Balzaca, Prousta i Woolf, aż po Grassa, DeLillo, McEwana, Grossmana i Sebald, podobnie jak „znieskształcenie” obrazu Leonarda, jakiego dopuścił się Dali, są tak naprawdę symulakrami

¹³ H. Gosk, *Opowieści „skolonizowanego kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków 2010, s. 57.

¹⁴ B. Kaniewska, *Jak się Kazimierz Brandys z historią zmagał. O „Wariacjach pocztowych”*, [w:] *Interpretacje aksjologiczne*, red. W. Panas, A. Tyszczyk, Lublin 1997, s. 274.

¹⁵ K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, [w:] tegoż, *Pogranicza powieści*, wyd. 2, Warszawa 1974, s. 7–29.

historii spisanych w innej formie niż te przekazane nam przez wielkich lub co najmniej uznawanych za kanonicznych historyków¹⁶.

Kryterium doboru omawianych przeze mnie powieści Korzkowicza nie było miejsce akcji. Brałem pod uwagę wszystkie wydawane od 1970 do 1990 roku znane powieści historyczne autora, które mogą posłużyć jako reprezentacje konstruowanego obrazu Wschodu, a zwłaszcza jego roli jako literackiego odzwierciedlenia ideologii. Postępuję tu zgodnie z wytycznymi Wincentego Danka, które ten stosował, badając twórczość Józefa Ignacego Kraszewskiego:

[...] sąd o całości opierać się może tylko na ocenie całych grup utworów, a nie na ocenie poszczególnych dzieł; obowiązuje o wiele dokładniejszy, w porównaniu z innymi autorami, wzgląd na całość spuścizny przy ocenie poszczególnych części; wyłania się postulat staranniejszego, bardziej ścisłego przestrzegania momentów chronologii i momentów rozwoju w twórczości pisarza, przy uwzględnianiu jej związku z faktami biograficznymi i z działalnością społeczno-polityczną¹⁷.

Obfita spuścizna literacka jest tym, co łączy sylwetki Kraszewskiego i Korzkowicza. Nie może raczej dziwić przywołanie przeze mnie powieści, których akcja toczy się także w państwie Zakonu Krzyżackiego, gdyż jego literacki obraz jest konsekwencją stosunku autora do Wschodu. U pisarza własny wizerunek Wschodu determinuje jego spojrzenie na krzyżackie państwo jako przejaw kultury Zachodu, i odwrotnie. Zachodzi tu zjawisko wzajemnego oddziaływania pracy twórczej na środowisko ideologiczne pisarza i ukształtowanego przezeń środowiska na płody jego pióra. Świadomość autora *Przyłbic i kapturew* odzwierciedla rzeczywistość, dzięki czemu jego powieści odnoszą się do terażniejszości. Oczywiście dzieło literackie może pozostawać wobec rzeczywistości w stosunku afirmatywnym bądź kontestującym, ale to nie odbiera mu waloru poznawczego wobec rzeczywistości. Dzieje się tak, ponieważ Korzkowicz jest zdeterminowany przez intersubiektywnie istniejące środowisko, przekształcone pracą wszystkich poprzednich pokoleń. Istnieje też, i wpływa nań, zjawisko „rupieciarni kultury”: „Stare relacje są źródłem przedzałożeń i toposów wykorzystywanych do tworzenia nowych. Z biegiem czasu wpływ bagażu kulturowego na kolejne powstające opisy jest stale rosnący”¹⁸. Jednak każdorazowe użycie tych zasobów jest zdeterminowane otoczeniem ideologicznym i środowiskiem pracy pisarza. Bliskie mu „miejsca”, do których zaliczymy Wschód, nie stanowią elementu samodzielnie

¹⁶ H. White, *Wyrzutki, potwory i symulakra historii. Refleksje na temat związków historii z literaturą*, tłum. M. Sobociński, [w:] *Hayden White w Polsce. Fakty, krytyka, recepcja*, red. E. Domańska, E. Skibiński, P. Stróżyk, Kraków 2019, s. 26.

¹⁷ J.Z. Białek, *Wincenty Danek jako badacz życia i twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Nad twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego. Studia*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1993, s. 113.

¹⁸ D. Kopa, *Ostatnia odłona rzeczywistości Jana K.*, „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne” 2018, t. 41, s. 161; tenże, „*Lisowczycy*”, czyli *Harasymowicz i mielizny poznania poetyckiego*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2020, t. 20, s. 339.

kształtującego twórczość artystyczną, lecz jedynie wtórny wobec pracy ludzkiej, a wykorzystany do konstrukcji świata przedstawionego. Dla zachodzenia tych procesów nie jest konieczny intencjonalny udział pisarza. W tym kontekście Wschód Korkozowicza nie mieści się w kategoriach „hegemonia realnego”, przeciwstawianego „hegemonowi wyobrażonemu”, jak to przedstawia Dariusz Skórczewski, gdyż kreacja pozytywnych wartości w powieściach historycznych autora *Przyłbic i kapturów* odbywa się wyłącznie w odniesieniu do Wschodu, a nie Zachodu¹⁹.

Janusz Sławiński wyróżnił rozmaite zbiory zjawisk występujące w literaturoznawstwie jako przestrzeń. Najbliższy jestem przyjęcia tego, który obejmuje:

[...] przestrzenne korelaty hierarchii społecznej; obszary „własne” i „cudze”, powszednie i sakralne, związane z praktyką społeczną i odpowiadające bezruchowi lub fantasmagoryjnym aspiracjom, przestrzenie obrony i przestrzenie podboju; ustalone waloryzacje moralne, światopoglądowe czy estetyczne miejsc, stref, kierunków, stron świata, krain – tłumaczące się na gruncie mitologii, religii, ideologii społecznych etc.²⁰

Budowany przez Korkozowicza obraz Wschodu mieści się w obecnej w literaturach słowiańskich tradycji, w ramach której funkcjonują mity historiozoficzne. Do ich spuścizny należy też łączenie na rodzimym podglebiu składników zachodniego i wschodniego pochodzenia²¹. Nie jest tajemnicą, że o ile literackie odzwierciedlenie procesów okcydentalizacji było dotychczas baczniej śledzone przez badaczy literatury epok późniejszych, to wpływ zetknięcia się z kulturami wschodnimi (m.in.: islamską, bizantyńską czy żydowską) był w większym stopniu przedmiotem zainteresowania badaczy literatury staropolskiej²². Konstytutywną rolę geograficznego i kulturowego pojęcia Wschodu dla konstruowanych (lub dekonstruowanych) w literaturze mitów w sposób jasny objaśnił już Erazm Kuźma:

[...] język przestrzeni wydaje się bardziej uniwersalny i jego kategoriami lepiej można opisać wizję świata proponowaną przez mit, przez literaturę, w ogóle przez kulturę, aczkolwiek, zastrzegałem się już poprzednio, nie można przyjąć, iż uda się z niego stworzyć idealny metajęzyk. W każdym razie językiem przestrzeni można wyrazić świat wartości,

¹⁹ D. Skórczewski, *Hegemon jako idol. Zachód jako hegemon wyobrażony*, [w:] *Idol w kulturze*, red. E. Fiała, A. Fitas, D. Skórczewski, Lublin 2017, s. 93–97.

²⁰ J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 12.

²¹ T. Poźniak, *Dostojewski i Wschód. Szkic z pogranicza kultur*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensis” 1992, vol. LXXV, s. 6.

²² M. Prejs, *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*, Warszawa 1999. Wśród licznych prac szczegółowych warto jako na punkt wyjścia zwrócić uwagę na syntetyczne spojrzenie, które zaprezentował Janusz Pelc w: *Europa środkowa i wschodnia jako teren przenikania i wzajemnego oddziaływania różnych kultur*, [w:] *Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur. Materiały konferencji naukowej „Barok w krajach Europy Środkowej i Wschodniej” (Warszawa, 23–25 marca 1999 r.)*, red. J. Pelc, K. Mrowcewicz, M. Prejs, Warszawa 2000, s. 13–35.

a to jest sprawa o kluczowym znaczeniu w wypadku mitów, które o tyle są mitami, o ile wprowadzają relacje aksjologiczne²³.

Wokół wszystkich kręgów kulturowych Wschodu, z jakich Korcozowicz konstruuje świat przedstawiony swoich powieści, unosi się nastrój grozy. Niepokój i strach, jako uczucia towarzyszące czytelnikowi, są w istocie głównym budulcem, z którego powstają na kartach powieści pisarza literackie odwzorowania kręgów kulturowych, ruskiego i islamskiego. Przy czym spośród wyróżnionych przez pisarza-praktyka, jakim bez wątpienia jest Stephen King²⁴, trzech wyznaczników grozy: wywoływania pracy wyobraźni czytelnika, przedstawiania rzeczy strasznych, opisywania rzeczy wstrętnych²⁵, autor *Przyłbic i kapturów* korzysta na ogół z pierwszego i trzeciego sposobu ewokowania grozy.

Korcozowicz znany i nieznan

Powieści historyczne Korcozowicza nie były do tej pory przedmiotem szerszego zainteresowania literaturoznawców²⁶, cieszą się wszakże znaczną popularnością wśród czytelników. Ewa Nowacka dokonała krytyki licznych anachronizmów zawartych w powieści *Synowie Czarnego*. Pisarka odnalazła je na poziomie stwarzania w czytelniku wrażenia, że dane zdarzenie fabularne mogło mieć miejsce w realiach świata przedstawionego²⁷. Zakładała jednak, że wiedza czytelnika znacznie wykracza poza wiedzę historyczną, która jest konieczna do ukończenia szkoły średniej – moim zdaniem błędnie. Nawet w przypadku zawodowych historyków ich pamięciowy zasób wiedzy o każdej epoce, którą się nie zajmują, nie wykracza zwykle poza maturalne minimum, cóż dopiero jeśli chodzi o szerokiego czytelnika!²⁸ Powieści wydawane w PRL w kilkudziesięciotysięcznym nakładzie nie trafiały – co wynika już z samej liczby egzemplarzy – wyłącznie w ręce absolwentów studiów historycznych. Stąd szczegółowy związek z realiami dawnych epok nie miał i nie ma istotnego znaczenia dla wiarygodności w oczach odbiorcy (czytelnika) kreowanego świata przedstawionego. Problemem przy odbiorze byłaby dopiero sprzeczność z rozpowszechnionymi stereotypami o życiu w danej epoce historycznej. Zresztą współczesny przykład Jacka

²³ E. Kuźma, *Mit orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 7.

²⁴ „[...] Stephen King tworzy własną hiperrzeczywistość z własną historią, geografiją, wiadomościami, wierzeniami i prawami działania elementów mistycznych i fantastycznych”; A. Trofymenko, *Geneza horroru jako gatunku*, „Tematy i Konteksty” 2022, nr 12(17), s. 235.

²⁵ R. Nawrocki, *Próg. Intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie niesamowitej polskiego romantyzmu*, Toruń 2014, s. 18–19.

²⁶ Pisał na ten temat Paweł Tomczok w: *Negatywne afekty w popularnej powieści historycznej. O „Przyłbicach i kapturach” Kazimierza Korcozowicza*, [w:] *Literatura popularna*, t. 1: *Dyskursy wielorakie*, red. E. Bartos, M. Tomczok, Katowice 2013, s. 73–82; pomijam tu wzmianki ograniczające się do wymienienia tytułu powieści historycznej Korcozowicza.

²⁷ E. Nowacka, *Jagiełło w karecie*, „Nowe Książki” 1990, nr 10, s. 47–48.

²⁸ Przytaczam tu opinię profesora Stanisława Szczura, wyrażoną ustnie na seminarium magisterskim prowadzonym w Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 2006.

Komudy, który tworząc (podobnie jak autor *Przyłbic i kapturów* w niektórych swoich powieściach) przypisy, wprowadza do nich:

[...] pomysły zgoła [...] nieprawdopodobne ze względu na ich fantastyczną wymowę lub brak chronologicznego uzasadnienia. Wszelako trudno czynić z tej obserwacji fundament jakichkolwiek zarzutów, skoro obcujemy z utworem literackim a nie naukowym²⁹.

Dowodzi owo *exemplum* tego, że zarzut Nowackiej wobec Korcozowicza jest jedynie świadectwem różnicy w pojmowaniu zadań prozy, a nie jakiejś łatwej do oceny ułomności warsztatowej pisarstwa autora *Przyłbic i kapturów*. Nowacka wytykała autorowi *Jeźdźców Apokalipsy* narzucanie bohaterom literackim własnej, współczesnej koncepcji światopoglądowej, niereprezentowanej w dawnych wiekach, oraz ewidentne anachronizmy realiów świata przedstawionego³⁰. Podczas lektury dostrzegłem wiele zabawnych anachronizmów, np. wysyłanie w XV wieku pism przez kancelarię królewską „do Watykanu”³¹, jednak zarzuty Nowackiej mogą wynikać głównie z jej dydaktycznego nastawienia do literatury. Autorka *Heliogabala, wnuka Mezy* postrzegała literaturę jako źródło mitów wyjaśniających meandry życia psychicznego bohaterów powieści (teleologia immanentna), traktowanych przez Nowacką jako wzorce parenetyczne³². Mit nie powinien być objaśnieniem życia psychicznego bohatera literackiego, gdyż kiedy raz zaistnieje, trwa już w kulturze, tymczasem psychika ludzka ulega historycznej zmienności, na co w odniesieniu do konstrukcji powieści walterskotowskiej zwrócił uwagę chociażby Wincenty Danek³³. Zresztą Nowacka nie traktuje powieści Korcozowicza jako nawiązującej do wzorca walterskotowskiego, w którym łączy się autentyzm kolorytu lokalnego oraz elementy fantastyczno-nastrojowe. Sama konieczność budowy zróżnicowanego życia psychicznego bohaterów literackich zdaje się narzucać autorce dokonywanie przez nich transgresji w zetknięciu z mitem. Dlatego nie chce ona dostrzegać zalet budowy bohatera Korcozowiczowskiego, który od początku akcji utworu zdaje się mówić: pochwalam wartości, lecz działając, wybieram występki. Nie ulega przemianom, co odpowiada zapotrzebowaniu na realistycznego bohatera typowego³⁴. Twórczość Korcozowicza wychodzi jednak z odmiennych założeń ideologicznych:

²⁹ R. Szyber, *W stronę megalomanii narodowej na kanwie tetralogii Jacka Komudy pod tytułem „Samozwaniec” (glosa i kilka uwag na marginesach powieści)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2020, t. 26, s. 384–385.

³⁰ E. Nowacka, *Jagiełło w karcie...*, dz. cyt., s. 47–48.

³¹ A. Okopień-Sławińska, *Komizm* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 230, wymienia wśród nastawień odbiorczych motywujących pojawienie się przeżycia komicznego: „ujawnienie jakiejś oczywistej niecelowości, niedorzeczności, absurdu czy anomalii”. W wieku XV państwo watykańskie jeszcze nie istniało – por. K. Korcozowicz, *Powrót Czarnego*, t. 2, Warszawa 1989, s. 113.

³² A. Miernik, *Tak się zdarza – o pisarstwie Ewy Nowackiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2018, t. 6, s. 51.

³³ W. Danek, *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966, s. 144.

³⁴ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 3, przejr. i uzup., Kraków 1970, s. 226.

przedstawia w swoich utworach wizję świata *implicite* racjonalistyczną, a przy tym makiawelistyczną, przy jednoczesnym traktowaniu w kategoriach romantycznych odwiecznej wrogości polsko-niemieckiej. Pod tym względem jest podobny do Waltera Scotta³⁵. Z angielskim pisarzem łączy autora *Przyłbic i kapturów* też fakt, że kreowana przez niego fikcja literacka stanowi mniej lub bardziej świadomie odpowiedź na zapotrzebowanie grupy społecznej, do której należy. W przypadku Korcozowicza będzie to, w różnych okresach życia, inteligencja i biurokracja³⁶, której rola w PRL nie była jedynie służebna, jak to jest obecnie. Środowiska owe mogły wtedy działać, także twórczo, stawiając na pierwszym miejscu własne potrzeby rozwoju zawodowego, oczywiście na tyle, na ile je realnie rozumiały.

Wobec niewielkiego zainteresowania twórczością Korcozowicza ze strony literaturoznawców (dotyczy to stwierdzenie także jego powieści kryminalnych) warto spojrzeć na opinię politologa i powieściopisarza Andrzeja Sepkowskiego, który poświęcił jego powieściom historycznym więcej uwagi. Naświetlił je głównie z perspektywy reprezentowanej przez siebie dyscypliny; napisał:

W okresach późniejszych zaś nawet nie próbowano przyglądać się roli i jakości powieści o „wczoraj” i zauważyć można tylko cienie zazdrości o jej stałą popularność. Jedną ze znaczących przesłanek [sic! – D.K.] wiodących do takich wniosków jest lektura leksykonu autorstwa znanego literaturoznawcy [Piotra Kuncewicza – D.K.], budząca niejeden odruch sprzeciwu. Uznaniowość, niekompetencja splatają się ze sobą, stawiając pod znakiem zapytania celowość pisania i wydawania takich „kompendiów”, jeżeli brak w nich choć krótkich wzmianek o: B. Sujkowskim, K. Korcozowiczu, J. Macierzewskiej, autorach, których łączne nakłady przekroczyły milion egzemplarzy, a ilość tytułów emocjonalnie odbieranych utworów szła w dziesiątki. Możemy tam natomiast spotkać biogramy i rysy „drogi twórczej” autorów tomików poetyckich, którzy potąd tylko za powiadają się dobrze³⁷.

Nie jest moim celem zwracanie uwagi na nieświadomość politologa w zakresie rozwoju badań nad literaturą popularną i powieścią historyczną w Polsce ani też wyszydzanie protekcyjnego tonu wobec poezji, ani nawet piętnowanie niedoceniań jej znaczenia. Daleki jestem od mierzenia wartości literatury wielkością przydziału papieru (dawniej) czy też kryteriami rynkowymi (dzisiaj). Dostrzec wszakże warto

³⁵ A. Szala, *O poetyce wczesnych romansów Waltera Scotta*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 10, wspomina, że Scott zachował racjonalistyczną wizję świata, mimo że był sztandarowym romantykiem.

³⁶ J. Zawadzka, *Korcozowicz Kazimierz...*, dz. cyt., s. 244; „Po zakończeniu wojny przebywał we Francji, gdzie pracował w delegaturze PCK w Lindau. W 1946 powrócił do Polski. [...] Wkrótce objął Delegaturę PCK w Genewie. Po zlikwidowaniu tej placówki w 1948 pracował w Warszawie jako radca w Ministerstwie Przemysłu. W 1951 był współzałożycielem, a następnie pracownikiem warszawskiej Spółdzielni Wydawniczej „Znak”; na początku lat siedemdziesiątych został przewodniczącym Rady Nadzorczej”; tamże.

³⁷ A. Sepkowski, *Kształty pamięci zbiorowej (wizje historii w polskiej powieści historycznej po 1945 roku)*, Toruń 2007, s. 89–90.

(parafrazuję tu często stosowany przez Korkozowicza zwrot), że autorzy popularnej powieści historycznej, korzystającej m.in. ze schematów powieści sensacyjnej i przygodowej, poprzez szeroki zasięg swojego oddziaływania społecznego stanowią bardzo istotny element w obrazie kultury³⁸ swoich czasów jako ideologii państwa i społeczeństwa. Andrzej Sepkowski unika w całej swojej książce podkreślania tej zależności. Już jednak sam zamiar traktowania literatury z perspektywy myśli politycznej musi zbliżać czytelnika – wyraźnie wbrew intencjom Sepkowskiego – do koncepcji kultury jako środka szerzenia propagandy aparatów ideologicznych każdego państwa.

Wschód w powieściach historycznych Korkozowicza

Wśród utworów napisanych przez Korkozowicza najobfitszy materiał ilustrujący interesujące nas zagadnienie przynosi wydana w 1990 roku trytomowa powieść *Jeźdźcy Apokalipsy*. Obraz Wschodu rysuje się tam w sposób najbardziej bezpośredni i oczywisty. Strach uznaje się za fundament funkcjonowania hierarchii społeczeństwa Wschodu. W opisie przybycia Dymitra Samozwańca do Moskwy czytamy:

Dymitr pozdrowiał ludność dłonią z dobrotliwym uśmiechem na twarzy. Był to pierwszy błąd, jaki popełnił, bo naród był nawykły wielbić władcę i uważać go za godnego szacunku, jeśli ten był okrutny i srogi. Poddani są od tego, by bić pokłony, dawać wyraz pokornemu posłuszeństwu i radości z widoku władcy, ale muszą się go bać. Car zaś, istotnie godzien respektu, w ogóle nie powinien dostrzegać objawów uwielbienia i hołdu.

Z tego jednak Dymitr nie zdawał sobie sprawy, bo dorastał i wchodził w dojrzały wiek na obczyźnie, gdzie panowały inne pojęcia i obyczaje³⁹.

Strach, który wzbudza pochód lisowczyków, łączy się w wizji autora powieści z osobistą szansą na wyrwanie się Aleksandra Józefa Lisowskiego spod magnackiej zależności. Możliwość tę stwarzają ogromne i przerażające swoją wielkością obszary Wschodu. W *Jeźdźcach Apokalipsy* czytamy:

Spełniły się marzenia Lisowskiego przemierzania szumiących trawami stepów nad Wołgą i Donem. Szedł jak zwiastun zagłady przez ziemię rizańską, tombowską, woroneską. Po drodze palił i grabił mniejsze miasteczka i osiedla, zdobył Lisiecko, potem zboczył

³⁸ Będąc świadomy istnienia różnych definicji kultury i problemów, jakie stworzył w naukowym dialogu między humanistami zwrot językowy; D. Kopa, *Dekonstrukcja idei postępu zagrożeniem dla przyszłości kultury Zachodu*, [w:] *Filozoficzne aspekty literatury. Między aksjologią a estetyką*, red. A. Skała, Lublin 2021, s. 91. Pragnę zaznaczyć, że używam tu pojęcia „kultury jako manifestującej się nauce, literaturze, sztuce, religii i obyczajowości ideologii uzasadniającej istniejące stosunki społeczne, oparte na dominującej praktyce przetwarzania przez człowieka środowiska przyrodniczego, którego jest częścią i współtwórcą”; tenże, *Henryk Walezy i wizja międzykulturowej podróży w powieści Jędrzeja Napiecka „Król, który uciekł”*, [w:] *Wybrane motywy w literaturze, kulturze i sztuce*, red. E. Chodźko, P. Pomajda, Lublin 2022, s. 44.

³⁹ K. Korkozowicz, *Jeźdźcy Apokalipsy*, t. 1, Warszawa 1990, s. 87.

na Jelez, złupił miasto i pociągnął na Rossosz. Nie szczędził i tam nikogo, toteż kiedy je minął, pozostawił tylko kobiety oplakujące pobitych mężów i pohańbione córki⁴⁰.

W tym miejscu dotykamy pewnej cechy roztrząsanych tu utworów twórcy *Przyłbic i kapturów*. Znajdują się one jakby w dwóch planach; z jednej strony mają cechy literatury popularnej, z drugiej – można je przypisać także do literatury wysokoartystycznej. Tak przynajmniej rzecz wygląda, jeżeli przyjmiemy za swoje zdanie Erazma Kuźmy, który zaznacza, że:

Dalsza typologia prowadzi do podziału na mity indywidualne i zbiorowe. Powtarzalność może bowiem zawierać się w jakimś uniwersum doświadczeń osobistych bądź ogólnoludzkich. Rozstrzyga tu raczej badany materiał: literatura wysokoartystyczna wymaga oglądu indywidualizującego; literatura popularna, folklor – perspektywy ogólnej. Ale i w obrębie badań literatury wysokoartystycznej możliwe jest różne rozmieszczenie akcentów: kłaść można nacisk na mit powszechny bądź na mit indywidualny, a wreszcie i na dialektyczny związek obu⁴¹.

Ostatecznie autor *Jeźdźców Apokalipsy* staje jako prozaik wcale nie na niskiej pozycji, gdyż jego powieści historyczne konstruuje mit w planie ogólnym (m.in. mit Wschodu), a zaznaczają historyczną zmienność psychiki bohaterów w planie indywidualnym. Nawet wtedy, gdy w budowie tej ostatniej posługują się anachronizmami, to odnoszą się do reguł powieści walterskotowskiej, negocjując ich znaczenie. Warto nadmienić, że Lukács podziwiał Scotta za unikanie tworzenia bohaterów jako: „figur ekscentrycznych, których psychologia nie mieściłaby się w atmosferze przedstawionego czasu”⁴². Sam Korkozowicz do miana nowego Scotta nigdy jednak nie pretendował, deklarował za to, że:

Słonności do romantyzmu nie powinny rzutować na ocenę własnej historii. Owe ciągoty do dziejowego mesjanizmu czy też żale nad własnym losem, kiedy robiło się z siebie pieczeń gotową do krajania, stały się dla mnie bodźcem do poniechania koloryzowania przeszłości, lecz ukazania jej tak, jak mówią źródła. Wolę bowiem operować faktami, a nie miłymi oku obrazkami, mimo że fakty te okażą się być może dla wrażliwszego Czytelnika zbyt brutalne⁴³.

Autor *Przyłbic i kapturów*, gdy buduje opis wjazdu Dymitra – pierwszego Samozwańca do Moskwy, zwraca uwagę na jego ponoć zachodni sposób postępowania z carskimi poddanymi. Przeciwstawia mu wschodni *modus operandi*:

⁴⁰ Tamże, t. 2, s. 28.

⁴¹ E. Kuźma, *Mit orientu...*, dz. cyt., s. 15.

⁴² G. Lukács, *Klasyka powieści historycznej*, tłum. C. Przymusiński, [w:] tegoż, *Od Goethego do Balzaka. Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*, wyb. M. Żurowski, tłum. Z. Herbert i in., Warszawa 1958, s. 312.

⁴³ K. Korkozowicz, *Jeźdźcy...*, dz. cyt., t. 2, czwarta strona okładki.

To byli prawdziwi władcy, pod których wzrokiem drżały nogi, a pot rosił czoło. Wzbudzali bojaźń, a przez to i szacunek, człek dygotał ze strachu przy każdym ich słowie, nie był pewny ni dnia, ni godziny, a przecież pod powłoką strachu, na dnie duszy gnieździł się podziw i uznanie, że tak mocarnemu władcy ma się możliwość służyć.

Ten zaś, choć takż pomazaniec Boży, był całkiem inny, bo pogodny, uśmiechnięty, każdego obdarzał łaskawym słowem, nie lubił, by przypadano mu do nóg. Stabej więc natury musiał to być człek i mocno strachliwy, skoro nie łamał kości i nie wieszał na haku zaczeponym pod zebro. Nie było więc powodów, aby z nim się liczyć⁴⁴.

W powieściowym cyklu Korcozowicza *Ostatni zwycięzca* można dostrzec, że do cech wyobrazonego Wschodu należy też lekkomyślność, przypisywana przez narratora chociażby Tatarom⁴⁵. Są oni pokazani jako wywołujący grozę, której pochodną jest okazywana im pogarda. Dowódca oddziału wojsk komputowych, którego zadaniem jest przemknąć niezauważenie wzdłuż południowej granicy Rzeczypospolitej, rozważa postępowanie wobec napotkanego oddziału Tatarów:

- Właśnie rozważam – mruknął dopiero po chwili. – Jesteśmy o dzień drogi od celu. Należałoby wybić wszystkich co do jednego, a nocą to niełatwa rzecz.
- Wybijemy. Jedną wieś nie napadło więcej jak dwie setki. Wystarczą trzy chorągwie.
- Szkoda pętanych ludzi – poparł Zarzyckiego któryś z oficerów. – A ryzyko nieduże.
- Zatem zgoda – zdecydował Zbrozek. – Weźmiesz waść, mości rotmistrzu, cztery lekkie chorągwie. Dwoma otoczysz wieś, dwiema uderzysz, ale dopiero, jak zaczną ruszać w powrotną drogę. Muszą zebrać się do kupy, wówczas łatwiej ci przyjdzie wytepić to robactwo⁴⁶.

Zarówno groza wywoływana przez Tatarów, jak i pogarda im okazywana mają swoje źródło w kontaktach z nimi w okresie nowożytnego przesunięcia granic państwa na Wschód. Czytelnik pozostaje pod urokiem utrwalonego w kulturze postrzegania Tatarów jako dzikiej, a nawet najdzikszej siły militarnej nadciągającej ze Wschodu i burzącej spokój codziennego bytowania. Bohdan Baranowski zauważył, że XVII-wieczne opisy Tatarszczyzny na ogół dostarczały informacji przeceniających jej siłę militarną. Do wyjątków miał należeć biskup wołoski Lubieniecki, który oceniał ją realnie. Jego relacja przynosi informacje o tatarskiej taktyce opartej na szybkich manewrach oraz odnotowuje, że w trakcie wypraw przyłączali się do Tatarów Mołdawianie, Wołosi, Romowie (Cyganie)⁴⁷. Z pewnością spostrzeżenia Lubienieckiego nie stały się częścią ani dawnej, ani obecnej świadomości potocznej, a tym samym nie wpłynęły na literacki obraz Wschodu budowany przez Korcozowicza. Jeśli porównamy je z przytoczoną wcześniej opinią autora *Przyłbic i kapturów* o własnej twórczości, jego deklarowaniem wobec przeszłości „ukazania jej tak, jak mówią źródła”, to stanie się jasne jego dążenie

⁴⁴ Tamże, t. 1, s. 107–108.

⁴⁵ Tenże, *Ostatni zwycięzca*, t. 1, Warszawa 1984, s. 118.

⁴⁶ Tamże, t. 2, s. 266; podobnie, s. 568.

⁴⁷ B. Baranowski, *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku*, Łódź 1950, s. 169–170.

do realistycznego malowania zjawisk społecznych. W powieściach historycznych Korcozowicza werystycznie traktowanym materiałem jest jednak głównie społeczny stereotyp własnej sytuacji (świadomość „dla siebie”)⁴⁸.

W tej samej powieści podkreślona została groza bijąca od Turków, nieco jednak złagodzona zaznaczeniem słabego charakteru króla Michała Korybuta Wiśniowieckiego.

Było wojsko kwarciane, ale częściowo stało za Wisłą, bo król Michał bał się własnych żołnierzy nie mniej niż Turków, wierzył bowiem plotkom, że, oddani Sobieskiemu, chcą się pozbawić go tronu⁴⁹.

Dzisiaj ocena postawy pierwszego „Piasta” na elekcyjnym tronie może budzić wątpliwości, lecz obraz zjawiska odbity w świecie przedstawionym powieści, jako punkt odniesienia dla swej konstrukcji ma społeczny stereotyp postaci historycznej, a nie ją samą.

Jak już wspomniałem, mieszanina grozy i pogardy stanowi chętnie wykorzystywany przez autora zestaw emocji towarzyszący odbiorowi Tatarów. Tutaj wybieram przykład z *Nagich ostrzy*, stanowiących kontynuację *Przyłbic i kapturów*⁵⁰:

– Zapewne Tatarzy. Idą w przedniej straży naszych wojsk. Musieli mocno wysunąć się do przodu, bo do granicy jeszcze parę dni drogi.

– Ogień nocą widać bardzo daleko – wtrącił się do rozmowy Jurga.

– Pilno im do bab i rabunku...

– A że dziś właśnie minął ostatni dzień rozejmu, więc sobie pofolgowali – uzupełnił Czarny.

Skończyli wieszere i siedzieli, wpatrując się w złowrogie znamię rozpoczynającej się wojny. Nad horyzontem pojawiły się dalsze łuny, znacząc nowe ogniska pożarów i zlewając się w jedno pasmo falującego światła, pulsującego czerwienią niby krew, która tam w dali musiała łać się również, bo czterej złowrodzy jeźdźcy ruszyli już w galop⁵¹.

Tajemnica otaczająca ludzi i sprawy Wschodu (w oczach człowieka Zachodu) jest motywem, który nie budzi w nas zaskoczenia. Korcozowicz posługuje się nim dość

⁴⁸ Takie ujęcie, bliskie założeniom socjologii literatury, jest łatwiejsze do zastosowania w przypadku powieści popularnej, z którą mamy tu do czynienia. Zauważył to już Stefan Sawicki: „Socjologia literatury ma skłonność do traktowania na równi tekstów wybitnych i przeciętnych, preferując nawet jako przedmiot badań różne zjawiska literackie z zakresu kultury masowej”; S. Sawicki, *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 157.

⁴⁹ K. Korcozowicz, *Ostatni zwycięzca...*, dz. cyt., t. 1, s. 11; ten sam cytat ale począwszy od słowa „król” i redukując liczbę przecinków przywołał A. Sepkowski, *Kształty pamięci...*, dz. cyt., s. 302–303.

⁵⁰ *Przyłbice i kaptury* oraz *Nagie ostrza* stały się dla Pawła Tomczoka materiałem, w którym dostrzegł on utrwalanie resentymetu antyniemieckiego w powieści historycznej; P. Tomczok, *Negatywne afekty...*, dz. cyt., s. 73–82.

⁵¹ K. Korcozowicz, *Przyłbice i kaptury. Nagie ostrza*, wyd. 6, Warszawa 1987, s. 442.

często, a w celu łatwiejszego dotarcia do czytelnika stara się wyposażyć świat przedstawiony w możliwie najbardziej stereotypowe cechy. W *Ostatnim zwycięzcy* czytamy w opisie spotkania głównego bohatera – tajnego przedstawiciela hetmana Sobieskiego – Żegonia z Haganem, oberżystą i przedstawicielem wywiadu tureckiego, że „Hagan skierował na swego gościa oczy człowieka Wschodu, o nieco sennym, marzycielskim spojrzeniu”⁵². Podobnie w *Pod czarcim kopytem* – do tajemniczości i okrucieństwa autor dodaje przebiegłość. Pojawiający się tam jeden z bohaterów, Pers zwany Macedońskim, mówi: „– Ja wiem, czemu to diabelskie pomiotło wyciągnęło łapę do zgody... – rzucił [...] po chwilowym namyśle. Miał on pociąg do okrucieństwa jak człowiek Wschodu, ale jak i on bystrość myślenia”⁵³. Podobny opis odnoszący się do Persa Macedońskiego zamieścił Korkozowicz w swojej narracji trzecioosobowej: „Pewnego wieczoru podzielił się na kwaterze swoim strapieniem z Macedońskim. Pers miał liczne zalety, ale i dwie ujemne cechy ludzi Wschodu: był okrutny i przebiegły”⁵⁴. „Przebiegły” staje się stałym epitetem towarzyszącym opisowi Persów, tak jak to widzimy w kolejnym przykładzie zaczerpniętym z *Pod czarcim...*

Sprawa z Macedońskim była zaś do rozstrzygnięcia trudniejsza, bo jego zdobycz przedstawiała pokaźny majątek, jako że przebiegły Pers po rozdzieleniu części gotowizny żołnierzom przywiózł jeszcze na swym wozie dwie baryłki z pieniędzmi oraz owe dwie skrzynki wydobyte ze stawu, jak się okazało, pełne przeróżnych kosztowności⁵⁵.

Używanie identycznych epitetów wobec tej samej osoby lub postaci tej samej narodowości czy nawet osoby występującej w podobnej funkcji społecznej jest charakterystyczne dla całej twórczości pisarza.

Obraz Wschodu, malowany przed czytelnikiem, spełniał funkcję perswazyjną. Przewodniczący zarządu wydawnictwa (a później emeryt i były przewodniczący) był zbyt doświadczonego człowiekiem i twórcą, aby wątpić w intencjonalność jego kreatywnej działalności. Powieści Korkozowicza miały trafić w gusta czytelnicze szerokiego kręgu odbiorców i tak w rzeczywistości było, również po jego śmierci. Taki zamiar nie może ulegać wątpliwości w wypadku autora licznych, cieszących się dużym zainteresowaniem czytelników powieści kryminalnych, a także inkrustowanego krótkimi opowiadaniem eseju historycznego *Nad Wisłą 1944*⁵⁶. Chęć dotarcia do szerokiego kręgu czytelniczego nie jest najczęściej możliwa do realizacji bez podejmowania w tym celu zaplanowanych zabiegów.

Korkozowicz świadomie nadaje charakter beletrystyczny swoim powieściom historycznym. Manifestuje się to, na przykład, we wplataniu schematycznych wątków romansowych czy uczynieniu głównym motorem zdarzeń fabularnych szpiegowskiej intrygi. Jakby dla kontrastu wiele fragmentów powieści, których akcja toczy się w jednym

⁵² Tenże, *Ostatni zwycięzca...*, dz. cyt., t. 1, s. 385.

⁵³ Tenże, *Pod czarcim kopytem*, Warszawa 1983, s. 127.

⁵⁴ Tamże, 244.

⁵⁵ Tamże, s. 262.

⁵⁶ Tenże, *Nad Wisłą 1944*, Warszawa 1973.

miejsu i czasie, zostało wyposażone w co najmniej jeden opis przyrody utrzymany w stylu charakterystycznym dla modernizmu.

Skończyli wieczerzę i siedzieli, wpatrując się w złowrogie znamię rozpoczynającej się wojny. Nad horyzontem pojawiły się dalsze luny, znacząc nowe ogniska pożarów i zlewając się w jedno pasmo falującego światła, pulsującego czerwienią niby krew, która tam w dali musiała łać się również, bo czterej złowrodzy jeźdźcy ruszyli już w galop⁵⁷.

Dla powieści popularnej charakterystyczne jest to, że nawiązuje z czytelnikiem dialog, odwołując się do utrwalonych w jego świadomości struktur stylistycznych, które mają charakter epigoński, w literaturze wysokiej swego czasu występując już tylko na prawach cytatu, parodii czy pastiszu. Modernizm nigdy nie zagościł na trwałe w gustach najszerszych kręgów czytelniczych, stąd odwoływanie się do niego stanowi przejaw inwencji Korcozowicza.

Funkcja obrazu Wschodu

Po przedstawieniu mojej tezy o rozmyślnym stworzeniu obrazu Wschodu, odpowiedzieć chcę teraz na pytanie o funkcję tego wizerunku. Mniej już jednak bezsprzeczny niż sam teleologiczny charakter narracji jest cel, któremu miał służyć taki a nie inny obraz Wschodu.

Szukam funkcji obrazu Wschodu w powieściach historycznych Korcozowicza w sferze świadomego oddziaływania ideologicznego⁵⁸ na społeczeństwo, którego narzędziem jest kultura, a więc także literatura. Oczywiście ideologia tworzy się w trakcie walk grup społecznych między sobą – jako ich broń. Tak powstała, oddziałuje na społeczeństwo za pośrednictwem kultury. Zarysowana funkcja powieści Korcozowicza wynika z mojego spojrzenia na społeczeństwo i będącej jego logiczną konsekwencją metodologii. Nie podejmuję w tym artykule spojrzenia na utwór z perspektyw innych metodologii, ponieważ:

[...] wobec niemożności ustalenia niebudzących wątpliwości kryteriów prawdziwości stawianych tez, każda teza może być prawdziwa jedynie w ramach metodologii, jaka doprowadziła do jej sformułowania. Ten pogląd nie podważa postulatu dążenia do prawdy, a tym samym idei postępu i koniecznej do jego postrzegania czynności przypisywania wartości wnioskowaniu. Zawsze po zamianie dominującego paradygmatu będącego narzędziem fałsyfikacji możemy powtórzyć wnioskowanie, uzyskując coraz mniej niedoskonałe wyniki⁵⁹.

⁵⁷ Tenże, *Przyłbice i kaptury...*, dz. cyt., s. 442.

⁵⁸ Określenia „ideologia” używam tu w sensie opisowym, nie nadając mu *a priori* częstego dzisiaj negatywnego nacechowania, mającego swoje źródło semantyczne jeszcze w określaniu „ideologii jako fałszywej świadomości”; sprawy te treściwie wyjaśnia H. Markiewicz, *Ideologia a dzieło literackie*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 131–132.

⁵⁹ D. Kopa, *Dekonstrukcja idei postępu...*, dz. cyt., s. 92.

Tu warto powrócić, dla przypomnienia, do myśli przywołanej na początku artykułu: pochwalam wartości, lecz działając, wybieram występki. Strach, lekkomyślność i groza, jako zarysowane elementy bytu obecne w życiu Korkozowiczowskich ludzi Wschodu, składają się na jednoznacznie negatywny obraz. Egzystencja – trwająca w cieniu trudności i w objęciach bałaganu, jest ceną, jaką ludzie Wschodu płacą losowi za życie w świecie pełnym nieoczekiwanych możliwości, stwarzającym przedstawicielom dolnych szczebli drabiny społecznej możliwości awansu i zyskania szacunku. Świadomość wielkich możliwości, które stwarza życie na Wschodzie, nie jest elementem nowym i raczej nie wynika z przeniesienia w świat przedstawiony utworu doświadczeń współczesnych. Należałoby jej szukać w występującym w kulturze polskiej w sposób nieprzerwany od czasów renesansowych kronik wizerunku Ukrainy jako miejsca szczęśliwego, krainy dzikiej, lecz stojącej otworem⁶⁰. Bohaterowie powieści historycznych Korkozowicza spotykają się na różne sposoby ze światem ludzi Zachodu, który rysuje przed nimi uroki swojego technicznego i gospodarczego rozwoju. Świat ten jednak, z powodu kierujących nim mechanizmów, stawia tamę możliwościom dołączenia do jego rozwiniętego technicznie kręgu. Dlatego właśnie bohaterowie kreowani przez autora powieści *Jeźdźcy Apokalipsy* widzą i chwala to, co lepsze, lecz wybierają to, co gorsze. Przychodzą z podziwianego za rozwój Zachodu na Wschód, którym gardzą, lecz to on jest dla nich jedyną szansą awansu. Można przyjąć, że to przeciwstawienie to metafora losu samego Korkozowicza jako pisarza, który część życia spędził na Wschodzie, a krótki czas w roku 1945 oraz w latach 1946–1948 na Zachodzie (dokładniej: we Francji i Szwajcarii)⁶¹. Można też sądzić, że w powieściach historycznych autora *Przyłbic i kapturów* zawarto metaforę losu polskiego intelektualisty w ogóle: boleje on nad konsekwencjami swojego życia w Europie Środkowo-Wschodniej, wie jednak, że poza narodowym językiem – nie jest w stanie spełnić swojej roli – elementu althusserowskiego aparatu ideologicznego państwa⁶².

Bibliografia

- Baranowski B., *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku*, Łódź 1950.
- Bartelski L.M., *Genealogia ocalonych*, Kraków 1963.
- Bartoszyński K., *Konwencje gatunkowe powieści historycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1984, R. LXXV, z. 2, s. 3–44.
- Białek J.Z., *Wincenty Danek jako badacz życia i twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Nad twórczością Józefa Ignacego Kraszewskiego. Studia*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1993, s. 110–132.
- Borek P., *Ziemie ruskie jako miejsce szczęśliwe w wybranych przekazach kronikarskich XVI stulecia*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach” 2021, t. 34, cz. 1, s. 43–53.

⁶⁰ P. Borek, *Ziemie ruskie jako miejsce szczęśliwe w wybranych przekazach kronikarskich XVI stulecia*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach” 2021, t. 34, cz. 1, s. 53.

⁶¹ J. Zawadzka, *Korkozowicz Kazimierz...*, dz. cyt., s. 244.

⁶² Por. K. Świrek, *Teorie ideologii. Na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, Warszawa 2018, s. 207.

- Chomiuk A., *Integracja czy wykluczenie? Polski projekt kolonialny na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej w optyce F.A. Ossendowskiego i J. Mackiewicza*, [w:] *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępnik, D. Trześniowski, Lublin 2010, s. 231–243.
- Danek W., *Powieści historyczne J.I. Kraszewskiego*, Warszawa 1966.
- Gosk H., *Opowieści „skolonizowanego kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków 2010.
- Grabiński S., *Klasztor i morze*, Warszawa 2021.
- Kaniewska B., *Jak się Kazimierz Brandys z historią zmagał. O „Wariacjach pocztowych”*, [w:] *Interpretacje aksjologiczne*, red. W. Panas, A. Tyszczyk, Lublin 1997, s. 267–279.
- Kopa D., *Dekonstrukcja idei postępu zagrożeniem dla przyszłości kultury Zachodu*, [w:] *Filozoficzne aspekty literatury. Między aksjologią a estetyką*, red. A. Skała, Lublin 2021, s. 88–96.
- Kopa D., *Henryk Walezy i wizja międzykulturowej podróży w powieści Jędrzeja Napiecka „Król, który uciekł”*, [w:] *Wybrane motywy w literaturze, kulturze i sztuce*, red. E. Chodźko, P. Pomajda, Lublin 2022, s. 44–52.
- Kopa D., „*Lisowczycy*”, czyli *Harasymowicz i mielizny poznania poetyckiego*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*” 2020, t. 20, s. 331–346.
- Kopa D., *Lisowczycy wędrują w poszukiwaniu nowego mitu Ziemi Zachodnich*, [w:] *Wędrowka w literaturze i sztuce – wybrane zagadnienia*, red. E. Chodźko, P. Szymczyk, Lublin 2021, s. 56–65.
- Kopa D., *Ostatnia odsłona rzeczywistości Jana K.*, „*Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne*” 2018, R. XLI, s. 159–170.
- Korkozowicz K., *Jeźdźcy Apokalipsy*, t. 1–2, Warszawa 1990.
- Korkozowicz K., *Nad Wisłą 1944*, Warszawa 1973.
- Korkozowicz K., *Ostatni zwycięzca*, t. 1–2, Warszawa 1984.
- Korkozowicz K., *Pod czarcim kopytem*, Warszawa 1983.
- Korkozowicz K., *Powrót Czarnego*, t. 2, Warszawa 1989.
- Korkozowicz K., *Przyłbice i kaptury. Nagie ostrza*, wyd. 6, Warszawa 1987.
- Kuźma E., *Mit orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980.
- Lichański J.Z., *Niepopularnie o popularnej. O narzędziach badań literatury*, Warszawa 2018.
- Lukács G., *Klasyczna postać powieści historycznej*, przeł. C. Przymusiński, [w:] tegoż, *Od Goethego do Balzaka. Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*, wyb. M. Żurowski, tłum. Z. Herbert i in., Warszawa 1958, s. 237–318.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 3, przejrz. i uzupełn., Kraków 1970.
- Markiewicz H., *Ideologia a dzieło literackie*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 131–144.
- Miernik A., *Tak się zdarza – o pisarstwie Ewy Nowackiej*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*” 2018, t. 6, s. 44–51.
- Nawrocki R., *Próg. Intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie niesamowitej polskiego romantyzmu*, Toruń 2014.
- Nowacka E., *Jagiełło w karcie*, „*Nowe Książki*” 1990, nr 10, s. 47–48.
- Okopień-Sławińska A., *Komizm* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 230–231.

- Pelc J., *Europa środkowa i wschodnia jako teren przenikania i wzajemnego oddziaływania różnych kultur*, [w:] *Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur. Materiały konferencji naukowej „Barok w krajach Europy Środkowej i Wschodniej” (Warszawa, 23–25 marca 1999 r.)*, red. J. Pelc, K. Mrowcewicz, M. Prejs, Warszawa 2000, s. 13–35.
- Poźniak T., *Dostojewski i Wschód. Szkic z pogranicza kultur „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensis” 1992*, vol. LXXV.
- Prejs M., *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*, Warszawa 1999.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Said E.W., *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.
- Sawicki S., *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 157–177.
- Sepkowski A., *Kształty pamięci zbiorowej (wizje historii w polskiej powieści historycznej po 1945 roku)*, Toruń 2007.
- Skórczewski D., *Hegemon jako idol. Zachód jako hegemon wyobrażony*, [w:] *Idol w kulturze*, red. E. Fiała, A. Fitas, D. Skórczewski, Lublin 2017, s. 93–127.
- Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 9–22.
- Szala A., *O poetyce wczesnych romansów Waltera Scotta*, [w:] *W kręgu zagadnień polskiej powieści historycznej XIX wieku*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 7–18.
- Sztyber R., *W stronę megalomanii narodowej na kanwie tetralogii Jacka Komudy pod tytułem „Samozwaniec” (glosa i kilka uwag na marginesach powieści)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2020, t. 26, s. 383–400.
- Świrek K., *Teorie ideologii. Na przecięciu marksizmu i psychoanalizy*, Warszawa 2018.
- Tomczok P., *Negatywne afekty w popularnej powieści historycznej. O „Przyłbicach i kapturach” Kazimierza Korkozowicza*, [w:] *Literatura popularna*, t. 1: *Dyskursy wielorakie*, red. E. Bartos, M. Tomczok, Katowice 2013, s. 73–82.
- Trofymenko A., *Geneza horroru jako gatunku*, „Tematy i Konteksty” 2022, nr 12(17), s. 228–239.
- White H., *Wyrzutki, potwory i symulakra historii. Refleksje na temat związków historii z literaturą*, tłum. M. Sobociński, [w:] *Hayden White w Polsce. Fakty, krytyka, recepcja*, red. E. Domańska, E. Skibiński, P. Stróżyk, Kraków 2019, s. 21–31.
- Wyka K., *Tragiczność, drwina i realizm*, [w:] tegoż, *Pogranicze powieści*, wyd. 2, Warszawa 1974, s. 7–29.
- Zawadzka J., *Korkozowicz Kazimierz* [hasło], [w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 4, red. J. Czachowska i A. Szałgan, Warszawa 1996, s. 243–245.

The image of the East in historical novels by Kazimierz Korkozowicz

Abstract

The article presents the image of the East in historical novels by Kazimierz Korkozowicz, including the works of the author of *Jeźdźcy apokalipsy* (*Four Horsemen of the Apocalypse*), published in the period between 1970–1990. It refers the notion of the East to Eastern Europe and analyses

the use of historical-philosophical myth of the East by the writer. The paper also includes the interpretation of the novel, using the category of culture as an ideology of social groups, bearing in mind the fact that culture, including literature, is a tool of ideological impact on society by means of Althusser's ideological state apparatuses. It examines the cognitive capabilities of various literary methodologies towards analyzed works. It describes the profile of the author of *Przyłbice i kaptury* and refers to the ongoing discussion about his works.

Słowa kluczowe: Kazimierz Korcozowicz, powieść historyczna, Europa Wschodnia, mit historiozoficzny, kultura jako ideologia

Keywords: Kazimierz Korcozowicz, historical novel, Eastern Europe, historiosophical myth, culture as ideology

Maria Jolanta Olszewska

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0001-6230-0621

Jana Ziółkowskiego rozrachunki z polską historią (*Kawaler złotej ostrogi*)

*Człowiek nie tylko jest w historii, lecz mówi o sobie historią, którą bada*¹.

Raymond Aron

Powieści historyczne Jana Ziółkowskiego należą do utworów rzadko dziś czytanych, a on sam jest już pisarzem zapomnianym². Nie oznacza to jednak, że nie warto sięgnąć do jego tekstów, które z różnych względów mogą okazać się ciekawe, szczególnie gdy do ich interpretacji zostaną wykorzystane instrumenty wypracowane przez nową humanistykę. W powieści historycznej pt. *Kawaler złotej ostrogi* z roku 1967, traktującej o wydarzeniach z pierwszej połowy XVI w., pisarz, za pomocą narracji historycznej, prowadzi ważną z punktu widzenia współczesności polemikę z Sienkiewiczowską wizją polskich dziejów, stworzoną „ku pokrzepieniu serc”, co pozwoliło mu na rozrachunek z utrwalonym w świadomości społecznej wyidealizowanym wyobrażeniem Rzeczypospolitej Obojga Narodów, dekonstrukcją tego obrazu i wykreowanie alternatywnego, wchodzącego z nim w polemikę.

W *Kawalerze złotej ostrogi* Ziółkowski wykorzystał historię Marka Jakimowskiego, polskiego szlachcica urodzonego w okolicach Baru, który po bitwie pod Cecorą dostał

¹ Cyt. za: K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*, [w:] tegoż, *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991, s. 94.

² Jan Ziółkowski (1916–2014) był znanym autorem powieści historycznych i morskich. Studia historyczne ukończył na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Warszawskiego. W czasie II wojny uczestniczył w kompanii wrześniowej, był żołnierzem AK, powstańcem warszawskim, a po roku 1945 służył w LWP. Jest autorem szeregu powieści historycznych, m.in.: *Homines novi* (1955, trylogia), *Kapitan królewski* (1961), *Kawaler złotej ostrogi* (1967), *Nierządnicy żywot atlasowy* (1972), *Słońce idzie od Polski* (1979), *Tajemniczy żeglarz* (1983), *Złota przędza* (1986, zbiór baśni), *Grzechy ojca Stanisława* (1993). Wraz z żoną, Marią Ziółkowską, napisał *Rozbite lustro* (1974) i *Złoty kolczyk* (1975).

się do niewoli tureckiej i skazany został na galery. Na statku beja Aleksandrii Kassima spotkał dwóch innych polskich więźniów, Stefana Satanowskiego i Jana Stołczyzna. Wspólnie zaczęli przygotowywać plan ucieczki. Kiedy 12 listopada 1627 r. ich galera zakotwiczyła u brzegu wyspy Lesbos na Morzu Egejskim, a kapitan z częścią załogi zszedł na ląd, traf chciał, że żaden z trzech Polaków nie był przykuty do ławy, jako że wszyscy znajdowali się na pokładzie „dla posług rozmaitych”. Dzięki odważnej, wręcz brawurowej akcji uwolnili pozostałych więźniów, przejęli dowództwo na galerze i szczęśliwie odpłynęli w kierunku Sycylii. Marek został wybrany kapitanem. Po różnych perypetiach, takich jak pościg turecki i burza morska, po 15 dniach dotarli do Mesyny, a następnie do Palermo. Z rąk muzułmanów Marek wyzwolił 220 jeńców chrześcijańskich, Turków zaś puścił wolno, podobnie jak żonę beja. Wkrótce wraz z towarzyszami udał się do Rzymu, gdzie podczas audiencji u papieża Urbana VIII złożył przed dostojnikiem zdobyczną chorągiew turecką. Papież za wielką odwagę, szlachetność i pobożność uhonorował Marka Orderem Złotej Ostrogi (łac. *Ordo Militia Aurata*), którego dewizą jest: *praemium virtuti pietali* („nagroda cnoty pobożności”), nadawanym wraz z tytułem *palatini*. W Rzymie Jakimowski poślubił uwolnioną z niewoli brankę, Katarzynę, a akt zaślubin uwiecznił malarz Tomasz Dolabella. Po powrocie do Polski w katedrze krakowskiej, u grobu św. bp. Stanisława, Jakimowski złożył, jako *votum* dziękczynne, zdobytą na galerze chorągiew turecką.

Analizę *Kawalera złotej ostrogi* warto zacząć od prześledzenia kolejnych wersji dziejów Marka Janiszewskiego, wobec których musiał opowiedzieć się Ziółkowski. Budując wizję przeszłości, pisarz korzysta z różnych źródeł historycznych. Sposób ich lektury i spożytkowania przez twórcę nie jest obojętny, tylko semantycznie i aksjologicznie nacechowany. Zasadniczą rolę w tych działaniach odgrywa nie tyle ilość zgromadzonych faktów źródłowych, ile umiejętność konstruowania obrazu przeszłości o charakterze myślowo-estetycznym. Im bardziej wizja przeszłości jest artystycznie przekonująca, tym pewniejsze staje się, że wejdzie ona w obręb świadomości społecznej. Metodologiczne kwestie związane z narracją historyczną okazują się zatem niezwykle istotne. Ponieważ „przeszłość nie istnieje niezależnie od jej przedstawienia”³, twórca przy wszelkich próbach zachowania obiektywizmu, budując swą narrację historyczną, wprowadza własny porządek wydarzeń i ich interpretację, zdeterminowaną przez moment historyczny, w jakim przyszło mu żyć, klimat etyczny epoki, prezentowaną postawę światopoglądową, mentalność, utrwalone sądy itd.⁴

³ E. Domańska, *Wokół metahistorii*, [w:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 24.

⁴ J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983, s. 147; H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości*, tłum. M. Wilczyński, [w:] tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego...*, dz. cyt., s. 135–170; K. Cysewski, *Współczesność i przeszłość w powieści historycznej*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1985, nr 4, s. 141. Zob. J. Pomorski, *Wprowadzenie: spory wokół narracji historycznej*, [w:] *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990, s. 11–24; F. Ankersmit, *Narracja jako przedstawianie*, [w:] *Metodologiczne problemy narracji historycznej...*, dz. cyt., s. 75–194; K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 7–15, też, *Współczesne stanowiska narratystyczne w filozofii historii a problem relatywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 30–44.

Dobór, jak i uporządkowanie materiału historycznego, o czym piszą współcześni literaturoznawcy, nie jest neutralny, ponieważ odbywa się ze względu na coś lub na kogoś. Jerzy Topolski zwrócił uwagę, że już sam wybór problemu badawczego jest następstwem wyznawanego przez twórcę światopoglądu i uznawanego systemu wartości. Wiedza czerpana z tych samych materiałów źródłowych może posłużyć do skonstruowania rozmaitych narracji historycznych, będących zawsze rodzajem nacechowanego ideologicznie językowego opisu rzeczywistości. Pisarze dokonują różnego rodzaju aktów perswazji, aby przez swój tekst przekazać określoną ideologię. A zatem okazuje się, że w odmienny sposób można prefigurować ten sam odcinek dziejowy, a wpisanie tych samych źródeł w inny schemat literacki, poddanie go pod władzę nowej konwencji, prowadzi do opowiedzenia innej historii. Oznacza to, że wydarzenia historyczne nabierają znaczenia dzięki kategoriom struktur narracyjnych, które je kodują, o czym pisał m.in. autor *Metahistorii. Wyobraźni historycznej w XIX-wiecznej Europie* (1973) – Hayden White, zwolennik tekstualistycznego i konstruktywistycznego podejścia do historiografii, który podważył opozycję między historią a literaturą, faktem a fikcją i ujął „historię” jako dyskurs. Według White’a poznawać oznacza narzucać sieć formalizacji. Narracje historyczne zostają wpisane w różne konstrukcje, typy obrazowania, figuracje i gry znaczeń. Badacz uznał doświadczenie historyczne za rodzaj doświadczenia estetycznego. Z tego powodu koncepcje historiozoficzne należy – jego zdaniem – traktować jako efekt zróżnicowanych intuicji poetyckich, co oznacza, że dyskurs historyczny zyskuje swe znaczenie w relacji nie do rzeczywistości, tylko do innych znaczeń obecnych w danym dyskursie, co nie pozostaje bez znaczenia w dobie pantekstualizmu Jacques’a Derridy i jego *De la grammatologie*, według którego świat jawi się w postaci tekstów i z tego powodu skazani jesteśmy na tekstowy obraz świata⁵. Tekst rodzi kolejny tekst, a wzajemne ich relacje, budujące określone konfiguracje i konstelacje, nie pozostają bez znaczenia. Słusznie w tym kontekście pisze Lidia Burska:

Skoro koncepcje historiografów są wyłącznie efektem ich zróżnicowanych intuicji troficznych, poetyckich, to cały dyskurs historii oferuje znaczenia istniejące jedynie w relacji do innych znaczeń, nie zaś do rzeczywistości. Interpretacje dają impuls kolejnym interpretacjom i tak *ad infinitum* – prace historyków krążą tylko w świecie wytwarzanych i przetwarzanych sensów, nie przekraczając granicy tekstów i kontekstów. Przeszłość nie ma twarzy, tylko maski [...]⁶.

Przeszłości nic nie jest w stanie zmienić, ale sposób jej poznawania i prezentowania podlega różnym przekształceniom w zależności od danego twórcy. Mamy zatem do czynienia z literackim przetwarzaniem tekstu, a literackość w tym przypadku pełni mediację poznawczą, interpretacyjną i aksjologiczną. Odnosząc te rozważania do *Kawalera złotej ostrogi* Ziółkowskiego, warto zacząć od prezentacji tekstów źródłowych. Zaprezentowana na wstępie artykułu opowieść o losach Marka Jakimowskiego została

⁵ Por. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2 [i.e. 3], Kraków 2000, zwłaszcza rozdziały: *Wprowadzenie* i *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*.

⁶ L. Burska, *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*, Warszawa 1998, s. 12.

wydana w Rzymie w 1628 r., jako broszura przez Marca Marnavitia, który zebrał relacje zbiegłych niewolników. Wkrótce przetłumaczoną na język polski broszurę wydano jako *Opisanie krótkie zdobycia galery przedniejszej Alexandryjskiej w porcie u Miteleny za sprawą dzielny y odwagą wielką kapitana Marka Jakimowskiego, który był więźniem na teyże galerze. Z oswobodzeniem 220 więźniów chrześcijan*. Całość przetłumaczono również na język niemiecki i hiszpański – w ten sposób polski szlachcic Jakimowski zyskał międzynarodową sławę. Zgodnie z duchem czasu w jego losach miało się objawić działanie Bożej Opatrzności, co nadało wspomnianej relacji profil zgodny z polityką potrydencką Kościoła katolickiego i jednocześnie charakter propagandowy, nakłaniający do walki z islamem. Relacja wpisywała się w obręb ówczesnej literatury antytureckiej⁷.

Broszura ta dała podstawy do napisania kolejnych utworów poświęconych losom Marka Jakimowskiego. Zgodnie z tym, co zostało już powiedziane, każdy pisarz, wykorzystujący materiały źródłowe, tworzy własny wariant opowiadanej historii, służący realizacji postawionym przezeń celom. Każdy akt lekturowy staje się sposobem uaktualnienia tekstu źródłowego. Jako jeden z pierwszych o Jakimowskim wzmiankował Szymon Starowolski w swym podręczniku wojskowości w rozdziale poświęconym bitwom morskim. Dopiero u progu XIX w. wraz z narodzinami sentymentalizmu pojawił się nowy typ narracji o Jakimowskim, w której zaczęto eksponować elementy o charakterze sensacyjno-przygodowym i miłosnym. W roku 1840 w Krakowie Ambroży Grabowski w zbiorze *Starożytności historyczne polskie* w całości opublikował polską wersję broszury, a w roku 1848 w Warszawie Karol Milewski w *Pamiętkach historycznych krajowych* zamieścił dokładne streszczenie XVII-wiecznej relacji. Podobnie postąpił Tomasz Święcki w *Historycznych pamiętkach znamienitych rodzin i osób dawnej Polski*. Informacje na ten temat pojawiły się także w syntezach historycznoliterackich z lat 50. XIX w. Wacława Aleksandra Maciejowskiego (*Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 3, Warszawa 1853, s. 128) i Michała Wiszniewskiego (*Historia literatury polskiej*, t. 8, Kraków 1851, s. 53). Autorów interesował nie tyle religijny czy propagandowy aspekt tej historii, ile jej barwność, tajemniczość oraz obecne tu elementy patriotyczne. Tak oto Jakimowski dołączył do grona bohaterów narodowych, którzy mogli być podziwiani za swą szlachetność i odwagę⁸. Tym samym stawał się postacią emblematyczną, rodzajem „miejsca pamięci” Pierre’a Norry. Jak widać, nie przeprowadzono wtedy pogłębionych badań historycznych, a zadowolono się wersją legendową obecną w tekście staropolskim.

Historia Jakimowskiego, sama w sobie niezwykła i barwna, zawierająca ogromny potencjał fabularny, była gotową opowieścią działającą na wyobraźnię. Tym tropem

⁷ B. Ślaski, *Wstęp*, [w:] *Opanowanie w roku 1627 przez Marka Jakimowskiego okrętu tureckiego*, oprac. B. Ślaski, Poznań 1927, s. 5–9; K. Zawadzki, *Prasa ulotna za Zygmunta III*, Warszawa 1997, s. 164–166; E. Kotarski, *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI–XVII wieku*, Warszawa 1995, s. 208–209; R. Ryba, *Literatura staropolska wobec zjawiska niewoli tatarsko-tureckiej. Studia i szkice*, Katowice 2014, rozdz. *Marek Jakimowski – bohater literatury dziewiętnastowiecznej*, s. 145–166.

⁸ M. Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–1914)*, Wrocław 1995, s. 6–7.

podążył Konstanty Majeranowski (1787–1851), który na łamach „Pszczółki Krakowskiej” z roku 1822 opublikował romans rycerski pt. *Historia Marka Jakimowskiego, Polaka. Rzecz prawdziwa*, sławiący romans Marka i Katarzyny⁹. W ujęciu Majeranowskiego kochankowie mieli poznać się przed wojną z Turcją na dworze hetmana Koniecpolskiego. Jakimowski poszedł walczyć za Ojczyznę i pod Cecorą dostał się w jasyr. Kiedy Turcy zdobyli zamek, w niewoli tureckiej znalazła się również Katarzyna. Pokonawszy szereg perypetii, kochankom udało się spotkać i zbiec na galerze, którą z miłości do Katarzyny zdobył Jakimowski. Zgodnie z duchem epoki preromantyzmu w fabule utworu na plan pierwszy wysuwały się treści miłosne powiązane z elementami sensacyjnymi. Ten wymiar utworu Majeranowskiego budził szczególne zainteresowanie wśród ówczesnych czytelników. W fabule pojawiły się także treści patriotyczne zespolone z apoteozą heroicznego czynu i wolności, co wpisywało tekst w przestrzeń pedagogiki patriotycznej w duchu rycersko-ojczyźnianym. Powoli w świadomości społecznej następowała rehabilitacja ideałów sarmackich utożsamianych z etosem rycerskim: nadszedł czas szukania heroicznych wzorców w dziejach rodzimych. Jakimowski, wykreowany na rycerza bez skazy, oddanego całkowicie sprawie Ojczyźnie i gotowego złożyć ofiarę z własnego życia w imię wyższych racji, stawał się ich ucieleśnieniem. Dopełnieniem jego postaci jest kochająca, mężna niewiasta, zagrzewająca go do walki ze złem. W postaci Katarzyny poeta wykreował wizerunek Polki patriotki, animatorki czynu zbrojnego. Młodzi w tej wersji utworu nie pobrali się w Rzymie, tak jak miało to miejsce w pierwotnej opowieści, tylko w Krakowie, ponieważ – zgodnie z myśleniem sentymentalnym – szczęście można znaleźć tylko w Ojczyźnie.

Kolejnym z twórców, który opracował historię Jakimowskiego, był Aleksander Groza (1807–1875), poeta romantyczny przypisywany do „szkoły ukraińskiej”, autor kilku znaczących utworów, m.in. powieści poetyckiej *Starosta kaniowski* (1836) i dramatu *Hryć* (1858), budujących pełen okrucieństwa obraz Ukrainy. Na kilka lat przed powstaniem styczniowym, w roku 1857 Groza napisał poemat patriotyczny pt. *Marek Jakimowski* – „romantyczne studium zjawiska niewoli”¹⁰, traktujące o człowieku zniewolonym przez wrogów, przedstawicieli innej kultury i religii. Dla Marka najwyższą wartością są honor i wolność – ten wątek został tu wyeksponowany, natomiast mniejsze znaczenie miał wątek miłosny. Groza skupił się na trudnych losach Marka na tle równie trudnej epoki; i tak pierwszym punktem zwrotnym była klęska wojsk polskich pod Cecorą i śmierć hetmana Żółkiewskiego, następnie tragiczny zgon jego towarzyszy zarażonych dżumą na obcej ziemi, niemający charakteru ofiarniczego, a przynoszący poczucie całkowitej klęski. Pograżony w rozpacz Marek zamienia się w mściciela. Śpiewana przez niego pieśń zemsty jest dlań źródłem siły i duchowego męstwa. Stoczona przez Jakimowskiego walka na galerze nabiera znaczenia symbolicznego, przekształcając się w figurę walki z wrogiem. Groza w swym poemacie, podobnie jak wcześniej Majeranowski, nawiązał do tradycji militarynych budujących chwałę oręża polskiego oraz do idei sarmackiego mesjanizmu.

⁹ Pielgrzym z Tenczyna [Konstanty Majeranowski], *Historia Marka Jakimowskiego Polaka. Rzecz prawdziwa*, „Pszczółka Krakowska” 1822, t. 3 (lipiec–wrzesień).

¹⁰ R. Ryba, *Literatura staropolska wobec zjawiska...*, dz. cyt., s. 153.

„I z prochu wstali mściciele, duchy...”. Tej aluzji do słów Dydony z *Eneidy* Wergiliusza, które zostały [...] wykorzystane do upamiętnienia hetmana Stanisława Żółkiewskiego w kościele w Żółkwi, poeta romantyczny nadał podwójne znaczenie. Z jednej strony bowiem – Jakimowski, żołnierz spod Cecory, i jego pobratymcy urastają do rangi bezpośrednich mścicieli pamiętnej klęski. Z drugiej zaś – czyn siedemnastowiecznego bohatera staje się przykładem dla potomnych, szczególnym dziedzictwem, z którego ma się narodzić nowy zryw wolnościowy. Wyzwolona zaś galera w interpretacji Grozy nabiera znaczeń symbolicznych – jest „korabiem swobody” [...]. Wykorzystując zawartą w siedemnastowiecznej relacji informację o pochodzeniu niewolników na galerze z różnych nacji (przeważająco „albo z Rusi, albo z Moskwy”), romantyk wypowiedział się na temat wiodącej roli narodu polskiego wśród innych narodów słowiańskich, zniewolonych przez carat. Dzięki czynowi wyzwoleniczemu, który zainicjował Polak, także pozostali galernicy odzyskali wolność¹¹.

W ten sposób Groza realizował charakterystyczną dla myślenia romantycznego koncepcję męża opatrznościowego, powołanego, by wypełnić specjalną misję historyczną. Romantycy chętnie, czego przykładem są dzieła Adama Mickiewicza, w swej twórczości wykorzystywali mit rycerski, eksponując heroizm dawnych czasów. Twórcy romantyczni na trwałe wpisywali go w obręb narodowej świadomości, czyniąc zeń niezbywalny element narodowej tradycji, odczytywanej w kategoriach heroiczno-martyrologicznych. Groza wykorzystał historię Jakimowskiego dla zbudowania kodu, którym posłużył się do mówienia o sprawach niewoli narodowej i walki o wolność. W jego poemacie Imperium Osmańskie transfigurowało w obraz samowładnej carskiej Rosji, a ziemie Ukrainy w nacechowaną martyrologicznie przestrzeń walki z despotyzmem, czego wizualizacją stawał się tragiczny mit cecorski¹². W szczególny sposób Groza oddawał ducha tych ziem. Tak potraktowana opowieść o Jakimowskim pozwalała na sformułowanie kodeksu zachowań etycznych narodu znajdującego się w sytuacji niewoli i walczącego o niepodległość. Z tego powodu ważną rolę w opowieści o Jakimowskim odgrywa idea solidarności narodowej i koncepcja poświęcenia się jednostki w imię interesów zbiorowości¹³. Potwierdzenie tego sposobu myślenia odnajdywano przede wszystkim w Mickiewiczowskiej formule patriotyzmu wspólnotowego. Wspomniany już wątek miłosny w omawianym poemacie został silnie zideologizowany i stał się nośnikiem określonej formuły patriotyzmu. W zakończeniu utworu ślubu młodej parze udziela papież, a po powrocie do Ojczyzny Jakimowskiego na specjalnej audiencji przyjął król Władysław IV, w ten sposób nagradzając jego zasługi dla Ojczyzny.

Również Felicjan Faleński (1825–1910), poeta, dramaturg i tłumacz, w historii Jakimowskiego dopatrywał się ważnych jego zdaniem treści patriotyczno-wolnościowych. Z tego powodu rozpoczął pracę nad poematem *Marek Jakimowski*, którego jednak nie ukończył. Utwór swój zniszczył, prawdopodobnie z obawy przed represjami po Wiośnie Ludów. Kolejny z twórców, Hipolit Świejkowski (1828–1897), autor poematu historycznego w 21 pieśniach z epilogiem pt. *Marek Jakimowski. Podolanin 1620 roku*

¹¹ Tamże, s. 158.

¹² Tamże, s. 156.

¹³ Tamże, s. 159.

(Paryż 1878), w kreacji bohatera posłużył się idealizacją. Swój utwór napisał po to, aby na wzór bohaterów homeryckich chwalić jego bohaterskie czyny. Autor nie tylko wyidealizował głównego bohatera, ale również dokonał sakralizacji ziemi podolskiej, z której pochodził Jakimowski. Wywodzące swój rodowód z literatury staropolskiej obrazy „spustoszonego Podola”, funkcjonujące na zasadzie *pars pro toto* udręczonej Ojczyzny, w literaturze XIX-wiecznej stawały się medium wartości patriotycznych. Świejkowski był jednym z tych twórców, którzy posłużyli się sakralizowanymi obrazami ziemi podolskiej, aby unaocznić sytuację narodu polskiego w porzoborowej niewoli. Z tego powodu ówczesnemu odbiorcy bohaterowie poematu – galernicy – mogli kojarzyć się z męczennikami sprawy narodowej, powstańcami i zesłańcami syberyjskimi. Ich los stawał się wizualizacją eksterminacji narodu polskiego pod zaborem rosyjskim. Ukazane w tej optyce opisy niewoli tureckiej przypominają katogę rosyjską. Wymowa patriotyczna utworu jest więc jednoznaczna: nakierowuje on uwagę czytelników na kwestie martyrologiczne i budzi w nich współczucie, jak również potrzebę buntu przeciwko niewoli. W poemacie Świejkowskiego „mity związane z przeszłością Rzeczypospolitej szlacheckiej zastępują mity odnoszące się do XIX-wiecznej rzeczywistości polskiej, a wśród nich – mit zmartwychwstania Polski”¹⁴. Poemat oparty na micie konsolacyjnym napisany został „ku pokrzepieniu serc”. Zakończenie niesie nadzieję na odzyskanie wolności. Jakimowski wraz z żoną powracają na Podole, gdzie będą bronić polskości i niezawisłości tych ziem. Marek, podobnie jak inny bohater kresowy, tytułowy Mohort z rapsodu rycerskiego Wincentego Pola (1875), urasta do rangi strażnika polskości. W kreacji Majeranowskiego Jakimowski jest rycerzem sentymentalnym; w poemacie Grozy mścicielem, romantycznym bojownikiem o wolność; w utworze Świejkowskiego upostaciowaniem mitu dawnej rycerskiej Polski i strażnikiem Kresów¹⁵. Obok utworów ukazujących historię Jakimowskiego w różnych wariantach, istniały także liczne teksty, które podejmowały zagadnienie konfliktów polsko-tureckich. Dobrym tego przykładem są *Dumy podolskie* Tymona Zaborowskiego (1799–1828), poemat *Podole* Mieczysława Gośławskiego (1802–1834) czy powieść poeticka *Łużyccy* (1856) Mieczysława Romanowskiego (1833–1863), poety poległego w powstaniu styczniowym. Z tych wszystkich utworów wyłania się sakralizowany obraz Rzeczypospolitej szlacheckiej jako „przedmurza chrześcijaństwa”, a wyidealizowana postać Jakimowskiego stylizowana jest na rycerza sprawy narodowej.

Omówione utwory, powstałe w czasach niewoli, zostały napisane głównie ze względów patriotycznych. Wpisane weń treści narodowe i wolnościowe były skierowane do ówczesnych odbiorców. Ich autorzy, kreśląc obraz Polski rycerskiej, niewzwięzłej, wolnej i stojącej na straży wiary katolickiej, będącej „przedmurzem chrześcijaństwa”, mityzowali przeszłość. Zamiarem było przypomnienie Polakom ich rodowodu wywodzącego się z tradycji rycerskich. Podole, ziemia pograniczna narażona na zakusy wrogów Rzeczypospolitej, bezlitośnie niszczone przez wyniszczające ją najeźdy tatarsko-tureckie, uświęcona krwią jej mieszkańców, stawało się *pars pro toto* Ojczyzny – symbolem Polski walczącej z najeźdźcą ze Wschodu (czytaj: Rosji carskiej)

¹⁴ Tamże, s. 165.

¹⁵ Tamże, s. 166.

i umęczonej pod jarzmem zaborcy. Sakralizowany obraz niszczonego Podola, zespolony z obrazami zniewolonej Ojczyzny, miał pobudzać wyobraźnię moralną odbiorców i wzywać do aktywności – do wolnościowego czynu zbrojnego. W tej waloryzowanej pozytywnie przestrzeni ukraińskiej o charakterze utopijnym w pełnej symbiozie współżyją: polska szlachta, Kozacy i Żydzi, tworząc wspólnotę połączoną ideami braterstwa, solidarności i polskości. Ziemia ta posiada swych strażników, obrońców i mścicieli, o czym świadczą mogiły rycerskich przodków. Twórcy omawianych tekstów wprowadzili pojęcie „Kresów”, mające charakter aksjologiczny i ideologiczny, wykraczający poza myślenie kategoriami geograficznymi. Odchodzili od wykreowanej przez twórców „szkoły ukraińskiej” poetyckiej wizji Ukrainy, utożsamianej z bezkresnym stepem jako miejscem doświadczeń ostatecznych. Taki ciemny obraz Ukrainy wykreował Antoni Malczewski w *Marii*. Ta wizja korespondowała z koncepcją Ukrainy jako „polskiej Szkocji” głoszoną przez Maurycego Mochnackiego. W tym widzeniu Ukraina stawała się konstruktem, ponadnarodowym i jednocześnie estetycznym.¹⁶ Znaczną rolę w budowaniu takiego obrazu, oscylującego pomiędzy *locus anomenus* a *locus horridus*, odegrał folklor ukraiński. Żaden z wymienionych twórców – Majeranowski, Groza, Świejkowski, Zaborowski, Goślowski czy Romanowski, nie dostrzegli historycznego charakteru tych ziem, zróżnicowanych pod względem etnicznym, społecznym, religijnym, obyczajowym i kulturowym. Nie traktowali tej przestrzeni jako zbioru relacji, tworzących konfiguracje uwarunkowane autentycznym układem sił społecznych i politycznych. Tym samym nie brali pod uwagę skomplikowanych stosunków panujących na obszarach ziem wschodnich Rzeczypospolitej.

Współcześnie żyjący Ziółkowski sięgnął po powieść historyczną, której fabułę oparł na losach Jakimowskiego. Stworzył w *Kawalerze złotej ostrogi* własną hipotezę przebiegu zdarzeń, znacznie poszerzając i modyfikując treść dostępnych źródeł. Dokonując wyboru genologicznego, Ziółkowski nie podjął się jednak eksperymentów formalnych. Jego powieści historyczne, w których przestrzegana jest Hegłowska zasada koniecznego anachronizmu, sytuują się pomiędzy literaturą popularną a literaturą wysoką i powinny być odczytywane w odpowiednim kontekście historycznoliterackim. Ziółkowski spożytkował w twórczy sposób tradycję XIX-wiecznej powieści historycznej, której warianty wypracowali Józef Ignacy Kraszewski i Henryk Sienkiewicz, a z twórców *minorum gentium* Michał Czajkowski, Teodor Tomasz Jeż, Zygmunt Kaczkowski, Adam Krechowicki oraz z późniejszych – chociażby Ferdynand Ossendowski¹⁷. Pisarze ci, na równi z zawodowymi historykami, budując narrację sytuującą się pomiędzy literaturą a historiografią, organizującą epistemologię przeszłości i pozwalającą na odkrycie ukrytych procesów dziejowych, mniej lub bardziej eksponowanych w obrębie dyskursu, dostarczali społeczeństwu potrzebnej wiedzy historycznej oraz gotowych wzorców moralnych, przydatnych – ich zdaniem – w czasach im współczesnych. Działali bowiem

¹⁶ Zob. D. Sosnowska, *Przesianie Wernyhory. O romantycznej fascynacji Ukrainą*, „Przegląd Wschodni” 1991, z. 4, s. 738.

¹⁷ J. Trzynadłowski, *Problemy genologiczne powieści historycznej*, [w:] *Problemy polskiej powieści historycznej*, red. J. Konieczny, Bydgoszcz 1987, s. 19–20; T. Bujnicki, *Polska powieść historyczna XIX wieku*, Wrocław 1990, s. 5 i nast.; M.J. Olszewska, *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury*. Wybór, Warszawa 2009, s. 85–98.

w przekonaniu, że od poziomu wiedzy historycznej społeczeństwa zależy jego świadomość, co ma bezpośredni wpływ na kształtowanie postaw moralnych społeczeństwa i jego tożsamość.

Zasadniczym punktem odniesienia dla polskiej powieści historycznej pozostaje model sienkiewiczowski realizowany w bardzo różnych wariantach. Na plan pierwszy w tego typu powieściach wysuwają się wydarzenia historyczne, a nie analiza procesu dziejowego. Podstawową figurą semantyczną powieści historycznej Sienkiewicza pozostaje szeroko rozumiana przygoda¹⁸, co ma wpływ na ukształtowanie pełnej powikłań, miejscami sensacyjnej opowieści wpisującej się w schemat „wielkiej fabuły”, realizującej zasady konwencji walterskotowskiej o charakterze obyczajowo-romansowym, z pieczołowicie odtworzonym barwnym kolorytem lokalnym, budującym atmosferę epoki z odpowiednio zaprojektowanymi sytuacjami i bohaterami o wyrazistych portretach. Wszystkie te elementy powieściowe służą realizacji formuły „ku pokrzepieniu serc”. Dlatego „ta przygoda kostiumowa, nieco w stylu płaszcza i szpady, ma wymiar alegoryczny – i kończy się dla narodu szczęśliwie”¹⁹. W struktury fabularne Sienkiewiczowskiej opowieści wpisana jest historiozofia teleologiczna, nadająca sens pograżonej w chaosie rzeczywistości. Tragizm ludzkiego życia, objawiający się w zetknięciu z okrucieństwem i nieprzewidywalnością historii, przenosi refleksję na plan „długiego trwania”, gdzie rozwija się uniwersalna prawda dziejów wyrastająca z chrześcijańskiej wizji świata. Ziółkowski wiele zaanektował z sienkiewiczowskiego modelu powieści historycznej, unikając jednak bezrefleksyjnego powielania schematów charakterystycznych dla powieści sensacyjno-przygodowej i osadzając swą narrację historyczną na innym fundamencie światopoglądowym. Jego utwory realizują model pisarstwa zaangażowanego o wyrazistym ideologiczno-politycznym rodowodzie, łączącego w obrębie swej struktury ważne kwestie narodowe, społeczne i etyczne, projekty tożsamościowe, świadczące o ideologicznym uwikłaniu twórcy, który zachowuje wywodzący się z XIX w. przywilej widzenia *ex post*²⁰. W tym przypadku:

Jest to, po pierwsze, ideologia historyka jako żyjącego w obrębie danego społeczeństwa i narodu i utożsamiającego się (w takim czy innym stopniu) z tymi wielkimi grupami. Po drugie, jest to ideologia historyka jako jednostki chcącej realizować jakieś własne cele naukowe. [...] Wreszcie trzecim rodzajem ideologii, w którą uwikłany jest historyk, jest ideologia profesjonalna uczonych²¹.

W powieściach Ziółkowskiego przeszłość została poddana ideologizacji i jest traktowana jako przedakcja terażniejszości, na którą rzutowana jest przyszłość. Tak więc „fakty historyczne współistnieją – poprzez wiedzę o nich – stale z terażniejszością; przeszłość stapia się w każdej chwili z tym, co dzieje się aktualnie, odtwarza się w każdym momencie, żyje w każdym z nas”²². Ernst Cassirer zwrócił uwagę, że pisarz,

¹⁸ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984, s. 364.

¹⁹ Tamże.

²⁰ E. Czapplewicz, *Wstęp do poetyki pragmatycznej*, Warszawa 1977, s. 173–197 i nast.

²¹ J. Topolski, *Wprowadzenie do historii*, Poznań 1972, s. 148.

²² Tenże, *Świat bez historii*, Warszawa 1972, s. 206.

podejmujący w swych utworach temat historyczny i dokonujący rekonstrukcji historycznych, nie może wyjść poza warunki swych aktualnych doświadczeń:

Musi obrać swój punkt widzenia do podwójnego widzenia świata: perspektywicznego i retrospektywnego. Punkt ten znaleźć może jedynie w swych własnych czasach. [...] Nie może wyjść poza warunki swego aktualnego doświadczenia. Wiedza historyczna jest odpowiedzią na konkretne pytania, odpowiedzią, którą musi dać przeszłość; ale same pytania stawia i dyktuje terażniejszość – stawiają je i dyktują nasze aktualne zainteresowania intelektualne i nasze aktualne potrzeby moralne i społeczne²³.

W tej optyce odczytywane powieści historyczne Ziółkowskiego przestają być tylko lekturą podróżą w malowniczą XVII-wieczną przeszłość. Zgodnie z formułą powieści zaangażowanej Ziółkowski podjął istotne dla współczesności zagadnienia: najpierw w *Homini novi*, a wkrótce w *Kawalerze złotej ostrogi* ostro rozprawił się z wizją przeszłości idealizującej czasy złotej wolności szlacheckiej, uznając ją za mistyfikację. Moment powstania jego pierwszych powieści historycznych, czyli lata 50. i 60. XX w. oraz związane z tym zmiany ustrojowe i społeczno-ekonomiczne lat powojennych, są znaczącym punktem odniesienia dla obrazu XVII-wiecznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Była to epoka, kiedy państwo polskie stało u szczytu swej potęgi, ale jednocześnie był to czas ciągłych konfliktów wewnętrznych i zewnętrznych, które ostatecznie doprowadziły do upadku wielkiego państwa. Szczególną rolę odegrały wydarzenia rozgrywające się na wschodnich flankach Rzeczypospolitej. Ziółkowski spojrzął na historię tych ziem z innej perspektywy niż uczynił to Sienkiewicz.

Trylogię *Homines novi* można uznać za ważny wstęp do *Kawalera złotej ostrogi*. Nie daje się ona zamknąć w wąskiej formule historycznej powieści produkcyjnej, na co wskazywałaby data wydania dzieła i obecne w jego strukturze elementy społeczne postrzegane z punktu widzenia walki klas. Nie wchodząc w szczegóły, które wymagałyby dogłębniejszej analizy, wydaje się istotne, że powieść tę, która traktuje o powstaniu Chmielnickiego z roku 1848, można odczytać jako rodzaj polemiki z Trylogią Sienkiewicza, a zwłaszcza z jego *Ogniem i mieczem*. Głównym bohaterem Ziółkowski uczynił młodego chłopca z ziemi opatowskiej, Antoniego Hodorka, który zdesperowany dołącza do wojsk kozackich, walcząc w imię nierówności społecznych. Prawda o chłopskim losie w Rzeczypospolitej okazuje się porażająca. Antoni bierze odwet za lata pańszczyzny, niewolnictwa i upokorzenia. W omawianej powieści powstanie Chmielnickiego postrzegane jest z perspektywy chłopca pańszczyźnianego, w którym pod wpływem krzywd doznanych ze strony szlachty budzi się świadomość klasowa, co nie oznacza jednak, że utożsamia się on z narodem polskim, który wtedy ograniczał się tylko do jednego stanu – szlacheckiego. Jednak dzięki nowym doświadczeniom chłop zyskuje podmiotowość w historii, której w Rzeczypospolitej szlacheckiej nie ma prawa tworzyć, i tożsamość, której jest a priori pozbawiany. Bunt kozacki traktowany jest przez bohatera jako odwet za doznane krzywdy. Jednak jego sprzeciw wobec polityki ustrojowej państwa

²³ E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1998, s. 289.

i obowiązujących struktur społecznych nie przynosi żadnej zmiany w chłopskim losie. Antoni nie widzi szansy na poprawę ani swego losu, ani losu całego stanu chłopskiego. Wymowa powieści jest więc głęboko pesymistyczna. Ziółkowski w *Homines novi* zbudował własną wersję „ludowej” historii Rzeczypospolitej²⁴, konkurencyjną wobec tej utrwalonej w świadomości społecznej przez autora *Ogniem i mieczem*. Sprawy romansowe w *Homines novi* zeszły na plan dalszy, co osłabiło siłę konwencji walterskotowskiej. Pisarz wyeksponował konflikt społeczny, sytuujący się u podstaw powstań kozackich, nadając mu szerszy, polityczny wymiar. Pozwoliło to w innym, krytycznym świetle ukazać dzieje Rzeczypospolitej Obojga Narodów i zrewidować jej dziedzictwo, a zwłaszcza podważyć zasadność idei jagiellońskiej i mitów sarmackich w połączeniu z sarmackim mesjanizmem. Ukraina w dystopijnym widzeniu Ziółkowskiego staje się miejscem ostrych konfliktów społecznych i napięć etnicznych, których eskalacja wkrótce doprowadzi do wybuchu wzajemnej nienawiści.

Rozrachunkowym sposobem myślenia również charakteryzuje się *Kawaler złotej ostrogi*, którego akcja toczy się u schyłku panowania Zygmunta III Wazy. Ziółkowski, co było już widoczne w *Homini novi*, dążył do zbudowania panoramicznych ujęć rzeczywistego świata. Z jednej strony wydarzenia historyczne zostały w tej powieści przedstawione obiektywnie, za pomocą rozbudowanych fragmentów bliskich reportażowi historycznemu pisanych z punktu widzenia narratora wszechwiedzącego, z drugiej widzimy je w dużym zbliżeniu, bez nakreślenia szerszego kontekstu. Akcja powieściowa nie rozwija się tu z punktu widzenia abstrakcyjnie potraktowanych procesów dziejowych, tylko człowieka zatopionego w historii. Co prawda ważna jest perspektywa osoby mówiącej, ale zgodnie z formułą pisarstwa spod znaku Scotta i Sienkiewicza losy bohaterów odsyłają nie tyle do zindywidualizowanych losów jednostki, ile do wypadków z dziejów historycznej zbiorowości. Dlatego bohaterowie *Kawalera złotej ostrogi* nie są zindywidualizowani, a prezentują się jako przedstawiciele różnych warstw i grup społecznych²⁵. Jakimowski, wyzwoliciel tureckiej galery, pod piórem Ziółkowskiego stał się – obok Jana Stołczyny i Stefana Satanowskiego, towarzyszy wojennej zawieruchy – tylko jednym z równorzędnych bohaterów tej opowieści. Marek Jakimowski reprezentuje szlachtę i jest katolikiem, Stefan Satanowski jest szlachcicem i arianinem, a Jan Stołczyna chłopem. Rozbudowana, wielowątkowa fabuła, na którą składają się dzieje Jakimowskiego i jego towarzyszy, została zespolona z opowieścią o dawnej Rzeczypospolitej.

Kawaler złotej ostrogi składa się z dwóch tomów. W pierwszej części akcja toczy się na południowo-wschodnich terenach Rzeczypospolitej, głównie na Podolu, a następnie w Gospodarstwie Mołdawskim, aby w części drugiej przenieść się na tereny Imperium Osmańskiego, a następnie na Sycylię i do Rzymu. W *Kawalerze złotej ostrogi* Ziółkowski buduje barwny, panoramiczny fresk Rzeczypospolitej i Bliskiego Wschodu. Pisarzowi udało się ożywić przeszłość, jednak swej powieści nie zamknął w wąskiej formule

²⁴ Zob. A. Leszczyński, *Ludowa historia Polski: historia wyzysku i oporu, mitologia panowania*, Warszawa 2020.

²⁵ S. Brzozowski, *Eseje i studia o literaturze*, t. 2, wyb., wstęp i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990, s. 705.

rekonstrukcji, gdyż cele poznawcze, jakie sobie postawił, podobnie jak w *Homines novi* wykraczały poza czynności imitacyjne w kierunku rozumiejącego modelowania historii. Akcja powieści zaczyna się przed bitwą pod Cecorą, kiedy to do rodzinnego Jołtuszkowa na Podolu, po ciężkich walkach ze Szwedami na Bałtyku, powraca ranny Marek Jakimowicz. Towarzyszą mu dwaj przyjaciele, których poznał jeszcze w czasach wypraw infanckich. Nie jest to jednak triumfujący powrót dumnych zwycięzców – wędrują przez spalony i spustoszony przez najazdy tatarskie kraj. Już na samym wstępie dochodzi do awantury w karczmie z ludźmi Stefana Żółkiewskiego. We dworze Jakimowskich bohaterowie stają się świadkami okrucieństwa starego Mikołaja, znienawidzonego przez swoich poddanych. Powracają obrazy z młodości: Marek wspomina swą miłość do Marfy, Kozaczki, brutalnie ukróconą przez jego ojca. Teraz Marfa, żona atamana Iwaszki, nienawidzi wszystkiego, co polskie i szlacheckie. Marek chce ją za wszelką ceną odzyskać, ale kobieta pozostaje nieugięta i jak wszyscy Kozacy, przepełniona nienawiścią do Lachów. Wkrótce bohaterowie zostają aresztowani przez ludzi Żółkiewskiego za udział w rokoszu. Staremu Jakimowskiemu udało się uprosić hetmana i na mocy amnestii uwolnić Satanowskiego i Jakimowskiego. Amnestia nie objęła jednak Stołczyny, który będąc chłopem pańszczyźnianym, ukrywał swe pochodzenie. Nie pomogły zasługi, jakie oddał Rzeczypospolitej; pozbawiony prawa do wolności i decydowania o swoim losie musiał wrócić do rodzinnej wioski w Górach Świętokrzyskich. Udało mu się wykupić z pańszczyzny, jednak by stać się pełnoprawnym obywatelem Rzeczypospolitej, musiał jeszcze uzyskać tytuł szlachecki. Aby zdobyć na to środki, przystał do Kozaków i wziął udział w napadach na tureckie twierdze. Nie udało mu się przekonać starego Jakimowskiego, żeby ten oddał mu rękę ukochanej Wandy, siostry Marka. Stołczyna, upodlony, skatowany i zakuty w dyby, cudem uwolniony przez Kozaków, po różnych perypetiach dostaje się do niewoli tureckiej, gdzie nieoczekiwanie spotyka swych towarzyszy, Marka i Stefana, którzy po bitwie pod Cecorą również trafili w jasyr. Akcja drugiej części powieści toczy się na terenie Imperium Osmańskiego. Sprawy związane z Ojczyzną schodzą tu na dalszy plan, nacisk zostaje położony na atrakcyjność fabuły. Ostatecznie bohaterom udało się uwolnić z rąk Turków. Te fragmenty powieści nawiązują do broszury z XVII w. Satanowski i Stołczyna świadomie podjęli trudną decyzję, że nie powrócą do Ojczyzny, która jest im obca i wroga. Woleli wybrać niepewny los tułaczy, który w zamian gwarantował im wolność. Obaj posiadli wiedzę, że w świecie sarmackiej kultury nie ma dla nich miejsca.

W centrum powieściowego świata sytuuje się klęska cecorska, zapowiadająca katastrofę roku 1648, jaką był wybuch powstania Chmielnickiego. Tragedia bitwy pod Cecorą w powieści Ziółkowskiego, podobnie jak w *Dumie o hetmanie* Stefana Żeromskiego, staje się figurą narodowej zdrady i klęski. Rapsod Żeromskiego nacechowany jest głębokim pesymizmem. Pisarz dekomponuje legendę stanu szlacheckiego, a Żółkiewski na tle warchołów pokroju Zborowskich uosabia cnoty rzymskie: „Służba publiczna stała się jego drugą naturą”²⁶. Również w powieści Ziółkowskiego hetman został pokazany jako postać tragiczna. Jest wodzem, mężem stanu, patriotą oraz męczennikiem sprawy narodowej. Jego śmierć na polu chwały jest aktem heroicznym i jednocześnie

²⁶ J. Ziółkowski, *Kawaler złotej ostrogi*, Warszawa 1972, s. 52.

buntowniczym wobec anarchii państwowej. Żółkiewski uosabia wielkość i dumę Rzeczpospolitej, jak również jej tragizm. W obliczu klęski cecorskiej, będącej prefiguracją kolejnych porażek i nieszczęść państwa polskiego, potęga Rzeczpospolitej okazuje się pozorna, a ustrój anachroniczny, co zapowiada jej upadek i zniknięcia z mapy świata.

Zaprezentowany w *Homini novi* oraz w *Kawalerze złotej ostrogi* przez Ziółkowskiego rozrachunkowy sposób myślenia o polskiej historii, zwłaszcza tej dotyczącej terytoriów wschodnich, pozostaje w opozycji do myślenia kategoriami romantycznymi w wersji martylogiczno-mesjanistycznej. utrwalonej w polskiej świadomości w postaci stereotypów kulturowych, religijnych i obyczajowych. Przy wszystkich zastrzeżeniach²⁷ ten sposób prowadzenia dyskursu przez Ziółkowskiego na temat trudnych spraw narodowych daje się odczytać w perspektywie adoptowanego do polskich warunków dyskursu postkolonialnego/postzależnościowego²⁸. Pamiętając, że „nie ma jednej teorii dyskursu postkolonialnego, a jego wyznaczniki zmieniają się w zależności od koncepcji poszczególnych badaczy”²⁹, można przyjąć, że Ziółkowski w swej powieści, kontestującej romantyczne wizerunki Jakimowskiego, traktującej o wielokulturowym, wielonarodowym państwie i jego trudnej, złożonej historii, posłużył się kategorią kolonizacji wewnętrznej. W ten sposób sarmatyzm, czego uosobieniem są Zborowscy, Mikołaj Jakimowski czy dziedzic Duczyński, przez pisarza został utożsamiany z agresywnym szlacheckim nacjonalizmem, dzielącym społeczeństwo na „my” i „oni”, „swój” i „obcy”, co można uznać za rodzaj działań imperialistycznych. Ustrój Rzeczpospolitej szlacheckiej w powieściach Ziółkowskiego nabiera cech destrukcyjnego myślenia kolonialnego, które determinuje całokształt stosunków społecznych i daje podstawy dla ustroju Rzeczpospolitej, gdzie zgodnie z takim sposobem myślenia „oni” nie są pełnoprawnymi obywatelami państwa. Wszystkim skolonizowanym, a więc innowiercom, chłopom, mieszczańom, Kozakom, Żydom, w państwie szlacheckim odbiera się prawo głosu, ustawa w sytuacji podrzędności i stłamszenia, sprowadza do poziomu niewolników. Takie opresyjne podejście do nieszlachty dobrze wyrażają słowa Mikołaja Jakimowskiego, który wszystkich spoza swego stanu traktuje jak swoją własność. Jest katem dla swych poddanych i tyranem dla rodziny, żony, syna, córek, od których wymaga absoutnego

²⁷ W. Bolecki, *Myśli różne o postkolonializmie. Wstęp do tekstów nie napisanych*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 6–14.

²⁸ M.P. Markowski, *Postkolonializm*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, t. 2, Kraków 2006, s. 549–563; D. Skórczewski, *Postkolonializm jako metoda: konserwatywna czy „postępowa”? Wstępne oczyszczenie przedpola*, [w:] *Perspektywy postkolonializmu w Polsce. Polska w perspektywie postkolonialnej*, red. J. Kieniewicz, Warszawa 2016, s. 119–145; tenże, *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013, rozdz. *W stronę teorii*, s. 11–178; E.M. Thompson *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. A. Sierszulska, Kraków 1999.

²⁹ W. Bolecki, (*Myśli różne o postkolonializmie...*, dz. cyt., s. 10–11), tak pisze: „Wszystkie dyskursy postkolonialne nie są «chłodnymi» językami opisu wspomnianych zjawisk społecznych. Każdy z nich podszyty jest swoistym «prometeizmem». Ich ideologicznym (emancypacyjnym) celem jest bowiem zbudowanie świadomości, która pozwoli wszystkim skolonizowanym artykułować swoją tożsamość z perspektywy odrębności, a nie z perspektywy narzuconego zhomogenizowanego świata i pozwoli rozwijać krytykę jego kolonizacyjnych instytucji (np. wielkie metropolie zachodu versus «trzeci świat»”.

posłuszeństwa. Nienawidzi chłopów, Kozaków i innowierców. Jest przekonany, że tylko król i szlachta katolicka stanowią naród, a „[...] chłopci nie zażywają wolności, ale też jej onym nie potrzeba, bo byłaby ku ich szkazie. Kto duszy swej używać nie umie, tedy lepiej żeby był niewolnikiem niż wolnym człowiekiem. [...] oracze zaś, rzemieślnicy, kupcy nie są istotnymi członkami Rzeczypospolitej, bo wolnymi nigdzie nie są”³⁰.

Każdy z trzech bohaterów *Kawalera złotej ostrogi* na swój sposób doświadczył opresyjności działania systemu społecznego i kulturowego szlacheckiej Rzeczypospolitej, a więc upokorzenia, pogardy, marginalizacji, wykluczenia i deziluzji zarówno na gruncie życia osobistego, jak i publicznego, co wywołuje w nich poczucie wstydu, rozczarowanie i cierpienie, a w konsekwencji powoduje traumę pourazową i rodzi kontrnarrację, będącą wyrazem oporu wobec narracji imperialnej, gdzie nacisk położony został na władzę i dominację w społeczeństwie, którego struktury odzwierciedlają sposób kastowego myślenia. W powieści obrazują to przede wszystkim losy Jana Stołczyny, zbiegłego chłopca pańszczyźnianego. Poświęcenie i patriotyzm w walce za Ojczyznę okazują się daremne, nie dają szans na awans społeczny. Podjęta przez niego walka o wejście do warstwy szlacheckiej kończy się klęską. Chociaż uwolniony od pańszczyzny, dalej jest nieszlachcicem i z tego powodu zostaje przez starego Jakimowskiego skatowany i zakuty w dyby. Podobnie jak ojciec, postępuje jego córka, Wanda, która na wieść o tym, że jej ukochany jest chłopem, wzgardza nim i odrzuca jego uczucie. Uprzedzenia stanowe są silniejsze niż miłość i szacunek. Okrucieństwo starego Mikołaja wzbudza głęboką nienawiść i chęć odwetu w nieludzko traktowanych poddanych: z zemsty podpalają jego dwór. Tylko przez przypadek rodzina Jakimowski zostaje uratowana przez polskie wojsko podążające pod Cecorę. Również poza strukturą stanową znajduje się Satanowski, który jako arianin, podważający dogmaty wiary katolickiej, walczący z instytucją kościoła i państwa, sprzeciwiający się uciskowi chłopów, prześladowaniom religijnym i wojnom, zostaje wykluczony ze struktur państwowych. Satanowski i Stołczyna stają się ludźmi pozbawionymi prawa do tożsamości. „A w naszych chrześcijańskich krajach, żeby człek dał krew ojczyźnie, żeby skonał, żeby świętym, czy mędrcom był, to gdy *plebeanus*, za śmieć uważany...”, zatem „precz od siebie gnają”³¹.

Z powieści Ziółkowskiego wyłania się ponury obraz Rzeczypospolitej szlacheckiej: ludzi w Ukrainie wykreowanej przez Ziółkowskiego dzieli nienawiść stanowa i etniczna, rodząca niedające się przewyciężyć zło i agresję. Z tego powodu nie da się zbudować wspólnoty narodowej skupionej wokół wspólnych wartości. Na plan pierwszy w tym dyskursie wysuwają się sprawy trudne, bolesne i wstydlive, wskazujące na różnego typu różnice i podziały (społeczne i narodowe), relacje podporządkowania (zróżnicowanie rasowe, dominacja, podrzędność, nierówność, opresyjność) oraz wyniszczające wspólnotę wady narodowe (egoizm klasowy, megalomania, warcholstwo, pijaństwo, ksenofobia, anarchia, lenistwo, obskurantyzm religijny, zaciętość, okrucieństwo, brak współczucia dla poddanych i ludzi innych wyznań). Pisarz uczynił historię XVII-wiecznej Rzeczypospolitej przestrzenią dla rozważań na tematy polityczne, społeczne i etyczne.

³⁰ J. Ziółkowski, *Kawaler złotej ostrogi...*, dz. cyt., s. 27.

³¹ Tamże, s. 539.

Takie rewizjonistyczne podejście do polskiej historii pozwoliło Ziółkowskiemu na destrukcję mitów I Rzeczypospolitej i rekonstrukcję jej dziejów z perspektywy innej niż szlachecka / sarmacka / katolicka. Dlatego *Kawalera złotej ostrogi* należy czytać nie tylko jako narrację historyczną, ale również jako tekst o czytelnym przesłaniu etycznym.

Z tej perspektywy Podole (czy szerzej: Ukraina) postrzegane jest jako przestrzeń konfliktów klasowych, społecznych, narodowościowych, religijnych i egzystencjalnych. Jako przestrzeń alienacji nabiera wymiarów dystopii. Ziółkowski dokonał desakralizacji tej ziemi. Ukraina przestaje być „polską Szkocją”, przestrzenią doznań ostatecznych, a staje się przestrzenią konfliktów społecznych i narodowościowych. Wkrótce stanie się świadkiem wybuchu kolejnego powstania kozackiego. Oślepieni nienawiścią Kozacy bezlitośnie będą mordować polską szlachtę, księży, chłopów i Żydów. Akcent optymistyczny w powieści pojawia się w związku z losami Marka Jakimowskiego, który po różnych trudnych doświadczeniach przekonał się, że nie majątek i tytuły są ważne, tylko „bogactwo i szlachectwo duszy”³². Pozostaje wiara, że tacy jak on dokonają reformy ustroju Rzeczypospolitej, pozwalającej na włączenie innych warstw społecznych w tkankę narodową. Powieść skierowana jest do współczesnych, którzy powinni przejść podobną edukację moralną i zmienić sposób myślenia, aby zbudować nową, demokratyczną rzeczywistość.

Widoczne są różnice pomiędzy powieścią sienkiewiczowską oraz wpisana w nią „historiozofię teleologiczną” a *Homini novi* i *Kawalerem złotej ostrogi* Ziółkowskiego, usytuowanymi na „innym fundamencie światopoglądowym” i budowanymi zgodnie z założeniami literatury zaangażowanej (ekspozycja konfliktu społecznego, chłop pańszczyźniany jako bohater utworu), dzięki czemu pisarz dokonał dekonstrukcji obrazu Rzeczypospolitej szlacheckiej. Ziółkowski wniósł do powieści historycznej ważną perspektywę społeczną. Warto docenić jego niezauważony przez badaczy wkład w rozwój powieści historycznej, która w latach 60. i 70. XX w. doceniła rolę dokumentów i pokazała historię Polski ze „wstydlivej”, często przemilczanej perspektywy, nawiązując w ten sposób do tradycji powieści historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego Stefana Żeromskiego, Stanisława Brzozowskiego czy Leona Kruczkowskiego. Nazwisko Ziółkowskiego sytuuje się zatem obok nazwisk Stanisława Rembeka, Jarosława Iwaszkiewicza, Władysława Terleckiego, Witolda Zalewskiego czy Eustachego Ryłskiego. Powieści te nie powielają schematów myślowych utrwalonych przez literaturę XIX w., nie są zatem repetycją określonych wątków czy mitów, jest w nie bowiem wpisany spór ideologiczny, który oświetla mocno zaakcentowany konflikt narodowy obecny w polskiej historii. W tych powieściach, podobnie jak w omawianych powieściach Ziółkowskiego, obecne są elementy fabularne efektownej, wartkiej powieści, zapożyczone z literatury przedwojennej, a nawet XIX-wiecznej, np. wątki przygodowe, pojedynki, porwania czy sprawy miłosne, ale są one podporządkowane konfrontacji postaw czy światopoglądów przedstawianych jako emblematy różnych, alternatywnych typów zachowań³³.

³² Tamże, s. 509.

³³ Sprawy związane z przemianami polskiej powieści historycznej po roku 1945 omawiają dokładnie m.in. A. Chomiuk, *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej*

Bibliografia

- Bartoszyński K., *Powieść w świecie literackości. Szkice*, Warszawa 1991.
- Bolecki W., *Myśli różne o postkolonializmie. Wstęp do tekstów nie napisanych*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 6–14.
- Brzozowski S., *Eseje i studia o literaturze*, t. 2, wyb., wstęp i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1990.
- Bujnicki T., *Polska powieść historyczna XIX wieku*, Wrocław 1990.
- Burkot S., *Literatura polska 1939–2009*, Warszawa 2003.
- Burska L., *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*, Warszawa 1998.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1998.
- Chomiuk A., *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*, Lublin 2009.
- Cysewski K., *Współczesność i przeszłość w powieści historycznej*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1985, nr 4, s. 141–168.
- Czaplewicz E., *Wstęp do poetyki pragmatycznej*, Warszawa 1977.
- Kotarski E., *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI–XVII wieku*, Warszawa 1995.
- Leszczyński A., *Ludowa historia Polski: historia wyzysku i oporu, mitologia panowania*, Warszawa 2020.
- Markowski M.P., *Postkolonializm*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, t. 2, Kraków 2006, s. 549–563.
- Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990.
- Micińska M., *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX w. (1890–1914)*, Wrocław 1995.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2 [i.e. 3], Kraków 2000.
- Olszewska M.J., *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury. Wybór*, Warszawa 2009.
- Opanowanie w roku 1627 przez Marka Jakimowskiego okrętu tureckiego*, oprac. B. Ślaski, Poznań 1927.
- Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, tłum. i oprac. J. Kałużny, Poznań 2003.
- Perspektywy postkolonializmu w Polsce. Polska w perspektywie postkolonialnej*, red. J. Kieniewicz, Warszawa 2016.
- Problemy polskiej powieści historycznej po 1939 roku*, red. J. Konieczny, Bydgoszcz 1987.
- Rosner K., *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 7–15.

powieści historycznej ostatniego półwiecza, Lublin 2009 oraz S. Burkot, *Literatura polska 1939–2009*, Warszawa 2023. Warto także zapoznać się z pracą S. Szymutki, *Zrozumieć Parnickiego*, Katowice 1992, w której badacz prezentuje różne strategie powieści historycznej po roku 1939. Praca podejmuje przede wszystkim analizę tego, jakim jest piarstwo Teodora Parnickiego, ale wiele cennych spostrzeżeń dotyczy rozwoju piarstwa historycznego w ogóle. Zob. tenże, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie*, Katowice 1998, gdzie Szymutko rozważa powiązanie ze sobą tak ważnych kwestii jak historia (źródła historyczne), powieść historyczna i krytyka w latach 1945–1960.

- Rosner K., *Współczesne stanowiska narratywistyczne w filozofii historii a problem relatywizmu*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 29–44.
- Ryba R., *Literatura staropolska wobec zjawiska niewoli tatarsko-tureckiej. Studia i szkice*, Katowice 2014.
- Skórczewski D., *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013.
- Skubalanka T., *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*, Wrocław 1984.
- Sosnowska D., *Przesianie Wernyhory. O romantycznej fascynacji Ukrainą*, „Przegląd Wschodni” 1991, z. 4, s. 737–754.
- Szymutko S., *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i w literaturoznawstwie*, Katowice 1998.
- Szymutko S., *Zrozumieć Parnickiego*, Katowice 1992.
- Topolski J., *Świat bez historii*, Warszawa 1972.
- Topolski J., *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983.
- Topolski J., *Wprowadzenie do historii*, Poznań 2005.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000.
- Ziółkowski J., *Kawaler złotej ostrogi*, Warszawa 1972.

Jan Ziółkowski's reconciliation with the Polish history (*Kawaler złotej ostrogi*)

Abstract

Jan Ziółkowski's historical novel entitled *Kawaler złotej ostrogi* (1967), which was preceded by the trilogy *Homo novi* (1955), is about the events of the first half of the 16th century. By means of historical narration, the author conducts a debate with Sienkiewicz's vision of the Polish history, created "to comfort the hearts". This allows the writer to reconcile with the idealized image of the Polish-Lithuanian Commonwealth, preserved in social mentality, deconstruct its image and create an alternative to Sienkiewicz's narration. Difficult, painful, humiliating and embarrassing issues, such as social and national differences, submission (race differentiation, dominance, subordination, inequality, oppressiveness), as well as national vices, come to the fore in the novel. The plot is about the life of three characters: Marek Jakimowski – a Catholic nobleman, Stefan Satanowski – an Arian nobleman, and Jan Stołczyn – a liberated peasant. Each of the characters experiences oppression because of an unjust system based on the principles of "golden freedom." Ziółkowski used a traditional model of a historical novel, creatively transformed the sources that were accessible to him, and built his own historical reconciliation narrative. This is an example of engaged writing.

Słowa kluczowe: powieść historyczna, Rzeczpospolita, Cecora, sarmatyzm, postkolonializm, Jan Ziółkowski

Keywords: historical novel, the Republic of Poland, Cecora, Sarmatism, postcolonialism, Jan Ziółkowski

Magdalena Ślawska

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0002-9158-6988

O literackich losach opowieści o bitwie na Kosowym Polu i próbie przybliżenia jej polskim czytelnikom dziecięcym

Wprowadzenie

Bitwa na Kosowym Polu na stałe zakorzeniła się w serbskiej pamięci zbiorowej, stając się elementem konstytutywnym tożsamości oraz kultury, w tym literatury. „Czasoprzestrzeń kosowskiego mitu ma dużą moc kreacyjną i przejawia się po dzień dzisiejszy wielością i intensywnością mitologizacji w poezji, prozie i dramacie”¹ – podkreśla Bogusław Zieliński. Pamięć o tym wydarzeniu przywoływana jest również przez autorów tekstów dla dzieci, a od lat 90. XX w. zaobserwować można wzmożone nim zainteresowanie².

¹ B. Zieliński, *Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji (na szerszym tle problemu kosowskiego w świecie współczesnym)*, [w:] *Język, literatura i kultura Słowian dawniej i dziś – III. Litteraria*, red. B. Zieliński, Poznań 2001, s. 32. Szerzej na temat mitu kosowskiego w najnowszej literaturze serbskiej zob. również: M. Chaszczyk-Rydel, *Serbskie średniowiecze a współczesna literatura serbska. Modele prozy historycznej*, [w:] *Słowiańszczyzna dawniej i dziś – język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych III*, red. A. Kołodziej, współpr. T. Piasecki, Červený Kostelec 2017, s. 335–349.

² Zdaniem Natašy Poloviny zainteresowanie to należy łączyć ze zmianą dyskursu politycznego i systemu wartości: „Kiedy upadek reżimu komunistycznego stał się faktem, narody jugosłowiańskie stanęły przed »zadaniem« jak najszybszego zrekonstruowania swoich tożsamości. Ideę braterstwa i jedności [...] z czasem zastąpiła idea powrotu do tożsamości narodowej, narodowej kultury i duchowości”; N. Polovina, *Srednjovekovne teme u srpskoj književnosti za decu: zaborav i sećanje kao instrumenti ideologije*, „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU” 2022, t. XXVIII, s. 108. Jednym z najważniejszych utworów, w którym przywołany został panteon serbskich bohaterów narodowych, jest wydany w 1998 roku zbiór opowiadań Svetlany Velmar-Janković pt. *Knjiga za Marka*. W kolejnych latach po tematy i postaci związane z bitwą kosowską i serbskim średniowieczem sięgnęli również Milovan Vitezović, Slobodan Stanišić i Jovana Kulauzov Rebe. Utwory Stanišicia tworzą trzy cykle: *Deca čitaju srpsku istoriju*, *Život srpskih srednjovekovnih vladara* oraz *Istorijska potraga*. Kulauzov Rebe jest natomiast autorką książek ilustrowanych adresowanych do młodszych dzieci łączących się w cykle: *Priče*

Podjęto również próbę, by tematykę kosowską przybliżyć polskim czytelnikom dziecięcym i, co warte podkreślenia, miało to miejsce w czasie, gdy relacje polsko-serbskie nie należały do najłatwiejszych, a bitwa na Kosowym Polu była tematem nieobecnym na gruncie tamtejszej literatury dla dzieci i młodzieży, gdyż władze komunistyczne usiłowały pozbawić legendę kosowską jej magicznej siły i przyćmić ją bohaterską walką partyzantów³. W niniejszym szkicu uwagę pragnę skierować na literackie losy opowieści o tym wydarzeniu oraz na przygotowaną przez Zygmunta Stoberskiego adaptację serbskiego eposu ludowego zatytułowaną *Bitwa na Kosowym Polu*⁴, którą w 1962 roku wydała Nasza Księgarnia jako utwór adresowany do młodych czytelników. Artykuł podzielony został na kilka części. W pierwszej uwagę kieruję na samą bitwę, upamiętniając ją pieśni ludowe oraz znaczenie mitu kosowskiego. W kolejnych zaś oglądowi poddaję polsko-serbskie kontakty literackie po II wojnie światowej i dzieje przekładów tekstów dla dzieci, działalność tłumaczeniową i propagatorską Zygmunta Stoberskiego, a także recepcję serbskich pieśni ludowych. Następnie ukazuję podjęte przez tłumacza i wydawnictwo zabiegi służące dostosowaniu serbskiego eposu do możliwości percepcyjnych młodych odbiorców oraz jak utwór ten prezentuje się na tle polskiej powojennej prozy historycznej dla dzieci.

Bitwa na Kosowym Polu a serbska mitologia narodowa

Bitwa na Kosowym Polu stoczona została w dniu św. Wita (*Vidovdan*), 15 czerwca wedle kalendarza juliańskiego (28 czerwca według gregoriańskiego) 1389 roku, gdy siły serbsko-bośniackie starły się z wojskiem osmańskim⁵. Była jedną z największych bitew ówczesnej Europy. Według szacunków historyków armia osmańska sułtana Murada I liczyła ok. 40 tysięcy żołnierzy, podczas gdy oddziały dowodzone przez despotę Lazara

o dinastiji Nemanjića oraz Srpske vladarke i princeze. Szerzej na ten temat zob. tamże, s. 107–115. Zob. również N. Половина, Јунаци српске средњовековне прошлости у романима Слободана Станишића: идентитет и идеологија, „Детињство” 2018, бр. 1, s. 55–63 (N. Polovina, Јунаци српске средњовековне прошлости у романима Слободана Станишића: идентитет и идеологија, „Детинство” 2018, бр. 1, s. 55–63).

³ Szerzej na ten temat zob. M. Rekść, *Mity narodowe i ich rola w kreowaniu polityki na przykładzie państw byłej Jugosławii*, Łódź 2013, s. 357–363.

⁴ *Bitwa na Kosowym Polu*, spolszczył i opracował Z. Stoberski, il. A. Uniechowski, Warszawa 1962. Stoberski własne opracowanie nazywa spolszczeniem (por. strona tytułowa) oraz adaptacją (por. Z. Stoberski, *Posłowie*, [w:] *Bitwa na Kosowym Polu...*, dz. cyt., s. 138). Ze względu na zastosowane przez tłumacza zabiegi mające na celu dostosowanie treści utworu do możliwości percepcyjnych odbiorcy dziecięcego, w dalszych rozważaniach efekt jego pracy określać będę mianem adaptacji. Por. *Adaptacja* [hasło], [w:] Ł. Bogucki, J. Dybiec-Gajer, M. Piotrowska, T. Tomaszewicz, *Słownik polskiej terminologii przekładoznawczej*, Kraków 2019, s. 13.

⁵ W dniu św. Wita miały również miejsce inne ważne dla dziejów Serbii wydarzenia: zamach w Sarajewie na arcyksięcia Franciszka Ferdynanda (1914), uchwalenie konstytucji Królestwa SHS (1921), wykluczenie Komunistycznej Partii Jugosławii z Kominformu (1948), przemowa Slobodana Miloševića na Kosowie (1989), jak i wydanie go trybunałowi ds. zbrodni wojennych w Hadze (2001) oraz ogłoszenie niepodległości Czarnogóry (2006).

Hrebeltanowicia dysponowały 25–30 tysiącami zbrojnych⁶. W starciu tym obaj dowódcy zginęli. Murad I został zamordowany przez Miloša Obilicia, natomiast księcia Lazara pojmano w trakcie odwrotu oddziałów serbskich, a następnie zgładzono. W związku ze śmiercią obydwu przywódców bitwa ostatecznie nie została rozstrzygnięta. Śmierć księcia Lazara sprawiła, że wydarzenie to utrwaliło się w serbskiej pamięci narodowej jako klęska chrześcijaństwa oraz samego państwa serbskiego i początek pięćsetletniej niewoli tureckiej. Podkreślić jednak należy, że dopiero ofensywa osmańska w 1459 roku doprowadziła do upadku serbskiej państwowości.

Bitwa na Kosowym Polu stała się jednym z głównych tematów południowoślowiańskiej literatury ludowej. Pieśni epickie sławiące kosowskich bohaterów tworzą odrębny cykl⁷. Przekazywane były drogą ustną, stanowiąc nie tylko wspomnienie utraconej wolności, ale i natchnienie do walki z wrogiem. Pierwsze wzmianki historyczne dotyczące pieśni, a zarazem ich pierwsze szczątkowe zapisy pochodzą z XV wieku⁸. Ranga pieśni znacznie wzrosła w wieku XIX, gdy zebrał je, opisał i wydał Vuk Stefanović Karadžić. Utwory z cyklu kosowskiego cechują się głębokim napięciem dramatycznym. Tworzą swoistego rodzaju kronikę wydarzeń. Epika bohatera stała się głównym źródłem mitu, na podstawie którego Serbowie budują swoją tożsamość⁹. Jego centralną postacią jest książę Lazar, który, jak głosi legenda, zawarł z Bogiem przymierze (*kosovski zavet*), na mocy którego zgodził się złożyć w ofierze siebie i lud w zamian za wieczną chwałę narodu. Z przymierza wywodzić się miały zatem nadzwyczajne zdolności oraz rola i miejsce Serbów w dziejach ludzkości. Składnikami mitu kosowskiego są dwa autostereotypy – autostereotyp narodu wybranego, który oczekuje „ostatecznego zwycięstwa przeznaczonego narodowi wybranemu po wielu niewinnie doznanych cierpieniach”¹⁰ oraz autostereotyp narodu wojowników, „gotowego do wszelkich poświęceń, zwłaszcza zaś – do oddania życia za sprawę wolności narodu, obrony jego tożsamości, jego religii, języka i pisma (sic!), integralności jego terytorium, którego granice wyznaczają serbskie

⁶ Por. *Kosowe Pole. 28 czerwca 1389 r.*, „Bitwy Świata” 2007, nr 12, s. 8. Inne źródła podają natomiast, że po każdej ze stron mogło walczyć maksymalnie 10–12 tys. żołnierzy. Por. I. Czamańska, J. Leśny, *Bitwa na Kosowym Polu 1389*, Poznań 2015, s. 93.

⁷ Wśród pieśni historycznych możemy, wzorem Vuka Stefanovicia Karadžicia, wyróżnić dziesięć cykli. Szerzej na temat zob. M. Jakóbiec, *Wstęp*, [w:] *Jugosłowiańska epika ludowa*, wyb. i oprac. M. Jakóbiec, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, Wrocław 1948, s. XXXVIII.

⁸ Tamże, s. XVI–XVII.

⁹ Oprócz epiki ludowej mit kosowski był przez wieki tworzony również przez piśmiennictwo cerkiewne, które powstało wkrótce po bitwie, podania i literaturę historiograficzną, hymnografię oraz teksty homiletyczne. Por. B. Zieliński, *Serbska powieść historyczna. Studia nad źródłami, ideami i kierunkami rozwoju*, Poznań 1998, s. 32. Zob. także: tenże, *Kosowo w serbskiej kulturze...*, dz. cyt., s. 15–48; J. Rapacka, *Z dziejów mitu kosowskiego. Od Miloša Obilicia do Gavrila Principa*, [w:] tejsze, *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995, s. 113–124; M. Dąbrowska-Partyka, *Kosowo, Piemont, Jugosławia. O niebezpieczeństwach projektowania historii*, [w:] tejsze, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków 2004, s. 147–166; M. Dąbrowska-Partyka, *Południowoślowiańskie awangardy wobec struktury narodowego mitu*, [w:] tejsze, *Literatura pogranicza...*, dz. cyt., s. 167–177; D. Gil, *Prawosławie, historia, naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków 2005.

¹⁰ M. Dąbrowska-Partyka, *Południowoślowiańskie awangardy...*, dz. cyt., s. 169.

groby”¹¹. W efekcie wchłonięcia wspomnienia bitwy przez mitologię narodową przez okres niewoli tureckiej podsycany był duch patriotyzmu oraz kultywowana pamięć o bohaterskich przodkach. Mit kosowski był i jest wykorzystywany także, zgodnie z potrzebami chwili, do celów politycznych¹².

Potęę tego narzędzia doskonale pojęli „architekci umysłów”. [...] Oni dobrze wiedzieli, że intelektualne programy polityczne docierają wyłącznie do nielicznych, a do poruszenia tłumu użyć trzeba prostych symboli i metafor, budząc przy tym skrajne emocje¹³ – podkreśla Magdalena Reksć. – Mit kosowski to modelowy przykład służącego praktycznym celom polityków mitu narodowego, założycielskiego, kształtującego wyobrażenia zbiorowe na podstawie odseparowanych od rzeczywistości projekcji nacechowanych potężnym ładunkiem emocjonalnym. [...] Zaryzykować można tezę, że mało który mit zajmuje równie ważne, tak poczesne miejsce w świadomości zbiorowej społeczności. Nie chodzi tutaj raczej o wyjątkowość kosowskiej legendy, przyczyny owego stanu rzeczy winno się doszukiwać w perfekcyjnym wykreowaniu przekazu, wyposażającym go w szereg mechanizmów czyniących zeń atrakcyjny sposób postrzegania rzeczywistości¹⁴.

Kwestia bitwy jest także stale obecna poza sceną polityczną. Odnaleźć ją można w wielu tekstach kultury, która stała się jednym z narzędzi, „za pomocą którego stymuluje się i jednocześnie legitymizuje zajęcie i strzeżenie narodowego terytorium”¹⁵.

Polsko-serbskie kontakty literackie w Polsce Ludowej

Lata 1945–1989 to zamknięty już rozdział w dziejach Polski, w którym kultura podlegała znacznym ograniczeniom politycznym i ideologicznym. Politykę uznać należy również za najważniejszy czynnik kształtujący ówczesne polsko-serbskie czy szerzej: polsko-jugosłowiańskie kontakty literackie, o czym Leszek Małczak pisze: „Związki kulturalne z zagranicą były w tym czasie częścią polityki zagranicznej państwa, które sprawowało całkowity patronat nad tą sferą. To jego instytucje zajmowały się ich programowaniem, realizacją i finansowaniem”¹⁶. Badacz podkreśla jednocześnie, że od zakończenia II wojny światowej aż do roku 1989 kontakty pomiędzy Polską i Jugosławią nie miały charakteru autonomicznego:

¹¹ Tamże.

¹² Szerzej na ten temat zob. M. Reksć, *Mity narodowe i ich rola...*, dz. cyt., s. 295–380. Zob. też: J. Базић, *Улога косовског мита у обликовању националног идентитета*, „Српска политичка мисао” 2012, br. 4, s. 253–271 (J. Bazić, *Uloga kosovskog mita u oblikovanju nacionalnog identiteta*, „Srpska politička misao” 2012, br. 4, s. 253–271); Z. Sielska, *Bitwa na Kosowym Polu jako mit kształtujący tożsamość serbską*, [w:] *Poetyki czasu, miejsca i pamięci*, red. W. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Wrocław 2020, s. 191–207.

¹³ M. Reksć, *Mity narodowe i ich rola...*, dz. cyt., s. 298–299.

¹⁴ Tamże, s. 295, 299.

¹⁵ Por. I. Čolović, *Balkany – terror kultury. Wybór esejów*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec 2014, s. 7.

¹⁶ L. Małczak, *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944–1989*, Katowice 2013, s. 9.

Właściwie nie było pomiędzy obu krajami żadnych problemów spornych, a zdarzające się zakłócenia w bilateralnych kontaktach zależały bezpośrednio do relacji jugosłowiańsko-radzieckich. Polska należała do bloku krajów socjalistycznych, uzależnionych od ZSRR. Każdy konflikt pomiędzy Moskwą a Belgradem miał swe reperkusje w krajach Układu Warszawskiego. Najważniejsze były stosunki polityczne, od których z kolei zależały kontakty gospodarcze i kulturalne¹⁷.

W dziejach polsko-jugosłowiańskich kontaktów kulturalnych w okresie PRL Małczak wyróżnił pięć faz, których granice wyznaczają fakty polityczne¹⁸. Wzajemne uznanie państwowości przez obydwaj kraje miało miejsce w 1945 roku i wtedy też utworzone zostały przedstawicielstwa dyplomatyczne. Rok później podpisana została Konwencja o współpracy między Rzeczpospolitą Polską i Federacyjną Ludową Republiką Jugosławii, która przewidywała współpracę w zakresie nauki, literatury i sztuki. Do wybuchu w 1948 roku konfliktu pomiędzy Jugosławią a ZSRR, który zaowocował usunięciem tej pierwszej z Kominformu (28.06.1948) i zerwaniem kontaktów z nią przez pozostałe państwa socjalistyczne¹⁹, w naszym kraju ukazał się tylko jeden przekład utworu adresowanego do najmłodszych czytelników – książka Mata Lovraka *Dzieci Wielkiej Wsi*²⁰. Choć Jugosławii zależało na utrzymaniu stosunków z Polską²¹, współpraca praktycznie zamarła. Jedynie kontakty na gruncie literackim były kontynuowane, choć w bardzo niskim stopniu. W 1949 roku ukazało się drugie wydanie *Dzieci Wielkiej Wsi*, a w 1952 przełożona z języka rosyjskiego powieść *Bunt chłopów*²² Chorwata Augusta Šenoai. Wstrzymane zostały natomiast publikacje przygotowanych wcześniej przekładów utworów Iva Andrića i Oskara Davića²³. Warto także podkreślić, że artykuły publikowane na łamach polskiej prasy przedstawiały nową sytuację polityczną Jugosławii jako destrukcyjną dla tamtejszej literatury i kultury²⁴. Relacje zaczęły ulegać stopniowej poprawie dopiero po śmierci Stalina. „Pierwszą zmianę w sposobie pisania o Jugosławii, zmianę, która wyprzedziła wznowienie oficjalnych kontaktów, widać w marcowym numerze [„Życia Słowiańskiego” – M.Ś.] z 1953 roku, nieprzypadkowo

¹⁷ Tamże, s. 81.

¹⁸ Pierwsza faza obejmuje lata 1944–1948, druga: 1949–1955, trzecia, przypadająca na okres normalizacji stosunków, okres od 1956 do 1962 roku, czwarta faza objęła lata 1963–1973, a piąta – 1974–1989. Por. tamże, s. 93–533.

¹⁹ Szerzej na ten temat zob. M.P. Deszczyński, *Wykluczenie Komunistycznej Partii Jugosławii z Biura Informacyjnego Patrii Komunistycznych i Robotniczych*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 1993, nr XXVIII, s. 109–133.

²⁰ M. Lovrak, *Dzieci wielkiej wsi*, przeł. S. Papierkowski, Warszawa 1948.

²¹ Świadczy o tym m.in. raport z 1 listopada 1948 roku opracowany przez Wydział Propagandy Ambasady FLRJ w Warszawie, na który powołuje się Ivan Hofman. Zob. И. Хофман, *Југословени на студијума у Пољској и Резолуција Информбиороа 1948.*, „Архив” 2004, бр. 1, s. 119–128 (I. Hofman, *Jugosloveni na studijama u Poljskoj i Rezolucija Informbiroa 1948.*, „Arhiv” 2004, br. 1, s. 119–128).

²² A. Šenoa, *Bunt chłopów*, przeł. S. Artowski, Warszawa 1952.

²³ Por. B. Ćirlić, *Literatura jugosłowiańska w Polsce Ludowej. Przegląd informacyjno-bibliograficzny*, „Księgarz” 1965, nr 4, s. 4.

²⁴ Szerzej na ten temat zob. L. Małczak, *Croatica...*, dz. cyt., s. 170.

w miesiącu, w którym zmarł Józef Stalin”²⁵. W połowie lat 50. XX rozpoczął się proces normalizacji stosunków pomiędzy Jugosławią i pozostałymi krajami socjalistycznymi, ale stosunki te – jak podkreśla Małczak:

[...] nigdy nie były już takie, jak w pierwszym okresie. Cechowała je wzajemna nieufność, a rezolucja Kominformu pozostała do końca niezaleconą raną. Jugosłavia konsekwentnie realizowała politykę zagraniczną kraju niezaangażowanego. W kolejnych latach powtarzały się kryzysy, które w mniejszym lub większym stopniu negatywnie odbijały się na współpracy kulturalnej²⁶.

W 1956 roku podpisana została *Umowa o współpracy kulturalnej*. Opracowywane były również szczegółowe plany współpracy na poszczególne lata. Zaczęto także publikować utwory dla dzieci jugosłowiańskich twórców. W 1957 roku nakładem Państwowego Wydawnictwa Literatury Dziecięcej Nasza Księgarnia ukazały się powieści *Przestałem być dzieckiem*²⁷ Arsena Diklicia oraz *Przydrożny pył*²⁸ Vjekoslava Kaleba. Rok później wydawca ten opublikował tłumaczenie utworu *Hajduk Stanko*²⁹ Janka Veselinovicia. W 1959 roku Nasza Księgarnia wystosowała do Ambasady Jugosławii w Polsce prośbę o zarekomendowanie pozycji z zakresu literatury dziecięcej i młodzieżowej³⁰, które warto przełożyć na język polski. Należy też podkreślić, że w okresie PRL oficyna ta była liderem w zakresie publikacji utworów dla najmłodszych jugosłowiańskich pisarzy: do roku 1989 jej nakładem ukazało się siedemnaście tłumaczeń z języka serbsko-chorwackiego.

Działalność translatorska i popularyzatorska Zygmunta Stoberskiego

W 1962 roku Nasza Księgarnia opublikowała *Bitwę na Kosowym Polu* – serbski epos, który spolszczył i opracował Zygmunt Stoberski, wybitny tłumacz literatury serbskiej, chorwackiej, litewskiej i rosyjskiej. Wydanie to wzbogacają przygotowane przez Antoniego Uniechowskiego rysunki tuszem w kolorze czarnym i zielonym oraz całostronicowe ilustracje lawowane akwarelą, gwaszem lub temperą. Warto dodać, że prace tego artysty ozdobiły graficznie sto osiemdziesiąt książek, głównie utwory klasyków polskich i obcych (Voltaire, Dumas, Hugo, Krasicki, Mickiewicz, Słowacki, Sienkiewicz, Żeromski, Prus, Tuwim, Puszkina, Zola, Mann, Burnett³¹)³². Na podkreślenie zasługuje

²⁵ Tamże, s. 171.

²⁶ Tamże, s. 187.

²⁷ A. Diklić, *Przestałem być dzieckiem*, przeł. H. Kalita, Warszawa 1957.

²⁸ V. Kaleb, *Przydrożny pył*, przeł. Z. Stoberski, il. H. Chrostowska, Warszawa 1957.

²⁹ J. Veselinović, *Hajduk Stanko*, przeł. Z. Stoberski, il. M. Bylina, Warszawa 1958.

³⁰ Por. L. Małczak, *Croatica...*, dz. cyt., s. 202.

³¹ Na podkreślenie zasługuje fakt, że *Małą księżniczkę* Frances Hodgson Burnett w przekładzie Waławy Komarnickiej i z ilustracjami Antoniego Uniechowskiego wznowiło w 2015 roku wydawnictwo Dwie Siostry. Pozycja ta ukazała się w ramach serii *Mistrzowie ilustracji*.

³² Por. A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008, s. 84.

także fakt, że *Bitwa na Kosowym Polu* jest siódmym jugosłowiańskim utworem dla dzieci i młodzieży wydanym przez Naszą Księgarnię i trzecim, po *Przydrożnym pyle* i *Hajduku Stanko*, którego przekład wyszedł spod pióra Stoberskiego.

Przyglądając się uważniej działalności tłumaczeniowej i publikacyjnej tego tłumacza, można postawić wniosek, że po odnowieniu kontaktów polsko-jugosłowiańskich w połowie lat 50. XX wieku jednym z jego głównych celów stało się propagowanie literatury chorwackiej i serbskiej wśród polskich czytelników, również tych najmłodszych. Stoberski po powrocie w 1949 roku z Jugosławii, w której przebywał od 1945 jako I sekretarz Ambasady PRL w Belgradzie, rozpoczął studia slawistyczne na Uniwersytecie Warszawskim i nawiązał współpracę z licznymi czasopismami³³. Jego pierwsze tłumaczenia ukazały się drukiem w roku 1956. Były to wiersze Desanki Maksimović³⁴ i Tanasija Mladenovicia³⁵, opowiadania Antonija Isakovicia³⁶ oraz opublikowany w piśmie studenckim „Po Prostu” tekst Predraga Palavestry *Płodne lata jugosłowiańskiej literatury. Korespondencja własna*³⁷, w którym autor przedstawia dokonania rodzimych pisarzy, wskazuje i omawia tendencje literackie oraz wymienia nazwiska twórców i tytuły dzieł zasługujących na szczególną uwagę. Wkrótce też sam Stoberski zaczął publikować teksty popularyzatorskie, w których przedstawiał rozwój literatury jugosłowiańskich i omawiał wybrane aspekty współpracy kulturalnej³⁸. Bardzo szybko zwrócił też uwagę na grupę niedorośliwych czytelników, a jego przekłady publikowała nie tylko Nasza Księgarnia, ale także czasopisma dla młodych, takie jak „Orka” czy „Płomyk”.

Polskie wydanie *Bitwy na Kosowym Polu* zostało opracowane na podstawie trzech dwudziestowiecznych serbskich wydań pieśni bohaterskich noszących tytuły: *Lazarica ili Boj na Kosovu*³⁹, *Kosovo. Srpske narodne pjesme o boju na Kosovu*⁴⁰ i *Antologija*

³³ Por. *Kto jest kim w Polsce 1984. Informator biograficzny*, red. L. Becela i in., Warszawa 1984, s. 921; L.M. Bartelski, *Polscy pisarze współcześni 1939–1991. Leksykon*, Warszawa 1995, s. 395.

³⁴ D. Maksimović, *Żal mi jest człowieka*, przeł. Z. Stoberski, „Przyjaźń” 1956, nr 47, s. 7.

³⁵ T. Mladenović, *Dzwon czasu*, przeł. Z. Stoberski, „Nowa Kultura” 1956, nr 48, s. 1; tenże, *Niezapomnienie*, przeł. Z. Stoberski, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 48, s. 5; tenże, *Młodość jest moim szczęściem*, przeł. Z. Stoberski, „Przyjaźń” 1956, nr 47, s. 7.

³⁶ A. Isaković, *Zajęcza skórka*, przeł. Z. Stoberski, „Nowa Kultura” 1956, nr 40, s. 4–5; tenże, *Po raz trzeci*, „Twórczość” 1956, nr 11, s. 86–101.

³⁷ P. Palavestra, *Płodne lata jugosłowiańskiej literatury. Korespondencja własna*, przeł. Z. Stoberski, „Po Prostu” 1957, nr 7, s. 4.

³⁸ Zob. Z. Stoberski, *Parę słów o rozwoju literatury jugosłowiańskiej*, „Twórczość” 1957, nr 1, s. 157–159; tenże, *Polско-jugosłowiańska współpraca kulturalna i naukowa*, „Trybuna Ludu” 1957, nr 2, s. 173–174; tenże, *Jugosłowiański pisarz emigracyjny*, „Twórczość” 1957, nr 10, s. 241; tenże, *Wymiana Kulturalna Polska-Jugosławia*, „Trybuna Ludu” 1958, nr 152, s. 2; tenże, *Polonica jugosłowiańskie*, „Twórczość” 1958, nr 3, s. 171; tenże, *Na zjeździe literatów jugosłowiańskich*, „Nowa Kultura” 1958, nr 50, s. 8; tenże, *II festiwal poezji jugosłowiańskiej w Rijece*, „Nowa Kultura” 1958, nr 29, s. 12; tenże, *Sukces gościnnych występów Jugosłowiańskiego Teatru Dramatycznego w Polsce*, „Dziennik Ludowy” 1959, nr 119, s. 6.

³⁹ *Лазарица или Бој на Косову. Народна епонеја у 20 песама*, саставио Ср.Ј. Стојковић, Београд 1903 (*Lazarica ili Boj na Kosovu. Narodna epopeja u 20 pesama*, sastavio Sr.J. Stojković, Beograd 1903).

⁴⁰ *Kosovo. Srpske narodne pjesme o boju na Kosovu*. Epski raspored Stojana Novakovića i drugih, Zagreb 1906.

*narodnih junačkih pesama*⁴¹ oraz uzupełnione o fragmenty, które Stoberski, jak podkreśla w *Posłowie*, „zdobył dzięki pomocy wybitnego poety, znawcy ludowej pieśni serbskiej, Milorada Panicia Surepa”⁴². Pierwsze dwie wymienione wyżej pozycje stanowią próbę zestawienia pieśni kosowskich w epos, o czym polski tłumacz pisze: „Wobec niezwykłego piękna poszczególnych pieśni, pełnych liryzmu a zarazem prawdy historycznej, próbowano wielokrotnie z poszczególnych części tego cyklu zestawić epos na wzór *Iliady*, *Odysei* czy *Kalewali*”⁴³. Przywołuje również słowa Stojana Novakovicia, redaktora zbioru *Kosovo. Srpske narodne pjesme o boju na Kosovu*, który wskazywał, że pierwszą próbę scalenia pieśni kosowskich podjął Adam Mickiewicz⁴⁴. Kolejność, w jakiej polski poeta omówił je w wykładach w Collège de France, stała się fundamentem połączenia ich w jeden cykl. Serbski badacz, oceniając zasługi Mickiewicza, pisał:

Widać, że wielki polski poeta miał szczęśliwą rękę. W jakieś dwadzieścia lat później, w 1868 roku, Francuz, baron A. d'Avril, do układu Mickiewicza dodał jeszcze trzy pieśni i wszystko to opracował wierszem... Natychmiast po ukazaniu się tej książki zwróciliśmy na nią uwagę. Dostrzegłszy w niej zdrową myśl, poddaliśmy ją poważnym badaniom, zestawiliśmy oryginały według podanej kolejności, poprawiliśmy i uzupełniliśmy je i w ten sposób powstało wydanie serbskie, początkowo w jedenastu, a potem w dwunastu pieśniach⁴⁵.

Podkreślić należy, że wydanie zbioru *Kosovo. Srpske narodne pjesme o boju na Kosovu* z 1906 roku, na którym opierał się Stoberski, liczyło już czternaście pieśni. Z kolei zbiór *Lazarica ili Boj na Kosovu* opracowany przez Sretena Stojkovicia obejmował aż dwadzieścia obszernych pieśni, z czego niektóre powstały z połączenia dwóch, a nawet trzech krótszych utworów⁴⁶.

Serbska pieśń ludowa w Polsce

Serbska literatura ludowa stosunkowo szybko znalazła się w kręgu zainteresowania polskich tłumaczy. Warto przypomnieć, że pierwszy zbiór pieśni zebranych przez Vuka Stefanovicia Karadžicia, w którym znalazło się sto pieśni lirycznych i sześć epickich, ukazał się drukiem w Wiedniu w 1814 roku, drugi zaś, zawierający sto jeden

⁴¹ *Антологија народних јуначких песама*, приред. В. Ђурић, Београд 1954 (*Antologija narodnih junačkih pesama*, prired. V. Đurić, Beograd 1954).

⁴² Z. Stoberski, *Posłowie...*, dz. cyt., s. 138.

⁴³ Tamże, s. 137.

⁴⁴ Szerzej o poglądach Mickiewicza nt. serbskich pieśni ludowych zob. H. Batowski, *Mickiewicz a serbska poezja ludowa*, „Pamiętnik Literacki” 1934, nr 31, s. 29–57.

⁴⁵ Cyt. za: Z. Stoberski, *Posłowie...*, dz. cyt., s. 137.

⁴⁶ Przykład takiego scalenia stanowi m.in. pieśń siedemnasta, powstała z połączenia dwóch pieśni, które w zbiorze *Kosovo. Srpske narodne pjesme o boju na Kosovu* pod redakcją Novakovicia funkcjonują jako odrębne utwory – *Kosovka djevojka* oraz *Smrt majke Jugovića*. Por. *Kosovo...*, dz. cyt., s. 71–78.

pieśni lirycznych i siedemnaście epickich, rok później⁴⁷. Wkrótce – jak pisał Marian Jakóbiec – „sława tej poezji rozeszła się po całej ówczesnej Europie, docierała nie tylko do Francji i Anglii, ale też do Polski, Czech i Rosji”⁴⁸. Podkreślić należy, że podejmowana w XIX wieku przez Polaków działalność translatorska i popularyzatorska południowosłowiańskiej pieśni ludowej wyznaczyła trwałe kierunki w zakresie badań folklorystycznych, literaturoznawczych, kulturoznawczych, przekładoznawczych, etnograficznych oraz antropologicznych⁴⁹. Listę przekładów na język polski otwiera tłumaczenie *Hasanaginicy* autorstwa Kazimierza Brodzińskiego, które pod tytułem *Żona Asan-Agi*⁵⁰ ukazało się drukiem w 1819 roku na łamach „Pamiętnika Naukowego”. Brodziński przetłumaczył również fragment pieśni *O smerti Kulin-Kapetana*⁵¹ oraz pieśń *Zidanje Skadra*⁵². Kolejne publikacje przekładów pieśni południowosłowiańskich miały miejsce w latach 30. XIX wieku. Tłumaczenia te wsiły spod pióra Augusta Bielowskiego, Konstantego Gaszyńskiego, A.N. Burskiego oraz A. Przeszkodzińskiego⁵³. W tym czasie powstały także przekłady autorstwa Józefa Bohdana Zaleskiego, które doczekały się publikacji dopiero dwadzieścia lat później⁵⁴. W latach 50. XIX wieku na łamach warszawskich i lwowskich czasopism ukazywały się pojedyncze przekłady

⁴⁷ Pierwszy pełny zbiór pieśni ludowych zebranych przez Vuka Stefanovicia Karadžicia ukazał się w dziewięciu tomach w Belgradzie w latach 1891–1902. Zob. M. Jakóbiec, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XXVI–XXVII.

⁴⁸ Tamże, s. XXVI.

⁴⁹ Krešimir Georgijević podzielił polską recepcję południowosłowiańskiej literatury ludowej na trzy okresy: 1. od Brodzińskiego do Mickiewicza, 2. Adam Mickiewicz i tłumacze jego okresu; 3. po Mickiewiczu, tj. tłumacze okresu pozytywizmu. Zob. K. Георгијевић, *Српскохрватска народна песма у полској књижевности. Студија из упоредне историје словенских књижевности*, Beograd (K. Georgijević, *Srpskohrvatska narodna pesma u poljskoj književnosti. Studija iz uporedne istorije slovenskih književnosti*, Beograd 1936). Również Milica Jakóbiec-Semkowowa dzieli historię XIX-wiecznej polskiej recepcji serbskich utworów ludowych na trzy fazy, które pokrywają się z następującymi po sobie epokami – klasycyzmem, romantyzmem i pozytywizmem. Zob. M. Jakubjeć-Semkova, *Шта су Пољаци пре сто година знали о српској књижевности?*, [w:] *Сто година полонистике у Србији*, red., odb. Г. Јовановић, Б. Митриновић, М. Топић, М. Костић-Голубичић, П. Буњак, Beograd 1996, s. 169–171 [M. Jakubjeć-Semkova, *Šta su Poljaci pre sto godina znali o srpskoj književnosti?*, [w:] *Sto godina polonistike u Srbiji*, red., odb. G. Jovanović, B. Mitrinović, M. Topić, M. Kostić-Golubičić, P. Bunjak, Beograd 1996].

⁵⁰ *Żona Asan-Agi*, „Pamiętnik Naukowy” 1819, t. I, s. 27–28.

⁵¹ Polski przekład nosi tytuł *Dwa kruki*. Zob. *Dwa kruki*, „Pamiętnik Warszawski” 1921, t. III, nr 5, s. 235.

⁵² Tłumaczenie zatytułowane *Wybudowanie Skutary* ukazało się drukiem dopiero w 1910 roku dzięki staraniom Aleksandra Łuckiego. Zob. K. Brodziński, *Nieznane poezje*, wydał z rękopisów A. Łucki, Kraków 1910, s. 171–177. Zob. również: M. Jakóbiec-Semkowowa, *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*, Wrocław 1975.

⁵³ Zob. M. Jakóbiec-Semkowowa, *O przekładach epiki południowosłowiańskiej w Polsce w dobie romantyzmu*, „Slavica Wratislaviensia” 1978, t. XIV, s. 66–67.

⁵⁴ Przekłady dziesięciu pieśni epickich ukazały się pod wspólnym tytułem *Rapsody gęślarskie. Car Łazarz czyli bój kosowski* w czwartym tomie zbioru *Poezje*. Zob. J.B. Zaleski, *Poezje*, t. I–IV, Petersburg 1851–1852.

dokonane przez Wiktora Baworskiego oraz Franciszka Edwarda Matejkę⁵⁵. Lata 50. i 60. to również okres, kiedy drukowane były tłumaczenia Romana Zmorskiego, który – jak pisze Milica Jakóbiec-Semkowowa – „zamyka listę romantycznych tłumaczy ludowej poezji serbskiej”⁵⁶. Badaczka podkreśla jednocześnie, że „dorobek przekładów epiki południowosłowiańskiej w Polsce w epoce romantyzmu zamyka się w liczbie 117 tekstów drukowanych, z czego aż 86 wyszło spod pióra Zmorskiego”⁵⁷. Po roku 1863 zainteresowanie polskich tłumaczy i badaczy serbską pieśnią ludową łączyć należy „z coraz wyraźniej ujawniającym się zwrotem od romantycznego entuzjazmu ku etnograficznej eksploracji”⁵⁸. W 1889 roku, a więc w pięćsetną rocznicę bitwy, ukazał się zbiór pieśni przełożonych przez Izzydora Kopernickiego zatytułowany *Pieśni serbskie o Kosowskim boju*⁵⁹ i opatrzony przedmową Teodora Tomasza Jeża.

Dwudziestowieczne dzieje tłumaczeń serbskiej literatury ludowej w Polsce otwiera wznowienie w 1909 roku przekładów Józefa Bohdana Zaleskiego, które wydane zostały pod tytułem *Pieśni gęślarskie serbskie. Car Łazarz, czyli Bój Kossowski*⁶⁰. Kolejne wznowienie tego zbioru miało miejsce w 1936 roku. W 1913 roku Wydawnictwo Ultima Thule opublikowało natomiast drugie wydanie tłumaczenia cyklu kosowskiego autorstwa Romana Zmorskiego zatytułowane *Bój na Kosowem polu (Lazarica): pieśni narodowe serbskie*⁶¹. W 1938 roku, w ramach serii *Biblioteka Jugosłowiańska* redagowanej przez Julija Benešicia, ukazał się tom zatytułowany *Jugosłowiańska poezja ludowa*⁶², w którym znalazły się przekłady sześciu pieśni cyklu kosowskiego przygotowane przez Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego i Antoniego Bogusławskiego. Również w okresie PRL ukazywały się zbiory południowosłowiańskich pieśni ludowych. W 1947 roku kolejny raz wznowiono *Pieśni gęślarskie serbskie. Car Łazarz, czyli Bój Kossowski*. Rok później nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich ukazała się opracowana przez Mariana Jakóbca antologia *Jugosłowiańska epika ludowa*⁶³ zawierająca tłumaczenia autorstwa

⁵⁵ Zob. M. Jakóbiec-Semkowowa, *O przekładach epiki...*, dz. cyt., s. 67–68.

⁵⁶ Tamże, s. 68. Tłumaczenia Zmorskiego ukazały się na łamach „Biblioteki Warszawskiej” (1851) oraz w trzech tomach przekładów: *Narodowe pieśni serbskie* (1853), *Królewicz Marko* (1859) oraz *Lazarica. Ustęp z narodowych pieśni serbskich* (1960). W ostatnim zbiorze ukazało się trzynaście tekstów z cyklu kosowskiego.

⁵⁷ Tamże. O działalności translatorskiej Zmorskiego zob. również: tamże, *Roman Zmorski jako znawca i tłumacz ludowej poezji serbskiej*, „Prace Literackie” 1965, nr 7, s. 61–87.

⁵⁸ I. Lis-Wielgosz, „Zbiór ten nie zostanie bezużytecznym w księgarstwie ciężarem”, czyli „Narodowe pieśni serbskie” wybrane i przełożone przez Romana Zmorskiego, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2016, t. 7, cz. 1, s. 170.

⁵⁹ *Pieśni serbskie o Kosowskim boju*, w nowym przekładzie przez Izzydora Kopernickiego, z przedm. T.T. Jeża, Kraków 1889. Warto dodać, że Kopernicki jest również autorem opracowania naukowego poświęconego serbskiej pieśni ludowej. Szerzej na ten temat zob. M. Jakybjeć-Semkova, *Шта су Пољаци* (M. Jakubjec-Semkovova, *Šta su Poljaci*)..., dz. cyt., s. 169–171.

⁶⁰ *Pieśni gęślarskie serbskie. Car Łazarz, czyli Bój Kossowski*, przeł. B. Zaleski, Warszawa 1909. W wydaniu tym znalazło się dziewięć pieśni.

⁶¹ *Bój na Kosowem polu (Lazarica): pieśni narodowe serbskie*, przeł. R. Zmorski, Kraków, Warszawa 1913.

⁶² *Jugosłowiańska poezja ludowa*, oprac. G. Gesemann, Warszawa 1938.

⁶³ *Jugosłowiańska epika ludowa...*, dz. cyt.

Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego, w tym przekłady czterech pieśni cyklu kosowskiego. W 1967 roku wydany został natomiast zbiór *Perły i kamienie. Wybór serbsko-chorwackiej poezji ludowej*, który opracowała Anna Kamieńska⁶⁴. Opublikowano w nim pięć pieśni o wydarzeniach na Kosowym Polu. Podkreślić należy, że utwory te były przez znawców folkloru uważane za najpiękniejsze⁶⁵. Nie dziwi zatem fakt, że wielokrotnie trafiały na warsztat polskich tłumaczy. Żaden z przywołanych wyżej zbiorów nie zawiera jednak tłumaczeń wszystkich pieśni składających się na cykl kosowski.

Opracowanie Zygmunta Stoberskiego jako utwór dla dzieci

Celem Zygmunta Stoberskiego stało się przede wszystkim zaprezentowanie pieśni o Kosowie jako eposu adresowanego do młodych czytelników. Jego adaptacja stanowi kompilację przekładów pieśni, które, jak wspomniano, w języku serbskim ukazały się w trzech zbiorach – w roku 1903, 1906 i 1954. Opracowanie zostało uzupełnione również o fragmenty (m.in. motto i czterowiersz końcowy), które nie pojawiły się w tych wydaniach, a które tłumacz pozyskał od Milorada Panicia Surepa. Całość, podobnie jak w zbiorze *Lazarica ili Boj na Kosovu*, podzielona została na cztery części noszące kolejno tytuły: *Przed bitwą*, *Przygotowania do bitwy*, *Bitwa na Kosowym Polu* oraz *Po bitwie*⁶⁶. Również ilość i kolejność pieśni jest taka sama jak w wydaniu pod redakcją Stojkovicia. Stoberski nie precyzuje jednak, które teksty stanowiły materiał źródłowy. Ich identyfikację uniemożliwiają także zastosowane zabiegi adaptacyjne przystosowujące utwór do możliwości percepcyjnych młodych odbiorców.

Literatura dla dzieci i młodzieży jest pojęciem pojemnym i z wielu względów nieostrym. Nie stanowi ona zbioru zamkniętego, gdyż – jak podkreślał Jerzy Cieślowski – „po pierwsze, wiele z tekstów »nie dla dzieci« było i jest przeadresowywane »do dzieci« [...], a po drugie [...] większość tekstów, zwłaszcza natury folklorystycznej, była i jest również »dla dzieci«, ewentualnie dość wcześnie została przez nie przechwycona”⁶⁷. W literaturze przedmiotu najczęściej wskazuje się fakt, że ten rodzaj piśmiennictwa „wyróżnia się zespołem cech zdeterminowanych naturą młodocianego czytelnika”⁶⁸. Zofia Adamczykowa zwraca z kolei uwagę na dwuadresowość czy raczej wieloadresowość tekstów dla dzieci:

Pojęcie kategorii immanentnych, czyli „osobnych”, w literaturze skierowanej do młodych jest w dużym stopniu pojęciem umownym, gdyż większości cech wskazywanych jako specyficzne dla literatury dziecięcej nie brak także w literaturze ogólnej⁶⁹.

⁶⁴ *Perły i kamienie. Wybór serbsko-chorwackiej poezji ludowej*, oprac. A. Kamieńska, Warszawa 1967.

⁶⁵ M. Jakóbiec, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XL; Z. Stoberski, *Postowie...*, dz. cyt., s. 137.

⁶⁶ W zbiorze pod redakcją Stojkovicia kolejne części noszą tytuły: *Događaji pre kosovskog boja*, *Pripreme za kosovski boj*, *Događaji na Kosovu*, *Posle boja kosovskog*. Por. *Лазаруца или Бој на Косоу (Lazarica ili Boj na Kosovu)*..., dz. cyt., s. III–V.

⁶⁷ J. Cieślowski, *Wielka zabawa*, Wrocław 1985, s. 9–10.

⁶⁸ *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, szp. 1262.

⁶⁹ Z. Adamczykowa, *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuć, Katowice 2008, s. 29.

Wedle definicji słownikowej mianem tym określane są „utwory literackie odpowiadające zainteresowaniom, możliwościom percepcyjnym i potrzebom poznawczym dzieci”⁷⁰, które cechują: przestępność tekstu, dynamizm fabularny i spotęgowana przygodowość, bohater reprezentujący wartości atrakcyjne dla odbiorcy, odwoływanie się do czytelniczej wyobraźni, egzotyka i osobliwość świata przedstawionego, eksponowanie treści etycznych (wyrażna polaryzacja wartości i antywartości) oraz potęgowanie efektów humorystycznych⁷¹. Sposób realizacji przytoczonych kategorii uzależniony jest zaś od wieku odbiorcy, czynników historycznoliterackich i genologicznych. Ważnym wyróżnikiem utworów dedykowanych młodemu czytelnikowi jest także ilustracja, bowiem – jak podkreśla Krystyna Zabawa – „książka dla najmłodszych w zasadzie nie istnieje (czy nie powinna istnieć?) bez ilustracji”⁷². Aby polskie wydanie *Bitwy na Kosowym Polu* spełniało kryteria stawiane tekstom dla odbiorców dziecięcych, tłumacz oraz wydawca musieli odpowiednio dostosować utwór. Ich działania dostrzegalne są bezpośrednio na płaszczyźnie tekstu – dotyczą zarówno decyzji translatorskich, jak i strony wizualnej utworu, a także ujawniają się w towarzyszącym mu aparacie naukowym.

Marian Jakóbiec, pisząc o formach wierszowych jugosłowiańskiego eposu bohater-skiego, zauważył, że „trudno określić, jak wyglądały one w dniach narodzin tej epiki”⁷³. Do czasów, gdy pieśni te zaczęły być drukowane, a następnie tłumaczone na języki obce, zachował się nierymowany dziesięciozłóskowiec, tzw. *deseterac*, który „jest w większości pięciostopowym trochejem z cezurą po pierwszych czterech zglóskach”⁷⁴. Stoberski, zgodnie z tradycją wcześniejszych przekładów, wiersz ten odtworzył za pomocą dziewięciozłóskowca. Jednak jego tłumaczenie oprócz części wierszowanej obejmuje także prozę, którą przełożone zostały opisowe fragmenty epepei. Tłumacz decyzję tę uzasadnił chęcią ułatwienia odbiorcom lektury tego pięknego, ale trudnego tekstu. Przyjęte przez niego stanowisko wydaje się również potwierdzać tezę Ryszarda Waksmund, „że dla młodego czytelnika autor, pochodzenie czy oryginalność utworu nie ma żadnego znaczenia – liczy się tylko treść”⁷⁵.

Troska o możliwości percepcyjne dzieci wpłynęła również na inne decyzje tłumacza. Badacze przekładu wielokrotnie podkreślają znaczenie cech odbiorcy, które tłumacze powinni mieć na uwadze podczas procesu przekładu. Roman Lewicki ujmuje je w trzy grupy: wiedza uprzednia, poglądy i system wartości oraz ograniczony

⁷⁰ C. Kupisiewicz, M. Kupisiewicz, *Słownik pedagogiczny*, Warszawa 2009, s. 95.

⁷¹ Por. *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, s. 224; W. Krzezińska, *Literatura dla dzieci i młodzieży. Zarys dziejów*, Warszawa 1963, s. 8–9; J. Paclawski, M. Kątny, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 1995, s. 76; Z. Adamczykowa, *Literatura „czwarta”...*, dz. cyt., s. 29.

⁷² K. Zabawa, *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Kraków 2013, s. 44.

⁷³ M. Jakóbiec, *Wstęp...*, dz. cyt., s. XLIX.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ R. Waksmund, *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1987, s. 9–10.

bilingwizm i biculturyzm⁷⁶. Z kolei Edyta Manasterska-Wiącek zwraca uwagę, że „o ile specyfika odbiorcy należącego do określonej kultury jest niezaprzeczalna, o tyle różnice te w przypadku dziecka mają zupełnie inną naturę”⁷⁷. Odbiorca dziecięcy przystępuje przecież do lektury tekstu z zasobem wiedzy znacznie ograniczonym w stosunku do czytelnika dorosłego. To, czy tłumaczenie będzie dla niego zrozumiałe czy też nie, zależy od właściwej oceny przez tłumacza owej wiedzy. W przypadku adaptacji Zygmunta Stoberskiego kwestia ta jest szczególnie istotna, gdyż w pieśniach, które wziął na warsztat, pojawia się wiele określeń nacechowanych kulturowo, będących często zapożyczeniami z języka tureckiego, arabskiego czy perskiego. W polskiej wersji pojawiają się najczęściej w oryginalnej formie, co należy łączyć z chęcią ukazania lokalnego kolorytu utworu. Tego typu forenizacja utrudnia jednak lekturę eposu młodym czytelnikom. Aby uczynić adaptację bardziej przyjazną dzieciom, Stoberski zamieścił na końcu opracowania część zatytułowaną *Objaśnienia*, w której podaje znaczenie słów trudnych i niezrozumiałych. Oswojeniu obcości kulturowej mają także sprzyjać zastosowane przez tłumacza uproszczenia w transkrypcji wybranych nazw własnych. Obecna w serbskich nazwiskach końcówka *-ić* została zastąpiona przez bliższe polskiemu czytelnikowi zakończenie *-icz* (np. Brankowicz zamiast Branković). Litera *v* została natomiast zastąpiona przez *w* (np. Wuk zamiast Vuk). Warto podkreślić, że te decyzje translatorskie są też po trosze podyktowane tradycją – uproszczenia w transkrypcji nazw własnych pojawiają się bowiem we wcześniejszych przekładach autorstwa Józefa Bohdana Zaleskiego, Antoniego Bogusławskiego i Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiiego.

Tekstowi tłumaczenia towarzyszą ilustracje Antoniego Uniechowskiego, „ilustratora-institucji”⁷⁸, o pracach którego Anita Wincencjusz-Patyna pisze:

Talent doskonałego rysownika, świetnego obserwatora i satyryka w połączeniu z niebywałą erudycją, znawstwem dawnych epok, zwłaszcza ich obyczajów, kostiumów i detalu historycznego sprawiał, że jego ilustracje [...] stworzyły barwne, pełne życia sceny [...] zaludnione intrygującymi bohaterami⁷⁹.

Bitwę na Kosowym Polu artysta ozdobił sporą ilością rysunków, często niewielkich rozmiarów, o charakterze winiet i finalików, oraz całostronicowymi barwnymi ilustracjami. Jego rysunki są lekkie i subtelne, „sprawiają wrażenie, jakby powstały z niezwykłą łatwością, mimochodem”⁸⁰. Wyróżnia je jednak kompletność przedstawienia, precyzyjność i drobiazgowość. Elementy i postaci ukazane zarówno na rysunkach, jak i ilustracjach wywołują skojarzenie z kulturą serbską oraz przywołują klimat przedstawionych w tekście czasów. Prace Uniechowskiego nie tylko ozdabiają polskie wydanie eposu, ale dzięki swej czytelności i sugestywności uławiają młodemu czytelnikowi

⁷⁶ Por. R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017.

⁷⁷ E. Manasterska-Wiącek, *O wyzwaniach, przed jakimi staje tłumacz literatury dla dzieci*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2021, nr 1 (51), s. 69.

⁷⁸ A. Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja...*, dz. cyt., s. 84.

⁷⁹ Tamże, s. 85.

⁸⁰ Tamże, s. 87.

jego odbiór. Pełnią funkcję interpretacyjną, poznawczą, a także edukacyjną, estetyczną i emocjonalną⁸¹. W pełni spełniają zatem sformułowane przez Alicję Baluch zadania ilustracji w tekście dla dzieci, która – jak czytamy: „musi na każdym poziomie edukacyjnym ułatwiać jego zrozumienie, wzbogacać przeżycia związane z lekturą, a także wprowadzać dziecko w świat sztuki malarskiej”⁸².

Kolejny zastosowany przez Stoberskiego zabieg, który miał na celu ułatwienie młodym odbiorcom lektury i zrozumienia tekstu eposu, nie ma związku z procesem przekładu, ale uwidacznia się w *Posłowie*. W jego końcowej części tłumacz porusza kwestię autentyczności wydarzeń i bohaterów cyklu kosowskiego. Starając się zaspokoić ciekawość czytelników, podkreśla, że „[...] główne postacie i wydarzenia *Bitwy na Kosowym Polu* są przeważnie autentyczne, historycznie prawdziwe. Przeważnie – bo niektórych postaci historycy nie znają albo też w rzeczywistości odgrywały one inną rolę niż tą, którą im lud narzucił”⁸³. Po tym krótkim wyjaśnieniu Stoberski przedstawia sylwetki wybranych postaci, m.in. księcia Lazara, księżnej Milicy, królewicza Marka, Murada I oraz jego synów. Powołuje się przy tym na dawne podania historyczne oraz cytuje fragment powstałej w 1431 roku biografii despoty Stefana Lazarewicia pióra Konstantyna Filozofa.

Pisząc o *Posłowie*, trzeba także podkreślić, że Stoberski chętnie przywołuje w nim spostrzeżenia Adama Mickiewicza sformułowane w wykładach w Collège de France, co odczytać można jako swego rodzaju zabieg promocyjny, mający na celu zachęcenie odbiorców do lektury. Mimo wielu cennych informacji pojawiających się w tej części ma ona charakter skrótowy, powierzchowny i pozbawiona jest znamion naukowości. Stoberski pisze w niej wprawdzie o dziejach serbskich pieśni ludowych i ich obecności w Polsce, ale dokonuje tego w sposób pobieżny, na zasadzie wycień, nie podając przy tym precyzyjnych danych wydawniczych. Z kolei pojawiające się w tekście nieliczne cytaty nie zostały opatrzone przypisami ze wskazanym źródłem bibliograficznym. Tylko w jednym miejscu pojawia się odsyłacz do *Dzieł* Adama Mickiewicza. *Posłowie* Stoberskiego liczy zaledwie sześć stron i w porównaniu z obszernymi, solidnie opracowanymi, naukowymi wstępami autorstwa Gerharda Gesemanna i Mariana Jakóbca, które towarzyszą antologiom jugosłowiańskich pieśni ludowych z roku 1938 i 1948, od razu widać, że odbiorca projektowany zbioru wydanego przez Naszą Księgarnię był zupełnie inny.

***Bitwa na Kosowym Polu* na tle polskiej prozy historycznej dla dzieci**

Krystyna Zabawa podkreśla, że literatura, obok dzieł plastycznych, filmowych i teatralnych, jest jednym z najbardziej atrakcyjnych sposobów wprowadzania młodego odbiorcy w dzieje⁸⁴. Do roku 1989 utwory zawierające wątki historyczne cieszyły się

⁸¹ Odwołuję się tu do klasyfikacji Alicji Baluch. Zob. A. Baluch, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003, s. 22–27.

⁸² Tamże, s. 22.

⁸³ Z. Stoberski, *Posłowie...*, dz. cyt., s. 138–139.

⁸⁴ Por. K. Zabawa, *Literatura dla dzieci w kontekstach edukacyjnych*, Kraków 2017, s. 64.

w Polsce sporym zainteresowaniem młodych czytelników. Bogata była również oferta, z której mogli wybierać. Gatunkiem, po który twórcy i odbiorcy sięgali najchętniej, była powieść. W rozwoju tej formy w okresie PRL badacze wyróżniają trzy etapy, które obejmują kolejno lata: 1945–1948, 1949–1956 i okres po roku 1956⁸⁵. Bujny rozkwit powieści historycznej dla dzieci nastąpił w drugiej połowie lat 50. i w latach 60.⁸⁶, co zbiega się w czasie z publikacją przez Naszą Księgarnię *Bitwy na Kosowym Polu*. Utwór ten, co warto podkreślić, oparty jest na zbliżonym schemacie fabularnym. Jego treść osnuta jest na kanwie wydarzeń prawdziwych, doniosłych pod względem historycznym, a losy postaci autentycznych splatają się z perypetiami bohaterów fikcyjnych. Ponadto bohaterowie cyklu kosowskiego pretendują do miana postaci modelowych, które mogą stanowić dla młodych czytelników wzór postępowania – wypełniają powinności patriotyczne, są wyczerpani na krzywdę oraz cechuje ich altruizm i poczucie sprawiedliwości⁸⁷. Od czasów najdawniejszych utwory o tematyce historycznej były bardzo silnie związane z wychowaniem, o czym Joanna Papuzińska pisze:

Wychowanie bowiem, jako wprowadzenie młodego osobnika w dorobek kulturowy danej społeczności, w znacznym stopniu odwołuje się do przeszłości i z niej czerpie wartości, które winny być wykorzystywane przez przyszłość. Bez względu na to, jak bardzo wychowanie będzie nastawione na przyszłość, zawsze musi ono nawiązywać do przeszłości i opierać się na niej⁸⁸.

⁸⁵ Por. S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. 1. *Proza*, Warszawa 1978; H. Skrobiszewska, *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1971; K. Surowiec, *Powieści historyczne dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1980*, Rzeszów 1987; G. Skotnicka, *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*, Gdańsk 2008. Od roku 1956 na gruncie polskiej powieści historycznej dla dzieci i młodzieży zachodzą widoczne zmiany, o których Gertruda Skotnicka pisze: „Polegały one nie tylko na znacznym wzroście ilościowym, ale także na stopniowym odchodzeniu od schematyzmu poprzedniego okresu, ku coraz większej swobodzie w doborze tematyki, coraz większych możliwościach wyrażenia przez pisarzy własnych, autentycznych poglądów na zjawiska i procesy dziejowe, tworzenia postaci wyzwolonych spod narzuconych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych przesłanek ideologicznych”; G. Skotnicka, *Barwy przeszłości...*, dz. cyt., s. 93.

⁸⁶ Por. K. Surowiec, *Powieści historyczne...*, dz. cyt., s. 170. Badacz w ramach powieści historycznych dla dzieci wyróżnił pięć grup: powieści o historii, powieści ilustrujące historię, utwory na tle historii, powieści quasi-historyczne oraz powieści odwołujące się do historii. Szerzej na ten temat zob. tamże, s. 20–22.

⁸⁷ Por. K. Zabawa, *Literatura dla dzieci...*, dz. cyt., s. 67; K. Surowiec, *Powieści historyczne...*, dz. cyt., s. 78–79.

⁸⁸ J. Papuzińska, *Literatura historyczna*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*, red. A. Przeclawska, Warszawa 1978, s. 114. Znaczenie dydaktyzmu w prozie historycznej dla dzieci i młodzieży podkreślają również Barbara Pytlos i Małgorzata Gwadera: „Polskim utworom historycznym niemal zawsze przypadała rola edukacyjna. Tak to wynikało z meandrów naszych dziejów. Zatem powieść historyczna miała w młodych czytelnikach umacniać świadomość narodową, zastępować lekcje historii i kształtować postawy patriotyczne”; B. Pytlos, M. Gwadera, *Przemiany powieści historycznej dla młodzieży w latach 1945–1980*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, t. 4, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuc, Katowice 2014, s. 99. Por. też *Słownik literatury dziecięcej...*, dz. cyt., s. 317.

Badaczka podkreśla też, że dostrzegalny na przełomie lat 50. i 60. XX wieku wzrost zainteresowania tematyką historyczną wśród autorów tworzących dla dzieci i młodzieży pobudzony został przez obchody tysiąclecia państwa polskiego⁸⁹. Szczególnym powodzeniem cieszyło się średniowiecze. Na podstawie dokonanego przez Kazimierza Surowca przeglądu tematów podejmowanych w powieściach historycznych dla dzieci w latach 1945–1980 można stwierdzić, że największa ilość utworów traktowała o czasach Piastów i Jagiellonów⁹⁰. Popularne były m.in. utwory Karola Bunscha składające się na cykl *Powieści piastowskie*, które „figurowały w wykazach lektur szkolnych przez całe trzydziestolecie jako lektura uzupełniająca dla wszystkich typów szkół”⁹¹, oraz teksty koncentrujące się na walkach z Krzyżakami Franciszka Fenikowskiego i Bolesława Mrówczyńskiego⁹². Serbski epos ukazuje ten sam okres dziejowy oraz typ bohatera – rycerza, który w utworach osadzonych w średniowieczu jest zazwyczaj postacią pierwszoplanową, ale „w strukturach fabularnych powieści dla młodzieży wyeksponowany został dopiero po przełomie październikowym, ponieważ etos rycerski zawierał wiele składników stanowiących zaprzeczenie programu socjalistycznego wychowania młodzieży i niemieszczących się w poetyce literatury zaangażowanej klasowo”⁹³. Prezentacja rycerskich czynów, heroizmu i męstwa sprawia, że *Bitwa na Kosowym Polu* zorientowana jest przede wszystkim na „chłopięczy” odbiór⁹⁴. Składniki etosu rycerskiego, takie jak odwaga, bohaterstwo, honor, wytrwałość, siła czy zręczność po dzień dzisiejszy występują w kreacjach wielu postaci chłopięcych. Serbskiemu eposowi blisko również do cieszących się w Polsce w latach 50. i 60. XX wieku pisanych wierszem tekstów narracyjnych, które chętnie adaptowane były na słuchowiska radiowe i przedstawienia telewizyjne⁹⁵. Ich przykładem są m.in. wielokrotnie wznawiane książki *Flisak i Przydróżka* Hanny Januszewskiej i *Opowieści dawnej treści* Anne Świrszczyńskiej.

⁸⁹ Efektem tego wzrostu są także liczne w tamtym czasie wznowienia klasyki polskiej i obcej (W. Scott, A. Dumas, W. Przyborowski, A. Domańska). J. Papuzińska, *Literatura historyczna...*, dz. cyt., s. 120.

⁹⁰ Zob. K. Surowiec, *Powieści historyczne...*, dz. cyt., s. 104–144.

⁹¹ B. Pytlos, M. Gwadera, *Przemiany powieści historycznej...*, dz. cyt., s. 110.

⁹² Podkreślić należy, że podejmowanie tematów osadzonych w głębokiej historii było dla twórców swego rodzaju bezpiecznym wyborem. Z kolei tematyka związana z dziejami dynastii Piastów odpowiadała „potrzebom chwili”, bowiem walki o ukonstytuowanie państwowości toczyły się w tym czasie z Niemcami – wrogiem numer jeden narodu polskiego w okresie PRL.

⁹³ G. Skotnicka, *Barwy przeszłości...*, dz. cyt., s. 239.

⁹⁴ Odwołuję się tu do rozważań Grzegorza Leszczyńskiego, który podkreśla, że książki dla chłopców nie istnieją jako zjawisko edytorskie, ale „jedynie jako pragmatyka odbioru, swoisty »styl odbioru« utworów literackich. [...] Przyjęcie tego rodzaju rozróżnienia opartego na przekonaniu, że sposób odczytania utworu narzuca jego pragmatyka: konstrukcja podmiotu mówiącego, sposób kreacji świata przedstawionego, kreacja bohatera, język, pozwala na dwubiegunową, dychotomiczną polaryzację utworów literackich stosownie do ich charakteru i narzucanych przezeń ról odbiorczych”; G. Leszczyński, *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 113.

⁹⁵ Por. Zabawa, *Literatura dla dzieci...*, dz. cyt., s. 68.

Podsumowanie

Udział utworów dla dzieci i młodzieży jugosłowiańskich twórców w procesie przekładowym i wydawniczym w okresie PRL był w porównaniu z innymi literaturami obcymi niewielki⁹⁶. Konflikt na linii Stalin–Tito sprawił, że w pierwszej powojennej dekadzie teksty te były w polskiej przestrzeni czytelniczej zupełnie niedostępne. Sytuacja zaczęła ulegać stopniowej poprawie wraz z normalizacją stosunków między obydwojoma krajami w roku 1956. Największe zasługi dla popularyzacji jugosłowiańskiej literatury dla najmłodszych w Polsce miała Nasza Księgarnia, która do 1989 roku wydała największą ilość przekładów z języka serbsko-chorwackiego. Nikłą obecność tej literatury na naszym rynku wydawniczym łączyć należy także z niewielkim zainteresowaniem samych tłumaczy tym rodzajem piśmiennictwa. Wśród osób regularnie przekładających utwory twórców pochodzących z Chorwacji, Bośni i Hercegowiny oraz Serbii trudno wskazać kogoś specjalizującego się wyłącznie w tekstach dla dzieci. Literatura ta w okresie PRL lokowała się na marginesie działalności przekładowej⁹⁷, co zaowocowało także brakiem spójnej polityki tłumaczeń i profesjonalnej krytyki literackiej, chaotycznością oraz przypadkowością doboru tytułów do przekładu i publikacji. Bogumiła Staniów, pisząc o tłumaczeniach obcych tekstów dla dzieci wydanych w Polsce w latach 1945–1989, podkreśla jednak, że „choć przekładanie literatury dla dzieci postrzegano – jak wszędzie – za zajęcie nieco gorszego sortu, to ocena tego okresu na pewno jest pozytywna”⁹⁸. Badaczka zauważa też, że „kontrola państwa paradoksalnie przyczyniła się do niezłej jakości przekładów”⁹⁹. *Bitwa na Kosowym Polu* z pewnością wyróżnia się spośród innych tekstów wydanych przez Naszą Księgarnię. Zygmunt Stoberski podjął się zadania niełatwego – dostosowania eposu ludowego do możliwości percepcyjnych młodych odbiorców. Dzięki zabiegom adaptacyjnym oraz wzbogaceniu tekstu o ciekawą szatę graficzną powstał utwór nietuzinkowy, który miał pokazywać piękno i wielowymiarowość serbskiej kultury, przybliżać ją i ułatwiać jej zrozumienie oraz wprowadzać czytelników dziecięcych w arkaana literatury dorosłej i zachęcać do poznawania spuścizny literackiej Serbów.

Bibliografia

Adamczykowa Z., *Literatura „czwarta” – w kręgu zagadnień teoretycznych*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuć, Katowice 2008, s. 13–43.

Baluch A., *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003.

⁹⁶ Por. B. Staniów, *Przekłady z literatur obcych w latach 1945–1989*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945–1989)*, t. 3, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuć, Katowice 2013, s. 161.

⁹⁷ Sytuacja, niestety, nie zmieniła się po roku 1989. Szerzej na ten temat zob. M. Ślawska, *Trzydzieści lat nieobecności. Chorwacka książka dla dzieci w Polsce (1990–2020)*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2022, nr 12, s. 1–28.

⁹⁸ B. Staniów, *Przekłady z literatur obcych...*, dz. cyt., s. 164.

⁹⁹ Tamże.

- Базић Ј., *Улога косовског мита у обликовању националног идентитета*, „Српска политичка мисао” 2012, бр. 4, с. 253–271 (Bazić J., *Uloga kosovskog mita u oblikovanju nacionalnog identiteta*, „Srpska politička misao” 2012, br. 4, s. 253–271).
- Bitwa na Kosowym Polu*, spolszczył i oprac. Z. Stoberski, il. A. Uniechowski, Warszawa 1962.
- Сјећликовски Ј., *Wielka zabawa*, Wrocław 1985.
- Сзанањска І., Лењы Ј., *Bitwa na Kosowym Polu 1389*, Poznań 2015.
- Ћирлић В., *Literatura jugosławińska w Polsce Ludowej. Przegląd informacyjno-bibliograficzny*, „Księgarz” 1965, nr 4, s. 1–15.
- Ћоловић І., *Balkany – terror kultury. Wybór esejów*, przeł. M. Petryńska, Wołowiec 2014.
- Дąбrowska-Partyka М., *Południowosłowińskie awangardy wobec struktury narodowego mitu*, [w:] тејзе, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków [cop. 2004], s. 167–177.
- Десzczуński М.Р., *Wykluczenie Komunistycznej Partii Jugosławii z Biura Informacyjnego Patrii Komunistycznych i Robotniczych*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 1993, nr XXVIII, s. 109–133.
- Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971.
- Frucie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. 1: *Proza*, Warszawa 1978.
- Георгијевић К., *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности. Студија из упоредне историје словенских књижевности*, Београд 1936 (Georgijević K., *Srpskohrvatska narodna pesma u poljskoj književnosti. Studija iz uporedne istorije slovenskih književnosti*, Beograd 1936).
- Хофман І., *Југословени на студијам у Пољској и Резолуција Информбироа 1948.*, „Архив” 2004, бр. 1, с. 119–128 (Hofman I., *Jugosloveni na studijama u Poljskoj i Rezolucija Informbiroa 1948.*, „Arhiv” 2004, br. 1, s. 119–128).
- Јакóбиеc М., *Wstęp*, [w:] *Jugosławińska epika ludowa*, wyb. i oprac. M. Jakóbiec, przeł. C. Jastrzębiec-Kozłowski, Wrocław 1948, s. I–LXVI.
- Јакóбиеc-Semkowowa М., *Kazimierz Brodziński i słowińska pieśń ludowa*, Wrocław 1975.
- Јакóбиеc-Semkowowa М., *O przekładach epiki południowosłowińskiej w Polsce w dobie romantyzmu*, „Slavica Wratislaviensia” 1978, t. XIV, s. 65–84.
- Јакóбиеc-Semkowowa М., *Roman Zmorski jako znawca i tłumacz ludowej poezji serbskiej*, „Prace Literackie” 1965, nr 7, s. 61–87.
- Јакубјец-Семковова М., *Шта су Пољаци пре сто година знали о српској књижевности?*, [w:] *Сто година полонистике у Србији*, ред., одб. Г. Јовановић, В. Митриновић, М. Топић, М. Костић-Голубичић, П. Буњак, Београд 1996, с. 169–175 (Jakubjec-Semkovova M., *Šta su Poljaci pre sto godina znali o srpskoj književnosti?*, [w:] *Sto godina polonistike u Srbiji*, red., odb. G. Jovanović, V. Mitrinović, M. Topić, M. Kostić-Golubičić, P. Bunjak, Beograd 1996).
- Kosovo. Srpske narodne pjesme o boju na Kosovu*, epski raspored Stojana Novakovića i drugih, Zagreb 1906.
- Kosowe Pole. 28 czerwca 1389 r.*, „Bitwy Świata” 2007, nr 12, s. 1–16.
- Крземињска В., *Literatura dla dzieci i młodzieży. Zarys dziejów*, Warszawa 1963.
- Куписiewicz С., Куписiewicz М., *Słownik pedagogiczny*, Warszawa 2009.
- Лазарица или Бој на Косову. Народна епонеја у 20 песама*, саставио Ср.Ј. Стојковић, Београд 1903 (*Lazarica ili Boj na Kosovu. Narodna epopeja u 20 pesama*, sastavio Sr.J. Stojković, Beograd 1903).

- Leszczyński G., *Książki pierwsze – książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwania nowoczesności*, Warszawa 2012.
- Lewicki R., *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017.
- Lis-Wielgosz I., „Zbiór ten nie zostanie bezużytecznym w księgarstwie ciężarem”, czyli „Narodowe pieśni serbskie” wybrane i przełożone przez Romana Zmorskiego, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2016, t. 7, cz. 1, s. 165–182.
- Mańczak L., *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944–1989*, Katowice 2013.
- Manasterska-Wiącek E., *O wyzwaniach, przed jakimi staje tłumacz literatury dla dzieci*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2021, nr 1 (51), s. 67–85.
- Paćłowski J., Kątny M., *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 1995.
- Papuzińska J., *Literatura historyczna*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*, red. A. Przećławska, Warszawa 1978, s. 114–125.
- Половина Н., *Јунаци српске средњовековне прошлости у романима Слободана Станишића: идентитет и идеологија*, „Детињство” 2018, бр. 1, s. 55–63 (Polovina N., *Junaci srpske srednjovekovne prošlosti u romanima Slobodana Stanišića: identitet i ideologija*, „Detinjstvo” 2018, br. 1, s. 55–63).
- Polovina N., *Srednjovekovne teme u srpskoj književnosti za decu: zaborav i sećanje kao instrumenti ideologije*, „Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU” 2022, t. XXVIII, s. 107–115.
- Pytlos B., Gwadera M., *Przemiany powieści historycznej dla młodzieży w latach 1945–1980*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży*, t. 4, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuż, Katowice 2014, s. 98–115.
- Rekść M., *Mity narodowe i ich rola w kreowaniu polityki na przykładzie państw byłej Jugosławii*, Łódź 2013.
- Sielska Z., *Bitwa na Kosowym Polu jako mit kształtujący tożsamość serbską*, [w:] *Poetyki czasu, miejsca i pamięci*, red. W. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, Wrocław 2020, s. 191–207.
- Skotnicka G., *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*, Gdańsk 2008.
- Skrobiszewska H., *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1971.
- Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.
- Staniów B., *Przekłady z literatur obcych w latach 1945–1989*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945–1989)*, t. 3, red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuż, Katowice 2013, s. 149–165.
- Stoberski Z., *Posłowie*, [w:] *Bitwa na Kosowym Polu*, spolszczył i oprac. Z. Stoberski, il. A. Uniechowski, Warszawa 1962, s. 135–140.
- Surowiec K., *Powieści historyczne dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1980*, Rzeszów 1987.
- Waxmund R., *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1987.
- Wincencjusz-Patyna A., *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne reakcje i realizacje*, Wrocław 2008.
- Zabawa K., *Literatura dla dzieci w kontekstach edukacyjnych*, Kraków 2017.
- Zabawa K., *Rozpoczęta opowieść. Polska literatura dziecięca po 1989 roku wobec kultury współczesnej*, Kraków 2013.

Zieliński B., *Kosowo w serbskiej kulturze i tradycji (na szerszym tle problemu kosowskiego w świecie współczesnym)*, [w:] *Język, literatura i kultura Słowian dawniej i dziś – III. Litteraria*, red. B. Zieliński, Poznań 2001, s. 15–48.

Zieliński B., *Serbska powieść historyczna. Studia nad źródłami, ideami i kierunkami rozwoju*, Poznań 1998.

The Battle of Kosovo and an attempt at presenting it to Polish young readers

Abstract

This article is devoted to the Polish edition of a collection of Serbian folk songs, which was published in 1962 by the Polish publishing house Nasza Księgarnia under the title *Bitwa na Kosowym Polu* (The Battle of Kosovo). It is the first and only complete edition of the songs of the Kosovo cycle in Polish, translated for young readers by Zygmunt Stoberski, an outstanding translator and promoter of Serbian literature in Poland. The article is divided into several parts. In the first one, attention is focused on the battle itself, which took place in 1389, the folk songs commemorating this event and the importance of the Kosovo myth. In the second part, the focus is on the fascination with the Serbian Middle Ages in Serbian literature for children and youth. In the following parts, Polish-Serbian literary contacts after World War II and the history of translations of texts for children, the translation and popularization activities of Zygmunt Stoberski, and the reception of Serbian folk song in Poland were reviewed. The main purpose of the article was to show how the translator and the publishing house Nasza Księgarnia adapted the Serbian epic to the perceptual abilities of young readers. It also shows how *Bitwa na Kosowym Polu* can be seen against the background of Polish historical prose for children, which was written in the 1950s and 1960s.

Słowa kluczowe: *Bitwa na Kosowym Polu*, mit kosowski, literatura dla dzieci i młodzieży, Zygmunt Stoberski, przekład, adaptacja

Keywords: *Bitwa na Kosowym Polu*, the Kosovo myth, literature for children and youth, Zygmunt Stoberski, translation, adaptation

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 23 (2023)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.23.16

Anna Choma-Suwala

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ORCID 0000-0001-8909-7993

Obrazy władców i szlachty polskiej w prozie historycznej Romana Iwanyczuka

Roman Iwanyczuk, ukraiński pisarz i działacz polityczny, jeden z organizatorów Towarzystwa Języka Ukraińskiego im. Tarasa Szewczenki, członek Związku Pisarzy Ukrainy, Zasłużony Działacz Kultury Ukrainy, urodził się w maju 1929 roku we wsi Trach na Pokuciu. Jego ojciec był nauczycielem, a wujek naukowcem, dlatego od najmłodszych lat Roman dorastał w intelektualnej atmosferze.

Wykształcenie wyższe zdobył na Uniwersytecie Lwowskim: najpierw studiował geologię, a później filologię ukraińską. Już na studiach próbował swoich sił jako pisarz. W 1954 roku w almanachu studenckim opublikował swoje pierwsze opowiadanie *Skiba ziemi* (*Скиба землі*), które spotkało się z przychylnym odbiorem. Po ukończeniu studiów w 1957 roku podjął pracę jako nauczyciel języka i literatury ukraińskiej we wsi Szczyreć w obwodzie lwowskim. Kontynuował jednak pisanie i wstąpił do Związku Pisarzy Ukraińskiej SRR, zrzeszającego poetów, prozaików, dramaturgów, krytyków i tłumaczy. We lwowskim środowisku literacko-naukowym znalazł poparcie dla swojej twórczości. Za swoich mistrzów uważał Wasyla Stefanyka, Mychajła Kociubińskiego i Irynę Wilde.

W 1958 roku ukazał się pierwszy zbiór nowel Iwanyczuka *Prąd niesie krę* (*Прям несе кругу*), co przyniosło mu uznanie czytelników i krytyki. W 1961 przeniósł się do Lwowa i pracował jako redaktor w dziale prozy czasopisma „Жовтень” („Październik”). W tym okresie ukazały się kolejne zbiory nowel: *Nie ścinajcie jesionów* (*Не рубайте ясенів*, 1961), *Pod sklepieniem świątyni* (*Під склепінням храму*, 1961), *Topolowa zamieć* (*Тополина заметіль*, 1965). Jak widać, nie bez przyczyny zaliczany jest do kręgu tzw. karpackiej szkoły noweli.

Jeśli chodzi o początki twórczości powieściopisarskiej Romana Iwanyczuka, przypadają one na lata 60.–70. XX wieku, na okres tzw. odwilży chruszczowowskiej. W tym czasie powieść historyczna na Ukrainie przeżywała wielki rozkwit i oprócz zadań literackich oraz artystycznych pełniła role pozaliterackie. Służyła przede wszystkim jako prawdziwe źródło historiograficzne, ponieważ mogła dostarczyć znacznie więcej

informacji o ukraińskiej przeszłości niż ściśle cenzurowana przez władzę radziecką nauka historyczna. Może właśnie dlatego twórczość młodego autora cieszyła się popularnością. Tematycznie i historycznie jego utwory literackie obejmują prawie wszystkie kamienie milowe ukraińskiej historii.

W 1968 roku ukazała się pierwsza powieść *Malwy* (*Мальви*) dotycząca państwa kozackiego w czasach Chmielnickiego, która mimo krytyki ze strony władz komunistycznych zyskała szeroki rozgłos. Kolejne to: *Ciemnoczerwone wino* (*Черлене вино*, 1977), *Manuskrypt z ulicy Ruskiej* (*Манускрипт з вулиці Руської*, 1979) i trzecia z tzw. powieści lwowskich – *Woda z kamienia* (*Вода з каменя*, 1982). Te trzy powieści, wyłonione z bogatego dorobku ukraińskiego pisarza, łączy miejsce i czas wydarzeń. Wszystkie dotyczą Galicji między XV a XIX wieku i posłużą jako materiał do analizy obrazów polskich władców i szlachty w powieści historycznej Romana Iwanyczuka.

Powieści *Ciemnoczerwone wino* i *Manuskrypt z ulicy Ruskiej* łączy chronologia i antyklerykalna orientacja. Pierwsza opisuje przebieg bitwy o ostatnią twierdzę księstwa halicko-wołyńskiego – Zamek Oleski – w pierwszej połowie XV wieku i zacieklą walkę z polsko-katolicką tyranią. Temat ten przewija się także w powieści *Manuskrypt z ulicy Ruskiej*, której wydarzenia rozgrywają się we Lwowie na przełomie XVI i XVII wieku. W powieści *Woda z kamienia* na tle wydarzeń, które miały miejsce we Lwowie w latach 30. XIX wieku, wyłania się postać Markiana Szaszkekiewicza, który w kręgu „Ruskiej Trójcy”¹ popularyzował literaturę ukraińską.

Jednocześnie trzeba podkreślić, że czasoprzestrzeń dzieł Iwanyczuka ma zdecydowanie szerszy zakres; jak zauważa Nazar Fedorak:

Хронотоп його романистики, неодмінно звернений до вітчизняної тематики, надзвичайно широкий: від часів Данила Галицького („Шрами на скалі”) до середини ХХ ст. („Бо війна війною”); від просторів османських („Мальви” – „Яничари”) до соловецьких („Журавлиний крик”). І в кожному з романів письменник не дає підстав засумніватись у його історичній компетенції, базуючись на дбайливо зібраному, опрацьованому і творчо переосмисленому матеріалі².

Iwanyczuk jest autorem piętnastu powieści historycznych, w których stara się zapełnić białe plamy ukraińskiej historii, po mistrzowsku odtwarza epokę i opowiada o wybitnych postaciach Ukrainy. Polskiemu czytelnikowi jego nazwisko kojarzy się zapewne z powieścią *Orda* (*Орда*, 1992), której polski przekład Jerzego Litwiniuka

¹ „Ruska Trójca” to galicyjska grupa literacka założona we Lwowie w 1832 roku przez Markijana Szaszkekiewicza, Iwana Wahyłewycza i Jakiwa Hołowackiego, która w latach 20. XIX wieku zapoczątkowała odrodzenie narodowe i kulturalne na zachodnich ziemiach ukraińskich.

² Н. Федорак, „Вічні” образи в інтерпретації Романа Іваничука, „Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність” 2012, № 21, s. 783: „Chronotop jego powieści, z konieczności adresowanych do tematyki krajowej, jest niezwykle szeroki: od czasów Danyła Halickiego (*Blizny na skale*) do połowy XX wieku. (*Bo wojna to wojna*); od przestrzeni osmańskich (*Malwy – Janczarowie*) po sołowieckie (*Krzyk żurawia*). I w każdej z powieści pisarz nie daje powodów wątpić w swoje kompetencje historyczne, oparte na starannie zebranym, przetworzonym i twórczo zreinterpretowanym materiale”.

pojawił się w 1993 roku. Autor ukazuje w niej obraz walczącej o wolność i suwerenność Ukrainy w dobie Iwana Mazepy.

Mimo tak znaczącego dorobku twórczość Iwanyczuka nie spotkała się z szerokim zainteresowaniem współczesnych badaczy. Prace dotyczące zagadnień związanych z Polską można znaleźć w dorobku m.in.: Stefaniji Andrusiw, Witalija Donczyka i Mychajła Szałaty. Problematyka ta stanowiła także przedmiot badań rozprawy doktorskiej i temat kilku artykułów opublikowanych przez piszącą te słowa³.

W toku prowadzonej analizy będziemy posługiwać się trzema podstawowymi pojęciami: motyw, stereotyp i obraz. Najważniejszym motywem powieści Iwanyczuka są stosunki polsko-ukraińskie. Michał Głowiński podkreśla ścisły związek motywu z innymi elementami dzieła literackiego i jego rolę w tworzeniu wyższych, strukturo-twórczych elementów, które składają się na utwór jako artystyczno-estetyczną całość: motywy wchodzą między sobą w mniej lub bardziej ścisłe związki czasowe, przestrzenne, przyczynowo-skutkowe, funkcjonalne, tworząc zespoły wyższego rzędu, takie jak np. postać literacka, wątek czy temat. Samson Brojtman mówi również o powiązaniach łączących temat z postaciami występującymi w utworze. Jego zdaniem ważne jest odkrycie głębokiej współzależności tematu ze sferą subiektywną, a przede wszystkim z bohaterem⁴. Natomiast Kazimierz Wajda zwraca uwagę na bohatera zbiorowego, na którego obraz:

[...] składają się wyobrażenia, opinie i oceny, jakie formułowano o sąsiadującym narodzie, (obraz) rozumiany jest w sensie szerszym, a więc niezredukowany do samych tylko stereotypów etnicznych. W obrazie tym występowały więc obok siebie, w różnym zresztą stopniu, zarówno elementy względnie zobiektywizowanych prezentacji, jak i stereotypy i nie tylko negatywne, ale i pozytywne, a wreszcie i silnie zabarwione emocjonalnie uprzedzenia wobec sąsiadującego narodu⁵.

Jeśli zastanowić się głębiej nad relacjami motywu i stereotypu, można dojść do wniosku, że pojawiające się w powieściach Iwanyczuka motywy polskie wynikają ze stereotypowego podejścia; tak jak słusznie zauważa Kazimierz Bartoszyński: są one formą porozumiewania się z odbiorcą, a stereotypy to rodzaj komunikacji literackiej⁶. Historia i teoria literatury łączą stereotyp z kliszami, formułami, mitologemami, topkami i traktują z jednej strony jako skonwencjonalizowane środki ekspresji, z drugiej zaś jako narzędzie opisu stylistycznego. Stereotyp wykorzystywany jest do analizy treści i kompozycji oraz oceny rozwoju w literaturze fobii i obsesji narodowościowych

³ Zob. A. Choma-Suwała, *Roman Iwanyczuk – twórca powieści historycznej*, „Studia Polsko-Ukraińskie” 2017, t. IV, s. 169–184.

⁴ С. Бройтман, *Поэтика сюжета*, [w:] *Историческая поэтика*, Москва 2001, s. 494.

⁵ K. Wajda, *Polski obraz Niemców i niemiecki obraz Polaków w publicystyce obu krajów w latach 1871–1914*, [w:] *Polacy i Niemcy. Z badań nad kształtowaniem heterostereotypów etnicznych*, red. tenże, Toruń 1991, s. 47.

⁶ K. Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. I. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 129.

w pracach m.in. Andrzeja Kępińskiego⁷, Zofii Mitosek⁸ i Haliny Walińskiej⁹. W niejednorodnym i wielopłaszczyznowym polu terminologicznym stereotypu mieszczą się także takie pojęcia, jak topos, „miejsce stałe”, figura, komunał, frazes, formuła, standard, szablon, banał, klisza, frazeologizm, wzór, norma, dogmat, tradycja, konwencja, kanon, mit, archetyp i schemat¹⁰. Zdaniem Mitosek:

Stereotyp do literatury trafia z zewnątrz, bądź jako celowo wykorzystany przekaznik pożądaných treści ideologicznych, bądź jako znak porozumienia między nadawcą i odbiorcą utworu, czy też w końcu – jako obiekt operacji twórczych mających na celu deformację utartych wizji rzeczywistości¹¹.

Biorąc pod uwagę okoliczności mające wpływ na tworzenie się stereotypu Polaka na Ukrainie i sowiecką propagandę, która niewątpliwie miała wpływ także na twórczość Romana Iwanyczuka, nietrudno domyśleć się, że na powieściach historycznych dotyczących wydarzeń od XV do XX wieku, pisanych w latach 70. oraz 80. ubiegłego stulecia, wycisnął swe piętno stereotyp.

Wydaje się, że nie bez znaczenia jest również pewien szablon, istniejący nie tylko w literaturze ukraińskiej, a polegający na posługiwaniu się określonymi obrazami-kodami, które stanowią podstawę nurtu zwanego socrealizmem. Jak zauważa Tamara Hundorowa, dzięki takiemu podejściu tworzone są w literaturze pewne określone typy bohaterów, sytuacji, wydarzeń, które często się w tekstach powtarzają. Czasami kody te odnoszą się do pojęć abstrakcyjnych, jak na przykład klasowość i patriotyzm.

Знаки служать образами-кодами певного типу характерів, подій і ситуацій, які клішуються і повторюються з тексту. Іконічні знаки при цьому персоніфікують абстрактні поняття, такі, як партійність, класовість, ідейність, патріотизм тощо [...] ¹².

W powieściach Romana Iwanyczuka odnajdujemy szereg takich obrazów-kodów, które są widoczne zarówno w opisywanych wydarzeniach, jak i w sposobie tworzenia postaci. Wszystkie analizowane w rozprawie powieści historyczne oparte są na pewnych a priori przyjętych wzorcach. Można powiedzieć, że autor zbudował matrycę, do której za każdym razem wlewa tylko nowe tematy i postacie. Zarówno *Ciemnoczerwone wino*, *Manuskrypt z ulicy Ruskiej*, jak i *Woda z kamienia* to utwory, których sedno

⁷ A. Kępiński, *Lach i Moskwa. Z dziejów stereotypu*, Warszawa 1990.

⁸ Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.

⁹ H. Walińska, *Stereotypy – pole terminologiczne*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie XVI”, Wrocław 1974.

¹⁰ Tamże, s. 47.

¹¹ Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy...*, dz. cyt., s. 62.

¹² T. Гундорова, *Соцреалізм як масова культура*, „Сучасність” 2004, nr 6, s. 54: „Знаки pełnią rolę obrazów-kodów określonego rodzaju postaci, zdarzeń i sytuacji, które są banalne i powtórzone z tekstu. Jednocześnie znaki ikonіczne uosabiają abstrakcyjne pojęcia, takie jak stronniczość, klasowość, ideologia, patriotyzm [...]”.

stanowią fakty historyczne dotyczące stosunków politycznych, kulturalnych i religijnych dwóch sąsiadujących narodów – polskiego i ukraińskiego. Stefan Kozak zauważa, że:

[...] w zależności od tego, jakie każdorazowo były owe stosunki, takie były też sądy i opinie. Wywierały one bezpośredni wpływ na kształtowanie się zdroworozsądkowych postaw intelektualnych i emocjonalnych odruchów, lecz i na powstanie destrukcyjnych mitów i stereotypów, a także przyczyniały się do ich upowszechnienia, więcej – do osłabienia lub zdynamizowania wzajemnych stosunków zarówno na płaszczyźnie społecznej, politycznej, religijnej, jak i na polu literatury, nauki i kultury. Nie ulega więc wątpliwości, że sfery te były swoistym papierkiem lakmusowym i sejsmografem rejestrującym wszystkie procesy, zdarzenia i nastroje zachodzące na linii wzajemnych stosunków polsko-ukraińskich i że powinny one być poddane wszechstronnemu naukowemu oglądowi¹³.

W świecie poddawanych przez Romana Iwanyczuka ocenie występuje cały szereg bohaterów polskiego pochodzenia. Współistnieją tu zarówno postacie historyczne, jak i te zrodzone w wyobraźni pisarza. Dla analizowanej przez nas prozy charakterystyczne jest również to, że jak pisze Mychajło Słaboszpycki:

Роман Іваничук не той автор, щоб міг іти шляхом найменшого опору матеріалу. Збагатити читача інформацією про життя історичного героя – то найлегше. Це з цілковитим успіхом здатна зробити навіть невігадлива белетристика. Осягнути ж подвиг і трагедію людини в історії, побачити ту історію в ній самій, в її мисленні, в кожному духовному її капілярі – ось те «надзавдання», що його ставить перед собою письменник, вивчаючи мікро клітинку конкретного людського життя в неоглядному океані історії¹⁴.

Witalij Donczyk podkreśla, że w utworach Iwanyczuka mieści się cała Europa z jej głównymi wydarzeniami i postaciami – jest ich tu cała encyklopedia¹⁵. Pojawiają się one w powieściach nieformalnie i są ze sobą bardzo ściśle powiązane. Autor często opisuje różne niepotwierdzone danymi historycznymi spotkania owych postaci, zdaje się mieć więcej racji, posiadać więcej wiadomości, niż widnieje w źródłach historycznych. „Оскільки довкола нього було безміри анальфабетів з історії, Іваничук взяв на себе відповідальність писати свій оригінальний «підручник»”¹⁶.

¹³ S. Kozak, *Polska a Ukraina. Drogi i bezdroża porozumienia*, „Więź” 1991, nr 11–12, s. 115.

¹⁴ М. Слабошпицький, *Озватися голосом з історії*, „Вітчизна” 1984, № 2, s. 196: „Roman Iwanyczuk nie jest typem autora, który potrafi pójść po linii najmniejszego oporu materiału. Najłatwiej jest wzbogacić czytelnika informacjami o życiu bohatera historycznego. Nawet pozbawiona wyobraźni beletrystyka może to zrobić z pełnym sukcesem. Zrozumieć wyczyn i tragedię człowieka w historii, zobaczyć tę historię w nim samym, w jego myśleniu, w każdej jego duchowej kapilarze – oto «najwyższe zadanie», jakie stawia przed sobą pisarz, badając mikrokomórkę konkretnego człowieka. życie ludzkie w rozległym oceanie historii”.

¹⁵ В. Дончик, *Переконання романіста („Четвертий вимір” Романа Іваничука)*, „Літературна Україна” 1985, s. 6.

¹⁶ Н. Бічуча, *Розімкнуте коло слова або ж свято визнання. Кілька роздумів про нові твори Романна Іваничука*, „Дзвін” 1995, № 5, s. 127: „Ponieważ wokół niego były niezliczone

Wydaje się jednak, że Iwanyczuk postawił sobie za cel nie tyle dokładne opisanie wydarzeń historycznych, ile artystyczne ich odtworzenie dla potrzeb współczesnego czytelnika. Trudno nie zgodzić się z myślą Larysy Moroz, która pisze:

[...] принцип історизму вельми важливий для дослідників, можна сказати, один із основних і визначальних. Проте розглядаючи творчість письменника як явище, зумовлене певними історичними обставинами, не маємо права „накидати” йому цей принцип і тим паче оцінювати його твори (оцінювання – це загалом справа не історика літератури) з погляду того, точно чи неточно митець відобразив історичні для нього чи сучасні йому (для нас вони також історичні) ситуації й лише тому, що наше бачення тієї ситуації й тієї логіки не може бути навіть подібним до бачення тогочасного; до того ж, необхідно розуміти ті відмінності як у різноманітних соціальних аспектах, так і в індивідуальних¹⁷.

Analizując postacie historyczne w powieści *Ciemnoczerwone wino* można dojść do wniosku, że obraz Polaka jest zdecydowanie negatywny. Widoczne jest to przede wszystkim w portretach władców Jana Kazimierza i Władysława II Jagiełły:

[...] навесні 1412 року. Тоді-то польський король Ягайло у своєму католицькому запалі перед гнезненським примасом і краківським єпископом перевершив сподівання своїх душпастирів. Він наказав викинути з перемишлької православної кафедральної церкви руські гроби, посвятив її в католицьку і, прибувши до Львова, призначив католицьким архієпископом Яна Одровонжа¹⁸.

W obydwu przypadkach pejoratywne postrzeganie władców jest dodatkowo podkreślone przez ich wrogie stanowisko wobec wiary prawosławnej, a celem ich bezprawnej działalności są świątynie. Negatywną cechą Jagiełły jest dwulicowość

rzesze analfabetów historii, Iwanyczuk wziął na siebie odpowiedzialność napisania swojego oryginalnego »podręcznika«.

¹⁷ Л. Мороз, *Триєдність як основа універсалізму (національне – загальнолюдське – духове)*, „Слово і час” 2002, № 3, s. 23: „[...] zasada historyzmu jest dla badaczy bardzo ważna, można powiedzieć: jedna z głównych i definiujących. Uznając jednak twórczość pisarza za zjawisko zdeterminowane pewnymi okolicznościami historycznymi, nie mamy prawa »narzucać« mu tej zasady, a tym bardziej oceniać jego twórczości (ocena w zasadzie nie jest sprawą historyka literatury) z punktu widzenia tego, czy artysta trafnie czy niedokładnie odzwierciedlił dla niego historyczne lub współczesne sytuacje (dla nas są one także historyczne) i tylko dlatego, że nasza wizja tej sytuacji i jej logika nie mogą być nawet podobne do wizji tamtego czasu; ponadto konieczne jest zrozumienie tych różnic zarówno w różnych aspektach społecznych, jak i indywidualnych”.

¹⁸ І. Іваничук, *Черлене вино*, Львів 1979, s. 35 (kolejne fragmenty tekstu pochodzą z tego samego źródła. Numery stron podane w nawiasie po cytacie.): „[...] wiosną 1412 r. W tym czasie król polski Jagiełło w swoim katolickim zapale przed prymasem gnieźnieńskim i biskupem krakowskim przekroczył oczekiwania swoich duszpasterzy. Nakazał usunięcie ruskich grobów z cerkwi przemyskiej, poświęcił ją na kościół katolicki, a po przybyciu do Lwowa mianował arcybiskupem katolickim Jana Odrowąża”.

i brak perspektywicznego myślenia. W polityce zagranicznej nie dostrzega on możliwości sojuszu z Ukrainą.

Już na pierwszych stronach powieści dowiadujemy się o powiązaniach między głównym bohaterem Iwaszkim Rohatyńskim – ruskim szlachcicem – a władcą polskim Jagiełłą. Z jednej strony autor wspomina o nagrodzie, na jaką zasłużył Iwaszko za udział w bitwie pod Grunwaldem, z drugiej zaś mówi o zależności od polskiego króla i o lennie. Przedstawia to w następujących słowach: „Івашко ласку в Ягайла заслужив ще під Грюнвальдом, за що став боярином земельним, королівським ленником на Рогатинщині”¹⁹ (*Черлене вино*, s. 9).

Podobne przykłady związków „ziem ukraińskich (ruskich)” z Polską odnajdujemy w dalszej części utworu, gdzie staje się ona ofiarą walki o władzę. Jagiełło, chcąc za wszelką cenę uzyskać koronę polską, oddaje ziemie litewsko-ruskie Polakom, co jest przyczyną, jak to autor określa, „moru” katolickiego na ziemiach prawosławnych: „Тоді-то з Кракова до Вільна прийшли послі і слабому, але жорстокому Ягайлові показали золоту польську корону, за яку він не вагаючись, віддав полякам Литво-Русь. І почався католицький мор на православних землях”²⁰ (*Черлене вино*, s. 19).

Zdaniem Romana Iwanyczuka ziemia ruska stanowi przedmiot sporu i jest kartą przetargową nie tylko dla Jagiełły, ale również dla Witolda, Świdrygiełły i innych możnowładców starających się o większe wpływy na arenie politycznej. W niekończącym się konflikcie zatracane zostają priorytety i najmniej ważne staje się dobro ludu. Narzucając mu wiarę, zabierając przywileje i wykorzystując jako tanią siłę w bratobójczej walce, również Świdrygiełło, uważany za władcę ruskiego, doprowadza do otwartego sprzeciwu i buntu. Przedstawiając władców polskich, autor niejednokrotnie dokonuje ich konfrontacji z książętami panującymi na Rusi i Litwie. O ich sile, rozumie, okrucieństwie, chytryści, przebiegłości i podstępnej walce o władzę dowiadujemy się z wypowiedzi Ostaszką Kaligrafa: „Ягайло завжди розгублювався у присутності Вітовта: розум і хитрість литовського князя були сильнішими від жорстокості польського короля”²¹ (*Черлене вино*, s. 77).

Jest to dowód schematycznego podejścia do charakterystyki osób sprawujących władzę. Wszystkie postaci w swoisty sposób pojmują historię i nie czują odpowiedzialności za niewinnie przelaną krew, o czy świadczą słowa Świdrygiełły: „Кров... Кров ллється з божої волі – не князівської. Скільки її вицідив Вітовт, а що ліпшого зробив? А Ягайло? За ним ж гори трупів... Так, але один зміцнив Польщу, а другий Литву, я ж постановив був умоцнити Русь...”²² (*Черлене вино*, s. 122).

¹⁹ „Iwaszko zaskarbił sobie przychylność Jagiełły już pod Grunwaldem, za co został bojarem ziemskim, lennikiem królewskim na ziemi rohatyńskiej.”

²⁰ „W tym czasie przybyli ambasadorowie z Krakowa do Wilna i pokazali słabemu, ale okrutnemu Jagielle złotą koronę polską, za którą nie wahał się oddać Polakom Litwy-Rusi. I na ziemiach prawosławnych zaczęła się zaraza katolicka.”

²¹ „Jagiełło był zawsze zdezorientowany w obecności Witolda: umysł i przebiegłość księcia litewskiego były silniejsze niż okrucieństwo króla polskiego.”

²² „Krew... Krew przelewa się z woli Boga, a nie księcia. Ile Witold z niej wycisnął i co lepszego zrobił? A Jagiełło? Za nim góry trupów... Tak, ale jeden wzmocnił Polskę, a drugi Litwę, ja zdecydowałem się wzmocnić Ruś...”

Walka rozgrywa się na najwyższym szczeblu władzy, którego trzon stanowią król Polski Jagiełło i władcy: litewski – Witold i ruski – Świdrygiełło. Obydwaj książęta mają wysokie aspiracje i są gotowi wykorzystać każdą nadarzającą się okazję do zdobycia maksimum władzy. Witold, spiskując za plecami Świdrygiełły z Jagiełłą, jednocześnie stara się o jego poparcie, przewidując walkę z królem Polski.

Вітовт відвів для постоїв найкращий будинок в Луцьку й фільварки на околицях, – одного лише гостя, та й то не надто прошеного, задля остороги поселив у склепінчастих кімнатах Стирової вежі – неспокійного, бунтівливого, та нині потрібного йому в тяжбі з королем Польщі Ягайлом – свого двоюрідного брата Свидригайла Ольгертовича, князя Чернігівського²³. (*Черлене вино*, s. 10)

W końcowej części utworu poznajemy również Zygmunta Kiejstutowicza, który zdradziwszy Świdrygiełłę, w zamian za część ziem ruskich dostaje tytuł Wielkiego Księcia Litewskiego: „На другий день у Бересті Ягайло віддав Жигминтові перстень на велике князювання. Великий князь відписав королеві Кам'янець, Луцьк, Олесько”²⁴ (*Черлене вино*, s. 124).

Ukazując wydarzenia XV wieku w Galicji, na Wołyniu i na Litwie, Iwanyczuk bez żalu rozprawia się z mitem o dzielnych rycerzach wymachujących mieczami. Chciałoby się rzec, że naprawdę wyglądało to tak, jak opowiada Kira Łomazowa: „Кейстут, задущений на очах Ягайла, Вітовт, колись ув'язнений Ягайлом, і кинутий Вітовтом до в'язниці Свидригайло, що наміряється отруїти нинішнього спільника коронаційному банкеті [...]”²⁵.

Utwór i zawarty w nim główny motyw walki łączy postać króla polskiego Jagiełły. Od niego zależy władza na Litwie i Rusi, to on przekazuje, po czym podstępnie ją odbiera Witoldowi, jemu też przysięga wierność Świdrygiełło. Jagiełło doprowadza do przekazania Polsce kolejnych obszarów ruskich w zamian za koronę Wielkiego Księstwa Litewskiego. Król Polski posiada również przemożny wpływ na sposób, miejsce i czas dokonywania się tych zmian; jest w stanie zatrzymać posłów papieskich zmierzających na Litwę, zmusza Witolda do zrzeczenia się korony i doprowadza do jego śmierci. Mimo wielu cech wspólnych, spośród wszystkich władców wydaje się najbardziej okrutnym i co najważniejsze – nieprzewidywalnym.

Jagielle poświęca Iwanyczuk w powieści najwięcej miejsca i uwagi. Szczegółowo pokazuje jego wady i poddaje najsurowszej ocenie. Pomimo wielu błędów i zrad, jakich

²³ „Witold zajął na swój postój najlepszy dom w Łucku i folwarki w okolicy, tylko jednego gościa, i to niezbyt pożądanego, na wszelki wypadek ulokował w sklepionych pomieszczeniach Wieży Bramnej – niespokojnego, zbuntowanego i potrzebnego mu teraz w sporze z królem polskim Jagiełłą brata stryjecznego księcia czernihowskiego Świdrygiełłę Olgierdowicza.”

²⁴ „Na drugi dzień w Brześciu Jagiełło подарował Zygmuntowi pierścień na wielkie panowanie. Wielki Książę przekazał królowi Kamieniec, Łuck, Olesko.”

²⁵ К. Ломазова, *Світ романтичний і безжальний (Рецензія на романи Р. Іваничука „Черлене вино”, „Манускрипт з вулиці Руської”)*, „Літературна Україна” 1979, 21 серпня, s. 2: „Кейстут, удuszony на очах Ягайлы, Witold, niegdyś więziony przez Ягайлу, а wtrącony przez Witolda do więзienia Świdрыгелло, który zamierza отрує obecnego współnika ucztы coronacyjnej [...]”.

się dopuszcza, jest wyrocznią i z jego zdaniem muszą się liczyć wszyscy możnowładcy. Ta uległość spotyka się z niekłamany oburzeniem Świdrygiełły, czego dowodzą jego słowa: „Чи тобі осуджувати чиїсь вчинок Ягайле, коли твоя дорога до польської корони обсаджена зрадою і підступністю, немов чортополохом? Чи тобі волати о помсту за чинює кривду, коли сам тяжкими кривдами протоптував собі шляху до трону?”²⁶ (*Черлене вино*, s. 20).

Jest on przykładem władcy, który mimo swojego despotyzmu nie zawsze jest w stanie podejmować samodzielne decyzje, a przy tym brak mu mądrości politycznej, która jest domeną Witolda. Autor zarzuca mu prostactwo i głupotę. Większość posunięć władcy jest autorstwa biskupa Oleśnickiego, który towarzyszy królowi podczas najważniejszych rozmów i pertraktacji, jest też uczestnikiem sądu nad husytami: „Ягайло останнім часом нічого сам не вирішує – він здався на розум Олесницького”²⁷ (*Черлене вино*, s. 25).

Widoczna jest jawna wrogość, nienawiść i pogarda, jaką czują Rusini-Ukraińcy wobec króla polskiego. Przyczyną takiego stanu rzeczy, oprócz uciemnienia, wyzysku i jarzma religijnego, jest również litewskie pochodzenie króla. Pogardę dostrzegamy w słowach księcia Świdrygiełły: „Я – великий литовський князь – у прийми до згрибілого Ягайла, якому допоміг змайструвати наслідника Якоб з Кобуляна? Та я настільки не вірю тому королеві, щоб не сів би з ним за один стіл випити вина!”²⁸ (*Черлене вино*, s. 119).

Zdradę zarzuca królowi również Zygmunt Korybut, którego dzięki wstawiennictwu papieża udało się Jagielle wysłać do Czech, jednak potem sądzono go razem z husytami jako wroga religii katolickiej i państwa polskiego:

Сіпнулася у короля голова, дрібно затрусилася, він повернувся до Олесницького і пропищав:

– Що це за зборище? Ми судимо чи нас судять? У тюрму їх, у темницю!

– Руки стали короткими, вую – спокійно мовив Зигмунт Корибут. – Ти у змові з папою послав колись мене до Чехів, щоб я навернув гуситів у лоно католицької церкви. Я намагався виконати вашу волю, за що мене мало не скарав справедливий Жижка. Тепер кажу: Ягайле, я – твій ворог!²⁹ (*Черлене вино*, s. 75–76)

²⁶ „Czy powinieneś potępiać czyjeś postępowanie, Jagiełło, gdy twoja droga do polskiej korony jest usiana zdradą i podstępem, jak osetem? Czy powinieneś wołać o zemstę za cudze zło, gdy sam ciężkimi krzywdami wydeptałeś sobie drogę do tronu?”

²⁷ „Ostatnio Jagiełło sam o niczym nie decyduje – zdał się na rozum Oleśnickiego.”

²⁸ „Ja, wielki książę litewski, na przyjęciu zgrzybiałego Jagiełły, któremu Jakub z Kobulan pomógł w wyborze następcy? Tak bardzo nie ufam temu królowi, że nie usiadłbym z nim przy jednym stole napić się wina.”

²⁹ „Głowa króla drgnęła, zatrząsł się lekko, zwrócił się do Oleśnickiego i syknął:

– Co to za zgromadzenie? Czy osądzamy, czy jesteśmy osądzeni? Do więzienia, do lochu!

– Ręce stały się krótkie, wuju – powiedział spokojnie Zygmunt Korybut. – Wysłałeś mnie kiedyś w zмові z papieżem do Czech, abym nawrócił husytów na łono Kościoła katolickiego. Próbowałem spełnić twoją wolę, za co prawie zostałem ukarany przez sprawiedliwego Žижку. Teraz mówię: Jagiełło, jestem twoim wrogiem!”

Oprócz władców w powieści obecni są przedstawiciele możnowładztwa: Jan Odrowąż, Piotr Odrowąż – starosta lwowski, książę Ziemowit, który spalił Łuck, Kazimierz Mazowiecki, Mężyk z Dąbrowy. Oni to na rozkaz króla ruszyli pod Olesko, nie oszczędzając po drodze żadnego miasta i osady.

Szlachta polska, poza większymi przywilejami, piastowała wysokie urzędy, co dało jej prawo ustanawiania zakazów i ograniczeń wobec społeczności ruskiej. Wiązało się to z nakłanianiem do zmiany wyznania. Ruskim rzemieślnikom nieprzestrzegającym ustalonych reguł groziło wykluczenie z cechu. Między innymi obowiązującym prawem we Lwowie był zakaz zgromadzeń, którego pogwałcenie wiązało się z karą grzywny. Wprowadzone zasady dotyczyły tylko ludności ruskiej. Taki stan rzeczy był przyczyną niezadowolenia i otwartej polemiki, która w wielu wypadkach przybierała formę ironii. Ilustruje to dialog Arsena z Knoffelem:

– Оголошено привілеї руської шляхти, розумієш, Кноффель? Руський шляхтич має право на свій герб!

– Руський шляхтич? Де ти бачив руського шляхтича? Są popi i chłopi, це я знаю...

– Видно, що є... Вчора новий бургграф іменем короля оголосив... noch einmal, Кноффель... оголосив русинам привілей. Отак, мовляв, і так: не піднімайте коромоли, не слухайте, що робиться там, у Литві, у нас усі рівні... Віват круль! Кхе-е... А православним міщанам дозволено супроводжувати померлих через Ринок на цвинтар, тільки щоб на розі Руської свічки гасили. А там і так вітер задуває, знаєш, як тягне з Татарської, ха-ха!.. Налий ще за круля. Маю ті привілеї в дупі, але ж король мені, мені... Наливай, не бійся, я вчора заробив, адже грав на бенкеті після виборів бургграфа. Тобі дивно? То я зараз таке скажу, що вмреш. Ти розумієш, Кноффель, я прожив на світі двадцять вісім років, півсвіту переміряв своїми ногами, а не знав, що все робиться руками короля. Гадав: люди самі собі живуть, їдять, працюють, будують, малюють, співають, убивають, крадуть, моляться, жебрають, дають ялмужну, торгують – так ні, дзуськи! Усім кермує круль³⁰. (*Черлене вино*, s. 82)

W powieściach Romana Iwanyczuka zwraca uwagę szeroka przestrzeń historyczna. Autor poprzez jej pryzmat dokonuje charakterystyki postaci. Jednak nawet w masowych

³⁰ „– Ogłoszono przywileje ruskiej szlachty, rozumiesz, Knoffel? Ruski szlachcic ma prawo do swojego herbu!

– Ruski szlachcic? Gdzie widziałeś ruskiego szlachcica? Są popi i chłopi, to wiem...

– Widać, że jest... Wczoraj nowy burgrabia w imieniu króla ogłosił... noch einmal, Knoffel... ogłosił Rusinom przywilej. No to mówią i tak: nie podnoście koromoli, nie słuchajcie, co tam się dzieje, na Litwie, u nas wszyscy są równi... Wiwat król! Khe-eh... A prawosławnym miszczanom wolno odprowadzać zmarłych przez Rynek na cmentarz, tylko żeby na rogu Ruskiej świecę zgasić. A tam wiatr i tak wieje, wiadomo jak z Tatarskiej ciągnie, ha ha!... Nalej jeszcze za króla. Mam te przywileje w dupie, ale król mi, mi... Lej, nie bój się, zarobiłem wczoraj, bo grałem na bankiecie po wyborach na burgrabiego. Dziwisz się? Powiem ci teraz, że umrzesz. Rozumiesz, Knoffel, żyłem na świecie dwadzieścia osiem lat, połowę świata zmierzyłem swoimi stopami i nie wiedziałem, że wszystko robią ręce króla. Pomyślałem: ludzie sami sobie żyją, jedzą, pracują, budują, malują, śpiewają, zabijają, kradną, modlą się, żebrzą, dają jałmuznę, handlują – nie, dzusky! Wszystkim kieruje król!”

scenach nie ma jednolitego, odsuniętego na dalszy plan tłumy, a ukazanych ludzi cechuje odrębność w pojmowaniu wydarzeń, niepowtarzalne są ich losy i swoiste podejście do życia. Jak mówi Wołodumyr Jaworiwski: „Герої Черленого вина вихоплені автором з різних соціальних груп, вихоплені, але не одірвані від оточення, живильних судин свого класу”³¹.

Losy swoich bohaterów Roman Iwanyczuk przedstawia na tle wydarzeń historycznych, jednocześnie ukazując społeczne i polityczne cechy epoki, „[...] дипломатичні шахрайства королів Литви і Польщі, продажність правлячої верхівки, місцевих бояр, воєвод та княжичів. Поєднання цих сюжетних ліній створює в повісті картину все об'ємну, достовірну і художньо переконливу”³².

Fakt występowania znanych postaci historycznych, władców i polityków, którzy mieli duży wpływ nie tylko na wydarzenia opisane na kartach powieści, ale również na historię całej Polski i jej sąsiadów, zauważamy również w *Manuskrypcie z ulicy Ruskiej*. Należy wymienić tu m.in. Zygmunta III Wazę i Stefana Batorego, hetmana Jana Zamojskiego, Stanisława Żółkiewskiego, książąt Ostrowskiego i Zebrzydowskiego, magnata Krzysztofa Konińskiego i innych. Z osobami tymi związane są takie wydarzenia historyczne, jak: bitwa pod Smoleńskiem, rokosz Zebrzydowskiego, synod brzeski, synod poznański, zjazd szlachty w Sandomierzu, sąd nad Janem Szczęsnym i inne.

Przedstawione postaci nie są jedynymi reprezentantami społeczności polskiej w targanym waśniami, podzielonym klasowo, narodowościowo i wyznaniowo Lwowie. Należy wspomnieć chociażby Jerzego Mniszcha, starostę lwowskiego, który przez swoją działalność sprzyjającą Moskwie przyczynił się do upadku Rzeczypospolitej. Poddaje on również ocenie złe prowadzenie się żony Nachmata Izakowycza, Złotej Róży, i jego córki Maryny: „[...] Золота Роза, про яку кагал побожні байки склав, спить із старостою Єжи Мнішенком? А чому Мнішенко не чіпається за його куревську Марину³³, яка поволоклася за московським лотром, царем самозванцем, і он якої авантюри в світі наробила!”³⁴.

Podobnie jak większość Polaków Jerzy Mniszech należy do klasy rządzącej, jest przyzwyczajony do wygod i wraz z arcybiskupem Solikowskim sprawuje władzę

³¹ В. Яворівський, *Не реставрація – осмислення* (Рецензія на роман Р. Іваничука „Черлене вино”), „Літературна Україна” 1978, 9 червня, s. 7. Bohaterowie *Cietnoczerwonego вина* zostają przez autora wyrwani z różnych grup społecznych, wyrwani, ale nie oddzieleni od otoczenia, naczyń żywiących swojej klasy.

³² Tamże. „[...] oszustwa dyplomatyczne królów Litwy i Polski, korupcja rządzących elit, miejscowych bojarów, wojewodów i książąt. Połączenie tych wątków tworzy w powieści kompleksowy, wiarygodny i przekonujący artystycznie obraz”.

³³ Maryna Mniszchówna (ok. 1588–1614), carowa moskiewska, córka Jerzego; w 1606 roku, po ślubie z Dymitrem Samozwańcem I, ukoronowana na carową; po zamordowaniu męża uwięziona wraz z ojcem; odzyskawszy wolność, udała się w 1608 roku do Tuszyń, tam uznała Dymitra Samozwańca II za swojego męża; ujęta przez zwolenników Michała Romanowa zmarła w więzieniu.

³⁴ Р. Іваничук, *Манускрипт з вулиці Руської*, Київ 1987, s. 184 (kolejne fragmenty tekstu pochodzą z tego samego źródła. Numery stron podane w nawiasie po cytacie).

w mieście: „Мнішек знітився. Він, призвичаєний до домашніх вигод, балів і воєн з посполитим людом [...]”³⁵ (*Манускрипт...*, s. 186).

Poza tym ma wielki wpływ na społeczeństwo. Jest przykładem na to, że jeden człowiek może zarazić złem i nienawiścią setki ludzi. Ocena tej postaci dokonywana zarówno przez wyznawców prawosławia (Rohatyńca), jak i przedstawicieli polskiego społeczeństwa (Szymonowica) jest tak samo negatywna.

Obraz Polaków staje się podstawą do realizacji stereotypu również w następnym utworze: *Woda z kamienia*. Kolejny raz powtarzany jest schemat negatywnego i pozytywnego podejścia do przedstawicieli poszczególnych warstw społecznych. Zdecydowanie negatywnie wypowiada się autor o szlachcie polskiej sprawującej władzę w mieście. Widoczne jest to w opisach balów i spotkań u gubernatora. Hulaszczy tryb życia, pijaństwo, rozrzutność, obojętność wobec powstania listopadowego, kumoterstwo, dbałość o własną wygodę – to tylko niektóre z negatywnych cech, jakie charakteryzują przedstawicieli klasy rządzącej, jak chociażby księcia Augusta Lobkowitza, dyrektora lwowskiej policji Leopolda Sacher-Masocha, członka sądu Ignacego Zajączkowskiego:

[...] сидів за столиком сам губернатор Галиції і Лодомерії князь Август Лобковіц з роду П'ястів, а поруч, з обох боків, стояли і слухали, нахиливши до нього голови, одноокий директор львівської поліції Леопольд Захер-Мазох і його тінь – актуарій карного суду Ігнаци Зайончковський³⁶.

Większość przedstawicieli szlachty lub zubożałej arystokracji stanowiła zamknięty krąg stałych bywalców zabaw w kawiarni „Piekło”. Zarówno odbywające się w niej przyjęcia, jak i sama nazwa tego miejsca mają wydźwięk pejoratywny. Skakanie przez sznurek dla nagrody, jaką było pocałowanie w rękę jednej z dam do towarzystwa, zdecydowanie uwłacza godności szlachcica.

Brak zasad zarzuca Roman Iwanyczuk także przedstawicielom rodów Ostrowskich, Korybutów i Szeptyckich, których arystokratyczne pochodzenie jest jedyną pozytywną cechą. Zły osąd bierze się również z ich stosunku do narodu ukraińskiego: mimo, jak zauważa Iwanyczuk, swoich ruskich korzeni, nie interesują się dolą chłopów pańszczyźnianych, obca im jest ich kultura, język, obyczaje, a sam naród ukraiński postrzegają jako pozbawioną praw tanią siłę roboczą: „Хто вони нині – Острозькі, Корибути, Шептицькі – перевертні з русинським родовим коренем? Що за користь з їх генеалогії людям, яких назвали рутенцями, а вони й не знають, – їхнє це ймення чи ні?”³⁷ (*Вода з каменю*, s. 115).

³⁵ „Мнішек zmarszczył brwi. On jest przyzwyczajony do korzyści domowych, przyjęć i wojen ze zwykłymi ludźmi [...]”

³⁶ P. Іваничук, *Вода з каменю*, Львів 1982, s. 29 (kolejne fragmenty tekstu pochodzą z tego samego źródła. Numery stron podane w nawiasie po cytacie): „[...] przy stole siedział sam gubernator Galicji i Lodomerii, książkę August Lobkowitz z rodu Piastów, a obok niego, po obu stronach, stali i słuchali, pochylając ku niemu głowy, jednooki dyrektor lwowskiej policji Leopold Sacher-Masoch i jego cień – aktuariusz sądu karnego Ignacy Zajączkowski”.

³⁷ „Kim są dzisiaj – Ostrowscy, Korybuty, Szeptyccy – wilkołakami o ruskich korzeniach? Jaki pożytek z ich genealogii mają ludzie, których nazywa się Rusinami, ale nie wiedzą, czy tak się nazywają, czy nie?”

Kolejnymi napiętnowanymi przez Iwanyczuka cechami tej grupy społecznej są dwulicowość i pozerstwo. Przykładem jest postawa gubernatora i jego gości na balu urządzonym na cześć powstańców listopadowych. Autor z ironią używa określenia: „szczyry polscy patrioci”, ponieważ głównym przejawem ich patriotyzmu są kontusze i pamiątki dawnej świetności Rzeczypospolitej, będące jedynie oprawą kolejnej zabawy w domu gubernatora. Żaden z uczestników spotkania nie myśli o wsparciu powstańców, za to szturm Belwederu uznają za niepożądaną, bo w perspektywie zakłóci spokój i bezpieczeństwo, jakie zapewniały im ciepłe posady. Ich uczestnictwo w balu to przyjmowanie najpopularniejszej w danym momencie pozy: „Усе тут – від кунтуша на губернаторові до кремінної рушниці на стіні – нагадувало стару добру Річ Посполиту, яка десь там, дуже далеко, прокидається до життя, і за неї, вільну від царського ярма, прийшли нині щирі польські патріоти, зігріті цісарським теплом, підняти келихи”³⁸ (*Вода з каменю*, s. 97).

Postacią, którą można zaliczyć do grona polskich pseudopatriotów, jest wspomniany już gubernator August Lobkowitz. Ponad wszystko przedkłada on własne bezpieczeństwo, ulega modom i jest podatny na wpływy. Organizowanie balów to dla gubernatora antidotum na wszelkie niepokoje. Dopiero w obliczu zbliżającej się do Galicji kilkutyśięcnej armii powstańczej zmienia swoje podejście i obawiając się o własne życie, podwaja dotychczasowe straże oraz uzbraja miasto. Kiedy takie rozwiązanie wydaje się niewystarczające, informuje o swoim piastowskim pochodzeniu i zleca namalowanie swojego portretu w polskim kontusz: „Розквартирував у кожному будинку по кілька гренадерів, наказав укопати на площах заряджені гармати, а сам про всяк випадок, де міг, афішував своє п'ястівське походження, ще й зробив собі портрет у польському кунтуші при карабелі”³⁹ (*Вода з каменю*, s. 84).

Jego troska o własne interesy wyraża się w tym, że niepewny jutra, jednocześnie sprzyja Rosji i Austrii. Dba o dobre stosunki z przedstawicielami władz rosyjskich we Lwowie i popiera ich działania, do jakich należało m.in. wzbudzenie wrogości: „Разом з тим він спровадив до Львова резидента з Росії – полковника-німчика Брейнделя, завданням якого було сіяти антипольські настрої серед греко-католицького духовенства й української молоді”⁴⁰ (*Вода з каменю*, s. 84).

Jednocześnie jest ślepo posłuszny kanclerzowi Metternichowi i to na jego rozkaz wydaje bal, dzięki któremu ma pozyskać poparcie jak największej liczby Polaków dla austriackiego zaborcy: „Канцлер (Меттерніх) рекомендував губернаторові уряджувати бал, на які слід запросити польську молодь”⁴¹ (*Вода з каменю*, s. 84).

³⁸ „Wszystko tutaj – od kontusza na gubernatorze po krzemienny pistolet na ścianie – przypominało o starej, dobrej Rzeczypospolitej, która gdzieś, daleko, budzi się do życia, to za nią, wolną od carskiego jarzma, przyszedł teraz szczyry polscy patrioci, ogrzani cesarskim ciepłem, by wznieść kieliszki.”

³⁹ „W każdym domu rozmieścił po kilku grenadierów, kazał okopać na placach naładowane armaty, a sam na wszelki wypadek, gdzie tylko mógł, afiszował się ze swoim piastowskim pochodzeniem i jeszcze zrobił sobie portret w polskim kuntuszu przy karabeli.”

⁴⁰ „W tym samym czasie sprowadził do Lwowa rezydenta z Rosji – niemieckiego pułkownika Breindla, którego zadaniem było wzniesienie antypolskich nastrojów wśród grecko-katolickiego duchowieństwa i młodzieży ukraińskiej.”

⁴¹ „Kanclerz (Metternich) zalecił gubernatorowi zorganizowanie balu, na który należy zaprosić polską młodzież.”

Lobkowitz jest przekonany o swoim patriotyzmie i daje temu wyraz w charakterystyczny dla siebie sposób: na zaproszeniach rozesłanych po cyrkulach i okręgach wyborczych widnieje linoryt portretu gubernatora-patrioty. Jego wizerunek w polskim kontuszu nie był oczywiście wyrazem dbałości o względy estetyczne, a elementem egocentrycznej taktyki gubernatora: „Губернатор літографував тоді свій польсько-патріотичний портрет, відтиснув його на запрошеннях” (*Вода з каменю*, s. 84).

Roman Iwanyczuk przejawia wygląd i negatywne zachowanie postaci, tym samym daje upust swojej artystycznej wyobraźni, która wyraźnie się nasila w stosunku do postaci historycznych występujących w powieściach. Żenujące, pozbawione godności, idiotyczne zachowania na balu u gubernatora, klękanie i całowanie rąk jako przejawy uwielbienia dla reprezentanta austriackiego zaborcy, to kolejny dowód egoizmu i braku patriotyzmu. Przyjmowanie takiej pozy, odgrywanie niegodziwych dla członka polskiego społeczeństwa scen zapewnia uczestnikom balu gubernatorskie przywileje.

Odmienne stanowisko wobec polityki, spraw polskich i stosunków polsko-ukraińskich zajmuje wicemarszałek Galicyjskiego Sejmu Stanowego Tadeusz Wasilewski, który diametralnie różni się od innych osób sprawujących władzę. Przejawia troskę o dobro kultury polskiej, a także żywe zainteresowanie kulturą ukraińską, o czym świadczy pomoc udzielana Markianowi Szaszkewiczowi. To również osoba dosyć kontrowersyjna, przez jednych nazywana pogardliwie – austrofilem, a przez kuratora Zakładu Ossolińskich, księcia Henryka Lubomirskiego, wychwalana za mecenat nad kulturą polską: „[...] куратор Закладу князь Генрік Любомирський оголосив у газетах про неоціненні пожертви Тадея Василевського, назвавши його меценатом польської культури”⁴² (*Вода з каменю*, s. 181).

Podstawę charakterystyki wicemarszałka oparł Roman Iwanyczuk na jego przyjaźni z głównym bohaterem powieści. Od Tadeusza Wasilewskiego Markian Szaszkewicz uczył się, w jaki sposób ocalać od zapomnienia dorobek kulturalny swego narodu. Dostrzegł także wielką, rzec by można: zaraźliwą, pasję Wasilewskiego, który z olbrzymim poświęceniem i na własny koszt zbierał polskie książki. Najczęściej wykupywał likwidowane przez arystokratów biblioteki, a następnie przekazywał książki Zakładowi Ossolińskich. Dzięki niemu ocalał m.in. księgozbiór z Dygowa, należący niegdyś do hrabiny Tarkowskiej. Jego patriotyczna postawa została przeciwstawiona postawie arystokracji polskiej, która kompletnie bagatelizowała problem ochrony dóbr narodowych: „– Наші аристократи стали нині байдужими до скарбів духа, завтра вони гірше за німців будуть спустошувати свою власну культуру [...]”⁴³ (*Вода з каменю*, s. 76).

Wasilewski cieszy się wielkim szacunkiem Szaszkewicza. Markian ubolewa nad brakiem mecenasa, który zachowałby przed zniszczeniem i grabieżą zabytki piśmiennictwa ukraińskiego. Marszałek radzi młodemu poecie, aby nie oglądał się na innych, a sam zabrał się do pracy, by ocalić skarby kultury. Przekonuje Markiana, że może tego dokonać ktoś, kto posiada sumienie, ono jest bowiem *spiritus movens* wszelkich

⁴² „[...] куратор Закладу księżę Henryk Lubomirski ogłosił w prasie o bezcennych darowiznach Tadeusza Wasilewskiego, nazywając go mecenasem kultury polskiej.”

⁴³ „– Nasi arystokraci zubożętnieli teraz na skarby ducha, jutro bardziej niż Niemcy zdestawują własną kulturę [...]”

działań, daje niezwykłą siłę, która: „[...] примуше людину добувати з каменя воду, з якої їй самій не попадають навіть краплини... Ти питаєш, хто буде рятувати русинські skarby? Ми будемо рятувати, вони належать всьому народовi. І ти теж будеш. Але не треба їх ділити на ваші й наші, вони спільні – слов'янські”⁴⁴ (*Вода з каменя*, s. 77).

Marszałka poznajemy również jako przeciwnika powstania listopadowego. Jako jedyny Polak jest wzburzony wydarzeniami w Warszawie. Z ironią opowiada o szturmie na Belweder, a jego przywódcę, o którym mówiono z wielką atencją nie tylko w Polsce, ale także na Ukrainie, określa pogardliwie: „jakiś Wysocki”. Natomiast udział Seweryna Goszczyńskiego i jemu podobnych w powstaniu kwituje jednym zdaniem: „Боже, яке дiтвaцтво!”⁴⁵ (*Вода з каменя*, s. 79).

Takie nastawienie stanowi pewnego rodzaju przeciwwagę dla postaw wcześniej poznanych przez nas patriotów, charakteryzujących się chęcią działania i zbrojnego wystąpienia przeciw zaborcy. W osobie Tadeusza Wasilewskiego poznajemy kolejny wzór postawy obywatelskiej i jednocześnie kolejną twarz Polaka-patrioty: jest to przedstawiciel pokolenia Polaków, którzy, doświadczeni przez wcześniejsze niepowodzenia, zrezygnowali z młodzieńczego zapału do walki i w pokojowych rozwiązaniach upatrują szansy dla Polski. W wypowiedzi Wasilewskiego widać także ubolewanie nad narodem polskim, który pozbawiony uwięzionych za udział w powstaniu poetów, takich jak Mickiewicz czy Goszczyński, zatraci swoje dziedzictwo kulturowe.

– Ще не встигли слов'яни добре стати на ноги, твердий ґрунт утоптати під собою, підмурівок вибудувати, а вже за зброю... Ще й Міцкевич не утвердився як слід, ще не породив літературних синів... а Гоцинський, боже мій, автор „Канівського замку” замість того, щоб писати, разом з хлопчачками... і все піде з димом, все втопиться у крові, занидіє в тюрмах ... зітнуть нації голову, і поки нова виросте...⁴⁶ (*Вода з каменя*, s. 79)

Jednocześnie z rozmowie z Markianem dowiadujemy się, że marszałkowi w młodości nieobce były rewolucyjne marzenia, ale doszedł do wniosku, że powstanie jest rezultatem młodzieńczego zapału, bo „хто у двадцять років не є революціонером, той у сорок стане лайдаком”⁴⁷ (*Вода з каменя*, s. 79).

⁴⁴ „[...] zmusza człowieka do wydobycia wody z kamienia, z którego jemu samemu nawet kropla nie spadnie... Pytasz, kto będzie ratował ruskie skarby? My będziemy ratować, one należą do całego narodu. I ty też będziesz. Ale nie trzeba ich dzielić na wasze i nasze, one są wspólne – słowiańskie.”

⁴⁵ „Боже, jakie dziwactwo!”

⁴⁶ „Słowianie nie zdążyli jeszcze dobrze stanąć na nogi, udeptać pod sobą solidnie ґрунту, zbudować fundamentów, a już za broń... Mickiewicz jeszcze się porządnie nie utwierdził, nie wydał jeszcze na świat literackich synów..., a Goszczyński, mój Boże, autor *Zamku kaniowskiego*, zamiast pisać, razem z хлопчачками... i wszystko pójdzie z dymem, wszystko utonie w krwi, zgnije w więzieniach... zetną głowę nacji i póki nie wyrośnie nowa...”

⁴⁷ „[...] kto w wieku dwudziestu lat nie jest rewolucjonistą, w wieku czterdziestu lat stanie się łajdakiem.”

W końcu jednak uspokaja się i w jego wypowiedzi przebija tęsknota za pozytywnym wynikiem powstania, a nawet uznanie dla kilkudziesięciu śmiałków, którym udało się wdrzeć do Belwederu. Ma nadzieję, że może tym razem plany powstańcze się powiodą i Polska odzyska niepodległość: „– Це правда, правда, – м’якнув Василевський. – Може якраз ... а може якраз! Ми ще нічого не знаємо... Ну, ви подумайте, – вже не з обуренням, а з притаєною гордістю заговорив Василевський, – кількадесят бешкетників вдерлися у Бельведер!”⁴⁸ (*Вода з каменю*, s. 79).

Tożsamość kulturowa to zdaniem marszałka także kwestia samodzielności narodowej. W tym sensie wypowiedź Tadeusza Wasilewskiego w rozmowie z Szaszkewiczem odpowiada rzeczywistości i cechom światopoglądowym epoki – po raz kolejny dowiadujemy się o jego nadziejach na sojusz dwóch narodów polskiego i ukraińskiego w walce o niepodległość. To kolejny dowód bardzo częstych w powieściach historycznych Iwanyczuka odprysków hasła jedności Słowian. Wasilewski nie przywiązuje wagi do istniejących w narodzie podziałów, zwłaszcza religijnych. Według niego nie ma mowy o dwóch narodach. Podobnie jak u Czechów i Słowaków, naród historycznie jest jeden, różni się tylko dialektem i etniczną różnorodnością.

W powieści *Woda z kamienia* występują również inne historyczne postacie polskiego pochodzenia, których nazwiska są symbolami walki o zachowanie polskości na ziemiach pod zaborami, a ich działalność odbiła się szerokim echem w kraju i za granicą. Do takich osób należy zaliczyć hrabiego Maksymiliana Ossolińskiego, pisarza, badacza literatury, kolekcjonera. W 1817 roku zgromadzone przez siebie książki, grafiki, obrazy i numizmaty ofiarował narodowi, tworząc w ten sposób Zakład Narodowy im. Ossolińskich, przeniesiony do Lwowa w 1827 roku: „Більше двох десятиліть минуло з того часу, як граф Максиміліан Оссолінський купив на ліцитації спорожнілий монастир, заповнивши його книгами й рукописами з усього світу”⁴⁹ (*Woda z kamienia*, s. 8).

Autor zwraca uwagę również na postać księcia Henryka Lubomirskiego, ordynata przeworskiego, polityka, posła Sejmu Krajowego, a przede wszystkim kuratora Zakładu Ossolińskich. To właśnie Lubomirski i wspomniany w powieści dyrektor Zakładu Konstanty Słotwiński dzięki swojej wytrwałej pracy, poświęceniu i oddaniu sprawie polskiej zasłużyli na miano prawdziwych patriotów.

Na ogólny wizerunek postaci składa się nie tylko jej zachowanie, ważne są również negatywne opinie wypowiedziane przez członków społeczeństwa polskiego i ukraińskiego. W ten sposób Iwanyczuk stara się pokazać rzetelne źródło informacji, uwiarygodnić postać i dodatkowo przekonać odbiorcę o swoim obiektywizmie. Należy zgodzić się z opinią Stefanii Andrusiw, która uważa, że w ten sposób realizowane są obrane przez autora wytyczne, dzięki którym poszczególni bohaterowie powieści Iwanyczuka są sobie przeciwstawiani, porównywani i poddawani wspólnej ocenie.

⁴⁸ „– To prawda, prawda – wymamrotał Wasilewski. – Może po prostu... a może po prostu! Jeszcze nic nie wiemy... No cóż, pomyśl o tym – już nie z oburzeniem, ale z ukrytą dumą przemówił Wasilewski. – Kilkudziesięciu awanturników wdarło się do Belwederu!”

⁴⁹ „Minęły ponad dwie dekady, odkąd hrabia Maksymilian Ossoliński kupił na aukcji pusty klasztor, zapełniając go książkami i rękopisami z całego świata.”

Герої романів Р. Іваничука завжди типологічно співвіднесені, кожен із них входить у кілька пар типу персонаж-антипод, персонаж – „дзеркало”, персонаж-продовження, споріднені образи. Таке завдання виконують навіть другорядні дійові особи, тому серед них немає жодної випадкової, прохідної⁵⁰.

Równocześnie nie sposób nie zauważyć istniejącej dysharmonii, bo niemal wszystkie postacie historyczne, tj. władcy, magnateria, szlachta są przedstawieni w powieści w sposób jednoznacznie negatywny. Zauważa to Witalij Donczyk w artykule poświęconym twórczości Romana Iwanyczuka, dostrzegając grono negatywnych typów wywodzących się z niemal wszystkich klas społecznych: „А ще ж і довга низка типів негативних (світських і релігійних, цивільних і мундированих), більшість з яких теж реальні [...]”⁵¹.

Z dokonanej analizy poszczególnych postaci występujących w twórczości historycznej Romana Iwanyczuka, poczynawszy od powieści *Ciemnoczerwone wino*, poprzez *Manuskrypt z ulicy Ruskiej*, a na *Wodzie z kamienia* kończąc, można wysnuć niedwuznaczne wnioski. Przede wszystkim występowanie postaci historycznych w twórczości Iwanyczuka jest niewątpliwie powszechne. Poza tym autor wiele miejsca poświęca jednostce i jej roli w społeczeństwie. Stefania Andrusiwicka podkreśla, że: „Світ романів Іваничука – це світ великих пристрастей, драматичних доль, народна історія, прекрасна і кривава, вічна дорога у вічному часі, на якій дискретна його одиниця – окреме людське життя”⁵².

Jednocześnie pisarz konsekwentnie prezentuje schematyczne podejście, dokonując podziału występujących w powieściach bohaterów z uwzględnieniem przyjętych reguł. Głównymi wyznacznikami są pochodzenie społeczne i stosunek do Ukraińców, ich kultury oraz dążeń narodowowyzwoleńczych. Dzięki takiemu stanowisku łatwo jest z twórczości Iwanyczuka wyodrębnić pozytywne i negatywne bohaterów polskiego pochodzenia. Zazwyczaj osoby reprezentujące władzę, zarówno świecką, jak i kościelną, królowie, przedstawiciele szlachty, duchowieństwa, dowódcy wojsk są obdarzone przez autora antypatyczną powierzchownością i pejoratywnymi cechami charakteru: nie wspierają narodowowyzwoleńczych działań Ukrainy i nie okazują szacunku dla jej języka, religii oraz kultury.

Polscy królowie Jagiełło i Jan Kazimierz to okrutni, wyzyskujący naród ruski (ukraiński) i niszczący jego kulturę, prowadzący politykę ekspansji religijnej, dwulicowi

⁵⁰ С. Андрусів, *Уміти розмовляти з читачем. Роздуми над творами Романа Іваничука*, „Київ” 1987, № 5, s.126. Bohaterowie powieści Iwanyczuka są zawsze skorelowani typologicznie, każdy z nich wchodzi w parę typu: bohater-antyпода, bohater-„lustro”, postać-kontynuacyjna, obrazy są ze sobą powiązane. Takie zadanie wykonują nawet postaci drugorzędne, dlatego żadna z nich nie jest przypadkowa ani przejściowa.

⁵¹ В. Дончик, *Переконання романіста...*, dz. cyt., s. 6: „А также долги шерег типів негативних (свієких і релігійних, цивільних і мундуrowых), з которых większość jest także realna [...]”.

⁵² С. Андрусів, *Пізнати свій народ, а в народі себе (У світі історичних творів Романа Іваничука)*, „Українське літературознавство”, вип. 53, s. 149: „Świat powieści Iwanyczuka to świat wielkich pamiętności, dramatycznych losów, historii ludowej, pięknej i krwawej, wieczna droga w wiecznym czasie, na której jej dyskretną jednostką jest pojedyncze życie ludzkie”.

i bezwzględni władcy. Podobnie ukazana jest magnateria i szlachta, która dbając o własne interesy, sprzyja tym, którzy sprawują władzę, wykorzystując i ciemiężąc Rusinów. Jednocześnie, mimo zapewnień władz, nie można mówić o równości szlachty polskiej i ukraińskiej wobec prawa. Przywileje szlacheckie dotyczą przede wszystkim Polaków.

Szlachta i magnateria polska to pozbawieni skrupułów, rozpustni despoty. Biorą udział w pijackich libacjach i (używając współczesnej nomenklatury) „satanistycznych mszach”. Większość Polaków wywodzących się z kręgów szlacheckich to trwoniący swoje majątki i kulturalny dorobek pokoleń utracjusze. Mimo że uważają się za patriotów, nie interesuje ich sytuacja polityczna Polski i nie podejmują żadnych działań, które pomogłyby w odzyskaniu niepodległości. Taki sam stosunek Iwanyczuka widoczny jest w odniesieniu do przedstawicieli warstwy rządzącej, np. gubernatora, który dba tylko o swoje interesy i zmienia zdanie w zależności od okoliczności.

Przyczyny takiego stanu rzeczy należy upatrywać w przyjętym przez autora schemacie, w którym nie tylko światopogląd, ale również zachowanie, wygląd i cechy charakteru odgrywają ważną rolę. Nie bez znaczenia dla ogólnego odbioru pozostają humorystyczne sytuacje i pełne ironii narracje. Wyłania się z nich obraz nieodpowiedzialnego, pozbawionego skrupułów, dbającego o własne interesy, lubiącego dobrą zabawę i hulawczy tryb życia reprezentanta polskiego społeczeństwa.

Autor szczególną uwagę zwraca na stosunek Polaków do Ukraińców i ich dążeń do odzyskania niepodległości. Stanowi to dodatkowy, potęgujący pejoratywne postrzeganie bohaterów polskiego pochodzenia element charakterystyki wykorzystany przez pisarza. To kryterium pozwala także Iwanyczukowi na stworzenie kilku postaci, które nie wpisują się w nakreślony wyżej schemat. Przyjaźń z Ukraińcami, pozytywne podejście do ich dążeń wolnościowych, poparcie dla sojuszu polsko-ukraińskiego w walce o odzyskanie niepodległości, szacunek dla dorobku kulturalnego obu narodów i głoszenie haseł panslawizmu to plusy, które pisarz wykorzystał w opisie wicemarszałka Tadeusza Wasilewskiego, Józefa Maksymiliana Ossolińskiego czy Henryka Lubomirskiego.

Nie bez znaczenia wydają się również związki łączące niektóre z postaci z głównym bohaterem powieści: taki czynnik pozwala na stworzenie postaci kontrastowych. Reasumując, obraz Polaka wywodzącego się z wyższych sfer, sprawującego władzę i będącego postacią historyczną, jest skrajnie zły, począwszy od niechlujnego wyglądu, poprzez brak wykształcenia, ogłady, poczucia własnej godności, a na arogancji i pijaństwie kończąc.

Taki uproszczony, stereotypowy, negatywny sposób charakterystyki członków polskiego społeczeństwa jest także bezpośrednio związany z widocznymi w twórczości Romana Iwanyczuka elementami socrealizmu, który oprócz podziału klasowego przypisywał ustalone funkcje określonym grupom społecznym. To również przedstawienie istniejącego w świadomości pisarza i w ukraińskiej tradycji literackiej negatywnego stereotypu Polaka.

Bibliografia

- Bartoszyński K., *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. I. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 127–148.
- Choma-Suwała A., *Roman Iwanyczuk – twórca powieści historycznej*, „Studia Polsko-Ukraińskie” 2017, t. IV, s. 169–184.
- Керіпінський А., *Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu*, Warszawa 1990.
- Kozak S., *Polska a Ukraina. Drogi i bezdroża porozumienia*, „Więź” 1991, nr 11–12, s. 112–121.
- Mitosek Z., *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.
- Wajda K., *Polski obraz Niemców i niemiecki obraz Polaków w publicystyce obu krajów w latach 1871–1914*, [w:] *Polacy i Niemcy. Z badań nad kształtowaniem heterostereotypów etnicznych*, red. K. Wajda, Toruń 1991, s. 45–86.
- Walińska H., *Stereotyp – pole terminologiczne*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie XVI”, Wrocław 1974, s. 47–48.
- Андрусів С., *Пізнати свій народ, а в народі себе (У світі історичних творів Романа Іваничука)*, „Українське літературознавство”, вип. 53, с. 141–149 [Andrusiv S., *Piznaty svii narod, a v narodі sebe (U sviti istorychnykh tvoriv Romana Ivanychuka)*, „Ukrainske literaturoznavstvo”, вып. 53, с. 141–149].
- Андрусів С., *Уміти розмовляти з читачем. Роздуми над творами Романа Іваничука*, „Київ” 1987, № 5, с. 126–128 [Andrusiv S., *Umity rozmovliaty z chytachem. Rozdumy nad tvoramy Romana Ivanychuka*, „Kyiv” 1987, № 5, с. 126–128].
- Бічуя Н., *Розімкнуте коло слова або ж свято визнання. Кілька роздумів про нові твори Романна Іваничука*, „Дзвін” 1995, № 5, с. 125–130 [Bichuia N., *Rozimknete kolo slova abo zh sviato vyznannia. Kilka rozdumiv pro novi tvory Romanna Ivanychuka*, „Dzvin” 1995, № 5, с. 125–130].
- Бройтман С., *Поэтика сюжета*, [в:] *Историческая поэтика*, Москва 2001 [Brojttman S., *Poehtika szuzheta*, [v:] *Istoricheskaja poehtika*, Moskva 2001].
- Гундорова Т., *Соцреалізм як масова культура*, „Сучасність” 2004, № 6, с. 52–66 [Hundorova T., *Sotsrealizm yak masova kultura*, „Suchasnist” 2004, № 6, с. 52–66].
- Дончик В., *Переконання романіста (Четвертий вимір Р. Іваничука)*, „Літературна Україна” 1985, с. 6 [Donchuk V., *Perekonannia romanista (Chetvertyi vymir” R. Ivanychuka)*, „Literaturna Ukraina” 1985, с. 6].
- Іваничук І., *Черлене вино*, Львів 1979 [Ivanychuk I., *Cherlene vyno*, Lviv 1979].
- Іваничук Р., *Вода з каменю*, Львів 1982 [Ivanychuk R., *Voda z kameniu*, Lviv 1982].
- Іваничук Р., *Манускрипт з вулиці Руської*, Київ 1987 [Ivanychuk R., *Manuskrypt z vulytsi Ruskoj*, Kyiv 1987].
- Ломазова К., *Світ романтичний і безжалний (Рецензія на романи Р. Іваничука „Черлене вино”, „Манускрипт з вулиці Руської”)*, „Літературна Україна” 1979, 21 серпня, с. 2 [Lomazova K., *Svit romantychnyi i bezzhalnyj (Retsenzii na romany R. Ivanychuka „Cherlene vyno”, „Manuskrypt z vulytsi Ruskoj”)*, „Literaturna Ukraina” 1979, 21 serpnia, с. 2].
- Мороз Л., *Триєдність як основа універсалізму (національне – загальнолюдське – духове)*, „Слово і час” 2002, №3, с. 22–32 [Moroz L., *Tryiednist yak osnova universalizmu (natsionalne – zahalnoliudske – dukhove)*, „Slovo i chas” 2002, №3, с. 22–32].
- Слабошпицький М., *Озватися голосом з історії*, „Вітчизна” 1984, № 2, с. 196–199 [Slaboshpytskyi M., *Ozvatysia holosom z istorii*, „Vitchyzna” 1984, № 2, с. 196–199].

Федорак Н., „Вічні” образи в інтерпретації Романа Іванчука, „Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність” 2012, № 21, s. 782–786 [Fedorak N., „Vichni” obrazy v interpretatsii Romana Ivanychuka, „Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist” 2012, № 21, s. 782–786].

Яворівський В., *Не реставрація – осмислення* (Рецензія на роман Р. Іванчука „Черлене вино”), „Літературна Україна” 1978, 9 червня, s. 7 [Yavorivskiy V., *Ne restavratsiia – osmyslennia* (Retsenziia na roman R. Ivanychuka „Cherlene vyno”), „Literaturna Ukraina” 1978, 9 chervnia, s. 7].

The images of Polish rulers and nobility in Roman Iwanyczuk’s historical prose

Abstract

The topic of the article is the image of Polish kings and nobility in Roman Iwanyczuk’s historical prose. The analysis was conducted on the basis of three works written at the turn of the 1970s and 1980s. They are only a fragment of the rich literary heritage of the famous Ukrainian novelist. *Ciemnoczerwone wino* (Черлене вино) takes the reader to the 15th century, to Galicia-Volhynia, which was threatened with polonization. *Manuskrypt z ulicy Ruskiej* (Манускрипт з вулиці Руської) shows the origin of the idea of the liberation war, the future Chmielnicki Uprising, in Lviv at the turn of the 16th and 18th century. The novel *Woda z kamienia* (Вода з каменю) presents the beginnings of the Ukrainian national revival in Galicia and the history of the Ruthenian Trinity, with its leader Markian Szaszkewicz. The cyclical and connections between novels, gives Iwanyczuk’s work spatiotemporal continuity, which encompasses, above all, historical events and figures. The analyzed works present a clearly negative image of the representatives of Polish society, which results from the stereotypical approach to the perception of a Pole in the 20th century Ukrainian literature. Polish rulers and nobility are portrayed through the prism of Polish-Ukrainian relations at socio-political, religious and ideological level.

Słowa kluczowe: Roman Iwanyczuk, ukraińska powieść historyczna, stereotyp, motyw, obraz, polskie postacie historyczne

Keywords: Roman Iwanyczuk, Ukrainian historical novel, stereotype, motif, image, Polish historical figures

László Kálmán Nagy

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-3650-588X

Reinterpretacja poetyki węgierskiej powieści historycznej w utworach najnowszych

Wprowadzenie

Na rok 2023 przypada 175. rocznica wybuchu Węgierskiej Wiosny Ludów, a zarazem 160. rocznica wybuchu Powstania Styczniowego. Ta pierwsza oraz wydarzenia związane z Węgierskim Październikiem 1956 r. określane są w polskiej historiografii terminem „powstanie” – zapewne wskutek analogii z polskimi powstaniami narodowymi, z powstaniem listopadowym, styczniowym i warszawskim¹. W historiografii węgierskiej, odnośnie do zarówno roku 1848, jak i 1956, konsekwentnie używany jest termin „rewolucja i walka o wolność”, czasami uzupełniana przymiotnikiem „węgierska” (*magyar*): *1848/49-es (magyar) forradalom és szabadságharc, 1956-os (magyar) forradalom és szabadságharc*.

Okrągłe rocznice zazwyczaj stanowią inspirację do refleksji nad historią oraz literaturą podejmującą tematy historyczne. Tym bardziej że Węgrzy wkroczyli w XXI w. jako jeden z najbardziej zakompleksionych narodów w Europie, który obciążony jest balastem przeszłości i nadal nie radzi sobie z przeżyciami XX w. Odnosi się to zarówno do zbiorowych doświadczeń związanych z traumą triańską, jak też z drugą wojną światową i Węgierskim Październikiem.

Niezwykle skomplikowane powiązania historii, kultury i świadomości zbiorowej na tle kompleksów narodowych Madziarów poświadczane zostały przez liczne opracowania naukowe, które ukazały się po 1989 r., np. w „Historii literatury węgierskiej od 1920 do dziś”² znalazło się studium także jednego z najwybitniejszych

¹ Por. P. Nowak, M. Ryszkiewicz, „Kontrrewolucja – powstanie – kontrrewolucja”. *Wydarzenia 1956 roku na Węgrzech w języku propagandy PRL (na materiale „Trybuny Ludu”)*, [w:] *Tematy węgierskie*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 1997, s. 95–113.

² Zob. *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, red. M. Szegedy-Maszák, A. Veres, Budapest 2007. Przy braku oficjalnych polskojęzycznych tłumaczeń i wydań tytuły utworów podawane są w cudzysłowach i stanowią tłumaczenie filologiczne autora tego tekstu.

współczesnych historyków Ignáca Romsicsa (1951) na temat „mohácsów i trianonów”³. Do dziewiętnastowiecznej, wielokrotnie wyrażanej w literaturze „wizji śmierci narodu węgierskiego” już przed zmianami ustrojowymi nawiązał m.in. Elemér Hankiss w książce „Zasadzki społeczne”⁴. W rozdziale „Węgry: Były? Nie ma?” autor zastanawia się nad domniemaną reakcją innych narodów europejskich na wiadomość o zniknięciu państwa węgierskiego z mapy Europy.

Obydwie wspomniane rocznice węgierskich powstań narodowych – zakończonych klęską – od 1989 r. stanowią na Węgrzech święta państwowe. Taki stan rzeczy doskonale odzwierciedla węgierskie kompleksy narodowe. Węgrzy często powtarzają, że mają w swej historii tylko wygrane bitwy, bez wygranych wojen. Brakuje także doniosłych wydarzeń, porównywalnych – w przypadku narodu polskiego – do 11 listopada czy 3 maja. Przysłowiowy, historyczny hungaropesymizm również sprzyja temu, by smutne rocznice miały charakter święta państwowego. Cech hungaropesymizmu nie sposób tu dokładnie opisać. W tym miejscu wystarczy wspomnieć o jednym istotnym fakcie: Węgrzy mają ograniczoną zdolność dostosowywania się do zmiennych warunków polityczno-kulturowych. W kulturze dobitnie widać to na przykładzie mało wyrazistych granic epok historycznoliterackich i braku charyzmatycznych, emblematycznych utworów literackich rozpoczynających nowe okresy. Zarówno rozpoznawanie i zaakceptowanie nowych zjawisk, jak również żałoba po wszelakich niepowodzeniach i klęskach trwa u Madziarów zbyt długo.

Niezwerbalizowana (bo nie do końca zauważona i odnotowana) przez samych Węgrów, słaba zdolność Madziarów do mądrej rewizji wcześniejszych idei i poglądów⁵ może stanowić pewne zaskoczenie dla nie-Węgrów. Węgrzy jako obywatele państwa przedwojennego – reżimu Miklósa Horthyego – dążącego do rewizji granic przedtriańskich nawet kosztem zawarcia sojuszu z Trzecią Rzeszą, byli zszokowani faktem, że w marcu 1944 r. kraj został zajęty przez sojusznika, tj. Niemcy nazistowskie. Naród i elity polityczne jednak nie były w stanie odwrócić się od Niemiec i przeciwstawić się temu, by wydarzenia nie potoczyły się w najgorszym kierunku. Węgry pozostały satelitą III Rzeszy do ostatnich chwil wojny. W kraju doszło do przejścia władzy przez węgierskich nazistów, tj. strzałokrzyżowców, ślepo popierających wiarę w „ostateczne zwycięstwo” hitlerowskich okupantów.

³ Data klęski pod Mohácssem (= Mochaczem; w walce przeciwko Turkom): 29 sierpnia 1526 r. Tragiczne dla Węgier skutki zawarcia pokoju w Trianon 4 czerwca 1920 r. są znane także Polakom. Znamienne, że w studium Romsicsa nazwy tych miejscowości występują w liczbie mnogiej i pisane są małą literą, co poświadcza ich symboliczne znaczenie na tle innych historycznych nieszczęść narodu węgierskiego.

⁴ Zob. E. Hankiss, *Társadalmi csapdák*, Budapest 1997, s. 397–398.

⁵ Słaba zdolność adaptacyjna Węgrów jest cechą narodową i staje się widoczna przede wszystkim na tle konfrontacji z mentalnością, historią czy też kulturą innych narodów. Kultura węgierska historycznie była i jest w pewnym sensie hermetyczna. Zapatrzona w siebie bądź, z powodu kompleksów, tylko i wyłącznie w Zachód. Najbardziej emblematyczne i opiniotwórcze czasopismo literackie „Nyugat” (wychodziło w latach 1908–1941) nie bez powodu nosiło tytuł „Zachód” – skupieni wokół niego twórcy i zarazem tłumacze literatury obcej absolutnie nie byli zainteresowani literaturą środkowo-wschodnio-europejską.

Ten okres, należący do najciemniejszych kart historii Węgier, został, jak wiadomo, zakończony początkiem okupacji radzieckiej wiosną 1945 r. Sojusznicy z lat trzydziestych oficjalnie stali się zaciętym wrogiem, a dawni wrogowie – najlepszym przyjacielem.

W latach węgierskiego stalinizmu – reżimu Mátyása Rákosiego – Węgrzy podjęli najbardziej krwawą po drugiej wojnie światowej walkę z komunizmem. Z najróżniejszych powodów powstanie z góry skazane było na klęskę, choć jej przyczyn często doszukiwano się w obojętności ówczesnego świata wobec sprawy węgierskiej. Po stłumieniu powstania i straceniu premiera Imre Nagya oraz innych osób oskarżonych o aktywny udział w walkach, będący przy władzy komuniści starali się jak najszybciej zatrzeć ślady powstania w zbiorowej pamięci Węgrów.

W rodzinach raczej nie przekazywano wiedzy o powstaniu, o czym świadczy m.in. obojętność sporej części społeczeństwa wobec nowego święta państwowego. Parafrazując cytat z wiersza Mickiewicza *Do Matki Polki*, nad Dunajem brakowało „długich nocnych rodaków rozmów”.

Zbiorowy kryzys moralny i zanik pamięci narodowej wobec wojny, a zwłaszcza powstania odnotowany został w literaturze już na początku realnego (po węgiersku „istniejącego”, *létezõ*) socjalizmu. Przykład może stanowić m.in. twórczość Imre Sarkadiego⁶ (1920–1961), podejmującego w swych utworach sprawę konfliktów społecznych na powojennych Węgrzech. Autor, który należał do analogicznego z legendarnym „pokoleniem Kolumbów” węgierskiego „pokolenia Ożywczycy wiatrów”⁷, na początku swej drogi literackiej z przekonania popierał komunizm. Po 1956 r. przeżył głęboki kryzys moralny i twórczy, a w odróżnieniu od niektórych twórców polskich i węgierskich (Tadeusz Różewicz czy László Nagy) nie radził sobie z tym kryzysem i niedługo po ukazaniu się jego ostatniego dramatu popełnił samobójstwo.

Wbrew przekonaniu większości Polaków powstanie z 1956 r. nie stanowiło jedynie walki ze stalinizmem i okupantem sowieckim, lecz w dużej mierze miało charakter wojny domowej. Węgrzy nie mieli bowiem doświadczeń i tradycji związanych z (prawie) demokratycznym, nowoczesnym państwem, jakim była w okresie międzywojennym także Polska i Czechosłowacja. Celem sporej liczby powstańców była reanimacja reżimu Horthyego (królestwa bez króla, w którym rządzi admirał bez morza), zaś celem przeciwnej grupy – obrona wyimaginowanego, sprawiedliwego socjalizmu.

Wskutek przemilczania do 1989 r. sprawy Trianon, drugiej wojny światowej i powstania 1956 r. Węgrzy od lat sześćdziesiątych szybko przyzwyczaili się do opiekuńczego państwa i do warunków życia w „gulaszowym/lodówkowym” socjalizmie. Naród do dziś nie potrafi zamknąć tych rozdziałów historii. Tym bardziej że rzucające się

⁶ Chodzi m.in. o dramaty: *A gyáva* (1961, *Tchórzostwo* 1964), *Oszlopos Simeon* (1961, *Szymon Słupnik* 1976), *Elveszett paradicsom* (1961, *Utracony raj* 1982).

⁷ Podczas gdy urodzone około 1922 r. pokolenie Polaków otrzymało tę nazwę dzięki powieści Romana Bratnego (1921–2017) *Kolumbowie. Rocznik 20* (1957), analogiczne pokolenie Węgrów nazwano „Pokoleniem Ożywczycy wiatrów” po premierze filmu (1969) Miklósa Jancsó (1921–2014) pod tym samym tytułem. Utwory polskich i węgierskich artystów-rówieśników doskonale prezentują ogromne podobieństwa i różnice w losie pokoleń urodzonych na początku trzeciej dekady XX wieku.

w oczy paralele między powstaniem 1848 a 1956 r. skłaniają autorów do wciąż nowych refleksji m.in. na temat węgierskiej Wiosny Ludów.

Jej początek – to wybuch rewolucji w Peszcie 15 marca 1848 r. na wieść o rewolucji w Wiedniu. Węgierski Październik stanowił natomiast konsekwencję Poznańskiego Czerwca; również zmiany ustrojowe zawdzięczamy Polsce i Polakom. Jednej rzeczy nie mógł nam zapewnić naród polski: poczucia katharsis po 1989 r., którego brak doprowadził do kolejnego, głębokiego kryzysu moralnego społeczeństwa. Z tego kryzysu wynika obecne przewartościowanie przez rządzącą elitę m.in. powstania 1848 roku i Węgierskiego Października, a także – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – powrót najnowszej literatury węgierskiej do spraw Wiosny Ludów, drugiej wojny światowej i Węgierskiego Października. Wzmiankowana w tytule tego artykułu reinterpretacja gatunku dotyczy przede wszystkim powieści podejmujących właśnie te sprawy. Jest to nowe, inne spojrzenie na przeszłość Węgrów, które z powodu głęboko zakorzenionych stereotypów narodowych nie zawsze jest pozytywnie odbierane przez czytelników.

Znamienne, że poza rocznicami upadłych powstań Węgrzy mają jedno tylko święto niezwiązane ze świętami religijnymi. Jest to święto założenia państwa, tj. Dzień Świętego Stefana, w latach realnego socjalizmu zwane „świętem Konstytucji”⁸ bądź „świętem nowego chleba”. Przypada na 20 sierpnia.

Historia Węgier w literaturze dawniejszej – wybrane przykłady

Gatunek powieści historycznej ostatecznie ukształtował się w literaturze węgierskiej w wieku XIX i zdobył ogromną popularność przede wszystkim dzięki twórczości Móra (Maurycyego) Jókaiego (1825–1904). Jókai od początków swego pisarstwa do co najmniej lat sześćdziesiątych XX wieku był najpopularniejszym i najczęściej tłumaczonym na języki obce pisarzem węgierskim. Jego znaczenie dla powieściopisarstwa węgierskiego porównywalne może być tylko z rangą Henryka Sienkiewicza w literaturze polskiej. Jókai nie otrzymał wprawdzie nagrody Nobla, ale także pisał „ku pokrzepieniu serc”. Wszystkie jego książki ukazały się dopiero po klęsce Powstania Węgierskiego. Wbrew (polskiej) logice węgierski romantyzm osiągnął w prozie najwyższe szczyty artystyczne właśnie w drugiej połowie XIX wieku, podczas gdy w innych kulturach panował już realizm lub jego odmiany. Okres ten zaowocował m.in. zakonserwowaniem romantyzmu i całkowitym przeoczeniem pozytywizmu w kulturze Madziarów.

Za najlepszą powieść Jókaiego uważana jest powieść społeczna *Arany ember* (1872, *Złoty człowiek*, 1953). W osobie głównego bohatera, Mihálya Tímára, została przedstawiona postać dobrego kapitalisty i zrazem romantycznego kochanka, znajdującego szczęście z ukochaną kobietą daleko od cywilizowanego świata, na Wyspie Niczyjej. Współcześni autorowi krytycy bez entuzjazmu przyjęli ten utwór. Mimo pewnych podobieństw z postacią Stanisława Wokulskiego z *Lalki* Bolesława Prusa literaturoznawcy węgierscy nie łączyli tej powieści z ideami pozytywistycznymi. Także w nowszych opracowaniach⁹ na pierwszy plan wysuwa się akcentowanie utopijnych elementów

⁸ Chodzi o Konstytucję Węgierskiej Republiki Ludowej z 1949 r.

⁹ Zob. L. Imre, M. Nagy, S. Varga P., *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, Debrecen 2006, s. 99.

powieści oraz rozczarowanie Jókaiego narodowym kapitalizmem. Również czytelnicy od początku mieli większy sentyment raczej do historycznych i quasi-historycznych powieści¹⁰ Jókaiego, co na długie dziesięciolecia zdeterminowało kierunek recepcji dzieł tego prozaika, nawet po drugiej wojnie światowej.

Choć *Złoty człowiek* już w 1962 r. doczekał się ekranizacji zrealizowanej przez Viktora Gertlera, kolejne obrazy w reżyserii Zoltána Várkonyiego, powstałe na motywach następujących powieści (tu w porządku chronologicznym ekranizacji): *A kőszívű ember fiai* (1869, *Kamienne serce / Synowie człowieka o kamiennym sercu*, 1882), *Egy magyar nábob* (1853–1854, *Węgierski magnat*, 1986) oraz *Kárpáthy Zoltán* (1854, „Zoltán Kárpáthy”), odniosły jeszcze większy sukces i znowu nieco osłabiły pozycję *Złotego człowieka* – zarówno filmu, jak też powieści.

Napisanie przez Jókaiego powieści pseudohistorycznej (*Synowie człowieka o kamiennym sercu*) na temat losu synów magnata, których własna matka posłała do walki w szeregach powstańczych, związane było ze specyficzną sytuacją polityczną w okresie popowstaniowym. Popularnego pisarza popierającego zawarcie ugody z Austrią (1867) oskarżano o „zdradę sprawy narodowej”. Nie bez powodu stworzył więc Jókai obszerną powieść podejmującą historię walk narodo-wo-wyzwoleńczych. Chciał przypomnieć Węgom o swoim zaangażowaniu w sprawę niepodległości.

Właśnie wielkie zaangażowanie emocjonalne Węgrów nie pozwalało – i nawet obecnie nie do końca pozwala – traktować powieści o tematyce narodo-wo-wyzwoleńczej w kategoriach czysto estetycznych. Te utwory uważane są przez czytelników – o ile Jókai bywa jeszcze w ogóle czytany – za dużo cenniejsze niż pozostałe jego powieści, w tym także historyczne¹¹. *Węgierski magnat*, *Zoltán Kárpáthy* oraz *Synowie człowieka o kamiennym sercu* wymieniane są przez uczniów i studentów jako „prawdziwe” powieści historyczne, choć wiadomo, że nie minęło co najmniej sześćdziesiąt lat między przedstawionymi wydarzeniami a datą urodzin autora. W świadomości zbiorowej Węgrów – zwłaszcza na tle warunków politycznych realnego socjalizmu – sprawy narodu, wolności i niepodległości wydawały się nieporównywalnie ważniejsze niż tematy społeczne z XIX wieku lub książki historyczne dotyczące czasów dawniejszych. Ze względu na narodową traumę potrianońską pewien wyjątek stanowiły powieści dotyczące tematyki siedmiogrodzkiej.

W tradycji prozy węgierskiej ramy gatunkowe powieści historycznej raczej od początku nie były rygorystycznie przestrzegane. Odmienne niż Jókai pisarstwo historyczne reprezentowała twórczość kilku innych prozaików, do których należeli Miklós Jósika (1794–1865), Zsigmond Kemény (1814–1875), Gereben Vas (1823–1868) i Pál Gyulai

¹⁰ Wymieniona tu powieść quasi historyczna *Synowie człowieka o kamiennym sercu* Jókaiego nazywana jest także „sagą rodzinną o charakterze powieści historycznej z elementami eposu”. Zob. tamże, s. 98.

¹¹ Zob. m.in.: *Erdély aranykora* (1852, „Złote czasy Siedmiogrodu”), *Törökvilág Magyarországon* (1853, „Świat turecki na Węgrzech”), *Névtelen vár* (1877, „Zamek bez nazwy”), *Szép Mikhál* (1877, „Piękny Mikhál”), *Egy hírhedt kalandor a XVII. századból* (1879, „Notoryczny awanturnik z XVII wieku”), *Rab Ráby* (1879, „Skazany Ráby”), *Szeretve mindig a vépadig* (1882, „Kochając aż do egzekucji”), *A lőcsei fehér asszony* (1885, „Biała pani z Lewoczy”), *Fráter György* (1893, „György Fráter”).

(1826–1909). Nie uprawiali oni powieści historycznej w „czystej” formie, lecz łączyli cechy powieści historycznej z cechami sagi rodzinnej, powieści-felietonu, powieści przygodowej i utopii¹². Warto przypomnieć, że powieści pseudohistoryczne powstawały w literaturze węgierskiej już w okresie oświecenia, czego przykładem jest *Etelka* (1788) Andrása Dugonicsa (1740–1818). Akcja tej powieści rozgrywa się wprawdzie w X w., w okresie zajmowania przez Węgrów ojczyzny i zakładania państwa, ale aluzje do czasów współczesnych i panowania Józefa II są w niej jak najbardziej oczywiste. Także sam Jókai jest autorem powieści historyczno-utopijnej *A jövő század regénye* (1872, „Powieść przyszłego stulecia”), której akcja rozgrywa się między 1952 a 2000 r.¹³.

Na tle literatury XIX w. nie jest zaskakujące dość swobodne traktowanie przez czytelników i autorów także w czasach najnowszych gatunku powieści historycznej. W ramach tego artykułu omówione zostaną wybrane powieści historyczne lub quasi-historyczne opublikowane po 2010 r. (jedna z nich rok wcześniej). Są to utwory Lajosa Flautnera (ur. 1938), Béli Fehéra (ur. 1949) i Viktora Horvátha (ur. 1962), ze szczególnym uwzględnieniem utworów o tematyce węgierskiej.

Wybrane utwory mogły naprawdę zaistnieć tylko w szerszym kontekście intertekstualnym lub w kontekście współczesnej reinterpretacji historii przez media mainstreamowe. Powieści te dały autorom możliwość m.in. wyrażenia polemicznych poglądów wobec zakorzenionych, stereotypowych cech narodowych Węgrów oraz negatywnych przejawów życia politycznego w ostatnich kilkunastu latach. Kontekst, w którym należy odbierać te „węgierskie” książki, to właśnie utwory Jókaiego i młodszego o kilkadziesiąt lat Gézy Gárdonyiego (1863–1922) oraz współczesna wiedza historyczna na temat pierwszej i drugiej wojny światowej. Z wymienionych współczesnych autorów dotychczas tylko książki Horvátha doczekały się przekładu na język polski w tłumaczeniu Anny Butrym. Są to: *Török tükör* (2009, *Tureckie lustro*, 2014) oraz *Tankom* (2017, *Mój czołg*, 2018).

Akcja *Tureckiego lustra* rozgrywa się w XVI w. i stanowi ripostę na obszerne dzieło *Egri csillagok* (1901, *Gwiazdy Egeru*, 1962) Gézy Gárdonyiego. W centrum akcji praktycznie nieznaney w Polsce powieści Gárdonyiego stoi bohaterska obrona zamku w Egerze we wrześniu 1552 r. Akcja rozpoczyna się wcześniej, na początku lat trzydziestych XVI w. i przedstawia dzieciństwo głównych bohaterów – Gergelya Bornemisszy i Évy Cecei, przyszłej ukochanej i żony Gergelya. Autor przedstawił w swej powieści historyczno-przygodowej doniosłe wydarzenie historyczne: Węgrom, wbrew ogromnej przewadze liczbowej armii Sulejmana I, po trzydziestu ośmiu dniach zaciętej walki udało się odnieść zwycięstwo.

Powieści Gárdonyiego i Horvátha wobec odwiecznego tematu tureckiego

Do zwycięstwa Węgrów w Egerze doszło po dwudziestu kilku latach od straszliwej klęski pod Mohácssem (1526), a cała historia panowania Turków na Węgrzech obfituje raczej w porażki niż w zwycięstwa Madziarów. W cztery lata po zwycięstwie w Egerze,

¹² Zob. *Magyar irodalom*, red. T. Gintli, Budapest 2011, s. 547–576.

¹³ Zob. tamże, s. 572–573.

w 1566 r., upadł Szigetvár. Podczas walk Turcy zabili wszystkich obrońców zamku. O tym tragicznym wydarzeniu traktuje pierwszy narodowy epos historyczny z okresu baroku, *Szigeti veszedelem* (1651, „Opresja Szigetu”) Miklósa Zrínyiego/Zryńskiego (1620–1664). Poeta-żołnierz chciał uczcić pamięć o pradziadku, bohaterze Szigetváru, Mikłószu Zrínyim (1508–1566), walczącym razem ze swoimi żołnierzami do ostatniej kropli krwi.

„Opresja Szigetu” to jeden z najwybitniejszych utworów patriotycznych i zarazem jedno z najbardziej „toksycznych” dzieł literatury węgierskiej. Autor, zagorzały katolik i na początku zwolennik Habsburgów, napad Imperium Osmańskiego zracjonalizował grzechami Madziarów, „odejściem od Bożych norm”, tj. od katolicyzmu. (Tymczasem kalwini uważali się za „lepszych” Węgrów, ponieważ byli wyznawcami domniemanej „węgierskiej” wiary, a nie wiary wrogów – Habsburgów). Narodowe grzechy Węgrów z taką siłą po raz pierwszy zostały zwerbalizowane w literaturze właśnie przez Zrínyiego, by później, w okresie romantyzmu, w *Hymnie* (1823) Ferencza Kölcseyego (1790–1838) i w *Wezwaniu* (1836) Mihályja Vörösmartyego (1800–1855) osiągnąć apogeum w wizji śmierci narodu.

Wracając do Zrínyiego: poecie udało się przedstawić śmierć obrońców jako zwycięstwo. Dusze Węgrów poszły do nieba, zaś Turków na wieczne zatracenie, do piekła. Motyw tragicznej walki z osmańskim najeźdźcą został wykorzystany m.in. także przez Jánośa Aranya (1817–1882) w balladzie *Szondi két apródja* (1856, *Dwaj paziowie Szondi*, 2000). Ballada ta, która jest jedną z najpiękniejszych ballad autora i zarazem jednym z najpiękniejszych wierszy historyczno-patriotycznych, pokazuje jednoznacznie pozytywną, bohaterską i słuszną postawę Węgrów wobec zagrożenia osmańskiego.

Tragiczny obraz okresu tureckiego w pamięci narodowej i w twórczości poprzedników oraz żaloszny stan zamku skłonił Gárdonyiego do napisania *Gwiazd Egeru*. Powieść kończy się zwycięstwem żołnierzy węgierskich i szczęśliwym powrotem porwanego przez Turka synka Évy i Gergelya. Optymistyczny finał w pełni odpowiada koncepcji mitotwórczej powieści historyczno-przygodowej napisanej przede wszystkim dla młodzieży¹⁴ i „ku pokrzepieniu serc”. W utworze nie został przedstawiony późniejszy los zamku i jego obrońców, a o innych klęskach poniesionych przez Węgrów nieco wcześniej: w Temesvár (dzisiejsza Timișoara w Rumunii), Szolnok, Drégely, Hollókő, Salgó i Balassagyarmat, autor wspomina tylko krótko i ogólnie. Na początku XX w. powieść skutecznie wymazała z pamięci zbiorowej smutne fakty: pod koniec XVI w. zamek znowu dostał się w ręce Turków, a w latach powstania Jerzego II Rakoczego przeciwko Habsburgom jego stan katastrofalnie się pogorszył¹⁵. Główny bohater utworu, Gergely Bornemissza (1525–1555), kapitan zamku po legendarnym Istvánie Dobó (1502–1572), w dwa lata po zwycięstwie został porwany przez Turków i powieszony w Stambule. Podczas gdy jego postać została przedstawiona zgodnie z większością faktów historycznych, postać Évy jest fikcyjna, a syn o imieniu Jánoś

¹⁴ *Gwiazdy Egeru* często znajdują się na liście lektur szkolnych w węgierskich szkołach podstawowych.

¹⁵ Zob. G. Búzás, *Az Egri vár története – röviden*, <https://egrivar.hu/c/az-egri-var-tortenete-roviden> [dostęp: 15.04.2023].

urodził się już z drugiego małżeństwa Bornemisszy. Pierwsza jego żona umarła przed obroną Egeru.

Renesans tematu tureckiego we współczesnej literaturze węgierskiej zapowiadał Gábor Gyáni w artykule „Historia i powieść: powieść historyczna”¹⁶. Wedle Gyániego okres panowania Imperium Osmańskiego na Węgrzech w XVI i XVII w., zwłaszcza w połączeniu z metodą twórczą realizmu magicznego, szczególnie nadaje się do wyrażenia poglądów historiozoficznych. Wynika to z trwającej sto pięćdziesiąt lat okupacji i towarzyszącego jej podziału kraju. Współistnienie w tym czasie najróżniejszych narodów i kultur w zupełnie odmienny sposób było postrzegane przez ówczesnych kronikarzy¹⁷.

Krytycy *Tureckiego lustra* Horvátha są zgodni co do tego (i zresztą autor też to potwierdza), że powieść ta powinna być czytana dopiero po zapoznaniu się z *Gwiazdami Egeru*, a może nawet paralelnie z tym utworem. Jak powieść Gárdonyiego zmieniła ponury obraz historii stworzony przez Zrinyiego i Aranya, tak i utwór Horvátha stanowi alternatywę wobec utworu poprzednika. Zamiast akcentowania bezgranicznego bohaterstwa i nieszczęścia Węgrów na plan pierwszy wysuwają się przeżycia młodego Turka, Íszy, przed którym otwiera się dziwny i pociągający świat – takie Węgry, które należą wprawdzie do Imperium Osmańskiego, ale w których uprawiane są egzotyczne owoce, przechadzają się wielbłądy i budowane są łaźnie. Horváth odnotował niezauważone lub pominięte przez Gárdonyiego strony życia w okupowanym przez Turków kraju. O ile u Gárdonyiego nie ma żadnego wzajemnego wpływu kulturowego między Węgrami a Turkami, o tyle młody bohater Horvátha doświadcza zmian wynikających właśnie ze współżycia narodów, z niepewności granic, mnogości języków, innej mentalności, odmiennej zmysłowości i wielkich różnic kulturowych między feudalną, chrześcijańską Europą a muzułmańskim Imperium Osmańskim. Obraz kwitnącego handlu i względnej tolerancji religijnej jakby przeczy przeświadczeniom wyniesionym z zakorzenionych tradycji kulturowo-literackich. Horváth nadał swej powieści trafny tytuł, który jasno sugeruje sposób obserwacji świata. W tym innym, tureckim zwierciadle widzimy nawet znanych z książki Gárdonyiego bohaterów – Évę i Gergelya. Fakty podobnie mieszają się z fikcją jak u starszego o sto lat pisarza. Tylko forma i język jest inny – nowoczesny, barwny, żywy, wzięty z XXI w.

Mitoburczość utworu Horvátha nie przekreśla obrazu stworzonego przez Gárdonyiego, lecz go uzupełnia i pokazuje z innego punktu widzenia¹⁸. Pozbawia czytelnika mitu historyczno-kulturowego potwierdzającego monokulturowy obraz kraju znanego z popularnych książek i podręczników na temat historii Węgier¹⁹. Choć brakuje bezpośrednich aluzji do niesprawiedliwie wyznaczonych granic potrianońskich, *Tureckie lustro* przypomina Węgom, że często zapominamy o żyjących z nami lub wokół nas innych narodach i kulturach.

¹⁶ Zob. G. Gyáni, *Történelem és regény: a történelmi regény*, „Tiszatáj” 2004, 4. sz., s. 78–91.

¹⁷ Zob. tamże, s. 90.

¹⁸ Zob. J. Keresztesi, Revizor – a kritikai portál, <https://revizoronline.com> [dostęp: 10.02.2023].

¹⁹ Zob. *Tükör által világoosan. Horváth Viktor: Török tükör*, 5.01.2014, Olvass bele, <https://olvassbele.com/2014/01/05/tukor-altal-vilagosan-horvath-viktor-torok-tukor/> [dostęp: 12.04.2023].

Krytyka słusznie akcentuje znakomite przygotowanie autora w zakresie dziejów kultury i religii. Horváth – tak samo jak Gárdonyi – wiele czasu poświęcił poznawaniu egzotycznych realiów ówczesnego życia. Jednoznacznie pozytywne oceny krytyków korespondują z przyznaniem w 2012 r. autorowi Europejskiej Nagrody Literackiej zwanej „małym Noblem”. Nagroda ta zapewne stanowiła inspirację dla tłumacza, by przełożyć książkę o mało znanej w Polsce tematyce.

Mój czołg wobec 1968 r.

Po wydaniu *Tureckiego lustra* Horváth postanowił napisać powieść na temat wkroczenia wojsk krajów ościennych do Czechosłowacji w „obronie socjalizmu” w 1968 r. Zdaniem autora to też powieść historyczna, a z punktu widzenia młodych czytelników te lata rzeczywiście należą już do zamkniętej historii. Nawet dla pisarza, który był wówczas małym dzieckiem, są to czasy odległe. Rekonstrukcja realiów końca lat sześćdziesiątych wymagała od Horvátha sporego wysiłku. Podczas rozmowy przeprowadzonej z autorem w 2022 r. stwierdził on, że nie tylko pisząc powieść podejmującą czasy tureckie, lecz także podczas pracy nad *Moim czołgiem* musiał przeprowadzić wiele badań. A te dotyczące siódmej dekady poprzedniego wieku niekiedy okazywały się trudniejsze niż badania nad dawno minionymi stuleciami.

Przestał istnieć blok wschodni, rozpadła się Czechosłowacja. Na pozór nie ma sensu powracać do tych czasów. Zdaniem Horvátha jednak warto i trzeba, tym bardziej że nieliczne są dokumenty tego powrotu. W opinii autora cała nasza wspólnota środkowo-wschodnio-europejska ma pewien dług wobec Czechów i Słowaków. Żaden z krajów ówczesnego bloku wschodniego nie przeprosił bowiem mieszkańców tych krajów za agresję, która o dwadzieścia lat opóźniła zmianę ustroju w naszym regionie.

W powieści *Mój czołg* autor wciela się w rolę narratora i razem z dygnitarzami partyjnymi wyjeżdża do Czechosłowacji. Charakteryzuje się naiwnością, ślepą wiarą w dobroć opiekuńczego państwa i potępią „wrogów socjalizmu”. Jest trybikiem w machinie miękkiej dyktatury, stanowiąc dość charakterystyczny wówczas przykład statystycznego Węgra. Cenzura – na Węgrzech właściwie autocenzura, bo nie istniał odpowiednik Głównego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk – oczywiście nie dopuściłaby do druku artykułów popierających zmiany w Czechosłowacji. Gorzej, że brakowało również jakichkolwiek przejawów zwykłej sympatii ze strony Węgrów – co doskonale pamięta autor tego artykułu. Później, w okresie Solidarności, Węgrzy – poza wąskim kręgiem nieśmiałej ówczesnej opozycji – z kolei nie wyrażali sympatii wobec zmian w Polsce. Większość społeczeństwa uległa propagandzie partyjno-państwowej, sugerującej, że trudności gospodarcze w Polsce wynikają z tego, że Polacy nie pracują, tylko strajkują i odchodzą od zasad socjalizmu. *Mój czołg* pośrednio ma więc także polski akcent i zmusza Węgrów do refleksji nad okresem realnego socjalizmu.

Paradoksalność niebezpiecznej sytuacji politycznej w relacji polsko-czechosłowackiej doskonale została zaprezentowana w polsko-czeskim komediodramacie filmowym z 2009 r. pt. *Operacja Dunaj* w reżyserii Jacka Głaba²⁰. Film, którego charakter

²⁰ Zob. M. Burszta, *Polak, Pepik, dwa bratanki* (recenzja filmu *Operacja Dunaj*), Filmweb, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Operacja+Dunaj-8434> [dostęp: 20.03.2023].

i nastrój bardziej przypomina komedię niż tragedię, nawiązuje do wcześniejszych, udanych obrazów polsko-węgierskich na temat pierwszej i drugiej wojny światowej. Są to: *CK dezenterzy* (1986) oraz *Złoto dezenterów* (1998) w reżyserii Janusza Majewskiego.

Powrót tematu Węgierskiej Wiosny Ludów

W 2013 r. ukazała się wybitna i do dziś niedoceniana książka Béli Fehéra (1949) *Kossuthkifli* („Rogalik Kossutha”), która podejmuje problematykę powstania 1848–1849 r. Nieprzetłumaczony dotąd na język polski „Rogalik Kossutha” jest swoistą, dość brutalnie demityzująca reinterpretacją wydarzeń historycznych, z drugiej zaś strony niezwykłą, gorzką refleksją na temat cech narodowych Węgrów, sposobu ich zachowania i postrzegania przez nich polityki i historii, w tym także wydarzeń 1956 r.

Należy od razu podkreślić, że ani powieść Fehéra, ani zrealizowany na jej motywach wysokobudżetowy, sześciodcinkowy serial telewizyjny (2015) nie do końca zawojowały serca czytelników i widzów. Ekranizacja, określona przez krytyków filmowych mianem komedii historycznej bądź mało udanego współczesnego *road movie*²¹, nie przyczyniła się do wzrostu zainteresowania powieścią, co przeczy doświadczeniom i oczekiwaniom z ostatnich pięćdziesięciu lat. Przyczyny są skomplikowane, choć na tle mentalności narodowej Węgrów wydają się dość logiczne.

Urodzony w Debreczynie autor jest dziennikarzem, eseistą i prozaikiem uprawiającym nie tylko prozę o tematyce historycznej. Jego powieść pt. „Rogalik Kossutha” (w powieści w rzeczywistości chodzi o struclę z nadzieniem makowym i orzechowym) stanowi parodię powieści największego klasyka gatunku – Jókaiego. Widać to także w archaicznym języku utworu, który nieco utrudnia jego odbiór. Akcja dzieje się w ciągu kilku dni, latem 1849 r.

W odróżnieniu od „wzorca” w tej powieści nie zostały przedstawione monumentalne bitwy. Sprawa narodowa nie stanowi problemu numer jeden, a bohaterstwo Węgrów też nie pozostaje w centrum zainteresowania autora. O jedności narodowej mowy nie ma – nie tak, jak u Jókaiego. Widać jednak bitwy, morderstwa, absurdalne sytuacje z rzeczywistego i wymyślanego świata, aresztowania, ucieczki, miłość realną i wymyślaną, brutalną i romantyczną. Stosunek ojców do swoich dzieci też łamie konwencje. Jeden z ojców – cukiernik Demeter Vödric z Pozsony (dziś: Bratislava/Bratysława) – w środku nocy wypędza z domu ukochaną, samotnie wychowywaną córkę Estillę za to, że pod jej łóżkiem odkrył przystojnego majora, Amádé Swappacha. Ojciec zaś majora z różnych powodów nie kocha swego syna i planuje zemstę na nim z powodu przywłaszczenia przez syna pieniędzy.

W powieści wykreowany został barwny obraz węgierskiej prowincji – ludzi zaangażowanych w powstanie i ludzi, których sprawa niepodległości absolutnie nie interesuje. Skomplikowana fabuła przyprawiona jest sporą dawką czarnego humoru i realizmu magicznego, do którego czytelnik węgierski nie bardzo jest przyzwyczajony. Dotyczy to szczególnie dzieł podejmujących sprawy narodowe, w tym właśnie „Rogalika Kossutha”.

²¹ Zob. L. Sallai, *Nyögvenyelős road movie két lóerővel*, <https://librarius.hu/2015/03/28/kossuthkifli-road-movie-ket-loerovel/> [dostęp: 11.02.2023].

Mnogość poruszonych przez autora koncepcji i tematów politycznych, których spora część jawnie nawiązuje do Węgierskiego Października i nawet aktualnej współcześnie polityki, powoduje szok u zwykłego, statystycznego czytelnika. Szczególnie u tych, którzy deklarują „przekonania narodowe” i mają jednostronny, specyficzny ogląd historii, niedopuszczający zaakceptowania odmiennych poglądów historycznopolitycznych.

Bohaterowie powieści odbywają niebezpieczną podróż z Pozsony do Debreczyna, by zawieźć tam w drewnianej skrzyni upieczone przez Vödrica strucle, zamówione przez dawnego przyjaciela. Pierwsza ekipa – major, jego ukochana i starsza, garbata hrabina, która przygarnęła zakochanych z ulicy – wyrusza w podróż dyliżansem pocztowym. Pod koniec powieści okazuje się, że woźnica jest synem Vödrica, owocem przypadkowej przygody miłosnej. Vödric z ojcem majora wyjeżdża za nimi karawanem wyposażonym w trumnę, w której można odpoczywać i się schować. Vödric żałuje swego czynu i pragnie odzyskać córkę, zaś stary Swappach chce po prostu zastrzelić syna. Pod koniec powieści morderstwo faktycznie zostanie dokonane, ale umiera też ojciec, bo kule jednocześnie zostały wystrzelone z pistoletów ojca i syna.

Major Swappach jest bezwzględny zwolennikiem Lajosa Kossutha, „prawdziwym”, w gorącej wodzie kąpanym Węgrem-patriotą, symbolizującym zarówno pełne oddanie dla sprawy narodowej, jak też głupotę narodową. Powieść ma bogaty kontekst intertekstualny odwołujący się nie tylko do utworów literackich, lecz także do przemówień i deklaracji politycznych z XX wieku. Występujący na wiecu Kossuth powtarza słowa premiera z 1956 r. – Imre Nagya. Tak intertekstualnie wykorzystane teksty pozwalają poznać wiele zdań, poglądów i koncepcji politycznych charakteryzujących skomplikowaną mentalność narodową Węgrów.

Po niesamowitych przygodach pozostali przy życiu bohaterowie docierają do Debreczyna, którego obraz nie przypomina miasta z mitotwórczej sagi rodzinnej Magdy Szabó (1907–2007) *Régimódi történet* (1977, *Staroświecka historia*, 1981). Przyjazd traci sens nie tylko dlatego, że w czasie pięciodniowej podróży strucle potajemnie zostały zjedzone przez hrabinę i Estillę, lecz przede wszystkim dlatego, że umarł zamawiający je przyjaciel Vödrica. Bohaterowie trafiają akurat na pogrzeb.

Krytycy powieści słusznie zauważają wpływ na powieść Fehéra utworów dawniej kontrowersyjnego, dziś docenianego przedstawiciela klasyki węgierskiej literatury popularnej z okresu międzywojennego, Jenő Rejtő (1905–1943). Po raz kolejny poświadcza to, że zatarła się już granica między kulturą wysoką a popularną, więc taki podział stracił współcześnie rację bytu.

Warto jeszcze nadmienić, że pierwsza artystycznie wybitna próba demityzacji obrazu Węgierskiej Wiosny Ludów została podjęta przez Polaka, Teodora Tomasza Jeża (1824–1915). Przetłumaczona także na język węgierski, ale praktycznie nieznaną jego powieść *Ci i tamci* (1886, *Fent és lent*, 1963) rysuje taki obraz kampanii węgierskiej, jaki Węgrzy z trudem mogą zaakceptować. W książce Jeża dzieje się wszystko na opak. Ojciec nie umiera, więc ma możliwość wziąć w ręce losy dzieci. Jednego syna posyła do powstania, drugiego zaś do armii cesarskiej, aby się zabezpieczyć na każdą ewentualność. Synowie – w odróżnieniu od synów Kazimierza Baradlayego z powieści Jókaięgo – giną na polu bitwy, oczywiście obaj za ojczyznę. Jeź nie widzi patriotycznej jedności wszystkich Węgrów, a prawdziwy patriotyzm zauważa raczej w szeregach

drobnej szlachty i prostego ludu. Rodzina magnacka u Jókaiego nazywa się Baradlay, u Jeża – Barkonyay²².

Inne powieści historyczne z ostatniej dekady

Jednym z popularnych współczesnych powieściopisarzy historycznych jest Lajos Flautner (ur. 1938), z zawodu lekarz chirurg, emerytowany profesor, którego poza historią Węgier w XIX i XX w. najbardziej fascynuje renesansowa i współczesna Italia. Flautner jest autorem także kryminałów. Do powieści podejmujących temat Italii XVI w. należą m.in. *Árnyak Firenzében* (2019, „Cienie we Florencji” – wydane w 500. rocznicę śmierci Leonarda da Vinci) oraz *Lagúnák gyermekei* (2020, „Dzieci lagun”). Do wydarzeń pierwszej wojny światowej nawiązuje *Száz év feledés, Szarajevó – A gonosz ébredése* (2014, „Sto lat zapomnienia. Sarajewo – budzenie się zła”), a do czasów nieco dawniejszych powieść pt. *Erzsébet – Titok és szenvedély* (2014, „Elżbieta – tajemnica i namiętność”), którą autor poświęcił pamięci żony cesarza Franciszka Józefa, ukochanej przez Węgrów cesarzowej Sissi. Pseudohistoryczne powieści *A sebész – Élni és halni hagyni* (2013, „Chirurg – pozwolić żyć i umierać”) oraz *A sziklakórház végnapjai* (2016, „Ostatnie dni szpitala w grocie”) traktują o wydarzeniach budapeszteńskich po wkroczeniu nazistowskich wojsk w marcu 1944 r. Pojawia się w nich postać m.in. legendarnego lekarza chirurga oraz celebrytki przedwojennego kina węgierskiego, aktorki i piosenkarki Katalin Karády. Ciekawe, że dwie ostatnie powieści traktowane są przez autora jako powieści historyczne – tak samo jak *Mój czołg* Horvátha – choć też nie mieszczą się one w ścisłych ramach gatunkowych.

„Ostatnie dni szpitala” nawiązują do tragicznych wydarzeń z lutego 1945 r., kiedy podczas oblężenia stolicy okrążeni przez wojska radzieckie żołnierze węgierscy i niemieccy dokonali rozpaczliwej, bezsensownej, zbrojnej próby, by wydostać się na zewnątrz i kontynuować walkę o „ostateczne zwycięstwo” Trzeciej Rzeszy²³. W ciągu pięciu dni zginęło wtedy dwadzieścia tysięcy osób. Temat ten w pewnym sensie nawet dziś stanowi tabu i dzieli Węgrów. Skrajne, faszystowskie siły polityczne wykorzystują rocznicę do akcentowania bohaterstwa Węgrów walczących z sowieckim najeźdźcą. Uroczystości stanowią też pretekst do zjazdu neonazistów z całej Europy. Lewica polityczna natomiast jednoznacznie potępia ten zryw, który pozbawiony był sensu i racjonalnej oceny sytuacji. Książka Flautnera nie ma akcentów politycznych. Zwraca uwagę przede wszystkim na tragizm, chaos i osobiste aspekty tych wydarzeń. Jest to kolejny wariant węgierskiego losu – żołnierza rzuconego wbrew swej woli do walki za niesłuszną sprawę oraz cywila, który nie ma żadnego wpływu na własny los, ale z całą siłą próbuje ratować życie własne i innych ludzi.

²² Zob. T. Bujnicki, „Ci i tamci. Powieść z czasów kampanii węgierskiej” [hasło], [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. C. Hernas, Warszawa 1984, s. 146–147. Ponadto: L.K. Nagy, „Ci i tamci” T.T. Jeża na tle innych utworów na temat polskich i węgierskich powstań narodowych, [w:] *Polono – Hungarica 9. Irodalom – nyelvészet – történelem – kultúra*, red. D. Dziewońska-Kiss, A. Janiec-Nyitrai, Z. Ráduly, Budapest 2016, s. 207–217.

²³ Zob. K. Ungvári, *A kitörés alulnézetből*, 11.02.2016, index, https://index.hu/tudomany/tortenelem/2016/02/11/ungvary_krisztian_a_kitores_alulnezetbol/ [dostęp: 12.04.2023].

Węgierskie powieściopisarstwo historyczne przeżywa w ostatniej dekadzie kolejny renesans. O poprzednich falach jego popularności, które miały miejsce w latach siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w., wspominał cytowany wyżej Gyáni²⁴. Natomiast inny badacz, Lajos Grendel, w książce „Historia współczesnej literatury węgierskiej”²⁵ w ogóle nie wymienia tego gatunku wśród najważniejszych. Wbrew oczekiwaniom krytyków oraz badaczy we współczesnej prozie węgierskiej nadal jednak pojawiają się tematy, które wcześniej wydawały się wyczerpane. W odróżnieniu od dawniejszych tekstów tu intertekstualność stanowi ważny element utworów. Wskazuje ona na żywotność klasyków gatunku oraz chęć reinterpretacji historii, a także niektórych kanonicznych dzieł. Z drugiej strony pojawiają się niestosowane wcześniej środki artystyczne, m.in. parodia i realizm magiczny, które w połączeniu z newralgicznym tematem narodo- niepodległościowym były dotychczas odbierane przez czytelników z pewnym zastrzeżeniem.

Bibliografia

- A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, red. M. Szegedy-Maszák, A. Veres, Budapest 2007.
- Bujnicki T., „*Ci i tamci. Powieść z czasów kampanii węgierskiej*” [hasło], [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, red. C. Hernas, Warszawa 1984, s. 146–147.
- Burszta M., *Polak, Pepik, dwa bratanki* (rec. filmu *Operacja Dunaj*), –Filmweb, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Operacja+Dunaj-8434> [dostęp: 14.09.2023].
- Búzás G., *Az Egri vár története – röviden*, <https://egrivar.hu/c/az-egri-var-tortenete-roviden> [dostęp: 15.04.2023].
- Dugonics András* [hasło], Wikipédia, https://hu.wikipedia.org/wiki/Dugonics_Andr%C3%A1s [dostęp: 14.09.2023].
- Grendel L., *A modern magyar irodalom története. A magyar líra és epika a 20. században*, Kalligram 2019.
- Gyáni G., *Történelem és regény: a történelmi regény*, „Tiszatáj” 2004, 4. sz., s. 78–92.
- Hankiss E., *Társadalmi csapdák*, Budapest 1997.
- Imre L., Nagy M., S. Varga P., *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*, Debrecen 2006.
- Keresztesi J., Revizor – a kritikai portál, <https://revizoronline.com> [dostęp: 10.02.2023].
- Magyar irodalom*, red. T. Gintli, Budapest 2011.
- Nagy L.K., „*Ci i tamci*” T.T. *Jeża na tle innych utworów na temat polskich i węgierskich powstań narodowych*, [w:] *Polono – Hungarica 9. Irodalom – nyelvészet – történelem – kultúra*, red. D. Dziewońska-Kiss, A. Janiec-Nyitrai, Z. Ráduly, Budapest 2016, s. 207–217.
- Nowak P., Ryszkiewicz M., „*Kontrrewolucja – powstanie – kontrrewolucja*”. *Wydarzenia 1956 roku na Węgrzech w języku propagandy PRL (na materiale „Trybuny Ludu”)*, [w:] *Tematy węgierskie*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 1997, s. 95–113.
- Sallai L., *Nyögvenyelős road movie két lóerővel*, <https://libriarius.hu/2015/03/28/kossuthki-fli-road-movie-ket-loerovel/> [dostęp: 11.02.2023].

²⁴ Zob. G. Gyáni, *Történelem és regény...*, dz. cyt., s. 89.

²⁵ L. Grendel, *A modern magyar irodalom története. A magyar líra és epika a 20. században*, Kalligram 2019.

Tükör által világosan. Horváth Viktor: Török tükör, 5.01.2014, Olvass bele, <https://olvassbele.com/2014/01/05/tukor-altal-vilagosan-horvath-viktor-torok-tukor/> [dostęp: 12.04.2023].

Ungvári K., *A kitörés alulnézetből*, 11.02.2016, index, [https://index.hu/tudomany/tortenelem/2016/02/11/ungvary_krisztian_a_kitores_alulnezetbol/](https://index.hu/tudomany/tortenelem/2016/02/11/ungvary-krisztian_a_kitores_alulnezetbol/) [dostęp: 12.04.2023].

Reinterpretation of Hungarian poetry in the latest works. Introduction

Abstract

The main idea of the article is the description of selected works which belong to the latest Hungarian historical novels. They are surprising for readers and at the same time constitute a polemic with the genre classics. The best-known historical novelists at the turn of the 19th and 20th centuries in Hungary are: Géza Gárdonyi and Maurycy Jókai. One of the reasons for their popularity is the fact that in their works they mentioned well-known and at the same time painful events from the history of Hungary. It was the era of Turkish rule and the period of the Hungarian Spring of Nations. Other events included the Trianon case, which wasn't discussed between 1945–1989, the Second World War, and the Hungarian October. The mythic image of national struggle and the fighting Hungarian, which was shaped by Romantic writers, was preserved for a long time in the collective memory of Hungarians. It seemed to have become an indispensable element of national mythology. However, new authors appeared in contemporary Hungarian culture, who made an attempt at the demythification of events that were important for the Hungarian people. Such an attempt seems very interesting and controversial. It is a litmus test for the current state of the collective historical awareness of the nation. New literary works take a different approach to those events which are well-known to several generations of Hungarians from classical literature. They ask questions about the borders concerning rooted axiological categories and the flexibility of historical thinking. They are also an attempt at a timeless reflection connecting different periods. In Béla Fehér's book, which was written in the spirit of magical realism, the most popular leader of the Hungarian Spring of Nations – Lajos Kossuth (1802–1894) – quotes the words of Prime Minister Imre Nagy (1896–1958) from the days of the Hungarian October. As for the works which deal with the topic of the two World Wars, they pose questions about the moral value of struggles run on the wrong side in the interest of foreign powers.

Słowa kluczowe: literatura węgierska, węgierska powieść historyczna, intertekstualność we współczesnej prozie węgierskiej

Keywords: Hungarian literature, Hungarian historical novel, intertextuality in contemporary Hungarian prose

Joanna Królak

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-8879-9579

Obraz lat 50. XX wieku w prozie epistolarno-wspomnieniowej Antonína Bajaji *Nad piękną modrą Dřevnicą*

Proza czeska początku XXI wieku chętnie podejmowała temat rozliczeń z historią. Dominowały zwłaszcza zagadnienia związane z wysiedleniem Niemców¹ i okresem stalinizmu². Fala rozrachunków, dotyczących lat 40. i 50., pojawiła się po fazie nostalgii za czasami komunizmu. Teksty, które wówczas powstały, otwierały na nowo dyskusję o pamięci i historii narodowej. Nurt ten we współczesnej literaturze czeskiej reprezentuje również powieść Antonína Bajaji *Nad piękną modrą Dřevnicą*, uhonorowana w 2010 roku nagrodą państwową³.

Ten „zliški armacord”, jak określiła utwór krytyka, stanowi świadectwo definitywnego końca mieszczañstwa w Czechach i na Morawach. Oddaje atmosferę Zlína/Gottwaldova w czasach upadku tej warstwy społecznej, która niegdyś doprowadziła miasto do rozkwitu⁴. Przywołanie w tym kontekście tytułu filmu Federica Felliniego z 1973 roku nie jest przypadkowe: stanowi kontrapunkt dla wspomnień narratora i zarysowuje paralelę między nadejściem faszyzmu we Włoszech a komunizmu w Czechosłowacji. W powieści pojawiają się nawiązania do wielu scen z tego filmu, przede wszystkim do samego zwrotu *a ma record*, który ma znaczenie – „pamiętam” lub „przypominam sobie”: „Teraz próbuję sobie przypomnieć (*a ma record*), czy czułem się wtedy smutny czy urażony, może poniżony albo zaskoczony, wkurzony...”⁵. Powieść, podobnie

¹ Zob. np. Kateřina Tučková, *Vyhnaní Gerty Schnirch*, Brno 2009.

² Zob. np. Jiří Hájíček, *Selský baroko*, Brno 2009.

³ A. Fialová, *40. a 50.léta v současné české próze*, <https://www.czechlit.cz/cz/feature/40-a-50-leta-v-soucasne-ceske-proze/> [dostęp: 12.03.2023].

⁴ J. Schneider, *Valčík za doprovodu budovatelských pochodů v pozoruhodné knize Antonína Bajaji*, 2010, https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/valcik-za-doprovodu-budovatelskych-pochodu-v-pozoruhodne-knize-antonina-bajaji.A100406_162710_kavarna_chu [dostęp: 29.03.2023].

⁵ A. Bajaja, *Nad piękną modrą Dřevnicą*, przeł. D. Dobrew, Wrocław 2017, s. 375. Wszystkie cytaty pochodzą z tej edycji. Cyfra w nawiasie okrągłym oznacza numer strony.

jak obraz włoskiego reżysera, ma strukturę mozaiki, krytyka w jej przypadku mówi nawet o kolażu⁶, w obu wypadkach mamy też do czynienia z młodym bohaterem oraz portretem odbijającego się we wspomnieniach miasta, w którym tenże bohater i jego rodzina żyli.

Na pytanie o gatunkową kwalifikację powieści Bajaji pada najczęściej odpowiedź, że jest to proza wspomnieniowa. Jak wiadomo, kategoria ta „obejmuje różnorodne gatunki, m.in. takie jak list, dziennik, notatnik, portret, pamiętnik sensu stricto, a także biografię i autobiografię”⁷. Narrator-bohater analizowanego utworu próbuje też uporządkować swoje wspomnienia w formie listów do siostry. Z chęci zlustrowania starych spraw, notatek, zapisków o dzieciństwie, „które powstawały w różnych okolicznościach przez niemal pół wieku” (11), jak również zrobienia przy tej okazji „porządku w głowie”, zwierza się on siostrze już w pierwszym liście (7). Jest to więc także swego rodzaju powieść epistolograficzna.

Zarazem bohater zauważa, że „[...] z minionego czasu wyłania się lęk – miłosiernie zapomniane zło. Strach” (11). Ten strach wynikał z życia w czasach terroru, nasilającego się w latach 50. XX wieku. Po przejęciu władzy przez komunistów, w lutym 1948 roku, szybko zaczęto zaprowadzać stalinowskie porządki. Rozpoczęły się serie wielkich procesów politycznych⁸ i prześladowania „wrogów proletariatu”. Znacjonalizowano przemysł i rozpoczęto kolektywizację wsi. Demokratyczne państwo czechosłowackie przestało istnieć, zastąpione przez dyktaturę. Z tego wszystkiego zdawali sobie sprawę dorośli, podczas gdy do dzieci docierało to poprzez losy rodziny, a przede wszystkim szkołę, będącą miejscem indoktrynacji.

Siostra Jeanne była towarzyszką dzieciństwa autora listów, które jednak nie są przywoływane chronologicznie. Wspomnienia wynurzają się nie po kolei, wolne od związków logicznych, przechodzą w inne, krążą wokół detalu, który wrył się w pamięć⁹. Z tej epistolograficznej kolekcji wyłania się obraz przeszłości prywatnej oraz społecznej jako wynikającej z przynależności klasowej: „Droga Jeanne, dawniej mieliśmy służące [...]” (15); „W 1932 roku nasz dziadek wybudował obie wille dla swoich dwóch córek [...]” (24); „Jest rok 1946 albo 1947, przewalamy się na dywanie w salonie. Za nami stoi sięgająca do sufitu choinka z zapalonymi elektrycznymi świeczkami made in U.S.A. [...]” (103).

Jeden z listów do Jeanne zaczyna się od przeprosin, że nie został wysłany tuż po napisaniu, lecz dopiero po wielu latach. To jego autor podejmuje decyzję, kiedy go wysłać, co w nim ujawnić o sobie samym, a co przemilczeć. Korespondencja jest zatem „sposobem opanowania trwogi przed nadmiernym odsłanianiem własnej osoby, ale i narzędziem samopoznania: mówić do Innego to najpierw mówić do Siebie”¹⁰.

⁶ E. Kantůrková, *Antonín Bajaja: Na krásné modré dřevnici*, 15.12.2009, <https://www.re-spekt.cz/spisovatele-o-knihach/antonin-bajaja-na-krasne-modre-drevnici> [dostęp: 29.03.2023].

⁷ A. Skotnicka-Maj, *Rosyjska proza wspomnieniowa lat 1953–1978. Autobiografia. Dokument. Autotematyzm*, Katowice 1991, s. 8.

⁸ Zob. J. Królak, *Wielkie widowiska czeskiego stalinizmu Perspektywa performatyczna*, Kraków 2020.

⁹ J. Schneider, *Valčík za doprovodu...*, dz. cyt.

¹⁰ A. Całek, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019, s. 111.

Elżbieta Rybicka skłania się ku interpretacji listu w duchu autobiografizmu. Nic w tym dziwnego, gdyż list należy do intymistyki, którą omawia się w kontekście pamiętnika, autobiografii, dziennika, wspomnień¹¹. Badaczka zauważa, że „dominującym założeniem we współczesnej świadomości krytycznej jest samozwrotność epistolografii, czyli przekonanie, że listy w gruncie rzeczy pisze się dla siebie”¹². Listy w utworze Bajaji także pełnią funkcję „pisanych dla siebie”. Krytyka czeska uznała *Nad piękną modrą Dřevnicą* za autobiograficzną prozę o dzieciństwie i jego roli w dorosłym życiu; za utwór autorstwa przedstawiciela pokonanej w 1948 roku klasy społecznej; książkę o pisaniu o dzieciństwie i o pisaniu jako takim. Jest to też książka o tym, kim jest Antonín Bajaja i jak sam sobie zadaje to pytanie¹³.

Listy adresowane do Jeanne, z którą ich autor przeżył dzieciństwo, zawierają wspomnienia należące także do niej. Siostra nie jest więc wyłącznie adresatem, lecz również jedną z występujących w nich postaci. Odwraca ona uwagę od nadawcy i równocześnie jako uczestniczka opisywanych wydarzeń jest na swój sposób osobą kontrolującą jego przekaz. Korespondencja pozostaje jednostronna, Jeanne nie odpowiada na listy. Za to ich nadawca listy – powstawały w 70. i 80. latach XX wieku – opatruje komentarzami i wyjaśnieniami oraz umieszcza w nich starsze, dokończone lub nie, opowiadania¹⁴.

Z kolei Stefania Skwarczyńska w swojej *Teorii listu* odnosi ten gatunek do mowy, pół-dialogu, rozmowy i wyznania¹⁵, przy czym to ostatnie wiąże się z koncepcją listu jako obrazu duszy autora. Do tej tradycji w utworze Bajaji odwołuje się nadawca listów, które służą zwierzeniom, komunikacji rodzinnej, podkreśleniu wspólnotowości losów rodzeństwa, opisanu historii rodziny. Te listy to zarazem swoista „kartoteka rozrzucona”, brak tu zasady porządkującej, na przykład chronologii, która byłaby czymś narzuconym i sztucznym wobec ludzkiej pamięci, z zasady chaotycznej. W tym prywatnym archiwum nie ma archiwisty, który kierowałby uwagę czytelnika na porządek historii. Uwaga kieruje się natomiast w stronę indywidualnego Ja „zaglądającego do szuflad” podmiotu.

Powraca pytanie, dlaczego dzieciństwo było wesołe, podczas gdy wszyscy żyli w strachu. „Dlaczego dwoje dzieci beztrąsko rozrabia, chociaż właśnie rozgorzał *bój ostatni i przeszłości ślad dłoń nasza zmiata*, a dłoń zmiatająca przeszłość nie oszczędzała naszej rodziny ani burżuazyjnych przyjaciół” (8). Przywoływana jest „otchłań pamięci”, z której wynurzają się wspomnienia, „strzępy, zwitki, kawałki” (36). Mowa o skokach w czasie, przesuwanie się wstęgi czasu (254), błyskach (334), zlewaniu się lat w jeden dzień (357).

¹¹ J. Madejski, *Praktykowanie autobiografii Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017, s. 109.

¹² E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 40–55.

¹³ J. Schneider, *Valčík za doprovodu...*, dz. cyt.

¹⁴ K. Bukovjanová, *V rytmu zlínského valčíku Vzpomínkový román Antonína Bajaji*, „Host” 2010, nr 2, <https://casopishost.cz/archiv-bibliografie/244-cislo-02-10> [dostęp: 29.03.2023].

¹⁵ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, [w:] *Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Wydział I Filologiczny*, t. 9, Lwów 1938, s. 21, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?showContent=true&id=482188> [dostęp: 13.03.2023].

Wśród przeblysków pamięci pojawia się pochód pierwszomajowy, potem obraz znika, „w kolejnym przeblysku jest jesień, w ogrodzie u Batów nasza paczka ma party, już się ściemnia, palimy łąciny, pieczemy ziemniaki, opiekamy jabłka” (335). Wspomniany jest także dzień śmierci Stalina. Rytuály żałobne przeplatają się z różnymi dźwiękami: słowami katechetki czytającej Apokalipsę św. Jana, przemówieniem premiera rządu CSRS towarzysza Antonina Zapotockiego oraz głosem wydobywającym się z ust towarzysza Malenkowa, docierającym z Moskwy. Wszyscy śpiewają Międzynarodówkę: „Nie śpiewa Mandlík. Wiemy o czym milczymy, boimy się o tym mówić, bo nie wiemy jak. Już długo. Do Mandlíków wpadli funkcjonariusze bezpieki, przewrócili do góry nogami cały dom, rozkopali pół ogrodu, zabrali co chcieli, skonfiskowali sklep z delikatesami, pan Mandlík dostał wyrok, trafił do kryminału” (367).

Po powrocie do domu dochodzi do konfrontacji bohatera z rodziną, która zupełnie inaczej odbiera wydarzenia związane z pogrzebem Stalina:

Mówię: – Syreny wyły na całym świecie... świecie postępu i pokoju, żeby ogłosić wszystkim pracującym, że zmarł wielki syn ziemi radzieckiej Iosif Wissarionowicz Stalin, nasz obrońca i wyzwoliciel spod faszystowskiej okupacji. Tryumfalna cisza. Przerwał ją okrzyk ciotuli: Cha, cha, cha! Stalin nasz obrońca!? [...]. Czego oni was uczą w tej szkole? – Tego, co trzeba. – Że Stalin jest mądry, dobry, odważny... [...] – To był zakłamaný morderca i złodziej jak wszyscy komuniści! (392–393).

Polityka we wspomnieniach pojawia się w perspektywie dziecięcego postrzegania i rozumienia. Jedne wartości były wyznawane w domu, zupełnie inne głosiła szkoła, w efekcie życie pod rządami partii komunistycznej stawało się schizofreniczne. Odmowa wyznawania wartości propagowanych przez instytucje, takie jak szkoła, wiązała się w latach 50. XX wieku z represjami¹⁶.

Kilkakrotnie powraca motyw uważania na to, co się mówi przy dzieciach, które mogły powtórzyć rozmowę w szkole. Ten strach przed mówieniem prawdy w obecności najmłodszych wynikał z zagrożenia aresztowaniem rodziców i krewnych, wyznających poglądy odmienne niż oficjalnie obowiązujące. Bohaterami dla dzieci są Julius Fučík i Oleg Koszewoj. Oglądany z zapartym tchem film *Młoda Gwardia* stanowił dla nich kopalnię wzorców. Rzeczywiście dochodzi do sytuacji, w której narrator wykrzykuje, że doniesie na swoją ciotkę, że ta słucha radia Wolna Europa. Ostatecznie tego nie robi, ale sam pomysł dowodzi, jak wielki zamęt miał w młodej głowie. Dzieci są indoktrynowane przez film i literaturę radziecką, nie tylko oglądają *Młodą Gwardię*, ale też inscenizują ją w ramach zajęć teatralnych (365). Należą zresztą i do innych kółek zainteresowań wzorowanych na radzieckich, np. do kółka miczurinowskiego (373).

Na początku lat 50. bohaterowie mają osiem–dziesięć lat i marzą o pionierskich mundurkach oraz czerwonych chustach, które nosi wielu kolegów ze szkoły, a do których nie mają prawa jako potomkowie burżuazji (196). Po latach narrator stwierdza:

¹⁶ J. Schneider, *Valčík za doprovodu...*, dz. cyt.

„Mieliśmy w głowach groch z kapustą” (122). O tym pomieszaniu świadczą słowa modlitwy wznoszonej przez dzieci podczas pielgrzymki. Uwidacznia się w niej schizofreniczność świata, w którym żyją:

Panienko Maryjo, miej w opiece naszą mamę, tatę, babcię i dziadka, żeby komuniści ich nie zlikwidowali [...] i jeszcze zrób cud, żeby tato Emila Mandlíka wrócił z więzienia, on nie jest żadnym malwersantem, nie okradał klasy robotniczej i niech towarzysze oddadzą Mandlíkom ten ich sklep z delikatesami [...] no i wygub wszystkich wrogów proletariatu, przede wszystkim stonkę ziemniaczaną i rekiny z Łolstrit! Amen (198–199).

Pamięć autobiograficzna w ujęciu psychologii odnosi się do osobistej przeszłości, wspomnień związanych z tożsamością człowieka, jest osadzona w emocjach i doświadczeniu¹⁷. W utworze Bajaji osobista przeszłość bohatera wiąże się ze Zlínem, gdzie spędził dzieciństwo, położonym nad tytułową rzeką Dřevnicą, a w 1949 przemianowanym na Gottwaldov. Miasto rozwinęło się w latach międzywojennych dzięki prężnie działającej fabryce obuwia Tomáša Bati. Jak pisze Andrzej Szczerski:

Rozkwit zakładów nie pozostawał bez wpływu na kształt miasta. Populacja całego Zlina wzrosła z około 4,6 tysiąca w 1921 roku do ponad 36 tysięcy w 1940 roku, liczba domów z 502 do 3149 a 69 procent mieszkańców Zlina mieszkało w domach wybudowanych przez Batę. Od 1924 Bata stał się też głównym właścicielem akcji najważniejszej linii kolejowej w regionie, co ułatwiło rozwój miasta według jego wskazań. W konsekwencji w 1938 roku utworzono Wielki Zlin, łącząc miasto z sąsiednimi wioskami¹⁸.

Bohater-narrator wspomina więc miasto, które „[...] stawało się drapieżne i przebojowe, funkcjonalizm już odcisnął na nim swoje piętno. Zlin wrzał pośpiechem i ożywieniem, kipiał od awangardowych pomysłów” (223). Przywołuje zakłady Bati, „batiowci”, czyli „szalonych szewców”, muzeum Tomáša Bati czy okoliczności powstania robotniczej dzielnicy z czerwonymi, ceglanyimi budynkami: „[...] swego czasu Tomáš Baťa nie zgodził się na budowę gigantycznych bloków. Miał powiedzieć: »Pracować razem, odpoczywać osobno«” (58). Zlín jest tu miejscem autobiograficznym.

Małgorzata Czermińska pisze, że warunkiem stworzenia przez danego pisarza miejsca autobiograficznego jest jego skłonność do przyjmowania postawy autobiograficznej¹⁹. Antonín Bajaja autobiografizm uczynił dominującą strategią tekstotwórczą²⁰. Czermińska zwraca również uwagę, że miejsca autobiograficzne stanowią w skali doświadczenia egzystencjalnego jednostki odpowiednik miejsc pamięci, które wyróżnił

¹⁷ A. Rybak-Komeluk, *Pamięć autobiograficzna i jej znaczenie w wybranych zaburzeniach psychicznych*, „Psychiatria Polska” 2016, nr 50, s. 959–972.

¹⁸ A. Szczerski, *Modernizacja Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010, s.149.

¹⁹ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.

²⁰ J. Schneider, *Valčík za doprovodu...*, dz. cyt.

Pierre Nora²¹ w odniesieniu do przeszłości wspólnoty. Są to swoiste indywidualne miejsca pamięci²²:

Literackie miejsce autobiograficzne jest znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń [...]. Związane jest zawsze z topograficznym, materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje on poddany przekształceniom literackim [...]. Wyróżnia się dwiema podstawowymi cechami: ma charakter indywidualny oraz ukształtowane jest głównie w materii utworów literackich [...]²³.

W typologii zaproponowanej przez Czermińską występuje wiele takich wariantów przestrzeni: miejsca obserwowane, wspomniane, wyobrażone, przesunięte, wybrane i dotknięte. W przypadku powieści Bajaji w grę wchodzi „miejsce wspomniane”. Zlín – miasto jako symbol prosperity w pierwszej republice, wraz ze zmianą nazwy miało zostać wymazane z pamięci. Podobnie miała być zlikwidowana jego elita społeczna, do której należała rodzina lekarza Bajaji. Rodzinę bohatera także dosięgły represje: ojciec najpierw stracił praktykę lekarską w prywatnym gabinecie, potem znalazł się w więzieniu, babcia z dziadkiem, którzy wrócili z Ameryki do Czechosłowacji i rzekli się amerykańskiego obywatelstwa, zostali wysiedleni na wieś²⁴. Ich „wina” sprowadzała się do niewłaściwej przynależności klasowej. Terror wobec takich obywateli stał się codziennością w latach 50.

Wspomnienia z tego okresu wyłaniają się z fragmentów opisujących przestrzeń miejską: „[...] suniemy w stronę dzieła architekta Karfíka – drapacza chmur [...]. Awangardowo ku przyszłości (*Lewą marsz!* – dobiegało ze szczekaczek, kiedy Zlín przemianowano na Gottwaldov)” (57) czy dziecięce zabawy w teatr, podczas których dobierano repertuar tak, by był nowy i optymistyczny: „pragnęliśmy stać się młodzieżą nową, młodzieżą gottwaldowską, mimo że tkwiłszy w burżuazyjnych pętach naszego pochodzenia” (119).

Wiele doświadczeń i emocji wiąże się też z rzeką Dřevnicą, miejscem zabaw i spotkań. Fraza *Nad piękną modrą Dřevnicą* powraca w tytule jednego z rozdziałów, budząc skojarzenia z walcem *Nad pięknym modrym Dunajem*. Autor opisuje tutaj rytuał picia herbaty zimą na brzegu rzeki, zwany w pieszczotliwym socjolekcie mieszczactwa – „herbatką nad zimową rzeką”: „Przy tycim stoliku, na którym lśni tulski samowar, wystają na łyżwach damy otulone futrami i tulące się do swoich kawalerów. Z delikatnych filiżanek upijają małymi łyżkami herbatę” (176). Rozdział kończy się natomiast akcją dzieci pod kryptonimem „śmierć reakcji”, która polegała na rzuceniu myszy doświadczalnej między uczestników herbatki, co wywoływało panikę wśród pań. Dzieci wprawdzie nie rozumiały słowa „reakcja”, ale podobało im się jego brzmienie. Przypominało przekleństwo i kojarzyło się z czymś egzotycznym (182).

²¹ P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37–43.

²² „Nie potrzebują one sankcji społecznej, nie opierają się na świadomości i mentalności zbiorowej”; M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne...*, dz. cyt., s. 187.

²³ Tamże.

²⁴ J. Schneider, *Valčík za doprovodu...*, dz. cyt.

Emocji dostarczyło bohaterowi także otrzymanie chusty pionierskiej i reakcja matki na to zdarzenie: „Nie zapomnę tej chwili, kiedy przyszedłem w niej do domu, a mama powiedziała, że mam natychmiast zdjąć z szyi tę onucę. Kilka tygodni wcześniej dziadek i babcia zostali wysiedleni poza granice powiatu. W imię interesu społecznego, czyli sprawiedliwości” (263) Opisy beztróskich zabaw, kółek zainteresowań, nauki gry na pianinie przeplatane są antycypacjami:

Jeszcze nie wie, że towarzysze zamkną mu ojca w kryminale, że sklep Mandlików z wykwintnymi artykułami spożywczymi zostanie znacjonalizowany [...] (325).

Pani hrabina drży, przez jej twarz przebiega skurcz, może zobaczyła przesłuchanie, które dopiero ją czeka. Może usłyszała wyrok, może za horyzontem kilku lat ujrzała celę więzienia o zaostrozonym reżimie w Ilavie. Może widzi jak lud pracujący rozkrada meble, dywany, porcelanę – resztki majątku [...] (289–290).

Wspomnienia także prześladowają: „Prześladowuje mnie, droga Jeanne, pewne wspomnienie. Do tej pory nie udało mi się z nim dojść do ładu. Składa się z zarysów obrazów, które przechodzą jedne w drugie, jakby bały się same siebie. Widocznie to wspomnienie narodziło się w mroku bardziej przepastnym niż inne” (537).

Napięcie, wynikające z ukrywania informacji o traumie, maleje natychmiast, gdy tajemnica zostanie ujawniona. Zarazem ten akt ujawnienia wymusza ponowne przemyślenie zdarzeń. „Konfrontacja z problemem, opowiadanie o traumie pomaga zrozumieć dane wydarzenie, a nawet pogodzenie się z nim. Kiedy nadajemy mu formę słowną, możemy lepiej je zrozumieć, zasymilować trudne treści, a w konsekwencji odciąć się od trudnej przeszłości, nadając jej inne znaczenie”²⁵. To wspomnienie, które wyłoniło się z mroku „bardziej przepastnego niż inne”, budzi lęk i domaga się dojścia z nim „do ładu”, czyli przepracowania go i uwolnienia się od niego.

„Trwa właśnie jedna z bitew, »bój to jest nasz ostatni, jak głosi pieśń«” (537). Uczniowie opuszczają szkołę, by wziąć udział w „zajęciach terenowych”. Narrator stara się odtworzyć towarzyszący im nastrój: „Prawdopodobnie się cieszymy. Mogło być słonecznie. Na pewno się cieszymy, przecież przepadły lekcje, wygłupiamy się, żartujemy” (537). Wspomina scenę, rozgrywającą się pod dawnym domem towarowym Bati, oraz zachowanie „towarzyszki instruktorki”, wyjaśniającej zebranim uczniom, że za chwilę zobaczą całą prawdę o reakcjonistach, czyli dawnych kupcach i posiadaczach sklepów. Na wystawie bohater dostrzega matkę kolegi, którego ojciec, były właściciel delikatesów, trafił do więzienia. Uczniowie są zachęceni do plucia na szybę, za którą znajduje się pani Mandlíkova w otoczeniu dębowej szafy z futrem, zegara z pozytywką, porcelanowej zastawy i kompletu sztucców, skrzyni z napisem „Unrra” wypełnionej konserwami. W pamięci narratora utrwaliły się dźwięki pieśni rewolucyjnych, odtwarzanych przez głośnik oraz głos instruktorki, usiłującej zmusić młodego Mandlíka do oplucia własnej matki, a także gest jednego z nauczycieli, który zabiera chłopca sprzed domu

²⁵ J. Chłosta-Zielonka, *Terapeutyczny wymiar gatunków autobiograficznych w wypowiedziach autorek XX i XXI wieku*, Olsztyn 2021, s. 31.

towarowego, mimo krzyków i gróźb partyjnej działaczki. Bohater wspomina, że nikt nie odpowiedział kobiecie na pytanie, jak się nazywa ten nauczyciel – „sabotażysta” i jakiego przedmiotu uczy. Natychmiast jednak podaje wspomnienie w wątpliwość, stwierdzając, iż: „Być może teraz staram się widzieć to w ten sposób [...]. Ale przecież po szkle spływają strużki śliny [...], chyba jest mi przykro...” (542). Przywołaną scenę i cały rozdział zamyka cytatem ze znanej wówczas pieśni poświęconej pochwałę młodości: „[...] młody, ach młody jest towarzysz Stalin... [...] młody jest poeta, bo słuchają go młodzi, młoda jest pieśń, gołębnica czysta. Wszyscyśmy młodzi, obłudny Zachodzie, młody jest każdy komunista!” (542). Tej konfrontacji oficjalnego obrazu młodości z rzeczywistą treścią jej doświadczenia w latach 50. narrator już nie komentuje, pozostawiając refleksję czytelnikowi. Trauma została jednak ujawniona, opowiedziana i przynajmniej w jakimś stopniu przepracowana.

Wspomnienia mają wymiar terapeutyczny. Potrzeba opowiedzenia o swoim życiu może przypominać rachunek sumienia, stanowić ocenę własnych działań, wiązać się z próbą wy tłumaczenia się czy usprawiedliwienia. Może również stanowić swego rodzaju autoprezentację, kreację osoby piszącej²⁶. Proza wspomnieniowa Antonína Bajajiego zdaje się stanowić właśnie rodzaj terapii – „odtworzenie obrazów z przeszłości wprawia opowiadającego w lepsze samopoczucie, samo zaś opowiadanie staje się metodą lepszego poznania i formą wyzwolenia zarazem”²⁷. W tym wypadku chodzi o uporanie się z lękiem i stłumionym doświadczeniem zła i strachu.

Dla dziecka w tej opowieści istniała jednak również standardowa przestrzeń bezpieczna, dom rodzinny z rodzicami, dziadkami, sąsiadami, służącą, ciotką i przyjaciółmi rodziców²⁸. W latach 50. także ta przestrzeń została utracona:

W domu? To już nie jest nasz dawny dom – wspólny dom, który tworzyły dwie wille z dwoma ogrodami. Dziadek i babcia okazali się wrogimi elementami i w imię wspólnego dobra zostali wysiedleni poza granice powiatu [...]. Trudno mi o tym pisać, wszystko jest za mgłą. W przebłykach koszmarów sennych. Tylko sam się dziwię, że nas – mnie i ciebie, droga Jeanne – jakby to wszystko nie dotyczyło; mieliśmy swoją Dřevnicę, swoje problemy, żarty, kolegów, swoje konszachty, mieliśmy swoje kółka [...] swój rok szkolny i swoje wakacje... (390–391).

Autor listów próbuje zrozumieć, w jaki sposób jego dziecięca psychika broniła się przed cierpieniem i lękiem. Ta prywatna, rodzinna historia, wyłaniająca się z korespondencji stanowi terapeutyczną próbę odnalezienia siebie i własnego losu, odbudowania utraconej tożsamości. Natomiast uczenie się z własnej biografii zakłada znajomość historii własnej rodziny²⁹. Krytyczne wydarzenia mogą bardziej stymulować rozwój

²⁶ Tamże, s. 9.

²⁷ D. Demetrio, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, Kraków 2000, s. 11.

²⁸ J. Schneider, *Valčik za doprovodu...*, dz. cyt.

²⁹ K. Kuryś-Szyncel, *Biografia rodzinna – dynamika systemów rodzinnych w perspektywie narracyjnej*, „Forum Pedagogiczne” 2021, nr 2(11), s. 183–195, <https://czasopisma.uksw.edu.pl/index.php/fp/article/view/9603/8515> [dostęp: 12.03.2023].

rodziny niż „normatywnie wyznaczone zadania”³⁰. Świadczy o tym więc narratora z siostrą Jeanne, z którą łączy go pamięć wspólnie przeżytego dzieciństwa w czasach stalinowskich. Jednak i pozostali członkowie rodziny to postacie znaczące, zwłaszcza dziadkowie z ich amerykańską przeszłością. Jak czytamy u Halbwachsa:

[...] czasami mniej lub bardziej zagadkowym symbolem wspólnego podłoża, z którego to symbolu rodzina czuje odróżniające ją cechy, jest kraj lub miejsce pochodzenia, albo pewna charakterystyczna postać jednego z jej członków. W każdym razie z rozmaitych elementów tego rodzaju, zachowanych z przeszłości, pamięć rodzinna tworzy ramy, które próbuje zachować w stanie nienaruszonym i które są swego rodzaju tradycyjnym pancerzem rodziny³¹.

Właśnie taki pancerz chroni bohatera przed krytycznymi wydarzeniami niesionymi przez Historię. „Jest połowa sierpnia, połowa lat pięćdziesiątych. Masowe wycieczki organizowane przez związki zawodowe ROH rozdeptują Tatry, szlaki turystyczne są usiane puszkami po sardynkach, głównymi ze strzępkami »Rudého práva« i innymi śmieciami” (495). Na wycieczce rodzina bohatera spotyka członków związków młodzieży śpiewających o budowaniu nowego świata, co ojciec dosadnie komentuje: „rozplenili się jak zaraza” (506). Bohater sam się dziwi, że jego rodzina nie chce dołączyć do tej młodzieży. Wcześniej jednak rozmowa dotyczyła znajomych z Tatr, którzy musieli opuścić góry, gdy ich majątek upaństwowiono, a także znajomych ze wsi, pracujących ponad siły, żeby zrealizować obowiązkowe dostawy „artykułów spożywczych na stoły ludzi pracy” (502), jak mówi jego siostra. „Jeśli nie zrobią tych dostaw, będą musieli wstąpić do spółdzielni. Co to jest? – Spółdzielnia rolnicza, w której nikt nie haruje na cudzym, tylko wszyscy z radością pracują na wspólnej ziemi, żeby wieś przybliżyła się do miasta – recytujesz jak z nut” (502). Dzieci posługują się językiem propagandy, który konfrontowany jest z językiem rodziców.

Autoterapia podjęta przez autora listów polega zatem na zapisie zabiegów indoktrynacyjnych wobec dziecka, które łatwo się temu poddaje. Zapisom działania komunistycznej agitacji towarzyszy próba wyzwolenia się z fałszywej zindoktrynowanej świadomości po latach. Bohater dziecięcy był bezbronny wobec propagandy, bohater dorosły może już samodzielnie kształtować swoją świadomość.

Wybór narracji epistolarnej wydaje się przy tym nieprzypadkowy: „List poświadcza obecność; ktoś pozostawia w nim ślady własnego istnienia oraz powołuje do istnienia tego, do kogo się zwraca. Jednak list utwierdza także nieobecność [...]. Listy opisują stan rzeczy, ale też oddziałują na rzeczywistość, zmieniają ją”³². Ta performatywność listu sprzyja podjętej przez ich autora terapii.

Wydarzenia z życia prywatnego rozgrywają się tu w kontekście wydarzeń historycznych – przywołane są prześladowania zakonów w Czechosłowacji. Wiązały się one

³⁰ Tamże.

³¹ M. Halbwachsa, *Společne ramy paměti*, przeł. M. Król, Warszawa 2008, s. 225.

³² D. Wojda [wypowiedź], *O epistolografii. Rozmowa z udziałem: Anny Arno, Anny Pėkanieć, Elzbiety Rybickiej, Doroty Wojdy*, „Dekada Krakowska” 2012, nr 3/4, s. 9.

z ich kasacją i uwięzieniem zakonników. Natomiast dla narratora, niezdarzącego sobie jeszcze sprawy ze skali terroru, początek lat 50. oznaczał naukę gry na fortepianie i odwiedziny u ciotki w domu starców prowadzonym przez siostry boromeuszki:

Minęło dopiero półtora miesiąca od nocy, kiedy do klasztorów wtargnęli, odważnie i zdecydowanie, funkcjonariusze służby bezpieczeństwa ministerstwa spraw wewnętrznych. Uprawdzili Bóg wie dokąd setki sióstr i braci zakonnych. Do likwidacji klasztoru boromeuszek nie doszło tylko dlatego, że dawał opiekę chorym i starym (125).

Podobnie dzień śmierci Stalina w historii prywatnej bohatera wiąże się z motywem budzącej się seksualności, jak i rozterek moralnych wynikających z chęci złożenia donosu na ciotkę, słuchającą Radia Wolna Europa. W świadomości dziecka rytuały żałobne przeplatają się, jak już wspomniano wcześniej, ze słowami katechetki czytającej Apokalipsę i głosem premiera rządu Czechosłowacji towarzysza Antonína Zapotockiego:

Jan widzi siedmiu aniołów z siedmioma trąbami. Ale zamiast trąb odezwały się głośniki. Połączyły Gottwaldov z Pragą, Pragę ze światem, świat ze wszechświatem i do Objawienia dołącza głos premiera rządu CSRS towarzysza Antonína Zapotockiego: „Pomyślcie o czasach przed ponad dwudziestu laty, [...]. Wtedy również na cały świat miłujący pokój, świat ludzi pracy spadła tragiczna wieść, wieść o wielkiej stracie. Dwudziestego pierwszego stycznia zmarł genialny twórca Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej [...], towarzysz Władimir Iljicz... I spłonęła wszystka trawa zielona”, opada głos pani katechetki Koblížkovej. Trąbi drugi anioł. I trzeci, czwarty, piąty – tu spadła z nieba gwiazda, która otworzyła studnię czeluści, a z czeluści uniósł się dym... Kapitalistyczny świat, a razem z nim jego przywódcy wierzyli, że nadszedł ostateczny kres komunizmu (361).

Nacjonalizacja hotelu, należącego do dziadka, należy również do historii prywatnej bohatera (229). Ofiary systemu komunistycznego mają tu imiona i nazwiska, wcześniejsze losy oraz relacje z rodziną, przyjaciółmi i znajomymi. Opis destrukcji ich dotychczasowego świata pojawia się chociażby we fragmencie dotyczącym upaństwowienia pracowni kapeluszy: „Biedna panna Lea! Za dwa lata usłyszy, że jej atelier ma zostać znacjonalizowane czy też przekazane miejskiemu przedsiębiorstwu usług komunalnych. Pewnej ciepłej nocy do bajkowego ogrodu za domem wyniesie wszystkie swoje kapelusze [...] i potrze zapałką o draskę. Wybuchnie pożar” (169–170).

Perspektywa dziecięcego bohatera sprawia, że doświadczenia osobiste są równie istotne jak publiczne. Do rangi ważnego wydarzenia urasta w powieści zjawisko astro-nomiczne – zorza polarna, na oglądanie której umawia się dawna śmietanka towarzyska. Podczas rozmów pada nazwisko Milady Horákovéj, którą skazano na śmierć po wielkim procesie politycznym: „A Milada Horáková? [...] Zrobili z niej wroga i szpiega, jej też nie pomogło, że była w obozie. Nic jej nie pomogło, nawet listy od mężów stanu z całego świata. [...] Gottwald kazał ją powiesić, kanalia!” (280).

Historia z napiętnowaniem pani Mandlíkovéj jako wroga klasowego, choć rozgrywająca się w sferze publicznej, także ma wymiar prywatny. To matka konkretnego, bliskiego kolegi, z którym bohatera łączyły zabawy i wspólnie spędzany czas.

Na przykładzie jego losów można prześledzić stały mechanizm działania władzy komunistycznej wobec reprezentantów przedwojennych: najpierw odebranie majątku, potem aresztowanie ojca, napiętnowanie matki i wreszcie próba zmuszenia syna, by publicznie potępił i odciął się od niej. Bohater powieści Bajaji jest świadkiem niszczenia owej rodziny, zapada mu to w pamięć na równi z zabawami nad rzeką Dřevnicą.

Lata 50. XX wieku przedstawione w powieści *Nad piękną modrą Dřevnicą* to okres budzący grozę i nostalgię zarazem („mieliśmy swoją Dřevnicę”) (391), ale przede wszystkim są to czasy, które zaważyły na psychice narratora do tego stopnia, że odczuwa on przymus powrotu do nich po latach. Stworzenie koherentnej historii życia wymaga od niego rozliczenia się z tym okresem, poddania go operacjom narracyjnym i interpretacyjnym w celu wykreowania tożsamości w sensie zintegrowanej osobowości³³.

Czasy stalinizmu widzimy oczami dziecka. Zabieg ten pozwala z jednej strony uchwycić proces destrukcji społecznej (likwidacja burżuazji), a z drugiej zdemaskować zniewalające mechanizmy komunistycznej propagandy, w której zaprojektowano paretyczny ideał dziecka, gotowego w imię walki z wrogiem klasowym opluwać własną matkę. Lojalność wobec najbliższych ma zostać zastąpiona posłuszeństwem Partii.

Bibliografia

- Bajaja A., *Nad piękną modrą Dřevnicą*, przeł. D. Dobrew, Wrocław 2017.
- Bukovjanová K., *V rytmu zlínského valčíku Vzpomínkový román Antonína Bajaji*, „Host” 2010, nr 2, <https://casopishost.cz/archiv-bibliografie/244-cislo-02-10> [dostęp: 29.03.2023].
- Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.
- Chłosta-Zielonka J., *Terapeutyczny wymiar gatunków autobiograficznych w wypowiedziach autorek XX i XXI wieku*, Olsztyn 2021.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.
- Demetrio D., *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, przeł. A. Skolimowska, Kraków 2000.
- Fialová A., *40. a 50.léta v současné české próze*, <https://www.czechlit.cz/cz/feature/40-a-50-leta-v-soucasne-ceske-proze/> [dostęp: 12.03.2023].
- Halbwachs M., *Společné ramy paměti*, przeł. M. Król, Warszawa 2008.
- Kantůrková E., *Antonín Bajaja: Na krásné modré dřevnici*, 15.12.2009, <https://www.respekt.cz/spisovatele-o-knihach/antonin-bajaja-na-krasne-modre-drevnici> [dostęp: 29.03.2023].
- Królak J., *Wielkie widowiska czeskiego stalinizmu Perspektywa performatyczna*, Kraków 2020.
- Kuryś-Szyncel K., *Biografia rodzinna – dynamika systemów rodzinnych w perspektywie narracyjnej*, „Forum Pedagogiczne” 2021, nr 2(11), s. 183–195, <https://czasopisma.uks.edu.pl/index.php/fp/article/view/9603/8515> [dostęp: 12.03.2023].
- Madejski J., *Praktykowanie autobiografii Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, Szczecin 2017.

³³ *Modi memoranda. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014, s. 54.

- Modi memoranda. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.
- Nora P., *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37–43.
- Rybak-Komeluk A., *Pamięć autobiograficzna i jej znaczenie w wybranych zaburzeniach psychicznych*, „Psychiatria Polska” 2016, nr 50, s. 959–972.
- Rybicka E., *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 40–55.
- Schneider J., *Valčík za doprovodu budovatelských pochodů v pozoruhodné knize Antonína Bajaji*, 2010, https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/valcik-za-doprovodu-budovatelskych-pochodu-v- pozoruhodne-knize-antonina-bajaji.A100406_162710_kavarna_chu [dostęp: 29.03.2023].
- Skotnicka-Maj A., *Rosyjska proza wspomnieniowa lat 1953–1978. Autobiografia. Dokument. Autotematyzm*, Katowice 1991.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, [w:] *Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Wydział I Filologiczny*, t. 9, Lwów 1938, s. 1–374, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?showContent=true&id=482188> [dostęp: 13.03.2023].
- Szczerski A., *Modernizacje Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010.
- Wojda D., [wypowiedź], *O epistolografii. Rozmowa z udziałem: Anny Arno, Anny Pekańiec, Elżbiety Rybickiej, Doroty Wojdy*, „Dekada Krakowska” 2012, nr 3/4, s. 6–15.

The image of the 1950s in epistolary-memoir prose by Antonín Bajaja *Nad piękną modrą Dřevnicą*

Abstract

The purpose of the paper is the interpretation of the novel *Nad piękną modrą Dřevnicą* by Antonín Bajaja in terms of the image of the Stalinist period in Czechoslovakia. The interpretive perspective has been determined by the theory of letter (Stefania Skwarczyńska and Anita Całek), the category of autobiographical memory, autobiographical place, as understood by Małgorzata Czermińska, as well as autotherapy through work with memory.

By bringing back memories in the letters to his sister, the narrator updates the concept of his identity and reshapes his self-awareness, which was manipulated in his childhood by the communist propaganda. The mechanisms behind this propaganda are revealed years later by the protagonist-narrator. The schizophrenic type of life under communist rule has been illustrated by the example of the family and city Zlina/Gottwaldova.

Słowa kluczowe: Antonín Bajaja, literatura czeska, proza wspomnieniowa, proza epistolarna, pamięć autobiograficzna, stalinizm

Keywords: Antonín Bajaja, Czech literature, memoir prose, epistolary prose, autobiographical memory, Stalinism

Tomasz Ryrych

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-9475-0563

Przemrażanie historii. *Lód* Jacka Dukaja jako metapowieść historiograficzna

I.

Twórczość Jacka Dukaja, zwłaszcza zaś monumentalna powieść *Lód*, stanowi dla badaczy pewien problem w obszarze przyporządkowania genologicznego. Tendencja pisarza do swobodnej literackiej gry z konwencją, wieloaspektowa intertekstualność i płynna gatunkowość nadają poszczególnym dziełom charakter polifoniczny i wymykający się sztywnym ramom teoretycznoliterackim¹. Z całą pewnością trudno jego twórczość określić mianem literatury popularnej, chociaż wybrana przez Dukaja konwencja science fiction w tym właśnie kontekście powinna być rozpatrywana. Właściwie nic nie stoi na przeszkodzie, aby w taki sposób odczytywać także *Lód*, choć przecież – biorąc pod uwagę kunsztownie poetycki język powieści, jej objętość nawiązującą do tradycji dziewiętnastowiecznych i złożoność narracyjną² – trudno tu mówić o fenomenie literatury popularnej. Popularnej, a więc rozumianej jako powszechna, łatwa w odbiorze, służąca przede wszystkim rozrywce czytelniczej, niekoniecznie wymagająca dużego zaangażowania intelektualnego. W tym kontekście Dukaj będzie bezpośrednim spadkobiercą literackiej myśli i warsztatu Stanisława Lema. Tak też – to znaczy stawiając obu w jednym szeregu – zwykło się ich współcześnie traktować³. Obaj też drastycznie wyłamują się z popularnej konwencji literatury fantastyczno-naukowej i podążają mocno zindywidualizowanymi ścieżkami rozwoju pisarskiego.

¹ P. Przytuła, *Poza postmodernizm: Jacek Dukaj i spór o uniwersalia*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 143.

² Por. P. Gorliński-Kucik, *O tym, jak zrobiony jest „Lód” Jacka Dukaja*, [w:] *Literatura popularna*, t. 2: *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos i in., Katowice 2014, s. 275–287.

³ P. Przytuła, *Krytycznie o gatunku – Lema i Dukaja poglądy na fantastykę naukową*, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 3, s. 126–127.

Odsuwając na bok problematykę literatury popularnej i miejsca, jakie w niej zajmuje – choćby teoretycznie – Jacek Dukaj, należy zastanowić się nad potencjalną możliwością wpisania monumentalnej powieści Dukaja w genologiczne kryteria metapowieści historiograficznej w kontekście badań Lindy Hutcheon⁴. Drzwi ku takiemu umiejscowieniu *Lodu* otwiera jego niewątpliwie postmodernistyczny charakter, mocno podkreślany przez badaczy⁵. Mimo tego Piotr Przytuła zwraca uwagę, iż sam Dukaj krytycznie odnosi się do prób określenia własnej twórczości jako „wcielenia postmodernistycznej idei”, i wyraźnie zaznacza: „postmodernizm jest [więc] u Dukaja raczej efektem ubocznym, aniżeli świadomą strategią twórczą”⁶.

Podążając jednak tropem postmodernistycznym, warto wspomnieć koncepcje komplementarnego – bo podejmującego w postmodernistycznym kontekście ten sam temat historyzmu – do Hutcheon Haydena White’a, dla którego dychotomia i pozorny antagonizm pomiędzy historią a literaturą *per se* sprowadza się wyłącznie do opozycji pomiędzy rzeczywistością a fikcyjnymi fantazmatami⁷. Jeżeli za pewnik przyjmiemy, iż narracja *Lodu* toczy się w rzeczywistości dziewiętnastowiecznej⁸, przywołanie White’owskiej *Metahistory* wydaje się mocno uprawomocnione. Wszak problem, który podejmował White, jest „historią świadomości historycznej XIX-wiecznej Europy”⁹. Pamiętać przy tym należy, że *Lód* nie jest przecież historycznym fantasy, lecz narracją realistyczną; wariacją na temat potencjalnych możliwości historycznych. Jej tłem pozostają wydarzenia wykraczające poza granice świata nauki i tym samym wpisuje się w White’owski schemat prozy historycznej. Powieść Dukaja to fikcjonalne – bo interpretujące – dywagacje na temat przeszłości¹⁰.

II.

Bartłomiej Szleszyński zwraca uwagę, że twórczość Jacka Dukaja, zwłaszcza zaś *Lód*, cechuje się przede wszystkim dopracowanym do perfekcji – przesadnie wręcz realistycznym – światotwórstwem. Jeśli więc rzeczywistość powieści Dukaja ma komponent fantastyczny, to realizuje się on przede wszystkim w dopracowanym do najdrobniejszych szczegółów odtworzeniu świata wyobrażonego¹¹. Pod tym względem może

⁴ Por. L. Hutcheon, *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. J. Margański, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 216–229

⁵ P. Przytuła, *Poza postmodernizm...*, dz. cyt., s. 142; P. Gorliński-Kucik, *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice 2017, s. 24–25.

⁶ P. Przytuła, *Poza postmodernizm...*, dz. cyt., s. 144.

⁷ H. White, *Proza historyczna*, tłum. R. Borysławski i in., red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 13.

⁸ Przyjmując, że kres „długiego stulecia” zaznacza wojna światowa, która w narracji *Lodu* nigdy się nie wydarzyła, taka teza wydaje się w pełni uzasadniona.

⁹ E. Domańska, *Wokół metahistorii*, [w:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków [cop. 2000], s. 14.

¹⁰ N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź 2019, s. 53.

¹¹ B. Szleszyński, *Rozważania przy rekonstruowaniu rekonstrukcji. O tym, jak wiek XIX w „Lodzie” Jacka Dukaja zbudowano*, [w:] *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011, s. 145.

on swobodnie „konkurować w czytelniczej recepcji ze światem aktualnym”¹². Komentując fantastyczną realność kreacji *Lodu*, Jerzy Jarzębski zauważa:

Dlatego *Lód*, przy całej fantastyczności wyjściowego pomysłu jest jednocześnie bardzo realistycznym obrazem obrazem świata, w którym carat przetrwał skutek „zamarznięcia” Rosji, a wraz z nią – „zamrożenia” również logiki, która pozostała przy swej dwuwartościowej wersji. Konsekwencje tego stanu rzeczy pisarz analizuje w dziedzinie polityki, ekonomii, techniki, wierzeń religijnych, stosunków międzyludzkich, języka, itd. W rezultacie świat zmyślony wydaje się bardziej fascynujący i złożony od współczesnej nam rzeczywistości¹³.

Wyobrażony jednak w *Lodzie* świat nie jest jakościowo i ontologicznie całkowicie odmienny od rzeczywistości. Dukaj w lodowym światotwórstwie podąża bowiem jedną z bocznych dróg gatunku fantastyki naukowej, kierując się w kierunku historii alternatywnych, czyli allohistorii.

Historia alternatywna to szczególnie rodzaj powieściowej narracji spopularyzowany w ostatnich latach. Naturalne wątpliwości badawcze wzbudza fakt, że w zdecydowanej większości historie kontryfakcyjne zdominowane są przez dzieła bazujące na przetrwionych już po wielokroć mitach narodowych, imperialnych mrzonkach i snach o potęgde¹⁴. Bez wątplenia popularność tego gatunku ma swoje korzenie w odrodzeniu paradygmatu romantycznego i wzmacnianej stale potrzebie społeczno-politycznej odtwórczego z nim (i historią jako taką) dialogu. Narracja historii alternatywnej otwiera dla takiej rozmowy przestrzeń. Poprzez manipulowanie faktami historycznymi, przeinaczanie ich i swobodne dywagowanie „co byłoby gdyby”, w świecie allohistorycznym możliwe jest wyobrażenie zwycięskich XIX-wiecznych zrywów niepodległościowych¹⁵ czy ukazanie współczesnej Polski w perspektywie europejskiego mocarstwa¹⁶. Z popkulturowego punktu widzenia historie alternatywne są propozycją niezwykle interesującą, z całą pewnością trafiającą w potrzeby odbiorcze bądź czytelnicze, lecz niestety – zazwyczaj – cechują się mizerną wartością poznawczą i estetyczną¹⁷. Szczytne założenie reinterpretacji i konfrontacji z narodowymi mitami nie wiąże się z ich dekonstrukcją, lecz zaledwie z prze-pisaniem¹⁸. Tak będzie się działo

¹² N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk...*, dz. cyt., s. 171.

¹³ J. Jarzębski, *Fantastyka i pesymizm*, [w:] *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011, s. 116.

¹⁴ N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk...*, dz. cyt., s. 86.

¹⁵ Por. K.T. Lewandowski, *Orzeł bielszy niż gołębicą*, Warszawa 2013.

¹⁶ Por. A. Pilipiuk, *Operacja Dzień Wskrzeszenia*, Lublin 2018.

¹⁷ W tym miejscu warto zaznaczyć, że dywagacje dotyczące historii kontryfakcyjnej nie są wyłącznie domeną literatury popularnej. Historyczną grę z alternatywnymi wizjami dziejów Polski podjęli również historycy (np. Andrzej Garlicki, Janusz Tazbir, Andrzej Chwalba), por. *Gdyby... Całkiem inna historia Polski. Historia kontryfakcyjna*, red. E. Olczak, J. Sobak, Warszawa 2008.

¹⁸ T. Ryrych, *Biały steampunk – dwa oblicza carskiej Rosji. „Lód” Jacka Dukaja i cykl opowiadań o doktorze Skórzewskim Andrzeja Pilipiuka*, „Creatio Fantastica” 2019, nr 1, s. 103–104.

zwłaszcza w przypadku wysokonakładowych, pulpowych publikacji, jak chociażby utwory Lewandowskiego i Pilipiuka, przytoczone w przypisie 15 i 16.

Przy takim *status quo* narracji allohistorycznych w interesujący sposób wybija się Jacek Dukaj, który, jak zauważa Lemann, idzie „pod prąd narodowym resentymem”¹⁹. Tak jak Stanisław Lem zamienił *Solaris* z opowieści fantastyczno-naukowej w kognitywny traktat przeciw antropocentryzmowi, tak samo Dukaj zamienia narrację allohistoryczną w opowieść o historii jako takiej²⁰. Historii niejako odseparowanej od tych, którzy mogliby ją spisać; historii wolnej od ingerującego w nią – przynajmniej do czasu – człowieka. Dlatego między innymi, że uczynił ją jedną z głównych, jeśli w ogólnie nie najgłówniejszą postaci swojej narracji. W przestrzeni narracyjnej *Lodu* zachodzi to, co Linda Hutcheon nazwie „samoświadomym wymiarem historii”²¹. Dukaj posuwa się być może jeszcze o krok: oddając historii nie tylko samoświadomość, ale także pozór samostanowienia się, czy raczej samostawania.

Na początku tych dywagacji należy przede wszystkim odpowiedzieć sobie na pytanie, o czym opowiada *Lód* Dukaja. Jest to o tyle powieść historyczna, iż jej akcja dzieje się w czasie historycznie określonym. To przeszłość właściwie już niepamiętana; oddalona od współczesności o trzy lub nawet cztery pokolenia. Akcja powieści rozpoczyna się w latach 20. XX wieku w Warszawie; zgodnie jednak z narracją allohistoryczną nie jest to historyczna Warszawa. Do skandalu ontologicznego – a więc manifestacji sił niewyjaśnionych, wydarzenia spoza granic pojmowanego rozumem świata – dochodzi w Dukajowskim świecie kilkanaście lat wcześniej. Skandalem tym, a więc wydarzeniem inicjującym kreację rzeczywistości z alternatywną historią w tle, jest katastrofa tunguska; zdarzenie jak najbardziej historyczne, dość dobrze opisane w literaturze przedmiotu, choć na dobrą sprawę nie do samego końca wyjaśnione. W Dukajowskiej kreacji katastrofa tunguska staje się wyzwalczem alternatywnej ścieżki historii: w kontekście zarówno socjologicznym, jak i technologicznym, narodowym i politycznym oraz historiograficznym. Na potrzeby niniejszego artykułu istotna będzie ta ostatni kwestia.

Nowatorskim konceptem Dukaja jest zagadnienie „zamrożonej historii”. Konsekwencją uderzenia bolidu tunguskiego było zlodowacenie, rozumiane tak dosłownie – jako nawrót do symbolicznej epoki lodowcowej, jak i metaforycznie. W momencie skandalu ontologicznej glacji uległa także i historia. Nie oznacza to jednocześnie, że czas jako taki przestał płynąć. Historia jednak – rozumiana jako coś permanentnego i tworzącego się *in statu nascendi* – **przestała się dziać**. Świat przedstawiony zatrzymał się w roku 1908 na płaszczyźnie politycznej, społecznej i kulturowej. Wydaje się, że pomysł glacji historii w pewien sposób nawiązuje do tez Francisa Fukuyamy. Podobnie jak amerykański socjolog, Dukaj tworzy rzeczywistość, w której odrzucić należy przynależną starożytności koncepcję dziejów cyklicznych oraz chrześcijańsko-oświeceniową koncepcję historii linearnego wiecznego postępu. Moment publikacji *Końca historii* w kontekście dominacji politycznego modelu demokratyczno-liberalnego jest dla Fukuyamy chwilą, gdy „nie będzie już dalszego rozwoju podstawowych zasad

¹⁹ N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk...*, dz. cyt., s. 87.

²⁰ B. Szleszyński, *Rozważania przy rekonstruowaniu rekonstrukcji...*, dz. cyt., s. 169.

²¹ L. Hutcheon, *Historiograficzna meta powieść...*, dz. cyt., s. 216.

oraz społecznych instytucji, wszystkie istotne problemy znajdą bowiem swe ostateczne rozwiązanie”²². Nawet jeżeli myśl Fukuyamy w pewien sposób się zdezaktualizowała, to trudno nie odnaleźć sieci intertekstualnych powiązań pomiędzy jego koncepcjami, a lodowym światem Dukaja.

Dokonując niewielkiego *résumé*: narracja powieści zakotwiczona jest w konkretnych realiach czasowych, przeszłych, choć to przeszłość odległa od współczesności o niespełna stulecie. Świat *Lodu* naznaczony zostaje jednak piętnem skandalu ontologicznego – także bardzo wyraziście zakotwiczonego w historii niealternatywnej – który doprowadził do historycznego dysonansu: od chwili katastrofy tunguskiej wydarzenia historyczne potoczyły się zupełnie innym torem. Nie przeszkadza to jednak Dukajowi nadpisywać historię, opowiadać o wydarzeniach, które działy się w świecie alternatywnym. Nie jest to jednak opowiadanie całkowicie na nowo. Taka teza byłaby mocną nadinterpretacją. Dukaj stosuje raczej metodę palimpsestową. Pretekstem dla autora *Lodu* jest historia XX wieku, na którą nadpisuje on świat wyobrażony, allohistorię zlodowacenia epoki wielkich mocarstw. Spod palimpsestu rzeczywistości alternatywnej momentami wyłania się tekst pierwotny: historia z podręczników szkolnych. Objawia się ona epifanicznie w postaci realnie żyjących, historycznych osobistości: Nicoli Tesli, Grigorija Rasputina, Alfreda Tarskiego czy Józefa Piłsudskiego. Czytelnik poznaje świat *Lodu* tak, jakby uczył się historii całkowicie na nowo. Wyraziście podkreśla ten fakt Gorliński-Kucik, pisząc o „retropolacji” Dukajowskiej allohistorii:

[...] z kolei [w *Lodzie* Dukaj] wychodzi od jednego elementu („wydarzenia zmieniającego” [czyli skandalu ontologicznego – T.R.]) i ekstrapoluje jego skutki w przyszłość, tyle że od konkretnego momentu w przeszłości (jest to zatem swoista retropolacja). Innymi słowy: wydarzenia zmieniające miało miejsce w powieści w roku 1908 i od tego momentu zaczyna się ciąg nakładających się na siebie przyczyn i skutków²³.

Takie przedstawienia (allo/meta)historyczności świata Dukaja wydaje się konsekwentnie współbrzmieć z jego własnymi słowami: „To nie fabuła ustanawia świat, lecz świat ustanawia macierz możliwych fabuł”²⁴. Względem fabuły pierwotny musi – bądź powinien – być kontekst świata przedstawionego; w konkretnym przypadku *Lodu* będzie chodziło o kreację historii czy też – jak wcześniej zauważono – jej palimpsestowe nadpisanie. Wyraziste zakotwiczenie *Lodu* w pre-historii i precyzja opisu świata przedstawionego sprawiają, że narracja powieści ułatwia – czy wręcz nakłania – odbiorcę do całkowitego wniknięcia, zanurzenia się w zaproponowanym alternatywnym świecie i w skrajnym być może przypadku uznania go za rzeczywistość równoległą, równie prawdopodobną historycznie, jak rzeczywistość podręcznikowa. Tego zdania jest m.in. Krzysztof M. Maj, podkreślając immersyjną powolność narracji Dukajowskich opowieści (w tym także i *Lodu*)²⁵.

²² F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań [cop. 1996], s. 11.

²³ P. Gorliński-Kucik, *O tym, jak zrobiony jest „Lód”...*, dz. cyt., s. 277.

²⁴ J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, 2.02.2010, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/stworzenie-swiatej-jako-galez-sztuki-144587> [dostęp: 20.03.2023].

²⁵ K.M. Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015, s. 198.

III.

Powyższe refleksje każą zastanowić się, czy *Lód* w swej złożoności nie powinien zostać genologicznie wyrwany ze sztywnych, być może częściowo uwłaczających mu ram, literatury popularnej i przeniesiony w obszar metanarracji historiograficznych. Koncepcja taka została już przez Gorlińskiego-Kucika zaproponowana i jednocześnie – być może przedwcześnie – odrzucona:

Wydaje się, że *Lód* nosi pewne cechy historiograficznej metapowieści, jednak w mniejszym stopniu rozwija wątek historiograficzny – nie demaskuje bowiem procesu tworzenia historii poprzez tekst i nie podważa tym samym rzetelności historiografii, jak działa się to w innych powieściach reprezentujących ten typ. Tym samym *Lód* można nazwać raczej „metapowieścią historyczną”²⁶.

Linda Hutcheon, kanadyjska badaczka literatury posmodernizmu i twórczyni pojęcia metapowieści historiograficznej, wskazuje, iż jej dystynktywną cechą jest parodystyczny, autoreferencyjny i intertekstualny charakter narracji²⁷. Podkreśla, iż metapowieść historiograficzna cechuje się polifonicznym i transfikcyjnym charakterem, co wyrasta przede wszystkim z tradycji postmodernistycznej. I – co wydaje się kluczowe dla Hutcheon – „historiograficzna metapowieść jest podwojona w sposób szczególny, w ten mianowicie, że wpisuje się zarówno w historyczne, jak i w literackie interteksty”²⁸. We wstępie artykułu zaznaczono stosowne uwagi o postmodernistycznym charakterze *Lodu*. Przyjrzeć jednak należy się autoreferencyjnej oraz historiograficznej warstwie powieści oraz intertekstom podkreślającym ich obecność. Dominujący charakter rzeczonych warstw w *Lodzie* mocno podkreśla sam autor:

Jeśli *Lód* zaciska na świecie logikę Arystotelesa i dopiero tam, pod *Lodem*, istnieje Historia, to znaczy ciągłość prawdy między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, natomiast w trójwartościowym świecie *Lata* panuje jeno chaos milionów możliwości przeszłości i przyszłości – jeśli tak, to lute bynajmniej nie wypaczyły Historji: lute ustanawiają Historję, jedyną prawdziwą, jedyną możliwą. A wszystko, co poza *Lodem* – to nie-Historja, kolejne złudzenie szronu na historyczną skalę²⁹.

Możemy fragment ów czytać metaforycznie, dokonywać na nim filozoficznej wiewskcji, sięgając do tradycji Arystotelejskiej i zagadnień logicznych zarówno Kotarbińskiego, jak i Wittgensteina. Taka analiza jest jak najbardziej wskazana i podejmuje ją np. Lemann, wskazując, że:

²⁶ P. Gorliński-Kucik, *O tym, jak zrobiony jest „Lód”...*, dz. cyt., s. 342.

²⁷ L. Hutcheon, *Historiograficzna meta powieść...*, dz. cyt., s. 219–220.

²⁸ Tamże, s. 221.

²⁹ J. Dukaj, *Lód*, t. 2, Kraków 2016, s. 295.

Zgodnie z wcieloną w życie [w *Lodzie*] logiką trójwartościową Kotarbińskiego przeszłość jest miejscem konstrukcji; pamięć jest żywołem niepewnym, ludzie pamiętają przecież różne wersje tego samego zdarzenia, a fakt pamięci czyni je dla nich właśnie prawdziwymi³⁰.

Lecz przecież zasadne jest także dosłowne odczytywanie historiograficznych fragmentów narracji Dukaja. Nie jest historią to, co się przez nią rozumie; nie jest historią to, co złudnie podpowiada niepewna przecież pamięć. Nie ma innej historii niż ta, która zawarta jest w powieści. I aby dopełnić jeszcze chaosu potencjalnych możliwości zarówno przeszłości, jak i przyszłości, Dukaj w tym samym toku dyskusji historiozoficznej dodaje tonem autoparodystycznym, ironicznym: „Nie poznasz prawdy, prawda o przeszłości nie istnieje”³¹. Autor wpisuje się w tym samym w tendencje relatywizowania przekazu historycznego, co przecież dość wyraziście postulował Hayden White, wskazując, że w istocie nie istnieje wyrazista granica między historiografią naukową, a literaturą *stricto* historyczną³².

Wspominana już immersyjność *Lodu* sprawa, iż rzeczywiście dochodzi do swojego splątania i uwikłania w celowo parodystyczne paradoksy: nie ma prawdy o przeszłości. Istnieje natomiast jakaś ogólna i bardzo deterministyczna prawda o czasie przyszłym: „pod Lodem [przyszła] historia staje się w pełni zdeterminowana i rozwija się bez żadnych alternatyw”³³.

Nie mogąc dociec, jaka prawda (bądź też: ile równoległych prawd) kryje się w przeszłości, protagoniści powieści wchodzą w pakt z historią zamrożoną, aby – tutaj autoreferencja i ironia Dukaja osiągają apogeum – utworzyć „Towarzystwo Przemysłu Historji S.A.”. Pozbawieni możliwości opanowania prawdy przeszłej, sięgają po możliwość manipulacji prawdą przyszłości. Rozmowa, stanowiąca rzeczzone towarzystwo, odbywa się pomiędzy głównym bohaterem, Benedyktem Gierosławskim, a „Pierwszym Ministrem Rządu Tymczasowego Zjednoczonych Stanów Syberii”. Jeśli weźmiemy pod uwagę pozystywistyczne i realistyczne elementy konstrukcji *Lodu* oraz jego intertekstualny charakter, to nasuwa się całkowicie zrozumiałe skojarzenie z „rozmową założycielską” między Borowieckim, Baumem i Weltem w *Ziemi obiecanej* Reymonta. U polskiego noblisty z „potrójnego nic” wynika, iż „razem właśnie mamy tyle, w sam raz tyle, żeby założyć wielką fabrykę”³⁴. U Dukaja zaś potencjalne i „zamrożone” nic wystarcza do sterowania i manipulowania historią:

[...] *Lód* pokazał nam, mój drogi doktorze – ciągnęłam spokojnie już – jak to można wpłynąć i na tę biologję Dziejów. I tak się prędzej czy później stanie, będziemy żyć w Historji zaprojektowanej przez człowieka. [...] Na koniec tak czy owak materja sklei się w jedno

³⁰ N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk...*, dz. cyt., s. 173.

³¹ J. Dukaj, *Lód...*, dz. cyt., t. 2, s. 387.

³² T. Pawelec, *Czy narratwista może zostać moralistą? (Haydena White'a teoria pisarstwa historycznego)*, „Er(r)go” 2001, nr 2, z. 3, s. 148.

³³ P. Majewski, *Błądni rycerze umysłu. O pisarstwie Jacka Dukaja*, [w:] *Ćwiczenia z rozpaczy...*, s. 510.

³⁴ W.St. Reymont, *Ziemia obiecana*, t. 1, Warszawa 1977, s. 10.

z idejami, to znaczy z liczbą, a Historia stanie się naszym środowiskiem naturalnym, naszym powietrzem i chlebem, jedynym ośrodkiem życia ludzkiego³⁵.

Historia jako towar i rzecz możliwa do kształtowania nie jest koncepcją całkowicie współczesną, wręcz przeciwnie: sięga do historycznych koncepcji Haydena White'a czy współczesnego myślenia o posthistorii i postpamięci. Przypomnijmy, że White, w nawiązaniu do koncepcji marksistowskich, całkiem wyraźnie przedstawiał narrację historyczną w charakterze towaru³⁶. Zaś postpamięć w koncepcjach Marianne Hirsch przestaje być obiektywną prawdą historyczną, zamieniając się w koncept podległy przekształceniom, zniekształcający się wraz z kolejnymi ponawialnymi narracjami, już nie tyle historycznymi, lecz na poły wręcz mitycznymi. Proces tych przekształceń pozostaje bezpośrednio związany z komponentem afektywnym, a więc wymykającym się całkowicie racjonalności i obiektywności. U Hirsch proces transformacji przebiega w przestrzeni dialogu międzypokoleniowego i emocjonalnego³⁷; u Dukaja w relacji tekstu z czytelnikiem.

Podobnie wyraziście zaprzeczenie wyrazistości i jednostronności historii wybrzmi u Ewy Domańskiej, dla której „wiedza o przeszłości stała się podlegającym prawom rynku towarem. Historię można kupić, sprzedać, przehandlować, wziąć na kredyt, spłacić, a wraz z nią tożsamość, którą gwarantuje”³⁸.

Dukajowska ironiczna koncepcja przemysłu historii bez wątpienia odnosi się do wspomnianych koncepcji, ale przede wszystkim sprawia, że diametralnie zmienić się musi optyka spojrzenia na historię. W *Lodzie* nie możemy spoglądać na nią jak na abstracyjny koncept intelektualny, bowiem staje się czymś namacalnym, co nie tylko można ująć w dłonie, lecz wprost – używając usprawiedliwionego przez proces uprzemysłowienia wyrażenia – obrabiać. Kiedy Gierosławski podczas wspomnianej „rozmowy założycielskiej” podsumowuje: „nażarłem się ryżu i Historji po uszy”³⁹, musimy traktować to na poły tylko metaforycznie. Powieść Dukaja można uznać za prawdziwie historyczną właśnie dlatego, że historia obecna jest w niej namacalnie i dosłownie, wręcz substancjalnie. Jej żywa obecność manifestuje się na kartach *Lodu* już choćby za pomocą archaizowanej pisowni oraz gestu zapisu słowa wielką literą – Historia.

Dukaj swoją ideę „przemysłu historii” (poszukiwanie nawiązań intertekstualnych z przemysłem kulturowym Adorna i Horkheimera też wydaje się uzasadnione) przedstawia jako rodzaj historycznej utopii; wizji idealistycznej, która przy próbie wcielenia w życie musi zamienić się w swoją własną antytezę. Autor *Xavrasza Wyzryna* doskonale zdaje sobie sprawę z zagrożeń i potencjalnych dystopijnych możliwości, jakie niesie ze sobą możliwość produkowania historii. Co ciekawe, głos oskarżycielski przeciwko

³⁵ J. Dukaj, *Lód...*, dz. cyt., t. 4, s. 1033.

³⁶ J. Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White'a*, Warszawa-Toruń 2015, s. 79.

³⁷ A. Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa-Toruń 2006, s. 53.

³⁸ E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 42.

³⁹ J. Dukaj, *Lód...*, dz. cyt., t. 4, s. 952.

„przemysłowi historii” zabiera drugoplanowany bohater, katorżnik-rewolucjonista. Interesujący i zapewne nieprzypadkowy wydaje się fakt, że podejmuje się obrony historii, która zapewne w rzeczywistości niezamrożonej tworzyłaby fundamenty marksizmu w wydaniu leninowsko-stalinowskim. Historyzm marksistowski, a więc pochodna koncepcji dziejów Hegla, zawierał w sobie przeciwieństwo wszystkiego tego, co postulowali badacze tacy jak Hayden White. W koncepcji heglowsko-marksistowskiej historię należy rozumieć jako koncept rządzący się prawami porównywalnymi z tymi, które rządzą naukami ścisłymi⁴⁰. O ile w koncepcjach Marksa „wydarzenie historyczne” jest konsekwencją swoistego determinizmu, o tyle u White’a „pojęcie to zachowuje zarówno elementy mityczne, jak i religijne – tym samym ma więcej wspólnego z czymś w rodzaju «cudu» niż ze zdarzeniem naturalnym”⁴¹. Werbalne starcie między producentami historii a katorżnikiem-rewolucjonistą to w istocie polemika między White’owskim narratywizmem historycznym, a historycznym materializmem. Fakt, iż „produkcję historii” atakuje marksista *de nomine*, to kolejny już ironiczny ukłon Dukaja w stronę czytelnika, zaś sama przemowa nosi znamiona literackiego persyflażu:

Alem wtedy nie wiedział, że wy naprawdę będziecie robić Historję! [...] Że sobie do tego maszyny pobudujecie, że naukę całą sporządzicie, że siebie posadzicie u steru dziejów i będziecie je wedle zamysłów własnych obliczać. [...] I żadnej ucieczki! Żadnej myśli o ucieczce! Nie będzie nawet w kogo bombami rzucać – skoro obrachujesz swoje KONIECZNOŚCI HISTORYCZNE! [...] Groza, groza! Tyran ludzkości idealny! Mechanik satanokracji!⁴²

Marlowowskie wykrzyknienie w ustach rewolucjonisty w istocie jest aktem oskarżenia pod adresem propozycji, aby całkowicie wyzbyć się z historii – tak przeszłej, jak i przyszłej – elementów probabilistycznych i prób uczynienia jej w wymiarze logicznym zero-jedynkowo deterministycznej. Dychotomia między probablistyką a determinizmem w *Lodzie* najpełniej uwypukla się w jego „matematycznym” wymiarze uosabianym przez postać Alfreda Tarskiego. Pomimo tego wydaje się jednak, że Dukaj podąża za myślą, iż tendencja do autorytaryzmu nie jest zależna od sposobu rozumienia historii i logiki. Innymi słowy: nie można od niego uciec. Historia – w obu przypadkach, i ta pod Lodem, i ta w świecie zrelatywizowanym, a więc za Dukajem: „zamrożona” – jest nieodłącznie związana z pewnymi wypaczeniami, za którymi stoi ludzka niedoskonałość. „A wy, wy wierzycie w ideje dla idej. [...] Taka będzie wasza Historja, taka będzie apoliteja wasza: Lód! Lód! Raj buchalterów i rabów bezdusznych” – będzie oskarżał Gierosławskiego „eks-katorżnik” Ziejcow, zrównując władzę nad „Historią” z uśmierceniem Boga: „Historja jest jedynym sposobem komunikacji Boga z człowiekiem”⁴³.

⁴⁰ M. Cichoracki, *Markowski materializm historyczny – koncepcja związku między bazą a nadbudową oraz prymat czynników ekonomicznych*, „Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna” 2012, t. I, nr 1, s. 134–135.

⁴¹ K. Gaczoł, *Narratywizm historyczny Haydena White’a w badaniach nad historią prawa*, „Folia Iuridica Universitatis Wratislaviensis” 2018, vol. 7(2), s. 94.

⁴² J. Dukaj, *Lód...*, dz. cyt., t. 4, s. 997.

⁴³ Tamże.

Truizm kontrmarksistowski, argument kontrdialektyczny chciałoby się rzec, a przecież wydaje się, że to zdanie kluczowe dla zrozumienia *Lodu* na płaszczyźnie tak filozoficznej, jak i historiograficznej.

IV.

Intertekstualny i w pewnej mierze totalnie autoreferencyjny charakter Dukajowskiej powieści wybrzmiał powyżej dość wyraziście. Nawiązania takie można wymieniać jeszcze długo podkreślając postmodernistyczny charakter *Lodu*. Być może należałoby mocniej jeszcze uwypuklić elementy historiograficzne, lecz nie wydaje się, aby zabiegi te mogły dodać coś jeszcze do myśli przewodniej. Interteksty mocniej być może historyczne niż literackie dominują nad misterną konstrukcją powieści Dukaja. Ale błędem byłoby mniemać, że ich zastosowanie ma charakter tylko i wyłącznie dystynktywnego podkreślenia przynależności do doby postmodernizmu. Jak pisze Hutcheon: „w obrębie tej pozornie zwróconej ku sobie intertekstualności, poprzez ironiczne inwersje, dodano parodii nowy wymiar: krytyczną relację sztuki do «świata» dyskursu – a poza tym do społeczeństwa i polityki”⁴⁴.

Możliwość odczytywania *Lodu* w kategoriach historiograficznej metapowieści daje sposobność do refleksji nad historią jako taką; przymusza tym do samych do zastanowienia się nad mechanizmami działania historii w aspekcie wielowymiarowym. Perspektywa naprzemiennie zamarzającego i tającego – w ujęciu historycznym – świata daje możliwość przyjrzenia się historii jako czemuś całkowicie namacalnemu; czemuś wyabstrahowanemu ze świata czystych pojęć i idei, a wprowadzonego w dającą się empirycznie badać rzeczywistość. Jeżeli uznamy to za pewnik, horyzont możliwych spojrzeń na twórczość Dukaja wydaje się znacząco poszerzać.

Bibliografia

- Cichoracki M., *Marksowski materializm historyczny – koncepcja związku między bazą a nadbudową oraz prymat czynników ekonomicznych*, „Filozofia Publiczna i Edukacja Demokratyczna” 2012, t. 1, nr 1, s. 133–138.
- Ćwiczenia z rozpacz. *Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*, red. J. Jarzębski, J. Momro, Kraków 2011.
- Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- Dukaj J., *Lód*, Kraków 2016.
- Dukaj J., *Stworzenie świata jako galaz sztuki*, 2.02.2010, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/stworzenie-swiata-jako-galaz-sztuki-144587> [dostęp: 20.03.2023].
- Fukuyama F., *Koniec historii*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań [cop. 1996].
- Gaczol K., *Narratywizm historyczny Haydena White’a w badaniach nad historią prawa*, „Folia Iuridica Universitatis Wratislaviensis” 2018, vol. 7(2), s. 87–110.

⁴⁴ L. Hutcheon, *Historiograficzna meta powieść...*, dz. cyt., s. 226.

- Gdyby... *Całkiem inna historia Polski. Historia kontryfaktyczna*, red. E. Olczak, J. Sabak, Warszawa 2008.
- Gorliński-Kucik P., *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice 2017.
- Hutcheon L., *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, tłum. J. Margański, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 216–229.
- Lemann N., *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź 2019.
- Literatura popularna*, t. 2: *Fantastyczne kreacje światów*, red. E. Bartos i in., Katowice 2014.
- Mach A., *Świadkowie świadectw. Postpamięć zagłady w polskiej literaturze najnowszej*, Warszawa–Toruń 2006.
- Maj K.M., *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Kraków 2015.
- Muchowski J., *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White’a*, Warszawa–Toruń 2015.
- Przytuła P., *Krytycznie o gatunku – Lema i Dukaja poglądy na fantastykę naukową*, „Bibliotekarz Podlaski” 2021, nr 3, s. 125–140.
- Przytuła P., *Poza postmodernizm: Jacek Dukaj i spór o uniwersalia*, „Prace Literaturoznawcze” 2013, nr 1, s. 141–149.
- Reymont W.St., *Ziemia obiecana*, t. 1–2, Warszawa 1977.
- Ryrych T., *Biały steampunk – dwa oblicza carskiej Rosji. „Lód” Jacka Dukaja i cykl opowiadań o doktorze Skórzewskim Andrzeja Pilipiuka*, „Creatio Fantastica” 2019, nr 1, s. 97–114.
- Szleszyński B., *Rozważania przy rekonstruowaniu rekonstrukcji. O tym, jak wiek XIX w „Lodzie” Jacka Dukaja zbudowano*, [w:] *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków [cop. 2000].
- White H., *Proza historyczna*, tłum. R. Borysławski i in., red. E. Domańska Kraków 2009.

Freezing over history. *Lód* (Ice) by Jacek Dukaj as a historiographic metanovel

Abstract

The purpose of the article is to demonstrate that *Lód* by Jacek Dukaj might be interpreted – referring to the methodology of Linda Hutcheon – as a historiographic metanovel. The most important element indicating such a clue is the shift from an allohistorical narration to a story about the nature of history itself. Dukaj treats history as if it were a personal character in his novel. The notable and almost freezing over presence of history in *Lód* proves that an attempt at this kind of reading enables interpretive endeavours in the context of the entire contemporary historiographic discourse that was initiated by the works of Hutcheon or Hayden White. The traces of postmodernist persiflage allow to look at Dukaj’s novel in a context that is much broader than only word-building fiction, which is far too often categorized as popular literature. The author of *Lód* – as I have been trying to show – has turned his work into a treatise about the mechanisms that rule history, posthistory and postmemory, which in the Polish culture seems to be a direct answer to the concept of romantic paradigm, as proposed by Maria Janion.

Słowa kluczowe: Jacek Dukaj, metapowieść historiograficzna, allotopia, nowy historyzm

Keywords: Jacek Dukaj, historiographic metanovel, allotopy, new historicism

Katarzyna Horabik

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-8503-3423

Konstruowanie siebie w opowieści – o historii i tożsamości w *Domu kata* Andrei Tompy

Historia osobista na mapie politycznej

Debiutancka powieść Andrei Tompy ukazała się w Polsce w 2016 roku pod tytułem *Dom kata* (przeł. Anna Butrym), nakładem Wydawnictwa Książkowe Klimaty, na sześć lat po swojej węgierskojęzycznej premierze, choć już w 2014 polscy czytelnicy mieli okazję zapoznać się z fragmentami opublikowanymi w „Literaturze na Świecie”¹. Wznawiane na Węgrzech kilkakrotnie dzieło nosi w oryginalnym wydaniu podtytuł: *Historie ze złotej epoki* (węg. *A hóhér háza. Történetek az aranykorból*), z którego w tłumaczeniu zrezygnowano – wydaje się jednak istotny w kontekście całego misternie skonstruowanego zbioru opowieści. Mamy tutaj bowiem do czynienia z próbą spojrzenia na skomplikowaną rzeczywistość Rumunii w latach 80. ubiegłego wieku z perspektywy dorastającej Węgierki o żydowskich korzeniach. Ten niełatwy splot staje się inspiracją do powstania quasi-autobiograficznej prozy uwikłanej w specyficzny język i porządek opowieści, będącej swoistym świadectwem doświadczenia pełnej sprzeczności i brutalności historii Europy Środkowej w XX wieku.

Andrea Tompa to węgierska pisarka urodzona w 1971 roku w Kolożwarze/Kluż-Napocze² (węg. Kolozsvár, rum. Cluj-Napoca), mieście na Wyżynie Transylwańskiej, historycznej stolicy Siedmiogrodu. Od 1990 roku mieszka w Budapeszcie, gdzie ukończyła studia na stołecznym Uniwersytecie im. Loránda Eötvösa. Choć jej wykształcenie akademickie związane jest z filologiami dwóch obszarów językowych – węgierską oraz

¹ „Literatura na Świecie” 2014, nr 3–4.

² W artykule przyjmuję zapis „Kolożwar”, zgodnie ze strategią tłumaczki, Anny Butrym, ponieważ w takim brzmieniu występuje w książce. Polska nazwa słownikowa to Koloszwaz/Kolożwar lub Kluż Napoca, jednak każda z tych form nacechowana jest konkretnym spojrzeniem na ten region i przynależność państwową miasta. Aby uniknąć tego dylematu, podążam za zapisem oryginalnym i jego polskim tłumaczeniem.

rosyjską – zawodowo zajmuje się przede wszystkim teatrem, historią i krytyką teatralną. Jej pierwsza powieść otrzymała nagrodę dla debiutu literackiego Siedmiogrodzkiej Fundacji dla Literatury Węgierskiej, a także polską Nagrodą im. Natalii Gorbaniewskiej dzięki nominacji do nagrody „Angelus”. Mimo niewielkiego dotychczasowego dorobku za swoją twórczość literacką otrzymała już wiele istotnych wyróżnień, między innymi w 2014 roku nagrodę im. Tibora Déryego za wyjątkowe zasługi dla węgierskiej literatury, a rok później prestiżową nagrodę im. Sándora Máraiego.

Opublikowała cztery utwory: *A hóhér háza. Történetek az aranykorból* (pol. Dom kata. Historie ze złotej epoki, 2010), *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben* (pol. Na waleta/Od stóp do głów. Dwoje lekarzy w Siedmiogrodzie, 2013), *Omerta. Hallgatások könyve* (pol. Omerta. Księga milczenia/Księga słuchania, 2017), *Haza* (pol. Ojczyzna/Do domu, 2020)³, które ukazują obraz węgierskiej mniejszości narodowej na terenie Siedmiogrodu, indywidualne życiorysy oraz problemy tożsamościowe, wynikające z historycznych przesunięć granic i przemian społecznych, zachodzących na tym obszarze od początku XX do początku XXI wieku. W Polsce dotychczas wydano tylko pierwszą z nich, noszącą tytuł *Dom kata*, opisującą dorastanie i wchodzenie w dorosłość w ostatniej dekadzie dyktatury komunistycznej w Rumunii, aż do rozpoczęcia rewolucji w grudniu 1989 roku.

Tematy związane z siedmiogrodzką węgierskością stanowią inspirację do wszystkich dotychczasowych utworów prozatorskich Tompy. Akcja dwóch kolejnych powieści toczy się w pierwszych dekadach połowy XX wieku. Pisarka przedstawia w nich trudną historię Węgrów w Transylwanii z perspektywy świadków upadku powstania węgierskiego z 1956 roku, konfrontujących się z coraz bardziej duszną dyktaturą. W tytule najnowszego utworu Tompy pojawia się słowo *Haza*, mające w języku węgierskim podwójną semantykę. Może ono oznaczać „ojczyznę”, ale i zwrot „do domu”. Ta dwoistość możliwego rozumienia tytułu ma istotne znaczenie w interpretacji powieści, której głównym tematem są dylematy związane z koniecznością opuszczenia i poszukiwania domu/ojczyzny, a także przenikające poczucie bezdomności. Oś powieści związana jest ponownie z rodzinnym miastem autorki i choć w fabule przywołane są traumatyczne doświadczenia utraty sprzed stu lat, wpisane nierozzerwalnie w tożsamość węgierską, akcja rozgrywa się w pomilenijnym czasie współczesnym. Pisarka przywołuje niełatwą historię węgierskiej mniejszości zamieszkującej Transylwanię, wykorzystując różne głosy i strategie, stosuje jednak podobne techniki – przede wszystkim dotyczące konstruowania narracji, ale również sięga po podobne motywy. Nie bez powodu akcja trzech powieści została ulokowana w Kolożwarze (zw. po węgiersku *kinces város*, miasto skarbów); rodzinne miasto Tompy to równocześnie jeden z najważniejszych punktów na mapie dawnych Węgier, które na mocy traktatu Trianon znalazło się poza granicami kraju. W najnowszym utworze pisarka zrezygnowała jednak z używania toponimów: Kolożwar, Bukareszt czy Budapeszt. Celem autorki nie jest jednak kamuflaż, ponieważ przywoływane miejsca są dla odbiorcy rozpoznawalne; dzięki temu zabiegowi przestrzeń zacierająca się w pamięci bohaterów

³ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia tytułów powieści niewydanych w języku polskim są mojego autorstwa – K.H.

przez nostalgię i resentymenty odwołuje się do konstruktów utrwalonych w pamięci zbiorowej, wyobrażeniu o rumuńskiej czy węgierskiej stolicy albo mieście dzieciństwa. Choć czytelnik może z łatwością zidentyfikować owe przestrzenie, trudno nie zauważyć, że jest to świadomie przyjęta strategia anonimizacji; podobnie jak w *Fejtől s lábtól*, a wcześniej w *Domu kata* bohaterki są bezimienne. Historia Rumunii, szczególnie na obszarze węgiersko-rumuńskiej Transylwanii, w XX wieku jest pełna tragicznych wydarzeń, a zbiorowe traumy społeczności znajdują swoje odzwierciedlenie w czterech powieściach, poprzez przywoływanie doświadczeń różnych pokoleń (w niechronologicznych, a jednak logicznie spletających się historiach): wojna i zmiana imperium na początku wieku przez okres przejściowy, związana z próbą wykorzenia wspólnot narodowych i religijnych, nacjonalizacja i kolektywizacja w latach 50. i 60., następnie opresyjna polityka dyktatury Ceaușescu, która dążyła do wyeliminowania mniejszości pod pretekstem homogenizacji i wreszcie – masowy *exodus*, który nastąpił po zmianie reżimu w latach 90. Pierwsza i ostatnia powieść są ze sobą powiązane również pod względem motywów, przy czym *Haza* kontynuuje literacką rekonstrukcję życia autorki, zaczynając tam, gdzie kończy się fabuła *Domu kata*. Pod koniec pierwszej powieści 18-letnia bohaterka, świeżo upieczona studentka, „może wyruszyć po paszport, jeśli zechce, *pójdziecie, zrobiecie*, powtarza mama, albo *pójdziemy, zrobimy*, powtarzają dziewczyny, tylko jeszcze nie wiadomo, gdzie i co”⁴.

Choć opublikowany utwór był debiutem węgierskiej pisarki w polskim środowisku literackim, wydanym w niewielkim, lecz starannie selekcyjnym swoje książki wydawnictwie, spotkał się z pozytywną recepcją wśród czytelników i krytyków literackich. Szeroko komentowany na łamach czasopism i blogów tom otrzymał liczne pochwały, między innymi autentyczność języka i przejmującą szczerłość, która ociera się o ekshibicjonizm. Opowieść została doceniona przez krytyków, nie tylko tych związanych z hungarystką, jak Krzysztof Varga, czy krytyką feministyczną, jak Inga Iwasiów – swoje obserwacje na temat odczytywania pisarstwa Tompy wyrazili także między innymi Michał Sowiński, Bernadetta Darska, Joanna Szklarczyk. W dalszej części artykułu chciałabym skupić się na odczytywaniu *Domu kata* Andrei Tompy, w dwóch kontekstach: dyskursu memorialnego (szczególnie pamięci indywidualnej i kolektywnej w rozumieniu między innymi Jana i Aleidy Assmanów) oraz badań nad literaturą dokumentu osobistego, podążając za myślą krakowskiej badaczki, Anny Pekańec. Doświadczenie wchodzenia w dorosłość u schyłku dyktatury Ceaușescu z perspektywy mniejszości narodowej szczególnie w tym czasie dyskryminowanej, jest konstytutywnym elementem tożsamości twórczej oraz lejtmotiwem wszystkich dokonań literackich węgierskiej pisarki, dlatego też podejmując próbę przybliżenia postaci i jej autorki polskim czytelnikom, niezbędne będzie spojrzenie na *Dom kata* z perspektywy zwrotu kulturowego w teorii literatury. Wybór podejścia interpretacyjnego wynika ze specyfiki pisarstwa Tompy, łączącego pamięć jednostki i grupy narodowościowej, osobistą „małą narrację” z dziejami rumuńskich Węgrów, a w przypadku debiutanckiej powieści autorki szczególnie istotne są lata 80. i 90. w Rumunii. W rozumieniu

⁴ A. Tompa, *Dom kata*, przeł. A. Butrym, Wrocław 2016, s. 527. Wszystkie cytaty pochodzą z tej edycji. Cyfry w nawiasach okrągłych oznaczają numer stron.

Andrzeja Hejmeja przełom kulturowy wprowadził w myślenie o literaturze nowe wątki problemowe, dzięki czemu zmienił perspektywę literaturoznawców oraz czytelników, przesuwając dzieło literackie w stronę rzeczywistości kulturowej⁵.

Opowiedzieć niewypowiadalne – pomiędzy pamięciami

Quasi-autobiograficzny utwór Andrei Tompy to zbiór, w którym poprzez opowieści, wspomnienia, refleksje i historię rodzinną narratorki (najpierw dziecka, później młodej kobiety) poznajemy szarą codzienność, napięcie i emocje, aż po wrzenie ostatnich dni dyktatury, euforyczną atmosferę pierwszych dni zmiany ustroju, przewrotu (bo rewolucją już się to nie będzie nazywało). Problematyczna okazuje się kwalifikacja gatunkowa tomu; to jednocześnie pamiętnik, powieść rodzinna, historyczna, historia dyktatury, powieść rozwojowa, narracja dziecięca oraz – choć narrator występuje w trzeciej osobie liczby pojedynczej – narracja pierwszoosobowa. Nie bez znaczenia jest również hybrydyczność przyjętej przez pisarkę formy genologicznej. W tej różnorodności form gatunkowych oraz wypowiedzi autorka zdaje się odzwierciedlać chaos i zamęt świata, w którym dorastała i żyła, jej przeświadczenie o niemożności ujmowania ich (rzeczywistości i egzystencji) całościowo. Jak pisze Agnieszka Nęcka, „[...] pisanie o sobie przypomina układanie biograficznych łamigłówek. Pokawałkowana osobowość okazuje się materią niewdzięczną, bo trudną do scalenia”⁶. Zbiór niezwykle długich zdań, wypowiedzi układających się w rozdziały, to poniekąd opowiadania, z których każde można odczytywać osobno, ponieważ tworzy spójną historię skupioną na jednym, dominującym wątku, jednak dopiero lektura całości *Domu kata* pozwala rozpoznać obraz Siedmiogrodu u progu rewolucji. Poszczególne teksty dopełniają się wzajemnie, układając się w historię pozbawioną imienia bohaterki, tworząc opowieść o pokawałkowanym, trudnym, ale jednak pełnym życia społeczeństwie mniejszości węgierskiej w Rumunii. Jest to jednak przede wszystkim opowieść o młodej kobiecie o inicjałach T.A.⁷ i numerze na ramieniu 71 (który odpowiada rokowi urodzenia noszącej je osoby), a jej zamknięty i zarazem tekstowo rozwijający się świat zostaje przedstawiony w trzydziestu ośmiu rozdziałach z perspektywy dziewczynki, a następnie dorastającej kobiety.

Trzecioosobowa narracja zdaje się gestem odsunięcia: tekst przesuwa się, ale jednocześnie obejmuje każdego, kto chce/może się identyfikować z reprezentowanym. Ta formuła gramatyczna jest również środkiem wyobcowania: pisarka zdaje się usuwać z tekstu, choć opowiadana historia to w dużej mierze jej własna. Bardzo długie konstrukcje zdaniowe, z których każde stanowi odrębny, kilkunastostronicowy rozdział, przywoływać mogą na myśl *Białego Króla* Györgya Dragomána z 2007 (przeł. Elżbieta Cygielska) opisującego realia życia lat 80. XX wieku w reżimowym kraju, do złudzenia przypominającym rumuński Siedmiogród. Podobnie jak u Tompy narracja składa się ze

⁵ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 46.

⁶ A. Nęcka, *Emigracje intymne: o współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013.

⁷ W języku węgierskim imię i nazwisko zapisujemy w odwrotnej niż w Polsce kolejności, dlatego inicjały T.A. oznaczają mogą: „Tompá Andrea”.

zdań obejmujących całe akapity, z których wyłania się potrzeba powiedzenia wszystkiego: poczucie zamknięcia, a zarazem poczucie niedomknięcia; konstruowanie tekstu literackiego z mozaiki pamięci. Fragmentaryczne, poszatowane, wielostronicowe potoki zdań, które Bernadetta Darska określa „pozornym słowotokiem”⁸, problematyzują kwestię niemożności opowiedzenia historii. Zbiór opowieści Tompy to wielogłos różnych tożsamości, które składają się na konstrukcję głównej bohaterki: dziecięcą/dorosłą perspektywę narratorki, wielokrotnie obciążoną perspektywę genderową (mniejszości społecznej, językowej, etnicznej, płciowej), która zapośrednicza społeczno-historyczne, genderowo-lingwistyczne wolty z punktu zwrotnego własnego życia.

Pojęcia Jana Assmanna, dotyczące przejścia od spójności rytualnej do spójności tekstowej w *Pamięci kulturowej*, można również prześledzić w strukturze tekstowej powieści Andrei Tompy⁹. W jego rozumieniu literatura zatem jest szczególnym polem eksploracyjnym do ujawnienia działania pamięci jako kategorii tożsamościowej. Wydarzenia, które stanowią ramy zbioru, można utożsamiać z euforycznymi dniami schyłku reżimu w Kolożwarze: opowieść rozpoczyna się od grudnia 1989 roku frazą „*Więc się zaczęło*”¹⁰. Kończy się przywołaniem tej samej ważnej daty, wydarzenia, które odwróciło los i system, a ponad pięćset stron, które się pomiędzy nimi przeplatają, to oprócz splotu historii jednostkowej z rodziną, manifest związków osobistego doświadczenia i historii Rumunii, Siedmiogrodu i Kolożwaru, literacko-fikcyjna, quasi-autobiograficzna konstrukcja pozornie nieopowiedzianych, rytualnie zdeterminowanych historii pamięci zbiorowej i prywatnej. Ma to ścisły związek z przewagą narracji geokulturowej, gdyż podobnie jak inne przywołane już przeze mnie powieści węgierskiej twórczyni, powieść ta jest swoistym depozytem językowych i niejęzykowych dokumentów reprezentujących kulturę, w której powstała¹¹.

Pamięć w perspektywie poetyki geokulturowej

Dom kata wpisuje się w poetykę geokulturową, zgodnie z którą pytania o sytuacyjność historyczną oraz podkreślanie przejść i ruchów granicznych są ważnymi narzędziami konstrukcji tekstowej, niezależnie od tego, czy chodzi o świadectwa przodków w czasie przywoływanych przemian historycznych i przestrzennych, czy o identyfikowalność książek emigrantów i emigrantek (z monogramów lub podpisów w antykwariacie na głównym placu). W utworze Tompy bohaterem jest więc nie tylko narrator, lecz też miasto z jego problematyczną tożsamością. Powracają obrazy związane z miejską

⁸ B. Darska, *Codziennosc w cieniu dyktatury*, <http://bernadettadarska.blogspot.com/2016/08/codziennosc-w-cieniu-dyktatury-tompa.html> [dostęp: 20.02.2023].

⁹ J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. S. Dyroff, R. Żytniec, „Borussua” 2003, nr 29; A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

¹⁰ Kursywa w utworze Andrei Tompy oznacza zazwyczaj dialogi, lecz w tym wypadku jest tożsama z myślą narratorki, która w ten sposób ujawnia swoją pierwszoosobową obecność, co podkreśla wagę wydarzenia.

¹¹ K. Faragó, *A viszonosság alakzatai. Forum Könyvkiadó, Újvidék* 2009.

codziennością: plac, wizerunek rynku w Kolożwarze, który odczytywać można bardzo realistycznie. Rangę placu wzmacnia ikoniczny (stylizowany) obraz Kolożwaru sfotografowany z Cytadeli, który znalazł się na okładce węgierskiego wydania, co może być strategią wydawniczą, jednak to wyróżnienie okładkowe konkretnej przestrzeni dodatkowo wzmacnia geokulturową perspektywę odczytywania.

Postrzegając utwór Andrei Tompy w kategoriach dokumentu osobistego, warto zauważyć, że pamięć jednostki nie istnieje w izolacji, lecz, jak wskazuje Aleida Assmann, jest częścią kompleksu „pamięci”, który składa się z pamięci indywidualnej (na którą wpływ mają pamięć pokoleń i zbiorowa) oraz pamięci kulturowej¹². Te wszystkie elementy i konstrukty pamięci mają wpływ na osoby konfrontujące się z doświadczeniem granicznym, jakim może być Zagłada, wojna czy życie w cieniu terroru i dyktatury. Kolejne opowiadania, stanowiące jednocześnie odrębne konstrukcje i splatające się w jedną historię, wzajemnie uzupełniają się i poszerzają perspektywę odbiorcy, otwierają zarazem głębsze warstwy historii rodzinnej. Oczywiście przyczyną istniejącego w dyskursie teoretycznym i literaturze sprzężenia różnych pamięci jest doświadczenie historyczne XX wieku, który stał się kolejnym strasznym okresem w historii ludzkości, z jego uprzemysłowionymi ludobójstwami i dyktaturami, zorganizowanymi za pomocą instrumentów nowoczesności, i który wytworzył traumy prawdopodobnie niemożliwe do przetworzenia, z którymi można tylko żyć i o których trzeba mówić.

Skomplikowana tożsamość bohaterki i jednocześnie narratorki zbioru związana jest ze splotem wielu czynników – doświadczenia bycia i wykluczenia genderowego, etnicznego i kulturowego. Bezimienna dziewczyna dorasta wśród mniejszości narodowej, gdzie swoistą ojczyzną staje się dla niej język – możliwość posługiwania się językiem węgierskim, tworzenia i czytania, rozwijania się, z czym wiąże się maszyna do pisania na okładce polskiego wydania książki. Choć wcześniej ukierunkowuje swoją przyszłość, zajmując się teatrem i językiem, planuje studia na wydziale związanym z hungarystyką, jej wchodzenie w dorosłość trafia na okres zintensyfikowanej działalności dyskryminacyjnej reżimu. Język węgierski zostaje usunięty ze szkół i uniwersytetów, gdzie zamyka się hungarystyczne oddziały. Odnalezienia się wobec zmieniającej się rzeczywistości nie ułatwia zamknięty i duszny świat Rumunii – węgierskość jest niejako możliwością ucieczki, kontaktu z innym światem, czytania niewydanych po rumuńsku książek, obserwowania pojawiających się za granicą nowych produktów. Rumuńskość stanowi jednak centralny punkt życia, związany z codziennością, życiem rodzinnym, mechanizmami wspomnień.

Tym, co czyni opowieść Tompy interesującą, jest narracja o lokalnej tożsamości i doświadczeniu (osobistym, pokoleniowym, wspólnotowym) dyktatury lat 80.: jak to było żyć w kraju, w którym po zakupy trzeba było jechać na drugi koniec miasta lub poza jego granice, w którym centralnie regulowano dzienny limit spożycia i jednocześnie zakazano aborcji. W kraju, w którym język nadał specjalną nazwę dzieciom epoki, które rodziły się pod przymusem, gdzie czasem przez dwa miesiące nie wywożono śmieci, ale gdzie szykany, przesłuchania, więzienia były standardową reakcją

¹² A. Assmann, *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, [w:] tejsze, *Między historią a pamięcią*. *Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 39–58.

państwa na każde podejrzané działanie. *Dom kata* powstał w szczególnej sytuacji: autorka przywołuje wiele żyjących jeszcze osób, które odegrały istotną rolę w czasie reżimu. Nie nazywa ich, ale pozostają rozpoznawalne, by opowiedzieć to, co po części historyczne, to, co osobiste, i to, co wspólnotowe, tę małą historię, która istnieje równoległe z wielką, a raczej boleśnie się z nią integruje. Ponieważ z utworu wynika również, że w dyktaturze nie ma możliwości ukrywania się przed władzą w rzekomych schronieniach prywatności, że władza nie jest daleko, ale tuż obok, że nie ma życia zamkniętego na klucz i spokojnej uprawy naszych ogródków, że władza jest w każdym pytaniu i odpowiedzi, w podejrzliwości, jaką budzi należąca do bohaterki maszyna do pisania przyniesiona z domu na zajęcia. Opowieści układają się w zbiór niespokojnych i niepokojących wątków, strumieni pamięci, splatających się raz po raz w krótkich rozdziałach z wypowiedzeniem przeszłości, wspólnej przeszłości. Dlatego głównym pytaniem, jakie węgierska pisarka stawia przed odbiorcą, jest: czy ta historia w ogóle może być opowiedziana? Książka Tompy odpowiada, że można ją opowiedzieć jedynie we fragmentach pamięci przekształconych w język, fragmentach pamięci zazębiających się i wyjaśniających wzajemnie.

Język pamięci oddziela od świata. Słowo stoi między mówiącym a jego światem; kto wchodzi w język, wchodzi w sferę dystansu. Ale ten dystans istnieje także między pamiętającym a niepokojem, pamięć zamieniona w język zostaje oswojona przez gest powiedzenia, uczyniona wypowiedzianą, dlatego te opowiadania skonstruowane do czytania-wypowiadania jednym tchem są tak ważne. Ta wybrana przez Tompę forma narracji włącza w swoją strukturę narratologiczną proces zapamiętywania. Zestawiona sekwencja fragmentów pamięci, łańcuch długich zdań wydobywanych z jej mechanizmów, w których brak kropek. Opowieści trwają zawsze bez zamknięcia, ponieważ autorka umiejętnie tworzy nieład i niepewność, z jaką odnosimy się do rzeczywistości.

Na żywy język i przywoływane w kolejnych rozdziałach historii składają się warstwy przeszłości, którą chce się opowiedzieć, uzupełnione warstwami czasowymi, znacznikami przejść i zwrotów. Tompa postrzega Kolożwar jako przestrzeń, której topografia wymaga nieustannej weryfikacji i podlega mechanizmom pamięci, a jak pisze Elżbieta Rybicka: „Pamięć i wyobraźnia potrzebują materialnego śladu przeszłości”¹³. Widać to chociażby w przywoływanej przez narratorkę zmianie nazw ulic i placów, w następstwie aktów symbolicznego zajmowania terytorium, przy czym w tekście pojawiają się obie nazwy tej samej ulicy lub miejsca, niekiedy wskazujące na absurdalność sytuacji (np. ulica Zápolyi w czasie komunistycznego reżimu nosi po rumuńsku nazwę Dostojewskiego), ale przede wszystkim lokalność metaforycznej, fikcyjnej przestrzeni powieści, wywodzącej się z przeszłości historyczno-kulturowej, co podkreśla problematyczność dostępu do przeszłości i pamięci. Autorka już w samym tytule upamiętnia legendę z Kolożwaru. „Dom kata” został zbudowany w pierwszej połowie XIX wieku, a jego najstynniejszym lokatorem był prawdopodobnie szanowany mistrz kadrowy. Być może został tak nazwany, ponieważ na dziedzińcu pobliskiego więzienia prokuratorskiego przeprowadzano egzekucje, być może jest to daleka podstawa

¹³ E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 19-32.

zrodzonej po wielu przekształceniach miejskiej legendy, że w domu mieszkał kat Maciej Korwina, którego śmierć owiana jest tajemnicą ożywiającą wyobraźnię. Andrea Tompa odnalazła w tym domu symbol lokalnej pamięci i samego procesu pamięci, symbol opowieści zrodzonej z rzeczywistości (w tym przypadku bytu przestrzennego, domu), ale bardzo od niej odległej.

Tytułowy dom kata w Kolożwarze znajdował się przy dawnej ulicy Petőfięgo, ulicy, która nosi ślady kulturowych i historycznych zmian przestrzennych:

dom Biasiniego przy ulicy Avrama Iancu, gdzie tablica przypominała, że *Tu zatrzymał się Sándor Petőfi z małżonką między 21 a 24 paź. 1847* – dom, w którym zamieszkał Petőfi, stał już przy ulicy Avrama Iancu, zaś tę ulicę, gdzie w '48 mieszkał rumuński powstaniec, odziany w kuczmę Iancu, który w porównaniu do Petőfięgo dożył pięknego wieku przemianowano na ulicę Petőfięgo, te dwie ulice były w ironiczny sposób kontynuacją siebie nawzajem, Petőfi otrzymał miejsce przy Avramie Iancu, zaś Iancu przy Sándorze Petőfim, jakby w tym mieście ostatecznie nikt nie mógł odnaleźć swojego własnego domu (462).

Fragmentem powieści, który można powiązać z zawłaszczaniem terytorium i nazwy, czyli języka i dziedzictwa kultury, a także odnoszącym się do zrealizowanej „teraźniejszości”, jest dalsza część opowiadania, dotycząca domu Petőfięgo:

zburzą albo przeniosą też dom Petőfięgo, albo po prostu wygonią go z miasta [...], dostanie skromniejsze miejsce, gdzieś poza rynkiem, być może umieszczą go akurat przy ulicy Dohány i teraz to ją przemianują, kiedy fabryka tytoniu już nie istnieje i nikt nie może pamiętać, dlaczego ulicę Alsó-Kereszt nazwali akurat Dohány, dlaczego nie mogłaby być ulicą Sándora Petőfięgo (466)¹⁴.

Jedna ze szczególnie wyróżniających się części powieści przedstawia przejścia, zwroty i zmiany, prezentując historyczne zmiany XX-wiecznego Kolożwaru bez przywoływania dat i liczb, a jednocześnie wzbudzając w czytelniku konkretne emocje i wyobrażenie o znikających obywatelach, migracjach i aresztowaniach, poprzez przywołanie przez narratorkę przedstawień *Hamleta* z różnych okresów. Pierwszy z przywołanych spektakli rozegrał się na 70 lat przed tym przygotowywanym przez grupę narratorki, „bo 30 września 1919 roku, we wtorek, wystawiono ostatniego *Hamleta*, przedstawienie zmieniło się w demonstrację i w końcu zasłynęło jako przerwane, w pięknym, ozdobionym lwami, zaprojektowanym przez Helmera i Fellnera Teatrze Narodowym przy placu Hunyadięgo” (197). Wskutek tych wydarzeń i historycznych zawirowań na początku XX wieku część aktorów „repatriowała się” na Węgry, inni kontynuowali swoją pracę w amfiteatrze. Kolejna zmiana historyczna pozwalająca na wystawienie *Hamleta* w języku węgierskim pojawiła się 22 lata później: „9 listopada 1941 o siódmej wieczorem przedstawienie zaczyna się symbolicznie od tego samego wersu *Hamleta*, przy którym w 1919 *Hamlet* został przerwany: i kto w '19 był jeszcze Ofelią, w '41 jest już Gertrudą” (200). Spektakl przygotowywany jest cyklicznie, ze zmianą aktorów, ale

¹⁴ W języku węgierskim *dohány* oznacza tytoń, *Alsó-Kereszt* zaś Dolny Krzyż.

z tym większym przejęciem, że w 1987 r. znów społeczeństwo znajduje się w historycznej pułapce. Słynne przedstawienie *Hamleta* również stało się symbolem, trwa w formie przejściowej z powodu ciągłych zniknięć aktorów, jednak spektakl ma być kontynuowany a historia powtórzona. Narratorka nie musi przedstawiać bezpośrednio wydarzeń powodujących wykreślanie odtwórców poszczególnych postaci dramatu – kolejne zmiany nazwisk w programie spektaklu w różnych latach mają swoje historyczne odzwierciedlenie w migracjach całego społeczeństwa, związanych z wojennymi przesiedleniami do kolożwarskiego getta („spakowali po siedemdziesiąt kilo na głowę, tyle można było zabrać ze sobą – zatem w ciągu minionych czterdziestu lat rozwój wyniósł w sumie dwadzieścia kilo; czterdzieści trzy lata wcześniej, kiedy wyznaczono przymusowe miejsce zamieszkania szesnastu tysięcy siedmiuset pięćdziesięciu kolożwarskich Żydów, getto na terenie fabryki cegieł, pozwolono na zabranie pięćdziesięciu kilo bagażu” [193]), uciezkami z kraju, osadzaniem w więzieniach.

Na oczach bohaterów świat scala się i rozpada, gdyż zafascynowana teatrem dziewczyna prosi aktora-geniusza, grającego Klaudiusza w niemalże już mitycznym przedstawieniu *Hamleta*, o rozliczenie się z głoszonych przez siebie zasad i konfrontuje system totalitarny z niewierną postacią, która rozważa odejście:

to już nie jest Klaudiusz, ale sam tyran, którego się uczepliła, bo chciał ją zostawić, bo zdecydował, że nagle odwróci się plecami do okolonego drutem kolczastym więzienia, które zbudował, surową ręką wychowane od nowa dzieci zostawi samym sobie, weźmie i wyjdzie przez drzwi, i teraz już na zewnątrz będzie szczerzył w „idiotycznym uśmiechu” zęby [...] król zmienionej w więzienie Danii będzie obserwował z zewnątrz, co poczną bez niego ci, co pozostali, którzy być może wspólnymi siłami wyznaczą nowego tyrana, bo grę trzeba kontynuować, bo nie wiedzą nic innego, tylko to, że znieawidzonego kata, mordercy ojca Hamleta nie wolno wypuścić (204).

Tekstowa obecność przestrzeni Kolożwaru ma silne implikacje cielesno-poetyckie. Z jednej strony w przestrzennym przedstawieniu ciała dyktatora, które jest rozłożone w swojej nieokreśloności, a z drugiej – i ważniejszej – w rozdziale zatytułowanym *Zawieszona miasto*: w połowie lat 80. miasto drży jak podczas trzęsienia ziemi z powodu wyburzeń; miasto, plac padają ofiarą przemocy dyktatury; domy i ogrody Doliny Hosty zostają w błyskawicznym tempie zastąpione blokami z kostki, „i miasto teraz, w '84, w tym przestraszonym wyczekiwaniu, jak ktoś, kto liczy się z wielkim, wielkim nieszczęściem, z zabójczym, nagłym deszczem lawy, który go potem pogrzebie bez śladu, nawet nie zauważa, że powierzchnia jego pięknego ciała już popękała, drobna, początkowo nic nieznacząca rana zaropiała, tkanki zakaziły się i choroba zaczyna zniekształcać twarz nie do poznania” (467).

Mimo lub dzięki połączeniu z konkretnymi odniesieniami, przestrzeń wyobrażona w tekście jest zarazem pojemna i ekspansywna: wyobrażona jako obszar strachu, niepewności, tyranii, bezradności, podporządkowania, tajemnicy, terroru, na poziomie totalitarnej struktury społecznej, sposobu, w jaki kształtuje się w człowieku dyktatura. Reżim totalitarny wpisany jest w ciało, a oblicze dyktatury kształtuje się także wizualnie: w rozdziale *Usta* ciała dzieci tworzą obraz Ceaușescu (i choć jego nazwiska

ani określenia „totalitaryzm” czytelnik w tekście nie znajdzie, bez problemu możemy rozpoznać, jaki przywódca wyłoni się z uczniowskich przebrań). We wspomnieniach narratorki udział w reżimowym święcie na stadionie (symbolizującym opresyjny system) przekształca się w spektakl, podczas którego znienawidzony dyktator zdaje się „przejmować” ciała uczestników, a dziewczynka otrzymuje w tym wszystkim część ustną, funkcję, która napęłnia ją przerażeniem:

*A teraz jestem jego odrażającymi ustami, przyszło jej nagle do głowy, i z niesmakiem w ustach pomyślała o sobie i o ubraniu, które niedawno zdjęła, czuła, jakby jej bezbronne ciało całowały zimne, obślinione wargi, te ogromne, toczące pianę usta wypluwały na nią białe, pryskające litery, ona sama zaś była kawałkiem wyrwanego żywego, odrażającego, różowego mięsa, wystawionego na widok publiczny, bo *Ja jestem nim, albo odwrotnie, on mną*: jestem jego ciałem, nierozzerwalnie z nim zrośnięta, wśliznął się w moją skórę, żebym nie mogła go zmyć z siebie, jego podobiznę wypalili na mnie jak hańbiące piętno, ja jestem nim, a dokładniej: wszyscy jesteśmy nim, bo razem, ustawieni w pięknym, karnym porządku i odwracając się na rozkaz, jesteśmy nim: przecież on sam nigdzie nie istnieje, nikt nigdy go nie wiedział, chociaż nie, widział go Tata i wujek Pista, kiedyś razem siedzieli na zebraniach, ale teraz to tylko obraz, obraz, obraz, nie człowiek, ale obraz, który my razem wymyśliliśmy, i nieświadomie układamy z naszych ciał (44).*

Bohaterka-narratorka staje się ustami dyktatora, stając się zarazem pionkiem w mechanizmie terroru, przyjmując język, sposób mówienia właściwy dla systemu. Obawia się tego gestu, ponieważ boi się utraty własnej tożsamości, możliwości wypowiedzenia siebie, w swoim języku – na co pozwala jej snucie opowieści. Formowanie się w obraz, ucieleśnienie: przymusowe formowanie ciał w obraz dyktatora, ciał, które nieświadomie, ale jednak, uczestniczą i w konsekwencji partycypują, jest również metaforą systemową – oni wszyscy tworzą dyktaturę, ciała są obrazem, znakiem, co podnosi (także pamięciotwórczą) moc narracji i opowieści: przez potencjalne istnienie sobowtórów dyktatora, a także przestrzeń strachu konstruowana przez obraz(y) i miejsca, takie jak dom kata, który został zbudowany w opowieści i trwa w pamięć zbiorowej, by mieć się czego bać.

Od pamięci kolektywnej w stronę quasi-autobiografizmu?

Choć figura dyktatora, bezmiennego władcy, przenika kolejne rozdziały duszną atmosferą, to jednym z niezliczonych katów jest wszechobecne „ja”, które systematycznie krzywdzi swoje ciało, co jest jednym z najdobitniejszych przykładów w powieści – która, jeśli poprowadzić refleksję z tej perspektywy, mogłaby być powieścią ojcowską¹⁵ – ale także ucieleśnieniem mitycznego, transylwańskiego, wielkiego, wszechogarniającego

¹⁵ *Aparegény* – powieść ojcowska, specyficzny gatunek powieści w literaturze węgierskiej, skupiony wokół figury ojca. Termin rozpowszechnił się dzięki powieści Pétera Esterházyego, którą można czytać jako powieść historyczną, etniczną lub rodzinną, ale to poprzez postać ojca wyeksponowana zostaje historia rodziny.

alkoholizmu autodestrukcyjnego ojca, który zyskuje tylko częściowy moment opowieści, zanim zapije się na śmierć. Figura ojca wiąże się również z objawami indywidualnej traumy, wstydu i poczucia winy z powodu jego śmierci. Pojawiają się one wyraźnie w realistyczno-magicznym rozdziale *U handlarza łez*, gdzie w namiocie kupca, w tylnym rogu targowiska, trzeba siedzieć w ciszy, ale każdy człowiek może porozmawiać ze sobą, może uświadomić sobie własne traumatyczne przeżycia. Bohaterka odwiedza to miejsce, ponieważ uświadamia sobie, że nie płakała na pogrzebie ojca, ani gdy znalazła jego ciało po samobójczej śmierci. Pod wpływem handlarza łez myśli o ojcowskiej nieobecności i trudnościach związanych z dorastaniem jako córka alkoholika:

na całym świecie nie było miejsca, którego bym bardziej nienawidziła niż karczmy Zsil völgye, jej nienawidziłam najbardziej na świecie, po nieparzystej stronie ulicy Antala Budai Nagya, tego Jiulu poniżej sądu, tej brudnej mordowni, do której chodził, bo stamtąd zawsze potrafił wrócić do domu, szurał po ścianach, tak szedł, zataczał się [...] czasem tak bardzo się wstydziłam, że pragnęłam, żeby już umarł, umrzyj już! (302).

Matka (a wcześniej babka) poddała się licznym aborcjom, co można interpretować jako śmierć ciała (lub jego części). Dyktatura pozostawia też ciało bez opieki, czego efektem są narodziny wielu „dekretowych dzieci” i kolejne ofiary potajemnych aborcji po 1966 roku. Istotna w powieści kwestia aborcji starszej siostry bohaterki jest nie tylko elementem dodatkowym, ale także ważnym poetyckim przedsięwzięciem o klamrowej strukturze: jej historia nigdy nie zostaje opowiedziana wprost, bo „tylko w ten sposób mogło się to stać” (140), jak zauważa narratorka. Rozdział o niechcianej ciąży i sekretnej aborcji spaja motyw kontenera na śmieci, który już od dwóch miesięcy nie był opróżniany, a w jego wnętrzu matka ukryła dowody domowego zabiegu – na koniec zdania-rozdziału kontener zostaje w końcu wywieziony, tym samym nerwowe wyczekiwanie w obawie przed odkryciem i karą zostało zakończzone.

Przedstawienie cielesności przez Andree Tompe, zwłaszcza opisanie przez bohaterkę jej własnej seksualności, nie tworzy aury wyjątkowości. Cielesność wizualizuje głównie metafora włosów (włosy, które zawsze są problemem, nie można ich uczesać, ułożyć, wymykają się, świadczą również o semickim pochodzeniu), nieco ironicznym opisie życia seksualnego jej matki, a także wspomianej już aborcji. To raczej poprzez wypieranie i milczenie ciało może być reprezentowane, a ucieleśniona okazuje się przestrzeń – jak wspomniany już plac, ulice, miasto – a także brak (który często bywa związany z ciałem, ponieważ brakuje właściwie wszystkiego, czego może potrzebować: ciepłej wody, ogrzewania, jedzenia itp.).

Bohaterka-narratorka jest jednak przede wszystkim Węgierką żyjącą w Siedmiogrodzie, który na mocy traktatu w Trianon został przyłączony do Rumunii. Ten północny obszar Rumunii od wieków stanowił tygiel językowy i kulturowy z uwagi na swoją pograniczną specyfikę, lecz jednocześnie to teren, na którym od dawna podziały etniczne były analogiczne do klasowych, potęgując społeczne przepaście. Powojenne przesunięcia granic odwróciły porządek węgierskiej arystokracji i podległych jej rumuńskich chłopów, co oczywiście wiązało się z potrzebą rewanżu. W oczywisty sposób sytuacji nie poprawiają żydowskie korzenie, co sprawia, że z powodu antysemityzmu

w nacjonalistycznym rumuńskim reżimie komunistycznego dyktatora bohaterka jest podwójnie wykluczona.

Anna Pekaniec w swoim artykule na temat autobiografii zwraca uwagę, że:

[...] są to teksty wyjątkowo podatne na wpływy kulturowe, które modyfikują ich kształt i zawartość. Akcentowanie pojedynczych opowieści, tworzących historie wspólnot i zbiorowości, nie tylko odsyła do historiografii [...], lecz także przypomina o tym, że człowiek istnieje, opowiadając historie – nie tylko o sobie, a to one stają się elementami budującymi tak ważną dla dyskursu autobiograficznego tożsamość narracyjną. [...] Życie ujmowane w kategoriach opowieści czyni z osoby opowiadającej narratorkę/narratora, istniejącego/istniejącą w pewnej mierze dzięki kreacyjnej sile narracji, wpływającej nie tylko na niego/nią, lecz także na tych, którym on/ona ją przedstawia, dla których ją spisuje czy utrwała za pomocą mediów innych niż pismo¹⁶.

Andrea Tompa, decydując się na przyjęcie konwencji quasi-autobiograficznej, pozostawiając tak wiele śladów własnej historii i sugestii pozwalających na utożsamienie jej z narratorką-bohaterką *Domu kata*, z jednej strony świadomie manipuluje czytelnikiem, który może przyjąć te analogie i odczytywać powieść jedynie w kategoriach wyznania¹⁷, implikującego introwertyczny ogląd rzeczywistości. Autobiograficzne wyznanie Tompy ma inny charakter, wprowadza wyrazisty komponent ekstrawertywny. Poczucie nieprzystawalności i wykluczenia, z jakim musi się zmagać bohaterka u progu dorosłości, z pewnością musiało towarzyszyć również autorce dorastającej w ostatnich latach reżimu, kiedy dyskryminacja mniejszości węgierskiej i stopniowe usuwanie języka węgierskiego narastały z każdym miesiącem, aczkolwiek proste utożsamienie autorki i bohaterki jest tylko iluzją. Opowiadając historię bezimiennej bohaterki, o inicjałach T.A., nakreślając historię indywidualną oraz rodzinną, ułokowaną w wyrazistym kontekście społecznym, autorka może opowiadać historię całej społeczności, odwołując się do wspólnoty przeżywania i doświadczenia, które mogłyby wydawać się indywidualne, a jednocześnie naznaczyły węgiersko-rumuńską społeczność tamtego czasu niezbywalnym piętnem strachu, a także euforii związanej z obaleniem dyktatora – euforii, która po wygaśnięciu początkowego wybuchu radości, zaowocowała nowym poczuciem niepokoju.

Uciec z dusznego labiryntu

Czytając *Dom kata* Andrei Tompy, na przykładzie dorastającej bohaterki i jej rodziny zauważyć można, w jaki sposób historia kraju splata się z biografią osoby. Trauma, która wpłynęła na życie społeczeństwa węgierskiego w Rumunii w XX wieku, ale również innych narodów Europy Środkowej i Wschodniej, poprzez doświadczenie totalitaryzmu

¹⁶ A. Pekaniec, *Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 1, s. 127.

¹⁷ Zob. M. Czermińska, *Trójkąt autobiograficzny. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

sprawia, że teksty zawarte w zbiorze opowiadań/ powieści/ (*quasi*)autobiografii są specyficzną, literacką strategią radzenia sobie z trudnym dziedzictwem. Stanowią one inspirujący materiał do badań literaturoznawczych zarówno z perspektywy badań nad pamięcią, jak i poetyką doświadczenia, a wymykający się ścisłym klasyfikacjom gatunkowym sposób konstruowania opowieści dodatkowo ożywia narrację i język.

Węgierska pisarka w swojej twórczości pokazuje, jak doświadczenie geokulturowe ma wpływ na sposób odbioru wśród czytelników – to znaczy, że strategie narracyjne czy zabiegi językowe są inaczej interpretowane przez tych, którzy są wewnątrz, odszyfrowują zakodowane w tekście treści, i tych, którzy pozostają na zewnątrz, niejako zza językowej czy kulturowej granicy. Jak wskazuje autorka, istotne dla niej było przygotowanie tekstu, który byłby zrozumiały także dla czytelników spoza tego kontekstu, co w przypadku *Domu kata* stanowi udaną próbę, ponieważ można odczytywać, rozumieć i interpretować go bez znajomości reliktywów rumuńskiego reżimu czy nawet współczesnej historii. To także opowieść o radzeniu sobie ze stratą (stratami), jak również o utracie ojca, niezgody na bycie mniejszością, niedostatkach materialnych i duchowych. W kontraście znajduje się pierwsza i ostatnia część szkatułkowego układu rozdziałów, czyli pozytywne narracje dotyczące obalenia dyktatury przez rewolucję, choć niepozbawione wątpliwości i niepewności związanej z przyszłością.

Powieść Tompy pokonuje zbiorową traumę i przemilczenie poprzez wykorzystanie dyskursu, ale jednocześnie ze względu na quasi-autobiograficzny charakter pozostawia jednocześnie subiektywny i niemalże obiektywny ślad, a wpływ przywołanych wydarzeń możemy obserwować do dzisiaj. Labirynt krzyżujących się opowieści, stanowiących jedno, wielokrotnie złożone zdanie, pozwala nam lepiej zrozumieć codzienność, w której intymność i posępnosć mieszają się w klaustrofobicznej rzeczywistości Kolożwaru w latach 80. ubiegłego stulecia.

Bibliografia

- Assmann A., *Cztery formy pamięci*, przeł. K. Sidowska, [w:] *też*, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 39–57.
- Assmann A., *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 101–142.
- Assmann J., *Pamięć zbiorowa i tożsamość kulturowa*, przeł. S. Dyroff, R. Żytniec, „Borussia” 2003, nr 29, s. 16.
- Czermińska M., *Trójkąt autobiograficzny. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Faragó K., *A viszonosság alakzatai*, Újvidék, 2009.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Kunz T., *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Kraków 2019.
- Łebkowska A., *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Łebkowska A., *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998.

- Nęcka A., *Emigracje intymne: o współczesnych polskich narracjach autobiograficznych*, Katowice 2013.
- Nieszczerczewska M., *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Pekaniec A., *Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2022, nr 1, s. 125–144.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2020.
- Rybicka E., *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 19–32.
- Tabaszewska J., *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, s. 53–72.
- Tompa A., *Dom kata*, przeł. A. Butrym, Wrocław 2016.

Constructing oneself in a story – about history and identity in *Dom kata* (*The Hangman’s House*) by Andrea Tompa

Abstract

The main purpose of the article is to present the literary output of Andrea Tompa, using her debut collection entitled *Dom kata* as an example. In her work, the Hungarian writer uses her creative potential connected with the experiences of growing up in a discriminated national minority in Romania in the 1980s. In the paper, I demonstrate how the history of the area and biography intertwine in the literary transformation of experience in a quasi-autobiographical story about entering adulthood. In Andrea Tompa’s work, one can see how the geo-cultural experience has an impact on both the way the story is constructed and the narrative strategies applied, as well as its influence on the reception of the work among readers. The trauma of the regime and exclusion associated with Romania in the second half of the 20th century is conveyed by means of a hybrid form and fragmented narratives. This unique combination that makes up the book of the Hungarian writer provides an inspiring material for literary research, both from the perspective of memory studies and the poetics of experience. As for the way of constructing the story, which is hard to categorize according to strict genre classifications, it only enlivens the reception.

Słowa kluczowe: Andrea Tompa, literatura węgierska, węgierska mniejszość w Rumunii, *quasi* autobiografizm, pamięć, tożsamość

Keywords: Andrea Tompa, Hungarian literature, Hungarian minority in Romania, quasi-autobiography, memory, identity

Rafał Majerek

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0003-1333-3763

Pamięć o Holokauście w najnowszej prozie słowackiej (na przykładzie powieści Silvestra Lavríka *Niedzielne szachy z Tisą*)

Zmiany i przewartościowania w obszarze pamięci zbiorowej stanowią istotny element następujących po okresach totalitarnego zniewolenia procesów odzyskiwania wolności, demokratyzacji i dekolonizacji. Rewizja podporządkowanej jednej ideologii polityki pamięci, refleksja nad innymi niż dotychczasowe możliwościami rozumienia historycznych doświadczeń oraz praca nad ich traumatycznymi aspektami wyznaczają ważny zakres zagadnień, z jakimi funkcjonująca w nowych warunkach wspólnota musi się zmierzyć. W Europie Środkowej zmiany takie obserwować możemy po roku 1989 i rozpadzie tzw. bloku wschodniego. Zniesienie cenzury, wolność słowa, większy dostęp do materiałów archiwalnych stworzyły warunki do odrzucenia monologicznej, uwikłanej w komunistyczną ideologię wizji przeszłości. W okresie transformacji działania reinterpreterujące narodową historię, przed demokratycznymi przemianami podejmowane jedynie w kręgach niezależnych i opozycyjnych, zaczęły pojawiać się w przestrzeni oficjalnej kultury – w pracach naukowych, tekstach o charakterze popularyzatorskim i edukacyjnym, literaturze, filmie i innych dziedzinach sztuki. Procesy krytycznej rewizji własnych dziejów trwają do dzisiaj. Sprzyjają im przede wszystkim nowe perspektywy badawcze, ale potrzebę ich kontynuacji – co zwłaszcza widać w przestrzeni kultury i sztuki – wiązać także można ze współczesnymi zjawiskami w życiu polityczno-społecznym (tendencje nacjonalistyczne, praktyki stygmatyzacji określonych grup, mowa nienawiści), niepokojąco przypominającymi prologi do tragicznych wydarzeń, jakie znamy z przeszłości.

W kulturze słowackiej miejsce szczególne w rozpoczętym po 1989 roku procesie rozliczeń z własną historią zajmują interpretacje wydarzeń z czasów proklamowanego w 1939 roku, określanego mianem republiki klerofaszystowskiej, Państwa Słowackiego¹

¹ Nazwa ta występuje w Ustawie nr 1 o niezależnym Państwie Słowackim, dokumencie z 14 marca 1939 roku, powołującym nowy organizm państwowy, natomiast w przyjętej 21 lipca

oraz rozważania dotyczące odpowiedzialności za Holokaust. Utwór Silvestra Lavríka, na którym skupię swoją uwagę, jest jednym z przykładów potwierdzających nadal odczuwaną potrzebę powrotu do tego etapu słowackich dziejów, przy tym powrotu zaangażowanego, podejmowanego w horyzoncie aktualnych pytań o kształt wspólnoty. Powieść wyraźnie wpisuje się w obecną w kulturze współczesnej Słowacji tendencję zmierzającą do dekonstrukcji zmitologizowanych narracji historycznych, zmieniających skomplikowaną słowacką przeszłość w jednoznaczny i łatwy do akceptacji przekaz².

W latach 90. zainteresowanie przeszłością w słowackich tekstach literackich nie było szczególnie intensywne, o większej dynamice szeroko rozumianego nurtu historycznego można mówić w odniesieniu do twórczości po roku 2000³. Opublikowane w ostatnich dwóch dekadach utwory dotyczą zarówno starszych, zwłaszcza XIX-wiecznych tradycji, jak i poszczególnych etapów historii XX wieku, w tym okresu II wojny światowej. Postrzegany jest on jako „czarna karta” narodowej historii, naznaczająca nawet nie rysami, co głębokimi pęknięciami autowizerunek Słowaków jako narodu o „gołębim sercu” i destabilizująca chętnie przyjmowaną interpretację własnej pozycji dziejowej w kategoriach „niewinnej ofiary”. Przepracowanie związanej z tym okresem traumy było w czasach komunizmu niemożliwe z powodów ideologicznych⁴. W warunkach wolności, jak już wspominałem, rozliczenia z trudnym dziedzictwem Słowacji czasów wojny zajęły ważne miejsce w przestrzeni kultury i literatury, co było istotne zwłaszcza w kontekście prób relatywizacji odpowiedzialności za konsekwencje ówczesnego reżimu, strategii przemilczania określonych okoliczności i aspektów tragicznych wydarzeń bądź ich usprawiedliwiania. Zanim przejdę do zagadnień stricte literackich, przypomnę kilka podstawowych faktów historycznych, wskazujących główne elementy „trudnego dziedzictwa” okresu 1939–1945 w historii Słowacji⁵.

Państwo Słowackie, proklamowane 14 marca 1939 roku, oficjalnie funkcjonujące jako niezależny organizm, a w praktyce państwo satelickie III Rzeszy, było autorytarnym reżimem, w wielu aspektach czerpiącym z ukształtowanych w latach 30. niemieckich wzorów. Funkcję wodza narodu pełnił ksiądz Jozef Tiso, w życiu politycznym również

1939 roku konstytucji wprowadzona została nazwa „Republika Słowacka”. W artykule konsekwentnie posługuję się tylko pierwszą nazwą jako jednoznacznie wskazującą okres, którego dotyczą rozważania (14.03.1939–4.04.1945); w takim znaczeniu jest ona często stosowana w literaturze przedmiotu, natomiast używanie drugiej zwykle wiąże się z koniecznością jej doprecyzowania (np. „Republika Słowacka okresu wojny”, „tzw. Republika Słowacka”).

² Na ten temat zob. m.in. *Mýty naše slovenské*, red. E. Krekovič, E. Mannová, E. Krekovičová, Bratislava 2005; R. Majerek, *Repetycje i przewartościowania. Zagadnienie tradycji narodowej w dyskursie słowackim po 1989 r.*, [w:] *Słowiańskie kultury wobec problemów współczesności i przeszłości*, red. H. Kowalska-Stus, Kraków 2015, s. 153–165; E. Mannová, *Minulosť ako supermarket? Spôsoby reprezentácie a aktualizácie dejín Slovenska*, Bratislava 2019.

³ V. Barborík, *Minulosť v zrkadle prítomnosti: aktualizácia súčasťou prózou*, Platforma pre literatúru a výskum, 2023, <http://www.plav.sk/node/280> [dostęp: 13.04.2023].

⁴ I. Kamenec, *Sedemdesiatisíc Židov. Holokaust na Slovensku, jeho reflexie v literatúre a spoločnosti*, „OS. Fórum občianskej spoločnosti” 2005, nr 1/2, s. 15.

⁵ Literatura historyczna na ten temat jest bardzo bogata, wiele ważnych ustaleń przynoszą m.in.: I. Kamenec, *Po stopách tragédie*, Bratislava 1991; E. Nižňanský, *Nacizmus, holokaust, slovenský štát*, Bratislava 2010; *Fašizmus náš slovenský*, red. A. Hruboň, Bratislava 2021.

inni duchowni katoliccy odgrywali znaczącą rolę (stąd pojawiające się w literaturze określenie Słowacji okresu wojny jako państwa klerofaszystowskiego⁶). Kierunki prowadzonej polityki wyznaczały: nacjonalizm, deklaracje wierności wartościom chrześcijańskim i katolickim, antybolszewizm i antysemityzm; sformułowano również program słowackiego narodowego socjalizmu. Pożądanym i jedynie słusznym profilem ideologicznym obywateli kształtować miał sprawnie funkcjonujący aparat propagandowy⁷, nad porządkiem czuwały paramilitarne oddziały Gwardii Hlinki, będącej „zbrojnym ramieniem” sprawującej władzę Słowackiej Partii Ludowej Hlinki, indoktrynacja dzieci i młodzieży odbywała się w szkołach i kontrolowanych przez partię organizacjach. Przeciwnicy polityczni, przede wszystkim komuniści, demokraci czy zwolennicy międzywojennej Czechosłowacji, byli wykluczani z życia publicznego, prześladowani, osadzani w obozach. Konsekwencją antysemitowskiej ideologii było stopniowe pozbawianie praw obywateli pochodzenia żydowskiego, ich stygmatyzacja, akty przemocy. Zwieńczeniem skierowanych przeciwko tej konkretnej części słowackiego społeczeństwa działań legislacyjnych był, przyjęty przez parlament w 1941 roku, tzw. Kodeks żydowski – najsurowsze, jak z dumą podkreślała ówczesna prasa, przepisy antyżydowskie w Europie, w praktyce sankcjonujący transporty do obozów koncentracyjnych, za które rząd słowacki płacił Niemcom (500 marek za każdą osobę na pokrycie „kosztów przesiedlenia”). Spośród ok. 70 tysięcy deportowanych jedynie kilkuset przeżyło Zagładę.

Powojenne rozliczenia, m.in. procesy ważnych państwowych funkcjonariuszy, w tym księdza Tisy, na którym wyrok śmierci wykonano w 1947 roku, oficjalne potępienie Państwa Słowackiego i współpracy jego elit z III Rzeszą, nie wiązały się jednak z próbą pogłębionej analizy i refleksji dotyczącej chociażby takich kwestii, jak skala i przyczyny realnego wsparcia społeczeństwa słowackiego dla reżimu, udział, względnie obojętność większości Słowaków wobec działań, których finałem była eksterminacja ich żydowskich współobywateli, okoliczności i przebieg aryzyacji majątku żydowskiego. Innymi słowy, unikano pytań o odpowiedzialność, wymiar etyczny i kondycję społeczeństwa, która umożliwiła taki przebieg wydarzeń. Nawiązując do wykorzystywanej w badaniach nad Holokaustem triady Raula Hilberga: sprawcy – ofiary – świadkowie⁸, stwierdzić można, że niewiele uwagi poświęcono zarówno jej pierwszemu członkowi, który wskazuje w przypadku słowackim nie tylko osoby bezpośrednio odpowiedzialne za antyżydowskie działania, ale również osoby biorące w nich udział (aryzatorzy majątku żydowskiego, nadużywający swojej pozycji członkowie Gwardii Hlinki), jak i trzeciej z wyróżnionych kategorii – biernie przyglądającym się tragedii obserwatorom.

⁶ Na temat udziału duchowieństwa w strukturach faszystowskiej republiki słowackiej zob. M. Szabó, *Klérofašisti. Slovenskí kňazi a pokušenie radikálnej politiky (1935–1945)*, Bratislava 2019.

⁷ Zob. K. Zavacká, *Tlač, cenzura a propaganda na Slovensku od 6. októbra 1938 do konca vojny*, [w:] *Česko-slovenská historická ročenka 2007*, Brno 2007, s. 239–274. Interesujące analizy kreowania obrazu wroga w propagandzie Państwa Słowackiego przynosi również bogato ilustrowana materiałami z epoki – fotografiami, fragmentami publikacji prasowych, plakatami, ulotkami – publikacja E. Nižňanský a kol., *Obraz nepriateľa v propagande počas II. svetovej vojny na Slovensku*, Bratislava 2018.

⁸ R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.

W literaturze przed 1989 rokiem problematyka klerofaszystowskiego reżimu i Zagłady nie należała do katalogu tematów uznawanych za szczególnie istotne przez grona odpowiedzialne za kierunki polityki kulturalnej komunistycznego państwa. Była tolerowana, a stopień jej obecności zależał od aktualnej sytuacji politycznej⁹. Z ważniejszych prozatorskich utworów z okresu 1945–1989 wymienić należy powieść Dominika Tatarki *Republika klechów* (*Farská republika*, 1948), opowiadanie Františka Švantnera *Chłop* (*Sedliak*, 1947), powieść Rudolfa Jašíka *Plac świętej Elżbety* (*Námestie svätej Alžbety*, 1958), prozę Petra Karvaša *Starszy pan i los* (*Starý pán a osud*, 1979), utwór Jána Johanidesa *Słonie w Mauthausen* (*Slone v Mauthausene*, 1985). Wspomnieć również warto o należącym do wspólnego czesko-słowackiego kanonu¹⁰ tekście Ladislava Grosmana *Sklep przy głównej ulicy* (*Obchod na korze*, 1965), którego adaptacja filmowa w reżyserii Jána Kadára i Ermana Klosa jako pierwszy film z za żelaznej kurtyny zdobyła Oscara w 1966 roku.

W warunkach wolności po 1989 roku, jak już wspominałem, problematyką historyczną, w tym tematem Państwa Słowackiego i Holokaustu, twórcy intensywniej zaczęli się interesować w XXI wieku¹¹. W niektórych tekstach, obejmujących szerszy horyzont czasowy, poświęcona jest mu część fabuły – tak jest w popularnej powieści Pavla Rankova *Zdarzyło się pierwszego września albo kiedy indziej* (*Stalo sa prvého septembra alebo inokedy*, 2008), prezentującej losy bohaterów na tle wydarzeń z lat 1938–1968. Wątki związane z wojną i Zagładą tworzą ważny element utworów, zmierzających do rekonstrukcji historii rodzinnych czy dziejów rodzimej przestrzeni, w których centralnymi zagadnieniami są pamięć i tożsamość; tę linię reprezentują m.in. *Carpathia* (*Carpathia*, 2011) Maroša Krajňaka, *Wtedy w Loszoncu* (*Vtedy v Lošonci*, 2014) Petra Balki, *Przez ucho igielne* (*sploty*) (*Uchom ihly [pletky]*, 2015) Jána Púčka. Historia rodzinna jest również inspiracją dla prozy Denisy Fulmekovej *Konwalia. Zakazana miłość Rudolfa Dilonga* (*Konvália. Zakázaná láska Rudolfa Dilonga*, 2016), poświęconej relacji jej babki

⁹ Liberalizacja w życiu społeczno-politycznym i kulturalnym Czechosłowacji w latach 60. zdecydowanie bardziej sprzyjała otwartemu podejmowaniu zagadnień związanych z Holocaustem niż następujący po stłumieniu Praskiej wiosny okres tzw. normalizacji, podczas którego początkowej fazy hasła walki z syjonizmem i sprzeciw wobec Państwa Izrael były ważną częścią partyjnej retoryki. Ukończona pod koniec lat 60. monografia Ivana Kamenca dotycząca Holocaustu w Słowacji nie mogła w tym czasie się ukazać, opublikowana została dopiero po aksamitnej rewolucji. Kwestie te przybliżają wstępne, historycznoliterackie partie antologii *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction. Works and Contexts*, red. E.-M. Hiemer, J. Holý, A. Firlej, H. Nichtburgerová, Berlin – Boston 2021, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110671056/html> [dostęp: 10.03.2023].

¹⁰ R. Passia, *Kánonický príbeh a jeho jazyky*, „Knižná revue“ 2023, nr 3, s. 18. Grosman pochodził ze Słowacji, ale teksty literackie publikował po czesku. Akcja *Sklepu przy głównej ulicy* rozgrywa się w małym mieście we wschodniej Słowacji podczas II wojny; przekład utworu na język słowacki ukazał się dopiero w 2022 roku.

¹¹ Z publikacji wydanych w latach 90. wspomnieć należy autobiograficzną prozę Juraja Špitzera *Nie chciałem być żydem* (*Nechcel som byť žid*, 1994), przygotowaną przez Milana Richtera pierwszą antologię literatury słowackiej na temat Holocaustu *Božia ulička* (*Boža uliczka*, 1998) oraz wspomnienia ocalałej z obozu Auschwitz-Birkenau Hildy Hraboveckiej *Ręka z wytatuowanym numerem* (*Ruka s vytetovaným čísлом*, 1998).

Żydówki i prominentnego poety okresu wojny, franciszkanina Rudolfa Dilonga. Autorka o okresie Państwa Słowackiego, konkretnie o problemie aryżacji majątku żydowskiego, pisze również w utworze *Doktor Mráz* (2018). Dla części tekstów punktem wyjścia są świadectwa ofiar, gromadzone w ramach projektów badawczych nad historią Holokaustu¹², relacje rodzinne, dokumenty archiwalne. Inspiracje z tego zakresu wykorzystywała m.in. Madeline Vadkerty w zbiorze *Wielce czcigodny panie prezydencie. Listy do Jozefa Tisy* (*Slovutný pán prezident. Listy Jozefovi Tisovi*, 2020), w którym zachowane w archiwach, kierowane do prezydenta prośby o udzielenie licencji prezydenckiej, tzw. wyjątku, który dawał obywatelom żydowskim szansę (nie gwarancję) niestosowania wobec nich przepisów antyżydowskich, a tym samym ochrony życia, obudowuje portretami ich autorów, krótkimi fabułami, będącymi projektowaną, literacką wersją ich możliwych losów.

Wymienione teksty stanowią, moim zdaniem, najciekawsze przykłady z najnowszej prozy słowackiej, która próbuje się mierzyć z „historią, o której Słowacja by najchętniej zapomniała”¹³, poszukuje nowych kontekstów i sposobów jej artystycznego ujmowania, a często robi to, jak wynika z metatekstowych wypowiedzi, nie tylko ze względu na etyczne zobowiązania wobec przeszłości, ale także z poczucia odpowiedzialności za współczesność i przyszłość. Te dwa aspekty są istotne również w przypadku powieści Silvestra Lavříka.

Niedzielne szachy z Tisą (*Nedel'né šachy s Tisom*, 2016) spotkały się z bardzo przychylnym przyjęciem, zarówno ze strony czytelników, jak i krytyki literackiej. W poświęconych tekstowi artykułach zwracano uwagę m.in. na nową perspektywę ujęcia problemu i wyraźną aktualizację społecznej funkcji literatury¹⁴ oraz podkreślano wyjątkową sugestywność tekstu¹⁵. Powieść znalazła się także wśród książek nominowanych do nagrody Anasoft litera, najbardziej prestiżowego słowackiego wyróżnienia literackiego. Ze względu na temat wzbudziła również określone reakcje w środowisku neofaszystów, którzy pod adresem autora, okrzykniętego przez nich zdrajcą ojczyzny, zaczęli kierować groźby¹⁶.

¹² Świadectwa ocalałych zaczęto w Słowacji systematycznie zbierać w połowie lat 90. w ramach koordynowanego przez Uniwersytet Yale projektu *Historia mówiona: losy tych, którzy przeżyli Holokaust*. Zob. m.in. P. Salner, *Prežili Holokaust*, Bratislava 1997.

¹³ Wykorzystuję tutaj podtytuł głośnej sztuki Viliama Klimáčka *Holokaust* (2011–2012), w oryginale: *Príbeh, na ktorý by Slovensko najradšej zabudlo*.

¹⁴ V. Nádaskay, *Neuspokojit' sa s ilúziou*, Platforma pre literatúru a výskum, 2017, <http://www.plav.sk/node/78> [dostęp: 2.04.2023].

¹⁵ V. Barborík, *Slovenská prozaická súčasnosť: 8 kníh*, Platforma pre literatúru a výskum, 2018, <http://www.plav.sk/node/123> [dostęp: 3.04.2023].

¹⁶ Lavřík wspominał o tym w wywiadach, m.in.: „Mówili, że takiego świństwa nawet nie będą czytać... Że jestem zdrajcą ojczyzny. Miejscowi kotlebowcy [zwolennicy neofaszystowskiego ugrupowania Kotlebowcy – Partia Ludowa Nasza Słowacja – dop. R.M.] powiedzieli mi, że mam się wynosić z miasta, a ci krajowi, że chyba mnie powieszają, jak tylko się nadarzy okazja”; L. Hloušková, *Silvester Lavřík: Za román o Tisovi mi hrozili smrtí*, 14.10.2017, <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-silvester-lavrik-za-roman-o-tisovi-mi-hrozili-smrti-40048464> [dostęp: 10.04.2023]. Fragmenty tekstów słowackich podaję we własnym tłumaczeniu.

Utwór Lavrík to, zgodnie z informacją zamieszczoną na stronie tytułowej, „powieść historyczna, inspirowana wydarzeniami historycznymi i losami ludzi, którzy musieli je przeżyć”¹⁷. Konkret historyczny, jaki reprezentują materiały archiwalne i relacje ustne, tworzy ramy fikcji literackiej oraz jest w niej obecny na różnych płaszczyznach. Odwołania do realnych postaci i wydarzeń znaleźć można na płaszczyźnie narracji, w kreacji świata przedstawionego i wypowiedziach bohaterów; związki z rzeczywistością podkreśla także warstwa graficzna publikacji – autentyczne fotografie, wycinki z ówczesnej prasy, zrekonstruowane mapy miasteczka, w którym rozgrywa się akcja. Lavrík buduje rzeczywistość utworu, twórczo korzystając z odnalezionych w archiwach i poznanych dzięki zapisanym wspomnieniom śladów przeszłości. Każdy taki ślad staje się częścią tekstu i pełni w nim określone funkcje, jednocześnie jednak, jak zauważa Ivan Jančovič, „w ramach fikcyjnego świata zachowuje coś ze swojego poprzedniego statusu – jakkolwiek byłby zanurzony w wewnątrztekstowej rzeczywistości, nie pozwala odbiorcy zapomnieć, że wcześniej istniał oraz nadal będzie istniał poza tekstem i niezależnie od niego”¹⁸. Aspekt ten wydaje mi się kluczowy z perspektywy recepcji tekstu oraz jego potencjalnej funkcji w procesie przepracowywania pamięci o trudnej przeszłości.

Akcja utworu rozgrywa się w położonych w zachodniej Słowacji Bánovcach nad Bebravą. Na podstawie zamieszczonej w książce mapy czytelnik może wyobrazić sobie typowe niewielkie miasto regionu w okresie międzywojennym, którego główne punkty wyznaczają: plac w centrum, dwa kościoły, synagoga, urząd miejski, szkoły, kilka młynów, trzy cmentarze – katolicki, ewangelicki i żydowski; miejski krajobraz uzupełnia hotel, restauracja, salon krawiecki i apteka. Elementem niedostrzegalnym na mapie, ale wyraźnie wyróżniającym Bánovce jest ich związek z księdzem Tisą. W 1913 roku został on miejscowym kapłanem i funkcję tę, z przerwami, a po objęciu urzędu prezydenta w ograniczonym zakresie, sprawował aż do swojej ucieczki z kraju w 1945 roku. Dla mieszkańców, przede wszystkim katolików, pozostawał zarówno autorytetem, jak i postacią bliską, intensywnie obecną w ich życiu.

Wydarzenia przedstawia Anna Žitňanská, której wspomnienia, zgodnie z informacją zamieszczoną na końcu książki, stanowią jedno z wykorzystanych w tekście źródeł. Namówiona przez pielęgniarkę w domu opieki podejmuje opowieść o czasach dzieciństwa i wczesnej młodości, mieszkańcach Bánoviec i, tytułowanym *Monsignore*, księdzu Tisie. Czas narracji zarysowany został tuż po powstaniu w 1993 roku Republiki Słowackiej, co odsyła do określonego kontekstu kulturowego i zupełnie nowej, będącej wyzwaniem dla społeczeństwa Słowacji sytuacji historycznej. Sposób prowadzenia opowieści i jej kształt wynikają ze specyficznych, indywidualnych cech narratorki – przywołuje ona stwierdzenia o swojej „słabej głowie”, wspomina: „Kiedyś o takich jak ja, z mniej sprawnym rozumem, mówiło się, że to są osoby chore umysłowo”¹⁹. Konkretnej diagnozy w tekście nie znajdziemy, natomiast biorąc pod uwagę chociażby

¹⁷ S. Lavrík, *Nedel'né šachy s Tisom*, Bratislava 2016, s. 3.

¹⁸ I. Jančovič, *Medzi historickým faktom a fikciou: interdiskurzívne konštruovanie fikčných svetov v súčasnej slovenskej próze s historickou tematikou*, „World Literature Studies” 2021, no. 4, s. 11.

¹⁹ S. Lavrík, *Nedel'né šachy...*, dz. cyt., s. 16.

styl prezentowania wydarzeń czy reakcje na wypowiedzi i działania bohaterów utworu, można dostrzec obecność niektórych objawów występujących w spektrum autyzmu. Rozstrzygnięcie tej kwestii nie jest, oczywiście, pierwszoplanowe, ważne natomiast jest powiązanie takiej konstrukcji postaci ze strategiami budowania świata przedstawionego i prezentacją głównych problemów utworu. Narratorka ma doskonałą pamięć, precyzyjnie potrafi przywoływać sytuacje i rozmowy sprzed lat, potrafi skoncentrować się na określonym rodzaju działania i perfekcyjnie je wykonywać, natomiast ma trudności w dokonywaniu kontekstualnej oceny sytuacji, rozumieniu elementów metaforycznych i abstrakcyjnych wypowiedzi czy odczytywaniu intencji nadawcy. Jej opowieść jest więc przede wszystkim relacją, z jednej strony bardzo szczegółową, z drugiej natomiast niepełną, tzn. pozbawioną pełniejszego oglądu i rozumienia określonych związków między wydarzeniami. Zastosowana konstrukcja przypominać może typ narratora naiwnego²⁰, w dyskusjach o książce pojawiały się również porównania do narratora *Blaszanego bębenka* Güntera Grassa. Najwyraźniej ów specyficzny odbiór rzeczywistości widoczny jest we fragmentach dotyczących przebiegu Zagłady, na przykład:

Dla 6 koni i 40 mężczyzn, czytałam na wagonach, które mnie mijały. Okienka miały uchylone i wydawało mi się, że w każdym z wagonów podróżujących jest o wiele więcej. Nie tylko mężczyzn, ale też kobiet i dzieci. Niektórzy mnie zobaczyli i coś do mnie krzyczeli. Nie mogłam ich zrozumieć, to chociaż im pomachałam. Najbardziej ze wszystkiego mnie zastanawiało, dlaczego ci ludzie podróżują pociągiem towarowym, skoro nie są żołnierzami, ani tym bardziej byłem²¹.

Oryginalność i siła oddziaływania utworu wynika, moim zdaniem, m.in. z wyboru takiej strategii narracyjnej, a konkretniej – z towarzyszącej lekturze konfrontacji perspektywy narratorki i perspektywy modelowego czytelnika tekstu.

Wszystkie osoby z bliskiego otoczenia Anny zajmują określoną pozycję wobec obowiązującej ideologii i jej konsekwencji w życiu społecznym. Pozycję jej kuzynek, prowadzących salon krawiecki siostr Winkler, faszystowskie ustawodawstwo definiowało jednoznacznie i wpisało ich losy w konkretny scenariusz. Jako Żydówki zostały wykluczone ze wspólnoty, zgodnie z przepisami sukcesywnie pozbawiane były praw, by w finale trafić do obozu w Novákach, z którego wysyłano transporty do obozów zagłady. Postawę bezwzględnego poddania się autorytetowi księdza Tisy i entuzjazmu wobec wizji nowej Słowacji reprezentują z kolei matka narratorki i jej przyjaciółka Mária Baláková. Należy ona wraz z mężem aptekarzem do miejscowej elity, to właśnie ich dom zaszczyca swoimi wizytami „wódz narodu”. Bohaterki pozostają jego wyznawczyniami również w przestrzeni prywatnej, z pokorą i wdzięcznością wysłuchują jego słów, natomiast Balák sytuuje się po stronie zdecydowanych przeciwników głoszonych przez Tisę poglądów. Krytycyzm, sprzeciw wobec praktyk segregacji ludności, słowackiej mitologii państwowej i hipokryzji nie prowadzą go jednak do żadnego działania;

²⁰ W. Riggan, *Pícaros, Madman, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman 1981, s. 144 i nast.

²¹ S. Lavřík, *Nedel'né šachy...*, dz. cyt., s. 308.

pozostaje biernym obserwatorem, odpornym na ideologię i wyraźnie dostrzegającym patologię Państwa Słowackiego, ale niezdolnym do potwierdzenia swoich słów jakimkolwiek czynem.

Uwaga narratorki skoncentrowana jest przede wszystkim na wymienionych postaciach, jednocześnie jednak tworzy ona swego rodzaju kronikę życia miasta i jego mieszkańców, obejmującą również okres kilku lat przed powstaniem Państwa Słowackiego. Wspomina chwile uroczyste, jak chociażby odsłonięcie pomnika „ojca narodu słowackiego”, Ľudovíta Štúra, dominujące są jednak obrazy codzienności – pracy, spotkań, życia rodzinnego, spacerów, rozmów. Opisywany okres nosi wyraźne znaki zmierzania ku nowoczesności; nowoczesne chcą być młode bohaterki utworu, w salonie krawieckim sióstr Winkler przygotowywane są stroje zgodnie z aktualnymi trendami, sklep Elektro-Radio-Horn oferuje zyskujące coraz większą popularność radioodbiorniki, na ulicach pojawiają się motocykle i samochody. Trwa czas dynamicznego rozwoju, którego znacząco nie zahamuje nawet wybuch wojny.

Elementem tego krajobrazu prosperity i narodowego entuzjazmu, przyjmowanym bez wyraźnego sprzeciwu, stają się działania wymierzone przeciwko społeczności żydowskiej. Szczegółowe postanowienia tzw. Kodeksu żydowskiego wykluczają ludność żydowską z życia publicznego, pozbawiają ją praw obywatelskich, skazują na marginalizację i stygmatyzację. Egzekwowanie antysemitycznych przepisów przebiega bez zakłóceń; niekiedy w działania, na przykład w procesy aryżacji, mieszkańcy angażują się w celu osiągnięcia zysków, niekiedy jednak uczestniczą w nich „bezinteresownie”. W dokładnej i obfitującej w rozmaite szczegóły relacji narratorki, poza skierowaną do niej i jej kuzynki Żydówki sugestią nieznanego kolejarza, że mają możliwość ucieczki, nie znajdziemy żadnej wzmianki o realnie udzielonej pomocy. Znajdziemy natomiast m.in. takie opisy:

Sidonii słuchali tylko dlatego, że mogli się w jej salonie spotykać, bo organizacje młodzieży żydowskiej, syjonistów i w ogóle Żydów zaczęły strasznie szybko wychodzić z mody. [...] Nowa moda przejawiała się też tak, że na żydowskich sklepach w mieście ktoś zaczął malować sześcioramiennie gwiazdy. Na początku nocami, potem w biały dzień i przy wielkiej wrzawie²².

Weissmandla okradli i pobili, jego żonę natarli czerwoną farbą, a między oknami ich domu na ulicy Różowej namalowali gwiazdę Dawida. Żydobolszewik, napisali obok. Szyby powybijali, a oprócz całego wyposażenia zabrali mu też jego najlepsze konie [...] Według najnowszego rozporządzenia, żydowscy obywatele tak znacznego majątku posiadać nie mogli²³.

Matki albo pani aptekarzowej nigdy bym o tak denerwujące sprawy nie zapytała. [...] Gdyby mi nawet odpowiedziały, to albo bym ich odpowiedzi nie zrozumiała, albo bym im nie uwierzyła. A zanim by na ten temat nie wypowiedział się nasz pan książdz, tylko

²² Tamże, s. 113.

²³ Tamże, s. 140.

by krzyczały, że swoją i tak dosyć słabą głowę obciążam rzeczami, o których nie mam pojęcia. Że jestem za głupia, żeby je zrozumieć. Że jestem niewdzięczna. Że zamiast zając się swoją pracą, rozmyślałam o głupotach, które dla każdego normalnego człowieka są oczywiste. I miałyby rację. Rozglądałam się wokół i miałam wrażenie, że zniknięcie z miasta moich kuzynek i reszty żydowskich kobiet nikogo nie interesuje²⁴.

Opisywane na przykładzie głównych bohaterów i innych mieszkańców Bánoviec postawy – związane z konkretnymi korzyściami zaangażowanie w „rozwiązanie kwestii żydowskiej”, gorliwy udział w aktach przemocy, obojętne przyglądanie się lub odwracanie wzroku od rozgrywających się tragedii – były postawami akceptowanymi, legitymizowanymi głosem autorytetu i określoną wizją pożądaną rzeczywistości. Stanowiły praktyczny wyraz, opisywanej przez Zygmunta Baumana, „kultury ogrodniczej”²⁵, tzn. wpisywały się w tworzenie – w tym konkretnym przypadku – zaprojektowanej przez narodowo-katolickich ideologów takiej przestrzeni, w której po latach niewoli i upokorzeń wreszcie rozkwitnie słowackie życie. Warunkiem przyszłego rozkwitu było, oczywiście, wyeliminowanie wszystkich elementów zagrażających wzrostowi i rozwojowi. Ksiądz Tiso, pozostając przy metaforze Baumana, był ogrodnikiem, który wiedział, że „troska o ogród to głównie nieustępliwa wojna z chwastami”²⁶, a w wygłoszonych podczas wieców przemówieniach, w prasie i audycjach radiowych precyzyjnie wskazywał, gdzie jego zdaniem, należy ich szukać i jak z nimi postępować.

Bezpośrednie wprowadzenie jego postaci do utworu uzasadniają wspomniane fakty historyczne. Natomiast wykorzystanie dokładnych cytatów z przemówień i tekstów Tisy oparte zostało na oryginalnym pomysłem fabularnym i konstrukcji narratorki. Dzięki wstawienictwu aptekarzowej, pozostającej z „wodzem narodu” w zażyłych relacjach²⁷, Anna została jego sekretarką. Posiadając doskonałą pamięć, również po upływie wielu lat potrafi dokładnie przytoczyć treść zapisywanych listów, artykułów, publicznych wystąpień. Szczegółowo wspomina także wypowiedzi usłyszane podczas tytułowych niedzielnych partii szachów, rozgrywanych z aptekarzem Balákiem, opisuje zachowania księdza, jego reakcje itd. W kontekście problemu autorytetu, który wskazuje określone rozwiązania jako słuszne, rozwiewa ewentualne dylematy natury etycznej członków wspólnoty, a w rezultacie legitymizuje przemoc, przytoczyć można chociażby następującą wypowiedź Tisy:

Czy to jest chrześcijańskie, kiedy naród słowacki chce się pozbyć swojego odwiecznego wroga Żyda? Czy to jest chrześcijańskie? Miłość siebie samego jest przykazaniem bożym i ta miłość siebie samego rozkazuje mi, żebym od siebie oddalił wszystko to, co mi szkodzi,

²⁴ Tamże, s. 260.

²⁵ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2012.

²⁶ Tenże, *O nowoczesności TEJ Zagłady – raz jeszcze*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 2, s. 120.

²⁷ Relacja realnej aptekarzowej z Bánoviec z Tisą była tematem plotek, a sugestie dotyczące ich intymnego związku pojawiają się w kilku źródłach. Ze względu na brak jednoznacznych dowodów temat ten nie jest podejmowany przez historyków. A. Hruboň, *Mýtus a kult Jozefa Tisa*, Bratislava 2022, s. 11.

co zagraża mojemu życiu. A o tym, że dla życia Słowaka żywioł żydowski był zagrożeniem chyba nikogo przekonywać nie trzeba²⁸.

Słowa te, wygłoszone w Holiću w sierpniu 1942 roku, czyli w okresie, gdy do obozów zagłady trafiło już około 55 tys. Żydów, Ivan Kamenec komentuje następująco:

I w tej sytuacji z ust prezydenta, uznawanego wodza, w dodatku księdza, padają słowa pełne nienawiści, a zarazem uspokajające obywateli i zapewniające ich, że co się tyczy deportacji Żydów, wszystko jest w najlepszym porządku z punktu widzenia zarówno żywotnych interesów państwa i narodu, jak i nauki chrześcijańskiej²⁹.

Warto podkreślić, że obsesyjny antysemityzm nie pojawił się u Tisy zainspirowany przykładem Hitlera, był on ważną częścią jego myślenia właściwie od początków kariery politycznej, a w nowych warunkach mógł zostać przetransformowany we wspieraną autorytetem duchownego państwową ideologię. Prezydent Państwa Słowackiego, jakiego poznajemy w utworze, jest cynicznym politykiem, postępującym zgodnie z dewizą „uczucia na bok”, co potwierdza chociażby jego odpowiedź na prośby narratorki dotyczące możliwości uratowania jej żydowskich kuzynek czy nieprzychylne potraktowanie rabina. Jego kreacja w niczym nie przypomina postaci tragicznej, odczuwającej wątpliwości czy rozterki, stawiającej pytania dotyczące słuszności podejmowanych decyzji itd. Lavřík dokonuje swoistej dekonstrukcji funkcjonującego w dyskursie publicznym mitu, odrzuca będące jednym z jego komponentów przekonanie o kontrowersyjności księdza Tisy, które, jak zauważa Anton Hruboň, tworzy wokół niego nieuzasadnioną aurę tajemniczości i odwraca uwagę od tego, że był on przede wszystkim „ponadprzeciętnie inteligentnym, świadomym swoich celów karierowiczem i kolekcjonerem funkcji”³⁰.

Ważniejsze jednak od demityzacji postaci księdza Tisy jest, moim zdaniem, ukazanie stopniowego rozpadu więzi rodzinnych, przyjacielskich i sąsiedzkich pod wpływem faszystowskiej ideologii oraz podjęcie zagadnienia odpowiedzialności. Powieść Lavříka, podobnie jak inne współczesne teksty z tematyką Holokaustu, problematyzuje przede wszystkim ostatni człon wspomnianej już triady Hilberga: sprawcy – ofiary – świadkowie³¹ i otwiera pytania dotyczące pozycji tych, których trudno uznać za bezpośrednich sprawców, a jednocześnie nieuzasadnione jest założenie o ich bezstronności. Jak nazwać chociażby wspomnianą powyżej, oficjalnie krytyczną, a przy tym bierną postawę aptekarza Baláka? Jaką odpowiedzialność ponosi jego żona, wierna wyznawczyni księdza Tisy? Gdzie sytuuje się matka narratorki, która na prośbę siostr Winkler godzi na przejście w ramach działań aryzyjnych ich salonu? We współczesnych dyskusjach nad koniecznością zastąpienia lub skomplikowania kategorii świadka pojawiają się

²⁸ S. Lavřík, *Nedel'né šachy...*, dz. cyt., s. 351.

²⁹ I. Kamenec, *Tragedia polityka, księdza, człowieka. Jozef Tiso (1887–1947)*, przeł. P. Godlewski, Warszawa 2001, s. 87.

³⁰ Tamże, s. 12.

³¹ R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie...*, dz. cyt.

różne propozycje, m.in. obserwatorów uczestniczących³² czy postronnych³³. Niezależnie od wyboru terminu, będzie on wskazywał kwestię najważniejszą – uwikłanie w rozgrywające się wydarzenia, które przybierało różne formy i odznaczało się zmienną dynamiką. Rozstrzygnięcie problemu odpowiedzialności w wymienionych przypadkach może być, moim zdaniem, ważną, ale jednak drugoplanową kwestią. Zapytać przede wszystkim warto o społeczno-kulturową ramę Zagłady słowackich Żydów, kontinuum między sytuacją z okresu II wojny a wcześniejszym dyskursem antysemitycznym³⁴. Taką perspektywę uzasadnia szerokie ujęcie problematyki w powieści, pozwalające traktować ją jako utwór przede wszystkim o wspólnocie i jej kondycji, a także pewne ślady w tekście, potwierdzające, że antysemityzm głoszony przez księdza Tisę nie pojawił się w próżni. Nie był też zjawiskiem wyjątkowym w przestrzeni europejskiej i w ogólnych zarysach można go, za Boženą Keff, scharakteryzować następująco:

Przez wieki wizerunek Żyda miał niewiele lub nic wspólnego z rzeczywistymi Żydami. Lecz co najważniejsze, Żydzi w świecie chrześcijańskim byli otoczeni **pogardą i wrogością**. Uczyły się tego pokolenia, głównie przez działalność Kościoła katolickiego, partii antysemitycznych, pism i gazet. Były to postawy **legalne, oficjalne i dozwolone**. Żydzi stanowili „dozwolony obiekt agresji”³⁵.

Elementy jego słowackiej wersji kształtowane były w różnych obszarach kultury, od popularnych pieśni jarmarcznych po teksty niektórych pisarzy i narodowych działaczy, m.in. jednego z najważniejszych twórców drugiej połowy XIX i początku XX wieku, Svetozára Hurbana Vajanskiego³⁶. W okresie Państwa Słowackiego przybrał on skrajną, odwołującą się do innych argumentów postać instytucjonalną, niemniej wyrósł na utrwalonych już emocjach wobec „obcego”.

Sprzeciw wobec takich emocji, a zwłaszcza mechanizmów ich budowania, jest jednym z najistotniejszych, moim zdaniem, aspektów prozy Lavríka. Jego powrót do przeszłości wiązać można z przekonaniem, że rozumienie własnej historii, rozliczenie jej trudnych fragmentów ma znaczenie dla teraźniejszości i wpływa na życie jednostkowe i społeczne w jego różnych wymiarach, znajdując odzwierciedlenie w projektach tożsamościowych, sferze wartości, wyborach kulturowych i politycznych. W wywiadach autor często podkreślał ten aktualny wymiar i jego słowa chciałbym potraktować jako podsumowanie powyższych rozważań: „Myślę, że w dzisiejszych czasach znajdujemy się w podobnych sytuacjach. Znowu musimy poszukiwać takich postaw, dzięki którym

³² E. Janicka, *Obserwatorzy uczestniczący i inne kategorie. O nowy paradygmat opisu polskiego kontekstu Zagłady*, [w:] *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, Warszawa 2019, s. 32–60.

³³ R. Sendyka, *Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych*, [w:] *Świadek, jak się staje, czym jest?...*, dz. cyt., s. 61–82.

³⁴ Inspirujące dla przyjęcia takiej optyki są rozważania E. Janickiej, *Obserwatorzy uczestniczący i inne kategorie...*, dz. cyt., s. 39 i nast.

³⁵ B. Keff, *Antysemityzm. Niezamknięta historia*, Warszawa 2013, s. 179.

³⁶ M. Szabó, *Vajanský antisemita*, [w:] *Svetozár Hurban Vajanský. Na rozhraní umenia a ideológie*, red. I. Taranenková, Bratislava 2018, s. 93–113.

będziemy w stanie spojrzeć sobie w oczy i za piętnaście, dwadzieścia lat. Po prostu żyć tak, żeby nasze dzieci nie musiały się za nas wstydzić”³⁷.

Bibliografia

- Barborčík V., *Minulosť v zrkadle prítomnosti: aktualizácia súčasťou prózou*, Platforma pre literatúru a výskum, 2023, <http://www.plav.sk/node/280> [dostęp: 13.04.2023].
- Barborčík V., *Slovenská prozaická súčasnosť: 8 kníh*, Platforma pre literatúru a výskum, 2018, <http://www.plav.sk/node/123> [dostęp: 3.04.2023].
- Bauman Z., *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. T. Kunz, Kraków 2012.
- Bauman Z., *O nowoczesności TEJ Zagłady – raz jeszcze*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 2, s. 116–126.
- Fašizmus náš slovenský*, red. A. Hruboň, Bratislava 2021.
- Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction. Works and Contexts*, red. E.-M. Hiemer, J. Holý, A. Firllej, H. Nichtburgerová, Berlin – Boston 2021, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110671056/html> [dostęp: 10.03.2023].
- Hilberg R., *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przeł. J. Giebułtowski, Warszawa 2007.
- Hloušková L., *Silvester Lavřík: Za román o Tisovi mi hrozili smrtí*, 14.10.2017, <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-silvester-lavrik-za-roman-o-tisovi-mi-hrozili-smrti-40048464> [dostęp: 10.04.2023].
- Hruboň A., *Mýtus a kult Jozefa Tisa*, Bratislava 2022.
- Jančovič I., *Medzi historickým faktom a fikciou: interdiskurzívne konštruovanie fikčných svetov v súčasnej slovenskej próze s historickou tematikou*, „World Literature Studies” 2021, no. 4, s. 5–15.
- Janicka E., *Obserwatorzy uczestniczący i inne kategorie. O nowy paradygmat opisu polskiego kontekstu Zagłady*, [w:] *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, Warszawa 2019, s. 32–60.
- Kamenec I., *Po stopách tragédie*, Bratislava 1991.
- Kamenec I., *Sedemdesiatitisíc Židov. Holokaust na Slovensku, jeho reflexie v literatúre a spoločnosti*, „OS. Fórum občianskej spoločnosti” 2005, nr 1/2, s. 15.
- Kamenec I., *Tragedia polityka, księdza, człowieka. Jozef Tiso (1887–1947)*, przeł. P. Godlewski, Warszawa 2001.
- Keff B., *Antysemityzm. Niezamknięta historia*, Warszawa 2013.
- Lavřík S., *Nedeľné šachy s Tisom*, Bratislava 2016.
- Majerek R., *Repetycje i przewartościowanie. Zagadnienie tradycji narodowej w dyskursie słowackim po 1989 r.*, [w:] *Słowiańskie kultury wobec problemów współczesności i przeszłości*, red. H. Kowalska-Stus, Kraków 2015, s. 153–165.
- Mannová E., *Minulosť ako supermarket? Spôsoby reprezentácie a aktualizácie dejín Slovenska*, Bratislava 2019.
- Mýty naše slovenské*, red. E. Krekovič, E. Mannová, E. Krekovičová, Bratislava 2005.
- Nádaskay V., *Neuspokojíť sa s ilúziou*, Platforma pre literatúru a výskum, 2017, <http://www.plav.sk/node/78> [dostęp: 2.04.2023].

³⁷ L. Hloušková, S. Lavřík..., dz. cyt.

- Nižňanský E. et al., *Obraz nepriateľa v propagande počas II. svetovej vojny na Slovensku*, Bratislava 2018.
- Nižňanský E., *Nacizmus, holokaust, slovenský štát*, Bratislava 2010.
- Passia R., *Kánonický príbeh a jeho jazyky*, „Knižná revue” 2023, nr 3, s. 18.
- Riggan W., *Pícaros, Madman, Naiifs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman 1981.
- Salner P., *Prežili Holokaust*, Bratislava 1997.
- Sendyka R., *Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych*, [w:] *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, Warszawa 2019, s. 61–82.
- Szabó M., *Klérofašisti. Slovenskí kňazi a pokušenie radikálnej politiky (1935–1945)*, Bratislava 2019.
- Szabó M., *Vajanský antisemita*, [w:] *Svetozár Hurban Vajanský. Na rozhraní umenia a ideológie*, red. I. Taranenková, Bratislava 2018, s. 93–113.
- Zavacká K., *Tlač, cenzura a propaganda na Slovensku od 6. októbra 1938 do konca vojny*, [w:] *Česko-slovenská historická ročenka 2007*, Brno 2007, s. 239–274.

The memory of the Holocaust in modern Slovak prose (as exemplified by Silvester Lavrik's novel *Niedzielne szachy z Tisq*)

Abstract

The article presents the main problems connected with Silvester Lavrik's historical novel *Niedzielne szachy z Tisq*. The book belongs to an important trend in contemporary Slovak literature, addressing the period of the clerofascist Slovak State during the Second World War. In the first part, selected cultural and historical-literary contexts have been presented, e.g. the issue of reinterpreting the past in the circumstances of freedom after 1989, or the ways of discussing the problems of Holocaust in Slovak literature. The second, interpretive part, is devoted to the narrative strategies implemented in the novel, various attitudes of characters towards the activities preceding the Extermination, demythologizing the figure of the state leader, Josef Tisa, as well as the way of presenting conditions and circumstances which made the tragedy of Slovak Jews possible. It has been pointed out that submission to state authority and ideology led to losing the sense of individual responsibility and justified an active participation in violence acts or assuming the role of passive spectators. The novel's engaging character and the potential to provoke reflection concerning the attitude of an individual towards contemporary problems and challenges has been regarded as a significant aspect of Lavrik's novel as a work dedicated to the condition of the community and its value.

Słowa kluczowe: Holokaust, literatura słowacka, Silvester Lavrík, pamięć, odpowiedzialność

Keywords: Holocaust, Slovak literature, Silvester Lavrík, memory, responsibility

Natalia Lemann

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0003-2972-9404

Historie alternatywne i steampunk a emancypacja i prawa kobiet. Rozważania wstępne

Historie alternatywne i steampunk to jedne z najprężniej rozwijających się i najchętniej czytanych gatunków prozy fantastycznej¹. Rozważania „co by było, gdyby” stanowią nie tylko znakomitą rozrywkę, ale i trening kreatywnego historycznego myślenia, składając czytelników do samodzielnych, inspirowanych lekturą rozważań na temat nie tylko epistemologii historii, ale i jej bardziej bazowych założeń, tj. koncepcji procesu historycznego, roli jednostki w historii, roli przypadku w dziejach świata, pytań prowadzących do kwestii determinizmu lub indeterminizmu; teleologiczności dziejów (w sensie religijnym bądź świeckim, tzw. konieczność dziejowa). Oba gatunki, podejmując próbę przepisania dziejów na podstawie niedokonanych możliwości, stają się niejako sprawdzianem teraźniejszości, bo to właśnie „dziś” stawia każdorazowo historię pod pręgierzem współczesności. Historia zawsze postrzegana jest z punktu widzenia konkretnego usytuowania czasowego oraz światopoglądowego historyka i wypracowuje własne kody rozumienia czy stawiania roszczeń przeszłości. Historie alternatywne i steampunk testują i poniekąd negują przeszłość, podobnie jak histografia: obnażając starą prawdę, iż pisanie o historii nie jest przezroczyste światopoglądowo². Wśród trybów krytycznego oglądu obecnych w interesujących mnie gatunkach na pierwszy plan wybijają się próby naprawienia złej przeszłości, które więcej mówią o samych autorach i ich umocowaniu kulturowo-ideologicznym niż o samej przeszłości. Widoczny jest tutaj porządek fantazmatycznego pragnienia, ujawniający uwarunkowania postkolonialne. Pisał o tym chociażby Homi Bhabha, wprowadzając kategorię „koniecznych fikcji” (*necessary fictions*), „uzdrawiających” naród z ran przeszłości za sprawą „wynalezenia

¹ Niniejszy artykuł został zaprezentowany w postaci referatu na IX Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Kultura i literatura popularna”, organizowanej przez Uniwersytet Wrocławski (Wrocław, czerwiec 2022).

² Por. N. Lemann, *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź 2019.

tradycji i przeszłości”³. Poprawianie historii polega nie tylko na modyfikacji przebiegu procesu dziejowego, ale i na anachronicznym upomnieniu się o głosy wykluczonych przez przeszłość, zsubalteryzowanych Innych: narodów, klas i grup społecznych, płci lub mniejszości seksualnych. Szczególnie widoczne jest to w steampunku, gatunku podobnym w głównych założeniach do historii alternatywnych, choć rzec by można – bardziej subwersywnym, wręcz rebelianckim. Steampunk jest wyczulony na wszelkie głosy rodem z historii insurekcyjnej czy historii oddolnej. Steampunkowa postawa *history from below* jest ostentacyjna i programowa i odnosi się do znaczenia słowa „punk”⁴ w nazwie gatunku. Elementem łączącym te dwa pokrewne gatunki literackie jest potencjał krytyczny, choć nie w każdej historii alternatywnej ulegają rozwinięciu insurekcyjne roszczenia wobec przeszłości oraz pamięci historycznej i kulturowej, podobnie jak nie w każdym dziele przynależącym do steampunku kluczową rolę odgrywa podejrzliwość wobec ideologii minionych wieków. Utwory mniej krytyczne wobec treści i wzorów kulturowych zastępują subwersywność kodami nostalgii czy melancholii, w tym nostalgii tzw. fotelowej (A. Appadurai⁵), tłumiące subwersywne rozliczenia z przeszłością nad fascynacją *entourage’em* minionych wieków.

Powyższy wstęp miał na celu naświetlenie podłoża ideologiczno-politycznego historii alternatywnych i steampunku, gdyż w obu interesujących mnie gatunkach rozgrywiają się żywiołowe „wojny kulturowe”⁶ o wizję przeszłości i o terażniejszość. Co ciekawe, doceniając potencjał krytyczny i subwersywny historii alternatywnych i steampunku, pragnę zauważyć istotny deficyt zaangażowania w odniesieniu do kwestii praw kobiet i szeroko pojętej emancypacji. W odniesieniu do zagadnień stanowiących przedmiot badań szeroko pojętych *women’s studies* obydwie interesujące mnie gatunki zajmują stanowisko powściągliwe. Interesujące jest, że kwestie alternatywnie i anachronicznie opisywanej emancypacji (politycznej, społecznej, rodzinnej, seksualnej i cielesnej) kobiet pojawiają się przede wszystkim w powieściach, których akcja rozgrywa się w dalekiej przeszłości. Powieści rozgrywane w alternatywnych wersjach wieków XIX i XX, tak istotnych w świecie aktualnym z punktu widzenia rodzącego się ruchu emancypacyjnego, są marginalizowane, zarówno fabularnie, jak i ideowo. Co więcej, stają się one polem do epatowania „hegemoniczną męskością”⁷. Paweł Tomczok zauważa, iż:

[...] konwencja pisarska, która nie ma żadnego określenia płciowego, została zdominowana przez mężczyzn, a jej główną treścią stały się różne problemy polskiej hegemonicznej

³ H.K. Bhabha, *Representation and the Colonial Text: A Critical Exploration of Some Forms of Mimeticism*, [w:] *The Theory of Reading*, ed. F. Gloversmith, Sussex–New Jersey 1984, s. 93–122.

⁴ O relacjach pomiędzy steampunkiem a historiami alternatywnymi czytaj: N. Lemann, *Historie alternatywne...*, dz. cyt., s. 75–167.

⁵ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 118.

⁶ L. Koczanowicz, *Post-komunizm a kulturowe wojny*, [w:] *Kultura po przejściach. Osoby z przeszłości. Polski dyskurs potstzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 7–12.

⁷ P. Tomczok, *Męskość zwycięska (w historiach alternatywnych)*, „Czas Kultury” 2019, nr 1, s. 47–52.

męskości. [...] Oficjalna wersja historii Polski została zdominowana przez męskość hegemoniczną – męskość bohaterskich żołnierzy czy niezłomnych polityków. Te męskie narracje mają jednak zawsze pewien rys tragiczny – kończą się klęską zadaną przez męskości sąsiednich krajów. Męskość jest zatem jednocześnie hegemoniczna i pokonana, silna, ale nie zwycięska, pełna honoru, by zaraz zostać upokorzona. Autorzy historii alternatywnych podjęli wielki wysiłek, by naprawić tę negatywną stronę polskiej męskości – pokazać, jak wspaniała mogłaby być owa polska męskość, gdyby tylko przeciwnicy nie byli tak silni, niektórzy politycy bardziej liczyli się z możliwościami własnego kraju, a czasem po prostu sprzyjały Polsce warunki atmosferyczne, jak w powieści Macieja Parowskiego *Burza. Ucieczka z Warszawy*, 40, gdzie Polska wygrywa drugą wojnę światową dzięki... burzy⁸.

Tomczok diagnozuje ów syndrom alternatywnej hegemonicznej męskości jako efekt intronizacji narracji narcystycznych, a szerzej – kultury narcyzmu⁹, mających kompensować historyczne klęski. Można uznać to za efekt zjawiska „zwiedzonego poczucia uprzywilejowania” (*aggrieved entitlement*¹⁰), o którym pisał Michael Kimmel, a Agnieszka Graff nazwała to zjawisko mianem „buntu upokorzonych samców”¹¹. W tej perspektywie mężczyźni postrzegają się jako ofiary feminizmu, który w świecie naszej historii miał odebrać mężczyznom ich kulturowe „prawa nabyte”, niszcząc zachodnią cywilizację, uderzając w jej podstawowe założenia, jak i ufundowane na nich męskie poczucie sprawczości i patriarchalnego prymatu kulturowo-ekonomicznego. W obrębie historii alternatywnych i steampunku funkcjonuje zjawisko „ślepej plamki”; zanim nastąpiło alternatywne feministyczne „przejęcie” analizowanych przeze mnie gatunków, dokonało się przejęcie „pola walki” przez narracje podporządkowane strategii hegemonicznej męskości. W efekcie powieści rozgrywane w alternatywnych wiekach XIX i XX nie zostały wystarczająco zagospodarowane przez tematy emancypacyjne, choć to właśnie te stulecia były kluczowe dla kwestii feminizmu, emancypacji i praw kobiet.

Tam, gdzie bytują lwy i (nie do końca) wolne kobiety

Jak zauważyłam powyżej, powieści eksplorujące wcześniejsze stulecia (począwszy od antyku aż do XVIII stulecia) odważniej podejmują tematy emancypacyjne. Ma to, jak sądzę, wiele przyczyn. Po pierwsze, zbudowanie precyzyjnego, logicznego łańcucha przyczynowo-skutkowego, prowadzącego od czasów antycznych do naszej współczesności, jest niezwykle trudne. Drogi łączące przepracowaną, zmienioną przeszłość i nasze czasy rozgałęziają się na wiele sposobów, pozostawiając więcej pola dla wyobraźni. Powieści rozgrywane w rzeczywistości alternatywowanej starożytności

⁸ Tamże, s. 47–48.

⁹ Tenże, *Narcyzm i historia. Narcyzm zbiorowy i narcyzm indywidualny w historiach alternatywnych i powieściach historycznych ostatnich lat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, t. LXI, z. 3, s. 90–104.

¹⁰ Por. M. Kimmel, *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*, New York 2013.

¹¹ A. Graff, *Manosfera, czyli bunt upokorzonych samców*, „Czas Kultury” 2019, nr 1, s. 15–20.

i średniowiecza odchodzą od stosowanej w kontrfaktualizmie (naukowy odpowiednik historii alternatywnych) formuły „minimalnego przepisania historii”¹². Duża odległość czasu akcji od czasów powstania powieści powoduje, że brak tutaj ścisłej przyległości w zakresie pamięci kulturowej pomiędzy czytelnikami i autorem a materią powieściową z drugiej strony (tzw. dryfująca luka – „floating gap”, termin z zakresu *memory studies* – obejmuje ok. 100 lat¹³). Poza tą granicą rozciąga się coś w rodzaju historycznej i kulturowej *terra incognita*. Niedostatek źródeł oraz brak ścisłej, przede wszystkim kulturowej zależności pomiędzy współczesnością a tak odległą przeszłością sprawia, że czasy te mają zdecydowanie skromniejszy udział w budowaniu i podtrzymywaniu wspólnoty kulturowej. Śmiało mogą więc tam bytować przysłowiowe lwy i smoki („ubi sunt leones”). Bez obaw o naruszenie pewnego konsensusu społecznego i kulturowo dominującego paradygmatu, można zatem podważać stereotypy. Brak dostępności źródeł dotyczących życia kobiet jest jedną z największych bolączek, z jakimi borykają się badacze herstorii, która zmierza do zapewnienia kobietom w historii (jako podmiotom i badaczkom) „stałej obecności żeńskiego głosu”¹⁴. Michelle Perrot, uczennica Georges’a Duby’ego, słynnego francuskiego historyka z tzw. drugiej generacji szkoły *Annales*, zwie kobiety „cieniami historii”¹⁵. Właśnie z powodu braku źródeł dotyczących życia kobiet narracje herstoryczne opowiadają się za mikrohistoriami, w których „unika się odcieleśnienia [kobiet], oderwania od konkretności ich realnego życia poprzez stworzenie kolejnych ich wyobrażeń”¹⁶. Ewa Domańska wiąże zwrot ku herstorii nie tylko z kolejnymi falami feminizmu, ale i z zwrotem lingwistycznym¹⁷ oraz feminizmem pojmowanym jako metodologia kulturo- i literaturoznawcza. Hélène Cixous w słynnym manifestie *Śmiech Meduzy* twierdzi, iż pisanie jest aktem,

[...] który upamiętni Zabranie Głosu przez kobietę, a więc i jej przełomowe Wejście w Historię, która zawsze opierała się na jej wyparciu. Pisząc, wykuć broń przeciwko antylogosowi. Pisać, by wreszcie móc przejąć inicjatywę w swojej sprawie, by mieć prawo i miejsce, w całym systemie symbolicznym, w procesie historycznym¹⁸.

¹² „Minimal rewrite of history”, por. N. Lemann, *Historie alternatywne...*, dz. cyt., s. 71; G. Hawthorne, *Plausible Worlds: Possibility and Understanding in History and the Social Sciences*, Cambridge 1991; *Counterfactual Thought Experiments in World Politics: Logical, Methodological and Psychological Perspectives*, eds. A. Belkin, P.E. Tetlock, Princeton–New York 1996; T. de Mey, E. Weber, *Explanation and Thought Experiments in History*, „History and Theory” 2003, vol. 42, no. 1, s. 28–38.

¹³ Por. J. Assmann, *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, red. i wstęp R. Traba, Warszawa 2008; *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 101–102.

¹⁴ C. Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 429.

¹⁵ M. Perrot, G. Duby, *Images de femme*, Paris 1992; M. Perrot, *Les femmes ou les silences de l’histoire*, Paris 1998.

¹⁶ M. Solarska, *S/przeciw historia. Wymiar krytyczny historii kobiet*, Bydgoszcz 2011, s. 169.

¹⁷ E. Domańska, *Mikrohistore. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005, s. 84–85.

¹⁸ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009, s. 173.

Cixous zauważa dalej, iż:

Jako podmiot historii, kobieta pojawia się zawsze jednocześnie w wielu miejscach. Ona rozsada i przekracza historię ujednociającą, porządkującą, która homogenizuje i kanalizuje wszystkie siły [...]. W kobiecie ogniskuje się historia wszystkich kobiet, ich dzieje osobiste, historia narodowa i ponadnarodowa¹⁹.

Zwrot w kierunku herstorii nie oznacza jednak, iż w historiach alternatywnych i steampunkowych dokonuje się radykalna rewolucja. Oczywiście, istnieją powieści otwarcie i programowo feministyczne i feminocentryczne. Do takich zaliczają się między innymi powieści Marion Zimmer Bradley z jej celtyckiego cyklu avalońskiego. *Leśny dom* (1993) jest historią alternatywną, gdzie Zimmer Bradley²⁰ rozwija scenariusz, w którym ani Rzymianie, ani najazdy saskie czy chrześcijaństwo nie zagroziły kulturze celtyckiej, w której kobiety cieszyły się znacznymi prawami zarówno w kwestiach społecznych, rodzinnych, jak i religijnych. Kobięcy pierwiastek boskości w kulturze celtyckiej znalazł swe metaforyczne ujęcie w koncepcji Wielkiej Białej Potrójnej Bogini²¹. Już jednak w *Kapłance Avalonu*, napisanej wraz z Diane Paxson²² (powieści stanowiącej *prequel* do *Mgieł Avalonu*), historia wraca na właściwe tory, a to za sprawą nawrócenia na chrześcijaństwo kapłanki i księżniczki brytyjskiej Eilan, która zakochuje się w cesarzu rzymskim Konstancjuszu I Chlorusie, znanej w historii pod imieniem Świętej Heleny (Flavia Iulia Helena) oraz jako matka Konstantyna I Wielkiego, który uczynił chrześcijaństwo religią dozwoloną na terenie Imperium Romanum. Zimmer Bradley i Paxson zmieniają pochodzenie historycznej Świętej Heleny, by niejako wytłumaczyć odejście Wysp Brytyjskich od rdzennych kultów religijnych. *Leśny dom* jest powieścią niezwykle istotną, ale niestety – funkcjonującą na prawach wyjątku. Znajduję dwojakie wytłumaczenie tego faktu. Po pierwsze, kobiety rzadko pisują historie alternatywne (choć poniżej przytoczę inne przykłady kobiecych scenariuszy alternatywnych). Istotniejszy wydaje mi się jednak fakt, iż scenariusze otwarcie feminocentryczne musiałyby zakwestionować porządek patriarchalny wpisany w historię aktualną, między innymi za sprawą dominującej roli chrześcijańskiej wizji świata i idącej w ślad za tym marginalizacji kobiecej sprawczości. Również w historiach alternatywnych i steampunku da się więc zaobserwować diagnozowany przez Grażynę Borkowską syndrom „córek Milтона” – kobiecego lęku przed sięgnięciem po zakazany owoc emancypacji i wolności; strach przed onnipotentnym, wiecznie obserwującym okiem patriarchalnego porządku²³. Tymczasem w historii europejskiego średniowiecza jest wiele kobiet, które mogłyby stać się bohaterkami alternatywnej, pro-emancypacyjnej historii.

¹⁹ Tamże, s. 175.

²⁰ M. Zimmer Bradley, *Leśny dom*, przeł. P. Rymarczyk, Warszawa 1996.

²¹ R. Graves, *Biała bogini*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000.

²² M. Zimmer Bradley, D. Paxson, *Kapłanka Avalonu*, przeł. M. Gębicka-Frać, Poznań 2004.

²³ Grażyna Borkowska nawiązuje do słynnego obrazu George'a Romneya, *Milton and His Two Daughters* (1795). Zob. G. Borkowska, *Córki Milтона (o podmiocie krytyki feministycznej)*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 50–64.

Myślę chociażby o Świętej Hildegardzie z Bingen, Krystynie von Pisan czy Eleonorze Akwitańskiej... Ich biografie dowodzą, iż emancypacja mogła pójść wieloma drogami, również zgodnymi z chrześcijańskim porządkiem świata²⁴. Warto jednak zauważyć, że nawet cykl powieściowy Bereniki Miszczuk *Kwiat paproci*²⁵, ukazujący czasy mniej więcej współczesne, w których Polska od czasów Mieszka I pozostała przy wierzeniach słowiańskich, nie dokonał przełomu w ukazaniu roli i miejsca kobiet w świecie nieobarczonym chrześcijańskim paradygmatem kulturowym. Szeptucha Jarogniewa może zostać uznana za realizację postaci kobiety wolnej, silnej i niezależnej, czego jednak nie da się powiedzieć o jej uczennicy, protagonistce cyklu, Gosławie Brzózce. Cykl Bereniki Miszczuk, należący do humorystycznej, romansowej odmiany fantazy słowiańskiej, a zarazem historii alternatywnej, domaga się odrębnego, zniuansowanego studium przypadku.

Ciężar chrześcijańskiego porządku widać doskonale chociażby w powieści Marka Huberatha, *Druha podobizna w alabastrze*²⁶, czy Jacka Inglota – *Quietus*²⁷. Obie powieści eksplorują scenariusz alternatywny, w którym Imperium Romanum rozciąga się na zachód od Łaby, obejmując tereny dzisiejszej Polski. W obu powieściach reprezentacja kobiecości nie wychodzi poza kanon literatury science-fiction złotego wieku, zgodnie z którym kobieta jest tylko dodatkiem do męskiego bohatera, by w najbardziej postępowym wariacie fabularnym stać się jedynie zaczynem przemiany protagonisty. U Huberatha główny bohater uwodzi Magdalenę, wyznawczynię nowo żydowskiej religii, która głosi, iż Bóg odmówił zesłania swego Syna na ziemię. Adalgirk uwodzi Magdalenę jedynie po to, by wkraść się do owej sekty i ją zniszczyć. Jest to oczywiście czytelne nawiązanie do *Quo vadis* Sienkiewicza. Losem Adalgirka nie jest jednak Winicjuszowa przemiana wewnętrzna i nawrócenie; kobieta nie staje się więc nawet narzędziem przemiany wewnętrznej. Kolejny protagonista powieści, Theodorik, namiestnik prowincji ulokowanej na ziemiach Słowian, uznaje równą rangę kobiet w życiu publicznym, co nie jest jednak powszechną praktyką na terenie opisywanego cesarstwa rzymsko-bizantyjskiego. Jego miłość do żony i związane z nią działania w zakresie uregulowań prawnych (miłość wyrażona metaforycznie w tytułowej „drugiej podobiznie w alabastrze”) są jednak jedną z przyczyn, dla których prowincja Ultum staje się celem wzmożonej kontroli Imperium, a następnie śmierci samego Theodorika. Ultum, tracone przez czarną śmierć, jest skazane na zagładę. Nie wiadomo jednak, czy zagłada czeka również całe Cesarstwo.

Jack Dukaj w *Innych pieśniach*²⁸ również podjął temat szeroko pojętych praw kobiet. W opisywanym przez niego świecie – świecie trwającej przez stulecia ery

²⁴ Por. M. Zatorska, *Średniowieczne klasztory żeńskie w polskiej prozie historycznej po 2000 roku (na wybranych przykładach)*, „Facta Ficta Journal of Narrative Theory and Media” 2019, nr 1, s. 81–99.

²⁵ Na cykl składają się następujące powieści: *Szeptucha* (Poznań 2016); *Noc Kupaty* (Poznań 2016); *Żerca* (Poznań 2017); *Przesilenie* (Poznań 2018); *Jaga* (Poznań 2019); *Gniewa* (Warszawa 2022); *Mszczuj* (Warszawa 2023).

²⁶ M. Huberath, *Druha podobizna w alabastrze*, Poznań 1997.

²⁷ J. Ingot, *Quietus*, Warszawa 2011.

²⁸ J. Dukaj, *Inne pieśni*, Kraków 2003.

aleksandryjskiej – kobiety cieszą się tym większymi prawami, im bliżej Aleksandrii się znajdują. Na rubieżach Imperium sytuacja jest już jednak mniej więcej zgodna ze znanymi z historii dokonanej czasami przełomu średniowiecza i nowożytności, choć jedną z najważniejszych bohaterek powieści jest wyjątkowo sprawna i zaciekle wojownicza, Jana²⁹. W *Innych pieśniach* nie tylko historia ma inny przebieg. Inaczej poprowadzona fizyka pozwala wpływać na kształt, keros rzeczywistości, potrafią to jedynie najsilniejsze jednostki, przytłaczające swą formą rzeczywistość i kształtującą ją podług swej woli. Za kształt anthosu, korony, Aleksandrii, odpowiada dziedziczna funkcja Hypatii. Jest to czytelne nawiązania do neopłatońskiej filozofki, matematyczki i astronomki Hypatii z Aleksandrii (ok. 355–415 n.e.)³⁰. Nic więc dziwnego, że w aleksandryjskim anthosie kobiety cieszą się pełnią praw i niespotykaną gdzie indziej wolnością. W materii i tej powieści znajdziemy jednak prezentację tradycyjnego paradygmatu kulturowego, postrzegającego aktywną, niezależną kobiecość jako zagrożenie. Illea Kollotropyjska to wygnana z ziemi kratista (władająca magią), Księżycowa, Okrutna Pani, która skazana jest na wieczne oddalenie od ziemi i trwanie w środowisku pyru (ognia). Illea wygnana przed wiekami przez innych kratistosów – mężczyzn – stoi na straży więzienia Adyntatosa, Niemożliwego, zagrażającego fizyce i kształtowi świata. Wygnana Illea i jej kapłanka są tymi, które tradycyjnie kierują męskiego bohatera na drogę do wielkości. Hieronim Berbelek dosłownie (fizycznie) rośnie, odkąd kapłanka – Pani Księżycy obdarzyła go swymi łaskami. Dzięki temu Hieronim ma szansę na pokonanie kratistosa Maksyma Roga. Niejasne są cele samej Illei. Czy zamierza ona za pomocą Hieronima obalić jedynie wrogich jej kratistosów i powrócić na ziemię, by przejąć należną jej, odebraną przemocą pozycję? Czy też może Illea nie poprzestanie na przynależnej męskim kratistosom władzy, a zapragnie dalej przekształcać świat, m.in. poprzez rozszerzenie tzw. Skolidoi, skrzywienia, gdzie nie obowiązują prawa fizyki i integralność gatunków? Jacek Dukaj nie precyzuje tych kwestii w zakończeniu powieści, otwierając tym samym pole do spekulacji.

Inne przykłady silnych, niezależnych, choć całkowicie podporządkowanych chrześcijańskiej wizji świata i wpisanej w nią kobiecej ścieżce samopoświęcenia bohaterek odnajdziemy w powieści Konrad T. Lewandowskiego *Królowa Joanna d'Arc*³¹. W tej powieści Władysław Jagiełło doczekał się męskich potomków z Jadwigą Andegaweńską, królową-rycerzem, walczącą zbrojnie pod chrześcijańskimi sztandarami³². Jadwiga Andegaweńska – święta za życia – prowadzi swego rodzaju psychomachię z Joanną

²⁹ Motyw kobiety wojowniczkii, niezłomnej bohaterki walczącej za ojczyznę i dla Boga, jest jednym z najważniejszych w literaturze polskiej i jako taki stanowi pewnego rodzaju alternatywę wobec motywu kobiety przytulnej, kobiety matki, żony i kochanki. Nie oznacza to oczywiście, iż taki wizerunek można zaliczyć do kręgu „pro-emancypacyjnego”. Kobiety wojowniczkii zawsze ponoszą ofiarę; albo umierają śmiercią bohaterską, albo wyrzekają się szczęścia osobistego. Por. B. Wałęciuk-Dejneka, *Literackie wzorce walecznych kobiet na przykładzie wybranych polskich utworów z przełomu XVIII i XIX wieku*, „Slavica Tergestina” 2017, nr 19, s. 11–28.

³⁰ M. Dzielska, *Hypatia z Aleksandrii*, wyd. 3 popr., Kraków 2010. Losy Hypatii są kanwą filmu pt. *Agora* (reż. Alejandro Amenabara, 2009).

³¹ K.T. Lewandowski, *Królowa Joanna d'Arc*, Warszawa 2000.

³² Por. przypis 27.

d'Arc, która zakochana jest w królewiczu Władysławie. Miłość do Dziewicy Orleańskiej zagraża jednak planom dynastycznym, zatem Joanna wstępuje do zakonu i usuwa się na bok, składając ofiarę na ołtarzu koniczności dziejowej Polski. Przebieg akcji oraz działania dwóch świętych kobiet podporządkowane są jednak całkowicie tak tradycyjnym wartościom kobiecym, jak rodzina, wiara, dzieci. Wszystkie te wartości wymagają od nich rezygnacji z własnych planów i ambicji.

Czy kobiety mogą zmienić historię?

Historie alternatywne osadzone w czasach bliższych współczesności są bardziej powściągliwe w projektowaniu anachronicznych wątków emancypacyjnych i próbach reprezentacji kobiecości łamiących stereotypy kulturowe. Jest to spowodowane fallogocentryzmem³³, wiążącej i przytłaczającej formy kulturowej, ufundowanej na trudnym do przekroczenia splocie religii, polityki, interesów państwa – elementów, które połączyć można pod hasłem porządku patriarchalnego. Zaobserwować to można również na przykładzie cykli powieściowych pisanych przez kobiety. W powieściach Diany Gabaldon z cyklu *Obca (Outlander)*³⁴, pomieszczonych na przełomie wieków XVIII i XIX, protagonistka, lekarka Claire, przenosząc się do Szkocji XVIII wieku, w zasadzie nie podejmuje prób zmiany zastanej historii, mimo iż jej wiedza medyczna pozwoliłaby zmieniać cywilizację. Powieści Gabaldon przynależą do nurtu tzw. niefortunnych historii alternatywnych, gdyż żadna podejmowana przez Claire i Jamiego inicjatywa zmiany historii, począwszy od losów bitwy pod Culloden, nie przynosi efektów. Proklamacja historycznego determinizmu jest dość częstym wątkiem powieści opartych na mechanizmie podróży w czasie³⁵. Próby zmiany historii, nawet w zakresie medycyny, napotykały poważne przeszkody w postaci kulturowej; kobieta nie ma prawa parzyć się medycyną, gdyż grozi jej oskarżenie o praktyki czarnoksiężskie. Claire w toku kolejnych powieści wielokrotnie pada ofiarą przesądów i staje nawet przed sądem, oskarżona o uprawianie złowrogiej magii. Umiarkowanie Gabaldon w zmienianiu historii jest więc efektem nie tyle jej powściągliwości pisarskiej, co stosowania prymarnych zasad budowania logicznego przebiegu zmienionych dziejów, zgodnie z zasadą minimalnego przepisywania historii³⁶. Claire, a następnie również jej córka, przenosząc się do XVIII stulecia muszą pogodzić się ze znacznym ograniczeniem praw. W ten sposób cykl Gabaldon można potraktować jako przykład historii alternatywnych realizujących gorszy od rzeczywistego przebieg dziejów. A może w odniesieniu do cyklu *Outlander* można byłoby jednak sformułować przekorne pytanie: czyżby kobieta nie była w stanie pchnąć świata w innym kierunku? Dowodów na poparcie tej tezy dostarcza powieść *Księga sądu ostatecznego*, autorstwa Connie Willis³⁷. Bohaterka powieści, studentka

³³ A. Marzec, *Fallogocentryzm* [hasło], [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 128–130.

³⁴ D. Gabaldon, *Obca*, przeł. M. Mazan, Warszawa 2009 i kolejne powieści. Na chwilę obecną cykl liczy 9 tytułów.

³⁵ Por. N. Lemann, *Historie alternatywne...*, dz. cyt., s. 84–91 i in.

³⁶ Tamże, s. 65.

³⁷ C. Willis, *Księga Sądu Ostatecznego*, przeł. A. Nakoniecznik, Warszawa 1996.

historii Kristen, osoba obdarzona więc swego rodzaju nadświadomością historyczną (co do wydarzeń, ich przebiegu, przyczyn i skutków oraz mechanizmów dziejowych), przenosi się do początku XIV wieku, gdzie jej aktywność ogranicza się do przeciwdziałania skutkom czarnej śmierci w małej wiosce. Ostatecznie zresztą jej starania ponoszą fiasko. Co ciekawe, bohaterki obydwu wymienionych powieści postrzegają swą pracę nad historią nie tyle jako próbę zmiany losów świata, a poprawę warunków bytowych dość wąskiej garstki ludzi. Obydwie praktykują więc medycynę. Wniosek nasuwa się sam. Historii nie da się poprawić, zwłaszcza jeżeli za „poprawki” bierze się kobieta, która działa nie w wielkim teatrze polityki i historii, a jedynie na skromnym, tradycyjnie jej dostępnym poletku zwyczajowych kobiecych zajęć. Jak widać, teoria wielkiego człowieka w historii, *great man in history theory*³⁸, to tak naprawdę teoria wielkiego mężczyzny w historii, zgodnie z angielską dwuznacznością semantyczną³⁹. Z lektury historii alternatywnych wynika więc, że kobiety nie tyle pozbawione są sprawczości w historii, co po prostu nie dostrzegają potrzeby i możliwości zmiany istniejącego stanu rzeczy. Tak działa miękka przemoc, zawężając horyzonty myślowe i działania do powszechnie w danym społeczeństwie przyjmowanego paradygmatu kulturowego.

Interesujących dowodów tego zjawiska dostarcza cykl powieściowy Iana Tregillisa *Wojny alchemiczne*⁴⁰. Cykl powieściowy rozgrywa się w czasach stylizowanych na koniec wieku XVII. Dopiero w ostatnim tomie dowiadujemy się, że akcja powieści faktycznie rozpoczyna się w latach 20. XX stulecia. Kształt świata przedstawionego jest efektem stworzenia przez żyjącego w wieku XVII holenderskiego naukowca i wynalazcę, Christiaana Huygensa (postać historyczna), tzw. Klakiera, czyli mechanicznego człowieka, całkowicie podporządkowanego człowiekowi na mocy tzw. gaes, odbierających wolną wolę. W opisywanym świecie prymat polityczny i ekonomiczny należy do Imperium Holenderskiego, obejmującego praktycznie całą Europę i większość Ameryki. Wśród członków odpowiedzialnej za potęgę Holandii Gildii Horologów i Alchemików znajdziemy liczne kobiety. Piastują one nawet najważniejsze stanowiska. „Tuinier” Anastazja jest odpowiedzialna za pracę całej Gildii i ma w swej pieczy również wywiad i siły policyjne, a Berenice Charlotte de Mornay-Périgord, to wpływowa agentka zepchniętej na margines świata politycznego Francji, której król rezyduje na wygnaniu na terenach dzisiejszego Quebecu. Co ciekawe, kobiety pracujące w Gildii traktowane są podobnie jak mężczyźni, podczas gdy resztę kobiet (Holenderek i mieszkanek innych krajów) krępuje gorset mieszczańskich przekonań, uniemożliwiających samostanowienie. Należy pamiętać, że to właśnie mieszczańskie, protestanckie Zjednoczone Prowincje Niderlandów były prekursorem ograniczenia roli kobiet do sfery jedynie domowej

³⁸ Jej twórcą był XIX-wieczny historyk Thomas Carlyle. Por. T. Carlyle, *Sartor Resartus and On Heroes and Hero Worship*, London 1967; B.H. Lehman, *Carlyle's Theory of the Hero: its Sources, Development, History, and Influence on Carlyle's Work*, Durham, N.C. 1928.

³⁹ Pamiętajmy, że w czasach niewolnictwa plantatorzy i w ogóle biali unikali nazywania nawet starszych czarnoskórych niewolników słowem *man*. W zamian stosowali określenie *boy*, po to, by uniknąć choćby najdrobniejszej sugestii, że widzą w nich ludzi.

⁴⁰ I. Tregillis, *Mechaniczny*, przeł. B. Czartoryski, Warszawa 2016; tenże, *Powstanie*, przeł. B. Czartoryski, Warszawa 2017; tenże, *Wyzwolenie*, przeł. B. Czartoryski, Warszawa 2017.

codzienności⁴¹; postawy, która w toku dziejów rozwinęła się w tzw. dogmat dwóch sfer, całkowitego oddzielenia świata kobiet i mężczyzn. W cyklu powieściowym Tregillisa Imperium Holenderskim włada zaś niepodzielnie, żelazną ręką, królowa Margeet. Akcja powieści dotyczy próby przejęcia przez Francję i inne państwa techniki pozwalającej na stworzenie Klakierów. Berenice, pozostająca w służbie króla Francji na wygnaniu, wspiera ostatecznie powstanie Klakierów, którzy odkrywają, jak zrzucić krępujące gaes, domagają się swych praw i uznania za istoty równe ludziom; obdarzone duszą. Berenice, wspierając walkę Klakierów o prawa (polityczne, obywatelskie i ekonomiczne), nie zauważa, że w czysto ludzkim świecie pełni praw, których domagają się ludzie mechaniczni, nie mają kobiety... Postawę obu bohaterek można uznać za genderową realizację zjawiska mimikry kolonialnej⁴² i wytłumaczyć przynależnością do „klasy comprador”, czyli zsubalteryzowanych przedstawicieli rdzennego pochodzenia, którzy jednak pracują w maszynie kolonialnej i dzięki temu cieszą się znacznymi przywilejami. Obie bohaterki, podobnie jak członkinie Gildii Horologów, przywileje zawdzięczają jedynie pracy w maszynie kolonialnej, nie zaś swej kobiecej kondycji.

Wiek XIX, czyli gdzie ta emancypacja?

Podobna sytuacja ma miejsce w powieści Rebekki F. Kuang, *Babel, czyli o konieczności przemocy*⁴³. Powieść rozgrywa się w latach 30. XIX wieku; czasach tuż przed i na początku panowania królowej Wiktorii. Kobiety na zasadzie wyjątku mogą studiować na Uniwersytecie w Oxfordzie, ale jedynie w Kolegium Translatoryki. Tego bowiem wymaga interes Imperium Brytyjskiego, zawdzięczającego prymat nad światem umiejętności sporządzania srebrnych sztabek, usprawniających pracę wielu urzędów. Jest to możliwe dzięki wyryciu na sztabkach „zakłęcz” ściśle związanych z głębokim znaczeniem słów w kilku językach. Poliglotki są więc potrzebne i mogą studiować na uniwersytecie oxfordzkim, podczas gdy w naszym świecie pierwsze kobiety dopuszczono do grona studentek tego uniwersytetu dopiero w latach 70. XIX wieku (na prawach wolnych słuchaczek). Stopnie naukowe studentki Oxfordu uzyskały dopiero w 1920 roku. W tym zakresie powieść Rebekki F. Kuang jest więc alternatywnie postępową, co nie oznacza jednak równocześnie pełni praw. Poliglotki, przyszłe tłumaczki, studentki Oxfordu spotykają się z wieloma obostrzeniami i zakazami, np. niemożnością wypożyczenia książki z biblioteki bez poświadczenia przez mężczyznę. W powieści wielokrotnie wspomniana jest angielska feministka, Mary Wollstonecraft Shelley, autorka słynnych manifestów: *Uwagi o kształceniu córek* (1787) czy *Wołanie o prawa kobiety* (1792). Wspomina się ją jako niebezpieczną kobietę, która „inspiruje kolejne fale dumnych, hałaśliwych

⁴¹ Por. J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, przeł. P. Oczko, Kraków 2008.

⁴² Por. H.K. Bhabha, *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 184–195; D. Skórczewski, *Literatura jako kompensacja. Inteligencja ‘comprador’ wobec dyskursu hegemonicznego*, [w:] *Po zaborach, po wojnie, po PRL: polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013, s. 393–410.

⁴³ R.F. Kuang, *Babel, czyli o konieczności przemocy. Tajemnicza historia oxfordzkich tłumaczy*, przeł. G. Komerski, Lublin–Warszawa 2023.

feministek i sufrażystek”⁴⁴. Za równie niebezpieczne uznawane są postulaty abolicyjne, i to dlatego, że mogą właśnie inspirować i zachęcać do działania feministki i sufrażystki;

Wydaje się, że od abolicji już tylko mały krok do przyznania kobietom praw wyborczych. – Pan Radcliffe zaniósł się nieprzyjemnym śmiechem. – To by dopiero była heca! W ten sposób rozmowa zeszała na niedorzeczność praw kobiet⁴⁵.

Rebecca F. Kuang podejmuje refleksję dotyczącą praw i pozycji kobiet, mimo iż ostrze jej subwersywnego, poniekąd steampunkowego krytycyzmu skierowane jest przeciw kolonializmowi i imperializmowi brytyjskiemu. W powieści Kuang emancypacja kobiet ma więc podobny status jak w świecie aktualnym. Wyjątek, jaki czyni się dla tłumaczek, jest niezbędną „ofiara”, jaką społeczeństwo składa na rzecz imperialnego statusu Wielkiej Brytanii.

W ten oto sposób dochodzę w swych rozważaniach do powieści eksplorujących alternatywnie nakreślony wiek XIX; wiek, w którym po raz pierwszy otwarcie podnieszono kwestię emancypacji i praw kobiet. W historiach alternatywnych i steampunkowych rozgrywających się w XIX stuleciu mamy do czynienia ze zjawiskiem, które nazwać można niedostatkami emancypacji. Postulaty emancypacyjne i narodziny ruchu sufrażystek w XIX stuleciu to reakcja na nasilenie w porządku kulturowym i prawnym opresji wobec kobiet. Dominująca w czasach tzw. wiktoriańskich (rozumianych jako paradygmat kulturowy, obejmujących teren całej kultury euroatlantyckiej, a nie jedynie Imperium Brytyjskiego) wspomniana już koncepcja dwóch sfer, czyli całkowitej rozłączności światów męskiego i żeńskiego, stanowiła potężną tamę dla przedzierających się przez dokonania chociażby Wielkiej Rewolucji Francuskiej postulatów praw kobiet. Przypomnę, że kolejne dekryty i konstytucje rewolucyjne ustanowiły małżeństwo aktem świeckim, dopuszczając rozwody⁴⁶. To właśnie podczas Wielkiej Rewolucji Francuskiej położono fundamenty pod przyszłe prawa wyborcze kobiet. Choć Francuzki ostatecznie ich nie uzyskały, to jednak podczas obrad rewolucyjnej konstytuanty temat ten powracał wielokrotnie, spotkając się ze znacznym poparciem Francuzek. Najwyraźniejszy głos należał do Olympe de Gouges, która w swojej *Deklaracji praw kobiety i obywatelki* (1791) napisała jasno: „Konstytucję uważa się za nieważną, jeśli większość jednostek tworzących Naród nie brała udziału w jej redagowaniu”⁴⁷ i prowokacyjne zauważyła, że: „Skoro kobieta może zgodnie z prawem zawisnąć na szubienicy, winna mieć również prawo stanąć na mównicy”. Warto nadmienić, że ostatecznie Olympe de Gouges została zgilotynowana, właśnie za napisanie *Deklaracji praw kobiety i obywatelki...* Ostatecznie Konwent, dostrzegając zagrożenie ze strony żądających emancypacji

⁴⁴ Tamże, s. 50.

⁴⁵ Tamże, s. 62.

⁴⁶ P. Pomianowski, *Rozwód w prawie francuskim w latach 1792–1816*, „Studia Iuridica Lublinensia” 2016, vol. XXV, z. 3, s. 767–782.

⁴⁷ O. de Gouges, *Deklaracja praw kobiety i obywatelki*, [w:] *Prawa kobiety*, przeł. T. Wyśłobocki, Sopot 2018, s. 12, 14. Por. T. Wyśłobocki, *Rewolucja francuska a kwestia przyznania kobietom pełni praw obywatelskich – dlaczego Francuzki musiały zostać w domu?*, „Santander Art. And Culture Law Review” 2018, nr 1, s. 152.

republikanek, zakazał im stowarzyszania się. Już jednak danie kobiecie prawa do rozwodu i opieki nad dziećmi było wielkim krokiem naprzód, który przetańczył ideowe szlaki przyszłym emancypantkom. Kodeks Napoleona z 1804 roku, który w wielu obszarach uchodzi za niezmiennie postępowy, dawał wyraz rosnącemu naporowi dominującego przedrewolucyjnego paradygmatu⁴⁸. Kobiety zachowały prawo do rozwodów, małżeństwo pozostało instytucją świecką, ale odmówiono równych praw małżonkom, wskazując, iż kobieta jest poddana władzy męża, a każda mężatka jest „wieczyście małoletnia” w zakresie czynności prawnych. Kodeks Napoleona podkreślał prawa *pater familias*. Okres restauracji Burbonów, oznaczający ostateczną likwidację epoki wielkiej rewolucji francuskiej (od 1814 do 1830 roku, wyjąwszy tzw. sto dni Napoleona), unieważnił na powrót rozwody i ograniczył kobietę do roli poddanej mężowi żony, która nie ma praw do majątku, samostanowienia i opieki nad dziećmi. Wymagał tego interes państwa. Już bowiem na początku wieku XIX, jeszcze w czasie trwania okresu rewolucyjno-napoleońskiego, Portalis, jeden z twórców kodeksu napoleońskiego, stwierdził, przemawiając w 1801 roku przed Radą Stanu, że ilość rozwodów w Paryżu w 1793 roku zrównała się z ilością zawartych małżeństw, a przekroczyła ją w roku 1797. W dodatku 2/3 rozwodów zainicjowały kobiety, co podważać miało w sposób drastyczny władzę męzowską: „Wraz z rozwodem umiera władza męzowska”⁴⁹. Mimo to Portalis, w przeciwieństwie do pozostałych kodyfikatorów, pozostał zwolennikiem ograniczonego prawa do rozwodu⁵⁰. Wygrało jednak stanowisko konserwatywne. Narodziny nowoczesnego państwa i nacjonalizmu oraz powrót do ustroju monarchicznego wymagały restauracji niezachwianego porządku patriarchalnego.

Nie dziwi więc, że to właśnie w XIX wieku poddane wszechstronnej kulturowej i prawnej opresji kobiety zaczęły formułować coraz to nowsze postulaty emancypacyjne. Można byłoby zatem oczekiwać, że historie alternatywne i steampunkowe osadzone w wieku XIX zareagują pozytywnie na rosnące ruchy emancypacyjne, że w literackich reprezentacjach kobiecości zaczną pojawiać się postawy rozsadzające, kwestionowane wszakże, paradygmat kulturowy i ideologiczny wieku pary. Nic bardziej mylnego. Wiek XIX, wiek założycielski dla emancypacji i przyszłego feminizmu, nie został w ten sposób poddany alternatywnej obróbce. Strategia przyległości wobec horyzontu oczekiwań i doświadczeń czytelnika zdaje się odpowiadać za niedobór tematów związanych z prawami kobiet. Ciężenie metaforycznie i synekdochicznie pojmowanej wiktoriańskiej formy jest przemożne. Nawet królowa Wiktoria⁵¹ opisywana jest w powieściach steampunkowych w stereotypowy sposób: jako władczyni, ale przede wszystkim matka i żona. Tymczasem sama królowa Wiktoria, zanim poddała się ciśnieniu patriarchalnego paradygmatu kulturowego, podejmowała działania, które moglibyśmy nazwać emancypacyjnymi. Przykładem jej opór wobec projektów przekazania władzy

⁴⁸ P. Pomianowski, *Rozwód w prawie...*, dz. cyt.

⁴⁹ S. Bloquet, *Le mariage, un „contrat perpétuel par sa destination” (Portalis)*, „Napoleonica. La Revue” 2012, no. 14, s. 74–110, <https://dx.doi.org/10.3917/napo.122.0074>.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Najpełniejsze studium postaci królowej Wiktorii jako postaci literackiej daje Dorota Babilas, *Wiktoria znaczy zwycięstwo. Kulturowe oblicza brytyjskiej królowej*, Warszawa 2012.

w ręce jej małżonka księcia Alberta, na co naciskał torysowski rząd, oraz kwestia tzw. wyvodu po kolejnych porodach. Otóż królowa Wiktoria była zwierzchniczką kościoła anglikańskiego i jako taka pozostawała przełożoną arcybiskupa Canterbury. Jednak Wiktoria była też kobietą, więc w momencie, kiedy została matką, powstał dylemat teologiczno-prawny. Czy powinno się traktować ją jako monarchinię i uwolnić ją od obyczaju wyvodu po porodzie dzieci, w czasie którego arcybiskup dokonywał jej oczyszczenia z grzechu pierworodnego? Wiktoria była zwolenniczką takiego właśnie stanowiska, wywiedzionego ze średniowiecznego paradygmatu dwóch ciał króla⁵². Władca w momencie intronizacji przestaje być człowiekiem, a staje się pomazańcem Bożym, którego nie dotyczą ludzkie ograniczenia. Otoczenie królowej Wiktorii ostatecznie przeforsowało stanowisko, iż królowa jest nade wszystko kobietą i władczyni po każdym porodzie przechodziła wywód, co odbierała jako upokarzające. Władca był jednak kobietą. Czekam więc na powieść, w której królowa Wiktoria wybiera ścieżkę swej poprzedniczki Elżbiety I i pozostaje niezamężną, ciesząc się tym samym statusem kobiety- władcy, czyli osoby mającej publiczny męski gender; lub na powieść, która rozwija scenariusz, gdzie młoda Wiktoria nie ulega podszeptom środowisk prawicowych, a następnie popiera istniejące w Wielkiej Brytanii w XIX stuleciu ruchy zmierzające do emancypacji i równouprawnienia kobiet.

Tymczasem w otwarcie subwersywnym (w innym aspekcie) utworze *Steampunk Trilogy*⁵³ Paul Di Filippo ukazuje królową Wiktorię jako ludzko-jaszczurczy po/twór, klon nieobecnej prawdziwej królowej, podtrzymywany przy życiu przez niezliczoną aparaturę medyczną i pozbawiony całkowicie wpływu na losy państwa. Wiktoria-klon, podobnie jak czekająca na intronizację prawdziwa księżniczka Wiktoria, trawione są niezaspokojoną „gorączką” seksualną. Apetyt erotyczny Wiktorii wykorzystuje premier, lord Melbourne, który staje się nauczycielem i mentorem przyszłej królowej. Melbourne uczy Wiktorię *ars amandi* i *ars imperare*. Kształtuje przyszłą królową podług potrzeb swoich i narodu, przygotowując ją w ten sposób do pełnienia obowiązków. W powieści Di Filippo przyszła królowa Wiktoria ucieka na parę dni przed koronacją po to, by poznać prawdziwe życie swych przyszłych poddanych. O zgrozo! Za najodpowiedniejsze miejsce do edukacji uznaje ona jednak dom publiczny, w którym się prostytuuje, twierdząc, że dzięki temu poznaje życie i prawdziwą twarz licznych polityków odwiedzających lupanar⁵⁴. Szokujący wizerunek Wiktorii w *The Steampunk Trilogy* można odczytać na dwa sposoby: jako krytykę rządów monarchini oraz jako

⁵² M. Bloch, *Królowie cudotwórcy. Studium na temat nadprzyrodzonego charakteru władzy królewskiej zwłaszcza we Francji i Anglii*, wstęp J. Le Goff, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1998; E. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski i A. Krawiec, Warszawa 2007.

⁵³ P. Di Filippo, *The Steampunk Trilogy*, [b.m.] 1995.

⁵⁴ „Yes, lambie, told me it would be the part of my education. And he was right. Why, I've met many of the most important figures in the country, on more intimate terms than I could ever achieve in the sterile corridors of state. Writers, artists, members of Parliament, educators. Men and women both. Why, there were even some common laborers who had saved up their money for ages. And the talk has been almost as stimulating as the loving. The secrets I've learned, the bonds I've forged, the self-confidence I've cultivated, not mention the tricks I've learned that

przerażającą metaforę tego, że królowa nie miała realnego wpływu na władzę, co było jednak zgodne z porządkiem ustrojowo-prawnym Imperium Brytyjskiego. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z aktem subwersji, całościowo kwestionującym erę wiktoriańską i wiążący się z nią imperializm, a to już jest jawne, ironiczne zaprzeczenie spuścizny kulturowej ery wiktoriańskiej. Co więcej, zakończenie powieści pozostawia otwartą kwestię, kto tak naprawdę zasiada na tronie – królowa Wiktorja czy jej jaszczurczy klon?

Kolejną interesującą dla kwestii emancypacyjnych powieścią jest *Maszyna różnicowa* autorstwa Bruce'a Sterlinga i Williama Gibsona⁵⁵. Jedną z bohaterek jest Ada Lovelace Byron, matka informatyki, córka lorda Byrona, która napisała pierwszy algorytm do maszyny różnicowej Charlesa Babbage'a. Powieściowa Ada sportretowana jest jako sędziwa, szanowana matrona, zwana Matką Maszyn. Jest ona rzeczywistą twórczynią potęgi Brytanii, opartej na anachronicznie pojmowanej komputeryzacji. Co z tego, skoro powieść ta jest gorzkim obrazem zagrożeń płynących ze strony panoptycznych mocy maszyny państwowej i korporacji. Ada przyczynia się więc do znacznego ograniczenia praw jednostek i umocowania klasy pracującej w kategorii zbliżonej do stanu niewolniczego. Córka lorda Byrona jest więc postacią *de facto* negatywną, ograniczaną zresztą w swych działaniach zarówno przez imperialne państwo, jak i zarządzających komputerową korporacją. Matka Maszyn jest zatem figurą symboliczną, użyteczną, acz ograniczoną w działaniach marionetką chorego systemu. W *Maszynie różnicowej* pojawia się też Sybil Gerard, bohaterka powieści *Sybil ot Two Nations* (1845) autorstwa Benjamin Disraeliego, dwukrotnego premiera Wielkiej Brytanii. O ile jednak w znanej nam powieści Disraeliego Sybil jest symbolem kobiety czystej, anielskiej, która poprawia swoje położenie ekonomiczne i społeczne (dzięki miłości do Charles'a Egremonta), o tyle w *Maszynie różnicowej* Sybil zostaje przez Egremonta oszukana i zdradzona, w efekcie czego staje się prostytutką, zamieszaną w toku powieści w aferę szpiegowską. Steampunkowa diagnoza Gibsona i Sterlinga jest więc niezmiernie gorzka; nawet siła miłości nie jest w stanie zapewnić kobiecie awansu społecznego. Kobiety w *Maszynie różnicowej* są ofiarami systemu i nie ma dla nich nadziei na lepsze życie ani możliwości uczciwego, samodzielnego, zarobkowania. Gibson i Sterling dokonują steampunkowej hiperbolizacji faktycznej pozycji kobiet w wiktoriańskim świecie, która bywała znacznie gorsza niż odmalowywano to na kartach powieści tej epoki.

Również polskie powieści steampunkowe nie podejmują kwestii emancypacji kobiet. Wydana w ramach cyklu „Zwrotnice dziejów” powieść Wojciecha Orlińskiego, o przekornym tytule *Polska nie istnieje*⁵⁶, stanowi znakomity dowód tendencji do eliminowania tematów związanych z prawami kobiet. Jest to o tyle zaskakujące, że jednym z głównych tematów w powieści Orlińskiego jest strajk robotników w Chicago w roku 1877. Orliński, opisując alternatywny przebieg dziejów, nie pokusił się o połączenie postulatów robotników (mężczyzn) z postulatami kobiecymi. W ten sposób zmarnowana

will certainly please my darling Albert when we've married – these will stand me in good stead for my whole reign”; tamże, s. 52–53.

⁵⁵ W. Gibson, B. Sterling, *Maszyna różnicowa*, przeł. P.W. Cholewa, Warszawa 1991.

⁵⁶ W. Orliński, *Polska nie istnieje*, Warszawa 2015.

została szansa na pokazanie alternatywnej rzeczywistości, w której kobiety wywalczyły swe prawa daleko wcześniej niż w świecie aktualnym. W powieści Orlińskiego kobiety występują jednak w roli atrakcyjnych zabawek, których celem jest pchnięcie męskiego protagonisty na właściwe tory, prowadzące do zmiany historii świata. *Polska nie istnieje* rozważa bowiem scenariusz, w którym nie dokonała się I wojna światowa, a Polska wciąż podzielona jest pomiędzy zaborców; w zaborze austriackim Polacy znakomicie prosperują, ciesząc się wieloma swobodami. Oczywiście Polacy, nie Polki... Polski nie ma, aby więc ją „wywalczyć”, należy dokonać zepchnięcia historii na znane nam z naszego świata tory. Powieść Orlińskiego zyskałaby jedynie na wymowie oraz głębi, gdyby pisarz zdecydował się na opisanie świata, w którym kobiety wywalczyłyby, ramię w ramię z robotnikami, pełnię praw wyborczych wcześniej. Niestety, Orliński nie pomyślał o takiej możliwości fabularnej.

Kolejna atrakcyjna ze względu na interesujące mnie kwestie powieść to *Orzeł bielszy niż gołębic*⁵⁷. Konrad T. Lewandowski opisuje tu Polskę wolną na skutek zwycięskiego powstania listopadowego; Polskę zagrożoną potęgą Imperium Rosyjskiego. Jedną z bohaterek jest sędziwa już Emilia Plater, zwana Matką Narodu. Otoczona powszechną czcią staruszka, „wykorzystywana” przy okazji świąt państwowych, jest jedynie symboliczną ikoną tryumfu i nie ma żadnego realnego wpływu na działania rządu. Powieściowa Emilia Plater dobitnie opowiada się za podtrzymaniem naturalnej, tradycyjnej roli kobiety w społeczeństwie i rodzinie. Swą walkę i poświęcenie osobistego szczęścia postrzega jednak jako konieczną ofiarę, którą złożyła na ołtarzu ojczyzny, rezygnując z przewidzianej dla niej najważniejszej roli matki i żony. Swego rodzaju rewersem Emilii Plater jest niejaka Eliza Łupińska, pisarka, postać wzorowana na Elizie Orzeszkowej. Łupińska zdradza jednak ojczyznę, wykradając tajemnice procesu tenardyzacji, stojącego za sukcesem militarnym odrodzonej Polski. Pisarka zdradza Polskę, szantażowana przez swą kochankę, rosyjską agentkę. Bojąc się skandalu, nie poświęca siebie dla ratowania Ojczyzny, lecz to potrzeby Polski składa na ołtarzu swych prywatnych potrzeb. Za zbrodnię zdrady stanu zostaje skazana na śmierć. Do jej demaskacji przyczynia się Emilia Plater. Tak oto prawdziwa kobieta, umiejąca wielkodusznie zrezygnować z siebie dla potrzeby ratowania Ojczyzny, wymierza sprawiedliwość egoistce i zdrajczyni; kobiecie, która chciała realizować swe potrzeby osobiste (homoseksualna potrzeba miłości) oraz artystyczne (pisarstwo). Pomiedzy wierszami powieści pobrzmiwają tony słynnych polemik i wypowiedzi pisarzy XIX-wiecznych na temat szkodliwości pisania dla organizmu kobiety. Alternatywna biografia autorki *Nad Niemnem* stanowi pokłosie konsekwencji płynących z alternatywnego rozwoju historii w świecie powieściowym. W *Orle...* powstanie styczniowe zakończyło się sukcesem, zatem nie mógł narodzić się pozytywizm jako paradygmat kulturowy ufundowany na sprzeciwie wobec klęski kolejnych insurekcji. Orzeszkowa nie mogła więc napisać ani *Gloria victis*, ani *Nad Niemnem*, zatem jako literatka jest w zasadzie skończona i pisuje jedynie zupełnie nieistotne powieści społeczno-obyczajowe i romanse. Jest to jednak zbyt prosta diagnoza, gdyż początki polskiego ruchu kobiecego są datowane na okres

⁵⁷ K.T. Lewandowski, *Orzeł bielszy niż gołębic* (powieść fantastyczna w konwencji steampunk), Warszawa 2013.

przed powstaniem styczniowym. W roku 1820 ukazało się pierwsze pismo otwarcie adresowane dla kobiet: „*Wanda. Tygodnik Polski Płci Pięknej i Literaturze Poświęcony*”, zaś z czasopism *Świt* (od lat 80. XIX wieku) otwarcie popierał prawa kobiet do samorozwoju i samostanowienia, zapowiadając nadejście nowej ery, ery kobiet⁵⁸. Polski feminizm, faktycznie silnie związany z ruchem narodowo-wyzwoleńczym, zdaniem badaczy przeszedł aż siedem faz⁵⁹. W czasach życia Elizy Orzeszkowej pracowało już nad kwestiami emancypacji kobiet pokolenie tzw. pionierek, kładąc podwaliny pod przyszlą myśl emancypacyjną (np. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa⁶⁰). Wkrótce na scenie literackiej zaistnieje uczennica Hoffmanowej, Narcyza Żmichowska, tworząca jak wiadomo pokolenie wcześniej niż Orzeszkowa. Konstrukcja Elizy Łupińskiej jest więc efektem swoistego „niedoczytania” autora *Orła bielszego niż gołębic*. Niedoinformowanie w kwestii historii ruchu kobiecego w Polsce jest zresztą dość powszechnym zjawiskiem wśród autorów (bez wyjątku mężczyzn!) tworzących historie alternatywne i steampunkowe, osadzone w alternatywnie portretowanym wieku XIX.

Konkluzje

Dokonany powyżej pobieżny przegląd historii alternatywnych i steampunku dowodzi, iż emancypacja kobiet i feminizm stanowią „ślepią plamkę” na mapie subwersywnych dokonań obu gatunków, które można przecież uznać za laboratorium postaw insurekcyjnych. Co ciekawe, chociażby cykl *Wojny opiumowe* Rebekki F. Kuang czy tzw. trylogia Griszów pióra Bardugi Leigh stanowią znamienite wyjątki. Co znamienne, obie powieści w większości rozgrywają się poza geograficznym rejonem kultury euroatlantyckiej, w Chinach oraz Imperium Rosyjskim. Czyżby więc zachodnia kultura nie dała się przepracować poprzez alternatywne scenariusze kobiecości i postaw emancypacyjnych? Zaskakujące, że podczas gdy na naszych oczach zachodzą dynamiczne zmiany społeczne, obejmujące między innymi kwestie feministyczne, wyobraźnia kulturowa,

⁵⁸ Por. B. Kalinowska-Witek, *Wizerunek kobiety II połowy XIX i początku XX w. w świetle wybranych czasopism kobiecej i rodzinnych Królestwa Polskiego*, [w:] *Addenda do dziejów oświaty. Z badań nad prasą XIX i początków XX wieku*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2013, s. 213–233.

⁵⁹ Por. E. Dryhusz, *Dyskretny urok emancypacji, czyli uzasadniona konieczność*, [w:] *Polki – bieg przez historię emancypantki bojowniczkę obywatelki*, red. D. Waniek, Warszawa–Kraków 2020; M. Gawin, *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)*, Warszawa 2015; D. Domarańczyk-Cieślak, *Od emancypacji do feminizmu. „Ster” jako postępowe pismo kobiece przełomu XIX i XX wieku*, Łódź 2019.

⁶⁰ Klementyna z Tańskich Hoffmanowa (1798–1845) jest autorką poradnika dla kobiet pt. *Pamiętka pod dobrej matce, czyli ostatnie rady dla jej córki* (1819). Hoffmanowa uznawała odmienną rolę społeczną kobiet i mężczyzn, wyraźnie jednak opowiadając się za kształceniem kobiet, które dzięki temu lepiej mogłyby wypełniać zadania strażniczek polskiej tradycji i mowy. Hoffmanowa nie była więc feministką w dzisiejszym rozumieniu. Jednakże jej głos, dotyczący konieczności kształcenia córek, był ważnym elementem procesu narodzin XIX-wiecznej myśli emancypacyjnej na ziemiach polskich. Pierwsza kobieca organizacja na ziemiach polskich powstała w roku 1830 (Towarzystwo Dobroczynności Patriotycznej Kobiet) i łączyła postulaty emancypacyjne z patriotycznymi. Łączenie myśli emancypacyjnej z patriotyczną jest cechą charakterystyczną polskiego feminizmu od zarania, co nie dziwi w sytuacji zaborów.

pozostaje zmrożona przebrzmiałymi paradygmatami i wzorami myślenia. Alternatywna, emancypacyjna Her-story jest więc wciąż projektem czekającym na realizację. Pytanie jedynie, czy jest projektem na miarę naszych czasów, potrzeb i możliwości.

Bibliografia

- Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2005.
- Assmann J., *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, red. i wstęp R. Traba, Warszawa 2008.
- Babilas D., *Wiktoria znaczy zwycięstwo. Kulturowe oblicza brytyjskiej królowej*, Warszawa 2012.
- Bhabha H.K., *Representation and the Colonial Text: A Critical Exploration of Some Forms of Mimeticism*, [w:] *The Theory of Reading*, ed. F. Groversmith, Sussex–New Jersey 1984, s. 93–122.
- Bhabha H.K., *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, przeł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1–2, s. 184–195.
- Bloch M., *Królowie cudotwórcy. Studium na temat nadprzyrodzonego charakteru władzy królewskiej zwłaszcza we Francji i Anglii*, wstęp J. Le Goff, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1998.
- Bloquet S., *Le mariage, un „contrat perpétuel par sa destination” (Portalis)*, „Napoleonica. La Revue” 2012, no. 14, s. 74–110, <https://dx.doi.org/10.3917/napo.122.0074>.
- Borkowska G., *Córki Milтона (o podmiocie krytyki feministycznej)*, „Teksty Drugie” 1990, nr 2, s. 50–64.
- Carlyle T., *Sartor Resartus and On Heroes and Hero Worship*, London 1967.
- Cixous H., *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2009.
- Counterfactual Thought Experiments in World Politics: Logical, Methodological and Psychological Perspectives*, eds. A. Belkin, P.E. Tetlock, Princeton–New York 1996.
- Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005.
- Domarańczyk-Cieślak D., *Od emancypacji do feminizmu. „Ster” jako postępowe pismo kobiece przełomu XIX i XX wieku*, Łódź 2019.
- Dukaj J., *Inne pieśni*, Kraków 2003.
- Dzielska M., *Hypatia z Aleksandrii*, wyd. 3 popr., Kraków 2010.
- Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014.
- Filippo P. Di, *The Steampunk Trilogy*, [b.m.] 1995.
- Gabaldon Diane, *Obca*, przeł. M. Mazan, Warszawa 2009.
- Gawin M., *Spór o równouprawnienie kobiet (1864–1919)*, Warszawa 2015.
- Gibson W., Sterling B., *Maszyna różnicowa*, przeł. P.W. Cholewa, Warszawa 1991.
- Gouges O. de, *Deklaracja praw kobiety i obywatelki*, [w:] *Prawa kobiety*, przeł. T. Wyśłobocki, Sopot 2018.
- Graff A., *Manosfera, czyli bunt upokorzonych samców*, „Czas Kultury” 2019, nr 1, s. 15–20.
- Graves R., *Biała bogini*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000.

- Hawthorne G., *Plausible Worlds: Possibility and Understanding in History and the Social Sciences*, Cambridge 1991.
- Huberath M., *Druga podobizna w alabastrze*, Poznań 1997.
- Huizinga J., *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, przeł. P. Oczko, Kraków 2008.
- Tregillis I., *Mechaniczny*, przeł. B. Czartoryski, Warszawa 2016.
- Tregillis I., *Powstanie*, przeł. B. Czartoryski, Warszawa 2017.
- Tregillis I., *Wyzwolenie*, przeł. B. Czartoryski, Warszawa 2017.
- Inglot J., *Quietus*, Warszawa 2011.
- Kalinowska-Witek B., *Wizerunek kobiety II połowy XIX i początku XX w. w świetle wybranych czasopism kobiecego i rodzinnych Królestwa Polskiego*, [w:] *Addenda do dziejów oświaty. Z badań nad prasą XIX i początków XX wieku*, red. I. Michalska, G. Michalski, Łódź 2013, s. 213–233.
- Kantorowicz E., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Warszawa 2007.
- Kimmel M., *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*, New York 2013.
- Koczanowicz L., *Post-komunizm a kulturowe wojny*, [w:] *Kultura po przejściach. Osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Kraków 2011, s. 7–12.
- Kuang R.F., *Babel, czyli o konieczności przemocy. Tajemnicza historia oxfordzkich tłumaczy*, przeł. G. Komerski, Lublin–Warszawa, 2023.
- Lehman, B.H., *Carlyle's Theory of the Hero: its Sources, Development, History, and Influence on Carlyle's Work*, Durham, N.C., 1928.
- Lemann N., *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź 2019.
- Lewandowski K.T., *Królowa Joanna d'Arc*, Warszawa 2000.
- Lewandowski K.T., *Orzeł bielszy niż gołębnica (powieść fantastyczna w konwencji steampunk)*, Warszawa 2013.
- Mey T. de, Weber E., *Explanation and Thought Experiments in History*, „History and Theory” 2003, vol. 42, no. 1, s. 28–38.
- Miszczuk B., *Gniewa*, Warszawa 2022.
- Miszczuk B., *Jaga*, Poznań 2019.
- Miszczuk B., *Mszczuj*, Warszawa 2023.
- Miszczuk B., *Noc Kupały*, Poznań 2016.
- Miszczuk B., *Przesilenie*, Poznań 2018.
- Miszczuk B., *Szeptucha*, Poznań 2016.
- Miszczuk B., *Żerca*, Poznań 2017.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 101–102.
- Orliński W., *Polska nie istnieje*, Warszawa 2015.
- Owens C., *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przeł. M. Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
- Perrot M., Duby G., *Images de femme*, Paris 1992.
- Perrot M., *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris 1998.
- Polki – bieg przez historię. Emancypantki, bojowniczk, obywatelki*, red. D. Waniek, Warszawa–Kraków 2020.

- Pomianowski P., *Rozwód w prawie francuskim w latach 1792–1816*, „Studia Iuridica Lublinskiensia” 2016, vol. XXV, z. 3, s. 767–782.
- Skórczewski D., *Literatura jako kompensacja. Inteligencja ‘comprador’ wobec dyskursu hegemonicznego*, [w:] *Po zaborach, po wojnie, po PRL: polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk, E. Kraskowska, Kraków 2013, s. 393–410.
- Solarska M., *S/przeciw-historia. Wymiar krytyczny historii kobiet*, Bydgoszcz 2011.
- Tomczok P., *Męskość zwycięska (w historiach alternatywnych)*, „Czas Kultury” 2019, nr 1, s. 47–52.
- Tomczok P., *Narcyzm i historia. Narcyzm zbiorowy i narcyzm indywidualny w historiach alternatywnych i powieściach historycznych ostatnich lat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, t. LXI, z. 3, s. 90–104.
- Wałęciuk-Dejneka B., *Literackie wzorce walecznych kobiet na przykładzie wybranych polskich utworów z przełomu XVIII i XIX wieku*, „Slavica Tergestina” 2017, nr 19, s. 11–28.
- Willis C., *Księga Sądu Ostatecznego*, przeł. A. Nakoniecznik, Warszawa 1996.
- Wysłobocki T., *Rewolucja francuska a kwestia przyznania kobietom pełni praw obywatelskich – dlaczego Francuzki musiały zostać w domu?*, „Santander Art. And Culture Law Review” 2018, nr 1, s. 141–156.
- Zatorska M., *Średniowieczne klasztory żeńskie w polskiej prozie historycznej po 2000 roku (na wybranych przykładach)*, „Facta Ficta Journal of Narrative Theory and Media” 2019, nr 1, s. 81–99.
- Zimmer Bradley M., *Leśny dom*, przeł. P. Rymarczyk, Warszawa 1996.

Alternative histories and steampunk vs. emancipation and women’s rights.

Preliminary considerations

Abstract

The article deals with the presence of reflections on emancipation and women’s rights in alternative and steampunk stories. The author points out that in both of the above-mentioned genres of fantasy literature, these issues are not an overarching theme, despite the fact that criticism and subversive rewriting of past eras from the point of view of the present is inherent in these genres. The analysis shows that anachronically conceived emancipation of women takes place mainly in novels set in historical eras far removed from the present (deep antiquity and, far less frequently, the Middle Ages). Novels closer to contemporaneity, set in the 18th and 19th centuries, generally do not subject emancipation and women’s rights to alternative reflection. This is all the more astonishing if one bears in mind the fact that the 19th century was time of the birth of the feminist and suffragette movements. This reluctance to rework the nineteenth century from the point of view of women’s emancipation is due to the still active cultural memory of the period. The author’s thesis is that the unwillingness to rework the issues of emancipation and women’s rights in an alternative way is related to the still active cultural paradigm, founded, among others, on the Judeo-Christian tradition. Another reason is the domination of ‘hegemonic masculinity’ in alternative and steampunk, which is a literary, phantasmatic reaction to the dynamic processes of women’s emancipation taking place in the actual world.

Słowa kluczowe: historie alternatywne, steampunk, historia, emancypacja, prawa kobiet, ruch sufrażystowski, hegemoniczna męskość

Keywords: alternative histories, steampunk, history, emancipation, women’s rights, suffragette movement, fantasy, hegemonic masculinity, narcissism

Marta Eloy Cichocka

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-6590-0531

Grunt to historia? Vicente Luis Mora i jego *Centroeuropa* (2020) jako metapowieść intrahistoryczna¹

Niejako na marginesie głównej osi tematycznej niniejszego tomu rocznika „Studia Historicolitteraria”, poświęconego prozie historycznej Europy Środkowo-Wschodniej, warto wspomnieć pozycję szczególną, bo wydaną w Hiszpanii, która jednak już samym tytułem precyzyjnie wpisuje się w poruszaną na tych stronach tematykę i problematykę. To niespełna 200-stronicowa powieść inspirowana historią serca kontynentu, nagrodzona Premio Málaga 2019, której autorem jest andaluzyjski pisarz, poeta i krytyk literacki, Vicente Luis Mora (ur. 1970), zatytułowana lakonicznie *Centroeuropa* – a tak właśnie po hiszpańsku określa się Europę Środkową lub Środkowo-Wschodnią.

Fakt opublikowania tej powieści w kwietniu 2020 roku, czyli na początku pandemii, która wstrząsnęła współczesnym światem, niewątpliwie wpłynął na jej międzynarodową recepcję i to, że została w zasadzie przeoczona zarówno przez polskich hispanistów, jak i wydawców specjalizujących się w prozie iberyjskiej, mimo potencjalnie interesującej tematyki. Tymczasem w Hiszpanii powieść *Mory*, dotycząca wspólnej przeszłości egzotycznych poniekąd krain, leżących daleko poza granicami Pirenejów, a przy tym specyficzna i wymagająca w odbiorze, doczekała się ciepłego przyjęcia nie tylko wśród krytyków literackich, co raczej nie dziwi w przypadku tego twórcy, lecz również pośród zwykłych czytelników, o czym świadczą recenzje na internetowych serwisach miłośników książek². Niniejszy esej ma na celu przybliżenie postaci mało znanego w naszym kraju hiszpańskiego autora i jego powieści *Centroeuropa* (nieprzetłumaczonej jeszcze

¹ Niniejszy esej powstał w ramach realizacji projektu badawczego „Literatura we współczesnym świecie: pamięć, konflikt, tożsamość”, realizowanego w ramach Katedry Literatury, Kultury i Historii Hiszpańskiego Obszaru Językowego Instytutu Neofilologii UKEN.

² Zestawienie cytowanych esejów krytycznych znajduje się w bibliografii. Jako przykład recepcji powieści *Mory* wśród hiszpańskojęzycznych czytelników może służyć popularny serwis Goodreads: <https://www.goodreads.com/book/show/55230643-centroeuropa> [dostęp: 15.05.2023].

na język polski) polskim badaczom i badaczkom literatury współczesnej, zwłaszcza specjalistom w dziedzinie powieści historycznej i tym nieznanącym języka hiszpańskiego; na celu ma również przeanalizowanie jej specyfiki pod kątem najbardziej adekwatnej terminologii dotyczącej gatunku literackiego, w który się wpisuje: jak się wkrótce przekonamy, określenie „powieść historyczna” ma tutaj znamiona hipotezy roboczej.

Do usystematyzowania tych rozważań posłuży nam formularz charakterystyki typologicznej zaczerpnięty z książki *Estrategias de la novela histórica contemporánea*, który okazuje się sprawdzonym narzędziem zarówno w pracy badawczej³, jak i dydaktycznej czy popularyzatorskiej, np. w ramach „Lekcji czytania” pod auspicjami „Tygodnika Powszechnego”. Formularz ten obejmuje dziesięć zasadniczych punktów i szereg podpunktów: począwszy od paratektu, fabuły, narracji, struktury czasowej i poetyki, poprzez kwestie mimesis, wierności historii wobec Historii i metatekstualności, aż po ewentualną wymowę ideologiczną i użyte przez autora strategie, co pozwala uwypuklić i podsumować najważniejsze aspekty danego utworu. Dla większej przejrzystości formularz typologiczny powieści *Centroeuropa* Vicentego Luisa Mory znajduje się w podsumowaniu, po podrozdziałach dotyczących poszczególnych punktów i podpunktów tego formularza.

Autor w krainie powieści

Warto na wstępie usystematyzować naszą wiedzę zarówno na temat samego autora, jak i gatunków literackich, którymi się dotychczas parał: powieść inspirowana przeszłością stanowi w jego życiorysie twórczym istotne *novum*. Vicente Luis Mora Suárez-Varela (to jego pełne nazwisko, według hiszpańskich obyczajów obejmujące nazwiska obojga rodziców) ma w swoim kraju pozycję tyleż ugruntowaną, co obejmującą dziedziny różnorodne i komplementarne. Urodzony w Kordobie, ukończył studia prawnicze na tamtejszym uniwersytecie, a następnie studia doktoranckie z filozofii i sztuki, również na Uniwersytecie w Kordobie, gdzie obronił rozprawę doktorską poświęconą postmodernistycznej prozie hiszpańskiej XX i XXI wieku, zatytułowaną *El yo penúltimo. Subjetividad y espejo en la literatura española de la postmodernidad (1978–2008)*. W hiszpańskim polu literackim Mora funkcjonuje zarówno jako ceniony pisarz i autor siedmiu książek prozatorskich, jak i nowatorski poeta, autor sześciu zbiorów poetyckich, oryginalny eseista, celny aforysta i krytyk literacki o szerokich horyzontach; jest autorem pięciu szeroko cytowanych pozycji krytycznoliterackich dotyczących nie tylko recepcji poezji i prozy współczesnej, lecz także klarownej analizy pozycji literatury w społeczeństwie XXI wieku, gdzie mechanizmy rynku literackiego, zmieniając książkę w produkt, niszczą jakość literacką tych samych dzieł, które tenże rynek dystrybuuje. Warto wspomnieć, iż nasz autor to także ceniony promotor i menedżer kultury, m.in. były dyrektor Instytutu Cervantesa w Albuquerque (2007–2010) i w Marrakeszu (2010–2014)⁴.

³ M. Cichocka, *Estrategias de la novela histórica contemporánea. Pasado plural, postmemoria, pophistoria*, Frankfurt am Main 2016, s. 48–49 i 125–145.

⁴ Sylwetka Mory w hiszpańskojęzycznej wersji Wikipedii obejmuje niemal wszystkie aspekty jego działalności: https://es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Luis_Mora, natomiast kompletna

Mora należy przy tym do tych twórców współczesnych, którzy błyskawicznie odnaleźli się w rzeczywistości wirtualnej i z powodzeniem wykorzystali rewolucję cyfrową na wszelkich płaszczyznach swej twórczości, m.in. prowadząc opiniotwórczy blog krytyki literackiej i kulturalnej zatytułowany *Diario de lecturas* („Dziennik lektur”)⁵ czy też używając popularnych mediów społecznościowych (jak platforma Twitter) do publikacji miniatur literackich (określanych jako „twitteratura”). Nic dziwnego, iż twórczość prozatorska i poetycka Mora były początkowo zdominowane przez nowoczesność i nowe technologie, o czym świadczy np. tom poetycki *Mester de cibervía* (2000) – czytelna dla hispanistów aluzja do trzech średniowiecznych szkół literackich określanych na Półwyspie Iberyjskim mianem *mester* (sztuka, sztuka) – jak również cybernetyczna powieść *Alba Cromm* (2008), której tytułowa bohaterka walczy z hackerstwem i pedofilią w sieci. Przy tym Mora od zawsze traktuje literaturę jako swoistą grę z konwencją i oczekiwaniami czytelników: w 2010 roku sam zredagował cały numer 322 magazynu literackiego „Quimera”, poświęcony tematowi *Literatura i fałszerstwo*. W tym celu podszył się (za zgodą autorów) pod stałych współpracowników magazynu, m.in. Manuela Vilasa i Agustína Fernández Mallo, a innych rzekomych współpracowników (takich jak Berta Herthausen i José Jardiel Duque) wymyślił, wzorem Borgesa. Czasopismo zostało opublikowane bez wskazania, że była to gra literacka; dopiero później fakt ten ujawniła redakcja, co potwierdził sam autor na swoim blogu⁶. W 2016 roku pisarz został laureatem Premio Torrente Ballester za powieść *Fred Cabeza de Vaca*: mimo zwodniczej aluzji do przydomka historycznej postaci konkwistadora, znanego jako Álvar Núñez Cabeza de Vaca, jest to fikcyjna i ironiczna biografia hiszpańskiego artysty XXI wieku, kuratora i promotora kultury, aktywisty i karierowicza.

Dopiero wraz z powieścią *Centroeuropa* (2020) Vicente Luis Mora wydaje się próbować swoich sił w konwencji powieści historycznej, która w drugiej dekadzie XXI wieku zyskała sobie już tak solidną obudowę teoretyczną i metodologiczną (czytelnik hiszpańskojęzyczny ma dostęp do publikacji takich autorów, jak m.in. Seymour Menton, Kurt Spang, Robin Lefere, Celia Fernández Prieto czy Luz Marina Rivas, oprócz nazwisk znanych w Polsce, jak György Lukács czy Linda Hutcheon⁷), że pełne omówienie jej to temat na osobną rozprawę – i z którą to obudową nasz autor tym chętniej igrą. Przyjmijmy zatem na potrzeby tego eseju uproszczoną definicję, zgodnie z którą powieść historyczna, powstając na skrzyżowaniu fikcji literackiej i historiografii, obejmuje serię pewnych pozaliterackich odniesień historiograficznych, onomastycznych i faktograficznych, ze świadomością istnienia pewnej obiektywnej wiedzy na temat przeszłości (dostępnej, w różnej mierze, autorowi i czytelnikowi). Warto przy tym od razu zaznaczyć, że Mora-pisarz podziela z Morą-krytykiem wiarę we współistnienie w dzisiejszej

lista jego publikacji naukowych znajduje się na portalu ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Vicente-Mora/research>.

⁵ V.L. Mora, „Diario de lecturas”, blog literacki prowadzony od 2006 roku po dziś dzień: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/> [dostęp: 15.06.2023].

⁶ D. Rodríguez, *La revista „Quimera” juega a ser un „hoax” de internet en papel*, „El País”, 24.09.2010, <https://blogs.elpais.com/trending-topics/2010/09/revista-quimera-hoax-papel.html> [dostęp: 15.06.2023].

⁷ Najważniejsze pozycje teoretyczne ujęte są w bibliografii.

kulturze, literaturze i krytyce kilku różnych i nierzadko konkurencyjnych kierunków i estetyk (późnonowoczesnej, postmodernistycznej i tzw. pangeistycznej, związanych z nowymi technologiami), co w połączeniu z wrodzonym mu zamiłowaniem do gry z konwencjami czyni każdą próbę systematyzacji jego pisarstwa jeszcze trudniejszą. Dla przykładu, już w swojej książce krytycznoliterackiej *La luz nueva* (2007) hiszpański autor zawarł diagram ilustrujący to, jak każdy z tych kierunków estetycznych zajmuje określoną przestrzeń w aktualnej literaturze hiszpańskiej: w ten sposób do późnej nowoczesności, ponowoczesności i pangei dołączają kolejne zmutowane formy narracyjne⁸. Podczas gdy powieść późnonowoczesna ze swoim wszechwiedzącym narratorem odpowiada na zamkniętą i konserwatywną strukturę odziedziczoną po XIX wieku (fabuła, węzeł dramatyczny, punkt kulminacyjny, rozwiązanie; czas linearny; postacie opracowane jako rozpoznawalne modele zachowań etc.) i jest posłuszna ambicji kreowania pewnej całości lub kompletnej kosmowizji, to powieść postmodernistyczna, zdeintegrowana przestrzennie i czasowo, mająca na celu współudział czytelnika w procesie interpretacji tekstu, m.in. poprzez odniesienia intertekstualne czy multimedialne, kwestionuje samo pojęcie prawdy lub wiarygodność narratora. Powieść pangeiczna tymczasem, oparta na wizualnych zasobach ekspresyjnych elektronicznych środków masowego przekazu, rozgrywa się w rzeczywistości wirtualnej lub w Internecie: tutaj obecność narracji o przeszłości staje się mało prawdopodobna, aczkolwiek nie niemożliwa. W swojej książce Mora jako krytyk komentuje kondycję hiszpańskiej literatury XXI wieku, ale zmieniając punkt ciężkości i koncentrując się na interesującym nas tutaj temacie, czyli na współczesnej narracji z pozaliterackimi odniesieniami historycznymi, możemy zaobserwować to samo zjawisko w literaturze światowej. Autorzy późnomodernistyczni, jak choćby Amerykanin Jonathan Littell z monumentalną powieścią *Łaskawe* (2006), współistnieją z autorami postmodernistycznymi, takimi jak Francuz Yannick Haenel z powieścią *Jan Karski* (2009), podczas gdy Internet, poczta elektroniczna czy badania prowadzone online, krok po kroku rewolucjonizują lub modyfikują zachowania zarówno autorów, jak i bohaterów powieści historycznej – zwłaszcza jeśli bierzemy pod uwagę protagonistów będących zarazem badaczami historii, jak narratorka powieści *Strefa mroku* Chilijki Nony Fernández (2016)⁹.

U progu powieści: paratekst a pakt czytelniczy

Niezależnie od ponad dwustuletniej już tradycji europejskiej powieści historycznej, pomimo licznych badań i analiz teoretycznych oraz całego wachlarza determinujących ją cech, należy stwierdzić, iż zarówno precyzyjna definicja całego gatunku, jak i zjawisko tak zwanej nowej powieści historycznej w ramach tradycyjnego modelu nadal nie przestają wzbudzać dyskusji i polemik. Z tego powodu być może warto zaproponować tutaj krytyczne podejście do powieści *Centroeuropa* Vicentego Luisa Mory, nie

⁸ V.L. Mora, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba 2007, s. 24.

⁹ Przytaczam daty pierwszego wydania tych powieści w języku oryginału, przy czym wszystkie trzy ukazały się po polsku: *Łaskawe* w 2008 roku, *Jan Karski* w 2010 (obie książki opublikowało Wydawnictwo Literackie w przekładzie Magdaleny Kamińskiej-Maurugeon), *Strefa mroku* w 2022 (w tłumaczeniu Agaty Ostrowskiej dla ArtRage).

tyle wychodząc od propozycji *stricte* teoretycznych, co z pragmatycznej perspektywy czytelnika-badacza, czyli od samego progu tekstu, co pozwoli nam natychmiast zweryfikować podstawy paktu czytelniczego między autorem a odbiorcą. Mając świadomość, iż żaden czytelnik nie wchodzi w kontakt z tekstem powieści bezpośrednio, lecz właśnie w sposób pośredni, warto podkreślić, że zapośredniczenie to jest wpisane w globalne ramy komunikacyjnej i pragmatycznej logiki leżącej u podstaw wszelkich dzieł literackich, realizowanej za pomocą szeregu instrumentów i strategii objętych nazwą „paratektstu”, badanych m.in. przez Gérarda Genette’a¹⁰, choć nie tylko. W rzeczywistości dość techniczny termin „paratekst” obejmuje nie tylko wszystkie elementy widniejące na czterech stronach okładki książki, takie jak tytuł dzieła i nazwisko autora, ilustracja na pierwszej stronie i nota redakcyjna na ostatniej stronie okładki, ewentualne blurby reklamowe czy rekomendacje koleżeństwa po piórze, dedykacja lub motto, przedmowa lub słowo do czytelnika, posłowie i postscriptum, ale także spis treści, uwagi autora, przypisy tłumacza, wszelkie adnotacje, chronologiczne wykresy czy tabele, ilustracje, jak również otaczający książkę tak zwany epitekst, czyli wywiady z autorem książki, wypowiedzi w mediach, kolejne recenzje, polemiki w polu literackim, itp. Jeśli jego badanie jest równie istotne jak analiza samego tekstu, to dlatego, że paratekst odgrywa decydującą rolę w kreowaniu horyzontów oczekiwań czytelnika i ukierunkowaniu aktywnej, wytwarzającej znaczenie lektury.

A zatem pakt czytelniczy rozpoczyna się wraz z okładką, nazwiskiem autora, tytułem książki i ewentualną ilustracją na obwolucie. Zarówno nazwisko, jak i tytuł to kluczowe elementy okładki i same w sobie mogą być wskazówką dotyczącą gatunku literackiego, zwłaszcza w przypadku autorów specjalizujących się w określonej formule, jak powieść kryminalna, historyczna czy fantastycznonaukowa – ale wiemy już, że Vicente Luis Mora do takich nie należy. Jeśli chodzi o tytuły, to zgodnie z terminologią Genette’a tytuł tematyczny przywołuje temat dzieła i może być dosłowny, metonimiczny, metaforyczny lub antyfrastyczny, podczas gdy tytuł rematyczny nawiązuje do jego ogólnej formy. W przypadku powieści historycznych czytelnik może spodziewać się „dziejów”, „kroniki”, „historii”, „pamiętnika” lub „wspomnień” danej postaci historycznej. Pod tym względem *Centroeuropa* sugeruje dość dosłowny tytuł tematyczny, niekoniecznie z historyczną konotacją, przy czym niektórym odbiorcom tytuł powieści przywodzi jednak na myśl obszerną, liczącą 896 stron powieść historyczną Williama T. Vollmanna *Europe Central* (2005); podobieństwo tytułów okazuje się jednak mylące, bowiem w tym przypadku tytułowe słowo *Central* odnosi się do centrali telefonicznej jako elementu spajającego postmodernistyczną narrację¹¹.

O ile ani tytuł, ani nazwisko autora nie sugerują powieści inspirowanej przeszłością, to ilustracja na okładce już tak. Nie jest przypadkiem, jeśli na stronie tytułowej powieści *Centroeuropa* znajdziemy (za sugestią samego autora, co udało mi się potwierdzić) fragment obrazu *Das Eismeer* („Morze lodu”) autorstwa niemieckiego malarza romantycznego Caspara Davida Friedricha, powstałego w latach 1823–1824. Przedstawia

¹⁰ Por. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1982; tenże, *Seuils*, Paris 1987; polskie wydanie: *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

¹¹ Polskie wydanie: W.T. Vollmann, *Centrala Europa*, przeł. J. Polak, Warszawa 2021.

on tragiczny aspekt polarnej ekspedycji Williama Edwarda Parry'ego (1819–1820) w poszukiwaniu tzw. Przejścia Północno-Zachodniego, czyli drogi morskiej łączącej Atlantyk z Pacyfikiem poprzez Archipelag Arktyczny. Alternatywny tytuł tego obrazu, *Die gescheiterte Hoffnung* („Zniweczona nadzieja”), sugerowałby bardziej symboliczną wymowę, aczkolwiek w potocznym obiegu funkcjonują jeszcze inne tytuły, jak „Rozbicie statku nadziei” czy wręcz „Zatonięcie statku Nadzieja”¹², nawiązujące do historycznego wydarzenia, jakie spotkało statek Parry'ego (który nazywał się jednak HMS Hecla, a nie Hope). Tak czy inaczej, obraz umieszczony na okładce sugeruje czytelnikowi kierunek geograficzny i czasowy, a sam widok okładki uruchamia w odbiorcy rozmaite konotacje: niemieckie malarstwo romantyczne, lata 20. XIX wieku, graniczący z nacjonalizmem patriotyzm malarza, późniejsze zawłaszczenie autora i jego twórczości przez nazizm, sugestywne odwzorowanie pejzażu zewnętrznego (morze lodu i katastrofa statku) i wewnętrznego (zamrożone uczucia i zniweczona nadzieje) – to tylko niektóre tropy, na których opiera się część *intentio auctoris*.



Vicente Luis Mora, *Centroeuropa*, Galaxia Gutenberg, 2020.

¹² Taki tytuł przytacza Marek Bieńczyk w artykule *Nadzieja czy postrach* ilustrowanym obrazem Friedricha, „Tygodnik Powszechny”, 12 grudnia 2016, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nadzieja-i-postrach-146083> [dostęp: 15.06.2023].

Nota wydawcy na tylnej stronie obwoluty (w moim tłumaczeniu) potwierdza i uzupełnia te intuicje:

Prusy, w pewnym miejscu na brzegach Odry, na granicy z Polską, pewnej zimy w pierwszych dekadach XIX wieku. Mężczyzna, który przybył z daleka, aby uprawiać niełatwą tamtejszą ziemię, wyładowuje z wozu trumnę z ciałem swojej żony, zmarłej podczas podróży. Gdy zaczyna kopać grób w zamrzniętej ziemi, niespodziewanie natrafia na kolejne ciało: żołnierza. Mężczyzna, Prusak, żołnierz husarii i zamrznięty: to były pierwsze zwłoki.

Kiedy człowiek znajduje ciało zakopane pod własną ziemią, na swoim własnym terenie, podejrzewa, że nie jest sam; w pewien sposób ktoś, kto znajduje zwłoki, obawia się lub wyobraża sobie, że inne ciała czekają nieruchomo na swoją kolej. Wraz z odkryciem ciała pierwszego żołnierza rozpoczyna się ta historia. Historia niegościnniej, rozdartej wojną krainy w sercu Europy Środkowej. A równolegle historia tragicznego losu kogoś, kto opowiada nam o tym, co się wydarzyło.

W powieści *Centroeuropa*, zwyciężczyni Premio Malaga 2019, Vicente Luis Mora podejmuje temat tożsamości, zarówno osobistej, jak i historycznej, poprzez postać, która jest wieloraka, tak jak wieloraka jest historia Europy. Powieść ta, według słów jury, które przyznało nagrodę, „[...] proponuje spojrzenie na serce Europy i jej rany. Opowieść o wojnach i rewolucjach, które poczynawszy od XIX wieku ukształtowały współczesną historię kontynentu”.

Główne ryzyko, jakie niesie ze sobą paratekst wydawniczy, to zbyt eksplcytacja treści utworu, co zrujnowałoby przyjemność lektury, zwłaszcza w przypadku powieści tak niejednoznacznej, jak *Centroeuropa*. Wydaje się jednak, że w tym przypadku ryzyko spoilera zostało uniknięte, natomiast czytelnik przeczuwa, że ma w ręce powieść historyczną, której akcja toczy się w sercu Europy Środkowej. Poza opisem powieści na wewnętrznych stronach obwoluty znajdziemy jeszcze biografię Vicentego Luisa Mory oraz zestawienie 25 ostatnio opublikowanych przez wydawnictwo Galaxia Gutenberg pozycji (m.in. powieści Nancy Houston, Michaiła Bułhakowa, Pablo d’Orsa czy Andrésa Ibáñeza). Następnie, po dedykacjach skierowanych dla wybitnej germanistki i tłumaczki Heleny Cortés Gabaudan („z wdzięcznością”) oraz Virginii (partnerki autora), pojawiają się trzy cytaty z XIX-wiecznych autorów: Stendhala, Theodora Fontane’a i Johanna Wolfganga von Goethego; przy czym są to cytaty tyleż wymowne, co wieloznaczne i wymijające – przynajmniej w hiszpańskiej wersji, którą przetłumaczę na język polski na potrzeby tego tekstu, żeby nie wchodzić w tym miejscu w pedantyczne analizowanie różnic między językowym oryginałem a użytym przez Morę hiszpańskim przekładem, co przeważnie stanowi temat na osobny esej. Pierwszy cytat: „Ależ, powie czytelnik, czy jest to podróż do Niemiec, czy też zwykła nowela, do której czytania mnie przekonuje?” pochodzi z mało znanej i niedokończonej powieści Stendhala *Le Rose et le Vert* (1837)¹³, której główną postacią miała być kobieta, Mina de Wanghen, odczytana

¹³ Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle), *Różowe i zielone*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1953.

i znająca świat tylko z książek dziedziczka fortuny, która po śmierci ojca postanawia ukryć swoją tożsamość wyjeżdżając gdzieś, gdzie jej nazwisko i bogactwo nie są znane, by znaleźć się w otoczeniu ludzi, którzy będą cenić ją dla niej samej. Ponieważ jednak jest to utwór tak mało znany, że mało który czytelnik pamięta zarys fabuły (znaczącej, jak się później okaże), pozostaje nam jedynie wskazówka „podróży do Niemiec”. Cytat drugi, wskazujący na historyczno-polityczną problematykę powieści: „To, co się dzieje, to fakt, że ci na górze po raz kolejny zamierzają tworzyć historię uniwersalną”, wyszedł spod ręki niemieckiego pisarza, poety i podróżnika Theodora Fontane’a, potomka francuskich hugenotów (stosunkowo mało w Hiszpanii znanego, aczkolwiek tłumaczonego na hiszpański, podobnie zresztą, jak na język polski), a pochodzi z jego powieści historycznej *Vor dem Sturm* („Przed burzą”) z 1878 roku. Ostatni cytat, najbardziej enigmatyczny, pochodzi z II części *Fausta* (1832) Goethego i w hiszpańskim tłumaczeniu ma następujące brzmienie: „Przez okropności, przyływy i fale samotności, ona poprowadziła mnie tutaj, na twardy grunt”, co sugeruje obecność jakiejś tajemniczej przewodniczki lub też siły przewodniej. Wszystkie trzy przytoczone cytaty pomagają ująć powieść w pewne ramy i podkreślają jej związki z wiekiem XIX, ale pozostawiają pewien niedosyt interpretacyjny: modelowy czytelnik Mory będzie musiał się zatem zastanowić, dlaczego Stendhal, Fontane i Goethe współdziałały tę stroną powieści, mówiąc o niej wszystko i milcząc zarazem.

Osobne miejsce wśród elementów paratekstualnych obecnych w powieści *Centroeuropa* zajmują przypisy, element dość nieoczekiwany jak na formułę powieściową i fikcję literacką. Znajdziemy ich pięć, a ich usytuowanie na początku i na końcu książki (s. 33, 39, 151, 173 i 179) pozwala ująć narrację w specyficzną klamrę, oferując jej dodatkowy kontekst interpretacyjny w postaci rzekomego paratektu allograficznego autorstwa osoby trzeciej. Wszystkie przypisy noszą bowiem zaskakującą adnotację: *Nota de la traductora*, sugerując, że dotyczą niemieckojęzycznego oryginału tekstu tłumaczonego przez postać enigmatycznej tłumaczki (użyty tutaj termin *traductora* wyraźnie podkreśla płęć). W przypisach komentuje ona niespójności manuskryptu, zwraca uwagę na luki w pamięci narratora i rozbieżności między tłumaczonym tekstem a rzekomo historyczną pozycją źródłową, zatytułowaną *Diarios de un historiador inventivo* („Dzienniki pomysłowego historyka”), której autorem okazuje się być jedna z postaci, Jakob Moltke (s. 33); tłumaczka podkreśla sprzeczności w wypowiedziach narratora (s. 39 i 151), jak również sugeruje ewentualne wątki interpretacyjne (s. 173 i 179), wskazując na podobieństwo niemieckich słów *Erdichtung* (wymysł, fikcja literacka) i *Dichtung* (poezja, wiersz), a następnie komentując żart słowny wspomnianego Moltkego: *Oderbuch* – księga Odry, a *Oderbruch*, nazwa powiatu, w którym toczy się akcja powieści (*Oder* to niemiecka nazwa rzeki Odry, jak również spójnik „albo”; wieloznaczne słowo *Bruch* może oznaczać „pęknięcie”, „odłamek” lub matematyczny „ułamek”). Przypisy zapraszają odbiorcę do metatekstualnej gry, przywodzącej na myśl nie tylko zabiegi wspomnianego już Borgesa i konstruowane przez niego pieczołowicie komentarze i odnośniki do fikcjonalnych dzieł¹⁴, lecz również bogatą tradycję praktyk metatekstualnych, stosowaną przez klasyków literatury hiszpańskiej z Cervantesem

¹⁴ Por. J.L. Borges, *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972.

na czele, który wszak utrzymywał, że spisane przezeń dzieje błędnego rycerza mianującego się Don Quijote bazują na zapiskach Maura, Cide Hamete ben Engelego. Jeszcze raz warta podkreślenia jest krytyczna postawa rzekomej tłumaczki wobec przekładanego manuskryptu i nieufność wobec postaci narratora – nieufność uzasadniona, jak się okaże w ostatnich zdaniach narracji, gdy postać ta odkryje przed czytelnikiem swoją prawdziwą tożsamość.

Lakoniczny spis treści pozwala skonstatować, że *Centroeuropa* dzieli się na sześć numerowanych rozdziałów bez tytułu, o zaskakującej długości, bo niemal za każdym razem przyrastającej wprost proporcjonalnie w miarę posuwania się akcji: trzy strony, sześć stron, jedenaście, dwadzieścia jeden, czterdzieści dwie i osiemdziesiąt cztery strony. Ten paradoks powtarza się w fabule, gdzie zamrznięta ziemia odsłania przed narratorem kolejne, coraz liczniejsze, zwłoki, z którymi w świetle ówczesnego prawa nie wiadomo, co począć. Ostatni element paratekstu zasługujący na komentarz to incipit, początkowe słowa inaugurujące powieść, moment ostatecznego przypiecztowania paktu czytelniczego i wciągnięcia odbiorcy do tej gry, która potrwa aż do ostatniego zdania utworu. W przypadku *Centroeuropy* jest to równoważnik zdania obejmujący zaledwie pięć słów: *Varón, prusiano, soldado húsar i congelado* (s. 11), czyli: „Mężczyzna, Prusak, żołnierz husarii i zamrznięty”¹⁵ – rozpoznajemy tu formułkę użytą w paratekście wydawniczym na tylnej stronie okładki. Drugie zdanie po części wyjaśnia enigmę pierwszego, acz natychmiast dorzuca kolejne, w charakterystycznym dla całego utworu lakonicznym stylu narracji: „To były pierwsze zwłoki, jakie znalazłem, gdy rozkopałem zamrzniętą ziemię, by pochować moją małżonkę. Piszę *moją małżonkę*, bo nigdy nie poznałem jej prawdziwego imienia, choć powrócę do tego później” (s. 11). A zatem już od pierwszych zdań powieści znajdujemy się nie tylko *in medias res*, bez żadnego wstępu, lecz również niejako *in medio terrae*, w środku rozkopanej ziemi, kryjącej zmarznięte zwłoki pruskiego wojaka, odsłonięte przez zaskoczzonego narratora. *Nota bene*, natychmiastowe i zastanawiające zderzenie czasu przeszłego narracji z czasem przyszłym obietnicy późniejszego jej uzupełnienia okaże się nader częstym zabiegiem postaci, która dopiero trzy strony później ujawni się jako zagubiony we własnej narracji „Redo Haupshammer, urodzony w wiedeńskim burdelu w pewnym momencie agonii wieku XVII” (s. 13); ta sama chwiejność narracji, do której powrócimy za chwilę, uzasadnia krytyczny styl przypisów rzekomej tłumaczki i jej wątpliwości. Tymczasem jednak wymienione do tej pory elementy paratekstu wskazują, że pakt czytelniczy między autorem a odbiorcą jego powieści prowadzi w kierunku możliwej powieści historycznej. Czy tak jest w istocie, przekonamy się niebawem.

Na tropach chronotopu

Na tym etapie naszych rozważań pora poruszyć kwestie fabuły, narracji i świata przedstawionego w powieści: w tym kontekście użyteczne wydaje się zaproponowane przez Michaiła Bachtina pojemne pojęcie chronotopu (z greckiego χρόνος – czas,

¹⁵ Podaję ten cytat moim tłumaczeniu, podobnie jak wszystkie cytowane fragmenty powieści. Powieść *Centroeuropa* Mory czeka dopiero na przekład i polskiego wydawcę.

τόπος – przestrzeń), obejmujące przestrzenne i czasowe elementy opisu zawarte w narracji (fikcyjnej bądź nie), przy czym kategorie miejsca i czasu uważane są za współzależne i nierozdzielnie spojone z wizją świata przedstawionego. Polisemia i poliwalencja pojęcia chronotop, zarówno w ujęciu samego Bachtina (który pracował nad tym tematem już w latach 1937–1938, ale opublikował swoje rozważania dopiero w 1975 roku¹⁶), jak i międzynarodowego grona jego egzegetów i teoretyków literatury, pracujących wszak na rozmaitych, nierzadko przekłamanych przekładach jego dzieł, pozwala na używanie tego pojęcia (początkowo stosowanego przez Bachtina wymiennie z terminami „motyw”, „wątek” i „temat”) tak w kontekście poetyki pojedynczego utworu czy indywidualnych realizacji autorskich, jak i poetyki fabuły (chronotopy drogi, spotkania, progę, zamku, prowincjonalnego miasteczka, itd.) czy też, ogólnie, gatunku powieściowego (chronotop przygodowy, obyczajowy, biograficzny i autobiograficzny itd.)¹⁷. W polskim piśmiennictwie naukowym termin ten zrobił nieporównywalnie mniejszą karierę niż w krajach romańskich i anglosaskich, ponieważ tłumacz Jerzy Faryno, wierny strategii domestykacji, już od pierwszej strony polskiego przekładu eseju postanowił zastąpić bachtinowski „chronotop” rodzimym terminem „czasoprzestrzeń”¹⁸. Powrót do pojęcia chronotopu w kontekście *Centroeuropy* wydaje się o tyle uzasadniony, że sam Vicente Luis Mora zna je i stosuje jako krytyk¹⁹, co pozwala przypuszczać, że igra z nim również jako autor.

W przypadku chronotopu powieści historycznej słusznie oczekujemy historycznych konotacji czasoprzestrzeni, konkretnych dat i nazw geograficznych. Jeśli nieodzownym elementem powieści zwanej historyczną jest fabuła osadzona w przeszłości, to wiemy już, że *Centroeuropa* ten warunek spełnia, zabierając czytelnika dwa wieki wstecz, do środkowych Prus za panowania Fryderyka Wilhelma III, którego postać zresztą pojawia się na kartach książki, by osobiście porozmawiać z narratorem w ostatnim, najdłuższym rozdziale (s. 168–170). Miejsce akcji to Szonden, maleńka wioska nad brzegiem Odry, „niedaleko Frankfurtu nad Odrą, prawie w połowie drogi między Berlinem a Kostrzynem, miastem o polskich korzeniach” (s. 16), do którego po długiej podróży dociera narrator, Redo Hauptshammer, z ciałem zmarłej w drodze żony, Hiszpanki Odry Churbredo, by objąć w posiadanie ziemię przekazaną im przez inną enigmatyczną postać, awanturnika Duisdorfa. Warto zauważyć, że pierwszoplanowe postaci nie tylko są fikcyjne, ale posługują się fikcyjnymi imionami o znamionach gry słów: o ile „Redo” to palindrom niemieckiej nazwy rzeki Oder, to Odra, nietypowe jak na Hiszpankę imię żeńskie, jest oczywiście polską nazwą tej samej rzeki, a także palindromem hiszpańskiego *ardo* (płone). Co więcej, hiszpańskie nazwisko Odry, Churbredo,

¹⁶ M. Bachtin, *Formy wriemeni i chronotopa w romanie. Oczerki po istoriczeskoj poetikie*, [w:] *Woprosy literatury i estietiki. Issledowanija raznych liet, Chudożestwiennaja litieratura*, Moskwa 1975, s. 234–407.

¹⁷ O genezie, polisemii i poliwalencji zaproponowanego przez Bachtina terminu wyczerpująco pisze Danuta Ulicka w eseju *Kariera chronotopu*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 259–271.

¹⁸ Por. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 273–311.

¹⁹ V.L. Mora, *Ensayos a la intemperie*, „Trama & Texturas” 2018, n. 36, s. 15–32, <https://www.jstor.org/stable/26524842> [dostęp: 15.06.2023].

to niemal idealny palindrom nazwy regionu, w którym toczy się akcja: Oderbruch. Wszystkie te chwytły zdają się wyraźnie wskazywać na fikcyjność fabuły i to, że mamy do czynienia z precyzyjnym konstruktem literackim. Poza tym fabuła powieści wyda się czytelnikowi stosunkowo prosta: w retrospektywnej relacji, będącej konstruowanym mozolnie pamiętnikiem, narrator (osoba cierpiąca na krótkowzroczność i, początkowo, również niepiśmienna) powraca do momentu, gdy postanowił pochować żonę na swojej ziemi w Szonden nad Odrą, a następnie podejmuje mozolną próbę opowiedzenia historii swojego życia przed przyjazdem do Oderbruch i tego, co go spotkało na miejscu, aż do ostatnich zdań tych wspomnień, zawierających zarazem ostatnią wolę, by zostać pochowanym obok ciała ukochanej Odry, w tej samej trumnie, *en el corazón de Centroeuropa*, czyli „w sercu Europy Środkowej” (s. 181).

Pierwszy cel Redo to uzyskać aprobatę lokalnych władz i potwierdzić prawa własności do ziemi przekazanej przez Duisdorfa, co czyni z niego „pierwszego wolnego rolnika w Szonden i pełnoprawnego obywatela” (s. 28). Gdy już mu się to uda i pokona pierwsze przeszkody na drodze do osiedlenia się w Szonden, przekonując do siebie, przynajmniej chwilowo, władze miejskie, stawia sobie za cel przetrwanie: „nie palnąć głupstwa, nie puścić farby, nie odkryć swojej prawdziwej tożsamości, nie ujawnić swojego pochodzenia” (s. 31) ani tego, że urodził się w wiedeńskim burdelu prowadzonym przez matkę, gdzie poznał swoją przyszłą żonę. Fakt, że wszystko to jest kłamstwem, nie wydaje się w żaden sposób mu przeszkadzać, a ostateczny cel jest wart spłacenia długów wobec sumienia: „Kłamstwo, moja rola, nasz plan, spełniły się. Odra byłaby ze mnie dumna. Rozwiązałem resztę swojego życia, a przynajmniej tak wtedy pomyślałem” (s. 30). Drugi cel to zintegrować się z lokalną społecznością i zaskarbić sobie życzliwość barona von Geoffmanna, burmistrza Altmayera, karczmarza Wreecha, historyka Jakoba Moltkego, młynarki Johanny, lokalnej zielarki i wiedźmy Ilse – albinoski o czerwonych oczach, sąsiada Hansa i jego polskiej żony o imieniu Wiesława, nie odkrywając przy tym przez całe życie – aż do ostatnich zdań pamiętnika – swojej prawdziwej tożsamości. To cel trzeci.

Ale prawdziwymi przeciwnikami Redo okazują się nie tyle żywi, co umarli, zamrożone zwłoki wykopywane z przeklętej podarowanej ziemi, w której bohater próbuje pochować żonę i zasadzić buraki cukrowe, by zarobić na swoje utrzymanie. Zmarli pojawiają się w fabule stopniowo, od początku aż do sześćdziesiątej strony powieści: najpierw pruski żołnierz (s. 11), potem dwóch bliźniaków z czasów napoleońskich (s. 19), czterech żołnierzy z Polski startej z mapy Europy (s. 33), ośmiu żołnierzy ze starożytnego Rzymu (s. 36), a następnie szesnastu żołnierzy w nieznanach mundurach (s. 62), których pochodzenia nie potrafi umiejscowić nawet miejscowy historyk, robiąc przy okazji mały wykład na temat historii wojen i wojsk przetaczających się przez Europę Środkową²⁰ – ale współczesny czytelnik nie będzie miał problemu,

²⁰ Historyk Jakob Moltke, wezwany na pomoc przez burmistrza Altmayera, kreśli krwawą przeszłość Europy Środkowej w następujących słowach (w moim tłumaczeniu): „Na tych ziemiach i, w szerszym ujęciu, na terytorium między Berlinem a Kostrzynem, od starożytności aż do dzisiaj prowadzili walki husyci, dawni Ugrofinowie, Pomorzanie, Austriacy, Rosjanie, legiony rzymskie, żołnierze wymarłej Polski, Kozacy, Francuzi, Saksończycy, szwabscy Semnonowie, Szwabowie, Szwedzi (a wcześniej *soe kogar* i Wikingowie skandynawscy, nieprzewidywalni jak burza, batalion

by zidentyfikować ich jako żołnierzy III Rzeszy²¹, co skutecznie podważa mimetyczną formułę tradycyjnej powieści historycznej. A tymczasem ziemia nad brzegiem Odry, która ma dać Redo schronienie i pożywienie, nie może być uprawiana, czekając na administracyjną lub biurokratyczną uchwałę, która nie nadchodzi, z powodu lenistwa przedstawicieli administracji publicznej, nadużycia władzy, poszanowania tradycji lub zwykłego ludzkiego strachu przed tym, co niepojęte. Albinoska Ilse potwierdza, że w wiecznej zmarzlinie oczekują kolejne trzydzieści dwa ciała, a po nich następne, których biurokratyczne przeszkody nie pozwolą pochować, więc Redo w rozpaczliwej próbie stara się spławić wszystkie zmarznięte trupy z prądem rzeki, by na końcu zamienić je w monstrialne strachy na wróble. Te groteskowe elementy fabuły coraz mocniej burzą oczekiwania czytelnika co do konwencji powieści, z którą ma do czynienia. I o ile chronotop autobiograficzny łączy się tutaj przewrotnie z chronotopem małego miasteczka, to na poziomie gatunkowym mamy do czynienia nie tyle z powieścią historyczną, co z powieścią o przeszłości, o dosłownym grzebaniu w przeszłości, jak w ziemi, która umiejętnie traktowana jest otwartą książką – nie bez powodu miejscowy historyk, przyjaciel narratora, posuwa się do stwierdzenia: „Ziemia jest jak książki: raz otwarta, potrafi też mówić” (s. 69) – i o grzebaniu przeszłości, żegnaniu tego, co minęło, co na dobrą sprawę jest gwarancją zdrowego funkcjonowania zarówno jednostki ludzkiej, jak i całych społeczności. Ostatnia wola narratora, by pochować go we własnym domu, obok ciała żony, unaocznia z kolei, że życie buduje się na śmierci, a przeszłość staje się fundamentem każdego budynku przyszłości.

A jednak, jeśli do czasu przybycia Redo do Szonden ziemia była przede wszystkim miejscem pracy według ścisłych reguł nigdy niekwestionowanego systemu hierarchicznego, to nowy status, jaki zyskuje ta ziemia, z zamrożonymi zwłokami jako dowodem traumatycznej historii i nie mniej problematycznej przyszłości, której świadom jest tylko czytelnik (i autor), wyraża z równowagi tych, którzy powinni posiadać wyjaśnienia i znać reguły działania, jak burmistrz, radca, wreszcie sam władca, który rozkaże zakaz wstępu na ziemię Redo po jego śmierci. Zamarznięte zwłoki są jak warstwy czasu, palimpsesty kolejnych śmierci, nawarstwiające się pisma. Ziemia usiana zwłokami interpeluje jednostkę i instytucje, hierarchów i ich przestarzałe prawa, które stworzyły tak wiele śmierci i zniszczenia, i tak wiele ludzkiego cierpienia, które tak łatwo zostaje wymazane z pamięci. To dlatego w powieści *Centroeuropa* myśl polityczna staje się stopniowo centralnym elementem debaty i dyskusji między postaciami, które w półmroku tawerny Wreecha zastanawiają się: „Z czego ulepieni są ci nędznicy, którym pozwalamy objąć rządy?” (s. 75), by potem zauważyć: „To kwestia rozstrzygnięcia, czy państwo jest po to, by zarządzać (*ordenar*), czy po to, by zaprowadzać porządek

Irlandczyków pod wodzą hrabiego Waltera de Butlera, Wendowie, Hiszpanie na rozkazach hrabiego de Marradas, Słowianie askańscy, trzy generacje Prusaków, a nawet Kałmucy pochodzący z dalekiej Mongolii)” (s. 66–67).

²¹ Ze współczesnej perspektywy nietrudno zidentyfikować tych żołnierzy: „Noszą bardzo wyrafinowane pistolety, małe i poręczne, o bardziej zaawansowanej technologii niż nasza. Ich stroje są o nieznanym i, powiedziałbym: doskonałym krawiectwie. Spośród symboli, które noszą, rozpoznają jedynie odmianę starożytnego mezoorientalnego krzyża, raczkującego, o skośnych ramionach...” (s. 67).

(*poner orden*)" (s. 87). Zbieżność tych słów w obu językach (w języku polskim nieco mniej niż w hiszpańskim) czyni rozróżnienie tych kwestii nie mniej problematycznym. Niejako w tle, dużo subtelniej zarysowana, ale istotna w obliczu tożsamości narratora, ukrywanej aż do ostatniej strony, pojawia się również refleksja na temat struktury społecznej i miejsca kobiet w ówczesnym świecie, który odmawia im nie tylko czynnych praw obywatelskich, lecz nawet podstawowego wykształcenia, łącznie z umiętnością czytania i pisania, na co zwraca uwagę feministyczna krytyka hiszpańska²².

Na manowcach narracji

Redo Hauptshammer snuje swoją historię w Szonden, zapisuje ją u kresu swych dni, ponieważ w końcu nauczył się pisać, a teraz uważa, że osiągnął już wystarczającą zdolność do refleksji i chwycenia za pióro, pokonując własne wahania i początkowy analfabetyzm dzięki pomocy i przyjaźni historyka Jakoba Moltkego. Nareszcie czuje się zdolny do opowiedzenia swojej historii i do mówienia o Historii, o splamionej krwią Odrze i splamionej krwią rzece życia. Jego narracja jest świadectwem, że nie tylko nauczył się dobrze czytać i pisać, przepisując dawnych mistrzów za namową swego nauczyciela, lecz również rozszyfrować świat i jego znaki, co pozwala mu podjąć próbę wyjaśnienia swojego miejsca i samego siebie w tym świecie. Redo jest tutaj pisarzem z przekonania i z przeznaczenia: aby zaistnieć, musi zapisać własną historię. Równocześnie podejmuje próbę zobrazowania końca pewnego stulecia na przełomie wieków w Prusach, gdzie na popiołach wielu innych narodził się świat, który sam skończył jako popiół na niezliczonych polach bitew. Jak słusznie zauważa Javier García Rodríguez, kluczowy jest tutaj sposób, w jaki Vicente Luis Mora prowadzi narrację piórem Redo, który poniekąd staje się autorem *implicite*:

Proszę ewentualnego czytelnika o wybaczenie mojego wahania w wyjaśnianiu, ponieważ te wspomnienia stanowią pierwszy długi tekst, który podjąłem się napisać, a przeszłość jest tak szeroka, długa i głęboka, że wybranie jako punktu wyjścia którejkolwiek z jej części stanowi w pewnym sensie oszustwo... (s. 11)

Konwencja narracyjna i rodzajowa wymaga od bohatera pokory i powściągliwości już w *exordium* otwierającym narrację, co jest przewidywalnym i zapewne ironicznym zabiegiem formalnym, a także egzemplifikacją *captatio benevolentiae* zalecanej przez klasyczną retorykę²³.

Fakt, że wybranie punktu wyjścia dla narracji dotyczącej przeszłości jest wyzwaniem również dla zawodowego historyka i ma znaczący wpływ na jego pracę, zauważył już w latach 70. XX wieku roku Paul Veyne²⁴. Narracja literacka to równie ryzykowne zajęcie: próbuje znaleźć sens zakończenia poprzez logikę możliwości narracyjnych,

²² Por. J. González García, „*Centroeuropa*” (2020) de Vicente Luis Mora: una mirada al mundo femenino desde el modelo de la “nueva masculinidad”, „Revista Letral” 2023, n. 30, s. 5–19.

²³ J. García Rodríguez, „*Somos olvido compacto*”: la muerte como palimpsesto en *Centroeuropa* de Vicente Luis Mora, „Pasavento: revista de estudios hispánicos” 2021, Vol. 9, n. 1, s. 205–216.

²⁴ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paryż 1971.

na które jeszcze wcześniej wskazywał Claude Bremond²⁵, ale ciągle napotyka na przeszkody, które utrudniają jej postęp, czy raczej sprawiają, że historia posuwa się naprzód po nieoczekiwanych i niezbadanych ścieżkach, z rąk niekonsekwentnego narratora, który zarządza rozproszoną logiką własnej opowieści. Jak choćby w tym fragmencie: „Już wyobrażałem sobie nową rozmowę z Altmayerem na ten właśnie temat, po rozmowie, którą odbyliśmy poprzedniego dnia – do której ta historia wkrótce dojdzie, jak sądzę...” (s. 19). Redo podjął pewne zobowiązanie i stara się je wypełnić, nawet jeśli jest nowicjuszem i nie potrafi do końca odnaleźć sensu własnej opowieści, która wymaga od niego weryzmu, do którego nie jest przyzwyczajony i który sprawia mu trudność: „Jestem świadomy mojej obietnicy przepisania rozmowy z Altmayerem, którego właśnie spotkaliśmy na progu własnego domu, pochmurnego i ubranego z pruską elegancją; ale moja niedoskonałość w konstruowaniu opowieści tak długiej i pełnej wędrówek zaprasza mnie do zamrożenia go tam...” (s. 21). To nie tyle brak umiejętności uniemożliwia mu skonstruowanie długiej opowieści, jak Redo uparcie twierdzi, ale umiejętność Vicentego Luisa Mory, który przerywa opowieść, by sam Redo mógł szczegółowo zrelacjonować drobny szczegół, który nasuwa mu się na pierwszy plan: „Nie chciałem pominąć tych faktów, ponieważ w tej historii liczby i szczegóły są istotne. Możemy więc teraz wrócić do momentu, w którym sparaliżowaliśmy burmistrza Altmayera, i ożywić go tak, by mógł wyrażać się do woli” (s. 22). Wszystko jest kwestią optyki. W ten sposób nasza powieść rozwarstwia się na różne płaszczyzny narracji, różne tony, staje się coraz bardziej intymną rozmową autora, autora domniemanego i narratora z coraz bardziej zaskoczonym czytelnikiem, zmuszonym do refleksji i współodczuwania, a także do rewidowania swoich interpretacji w procesie aktywnego, „nieuległego czytania”. Bowiem, jak już zauważył Franz Kermode:

Podatność narracji na uleganie pragnieniom tej czy innej psychiki, niekoniecznie oznaczająca zdradzanie potencjału sekretów, daje się z grubsza przedstawić jako dialog między opowieścią a interpretacją. Dialog ten zaczyna się wtedy, gdy autor zasiada z piórem do kartki, a trwa przy każdym po prostu nieuległym czytaniu²⁶.

Rytm prozy, kontrolowanej i kontrolującej zarazem, napięcie języka, tempo i focalizacja wewnętrzna współlistnieją w tej opowieści perfekcyjnie, unaoczniając czytelnikowi, jakim oszustwem staje się nie tylko wybieranie punktu wyjścia, ale i selekcjonowanie opisywanych wydarzeń, a pomijanie innych, stopniowo wymazywanych z historii i z pamięci. Narrator przeczuwa, a nieuległy czytelnik uświadamia sobie, że scenariusz życia dopełnia się nie podczas kręcenia filmu pamięci, ale podczas montowania go w sceny wspomnień. Na płaszczyźnie narracji przeciwnikiem Redo jest wspomniana wcześniej „tłumaczka” jego pamiętnika, ze swoimi przypisami, w których koryguje i poddaje w wątpliwość informacje narratora, zmuszając czytelnika

²⁵ C. Bremond, *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 285–291.

²⁶ F. Kermode, *Sekrety i narracyjne sekwencje*, przeł. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr z. 2, s. 177.

do ciągłej czujności. Choć, biorąc to wszystko pod uwagę, dezawuuujące stanowisko rzekomej tłumaczki nie jest aż tak zaskakujące, jako że sam Redo koryguje siebie jako niedoświadczonego narratora²⁷, kwalifikuje swoje dane, poddaje w wątpliwość swoje informacje, zaprzeczając nawet prawdziwości swoich twierdzeń, ale uznając tę postawę za cnotę, ponieważ bardzo wyraźnie odróżnia rzeczywistość od fikcji. I tak, przytaczając przemowę płynącą z ust Hansa, swojego przyjaciela rolnika, sam zastanawia się nad tym, czy te akurat słowa pasują do tej postaci, co prowadzi go do następującej konkluzji: „Może Hans nie wyraził się w ten sposób, ale mnie się to podoba. Lubię go pamiętać lub wyobrażać sobie, że tak mówi, a poza tym nie jestem dziennikarzem” (s. 37). Podobnie uzasadnia część tego, co pisze, swoje ewentualne błędy, przesady czy przekłamania tym, że nie miał wielu własnych doświadczeń, a jedynie te wysnute z lektury i własnej imaginacji: „[...] teraz, kiedy o tym myślę, nigdy nie widziałem lwa i znam je tylko z opisów i rycin w książkach. Jak prawie wszystko inne: widziałem mało świata, a dużo papieru” (s. 39). Współcześnie moglibyśmy zastąpić ryciny ilustracjami z wyszukiwarki Google czy filmami na ekranie, ale wnioski byłyby podobne.

Perspektywa czytelnika nieuległego i nieidealnego

Pamiętajmy, że Vicente Luis Mora to nie tylko pisarz o wielu twarzach, lecz również biegły prowokator, który pisząc powieść historyczną (lub, jak ją określa w wywiadach, archeologiczną²⁸), każe swojemu głównemu bohaterowi powiedzieć: „Niektóre rzeczy też wymyśliłem, z całą pewnością: krótkowidzowi trudno jest przypomnieć sobie szczegóły” (s. 175). Autor korzysta przy tym z każdej możliwej okazji, by stawiać czytelnikowi pytania, na które trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi: przydatność przeszłości jako narzędzia korygowania teraźniejszości, kwestia pisania jako sposobu konstruowania własnej tożsamości oraz dociekanie różnych części składających się na rzeczywistość, również w jej literackim wymiarze, to tylko niektóre z nich. Dlatego *Centroeuropa* to, biorąc pod uwagę багаż teoretyczny autora, swoisty traktat

²⁷ Na przykład w tym fragmencie (w moim tłumaczeniu): „Miałem zamiar zrelacjonować rozmowę Jakoba i Altmayera w dniu ekshumacji szesnastu ciał, ale trochę zboczyłem z tematu. Nie miejcie mi tego za złe, to niedoświadczenie początkującego narratora. Rozpraszają mnie zdania i wspomnienia i zapominam, że długi utwór pisarski, jak powiedział mi Jakob, musi mieć strukturę, jak budynek” (s. 66).

²⁸ Warto w tym miejscu zacytować fragment jednego z wywiadów, zatytułowany *Vicente Luis Mora: „La intención con Centroeuropa fue hacer una novela arqueológica”*, przeprowadzony przez Ignacio Romo González dla czasopisma „Colofón. Revista Literaria” (w moim tłumaczeniu): „– Mówi pan, że intencją nie było stworzenie powieści historycznej; co w takim razie było intencją?

– Stworzyć powieść archeologiczną. W przeciwieństwie do modelu powieści historycznej używam etykiety »powieść archeologiczna«, aby wyjaśnić, że czytelnik musi kopać i znaleźć pewne elementy przeszłości, które są prawdziwe, ale niekompletne, i stamtąd je zinterpretować i nadać im kontekst. Krótko mówiąc, chodzi o to, by zobaczyć, jaką spuściznę pozostawiła nam Europa Środkowa końca XVIII i początku XIX wieku, jakie znaczenie miała i ma do dziś tamten świat”.

Wywiad w wersji oryginalnej dostępny jest na stronie czasopisma: <https://www.colofon-revitaliteraria.com/vicente-luis-mora/> [dostęp: 15.06.2023].

narratologiczny w pigułce, pokaz technik narracyjnych w wykonaniu nieuchwytnego, zawodnego lub niewiarygodnego narratora, niepiśmiennego krótkowidza, a przy tym doskonała demonstracja narracyjnego suspense. To fabuła, w której terażniejszość, przeszłość i przyszłość zbiegają się, unaoczniając moc fikcji do konstruowania świata przedstawionego i konstruowania siebie samej. Jest w tym zarazem rewindykacja potęgi fikcji i wyobraźni (co autor czyni również w swoich pracach teoretycznych i redakcyjnych), niestroniąca od dobrze znanych technik, jak pamiętnik z przypisami krytycznej tłumaczki na marginesach stron, gdzie kluczową rolę pełni impostura, a zarazem próba wyrażenia tego, co niewypowiedziane. Stąd rozliczenie z weryzmem, a także z realizmem, od którego powieść zaczyna dryfować w przestrzenie nieco bardziej skażone elementami fikcji, coraz bardziej odległe od powieści historycznej, której się spodziewaliśmy.

W obliczu ciągłych wahań narratora i jego mozolnych wysiłków, by doprowadzić do końca opowieść, która na ostatnich dziesięciu stronach przybiera nieoczekiwane formułę numerowanych trzydziestu dwóch spostrzeżeń (s. 171–181), zrozumiała stanie się rosnąca konsternacja czytelnika wobec książki, która – chociaż trzyma ją w dłoniach – nieustannie się mu wymyka. Pewnym kołem ratunkowym może znowu okazać się tutaj paratekst, a raczej ten obszerny jego wymiar, zwany epitekstem, który nie zawiera się w fizycznych ramach książki, ale otacza ją i uzupełnia, w postaci rozmaitych wypowiedzi samego autora. Tym sposobem odkrywamy, iż co prawda Vicente Luis Mora niechętny jest gloryfikacji epitekstu, a w wywiadach najczęściej wymiguje się od wyczerpujących odpowiedzi, ewentualnie myli tropy, jak we wspomnianym cytacie dotyczącym powieści „archeologicznej” – to równocześnie okazuje szacunek odbiorcom, w całej ich różnorodności, uchylając się od narzucania czytelnikowi swojego punktu widzenia na własną twórczość. Jak sam mówi w jednym z wywiadów: „Staram się raczej otwierać horyzonty czytelnicze niż je zamykać”²⁹. Spytany o ukryte znaczenie powieści *Centroeuropa*, najpierw zaprzecza jego istnieniu, a potem dodaje:

Pozostawiam pewne luźne zakończenia i pewne warstwy znaczeniowe otwarte, a w nich filozofowie zobaczą pewne rzeczy, teoretycy literatury zobaczą inne rzeczy, historycy zobaczą pewne wskazówki, które mogą prowadzić do danych wniosków, ale nie ma idealnego czytelnika dla tej powieści³⁰.

Nieidealny i nieuległy czytelnik ma zatem prawo do własnych poszukiwań i roboczych konkluzji, z czego postaram się tutaj skorzystać. Ponieważ z mojej perspektywy, którą pragnę się tutaj podzielić, uzasadniając zarazem tytuł niniejszych rozważań, *Centroeuropa* Mory to niewątpliwie wielopłaszczyznowa powieść inspirowana przeszłością Europy Środkowej, ale przede wszystkim metapowieść o pisaniu i jego służebnościach, o uczeniu się wysławiania siebie i o tym, jak opowieść oswaja myśl i własną wyobraźnię,

²⁹ J.M. Martín, *Vicente Luis Mora: „Intento abrir los horizontes del lector en lugar de cerrarlos”*, „Diario de Córdoba”, 29.09.2020, <https://www.diariocordoba.com/cultura/2020/09/29/vicente-luis-mora-abrir-horizontes-35934724.html> [dostęp: 15.06.2023].

³⁰ Tamże.

pozostając równocześnie nieuchwytna. Metapowieść o słowie pisanym, o tekście, który podtrzymuje narrację, zawiadując zarazem każdą formą opowieści, przeobrażając się w procesie nieustannej (re)interpretacji. Aż wreszcie metapowieść o pisaniu historii, zarówno tej małej i jednostkowej, zwanej intrahistorią, jak i Historii zapisywanej wielką literą, która nigdy przecież nie wyraża się inaczej, jak już zauważyli choćby Roland Barthes³¹, Hayden White³² i wspomniany wcześniej Payl Veyne, niż poprzez struktury narracyjne i chwytły retoryczne. Bo jeśli wychodząc z perspektywy małego Szonden, zagubionego gdzieś między Berlinem a Kostrzynem, można zrekonstruować złożony i kompletny obraz całej epoki i jej mentalności, to tekst, który przepisuje historię anonimowych postaci i ich prywatne życie o kursie skrzywionym przez historię zbiorową Europy Środowej, można zasadnie zaklasyfikować jako tak zwaną powieść intrahistoryczną, specyficzny podtyp powieści historycznej. Luz Marina Rivas oferuje nam jej przybliżoną, ale trafną definicję:

Możemy zbliżyć się do konceptualizacji powieści intrahistorycznej jako fikcyjnej narracji historii z perspektywy społecznych subalternów, którzy, choć są ofiarami historii, nie są jej biernymi agentami; mają historyczny багаż poprzez tradycję rozumianą jako związek między przeszłością a teraźniejszością, nadany przez zwyczaj i tryby kulturowe przekazywane pokoleniowo. [...] Intrahistoria jest zatem wizją historii z marginesu władzy, a jej bohaterami są postaci, których napięcie między przestrzenią doświadczenia lub habitusu a horyzontem oczekiwań skutkuje subalterną świadomością przeszłości i przyszłości bardzo odległych od tych z oficjalnej historii³³.

Do tej przybliżonej definicji warto dodać kilka wyjaśnień dotyczących poetyki powieści intrahistorycznej, która zazwyczaj składa się z kombinacji następujących elementów: narracja historii zbiorowej z perspektywy tego, co anonimowe i prywatne, na marginesie władzy; metahistoria jako sposób na uzewnętrznienie świadomości historii; poszukiwanie indywidualnej i zbiorowej tożsamości poprzez rewizję historii z perspektywy naładowanej komponentami afektywnymi; materia historyczna karmiona tradycją i codziennością, rytuałem, życiem domowym i wewnętrznym, tak samo jak polityką, ekonomią czy wojnami; konstruowanie subalternalnych postaci fikcyjnych (często pełniących funkcję narratora w pierwszej osobie), poprzez które jest fikcjonalizowana historia życia codziennego; aż wreszcie przejawianie się języków i form pamięci poprzez gatunki intymności i marginesów, jak listy, pamiętniki,

³¹ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, [w:] *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, 1967, s. 163–177. Polskie wydanie: *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225–236.

³² H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore – London, 1973; tenże, *Problem narracji we współczesnej teorii historycznej*, przeł. M. Wiewiórkowska, H. Ogryzko-Wiewiórkowski, [w:] *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski. Lublin, 1990, s. 25–61.

³³ L.M. Rivas, *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia 2000, s. 58.

świadczenia czy relacje autobiograficzne. Nietrudno zauważyć, że *Centroeuropa* w całej pełni wpisuje się w tę definicję.

Reasumując, *Centroeuropa* Vicentego Luisa Mory to powieść intrahistoryczna o człowieku szukającym swojej drogi w przełomowym momencie historii Europy, między XVIII a XIX wiekiem, w wymierających feudalno-absolutystycznych Prusach i dopiero rodzących się Prusach liberalno-kapitalistycznych, w embrionalnym i zmieniającym się społeczeństwie, gdzie normy ekonomiczne i polityczne nie zostały jeszcze w pełni skonstruowane, a kobiety nie są pełnoprawnymi członkiniami społeczeństwa. To historia grzebania w przeszłości, w wielu formach przeszłości, która uparcie nie chce zniknąć, ponieważ jej korzenie sięgają tak głęboko, jak i spotkanie z przyszłością, która opiera się na znalezieniu własnego głosu, który niepokoi i obala to, co ustalone. To zarazem wielopłaszczyznowa powieść o wojnach i pokoju, a także związanych z nimi okolicznościach i konsekwencjach politycznych, społecznych, ekonomicznych i ogólnoludzkich. I wreszcie opowieść o sercu kontynentu i pewnym miejscu na granicy, z perspektywy narratora, który sam znajduje się na granicy, niejednoznacznego bohatera, który tak naprawdę, co odkrywa przed czytelnikiem w ostatnich zdaniach swoich zapisków, czujnie korygowanych przez anonimową tłumaczkę, jest kobietą.

FORMULARZ CHARAKTERYSTYKI TYPOLOGICZNEJ

Vicente Luis Mora, *Centroeuropa*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2020

1. Paratekst

- a) **Okładka:** fragment obrazu *Das Eismeer* („Morze lodu”) autorstwa niemieckiego malarza romantycznego Caspara Davida Friedricha, sugeruje tematykę powieści (XIX-wieczne Niemcy).
- b) **Tytuł:** tematyczny, wskazuje na tematykę powieści i miejsce akcji (Europa Środkowa).
- c) **Paratekst wydawniczy** na okładce: biografia autora; inne tytuły z kolekcji wydawniczej; krótkie streszczenie – wskazuje na powieść historyczną, dziejącą się w pierwszych dekadach XIX wieku.
- d) **Inne elementy paratekstualne:** dwie dedykacje (Helena Cortés Gabaudan; Virginia); potrójne motto (Stendhal, Fontane, Goethe); brak przedmowy; spis treści, rozdziały numerowane; przypisy rzekomej tłumaczki; brak posłowania.
- e) **Incipit:** „Mężczyzna, Prusak, żołnierz husarii i zamarznięty”.

Wymienione elementy paratektu wskazują na powieść historyczną, inspirowaną przeszłością Europy Środkowej.

2. Fabuła:

- a) **Krótkie streszczenie fabuły:** Fabuła rozgrywa się pod koniec XVIII i na początku XIX wieku, w Prusach, w okresie przełomowych zmian politycznych w Europie, będących następstwem rewolucji przemysłowej i rewolucji francuskiej. W retrospektywnej relacji narrator Redo Hauptshammer powraca do momentu, gdy postanowił pochować żonę Odrę na swojej ziemi

w Szonden nad Odrą, a następnie podejmuje próbę opowiedzenia w pamiętniku historii swojego życia przed przyjazdem do Oderbruch i tego, co go spotkało na miejscu, poczynając od wykopywania zwłok żołnierzy z wiecznej zmarzliny.

b) **Cechy fabuły:**

- oparta zarówno na faktach, jak i wyobraźni autora;
- autobiograficzna (pamiętnik narratora); skupiona na głównym bohaterze (Redo Hauptshammer) na tle bohatera zbiorowego (społeczność Szonden);
- problematyczny profil społeczny głównego bohatera (impostor, a zarazem pierwszy wolny rolnik i pełnoprawny obywatel Szonden; syn prostytutki, który okazuje się być kobietą).

3. **Narracja**

- a) **Narracja monodiegetyczna** (narrator krótkowidz i, początkowo, analfabeta) w pierwszej osobie liczby pojedynczej, konsekwentnie w rodzaju męskim aż do przedostatniej strony (180).
- b) **Narrator homodiegetyczny:** jest bohaterem własnej historii.
- c) **Narrator intradiegetyczny:** obecny w świecie przedstawionym dzieła.
- d) **Typ focalizacji:** wewnętrzna (subiektywna perspektywa bohatera krótkowidza, pełnego wahań).

4. **Struktura czasowa:**

- a) Czas pisania to druga dekada XXI wieku, czas narracji to połowa XIX wieku, czas świata przedstawionego to przełom XVIII i XIX wieku.
- b) Fabuła dotyczy przełomu XVIII i XIX wieku.
- c) Czas teraźniejszy autora przejawia się w utworze poprzez refleksje narratora i jego przyjaciela, historyka Jakoba Moltkego.

5. **Poetyka powieści:**

- a) **Rodzaj powieści** ze względu na formę: strumień świadomości i zapis myśli narratora, liczne retrospekcje.
- b) **Gatunek powieści:** problematyczny, ze względu na niejednorodny zakres tematyczny: powieść społeczno-obyczajowa i powieść historyczna z elementami fantastyki i grozy, wątki sensacyjne.
- c) **Dominanta stylistyczna:** brak wyraźnej dominaty stylistycznej (konkretna konkuruje z symboliczną; realistyczna z fantastyczną).
- d) **Różnorodność stylistyczna** – mimo pozornej jednorodności.

6. **Mimesis:** Początkowo realizm i weryzm, duże prawdopodobieństwo w konstruowaniu świata przedstawionego, rozsadzane stopniowo przez kolejne elementy burzące konwencję.

7. **Metanarracja:** liczne elementy metaliterackie i metanarracyjne, komentujące sam proces prowadzenia narracji (ciągłe wahania i komentarze narratora), a także dystansujące się wobec niego (przypisy rzekomej tłumaczki, paratekst allograficzny).

8. **Metahistoryczność:** obecność eksplicytnego dyskursu na temat Historii, problematyzacja konstruowania narracji historycznej.

9. **Ideologia:** obecność wątków ideologicznych bądź opiniotwórczych, różnorodnych, wyrażających odmienne opinie, w tym punkt widzenia autora, którego *porte parole* bywa jedna z postaci, historyk Jakob Moltke.
10. **Cel i strategie:** powieść oferuje swoisty traktat narratologiczny w pigułce, a zarazem skłania czytelnika do refleksji nad mechanizmami pamięci oraz konstruowania opowieści o przeszłości. Fikcyjny pamiętnik narratora, z komentarzami krytycznymi rzekomej tłumaczki, który przepisuje historię anonimowych postaci i ich prywatne życie wypaczone przez historię zbiorową Europy Środkowej, tworząc złożony i kompletny obraz całej epoki i jej mentalności.

Bibliografia

- Barthes R., *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225–236.
- Barthes R., *Le discours de l’histoire*, [w:] *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris 1967, s. 163–177.
- Bremond C., *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 285–291.
- Cichocka M., *Estrategias de la novela histórica contemporánea. Pasado plural, postmemoria, pophistoria*, Frankfurt am Main 2016.
- Fernández-Prieto C., *La Historia en la novela histórica*, [w:] *Reflexiones sobre la novela histórica*, red. J.J. Morales, J. Jurado, Cádiz 2006, s. 165–184.
- Genette G., *Palimpsestes*, Paris 1982.
- Genette G., *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Genette G., *Seuils*, Paris 1987.
- González García J., „Centroeuropa” (2020) de Vicente Luis Mora: una mirada al mundo femenino desde el modelo de la „nueva masculinidad”, „Revista Letral” 2023, n. 30, s. 5–19.
- Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York 1988.
- Hutcheon L., *Historiographical Metafiction. Parody and the Intertextuality of History*, [w:] *Intertextuality and contemporary American fiction*, eds. P. O’Donnell, R. Con Davis, Baltimore – London 1989, s. 3–32.
- Kermode F., *Sekrety i narracyjne sekwencje*, przeł. P. Czaplinski, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 174–192.
- Lefere R., *La novela histórica: (re) definición, caracterización, tipología*, Madrid 2013.
- Martín J.M., *Vicente Luis Mora: „Intento abrir los horizontes del lector en lugar de cerrarlos”*, „Diario de Córdoba”, 29.09.2020, <https://www.diariocordoba.com/cultura/2020/09/29/vicente-luis-mora-abrir-horizontes-35934724.html> [dostęp: 15.06.2023].
- Menton S., *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979–1992*, México 1993.
- Mora V.L., *Ensayos a La Intemperie*, „Trama & Texturas” 2018, n. 36, s. 15–32, <https://www.jstor.org/stable/26524842> [dostęp: 15.06.2023].
- Mora V.L., *Centroeuropa*, Barcelona 2020.
- Rivas L.M., *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia 2000.

Rodríguez D., *La revista „Quimera” juega a ser un ‘hoax’ de internet en papel*, „El País”, 24.09.2010, <https://blogs.elpais.com/trending-topics/2010/09/revista-quimera-hoax-papel.html> [dostęp: 11.11.2023].

White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore – London 1973.

White H., *Problem narracji we współczesnej teorii historycznej*, przeł. M. Wiewiórkowska, H. Ogryzko-Wiewiórkowski, [w:] *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990, s. 25–61.

History from the ground up? Vicente Luis Mora and his *Centroeuropa* (2020) as an intrahistorical metanovel

Abstract

The purpose of the essay is to introduce the figure of a contemporary Spanish author, Vicente Luis Mora, and his novel *Centroeuropa* to the Polish literary researchers, as well as to analyze the special character of this novel in terms of reading agreement and the most adequate terminology concerning the literary genre, to which it belongs, based on the form of typological characteristics of a novel that includes ten essential points: paratext, plot, narration, time structure, poetics, the question of mimesis, the loyalty of history towards History, metatextuality, ideological character and the strategies used by the author. On the basis of these reflections it can be concluded that *Centroeuropa* by Vicente Luis Mora is a metanovel about a man who is looking for his way in a breakthrough moment in the history of Europe, between the 18th and 19th century, in the declining feudal-absolutist Prussia and the emerging liberal-capitalist Prussia, in the embryonic society, where economic and political norms haven't been fully constructed yet and women are not full-fledged members of society. *Centroeuropa* is a multi-dimensional novel inspired by the past of Central Europe, but – above all – a metanovel about writing and its servitude.

Słowa kluczowe: Vicente Luis Mora, paratekst, metapowieść, powieść historyczna, powieść intrahistoryczna

Key words: Vicente Luis Mora, paratext, metanovel, historical novel, intrahistorical novel

Urszula Kolberova

Uniwersytet Ostrawski

ORCID 0000-0003-3030-8252

Tematyka chłopska w literaturze czeskiej drugiej połowy XIX i w XX wieku¹

Twórczość związana z tematyką wiejską od dawna cieszyła się w Czechach zainteresowaniem zarówno pisarzy i poetów, jak i znawców tego piśmiennictwa². Przyczyn wyraźnej obecności tej problematyki można upatrywać m.in. w tym, że większość XIX- i XX-wiecznych reprezentantów tego nurtu wywodziła się z warstwy chłopskiej³, zatem kultura ludowa była im bardzo dobrze znana i bliska. Celem niniejszego artykułu jest przegląd prozy wiejskiej powstającej w Czechach od połowy XIX do lat 50. XX wieku. W trakcie długiego, ponad stuletniego okresu rozwoju tego nurtu początkowo określano go mianem prozy wiejskiej (*venkovská próza*) czy też (rzadziej) realizmem wiejskim (*venkovský realizmus*), natomiast w połowie ubiegłego wieku ugruntowało się pojęcie prozy ruralistycznej (*ruralistická próza, ruralismus*).

Twórczość prozatorska w Czechach w drugiej połowie XIX wieku przyniosła wymóg wierności historycznej, ważną stała się równocześnie kategoria naśladownictwa rzeczywistości (*mimesis*). Autorzy coraz częściej poszukiwali inspiracji w badaniach etnograficznych. Przybliżali czytelnikom regiony, z których pochodzili, pieczołowicie odtwarzając egzystencję ich mieszkańców, typowe tradycje i obyczaje. Im bliżej XX wieku, tym bardziej zyskiwały na znaczeniu nie tylko rekonstrukcje lokalnego krajobrazu, ale także problemy społeczne charakterystyczne dla danej społeczności.

¹ Artykuł powstał w ramach uniwersyteckiego projektu SGS: *Kulturní obraz sedláka v polské a české literatuře. 19.–21. století*.

² Zob. np. A. Haman, *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*, Praha 2010; J. Janáčková, *Česká literatura 19. století: od Máchy k Březinovi*, Praha 1994.

³ Na wsi urodzili się lub spędzili dzieciństwo, m.in.: Němcová, Hálek, Čech, Baas, Knap, Prokůpek, Holeček, Herben. Zob. np. *Realismus v české literatuře 80.–90. let 19. století*, <http://stredoskolskaliteratura.kvalitne.cz/cesky-realismus.php>; *Česká historická a venkovská realistická próza 19. století*, <https://www.vysokeskoly.cz/maturitniotazky/cesky-jazyk/ceska-historicka-a-venkovska-realisticka-proza-19-stoleti> [dostęp: 12.06.2023].

Zaobserwowano również odejście od idealizacji wsi (jak miało to miejsce w romantyzmie) w stronę bardziej obiektywnego i krytycznego spojrzenia. Pisarze ukazywali napięte relacje międzyludzkie, dyskryminację kobiet. Pojawił się schemat konstrukcyjny, w którym szlachcic lub bogaty chłop reprezentował wyłącznie negatywne cechy, a ci najbiedniejsi występowali w roli ofiar pańszczyźnianego ucisku. Wśród ważnych wątków poruszanych w utworach tamtego okresu trzeba wymienić: spór międzypokoleniowy, problem emancypacji kobiet, potrzebę awansu społecznego czy chęć wydobycia się z biedy.

Z tradycji ludowej wyrósł nurt zwany prozą ruralistyczną (inaczej: ruralizm), cieszący się największym powodzeniem w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku⁴. Reprezentujący go twórcy akcentowali silny związek człowieka z ziemią i naturą, a także szacunek do tradycji oraz relacji rodzinnych. Konstruowali również przestrzenie wiejskie jako enklawy „prawdziwego cheszizmu”, czyli miejsca, gdzie w przeciwieństwie do miast panuje stabilizacja i porządek. Założenia tego typu prozy korespondowały z ideami czeskiej partii agrarnej. Warto dodać, że do najważniejszych przedstawicieli nurtu należał Josef Knap, notabene autor programu artystycznego ruralistów⁵.

Krajobraz czeskiej wsi, jej koloryt, realia życia chłopów należały do dyżurnych motywów piśmiennictwa 2. połowy XIX wieku. Z jednej strony dominowały w nim obrazy wzorowane na tradycji bukolicznej (we wczesnych dziełach), z drugiej – bardziej realistyczne i poważne teksty, przedstawiające złożone konflikty międzyludzkie, rozwarstwienie społeczne, różnice majątkowe między chłopskimi rodzinami. Twórcy coraz śmielej opisywali sytuację wiejskich kobiet w kulturze patriarchalnej (np. presję zamążpójścia, małżeństwa aranżowane, mezalians, małżeństwa bez miłości), problem bezdusznego traktowania wycuźników przez dorosłe dzieci czy braku szacunku dla ludzi starych. Dotykali również kwestii migracji i emigracji, alkoholizmu, antagonizmów narodowościowych (np. germanizacji), międzyklasowych sporów ideologicznych (socjalizm, anarchizm) lub religijnych. Omawiany okres cechował się też swoistą modą na kulturę ludową w lokalnych, typowych dla danego regionu formach (np. Chodsko, Podještědí, środkowe Chechy, Masyw Czesko-Morawski, region podkarkonoski, Słowacja Morawska, region opawski i in.)⁶.

⁴ Nazwę zaczęto stosować dopiero od 1932 r. w związku z powstaniem tomów: *Básnici selství. Studie o ruralismu u nás*, wybór Josef Knap, Svobodné učení selské, Praga 1932 oraz późniejszym *Tváří k vesnici*, wybór Jan Čapek, Novina, Praga 1936. Natomiast najważniejsze czasopismo „Sever a východ”, które skupiało ruralistów, powstało już wcześniej – w roku 1925 (istniało do roku 1930).

⁵ Intencje redakcji „Sever a východ” zawarte zostały w programowym eseju Knapa *K severovýchodu*, wydrukowanym w pierwszym numerze (marzec 1925). Czasopismo miało stworzyć swoistą przeciwwagę dla ostro krytykowanej literackiej Pragi z jej awangardą, ulegającą europejskim „modom”, zachowując przy tym (przynajmniej w założeniu) apolityczny charakter. Wokół pisma mieli się skupić autorzy o bardziej konserwatywnych poglądach, przywiązani do północno-wschodnich Czech, wsi i tradycji czeskiej prozy realistycznej.

⁶ Por. A. Jedličková, „*Já jsem to jen podle jeho řeči složil a maličko jsem k tomu sám přidal...*” *ke stylizaci lidového vypravěče v próze na přelomu padesátých a šedesátých let 19. Století*, „Slovenská Literatura” 2019, t. 66, nr 3.

Za kanoniczne dzieło nurtu ruralistycznego historycy literatury uznają powieść *Babička* Boženy Němcovej (1855, *Babunia*)⁷. Celem autorki było ukazanie harmonijnego życia prostego ludu na przykładzie archetypicznej postaci babki, stanowiącej ucieleśnienie człowieka doskonałego. Tytułowa bohaterka miała uosabiać prawdziwe wartości moralne, poczciwość, mądrość i patriotyzm czeskiego chłopstwa⁸. Do podjęcia pracy nad powieścią Němcovą skłoniły względy osobiste (chęć powrotu do czasów dzieciństwa), z drugiej natomiast strony pisarka uległa prośbom swoich przyjaciół, by napisać dzieło przedstawiające autentycznych mieszkańców wsi wraz z ich zwyczajami i wierzeniami. Němcova w liście do przyjaciela, językoznawcy Aloisa Vojtěcha Šembery, wspominała:

Uciekłam się do tego samotnego domku w małej dolinie, do stóp mojej drogiej babci, a kiedy usłyszałam jej mądre słowa, jej piosenki i opowieści, kiedy jej miły obraz stał przede mną, byłam przekonana, że jestem dziewczynką, biegałam z wesołym umysłem przez łąki, lasy i gaje, odwiedzałam wszystkie te poczciwe dusze i zapomniałam w ich obecności o całej reszcie świata, z wszystkimi jego kłopotami⁹.

Babunia, opatrzona podtytułem *Obrazy z venkovského života*, to nie jedyne dzieło Němcovej reprezentujące nurt prozy wiejskiej. Mieszczą się w nim również powiastki i opowiadania: *Baruška* (1853), *Divá Bára* (1856), *Dobry člověk* (1858), *Chýže pod horami* (1858), *Pan učitel* (1860). W noweli *Pohorská vesnice* (1856) autorka podjęła próbę pokazania utopijnej wizji harmonijnej relacji pomiędzy szlachtą a chłopstwem. Pisarka zawarła w niej idealistyczne wyobrażenie bezkonfliktowych stosunków, opartych jednak na paternalistycznym podejściu do prostego ludu. O ile w przypadku postaci chłopów Němcovej udało się zachować autentyzm, o tyle sylwetki przedstawicieli warstwy ziemiańskiej odbiegają od typowego wizerunku dziedzica (przykładowo mocno wyidealizowana postać hrabiego Hanuša Břeženského). Natomiast opowiadanie *V zámku a podzámčí* (1856) zwraca uwagę na problem nierówności społecznych. W utworze skrajne ubóstwo wdowy Karáskovéj kontrastuje z rozrzutnością i bezdusnością bogatego właściciela zamku. Dorobek etnograficzno-ludowy Němcovej uzupełniają wierzenia i bajki, takie jak *Národní báchorky a pověsti* (1845–1847), *Slovenské pohádky a pověsti* (1857–1858), a także niezwykle cenne z punktu widzenia historii czeskiego folkloru *Obrazy z okolí Domažlického* (1845–1847, *Obrazy z okolic Domažlic*), swoiste listy-obrazy pisane na zamówienie praskich czasopism „Květy” i „Česká včela”.

⁷ Warto przypomnieć kontrowersje towarzyszące przekładowi *Babuni* na język polski, jakiego dokonał Paweł Hulka-Laskowski w roku 1927 (zob. J. Dutkowski, *Božena Němcová w Polsce. Z historii stosunków literackich polsko-czeskich w wieku XIX i XX*, Poznań 1972). Powieść Němcovej ukazała się w Serii II Biblioteki Narodowej ze wstępem M.R. Mayenowej i komentarzami J. Trznadłowskiego w 1951.

⁸ L. Kusáková, „*Babička*” Boženy Němcové v kontextu dobové české prózy s venkovskou tematikou, [w:] *Božena Němcová a její „Babička”*. Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 3, Praha 2006, s. 205.

⁹ B. Němcová, *Myšlenky Boženy Němcové*, wybrał V. Tille, Olomouci 1996, s. 68.

Afirmatywny stosunek do wsi podtrzymywał jeszcze Vítězslav Hálek, należący do nowej generacji „Majowców” (Májovci)¹⁰. Pisarz pochodził ze wsi Dolínka u Mělníka, co miało zasadniczy wpływ na jego twórczość. W opowiadaniu *Muzikantská Liduška* (1861) poruszał problem różnic majątkowych wśród chłopów (właściciel gospodarstwa i biedny chałupnik). Na przykładzie losów młodej dziewczyny, zmuszonej do zamążpójścia dla pieniędzy, pokazał dramat jednostki będącej ofiarą beznadziejnej sytuacji bytowej rodziny. Na początku lat 70. XIX wieku powstały natomiast najbardziej znane opowiadania Háłka: *Na statku a v chloupce* oraz *Pod dutým stromem*. Tworzy łączy zabieg kontrastowo zestawionych bohaterów – chłopskiej rodziny, która, co prawda, żyje w dostatku, lecz towarzyszy jej chciwość i brak miłości, a z drugiej strony ludzi biednych, jednak żyjących w idyllicznej zgodzie z naturą i we wzajemnym zrozumieniu. Również tutaj zostało ukazane rozwarstwienie społeczne wsi, a także szczegółowa charakterystyka bogatych i biednych. W późniejszym opowiadaniu *Na vejminku* (1873) Hálek opisał poniżenie tzw. wycuźników (wymowników), którzy, po przekazaniu gospodarstwa dzieciom, stają się dla nich zbędnym ciężarem. Wątek relacji rodzinnych pisarz powtórzył w *Pod pustým kopcem* (1874), skupiając się jednak tym razem na różnicach światopoglądowych między ojcem a synem. Postępowe poglądy reprezentanta młodego pokolenia zderzył z konserwatyżmem bogatego i chciwego chłopca.

Realistyczno-etnograficzne spojrzenie cechowało natomiast prozę Karolíny Světlej (właśc. Johanna Rottová-Mužáková) – prekursorki czeskiej powieści wiejskiej¹¹. Mimo silnych związków z miastem (urodziła się i zmarła w Pradze), pod wpływem swojego nauczyciela, późniejszego męża – Petra Mužáka, pisarka zamieszkała w małej miejscowości Světlá pod Ještědem (stąd wziął się pseudonim pisarki), leżącej w jego rodzinnych stronach Podještědí (Podjeszczedzi). Podczas ponad dziesięcioletniego pobytu na prowincji i licznych wędrówek po okolicy Karolína Světlá dobrze poznała miejscową społeczność i jej warunki życia, prowadząc coś w rodzaju etnograficznych „badania terenowych”¹². Te doświadczenia stały się podstawą fabuły opowiadania *První Češka* (1861). Główna bohaterka – Jitka, miejska dziewczyna, dopiero na wsi przechodzi uświadomienie narodowe, zaczyna też dostrzegać aktywną rolę kobiety w społeczeństwie. W twórczości Světlej możemy mówić o całym cyklu regionu ještědskiego (tzw. ještědská próza). W jego skład wchodzi większa grupa tekstów, m.in. *Skalák*, *Sefka*, *Lesní Panna*, *O krejčířově Anežce*, *Hubička*, *Námluvy*, niewielkie objętościowo

¹⁰ Májovci – ruch w literaturze czeskiej, który miał swoje początki w 1858 roku. Rodzące się wtedy pokolenie literackie, zjednoczone wokół wspólnego programu artystycznego, przedstawiło wspólnie antologię *Máj* (stąd nazwa). Głównymi przedstawicielami ruchu byli: Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Karolína Světlá. W swojej twórczości ukazywali sprzeczność między wzniosłymi ideałami a niemożliwością ich realizacji. Postulowali także zwrot ku teraźniejszości, szersze spojrzenie na kulturę europejską, wierność w ukazywaniu rzeczywistości i artystyczną swobodę.

¹¹ O sposobach inkorporacji elementów narracji ludowej w prozie Světlej pisze A. Jedličková, „*Já jsem to jen podle jeho řeči složil a maličko jsem k tomu sám přidal...*”, s. 188–206.

¹² Nie tylko Světlá i Němcova, ale także wszystkie znaczące pisarki drugiej połowy XIX oraz przełomu XIX i XX wieku (m.in. Eliška Krásnohorská, Teréza Nováková, Gabriela Preissová) miały swoje ulubione regiony, które eksplorowały i opisywały. Zob. A. Car, *Czeszki. Trajektorie tożsamości w twórczości czeskich modernistek*, Kraków 2012, s. 19–25.

opowiadania z tomu *Kresby z Ještědí* (1880) czy wreszcie najbardziej znane powieści: *Vesnický román* (1867, *Powieść wiejska*), *Kříž u potoka* (1868), *Kantůrčice* (1869), *Frantína* (1870), *Nemodlenec* (1873). W pierwszej z wymienionych, której akcję ulokowała na tle krajobrazu Podjeszczedzi, autorka pokazała dramat dwojga ludzi uwikłanych w wymuszone małżeństwo. Natomiast protagonistką powieści *Kříž u potoka* uczyniła Ewę, kobietę początkowo dążącą do niezależności, ale ostatecznie rezygnującą dla męża z jedynej, prawdziwej miłości, jaką obdarzyła swojego szwagra – Ambroża.

Autorka *Powieści wiejskiej* obserwowała tradycje wiejskie, religijność i moralność tamtejszych mieszkańców, ich autentyczność, związek z naturą, które kontrastowały ze znanym jej wielkomiejskim światem. Wiele uwagi poświęcała równocześnie tworzeniu psychologicznych portretów postaci szlacheckich, wzorcowych pod względem moralnym. Szczególnie interesowały ją jednak skomplikowane układy rodzinne i damsko-męskie (np. małżeństwo z obowiązku, małżeństwo bez miłości, problem społecznej dezaprobaty dla rozwodów, nadopiekuńczość matek wobec synów), a także zachowania silnych, niezadowolonych ze swojego życia kobiet, które w imię „wyższych celów” potrafią poświęcić własne szczęście.

Zapisem osobistego doświadczenia była też twórczość Svatopluka Čecha, czołowego poety przełomu wieków, który w swoich utworach opisywał rodzinne tereny środkowych Czech. W jego dorobku znalazł się cykl opowiadań wierszem *Ve stínu lípy* (1879), skomponowany z ośmiu krótkich humorystycznych historii, opowiadanych przez różnych narratorów – przedstawicieli wiejskiej społeczności. Čech połączył w tych tekstach pochwałę wsi z nostalgicznym powrotem do krainy szczęśliwego dzieciństwa.

W latach 90. XIX wieku w prozie wiejskiej zaczyna dominować realizm krytyczny¹³, charakteryzujący się m.in. akcentowaniem determinizmu losów chłopskich bohaterów, pesymizmem, surowością opisów krajobrazu czy obecnością języka gwarowego. Dobrym przykładem nowych tendencji w obrębie literatury wiejskiej może być proza Karela Václava Raisa – związanej z regionem czesko-morawskim. Wśród chętnie rozważanych przez niego kwestii należy wymienić: międzypokoleniowe relacje, pogoń za pieniądzem, dążenie do awansu społecznego, tęsknotę za życiem w mieście. Temat rozkładu rodzinnych relacji podjął w zbiorze opowiadań *Výminkáři* (1891), w którym podobnie jak Hálek, zajął się niedolą wycuźników, jednak w odróżnieniu od autora *Na vejminku* brak troski o najstarszych domowników pokazał dosadniej, z brutalną szczerością. Kolejne tomy małych próz: *Horské kořeny* (1892), *Potměchut'* (1892), *Rodiče a děti* (1893) przyniosły realistyczne obrazy chłopskich rodzin, natomiast nowela *Paničkou* (1900) obserwację skutków migracji ze wsi do miasta. Rais zaczyna jednak stopniowo odchodzić od metody naturalistycznego opisu. Wprowadza postać wiejskiego inteligenta, bezinteresownego idealisty żyjącego z lokalną społecznością. Czyni go „rzecznikiem” poglądu o wyższości prostego ludu nad mieszczuchami, jak również poszanowania i pielęgnowania rodzimej tradycji. Powraca zatem dystans

¹³ Realizm krytyczny w Czechach rozwija się aż do początku XX wieku i jest spóźniony w stosunku do literatur zachodnioeuropejskich. Zob. *Kritický realismus v Čechách*, <http://www.unium.cz/materialy/0/0/kriticky-realismus-v-cechach-m37120-p1.html> [dostęp: 12.06.2023].

do cywilizacji, afirmacja prostego życia, dalekiego od ówczesnych niepokojów i konfliktów społecznych. Pisarz nawiązał w ten sposób do pisarstwa Boženy Němcovej oraz Josefa Václava Sládka. W powieści *Západ* (1896) wykreował pogłębiony portret starego proboszcza Kalousa, dożywającego swoich dni na wiejskiej plebanii, który buntuje się przeciwko upływowi czasu. Refleksje narratora dotyczą z jednej strony przemijania, a także daremnej walki człowieka ze słabnącym ciałem, z drugiej natomiast uczucia spełnienia, satysfakcji z dobrego życia na ukochanej plebanii w otoczeniu wiernych. Jej opuszczenie oznacza dla protagonisty śmierć (sama nazwa powieści *Západ* – pol. *Zachód* – oznacza tutaj kres, koniec życia). Także w innych swoich tekstach Rais wiele uwagi poświęcił przeżyciom wewnętrznym i emocjom bohaterów, dzięki czemu jego proza łączy realizm z psychologizmem. Kolejna powieść: *Zapadlí vlastenci* (1894) rozgrywa się u podnóża Karkonoszy, we wsi Pozdětín. Autor skupił się tu na środowisku inteligencji wiejskiej – duchowieństwie i nauczycielach. Nawiązując do sentymentalizmu, zaprezentował idylliczne współżycie wiejskiej elity z prostym ludem. W *Na lepším* (1901) skoncentrował się na dziejach chłopskiej rodziny Voralá, która po latach trudów gospodarowania na górskiej roli przenosi się do gospodarstwa w innej wsi. Chęć poprawy warunków, wzbogacenia się destrukcyjnie wpływa na jej członków. Zauroczony nowym, wygodniejszym życiem Voralá tęskni za inną, „lepszą” kobietą, przez co rozbija własną rodzinę. Rais ponownie przygląda się tutaj wewnętrznym rozterkom bohaterów, szczególnie cierpieniu Bány – żony Voralá (poczucie utraty bezpieczeństwa i stabilizacji po przeprowadzce, myśli samobójcze). Oprócz motywu migracji pisarz otwarcie wypowiada się na temat alkoholizmu (bodaj jako pierwszy w literaturze czeskiej) czy zdrady małżeńskiej. Powieść *Pantáta Bezoušek* (1897) opowiada natomiast o starym Bezoušku, który przyjeżdża do Pragi w odwiedziny do syna prawnika. Jako reprezentant tradycyjnych kultury wiejskiej, krytykuje miejską egzystencję, konsumpcjonizm. Jednak w przeciwieństwie do *Výminkářů* relacje między rodzicami a dziećmi przedstawione zostały bezkonfliktowo: choć Bezoušek zaprzyjaźnia się z miejscowymi i zyskuje ich szacunek, to jednak tęsknota za rodzinną wioską każe mu opuścić Pragę.

Antal Stašek skoncentrował się na obserwacjach ludu podkarkonoskiego. W swojej powieści *Blouznivci našich hor* (1895) przedstawił konflikty narodowościowo-społeczne, jakie występowały na tych terenach u progu XX wieku. Dążąc do ukazania złożoności sytuacji warstwy chłopskiej, rejestrował zmiany dokonujące się pod wpływem kapitalizmu, socjalizmu i anarchizmu. Za swoje najważniejsze dzieło sam Stašek uważał obszerną powieść *V temných vírech* (1900), często z racji podobnej tematyki porównywanej do *Germinala* Emila Zoli. Przedstawił w niej tragiczne warunki pracy czeskich robotników w fabryce zarządzanej przez Niemców. Z kolei akcja powieści *O ševci Matoušovi a jeho přátelích* (1927) rozpoczyna się w rewolucyjnym roku Wiosny Ludów. Stašek ukazuje światopoglądową zmianę od anarchizmu do socjalizmu, jakiej doświadcza szewc Matouš Štěpánek.

Etnograficznie zorientowaną twórczość uprawiała Teréza Nováková – jedna z najważniejszych przedstawicielek czeskiego ruchu emancypacji kobiet w XIX wieku. Ulubionym regionem pisarki były wschodnie Czechy (Litomyšl, Polička, Skuteč), gdzie podobnie jak wcześniej Světlá, prowadziła swoje „badania terenowe”, gromadząc materiał do opowiadań oraz powieści. Z autorką „powieści jesszedzkich” łączyła bowiem

Novákovą także potrzeba dowartościowania, szczególnie zaś misja utrwalenia narodowego folkloru, czego wyrazem stała się pierwsza monografia etnograficzna *Kroj lidovy a narodni vyšivani na Litomyšlsku (Krój ludowy i haft w rejonie Litomyśla)*, opublikowana w 1897 roku¹⁴. Proza wiejska tej autorki dotyczyła natomiast głównie doświadczeń jednostek utalentowanych, „niepasujących” do wiejskiej gromady, często uwikłanych w rozterki religijno-etyczne (np. *Jan Jílek* opowiada o losach czeskiego ewangelika, który z powodu nietolerancji wyznaniowej zostaje zmuszony do opuszczenia kraju; natomiast bohater powieści *Jiří Šmatlan* poszukuje „prawdy bożej”, czyli w jego przekonaniu sprawiedliwego porządku społeczeństwa, nie znajdując go katolicyzmie ani w protestantyzmie zwraca się w stronę socjalizmu). Okres Wiosny Ludów Nováková zrekonstruowała natomiast w utworze *Na Librově gruntě* z 1907 roku, kreując postać świadka tych wydarzeń – wykształconego, bogatego chłopa, świadomego potrzeby walki o tożsamość narodową. Osobnego potraktowania wymaga *Drašar* (1909) – reportażowe opowiadanie, w którym pojawia się historia uzdolnionego młodzieńca o chłopskim rodowodzie. By dalej się kształcić, Michla-Drašar musi wstąpić do zakonu pijarów. Tutaj jednak jego studia nad językiem czeskim nie znajdują zrozumienia, sam bohater traci zapał do badań teologicznych. Bohater Novákovéj, rozzarowany kapłaństwem i zakochany w kobiecie, liczy, że zbliżająca się rewolucja umożliwi mu zrzućnię sutanny. Gdy przewrót społeczny również nie spełnia jego oczekiwań, nierozumiany i prześladowany przez kościół Drašar, zmierza do autodestrukcji.

Niektóre dzieła reprezentujące omawiany nurt stopniowo ewoluowały pod względem gatunkowym, przekształcając się w swoiste kroniki. Tego typu rozwiązanie przyniósł na przełomie wieków cykl *Naši* Josefa Holečka. Pisarz stworzył ujętą w dziesięciu częściach historię kilku chłopskich rodów, żyjących w połowie XIX stulecia. Losy bohaterów potraktował jednak jako pretekst do ponadregionalnej refleksji na temat problemów społecznych, z jakimi borykał się czeski lud. Przedstawione przez Holečka idee były uderzająco podobne do poglądów partii agrarnej, która w okresie międzywojennym w Czechosłowacji przedstawiała wieś jako jedyny właściwy element spajający państwo demokratyczne. Podstawą ideologii Partii Agrarnej była niemal mistyczna koncepcja ziemi-podstawy, na której zorganizowane jest społeczeństwo, i związane z nią znaczenie rolników, którym należy zapewnić właściwą pozycję w społeczeństwie, jako że zawiadują źródłem pożywienia dla całego społeczeństwa. Obok szczególnej roli rolnika w życiu społecznym podkreślano ogólną wyższość wsi nad miastem¹⁵. Kronika powieściowa *Naši* powstawała na przestrzeni dwudziestu lat (1888–1913), a jej kompozycja nawiązywała do kalendarza rolniczego (będącego symbolicznym odpowiednikiem cyklu życia ludzkiego). Holeček nakreślił trzy kategorie chłopów: Kojan to entuzjasta religijny w duchu poglądów Petra Chelčického¹⁶, który w Bogu i prawdzie, tradycji braci czeskich, upatruje podstaw kultury, tradycji i moralności chłopskiej; Skoba

¹⁴ Por. A. Car, *Czeski. Trajektorie tożsamości...*, s. 23–24.

¹⁵ A. Brummer, *Slovanství a slovanská tradice v meziválečném Československu 1918–1938*, niepublikowana praca doktorska obroniona w Uniwersytecie Masaryka, Brno 2012, s. 75.

¹⁶ Petr Chelčický (ok. 1379 – ok. 1460) był pisarzem, tłumaczem i radykalnym czeskim teologiem, myślicielem religijnym i społecznym, uważanym za jednego z najważniejszych przedstawicieli czeskiej reformacji.

prezentuje racjonalizm oraz pragmatyczne spojrzenie na wieś; wreszcie Králenec próbuje zachować tradycyjne wartości, tocząc daremną walkę z modernizacją. Ta kronika powieściowa została doceniona w literaturze czeskiej zarówno dzięki swojej wartości artystycznej, jak i dokumentalnej. Inna powieść Holečka: *Jak u nás žijou a umírají* (wydana drukiem dopiero w 1967) rozpoczyna się od sielankowego obrazu z dzieciństwa, który stopniowo zanika. Również w tym utworze bohater – człowiek z ludu staje się dla autora symbolem dobra i uczciwości, siły moralnej i fizycznej, co więcej, rozumie on wartość wsi i jej znaczenie w lokalnej społeczności. Z tego powodu chłop może stać się fundamentem narodu, nie tylko z racji posługiwania się językiem czeskim czy nieuleganiu wpływom germanizacyjnym, ale również jako uświadomiony obywatel.

Inny przypadek kronikarskiego ujęcia dziejów chłopskiego rodu to *Do třetího a čtvrtého pokolení* (1889–1892) Jana Herbena. Tym razem autor pozwala nam śledzić dzieje rodziny Hrabcůw mieszkającej w regionie Słowacji Morawskiej, od czasów panowania Marii Teresy do połowy XIX wieku. Pisarz rejestruje stopniową ewolucję poglądów bohaterów: od protoplasty rodu – urzędnika na usługach dziedzica, zwolennika pańszczyźnianej przemocy wobec chłopów – do prawnuka o postępowych poglądach, który dąży do modernizacji wsi.

Warto odnotować w tym zestawieniu również utwory Jindřicha Šimona Baara – pisarza, a zarazem katolickiego księdza o chłopskim rodowodzie, który głosił potrzebę moralnej odnowy kapłaństwa. Krytycznie odnosił się zarówno do hierarchii kościelnej, jak i celibatu. W twórczości literackiej, oprócz dokładnej rekonstrukcji rodzimych okolic Chodska (podobnie jak u Němcovej) czy dokumentowania ludowej tradycji (np. *Pro kravičku, Skřivánek*), Baara zajmowały szczególnie antagonizmy w obrębie zbiorowości wiejskiej, wynikające z różnic majątkowych oraz ilości posiadanej ziemi. Najważniejsze miejsce w jego dorobku zajmuje trylogia: *Paní komisarka* (1924), *Osmáctyřicátnici* (1924), *Lúsy* (1925), rozgrywająca się w latach 40. XIX wieku. Oś konfliktu pomiędzy zamożnymi gospodarzami a chałupnikami wyznacza tutaj spór o prawo do użytkowania lasu.

Spośród innych twórców nurtu wiejskiego początku XX wieku trzeba wskazać: Aloisa Mrštíka, Vojtěcha Martínka, Jana Vojtěcha Sedláka i Josefa Knapa. Pierwszy z wymienionych jest autorem kroniki powieściowej *Rok na vsi* (1903–1904). Dzieło to jest szeroko zakrojonym literackim zapisem jednego roku kościelnego (od adwentu do jesieni) w miejscowości Habrůvka na pograniczu regionów Hané i Slovákca. Przedstawione tu zostały tragiczne losy bohaterów i rozpad tradycyjnej społeczności wiejskiej. Co ciekawe, do przygotowania drugiej edycji w 1921 roku Mrštík zaprosił swojego brata – Viléma. Jego wkładem są liryczne, niemal impresjonistyczne opisy przyrody. Na uwagę zasługuje także trylogia *Černá země* (*Jakub Oberva, Plameny, Země duní*) autorstwa Martínka, której akcja rozgrywa się wśród robotników i chłopów z okolic Ostrawy. Autor koncentruje się na społeczno-kulturowych przemianach regionu na przełomie XIX i XX wieku (industrializacja, wzrost znaczenia warstwy robotniczej, zanik tradycyjnych wartości i tradycji, postępująca germanizacja). W konwencji prozy ruralistycznej wpisuje się także zbiór *Věvec jeřabinový* (1938). Bohaterowie zgromadzonych w nim opowiadań, pomimo rodzinnych tragedii czy utraty majątku, zawsze odnajdują sens życia w ziemi i pracy na roli.

Osobne miejsce zajmuje w tym gronie Knap – uważany przez badaczy za czołowego twórcę, a zarazem teoretyka omawianego nurtu. Główne założenia swojego programu artystycznego publikował, powtórzmy, m.in. na łamach „Sever a východ”. Kreował obraz zbiorowości wiejskiej funkcjonującej na zasadzie wspólnoty, której członkowie demonstrowali przywiązanie do rodzinnej miejscowości, ojcowizny. Opuszczenie środowiska domowego, ucieczka ze wsi doprowadza bohaterów Knapa do życiowej katastrofy. Te motywy pojawiają się m.in. w utworach *Réva na zdi* (1926), gdzie mowa o konflikcie międzygeneracyjnym, *Muži a hory* (1928), w którym przedstawione zostały różnice między wsią a miastem, *Vysoké jarní nebe* (1932) czy wreszcie *Cizinec* (1934). Natomiast wątek czeskich i morawskich kolonistów, którzy zasiedlają Ruś Podkarpacką, przewija się w powieści *Puszta* (1937). Obecność motywów chrześcijańskich, akcentowanie silnego związku człowieka z ziemią, której porzucenie skutkuje dotkliwą karą, sprawia, że proza Knapa bywa przez literaturoznawców czeskich porównywana do twórczości tzw. francuskich regionalistów (Charles Ferdinand Ramuz, Jean Giono)¹⁷.

Václav Prokůpek dał się poznać jako znawca typowego świata wiejskiego. W powieści *Přes řeky* (1926) w naturalistyczny sposób przedstawił życie w rodzinnym gospodarstwie (region Jiczyna). Niezwykle interesującym utworem w jego dorobku okazuje się także *Baba* (z 1928), ponieważ fabuła obejmuje swoistą „biografię” gospodarskiego zwierzęcia – pięknego konia: od żywiołowej młodości żrebaka, poprzez pracowity żywot, aż po śmierć. Typową realizacją prozy ruralistycznej są bez wątpienia powieści *Marie* (1930) oraz *Žitný dvojklas* (1943), oparte na idei polaryzacji dwóch światów: wiejskiego i miejskiego. W tej ostatniej autor wykreował wizerunek czeskiego rolnika, który mimo utraty majątku i rodziny odnajduje się do przetrwania w religii i ziemi rodzinnej.

Odmienne spojrzenie na rzeczywistość chłopską prezentował A.C. Nora (właśc. Josef Kaván). Ekspozował przede wszystkim negatywne cechy wieśniaków, ich chciwość, zachłanność, a także problem dezintegracji więzi rodzinnych. W jego utworach nie brakuje naturalistycznych scen, nierzadko ocierających się o brutalność, by wymienić tutaj powieści: *Bürkental* (1925), *Rozvrat rodiny Kýrů* (1925), *Raimund Chalupník* (1927), *Jed v krvi* (1934). W pierwszej z nich narrator relacjonuje przebieg konfliktu między mieszkańcami na tle scalania gruntów po wydarzeniach I wojny światowej. Na przykładzie historii dwóch braci walczących o spadek po ojcu pisarz demaskuje jednocześnie spory klasowe i pokoleniowe. W postawie bohaterów A.C. Nor podkreśla chłopski egoizm, a nade wszystko żądzę posiadania ziemi, której nie powstrzymują nawet bliskie pokrewieństwo. Udało mu się też odtworzyć realistyczny obraz czeskiej wsi z okresu międzywojennego, tradycje i obyczaje, stosunek do ziemi i pracy, a także wewnętrzne antagonizmy dzielące lokalne społeczności. Ten model prozy pisarz uprawiał także podczas II wojny światowej. Powstały wówczas: *Můj nepřítel osud* (1941) o walce rodziny chłopskiej o utrzymanie gospodarstwa czy *Tvář plná světla* (1943) – o miłości dwóch braci do tej samej dziewczyny.

¹⁷ Med J., Šidák, *Josef Knap* [hasło], [w:] *Slovník české literatury po roce 1945*, <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=932> [dostęp: 12.06.2023].

Oczywiście motywy ludowego folkloru, przestrzenie rustykalne, pozytywnie waloryzowany obraz wsi albo realistyczne spojrzenie na chłopski żywot i inne tego typu elementy równolegle funkcjonowały w czeskiej liryce oraz dramacie. Poetyckie realizacje topiki wiejskiej Svatopluka Čecha, Josefa Václava Sládeka, Jaroslava Vrchlickiego czy Jana Vojtěcha Sedláka powstawały pod patronatem czołowego ówczesnego poety Jana Nerudy. Na gruncie teatru obserwacje obyczajowości chłopskiej pojawiały się często w utworach Ladislava Stroupežnickiego, Gabrieli Preissovej, a także wspomnianych wcześniej braci Mrštíkův.

Proza wiejska wraz z nurtem ruralistycznym należą do najważniejszych zjawisk literatury czeskiej XIX i XX w. Na przestrzeni niemal stuletniego okresu swojej obecności twórczość spod znaku *Babuni Němcovej* ewoluowała pod względem gatunkowym (teksty na pograniczu literatury fikcyjnej i dokumentalno-reportażowej), estetycznym oraz światopoglądowym. We wczesnych utworach dominowały rekonstrukcje rustykalnego pejzażu nawiązujące do toposu Arkadii albo sentymentalne wizje chłopskiego losu. Etnograficzne eksploracje prowadzone na obszarach wiejskich (zapoczątkowane jeszcze w okresie romantycznym), zainteresowanie folklorem i gwarą (np. działalność Němcovej i Háleka), osobiste kontakty autorów z mieszkańcami małych miejscowości, a także proces kształtowania tożsamości narodowej – wszystkie te czynniki sprawiły, że literackie obrazy zyskały walor autentyzmu. Zamiast powielać stereotyp wsi malowniczej, „cichej i spokojnej”, twórcy starali się pokazać prawdę o trudnych realiach życia, szczególnie najbiedniejszych przedstawicieli warstw chłopskich. Demaskowali iluzję bezkonfliktowo egzystujących gromad i rodów, nie wahali się pokazać też erozji kultury patriarchalnej. Mimo obowiązywania poetyki realistycznej część autorów, by przywołać choćby Raisa, pozostaje wyrazicielami aprobatywnego stosunku do ludu i jego kultury. Od lat 80. XIX wieku na sposób ujęcia tematyki wiejskiej coraz mocniej rzutowały gwałtowne ruchy społeczne, wzrost znaczenia przemysłu, narastający kapitalizm. Co prawda, pisarze nie odchodzą od popularnych motywów, np. sporów generacyjnych (Hálek), zmienia się jednak ich podłoże (żądza zysku, chęć przejęcia ziemi). Wieś pozostaje przestrzenią „czystą i nieskażoną” w odróżnieniu od zepsutego i chaotycznego miasta, które dodatkowo ulega wpływom germanizacyjnym. Wiele miejsca, przede wszystkim w prozie Světlej i Novákovej, zajmuje kwestia emancypacji kobiet, relacji damsko-męskich. Pojawiają się również konflikty etniczne, społeczno-ekonomiczne i polityczne, które przyniósł ze sobą kapitalizm (twórczość Staška). W prozie XX-wiecznej na plan pierwszy wysunął się etos chłopski z jego przywiązaniem do ziemi (matki-żywicielki) oraz etyką chrześcijańską (twórczość Holečka, Knapa).

Bibliografia

- Brummer A., *Slovanství a slovanská tradice v meziválečném Československu 1918–1938*, niepublikowana praca doktorska obroniona w Uniwersytecie Masaryka, Brno 2012.
- Car A., *Czeszki. Trajektorie tożsamości w twórczości czeskich modernistek*, Kraków 2012.
- Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století, red. Z. Pešat, K. Homolová, M. Otruba, Praha 1982.
- Dutkowski J., *Božena Němcová w Polsce. Z historii stosunków literackich polsko-czeskich w wieku XIX i XX*, Poznań 1972.

- Haman A., *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*, Praha 2010.
- Janáčková J., *Česká literatura 19. století: od Máchy k Březinovi*, Praha 1994.
- Jedličková A., „Já jsem to jen podle jeho řeči složil a maličko jsem k tomu sám přidal...“ ke stylizaci lidového vypravěče v próze na přelomu padesátých a šedesátých let 19. Století, „Slovenská Literatúra“ 2019, t. 66, nr 3, s. 188–206.
- Jeřábek D., *Česká literatura od konce národního obrození do roku 1918*, Brno 1980.
- Kusáková L., „Babička“ Boženy Němcové v kontextu dobové české prózy s venkovskou tematikou, [w:] *Božena Němcová a její „Babička“*. Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky, sv. 3, Praha 2006.
- Lehár J., *Česká literatura do počátku k dnešku*, Praha 2008.
- Němcová B., *Myšlenky Boženy Němcové*, vybral V. Tille, Olomouci 1996.
- Patočka J., *Co jsou Češi*, Praha 1982.
- Prokop V., *Literatura 19. a počátku 20. století (od romantiků po buřiče)*, Sokolov 2000.

Žródla internetowe:

- Česká historická a venkovská realistická próza 19. století*, <https://www.vysokeskoly.cz/maturitniotazky/cesky-jazyk/ceska-historicka-a-venkovska-realisticcka-proza-19-stoleti> [dostęp: 12.06.2023].
- Kritický realismus v Čechách*, <http://www.unium.cz/materialy/0/0/kriticky-realismus-v-cechach-m37120-p1.html> [dostęp: 12.06.2023].
- Med J., Šidák, *Josef Knap* [hasło], [w:] *Slovník české literatury po roce 1945*, <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=932> [dostęp: 12.06.2023].
- Mocná D., Javořícká V., *Vlasta Javořícká* [hasło], [w:] *Slovník české literatury po roce 1945*, <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=500&hl=Javo%C5%99ik%C3%A1> [dostęp: 12.09.2023].
- Realismus v české literatuře 80.–90. let 19. století*, <http://stredoskolskaliteratura.kvalitne.cz/cesky-realismus.php> [dostęp: 12.06.2023].

Peasant theme in the Czech literature of the second half of the 19th century and the 20th century

Abstract

The article is devoted to the Czech rural prose of the second half of the 19th century and the 20th century. Using a chronological perspective, the author presents the work of the most important representatives of the trend (e.g. Božena Němcová, Vítězslav Hálek, Karolína Světlá, Josef Holeček, Josef Knap, A.C. Nora and others), as well as the changes in the methods of creating rural images, peasant characters – abandoning a stereotypical approach in favor of realistic-ethnographic descriptions of space and the world of nature, customs and traditions of the Czech people. She pays attention to the evolution of genres, which took place at the turn of the 19th and 20th centuries. The texts that began to emerge at that time were at the border between fictional literature and documentary-reportage (e.g. *Drašar* by Teréza Nováková), family chronicles (e.g. a cycle *Naši* by Josef Holeček), novels belonging to critical realism (e.g. *Zapád* by Karel Václav Rais). Moreover, the author describes the influence of ruralism on the Czech literature in the 20th century (e.g. the introduction of colloquial speech and dialect). She mentions the assumptions of this trend, whose program was created by Josef Knap in his essay *K severovýchodu*, published in 1925 in the magazine „Sever a východ“. Ruralism was supposed to be a counterbalance against

avantgarde trends of the 1920s and 1930s, bringing together conservative authors, who were critical towards the city and attached to the idea of a Czech village as an enclave of “true Czechism” and a peasant as “a custodian” of national traditions. As examples of superlocal and naturalistic image of peasant reality after the First World War, the author mentions the work of A.C. Nora, who – as opposed to ruralists – was interested mainly in causes of conflicts among families, the egoism of peasants, as well as divisions within rural community.

Słowa kluczowe: Božena Němcova, Josef Knap, literatura czeska w XIX i XX wieku, nurt wiejski w literaturze, proza ruralistyczna

Keywords: Božena Němcova, Josef Knap, Czech literature in the 19th and 20th centuries, rural trend in literature, rural prose

Jakub Kozaczewski

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-0529-6854

Kraków? Jerozolima? Problemy z przestrzenią, czasem i tożsamością w wierszu Ryszarda Krynickiego *Tak, jestem*

Ryszard Krynicki nie publikuje swoich wierszy zbyt często. Dlatego każdy jego nowy wiersz jest wydarzeniem. W wydanych w 2009 roku obszernych *Wierszach wybranych* natrafimy zaledwie na trzy nowe utwory. Wśród nich – jako ostatni w tomie – figuruje utwór *Tak, jestem*. Uważam, że stanowi on jedną z najważniejszych i głęboko osobistych wypowiedzi poety, dotyczącą najbardziej bolesnych kwestii, z którymi w mniej lub bardziej zawołowany sposób poeta zmagał się w całej swojej twórczości. Oto on:

Od wielu dni
chodzę z powrotem
po zamglonym Krakowie
ale nie wróciłem jeszcze
z mojej różowopiaskowej,
z mojej różowowapiennej
Jerozolimy.

Nadal wracam
pod Ścianę Płaczu.

Nadal błędę
w ciasnym labiryncie
Drogi Krzyżowej.

Niekiedy
w prześwicie nad głową
widzę księżyc,

nadal w pełni.

Nadal błędę
u początku.

Czy jest pan Żydem? –
pyta mnie stary chasyd,
pewnie młodszy ode mnie.

Tak, jestem poetą –
chciałbym choć raz odpowiedzieć

ale tylko się uśmiecham do niego
i mówię:

Szalom, achi!

(2006)¹

Wiersz, bez daty powstania i z niewielkimi korektorskimi różnicami, miał swój pierwodruk w czwartym numerze „Kwartalnika Artystycznego” z 2007 roku. Sześć lat później to samo czasopismo świętowało jubileusz siedemdziesięciolecia poety. Wśród wielu publikacji redakcja zamieściła również kilkanaście fotografii wykonanych w różnych latach przez Krynickiego². Większość z nich stanowi świadectwa pobytu ich autora w Izraelu. Przedstawiają przede wszystkim Jerozolimę (Dolinę Gehenny, Ścianę Płaczu), pod zdjęciami widnieją daty: „koniec października 2006”, „listopad 2006”, „listopad 2008”, „luty 2009”. Dokumentują zatem stosunkowo częste odwiedziny Świętego Miasta i – jak się zdaje – swoiste zauroczenie tym miejscem.

Przestrzeń

Wiersz *Tak, jestem* stanowi więc – przynajmniej w pierwszej swej warstwie – reminiscencję dłuższego pobytu w Jerozolimie, która wywołuje w bohaterze swoiste roz-dwojenie: fizycznie przebywa już w Krakowie, mentalnie przemierza jeszcze uliczki starej Jerozolimy. Jego emocjonalny i duchowy związek ze Świętym Miastem wyrażają

¹ R. Krynicki, *Tak, jestem*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2009, s. 383–384.

² Krynicki od wielu lat fotografuje – dał wyraz tej fascynacji m.in. w rozmowie z Renatą Gorczyńską: „Fotografią to ja się interesuję prawie od zawsze. Wcześniej nie było mnie stać na aparat, dopiero w latach 80. zacząłem robić zdjęcia, kiedy dostałem w prezencie aparat od mojej przyjaciółki Joanny Helander, która jest fotograficzką i przyjechała wtedy do Poznania”. A w odpowiedzi na pytanie: „Nie miałeś jeszcze swojej wystawy?” wyjawia okoliczności swego prasowego debiutu jako fotografa: „Tak daleko się nie posunąłem, ale Krzysztof Myszkowski był tak miły, że niedawno zamieścił w »Kwartalniku Artystycznym« kilkanaście moich zdjęć. Dla mnie osobiście to ważne wydarzenie”; *Poezja precyzyj*, rozmowa z R. Gorczyńską, 2013, [w:] *Gdybym wiedział. Rozmowy z Ryszardem Krynickim*, oprac. A. Krzywania, Wrocław 2014, s. 212.

nie tylko nacechowane lokalnie określenia. Charakterystyczne cechy i kolory obu miast – „zamglony” Kraków i „różowopiaszkowa”, „różowowapienna” Jerozolima, już same w sobie konotują pozytywną waloryzację tego drugiego. Ponadto – poprzez specyficzne epitety określające Jerozolimę, a przywołujące pewnym echem tradycję homerycką („różanopalcą jutrzeńką”) – ewokują dodatkowo także efekty świetlne: mętny, niewyraźny Kraków i słoneczna, klarowna Jerozolima, co jeszcze bardziej wzmacnia i uzasadnia wizualne „przytłumienie” grodu Kraka i uwydatnienie utrwalo-nych w pamięci obrazów duchowej stolicy Izraela. Ponadto taka stylistyka poniekąd odsyła odbiorcę do poetyki litanii, zwłaszcza skierowanej do Matki Bożej. Tym samym więc Jerozolima Krynickiego w jakimś stopniu nabiera cech i kobiecych, i sakralnych, co zresztą, jak sądzę, dość dobrze mieści się w zakorzenionych w Biblii i tradycji sposobach jej obrazowania. Największą jednak wagę uczuciowego wartościowania ma dwukrotnie, anaforycznie powtórzony zaimek dzierżawczy: „moja”. Jest to bardzo rzadki³ w tej poezji – tak przecież uwarunkowanej urbanistycznie – przypadek, by jakieś miasto zostało tak afektywnie „zaanektowane” przez jej bohatera. Ten subtelny, niemal intymny, sposób nazywania sugeruje, że oto mamy do czynienia z miastem wybrany i – wydaje się – ten wybór odwzajemniającym. Być może: miastem docelowym, ostatecznym, co bardzo dyskretnie – ale tym razem jakby z pominięciem w sposób oczywisty nasuwających się skojarzeń – wprowadza trop „Jerozolimy Niebieskiej”.

Czas

Zakłócenia przestrzenne ściśle łączą się w wierszu z rozmyciem uwarunkowań temporalnych (wszak jedyny czasownik w czasie przeszłym i w aspekcie dokonanym pojawia się tu w formie zaprzeczonej: „nie wróciłem jeszcze”). Pozostałe czasowniki pierwszej części: „chodzę”, „wracam”, dwukrotnie „błądzą”, „widzę”, wzmacnione dodatkowo aż czterokrotnie powtórzonym anaforycznie okolicznikiem sposobu „nadal”, ustanawiają pewną rozciągłość czasową, w której kumulują się zarówno zdarzenia krakowskiego „teraz”, jak i jerozolimskiego „dopiero co”. Ale nie tylko. Fraza „Nadal błądzą / u początku” wprowadza perspektywę zdecydowanie odleglejszą: w głąb własnej pojedynczej i niepowtarzalnej egzystencji podmiotu-bohatera wiersza, jak i w głąb dziejów niemal całego świata (początek życia, człowieka, religii etc.). Tyle że przyimek „u” nie redukuje tego wymiaru czasowego wyłącznie do przeszłości, ale niejako umożliwia „podróże w czasie”, ustanawia ścisłą, choć tajemniczą, łączność między różnymi przedziałami temporalnymi.

Tym samym ze specyficznego efektu przestrzennego i czasowego *deja vu* wyprowadza Krynicki w swoim wierszu problematykę na wskroś egzystencjalną, przygotowując zarazem delikatnie kwestię podmiotowej tożsamości, która zostanie wyeksponowana w części drugiej. Zanim jednak centralny temat wiersza zostanie podjęty, buduje poeta

³ Określenie „moje miasto” pojawia się jeszcze wcześniej, w pochodzącym z tomu *Wiersze, głosy* (1987) utworze *Purgatorium*: „Nocą, w pustym przedziale. Niczego / nie pragnę, nikogo się nie obawiam. W oddali / pęłają ogniki czyścica: **mojego** miasta” (podkr. – J.K.). Tu jednak chyba bardziej w funkcji lokalizacyjnej niż emocjonalnej.

nieomal układ współrzędnych, w którym ma być on rozpatrywany. Składają się na niego dwa parametry: „Ściana Płaczu” i „Droga Krzyżowa” ewokują cierpienie (zarówno zbiorowości, jak i jednostki), łączące w tym punkcie wiersza dwie wielkie religie: judaizm i chrześcijaństwo. Zapewne chodzi nie tylko o to, że obie wyrosły i w jakiś sposób istotowo naznaczone zostały cierpieniem, ale że i ono dotknęło również ich wzajemnych relacji. Dalej: „ściana” i „ciasny labirynt”⁴ konotują uwięzienie, bezradność, brak wyjścia, zagubienie etc., co znakomicie koresponduje z kondycją bohatera, którą on sam określa jako „błądzenie”. Jedyny tu potencjalny, bardzo bogaty w symbolikę, ale ambiwalentny, zwiastun uwolnienia: księżyc w pełni, widziany tylko „niekiedy” i „w prześwicie”, może oznaczać zarówno wieczną tułaczkę, jak i koniec życia, a w konsekwencji – śmierć. Ale także może stanowić dalekie echo nocy Paschy, obchodzonej corocznie i uobecniającej wyjście z niewoli egipskiej.

Tożsamość

Tak w mocno skróconym zarysie prezentują się konteksty dla drugiej, finałowej części wiersza. O ile jednak ta pierwsza rozwija się niemal linearnie, logicznie, narastająco, o tyle druga jest wyjściowo anegdotyczna, aforystyczna, dośrodkowa. Następuje jakby bez wcześniejszego przygotowania, zaskakująco. I trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy rozgrywa się jeszcze w Jerozolimie, czy już w Krakowie, czy też po prostu „u początku”. A to oznacza, że problem w niej poruszany jest palący, dotyczy całej egzystencji bohatera. Pozornie proste i wymagające analogicznej odpowiedzi pytanie starego chasyda („Czy jest pan Żydem?”) wywołuje w bohaterze duże zmieszanie, jakby dotyczyło jakiegoś drażliwego problemu. Dlatego udziela poniekąd dwóch odpowiedzi na zadane pytanie – obie zresztą wydają się niejasne i pozornie nieadekwatne. Pierwsza pada wyłącznie wolicjonalnie („Tak, jestem poetą”) na poziomie instancji podmiotu utworu, druga, na niższym poziomie komunikacji⁵, wewnątrz anegdotycznie przywołanej sytuacji („Szalom, achi!”).

Ta swoista kontaminacja, którą posłużył się poeta, w dość skomplikowany i nie do końca jasny sposób łączy dwa, wydaje się, kluczowe zagadnienia wiersza. Implikują one zatem pytanie o problem kondycji poety, ale także o los żydowski. Dotyka tu Krynicki bardzo zasadniczych tematów swojej twórczości. Ten „poetycki” jawnie przenika niemal całą jego twórczość, natomiast „żydowski” – przynajmniej w sposób widoczny – stanowi stosunkowo nowy obszar obecności. Można by więc stwierdzić, że skala tego problemu zapętlą się i w rozmaity sposób przecina z jednej strony między Norwidowskim stwierdzeniem, że „poetą się nie jest, tylko się bywa”⁶, a dość fatali-

⁴ Przypomnijmy, że to w wierszu nie tyle (i nie tylko) metafory i symbole, ale bardzo realistyczne, choć rzecz jasna esencjonalne, charakterystyki tych przywoływanych miejsc współczesnej Jerozolimy.

⁵ Korzystam tu z rozróżnień poziomów komunikacji w dziele literackim zaproponowanych przez Aleksandrę Okopień-Stawińską: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] teżże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Wrocław 1985, s. 93 i n.

⁶ Ścisłe biorąc, wielokrotnie przywoływana w różnych wypowiedziach przez Krynickiego formuła Norwida posiada swoje literackie, a nie dyskursywne źródło. Ponadto została podana

styczną w tym kontekście diagnozą Rafała Wojaczka, iż, wręcz przeciwnie, „poetą się jest”⁷, natomiast z drugiej dotyka kwestii wybrania, ale i wygnania, napiętnowania i prześladowania. A takie ukierunkowanie zagadnienia wprowadza nieusuwalną i bolesną ambiwalencję w kondycję bohatera, naznaczając ją znamionami jednocześnie i wyniesienia, i przekleństwa.

Warto w tym miejscu odwołać się do dyskursywnych wypowiedzi Krynickiego, traktujących o tym właśnie zagadnieniu, w których wyraźnie widać, z jak wielką powściągliwością i zmaganiem przychodzi mu o nim mówić:

Ja sam nie nazywam siebie poetą i unikam manifestowania tego, że nim jestem czy bywam. Po prostu dla wyrażenia pewnych dręczących mnie pytań wybrałem formę, którą powszechnie uważa się za poetycką⁸.

Przyznać się komuś, że się jest poetą, to rzecz wstydliva. Nigdy tak o sobie nie mówiłem. [...] wbrew temu, co powiedział Norwid, że poetą się nie jest, ale bywa, poetą niestety się jest. Poezja jest czymś głęboko osobistym, czymś niezwykle intymnym⁹.

Ja mówiłem tylko o tym, jak trudno jest się przyznać do tego, że jest się poetą. Niezależnie od tego, jak cenię bystrą i trzeźwą myśl Norwida, iż „poetą się nie jest, tylko bywa”, wiem, że jednak się nim jest. I płaci się za to cenę, a jeszcze większą płacą za to nasi bliscy¹⁰.

Już z tych kilku przywołanych zdań dość jasno wynika, że sam Krynicki po latach poetyckiego praktykowania i towarzyszących mu zmagani, niejako u kresu swojej

w formie pytającej, i z wykorzystaniem sytuacyjnej ironii, co nieco osłabia jej arbitralność, którą jednak przypisuje Norwidowi współczesny poeta. W noweli *Bransoletka* pojawia się ona w trakcie rozmowy pierwszoosobowego narratora-bohatera z zaprzyjaźnionym poetą: „Ale on pokazał mi karteczki i o Jutrzence piękne wyrazy dodał – a potem kilka smutnych słów uronił, iż sen nie służy mu – a potem rzekł: »Poetą nie jesteś, więc nie wiesz tego«, a ja piłem herbatę, mówiąc: »Jestże się poetą, czyli raczej tylko bywa się?«”; C. Norwid, *Proza I*, oprac. R. Skręt, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 7, Lublin 2007, s. 86.

⁷ Wojaczkowi natomiast nie sposób odmówić jednoznacznego radykalizmu, ale i patosu połączonego z sarkazmem: „Zaprawdę powiadam ci, poetą się jest. Jest się nim żyjąc. Zaś bywa się czasem skrybą, czyli grafomanem. Bywa się nim wtedy, kiedy braknie siły, by dźwigać ciężar swojego życia. Wtedy ucieka się do ogródka sztucznym sposobem ogrodzonego i sadzi się smętne kwiatki na schłodnej grządce. Jeszcze dobrze, gdy temu procederowi towarzyszy ironia. Ale najczęściej ogrodnikowi wydaje się, że kwiatek pieczołowicie przez niego hodowany dorównuje urodą niebieskiej róży. W przypadkach bardziej zaawansowanego obłędu taki działkowicz całkiem zatracą poczucie rzeczywistości. Oto on wyhodował różę!”; R. Wojacek, *Sanatorium (Pieśń czwarta)*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, wstęp T. Karpowicz, oprac. B. Kierc, Wrocław 1976, s. 258. Tymoteusz Karpowicz zwraca uwagę, że zdania Wojaczka są także polemiką z innym ważnym dla młodego Krynickiego poetą, Julianem Przybosiem (tamże, s. 15).

⁸ *Wiersz jest dziełem otwartym*, rozmowa A. Bernata, 1997, [w:] *Gdybym wiedział...*, dz. cyt., s. 72.

⁹ *Przyznać się komuś, że jest się poetą, to rzecz wstydliva*, rozmowa W. Krupińskiego, 2013, [w:] tamże, s. 230, 232–233.

¹⁰ *Jak obronić się przed zalewem słów*, rozmowa J. Mikołajewskiego, 2014, [w:] tamże, s. 250.

artystycznej drogi, przystaje wreszcie na swój los. I jest w pełni świadom, że „bycie poetą” to bardziej przekleństwo, swoiste kalectwo i piętno, niż zaszczyt czy społeczna nobilitacja. Co więcej, pociąga za sobą bolesne konsekwencje nie tylko dla niego samego, ale i dla najbliższych osób. O ile jednak w rozmowie autor *Aktu urodzenia* wypowiada się w końcu jednoznacznie, o tyle w wierszu w sposób bardziej zawołany. Natomiast taką chyba definitywną deklarację, na poziomie metatekstowym, stanowi tytuł: *Tak, jestem*.

Także drugi z analizowanych tu problemów: spokrewnienie losu poety i Żyda, nie jest oczywiście wynalazkiem Krynickiego. Polski poeta swoim wierszem wpisuje się i rozwija pewną tradycję poezji europejskiej XX wieku, zapoczątkowaną poematem Maryny Cwietajewej *Poemat końca*:

Za miastem! Rozumiesz ty?
 Poza! Przekroczywszy granicę!
 Życie to miejsce, gdzie nie można żyć:
 To ży – dowskie dzielnice...

Czy więc nie godniej jest stokrotnie
 Wiecznym Tułaczem zostać?
 Bo dla każdego, kto nie jest łotrem,
 Życie – to po – grom żydowski.

A żywią je tylko wychrzty!
 Judaszami wiar żyje!
 Na trędownych wyspy!
 Do piekieł! – wszędzie – byle

Nie w życie. – Tylko wychrztom pobłaża,
 Owce oddaje katu!
 Prawo na przeżycie, list żelazny
 Po – depcę na przekór światu!

Wdeptuję! Za gwiazdę Dawida –
 Zemsta! – W ciał miazgę wdepcę!
 Czyż to nie wspaniałe, że Żyd
 Żyć już dłużej nie zechce?!

Getto wybrańców! Rów i kraty,
 Nie łudź się żadną litością!
 W tym najbardziej chrześcijańskim ze światów
 Poeci – to żydostwo!¹¹

¹¹ M. Cwietajewa, *Z „Poematu kresu”*, [w:] *Z liryki rosyjskiej XX wieku*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1987, s. 280–281. K. Kuczyńska-Koschany przywołuje i porównuje dwa przekłady,

Wiersz rosyjskiej poetki pochodzi z 1924 roku, napisany został więc jeszcze przed doświadczeniem Zagłady, ale zrodził się z etycznej (i emocjonalnej) niezgody na cudze nieszczęście. Rodzi bunt, radykalne oskarżenie i niezgodę na taki stan rzeczy. A wobec bezsilności – niemożności przeciwdziałania – prowadzi do solidarności z uciśnionymi, mocą porównania ustanawia znak równości między poetą a Żydem. Odkrywczo analizuje tę kwestię Katarzyna Kuczyńska-Koschany:

Pojawia się tu nieodparta sugestia podobieństwa tych dwu kondycji: poetyckiej – w świecie języka teleologicznego (służącego jakimś celom: komunikacyjnym, propagandowym, wszelkim innym); żydowskiej – w chrześcijańskiej Europie, gdzie Żydzi są innymi, obcymi. Można tu zasadnie mówić o podobieństwie w obcości – poeta to ktoś, kto mówi „inaczej” (zagęszcza i odmienia język), Żyd to ktoś, kto inaczej „jest” w świecie (żyje w diasporze, w zagęszczonym rozproszeniu). Poeta to ktoś inny, Żyd to ktoś inny. Mocą poetyckiego gestu, ową siłą bezsilnych, uczyniła Cwietajewa z radykalnej inwektywy – autoinwektywę *à rebours*, inwektywę, która powraca rykoszetem i dotyka sprawców wykluczenia równie mocno jak wykluczonych¹².

Zaledwie kilka lat później inny wielki rosyjski poeta, Osip Mandelsztam, nie tylko jedna się ze swoim żydowskim pochodzeniem, ale właśnie w nim szuka i znajduje ostateczne uzasadnienie dla czynnego (słowem) przeciwstawienia się stalinowskiemu reżimowi. I czyni to, niejako konwergując czynniki etniczne z literackimi: „Obstaję przy tym, że pisarstwo w postaci, w jakiej ukształtowało się w Europie, a w szczególności w Rosji, nie da się pogodzić z honorowym tytułem Żyda, którym się szycę. Moja krew, brzemienne dziedzictwem owczarzy, patriarchów i królów, burzy się przeciwko złodziejskiej cygańszczyźnie pisarskiej hołoty”¹³. Mandelsztam ustanawia swoimi pisarskimi aktami niejako nową kategorię: pisarza-Żyda, kogoś niezłomnego, wykluczonego (ale i wykluczającego się) z dominującej (służebnej) produkcji literackiej, kto za swoje literackie i życiowe wybory gotów jest zapłacić najwyższą cenę. Warto jednak zaznaczyć, że ta nowa jakość niekoniecznie dla poety uwarunkowana jest czynnikami wyłącznie etnicznymi¹⁴.

Seweryna Pollaka i Stanisława Barańczaka (ostatnia strofa: „Getto wybranych! Mur i fosa. Kto świadom / Ten z nadziei na litość – szydzi! / W tym najbardziej chrześcijańskim ze światów / Poeci – to Żydzi”), by pokazać, jak polscy tłumacze próbowali sobie poradzić z różnicami w semantycznym nacechowaniu słowa „Żyd” w polszczyźnie i jęz. rosyjskim; „*Все поэты жиды*”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013, s. 10–11, 95–96.

¹² K. Kuczyńska-Koschany, *Все поэты жиды* „...”, dz. cyt., s. 11.

¹³ O. Mandelsztam, *Czwarta proza* (1930), [w:] tegoż, *Nieograbiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice*, wyb., przeł. i komentarz A. Pomorski, Warszawa 2011, s. 234–235.

¹⁴ Por. fascynujący esej Clare Cavanagh, w którym pisze m.in.: „[...] prawdziwy Żyd niekoniecznie musi być żydowskiego pochodzenia. U Mandelsztama »zaszczytne powołanie Żyda« obejmuje tych wszystkich, którzy odmawiają współpracy z »oficjalną« kulturą opresyjnego państwa”. I dalej: „Dla Mandelsztama z *Czwartej prozy* prawdziwy pisarz jest zarazem prawym Żydem, a żydowskość to powołanie literackie [...]”. I jeszcze: „Zawodowy pisarz produkuje »uznane« śmieci, podczas gdy nieoficjalny pisarz, poeta-Żyd, bierze to, co prawnie do niego

Zarówno dla Cwietajewej, jak i dla Mandelstama spokrewnienie poetów z Żydami (i częściowo odwrotnie) nacechowane jest radykalnym buntem przeciwko uciskającemu i równoczesnym utożsamieniem z odrzuconymi i skazanymi na niesprawiedliwe cierpienie. Nosi też jednak pewne cechy swoistego powołania czy nawet wybrania (szczególnie u autora *Zeszytów woroneskich*), co prowadzi mimo wszystko do swego rodzaju elitaryzmu i jakiegoś – poprzez etyczne uzasadnienie swoich wyborów – wyniesienia.

Takiej postawy brak już w twórczości ocalałych z Zagłady, w pełnym i właściwym znaczeniu „poetów-Żydów”: Nelly Sachs i zwłaszcza Paula Celana, od lat tłumaczonych i przekładanych przez Ryszarda Krynickiego. Dla nich los skazanych na śmierć i mimo wszystko ocalałych pozostaje nieustającym, nieusuwalnym brzemieniem i udręką, piętnem i przekleństwem. Dlatego też „po Oświęcimiu” porównanie Cwietajewej nabiera jeszcze głębszego znaczenia, a być może nawet w swojej absolutystycznej wymowie nie daje się obronić albo potrzebuje nowego uzasadnienia. Wydaje się, że taką próbę stanowi analizowany wiersz Krynickiego, tyle że nie w wymiarze uniwersalistycznym. Mimo ewentualnych pozorów utwór autora *Organizmu zbiorowego* jest jednak wypowiedzią na wskroś osobistą, niemal intymną, mierzącą się z pytaniami o najgłębszej ontologicznej i egzystencjalnej wadze. A równocześnie niewyabstrahowaną z tragicznego dwudziestowiecznego doświadczenia, co uzasadnia zresztą jego emocjonalną i po prostu etyczną powściągliwość. Jedną ze ścieżek, która prowadzi Krynickiego do powściągliwych wyznań w omawianym wierszu, jest namysł (a może lepiej powiedzieć: kontemplacja) nad życiem i dziełem Paula Celana, czego ślady zostały utrwalone we wcześniejszych wierszach poznańsko-krakowskiego poety. Zwłaszcza we frapujących i przejmujących *Fragmentach z roku 1989*:

....

niemy,
z zakrytą głową,
stoję z kamykiem w ustach
przed murem z ognia
i zapomnienia

*policzony
do pomocników
śmierci*

.....

zdejmij ze mnie popiół,
zdejmij ze mnie ciężar nie

nie należy, by tworzyć z tego swoją »nie uznawaną«, nielegalną, a przez to oryginalną sztukę. Na prawdziwą »literaturę światową« składają się nielegalne dzieci wyrzutków, pariasów, poetów-Żydów”; C. Cavanagh, *Poetyka żydowskości: Mandelstam, Dante a „zaszczytne powołanie Żyda”*, przeł. M. Sugiera, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 53.

mojej winy, daj mi przenieść
na drugi brzeg

rany: pokutę,

Żal

.....
świt, koloru Sekwany,
koloru piołunu i żółci

.....
twoje niczyje już ciało
płynące znikąd do nikąd

.....
świta okaleczony świat¹⁵,

czy w wierszu *Kolonia, daleko*, w którym poeta przywołuje utwór *Köln, Am Hof*, relacjonuje „dzieje” odkrycia, iż zawarta w tytule nazwa oznacza małą uliczkę obok kolońskiej katedry i puentuje następująco:

Przystanął na niej kiedyś
Paul Celan
poeta, wygnaniec, Żyd,
bliźni¹⁶.

Można by o tych strzępach trenów na cześć Celana powiedzieć, że nie dokonuje się tu żadna konsolacja – jest po prostu niemożliwa. Rana wciąż krwawi, a jedyne, co pozostaje, to milczenie i pokuta i, być może, bardziej pożądana i upragniona niż możliwa, nadzieja na rodzaj bolesnego zbliżenia (zabliźnienia?)¹⁷.

Na koniec tego zestawienia przywołajmy jeszcze stosunkowo niedawny wiersz Wiktora Woroszylskiego, poety z wielu względów bliskiemu autorowi *Magnetycznego punktu*¹⁸, poświęcony Baczyńskiemu:

¹⁵ R. Krynicki, *Wiersze wybrane...*, dz. cyt., s. 299–300.

¹⁶ Tamże, s. 332. Krynicki, z czego lojalnie zdaje sprawę w komentarzach do swych wierszy, trawestuje tytuł znakomitej książki Johna Felstinera: *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* (polskie wydanie: *Paul Celan. Poeta. Ocalony. Żyd*, przeł. M. Tomal, M. Tomal, Kraków 2010), zob. tamże, s. 388.

¹⁷ Trudno nie przywołać w tym miejscu Edwarda Stachury z jego przejmującym zdaniem: „Z bliźnim się możesz zabliźnić” z piosenki *Człowiek człowiekowi*.

¹⁸ Choćby jako wydawca pożegnalnego tomiku Woroszylskiego *Ostatni raz. Wiersze 1987–1994*, Poznań 1995 i edytor kolejnych wyborów wierszy (*Z podróży, ze snu, z umierania. Wiersze 1951–1990*, Poznań 1992; *Wiersze 1954–1996*, Kraków 2007), w których przywoływany utwór był przedrukowywany.

W siom christianniejszem iz mirow...
Maryna Cwietajewa

Zaglądają nieufnie
w jego jasną twarz

W purpurowej strudze
z rany śmiertelnej
liczą krople
żydowskiej krwi

Odtrącają go
Przygarniają

Zapomnieli
że w tym świecie
poeta
każdy
to
z żółtą łatą na sercu
Żyd¹⁹.

Formuła Cwietajewej w sposób przewrotny została tu wykorzystana jako concept organizujący całą poetycką wypowiedź. Woroszyński odwraca znaczenia, deleksykalizuje metaforę rosyjskiej poetki. W świecie, którego niczego nie nauczyła tragedia Zagłady, tropi przejawy antysemityzmu, nawet tak nikczemnie małostkowe, jak tropienie żydowskiego pochodzenia autora *Pokolenia* i weryfikowanie rangi jego dokonań na podstawie kryterium etnicznego, co nieubłaganie przywodzi na myśl praktyki hitlerowskiego nazizmu. Wiersz ewokuje więc oskarżenie (także poprzez motto, w którym akcent zostaje przesunięty z losu poety na świat, w którym przyszło mu żyć), ale, wydaje się, bardziej niż z gniewu, oburzenia na taki stan rzeczy, rodzi się raczej z gorzkiej konstatacji (i być może, mimo wszystko, pogodzenia), iż zasadniczo w historii nic się nie zmienia: los Żyda i los poety dalej pozostają naznaczone społeczną anatamą.

Na tle tych dokonań droga, którą podąża Krynicki, wydaje się nieco osobna. Brak w niej zasadniczo czynnika oskarżycielskiego, gniewu. Andrzej Franaszek, recenzując *Wiersze wybrane* Krynickiego, szczególną wagę poświęca wierszowi *Tak, jestem* i stwierdza: „Utwór, pisany przez ponad sześćdziesięcioletniego poetę, dopowiada wątki obecne w dziele Ryszarda Krynickiego od jego zarania, choć sposób ich ujęcia jest zupełnie inny niż przed czterdziestu laty. Można powiedzieć, że to swoisty powrót

¹⁹ W. Woroszyński, *Krzysztof Kamil B.*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu utraconego ciepła i inne wiersze*, Kraków 1988, s. 78.

do własnego początku: własnego błędzenia, własnej niepewności”²⁰. W pełni zgadzając się z konstatacjami krytyka, chciałoby się dopowiedzieć, że Krynicki w wierszu jedna się jednak ze swoim poetyckim losem, w którym mieszają się i przeplatają role poety wyklętego, poety-dysydenta i, na nieco innych zasadach, „poety-Żyda”. Jeżeli we *Fragmentach z 1989 roku* przyjmuje Miłoszowe „policzenie” do „pomocników śmierci”, mówi o brzemieniu „nie / mojej winy”, to właśnie od tej strony: solidarności w cierpieniu, zbliżenia się do „bliźniego”. Nie dlatego, że dzieli w pełni ten sam los – nigdy nie uzurpował sobie tego prawa – ale w poczuciu egzystencjalnie głęboko ludzkiej (czyli takiej, gdzie zaczyna się cierpienie) tożsamości.

Postawa Krynickiego bliska jest, jak sądzę, pokornemu (tzn. zgodnego z rzeczywistością, prawdą po prostu) uznaniu, że nie jest godzien nazywać się „poetą-Żydem”, ale w poczuciu solidarności z cierpiącymi, a także na mocy swojej kondycji człowieka cierpiącego i wyczulonego na cierpienie, godzi się ostatecznie przyjąć brzemie „poety” z wszystkimi tego konsekwencjami. Bo tylko tak może mieć udział w losie „poety-Żyda”, okazać współczucie i współodczuwanie w pełnym tego słowa znaczeniu²¹.

Bibliografia

- Cavanagh C., *Poetyka żydowskości: Mandelsztam, Dante a „zaszczytne powołanie Żyda”*, przeł. M. Sugiera, „Teksty Drugie” 1992, nr 5, s. 47–62.
- Gdybym wiedział. Rozmowy z Ryszardem Krynickim*, oprac. A. Krzywania, Wrocław 2014.
- Franaszek A., *Pod Ścianą Płaczu*, [w:] tegoż, *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*, Kraków 2010, s. 147–158.
- Krynicki R., *Wiersze wybrane*, Kraków 2009.
- Kuczyńska-Koschany K., „Все поэты жиды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*, Poznań 2013.
- Mandelsztam O., *Nieograbiony i nierozgromiony. Wiersze i szkice*, wyb., przeł. i komentarz A. Pomorski, Warszawa 2011.
- Norwid C., *Proza I*, oprac. R. Skręt, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 7, Lublin 2007.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Wrocław 1985.
- Wojacek R., *Utwory zebrane*, wstęp T. Karpowicz, oprac. B. Kierc, Wrocław 1976.
- Woroszyński W., *W poszukiwaniu utraconego ciepła i inne wiersze*, Kraków 1988.
- Z liryki rosyjskiej XX wieku*, przeł. S. Pollak, Warszawa 1987.

²⁰ A. Franaszek, *Pod Ścianą Płaczu*, [w:] tegoż, *Przepustka z piekła. 44 szkice o literaturze i przygodach duszy*, Kraków 2010, s. 148. Wiele moich uwag koresponduje z trafnymi spostrzeżeniami autora.

²¹ Na koniec, być może, Krynicki poniekąd jedna się tu także z ranami dzieciństwa („u początku”): „Ponieważ urodziłem się w czasie wojny w Austrii / moi wiejscy koledzy z Polski przezywali mnie: Kangur. / Choć i tak częściej byłem dla nich Ruskiem, Szwabem, Żydem”; R. Krynicki, *Etymologia ludowa*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane...*, dz. cyt., s. 246.

**Krakow? Jerusalem? Problems with space, time and identity
in Ryszard Krynicki's poem *Tak, jestem***

Abstract

The article is an attempt at analyzing and interpreting one of the latest and most important poems by Ryszard Krynicki: *Tak, jestem*. A special consideration has been given to three problem areas in the poem: time, space and identity. The author concludes that the poem is a kind of summary of the artistic career of the poet, particularly in the context of identity: as a reconciliation with his own poetic vocation and its consequences. He emphasizes the significant role of equalizing the fate of poets with persecuted Jews in this process, which was accomplished by Marina Cwietajewa. He discusses an original and personal approach to this painful topic against the background of European and Polish artists, who are close to Krynicki.

Słowa kluczowe: Ryszard Krynicki, poeci, poezja współczesna, Żydzi

Keywords: Ryszard Krynicki, poets, contemporary poetry, Jews

Aleksandra Sędkowska

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0009-0008-3459-9281

**(Nie)znana Konopnicka – w roku jubileuszowym 2022
(sprawozdanie)**

Potrzeba rzetelnych, zakrojonych na szeroką skalę badań nad biografią i twórczością Marii Konopnickiej nie budzi wątpliwości, zwłaszcza wobec prób jej zawłaszczania przez rozmaite środowiska polityczne i ideologie. Jedną z okazji do podjęcia namysłu nad obecnością poetki w dzisiejszej debacie o literaturze było ustanowienie przez Sejm RP roku 2022, na który przypadła 180. rocznica jej urodzin, Rokiem Marii Konopnickiej. Wśród wyzwań, jakie współczesna recepcja Konopnickiej stawia przed badaczami jej życia i twórczości, dwa wydają się kluczowe: po pierwsze – odkłamywanie publicznego wizerunku poetki (dla jednych nobliwej matrony, dla innych skandalistki), a po drugie – ukazanie, w jaki sposób jej twórczość może korelować z obrazem obecnego, współczesnego świata.

Obchody Roku Marii Konopnickiej obfitowały w wydarzenia naukowe i kulturalne poświęcone poetce, także z udziałem krakowskiego środowiska naukowego. W dniach 21–22 kwietnia 2022 roku w Krakowie odbyła się ogólnopolska konferencja „Zaciętość dumy w osamotnieniu. Marii Konopnickiej w 180. rocznicę urodzin. Rozpoznania – idee – recepcja”, zorganizowana przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego, Muzeum HERstorii Sztuki i Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wydarzenie było częścią zainicjowanego przez Muzeum HERstorii Sztuki cyklu *Czas pozytywistek*, którego celem jest przypomnienie sylwetek znanych i mniej znanych pisarek, artystek i działaczek społecznych drugiej połowy XIX wieku. W konferencji wzięli udział przedstawiciele takich ośrodków i instytucji naukowych, jak: Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Uniwersytet Warszawski, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Uniwersytet Opolski, Uniwersytet Boloński, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytet im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Uniwersytet Łódzki, Narodowe Centrum Kultury, Polska Akademia Nauk, Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu. Uczestnicy konferencji wysłuchali łącznie 29 wystąpień, podzielonych na cztery panele tematyczne, których bohaterkami, poza szeroko



Fot. 1. Wystąpienie Beaty Obsulewicz-Niewińskiej podczas konferencji naukowej „Maria Konopnicka – życie, dzieło i duch” (Żarnowiec, 21–22 X 2022)

Źródło: Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu (muzeumzarnowiec.pl).

omawianą Konopnicką, były m.in. Eliza Orzeszkowa, Waleria Marrené-Morzowska, Maria Dulębianka i Zbigniewa Zmorska. Część naukową dopełniły warsztaty poetyckie dla dzieci pod hasłem „Konopnicka dzieciom – polskim i ukraińskim”, przeprowadzone przez Zofię Ozaist-Zgodzińską (MuHER). W konferencji w sumie uczestniczyło ponad 150 słuchaczy. Tadeusz Budrewicz, podsumowując to wydarzenie, wskazał na jego rangę nie tylko naukową, ale i społeczną – oto w gronie referentów znaleźli się przedstawiciele kilku pokoleń: licealiści, studenci i doktoranci, a także profesorowie o ogromnym autorytecie i doświadczeniu naukowym.

Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu zainicjowało obchody roku jubileuszowego poetki konferencją „Maria Konopnicka jako tłumaczka literatury światowej” (22 maja 2022 roku), podczas której referaty wygłosili m.in. Tadeusz Budrewicz (UP), Aleksandra Budrewicz (UP) i Barbara Bukowska (MMK). Uczestnikom tego wyjątkowego wydarzenia udało się pokazać autorkę *Pana Balcera w Brazylii* jako osobę obdarzoną znacznymi zdolnościami translatorskimi. Konopnicka władała dziesięcioma językami, tłumaczyła z sześciu, przełożyła ponad 20 autorów, wśród których znaleźli się m.in. Victor Hugo i George Gordon Byron, a także trzej nobliści: Sully Prudhomme, Paul Johann Ludwig von Heyse i Gerhart Hauptmann. W dniach 21–22 października 2022 roku kolejną konferencją, tym razem o zasięgu międzynarodowym, uczczono w Żarnowcu podwójną rocznicę – 180-lecia urodzin Konopnickiej i 65-lecia działalności Muzeum.

W wydarzeniu wzięli udział badacze twórczości autorki *Roty* z 20 ośrodków uniwersyteckich z Polski, m.in. Dorota Samborska-Kukuć (UŁ), Beata Obsulewicz-Niewińska (KUL), Maria Jolanta Olszewska (UW), Dawid Maria Osiński (UW), Joanna Zajkowska (UKSW), Renata Stachura-Lupa (UP) i Tadeusz Budrewicz (UP), a także z zagranicy: Margreta Grigorova (Uniwersytet Wielkotrnyński im. Świętych Cyryla i Metodego), Małgorzata Vražić (Uniwersytet Zagrzebski) i Laura Pillon (Uniwersytet Boloński). Otwarcia konferencji dokonała Joanna Modrzejewska z Łodzi, ostatnia żyjąca prawnuczka Konopnickiej. W trwających dwa dni obradach zaprezentowano najnowsze wyniki badań nad życiem, twórczością i działalnością społeczną autorki *Imaginy*. Obchodom jubileuszowym w Żarnowcu towarzyszyły imprezy okolicznościowe.

W Roku Konopnickiej podjęto szereg inicjatyw mających na celu popularyzowanie wiedzy o życiu i twórczości poetki. Organizowano spacer tematyczne, konkursy, warsztaty i webinaria dla różnych grup odbiorców, wystawy i koncerty. W Artetece Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Krakowie, a następnie – w Muzeum Marii Konopnickiej w Żarnowcu można było podziwiać prace studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, zainspirowanych twórczością pozytywistek. W ramach realizowanego od 2022 roku projektu katowickiego Instytutu im. Wojciecha Korfańskiego *Konopnicka i Ślązaczki*, we współpracy z Muzeum HERstorii Sztuki i Stowarzyszeniem Szlakiem Kobiet (a pod patronatem miasta Krakowa) 17 czerwca 2023 roku zorganizowano *Spacer śladami XIX-wiecznego siostrzeństwa*, podczas którego przypomniano obchód jubileuszowy z 1902 roku, z udziałem śląskich kobiet, licznie przybyłych na uroczystość.



Fot. 2. *Spacer śladami XIX-wiecznego siostrzeństwa* w ramach cyklu: *Konopnicka i Ślązaczki* (Kraków, 17 VI 2023)

Źródło: Fundacja Muzeum HERstorii Sztuki (<https://muzeumherstoriisztuki.org/>).

7 marca 2023 roku, podczas ogólnopolskiego seminarium naukowego „Maria Konopnicka w nowych odczytaniach”, zorganizowanego w Instytucie Filologii Polskiej UP przez Zespół Badawczy: Dziewiętnastowieczność, Koło Towarzystwa Marii Konopnickiej i Muzeum w Żarnowcu, Tadeusz Budrewicz tak podsumował obchody Roku Poetki:

[...] wyzwanie odkrycia autorki *Imaginy* dla dzisiejszych czytelników pozostaje wciąż aktualne. W obliczu ogromnego materiału badawczego, a z drugiej strony także potencjału nowych narzędzi czy metodologii, po jakie sięgają współcześni literaturoznawcy, należałoby potraktować te dwanaście miesięcy nie jako minioną szansę, lecz może bardziej jako zaczyn dopiero nadchodzącej przemiany recepcji Marii Konopnickiej przez współczesnych odbiorców jej twórczości.

Wszak wciąż pamiętać należy, by prorocze nie okazały się słowa poetki: „Ale się lękam, [...] / Że po mej śmierci jakaś dłoń Judasza / Zacznie artykułu od słów: Znana nasza...” (Imagina, pieśń XIII).

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 23 (2023)

ISSN 2081–1853

DOI 10.24917/20811853.23.27

Piotr Borek

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

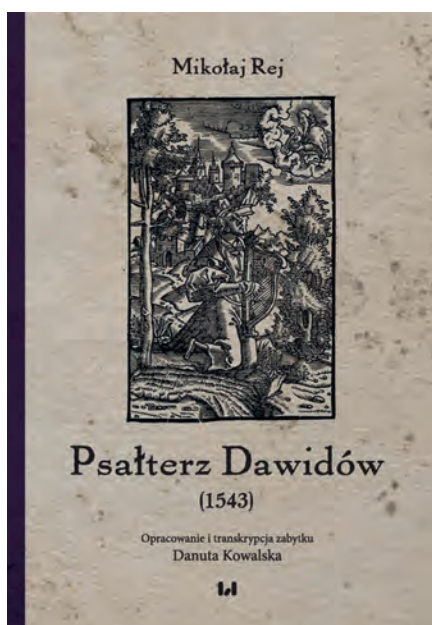
ORCID: 0000-0003-3031-7722

Renesansowa sztuka parafrazy – nowe wydanie

Psalterza Dawidowego Mikołaja Reja

[Mikołaj Rej, *Psalterz Dawidów (1543)*, opracowanie i transkrypcja zabytku

Danuta Kowalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, ss. 525]



Najnowsza edycja *Psalterza Dawidowego* Mikołaja Reja stanowi zwieńczenie kilkunastu lat eksplikacji tego religijnego zabytku przez Danutę Kowalską. Warto wspomnieć, iż łódzka badaczka wydała wcześniej książkę *Sztuka słowa Mikołaja Reja. Studium stylistycznojęzykowe „Psalterza Dawidowego”*¹, a ponadto kilka pomniejszych artykułów i szkiców dotyczących zapomnianej renesansowej parafrazy starotestamentowych psalmów².

Sprawa autorstwa wydanego anonimowo *Psalterza Dawidowego* nastroczała wcześniejszym wydawcom oraz interpretatorom sporo kłopotów. Wystarczy przypomnieć za autorką wstępu do najnowszej

¹ D. Kowalska, *Sztuka słowa Mikołaja Reja. Studium stylistycznojęzykowe „Psalterza Dawidowego”*, Łódź 2013.

² Taż, *Reminiscencje szlacheckiej wspólnoty kulturowej w „Psalterzu Dawidowym” Mikołaja Reja*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 2014, t. 60, s. 137–152; *Osobliwości leksykalne w „Psalterzu Dawidowym” Mikołaja Reja*, „Roczniki Humanistyczne” 2016, t. 64, z. 4, s. 51–70; *Kształt stylistyczny człowieczej rozmowy z Bogiem w modlitwach „Psalterza Dawidowego” Mikołaja Reja*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica” 2017, t. 51, s. 157–172; *O stylu biblijnej prozy Mikołaja Reja (na podstawie „Psalterza Dawidowego”)*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2019, nr 5, s. 209–223.

edycji, iż jako pierwsi powiązali nazwisko Reja z zabytkiem Ludwik Sobolewski i Adam Bełcikowski³. O ile dla pierwszego dowód na Rejowe autorstwo stanowiły modlitwy pomieszczone przy psalmach, o tyle drugi z uczonych uzupełnił tę argumentację o profil wyznaniowy tłumacza (protestantyzm), obecność wierszy do czytelnika, a ponadto celowe usunięcie tytułowych kart zabytku (w zachowanych egzemplarzach), sugerujących różnowierczy profil twórcy⁴. Argumenty badaczy uznał pierwszy wydawca *Psalterza Dawidowego* Stanisław Ptaszycki, który – mając jednak trochę wątpliwości – posłużył się nawiasowym określeniem autora prozatorskiej parafrazy⁵. W kolejnych latach w dyskusję włączył się Aleksander Brückner, przytaczając kilkadziesiąt leksemów i zwrotów charakterystycznych dla pisarstwa Rejowego⁶. Niezależnie od zrekapitulowanych przez Danutę Kowalską opinii na temat autorstwa Reja *Psalterza Dawidowego* trzeba pamiętać, iż kilku badaczy spuścizny Reja nadal traktowało dzieło jako anonimowe (np. Tytus Adam Działyński, Tadeusz Grabowski, Jan Łoś, Wacław Aleksander Maciejowski, Michał Wiszniewski). Stulecie XX przyniosło kilka dodatkowych analiz dzieła religijnego pod kątem autorskiej atrybucji. Tadeusz Witczak skłaniał się do przypisania tekstu Rejowi, choć zaznaczył, iż definitywnych rozstrzygnięć nie można poczynić⁷. Rozwijając spostrzeżenia Aleksandra Brücknera, interesującą tezę postawiła Maria Kossowska, która stwierdziła, iż Reja musiał wspierać jego przyjaciel Andrzej Trzeciecki – znawca hebrajszczyzny, łaciny oraz greki⁸. Zdaniem Janusza Tadeusza Maciuszki współpracownikiem Reja mógł być również nieznaną teolog niemiecki⁹. Natomiast Rafał Leszczyński uważa, że tym pomocnikiem był spowiednik królowej Bony Franciszek Lismanin, świetny hebraista oraz zwolennik reformacji¹⁰.

Dokonana przez Danutę Kowalską rekapitulacja stanu badań nad domniemanym autorstwem *Psalterza Dawidowego* prowadzi uczoną do wniosku, iż twórcą parafrazy jest bezsprzecznie Mikołaj Rej. Badaczka uzupełnia wcześniejsze spostrzeżenia o kilka cech stylistyczno-językowych, które uznać można za charakterystyczne dla prozy autora *Kupca*.

W części wstępnej krytycznej edycji łódzka językoznawczyni omawia również sześć zachowanych egzemplarzy zabytku (cztery wydane w roku 1543, a dwa ok. 1548), zwracając uwagę na datę i miejsce obu wydań. Dzięki odnalezieniu stosunkowo niedawno

³ Taż, *Czy Mikołaj Rej jest autorem prozatorskiej parafrazy „Psalterza Dawidowego”? O dylematach badacza w ustalaniu autorstwa dawnych tekstów*, „Roczniki Humanistyczne. Językoznawstwo” 2017, t. 65, z. 6, s. 133–147.

⁴ Por. A. Bełcikowski, *Mikołaj Rej z Nagłowic. Studium literackie*, „Pamiętnik Naukowy, Literacki i Artystyczny” 1867, t. 1, s. 1–33, 214–237.

⁵ (Mikołaj Rej z Nagłowic), *Psalterz Dawidów*, wyd. S. Ptaszycki, Petersburg 1901.

⁶ A. Brückner, *Psalterze polskie do połowy XVI wieku*, Kraków 1902, s. 75, tenże, *Mikołaj Rej. Studium krytyczne*, Kraków 1905, s. 50.

⁷ T. Witczak, *Studia nad twórczością Mikołaja Reja*, Warszawa–Poznań 1975, s. 86.

⁸ M. Kossowska, *Biblia w języku polskim*, t. 1, Poznań 1968, s. 137.

⁹ J.T. Maciuszko, *Mikołaj Rej. Zapomniany teolog ewangelicki z XVI w.*, Warszawa 2002, s. 171–172.

¹⁰ R. Leszczyński, *Psalterz prozą Mikołaja Reja*, „Jednota” 2005, nr 1–2, s. 14.

kompletnego egzemplarza z 1543 roku¹¹ – tłoczonego w krakowskiej drukarni Macieja Szarfenberga – możliwa okazała się krytyczna edycja, która przybliżyła współczesnemu odbiorcy nieznany bliżej tekst Reja z czasów jego konwersji wyznaniowej z katolicyzmu na protestantyzm.

Za szczególnie cenne we wstępie do lektury *Psałterza Dawidowego* należy uznać te rozważania Kowalskiej, w których koncentruje się ona na strukturze zabytku. Okazuje się, iż Rej sięgał do tradycji średniowiecznej, proponując (zgodnie z podtytułem dzieła na tytułowej karcie) układ obejmujący: „Przytem też argument, to jest wyrozumienie rzeczy, o czym prorok mówił jest, przed każdym Psalmem krotcze napisan. Przytem też za każdym Psalmem jest napisana modlitwa krotkimi słowy według podobieństwa onegoż Psalmu”¹². Czyli oprócz incipitu z Wulgaty Rej poprzedził parafrazę każdego psalmu omówieniem (argument), natomiast poniżej zawarł modlitwę z doksologią. Dodatkowym składnikiem konstrukcji okazują się marginalne dopiski, będące streszczeniem zawartości psalmu, a zarazem wykładnią dydaktyczną, którą czytający mógł wykorzystać do medytacji.

Jak słusznie zauważyła łódzka językoznawczyni, przekład Rejowy „prawdopodobnie pełnił funkcję podręcznego modlitewnika, na co mogą wskazywać m.in. mały format książki, duży wyrazisty druk oraz dydaktyczny charakter dołączonych do psalmów komentarzy i niektórych modlitw” (s. 18). Wracając do wpływu średniowiecznej tradycji przekładowej, warto podkreślić, iż w dziele Reja odzwierciedla ją wprowadzenie argumentów oraz modlitw. Były one już obecne w tłumaczeniach *Księgi Psalmów* – zarówno w *Psałterzu krakowskim* i *Psałterzu puławskim*, jak również *Żołtarzu Dawidów* Walentego Wróbla. Wskazane elementy doprowadziły znawców utworów religijnych nagłowiczana do wniosku, iż dzieło z jednej strony kultywuje wyznanie katolickie, z drugiej jednak może stanowić zawołany przejaw sympatii protestanckich (ewangelickich). Dla Zbigniewa Nowaka publikacja psalterza stanowić miała wsparcie reformacji, natomiast „zewnątrzna osłonka, stwarzająca zamierzone pozory, to manifestacja ideowej prawowierności na użytek cenzury”¹³. Z kolei dla lubelskiej badaczki *Psałterz Dawidów* stanowi dzieło niejednorodne i niejednoznaczne pod względem konfesyjnym¹⁴.

Na tle interpretacji literaturoznawczych wyróżniają się analizy Danuty Kowalskiej, która jednoznacznie stwierdziła, iż psalterz Reja zdecydowanie różni się od średniowiecznych translacji. Otóż tłumacz nie respektował biblijnych wersetów, w to miejsce wprowadzając obszerniejsze akapity. Zrezygnował też w części argumentacyjnej z erudycji historycznej, charakteryzującej zabytki okresu średniowiecza. Hołdując

¹¹ Zabytek zlokalizował i opisał Stanisław Siess-Krzyszczkowski w: „*Psałterz Dawidów*” w *Przekładzie Mikołaja Reja. Nowe ustalenia chronologii wydań i impresorów*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 2019, t. 13, s. 347–350.

¹² M. Rej, *Psałterz Dawidów (1543)*, opracowanie i transkrypcja zabytku D. Kowalska, Łódź 2022, s. 51 (dalej numeracja stron w tekście głównym).

¹³ Z. Nowak, *Mikołaja Reja literacka służba reformacji*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1970, t. 15, s. 42.

¹⁴ M. Hanusiewicz, *Mikołaja Reja lektura Psalmów*, w: *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*, red. J. Sokolski, M. Cieński, A. Kochan, Wrocław 2007, s. 88.

zasadzie zrozumiałości przekazu, często stosował amplifikacje, poszerzające biblijny pierwowzór. Jak zauważyła Kowalska:

Nierzadko Rej kumulował kilka wersów oryginału w jednym akapicie, czasem akapity obejmują tylko część wersu lub wersów oryginału lub są kombinacją następujących po sobie werseł. W rezultacie pewne wersy lub ich fragmenty znajdują się praktycznie poza tekstem albo są tylko aluzyjnie wspomniane, inne zaś są znacznie rozbudowane. Trudno więc nazwać dzieło Reja pracą translatorską w rozumieniu współczesnej bibliistyki. Jest to raczej parafraza, swobodne tłumaczenie na poziomie większych jednostek tekstu, przede wszystkim werseł (s. 21).

Badaczka zwraca też uwagę na fakt, iż ten typ techniki przekładowej był dość popularny w europejskich translacjach. Zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami podkreśla ona zarazem możliwy wpływ (poza prymarną Wulgatą) parafrazy psalmów autorstwa holenderskiego hebraisty Jana van den Campen (Campensisa), opublikowanej w Krakowie w roku 1532¹⁵. Kwestia źródeł parafrazy Reja nie została ostatecznie ustalona, choć niewątpliwie da się uchwycić posiłkowanie się przez autora *Żywota Józefa* wcześniejszym tłumaczeniem Campensisa.

Wyróżnikiem stylu Reja okazuje się nasycenie tłumaczenia porównaniami zaczerpniętymi z życia codziennego oraz własnych doświadczeń egzystencjalnych. Te marginalne uwagi tłumacza miały na celu zinterpretowanie biblijnych realiów oraz przybliżenie ich polskiemu odbiorcy. Autorka wstępu podkreśla też znaczenie „leksemów osobliwych, nieznanych szesnastowiecznej polszczyźnie” (np. *chłubiwość, omieszkać, zatworzenie, względnie, radościwy, sprzygodliwy, oparkanie, ośpiewać, usprawować, wyższyć*). Owe „indywidualizmy” miały pełnić funkcję ekwiwalentów synonimicznych, dubletów słowotwórczych. Jednocześnie urozmaicały polszczyznę literacką wczesnego renesansu, przyczyniając się do rozwoju stylu religijnego, odróżniającego się od wypowiedzi potocznych. Niewątpliwie partie eksplikacyjne części wprowadzającej do lektury uznać wypada za wielce przydatne, gdyż lokują one *Psalterz Dawidów* Reja na szerszym tle kulturowym, ze szczególnym uwzględnieniem postawy tłumacza względem tekstu kanonicznego.

Edycja została pomyślana jako wydanie popularnonaukowe, a zasady transkrypcji podporządkowane regułom zawartym w *Zasadach wydawania tekstów staropolskich* (z roku 1955) przy uwzględnieniu nowszych zaleceń historyków języka. Mając na uwadze szerszy krąg odbiorców, badaczka stwierdziła, że „komentarze ograniczono do niezbędnego minimum i umieszczano jedynie w sytuacji, gdy dana forma mogła stwarzać problemy w prawidłowym jej odczytaniu” (s. 37). Dokładna lektura zabytku i objaśnień do tekstu pozwala stwierdzić, iż psalterz został należycie skomentowany, bez przerostów similiów oraz rozległych kontekstów pobocznych, które wpłynąć mogły na proces lekturowy.

¹⁵ I. Campensis, *Psalmorum omnium iuxta Hebraicam veritatem paraphrastica interpretation*, w drukarni Floriana Unglera, Kraków 1532.

Niewątpliwie cennym dodatkiem okazuje się trzydzieści rycin obejmujących wybrane karty *Psalterza Dawidowego* Mikołaja Reja. Dzięki temu można porównać zabytek z proponowaną przez uczoną transkrypcję. Zdarzają się oczywiście miejsca, które okazują się dyskusyjne – uwaga ta dotyczy przede wszystkim objaśnień pewnych wyrazów i zwrotów. Niekiedy można odnieść wrażenie, iż fragmenty zabytku z 1543 roku były objaśniane intuicyjnie lub bez należytego rozpoznania kontekstu. Oczywiście są to incydentalne przypadki, jednak dowodnie ukazują, iż nawet dla znawców języka renesansu teksty religijne wieków dawnych stanowią trudne wyzwanie.

Wypada z satysfakcją przyjąć najnowszą edycję *Psalterza Dawidowego*, która stanowi owoc wieloletniego trudu badawczego Danuty Kowalskiej. Można mniemać, iż edycja ta przyczyni się do pogłębienia badań nad profilem konfesyjnym Mikołaja Reja, a poza tym będzie prowokować do lepszego rozpoznania stylu religijnego wczesnego renesansu, którego współtwórcą był niewątpliwie autor *Kupca*.

Bibliografia

- Bełcikowski A., *Mikołaj Rej z Nagłowic. Studium literackie*, „Pamiętnik Naukowy, Literacki i Artystyczny” 1867, t. 1, s. 1–33, 214–237.
- Brückner A., *Mikołaj Rej. Studium krytyczne*, Kraków 1905.
- Brückner A., *Psalterze polskie do połowy XVI wieku*, Kraków 1902.
- Campensis I., *Psalmorum omnium iuxta Hebraicam veritatem paraphrastica interpretation*, w drukarni Floriana Unglera, Kraków 1532.
- Hanusiewicz M., *Mikołaja Reja lektura Psalmów*, [w:] *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*, red. J. Sokolski, M. Cieński, A. Kochan, Wrocław 2007, s. 15–23.
- Kossowska M., *Biblia w języku polskim*, t. 1, Poznań 1968.
- Kowalska D., *Czy Mikołaj Rej jest autorem prozatorskiej parafrazy „Psalterza Dawidowego”? O dylematach badacza w ustalaniu autorstwa dawnych tekstów*, „Roczniki Humanistyczne. Językoznawstwo” 2017, t. 65, z. 6, s. 133–147.
- Kowalska D., *Kształt stylistyczny człowieczej rozmowy z Bogiem w modlitwach „Psalterza Dawidowego” Mikołaja Reja*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica” 2017, t. 51, s. 55–70.
- Kowalska D., *O stylu biblijnej prozy Mikołaja Reja (na podstawie „Psalterza Dawidowego”)*, „Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2019, nr 5, s. 209–223.
- Kowalska D., *Osobliwości leksykalne w „Psalterzu Dawidowym” Mikołaja Reja*, „Roczniki Humanistyczne” 2016, t. 64, z. 4, s. 51–70.
- Kowalska D., *Reminiscencje szlacheckiej wspólnoty kulturowej w „Psalterzu Dawidowym” Mikołaja Reja*, „Rozprawy Komisji Językowej ŁTN” 2014, t. 60, s. 137–152.
- Kowalska D., *Sztuka słowa Mikołaja Reja. Studium stylistycznojęzykowe „Psalterza Dawidowego”*, Łódź 2013.
- Leszczyński R., *Psalterz prozą Mikołaja Reja*, „Jednota” 2005, nr 1–2, s. 14–16.
- Maciuszko J.T., *Mikołaj Rej. Zapomniany teolog ewangelicki z XVI w.*, Warszawa 2002.
- Nowak Z., *Mikołaja Reja literacka służba reformacji*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1970, t. 15, s. 23–55.

Rej M., *Psalterz Dawidów (1543)*, opracowanie i transkrypcja zabytku D. Kowalska, Łódź 2022.

(Mikołaj Rej z Nagłowic), *Psalterz Dawidów*, wyd. S. Ptaszycki, Petersburg 1901.

Siess-Krzyszkowski S., „*Psalterz Dawidów*” w *przekładzie Mikołaja Reja. Nowe ustalenia chronologii wydań i impresorów*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 2019, t. 13, s. 347–350.

Witczak T., *Studia nad twórczością Mikołaja Reja*, Warszawa–Poznań 1975.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria 23 (2023)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.23.28

Iwona Przybysz

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0003-0883-2074

Warto czytać Konopnicką

[Maria Konopnicka, *Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie*, wybór tekstów Marta Niewieczerał, Maciej Skowera, wybór ilustracji Janusz Górski, wstęp Ewelina Rąbkowska, postłowie Dawid Maria Osiński, Biblioteka Publiczna Miasta Stołecznego Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, Warszawa 2022, ss. 156]

Maria Konopnicka: Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie

Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy
Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego

Obchody rocznic ważnych wydarzeń czy urodzin i śmierci postaci zasłużonych dla kultury, obecne w historii nowożytnej od XVII wieku, a szczególnie spopularyzowane w wieku XIX¹, wpisują się w naturalną potrzebę wytyczania kamieni milowych ważnych dla społeczności. Do ich ekspansji w drugiej połowie XIX wieku przyczyniło się, jak wskazuje Tadeusz Budrewicz, nadanie im funkcji konsolidacyjnej, umożliwiającej zjednoczenie zniewolonego narodu polskiego wokół ważnych postaci i symboli². Najlepiej współcześnie pamiętane okazują się zwłaszcza jubileusze Henryka Sienkiewicza z 1900 i Marii Konopnickiej z 1902 roku, służące cementacji pozycji tych pisarzy w zbiorowej wyobraźni narodu.

Choć współcześnie jubileusze i rocznice raczej nie odgrywają już tak wielkiej roli w kształtowaniu wspólnoty, jak w kulturze

¹ Zob. A. Galos, *Polskie uroczystości ku czci ludzi kultury na tle obchodów rocznicowych na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2010, s. 15.

² Zob. T. Budrewicz, *O jubileuszach*, [w:] *Upominki od narodu...*, dz. cyt., s. 5–14.

XIX wieku, ich tradycji daleko do zaniku. Przywoływanie kolejnych rocznic urodzin i śmierci ważnych dla kultury polskiej osobistości czy wydarzeń istotnych dla danego kręgu kulturowego nadal może stać się punktem wyjścia do refleksji nad miejscem dorobku danej osoby (bądź próbą rewindykacji jej dorobku) lub wagą konkretnego wydarzenia w świadomości zbiorowej. W ostatnim czasie ponownie osiǳ tych procesów stała się Konopnicka, której 180. rocznica urodzin przypadła na 2022 rok. Ogłoszenie tego roku Rokiem Marii Konopnickiej przez Sejm RP zaowocowało zwiększeniem zainteresowania zarówno analizami jej biografii i twórczości, jak i nowymi wyborami jej tekstów. Przejawem pierwszego ruchu były m.in. konferencje naukowe poświęcone jej osobie i dorobkowi, które odbyły się w Krakowie³ i Żarnowcu⁴ oraz wydana przez Narodowe Centrum Kultury praca zbiorowa *Konopnicka – raz jeszcze*⁵.

Do drugiego nurtu należałoby zaliczyć wybór tekstów *Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie*, przygotowany przez Martę Niewieczerał i Macieja Skowerę – badaczy literatury dziecięcej i młodzieżowej związanych z Wydziałem Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Muzeum Książki Dziecięcej działającym przy Bibliotece Miasta Stołecznego Warszawy. Na kształt tomu wpłynęli również: autor koncepcji graficznej i odpowiedzialny za wybór ilustracji Janusz Górski (kierownik Pracowni Książki w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych) oraz autorzy wprowadzenia (Ewelina Rąbkowska, zmarła w 2023 roku kierowniczka Muzeum Książki Dziecięcej) i posłowia (Dawid Maria Osiński, badacz literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku z Wydziału Polonistyki UW, a także autor artykułów poświęconych twórczości Konopnickiej⁶ i edytor jej reportażu *Szpital żydowski w Warszawie*⁷). Tom ten, którego wydanie sfinansowane zostało ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, nie był dostępny w sprzedaży – zainteresowani mogli go za to otrzymać za darmo w Bibliotece Miasta Stołecznego Warszawy.

Wybór tekstów danego pisarza zawsze powinien być postrzegany jako indywidualna propozycja odczytania jego twórczości, nie zaś próba wiernego jej przedstawienia, charakterystyczna raczej dla edycji pism zebranych (na potrzebę opracowania nowej kompletnej edycji dzieł Konopnickiej wskazywali zresztą w ostatnich latach Anna Zwolińska⁸ i Piotr Bordzoł⁹). Tomy takie jak *Tam, w moim kraju...* należy traktować

³ Zob. *Czas pozytywistek: konferencja naukowa*, Muzeum HERstorii Sztuki, <https://muzeumherstoriiisztuki.org/czas-pozytywistek-konferencja-naukowa/> (dostęp 31.08 2023).

⁴ Zob. R.J. Pastwa, *Obchody roku Marii Konopnickiej w Żarnowcu*, „Colloquia Litteraria” 2022, z. 2, s. 199–210.

⁵ Zob. *Konopnicka – raz jeszcze*, red. M.J. Olszewska, Warszawa 2022.

⁶ Zob. np. D.M. Osiński, *O samotności wbrew samotności – Konopnicka i Orzeszkowa w miniaturze (proza)*, [w:] *Dwie gwiazdy, dwie drogi. Konopnicka i Orzeszkowa – relacje różne*, red. E. Ilnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2011, s. 135–152; tenże, *W krainie dźwięków, wzruszeń i rytmu. O wyborach i praktykach tłumaczeniowych Marii Konopnickiej – prolegomena historycznoliteracko-bibliograficzne*, [w:] *Konopnicka – raz jeszcze...*, dz. cyt., s. 347–386.

⁷ Zob. M. Konopnicka, *Szpital żydowski w Warszawie*, wstęp i oprac. D.M. Osiński, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, R. VIII (L), s. 525–569.

⁸ Zob. A. Zwolińska, *Warianty tekstu autorskiego a decyzje edytora. O edycji krytycznej dzieł Marii Konopnickiej (1915) Jana Czubka po ponad stu latach*, „Sztuka Edycji” 2021, nr 1, s. 77–82.

⁹ Zob. P. Bordzoł, *Konopnicka rozproszona. Rekonesans edytorski*, [w:] *Konopnicka – raz jeszcze...*, dz. cyt., s. 441–461.

jak próbę umieszczenia twórczości danego pisarza w nowych kontekstach, stworzenia określonego obrazu jego dorobku, a wreszcie pretekst i zachętę do kolejnego (a w niektórych przypadkach zapewne i pierwszego) kontaktu z jego twórczością – wszak, jak wskazuje sam Osiński w posłowie, „Nie ma [...] lepszej formy upamiętniania dziedzictwa i dorobku niż powroty do pisarzy” (s. 119). W przypadku omawianej edycji próba ta jest tym bardziej szczerze, że – jak podkreślają osoby zaangażowane w jej przygotowanie – każdy jej element przekłada się na obraz całości. Ocenie powinny zatem podlegać nie tylko decyzje edytorów (zasadzające się na selekcji tekstów, zasadach ich skracania czy kolejności prezentacji), lecz także wymiar wizualny książki (dobór ilustracji, układ typograficzny oraz okładka), a także wstęp i posłowie, łączące na swój sposób funkcje informacyjno-perswazyjne.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że tom ten będzie stanowił kolejną próbę wpisania Konopnickiej w utarte schematy interpretacyjne. Uważne przyjrzenie się elementom składającym się na kształt książki pokazuje jednak miejsca pęknięć i sprzeczności, widocznych zarówno na płaszczyźnie treściowej, jak i kompozycyjnej. Konopnicka jawi się w tym tomie jako pisarka (nie tylko poetka, co szczególnie uwidacznia się dzięki szczęśliwej decyzji redaktorów o włączeniu także fragmentów jej prozy) o wielu twarzach, korzystająca z różnorodnych środków poetyckich oraz odwołująca się do różnorodnej tematyki.

Specyfika wyboru tekstów ujawnia się już na początku tomu. Teksty Konopnickiej zostały zebrane w trzech działach tematycznych, wymuszających na czytelniku rezygnację z odczytań chronologicznych na rzecz podejścia problemowego. Część pierwsza, *Pejzaże*, jedynie po części poddaje się charakterystyce Eweliny Rąbkowskiej ze wstępu, wskazującej, że ma zawierać „utwory tematyczne związane z opisem ojczyznej przyrody, ale też z obrazami domu i krajobrazami mentalnymi” (s. 5). W lekturze tekstów (zarówno tych bardziej znanych, jak *Pieśń o domu*, jak i tych mniej obecnych w szerokim obiegu czytelniczym, jak *Nasz świat czy Wstań, o dziecię...*) Konopnicka ukazuje się jako poetka wrażliwa na piękno przyrody, ale również szukająca okazji do wyrażenia uczuć patriotycznych, a zarazem zwracająca szczególną uwagę na wartości wspólnotowe (jak chociażby w znakomicie przedstawiającym proces rozszerzania się widzenia rzeczywistości wraz z dojrzewaniem jednostki wierszu *U okienka*).

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że tytuł części drugiej, *Historie*, wierniej oddawałby jej charakter, gdyby zapisany został w liczbie pojedynczej – to historia Polski (zarówno pod względem prezentacji wydarzeń postrzeganych już przez samą Konopnicką jako historyczne, jak i tych, które nabierają takiego charakteru dopiero dla dzisiejszego czytelnika) wybija się w niej na plan pierwszy. Część ta zdominowana jest przede wszystkim przez teksty pochodzące ze *Śpiewnika historycznego* z 1905 roku (aż 11 z 21 tekstów). Wśród pozostałych znajdziemy zaś obszernie fragmenty poematów składających się na cykl *Z teki Grottgera* czy doskonale znaną każdemu Polakowi *Rotę*. Ta nadreprezentacja tekstów o czytelnym na pierwszy rzut oka przesłaniu, niosących ślady konkretnej sytuacji politycznej, w której powstały, wymusza odczytanie zgodnie z tym kluczem także tych tekstów, które mogłyby się oprzeć nadmiernej alegoryzacji. Najwyraźniejszy przypadek takiego kontekstowego profilowania lektury stanowiłby wybór fragmentów noweli *Lalki moich dzieci*. To znakomite studium dziecięcego

doświadczenia i przeżywania zabawy, odgrywania za jej pomocą rzeczywistości, ograniczone w wyborze niemal wyłącznie do opisu końcowej wojny Framużaków ze Szkatulakami (z pominięciem przedstawienia ich życia codziennego czy miejsca kobiet w obu grupach lalek), a do tego wtłoczone przez redaktorów tomu pomiędzy *A jak ciebie...* oraz [*A jak poszedł król na wojnę...*], nieuchronnie poddaje się jednostronnej interpretacji, koncentrującej się na przyczynach upadku społeczności lalek, usuwając jednocześnie z widnokregu same dzieci i ich perspektywę.

Najbardziej interesująca, a jednocześnie najdalsza od bogoojczyźnianego sztafażu okazuje się ostatnia część tomu pod tytułem *Widma*. Dominującym nastrojem w tej części okazuje się poczucie przemijania, wyrażane zarówno wprost w refleksji nad artefaktami śmierci w *Z cmentarzy* czy głęboko melancholijnych tekstach z podróży do Włoch, jak i w stanowiących kodę wyboru fragmentach z ostatniego tomu poetyckiego Konopnickiej (*Głosy ciszy*), w których poetka dochodzi do mistrzostwa panowania nad formą i syntetyczności myśli. Przełamanie nastroju dominującego w poprzednich częściach (zwłaszcza części II) pozwala na przypomnienie czytelnikom, że poezji Konopnickiej nie da się zamknąć w jednych ramach interpretacyjno-pojęciowych, co może stanowić zachętę do dalszego – tym razem samodzielnego – zgłębiania jej dorobku.

Całość wieńczy posłowie – a właściwie esej – *Powroty do Konopnickiej*, który należałoby czytać nie tyle jako podsumowanie idei tomu czy przybliżenie jego zamysłu, ile swego rodzaju programową propozycję nowego odczytania biografii Konopnickiej i jej twórczości, do którego niewątpliwie zachęca jej jubileusz. Choć uzasadnienia sensu wydania tomu oraz wskazanie jego miejsca na rynku pojawiają się już na samym wstępie szkicu, szybko okazuje się, że nie jest to jego prymarny sens. Celem Osińskiego wydaje się raczej konfrontacja z wizerunkiem Konopnickiej zakorzenionym w kulturze polskiej oraz próba rewindykacji, na ile umieszczanie jej na konkretnej pozycji wynika z właściwości literatury autorki *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, a w jakim stopniu bierze się ze stereotypizacji jej tekstów czy wręcz ich wykorzystywania przez różne środowiska (na co zwraca uwagę szczególnie przy okazji zawłaszczania *Roty*, będącej odzwierciedleniem nastrojów panujących w konkretnym czasie historycznym, przez środowiska nacjonalistyczne i ultrakonserwatywne; s. 128–129). Dlatego też badacz nie ogranicza się do umiejscowienia i omówienia tych tekstów, które w *Tam, w moim kraju...* zostały wykorzystane, lecz także przytacza obszernie passusy z korespondencji Konopnickiej, omawia jej strategie przekładoznawcze czy poświęca wiele miejsca jej wrażeniom z podróży. Choć na pierwszy rzut oka tekst wydaje się chaotyczny, rychło okazuje się to tylko pozorem – stoi bowiem za nim zamysł pokazania twórczości Konopnickiej jako niemożliwej do zamknięcia w jednym esejcie czy jednym tomie tekstów (a tym samym w jednym zestawie pojęć). Nieustannie powracająca u Osińskiego mantra o konieczności powrotu do Konopnickiej staje się wezwaniem dla samego czytelnika do podjęcia konfrontacji z jej dziełami już po odłożeniu *Tam, w moim kraju...* na półkę oraz zaproszeniem do samodzielnego odkrywania jej twórczości.

Wielowymiarowość eseju Osińskiego przeistacza się w gest wywrotowy także na tle pozostałych elementów samego tomu, w którym się znalazł, a zwłaszcza w zestawieniu z wyborami typograficznymi i ilustracyjnymi Janusza Górskiego, który zdecydował się na opatrzenie tekstów Konopnickiej zdjęciami i reprodukcjami XIX-wiecznych

wizerunków i symboli patriotycznych. Obrazki, hafty, przedmioty codziennego użytku wykorzystujące tę symbolikę w największym stopniu przyczyniają się do uproszczenia wizerunku Konopnickiej i sprowadzenia jej wyłącznie do bogoojczyźnianej retoryki. Choć Górski stara się w *Nocie o ilustracjach* wykazać innowacyjność swojego pomysłu, podkreślając rezygnację z wielokrotnie reprodukowanych w tym kontekście arcydzieł kształtujących zbiorową świadomość Polaków (np. drzeworytów Artura Grottgera czy obrazów Jana Matejki) na rzecz wizerunków tworzonych przez „zwykłych ludzi” (s. 153), koncepcja ta nie wydaje się dostatecznym usprawiedliwieniem tego wyboru. Zarówno obrazy Kossaka, jak i anonimowy haftowany malunek z wizerunkiem księcia Józefa Poniatowskiego (strona nienumerowana), choć wykorzystują odmienne środki artystycznego wyrazu i stanowią dowód różnej świadomości artystycznej swoich twórców, w obu tych kontekstach służą temu samemu celowi. W konsekwencji przyczyniają się do zawężenia wizerunku Konopnickiej, postrzeganej zresztą przez Górskiego wyłącznie jako autorkę wierszy „prostych, pełnych uczuć”, które „przemawiały do każdego”.

Narzuca się w tym miejscu pytanie: czy profilowanie sposobu lektury tekstów danego twórcy w ramach wyboru jego dzieł samo w sobie jest czymś złym? Odpowiedź może przynieść porównanie *Tam, w moim kraju...* z innym wydanym w tym samym roku wyborem wierszy Konopnickiej – *„Wszystkim krzywdom ziemi”. Sprawiedliwość*¹⁰. Przygotowana przez Elżę Kącką, a wydana przez Universitas antologia mieszcząca w sobie wiersze Konopnickiej i wybrane komentarze do jej twórczości nie stawia sobie za cel odsłonięcia wszystkich kart twórczości autorki *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, ale ma na celu wydobyć siłę głosu poetyckiego Konopnickiej. Poetka przemawia tutaj jako osoba przejęta krzywdą ludzką i jawnie sprzeciwiająca się wszelkiej niesprawiedliwości, a jednocześnie zdolna do wyrażenia swej postawy życiowej za pomocą szerokich środków artystycznego wyrazu – od melancholii, przez zjadliwą ironię (*Sobotni wieczór*), aż po krzyk rozpacz i oburzenia (*Do braci Zmartwychwstańców*). Temu samemu celowi służy wybór komentarzy z różnych epok dotyczących twórczości Konopnickiej (autorstwa Henryka Sienkiewicza, Pawła Hertz, Magdaleny Piekary i Mieczysława Rydzewskiego). Pomysł przedstawienia takiego właśnie obrazu twórczości Konopnickiej jednak – w odróżnieniu od tomu Skowery i Niewieczerał – jest jasny dla czytelnika od samego początku. *Tam, w moim kraju...* w swym niezdecydowaniu wydaje się w porównaniu z wyborem Kąckiej głosem zbyt nieśmiałym i zbyt często popadającym w bezpieczne, utarte koleiny.

Z edytorskiego punktu widzenia warto również podkreślić, że mając na uwadze odbiorcę docelowego tomu, którym nie jest czytelnik profesjonalny, niemal całkowite pominięto informacje, które mogłyby zaburzyć możliwość bezpośredniego kontaktu z tekstami Konopnickiej. Wskazówki bibliograficzne ograniczone zostały jedynie do zamieszczonego na końcu tomu *Wykazu źródeł*, który jednak nie odsyła do konkretnych adresów bibliograficznych poszczególnych tekstów, ale stanowi jedynie wypis wydań, z których korzystano podczas przygotowywania tomu. W połączeniu z brakiem informacji o podstawie wydania przy poszczególnych utworach sprawia, że czytelnik

¹⁰ M. Konopnicka, *„Wszystkim krzywdom ziemi”. Sprawiedliwość. Wiersze*, oprac. i wstęp E. Kącka, Kraków 2022.

zmuszony jest do porzucenia chronologicznego oglądu na twórczość Konopnickiej na rzecz układu problemowego. Edytorzy starali się przy tym korzystać z pierwszych wydań książkowych (pomijając – z wyjątkiem *Roty* – pierwodruki prasowe), niemal całkowicie rezygnując z odwoływania się do edycji krytycznej Czubka. Wszystkie teksty zostały jednak zmodernizowane zgodnie z regułami współczesnej polszczyzny (mimo że dokładny zakres ingerencji nie został podany). Chęcią zachowania przejrzystości temu nie sposób jest za to usprawiedliwić rezygnacji z jakiegokolwiek aparatu krytycznego czy przypisów (poza tymi wprowadzonymi przez samą Konopnicką). Choć zbyt obszerny aparat krytyczny mógłby stanowić barierę dla czytelnika-nieprofesjonalisty, to już np. brak tłumaczenia cytatów z języka francuskiego w *Morze odeszło* czy pominięcie kontekstu historycznego w niektórych tekstach mogą przyczynić się do zmniejszenia zrozumiałości zarówno samych tekstów, jak i kontekstu, w jakim powstały.

Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie wydaje się wyborem frapującym, stanowiącym wyraz walki rozmaitych, niemal sprzecznych tendencji w kształtowaniu obrazu Konopnickiej. Z jednej strony w większości tekstów oraz w szacie graficznej wyraźnie przebija się tradycyjny, konserwatywny wizerunek Konopnickiej jako poetki głęboko zaangażowanej w sprawy patriotyczne, uderzającej w bogoojczyźniane nuty, które choć stanowią wyraźne odzwierciedlenie swojego czasu, niekoniecznie muszą przemawiać do dzisiejszego czytelnika. Każdej części składowej tomu, która przyczyniłaby się do takiego zaszufładkowania wizerunku Konopnickiej, odpowiada jednak taki jego element, który przeczy temu obrazowi – i to zarówno na poziomie selekcji tekstów (np. fragmenty z *Głósów ciszy* obok *Roty*), jak i elementów towarzyszących utworom literackim (zwłaszcza na płaszczyźnie porównania wyboru ilustracji i najważniejszych tez posłowia). Owo wewnętrzne rozdarcie tomu mimowolnie, lecz wyraźnie podkreśla istotny fakt – nieprzystawalność twórczości Konopnickiej do żadnych z góry wyznaczonych ram oraz jej wielowymiarowość, niepozwalającą na zamknięcie jej w żadnym wyborze. Choć zatem padająca w posłowiu teza Osińskiego, że *Tam, w moim kraju...* „umożliwia lekturę niezaplanowaną i niewymuszoną” (s. 120) tekstów Konopnickiej, wydaje się postawiona nieco na wyrost, to jednocześnie pokazuje, że lektura taka jest potrzebna i konieczna. Dlatego tom ten może odnaleźć swoje miejsce na rynku wydawniczym jako początek samodzielnego, owocnego odkrywania Konopnickiej jako pisarki.

Bibliografia

- Budrewicz T., *O jubileuszach*, [w:] *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2010, s. 5–14.
- Czas pozytywistek: konferencja naukowa*, Muzeum HERstorii Sztuki, <https://muzeumherstorii sztuki.org/czas-pozytywistek-konferencja-naukowa/> [dostęp: 31.08 2023]].
- Galos A., *Polskie uroczystości ku czci ludzi kultury na tle obchodów rocznicowych na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lupa, Żarnowiec 2010, s. 15–31.
- Konopnicka – raz jeszcze*, red. M.J. Olszewska, Warszawa 2022.
- Konopnicka M., *Szpital żydowski w Warszawie*, wstęp i oprac. D.M. Osiński, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, R. VIII (L), s. 525–569.

- Konopnicka M., *„Wszystkim krzywdom ziemi”. Sprawiedliwość. Wiersze*, oprac. i wstęp E. Kącka, Kraków 2022.
- Osiński D.M., *O samotności wbrew samotności – Konopnicka i Orzeszkowa w miniaturze (proza)*, [w:] *Dwie gwiazdy, dwie drogi. Konopnicka i Orzeszkowa – relacje różne*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2011, s. 135–152.
- Osiński D.M., *W krainie dźwięków, wzruszeń i rytmu. O wyborach i praktykach tłumaczeniowych Marii Konopnickiej – prolegomena historycznoliteracko-bibliograficzne*, [w:] *Konopnicka – raz jeszcze*, red. M.J. Olszewska, Warszawa 2022, s. 347–386.
- Pastwa R.J., *Obchody roku Marii Konopnickiej w Żarnowcu*, „Colloquia Litteraria” 2022, z. 2, s. 199–210.
- Zwolińska A., *Warianty tekstu autorskiego a decyzje edytora. O edycji krytycznej dzieł Marii Konopnickiej (1915) Jana Czubka po ponad stu latach*, „Sztuka Edycji” 2021, nr 1, s. 79–82.

Marta Bolińska

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID 0000-0003-0480-7576

Dziewczyna wciąż w centrum uwagi? O przeobrażeniach i modyfikacjach powieści dla nastolatków

[*Od powieści dla dziewcząt do narracji dziewczyńskich*, red. Anna Nosek, Małgorzata Chrobak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2022, ss. 280]



Monografia zbiorowa *Od powieści dla dziewcząt do narracji dziewczyńskich* pod red. Anny Nosek i Małgorzaty Chrobak, stanowi czwartą część wartościowej serii, redagowanej przez Małgorzatę Chrobak i Katarzynę Wądolny-Tatar, zatytułowanej „Literatura i kultura dla dzieci i młodzieży (twórcy – tematy – konwencje)”, wydawanej od kilku lat przez Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. W jej skład wchodzi przede wszystkim prace, które odsłaniają istotne zjawiska artystyczne i kulturowe, przedstawiają strategie i kategorie obecne w literaturze i kulturze dla młodych odbiorców, prezentują osiągnięcia twórców sztuki słowa i obrazu. Do tej pory ukazały się:

- Tom 1: *(Re)konstrukcje przeszłości w prozie Antoniny Domańskiej*, red. M. Chrobak, K. Wądolny-Tatar (2019);
- Tom 2: *Michael Ende – czuły fantast*. *Sylwetka i strategia pisarska*, red. A. Bajorek, M. Chrobak, D. Szczęśniak (2020);
- Tom 3: *Imaginautka zaangażowana. Twórczość i biografia Doroty Terakowskiej z perspektywy XXI wieku*, red. K. Slany, K. Wądolny-Tatar (2021);
- Tom 4: *Od powieści dla dziewcząt do narracji dziewczyńskich*, red. M. Chrobak, A. Nosek (2022).

Właśnie w tomie z 2022 r., otwierając nowe kierunki refleksji, literaturoznawczy nie przekonują, że wciąż potrzeba tekstów dla młodych dziewcząt i o młodych, dorastających kobietach, bo to kategoria ważna i inna niż wszystkie (zob. np. nurt *young adults*). Czas adolescencji jest pomostem między dzieciństwem a dorosłością. Bycie nastolatkiem (czy precyzyjniej: nastolatką, osobą/dziewczyną w okresie dojrzewania) to jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny i silnie neurobiologicznie uwarunkowany okres, wpisany w bieg życia ludzkiego i z początkiem wieku XX uznany za ważną fazę kształtowania się tożsamości człowieka.

Badaczki z ośrodków akademickich w całej Polsce (Białystok, Katowice, Kielce, Kraków, Olsztyn, Opole, Poznań, Warszawa) proponują czytelnikowi wgląd w rozwiązania charakterystyczne dla rodzimej i powszechnej powieści dla dziewcząt w XIX w. (np. P. Krakowowa), dalej w prozie przedwojennej (pierwsza połowa XX w., w tym twórczość M. Dunin-Kozickiej czy L.M. Montgomery i in.) i powojennej (np. K. Siesicka, H. Snopkiewicz, E. Ostrowska, M. Musierowicz, M. Tomaszewska, A. Lindgren) oraz w utworach najnowszych, zwłaszcza z początku wieku XXI (m.in. M. Parr, J. Jagiełło, M. Kur, K. Szymeczko). We wspomnianej zbiorowej monografii autorki m.in. przypominają, że niekwestionowany wpływ na kształtowanie się powieści dla dziewcząt miał rozwój odmian gatunkowych, takich jak na przykład francuski romans sentymentalny, angielska powieść realistyczna, dawny romans awanturiczny czy heroiczno-miłosny, a nawet powieść podróżnicza, oraz że przemiany kulturowe, w tym rozwój nauk pedagogiczno-psychologicznych i nowych mediów (w tym technologii), także przyczyniły się do ukształtowania się i transformacji tej formy. Wpłynęły również na obraz przemian, które nadal zachodzą w jej obrębie. Oczywiście jasne jest, że na przestrzeni wieków powieść dla dziewcząt przeszła rozmaite modyfikacje, przysposobiła nowe konwencje i motywy, wreszcie poszerzyła grono odbiorców, stając się jedną z ważniejszych odmian literatury dla młodzieży, o czym także wspominają literaturoznawczynie w swoich studiach.

Opracowanie zostało podzielone na cztery części, z których każda oprowadza po nieco innych zakamarkach subgatunku, co sprzyja przejrzystości i uzasadnia merytoryczny podział książki. Całość buduje czternaście sprawnie i ze znanstwem napisanych artykułów. I tak pierwsza część skupia się na zagadnieniach „wychodzenia poza konwencję”, druga poświęcona została „pominięciom i przemilczeniom w prozie PRL-u”. Moduł trzeci przedstawia „buntowniczkę – anarchistkę – superbohaterkę”, zaś czwarty rozdział sytuuje czytelnika „w świecie emocji literackich”. Książkę otwiera merytoryczne wprowadzenie Małgorzaty Chrobak i Anny Nosek – *Powieść dla dziewcząt: ciągłość i przemiany*, które zarysowuje rozwój i ogląd powieści dla dziewcząt (z różnych perspektyw i w różnych kierunkach) oraz oprowadza po zawartości tomu. Redaktorki argumentują, że „dojrzewanie młodej dziewczyny znalazło swoją literacką formę w wieku XIX i przyjęło postać powieści dla dziewcząt, a wchodząca w dorosłość protagonistka oraz żeńskość, jako kategoria organizująca świat przedstawiony, zaważyły na fakcie, że gatunek ten nie miał szansy stać się lekturą koedukacyjną”¹.

¹ *Od powieści dla dziewcząt do narracji dziewczynskich*, red. A. Nosek, M. Chrobak, Kraków 2022, s. 7.

Początkowo więc polska literatura, w odróżnieniu od światowej, ulegała pewnemu skostnieniu, by dopiero z czasem przyjąć bardziej otwartą formułę. Podstawowe wyznaczniki zamykały się najpierw w kilku podstawowych przesłankach (nawet schematach), w tym przede wszystkim koncepcji głównej bohaterki (młodej, wzorowanej na modelu Kopciuszka), walorach dydaktycznych (wyraźnie moralizatorskie konotacje), nieskomplikowanej kompozycji (zwykle ze szczęśliwym zakończeniem) oraz dość konkretnie zaprojektowanej adresatce. Taki stan, z niewielkimi zmianami, trwał niemal do połowy XX w. Po 1945 r. uznana za anachroniczną, a nawet „wsteczną” i „szkodliwą” (za np. zbyt idealistycznie, nienaturalnie przedstawiany obraz świata, kokieterię, obłudne traktowanie miłości), swoje miejsce na rynku czytelnictwa i wydawniczym odmiana ta znalazła dopiero w latach 60. XX w. Stopniowo też proza dla dziewcząt zaczęła poszerzać swoje ramy (w tym rozwiązania artystyczne i zakres tematów, np. odejście od optymistycznego obrazu rzeczywistości, kryzys rodziny, konflikty rówieśnicze, krytyka świata dorosłych) i krąg odbiorców. Pod koniec wieku XX można nawet wskazać dwie zasadnicze odmiany, tj. prozę konsolacyjną, z elementami idealistycznego spojrzenia na rzeczywistość (np. twórczość M. Musierowicz) i psychologiczną (zawirowania w kontaktach międzyludzkich, bolesne i przyspieszone wchodzenie w dorosłość, m.in. proza K. Siesickiej)². W latach 90. XX stulecia pojawił się kryzys tożsamości narratora, literatura wchłonęła wzorce medialne i zaczęła poddawać się presji rynku wydawniczego³, co także zaważyło na kształcie powieści dla dziewcząt, podobnie jak rozwój dyskursu feministycznego.

Wyjaśniając znaczenie tytułu, redaktorki tomu podkreślają, iż chodziło o to, by: „dotychczasowe kwalifikacje gatunkowe zastąpić kategorią »opowieści« (narracji), akcentując w ten sposób samą »czynność opowiadania«, która jest odwieczną potrzebą człowieka”⁴. Ważny zatem stał się fakt, że punkt ciężkości gatunku został przesunięty z jego cech charakterystycznych (elementarnych i zarazem dystynktywnych) na wagę i znaczenie samego opowiadania, czyli narracji, dzięki której wyrażane i porządkowane jest ludzkie życie. Jak czytamy we wstępie: „[...] epitet »dziewczyńskość« odnosiemy do figury dziewczynki-buntowniczkii, która w różnych wcieleniach pojawiała się, co prawda, już wcześniej w arcydziełach literatury dziecięcej [...], ale dopiero w ostatnich latach na dobre uprawomocniła swoją pozycję w rodzimej prozie, wypierając postać »grzecznej panienci«. Kategoria »narracji dziewczyńskich« eksponuje przejście od literatury dla dziewcząt do literatury dziewczyńskiej, czyli zbuntowanej, anarchystycznej [...]”⁵. Uwzględnia również zastosowaną w utworach strategię komunikacyjną (m.in. związaną z przesuwaniem afektów przypisywanych kobiecie ze sfery prywatnej do publicznej i, co może się z tym wiązać, z poszerzeniem adresu czytelnictwa).

² G. Skotnicka, *Powieść dla dziewcząt*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław 2002, s. 310–313.

³ G. Leszczyński, *Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia*, [w:] *Sezamie, otwórz się! Z nowych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch, K. Gajda, Kraków 2001, s. 54.

⁴ *Od powieści dla dziewcząt...*, dz. cyt., s. 12.

⁵ Tamże.

*

Część pierwsza monografii zbiorowej zawiera trzy rozprawy: Anny Nosek, Bożeny Olszewskiej, Michaliny Wesołowskiej, i wprowadza w kwestie elementarnych cech powieści dla dziewcząt, ale też autorskich rozwiązań, które unaoczniają liczne przykłady łamania konwencjonalnych układów. I tak Anna Nosek w tekście „*Wspomnienia wygnanki*” Pauliny Krakowowej – w kręgu i poza kręgiem XIX-wiecznej powieści dla dziewcząt przypomina, nieco już zapomnianą, pisarkę w kontekście rozważań o przemianach powieści dla dziewcząt. Autorka zwraca uwagę na walory czytelnicze i literackie powieści. Uświadamia też, że *Wspomnienia wygnanki* cieszyły się dużą popularnością w XIX w. Badaczka na wielu konkretnych przykładach wykazuje, że powieść m.in. zainspirowana została prozą Klementyny Hoffmanowej (z Tańskich), co więcej, łączy w sobie cechy typowego utworu dla dziewcząt (ze specyficzną ukształtowaną osobą bohaterki) z innymi odmianami prozy, w których ważną rolę odgrywają takie kategorie, jak podróż, sensacja, przygoda. Wykreowana przez Krakowową postać Marii, głównej bohaterki *Wspomnień...*, wyposażona została w istotne w XIX w. przymioty młodej dziewczyny (m.in. wrażliwość, pobożność, odwaga, otwartość na różne rozwiązania, umiejętność radzenia sobie z problemami, kreatywność), które pozwalają uznać ją za wzór do naśladowania (dokonuje się przy tym proces dojrzewania bohaterki obdarzonej i siłą charakteru, i delikatną naturą). Jej konstrukcja osobowościowa jednocześnie umożliwia sformułowanie wniosku, że ma ona wszelkie cechy modelu postaci preemancypacyjnej. Takie ustrukturuwanie bohaterki oraz nadanie powieści charakteru podróżniczo-przygodowego prowadzi do konkluzji, że mamy do czynienia z utworem wychodzącym poza konwencję (m.in. pierwsza polska robinsonada).

Bożena Olszewska w rozprawie *Od małej Ani do panny Anny. O bohaterce trylogii Marii Dunin-Kozickiej „Ania z Lechickich Pól”* udowadnia, że czasem wartość poznawcza czy historycznoliteracka tekstu może być równie cenna, co artystyczna czy estetyczna. Analizując trylogię Marii Dunin-Kozickiej, zwraca uwagę na fakt niejednorodności gatunkowej utworów wchodzących w jej skład. W cyklu o *Ani z Lechickich Pól* pojawiają się zarówno znamienne dla powieści dla dziewcząt składniki, w tym przede wszystkim postać głównej bohaterki (dorastająca dziewczyna, subtelna, szczerza patriotka, z religijną naturą) oraz inicjacyjny charakter utworu (uwzględnione etapy osiągania dojrzałości, zasygnalizowane choćby w nazwach poszczególnych części: *Dzieciństwo, Młodość, Miłość*). Związek ze schematem powieści dla dziewcząt dostrzec można również w klasycznym układzie fabularno-kompozycyjnym (pensjonarka na tle rodziny) oraz w wymowie powieści (naczelną ideą staje się właściwe wychowanie i uformowanie ideowo-duchowe młodej osoby). Badaczka wskazuje jednocześnie na szereg powinowactw gatunkowych w trylogii. Dostrzega związki m.in. z romansem kresowym i bolszewickim, powieścią przygodową, historyczną czy szkolną, a nawet opowieścią biograficzną i baśnią.

Michalina Wesołowska przedstawia „*Powieść mojego życia*”. *Zarys polskiej recepcji „Anne of Green Gables” Lucy Maud Montgomery w XXI wieku*, śledząc recepcję powieści Lucy Maud Montgomery w Polsce. Badaczka, wykorzystując jako źródło wiedzy o warunkach odbioru *Ani z Zielonego Wzgórza* bogaty materiał badawczy, w tym zwłaszcza artykuły naukowe, publicystyczne, recenzje przekładów, adaptacje filmowe oraz wpisy

(posty) internetowe, dochodzi do wniosku, że Ania jako bohaterka literatury wciąż jest bliska czytelnikom, niezależnie od upływającego czasu. Autorka szkicu dba również o uwydatnienie współczesnych stylów odbioru oraz głównych tendencji i potrzeb czytelniczych.

W części drugiej: *Pominięcia i przemilczenia w prozie okresu PRL-u* pojawiają się trzy prace: Magdaleny Budnik, Doroty Pielorz oraz Justyny Szlachty-Ignatowicz. Część ta bowiem poświęcona została, wciąż za rzadko podejmowanemu w badaniach, modułowi, jakim są ograniczenia literacko-kulturowe w czasach PRL-u. Otwiera ją szkic Magdaleny Budnik, w którym autorka analizie poddaje, zgromadzone m.in. w Archiwum Akt Nowych, materiały cenzorskie. W artykule *Cenzurowanie powieści dla dziewcząt w latach 1955–1970 – na wybranych przykładach* dokonana została wnikliwa infiltracja powieści dla dziewcząt pod kątem działania ręki cenzora, z uwzględnieniem różnych sposobów kontrolowania i „weryfikacji” utworów oraz wynikających z nich skutków. Biorąc pod uwagę zapiski cenzorów, badaczka wskazuje m.in. na specyficzne oczekiwania wobec pisarzy i literatury, wynikające przede wszystkim z założeń socrealizmu (np. niechęć do twórców przedwojennych, krytyka powieści dla dziewcząt). W orbicie jej zainteresowań znalazły się przede wszystkim teksty z zakresu literatury polskiej (m.in. H. Górską, H. Snopkiewicz, N. Rolleczeck, L. Woźnicka). Z literatury powszechnej nowe oświetlenie otrzymuje m.in. cykl Lucy Maud Montgomery o Ani Shirley. Autorka pokusiła się także o wskazanie strategii pisarskich wybranych pisarzy (K. Siesickiej, E. Nowackiej, M. Musierowicz i in.).

Dorota Pielorz podejmuje ważny temat dotyczący lektur z gatunku „powieść dla dziewcząt”, decydując się na konkretne ramy czasowe (1961–1989). Zarysowując tło historyczne, w tym „oświatowe” (*Znacząca (nie)obecność – kilka uwag o miejscu polskich powieści dla dziewcząt wśród lektur szkolnych w okresie PRL-u*), rozpatruje przyczyny nieobecności tudzież obecności niektórych autorów (lub utworów) w powojennych kanonach edukacji formalnej. Autorka dowodzi, że powieści dla dziewcząt miały szansę zaistnieć głównie jako lektury uzupełniające, dodatkowe, poza zasadniczą listą. Taki los spotkał niektóre utwory Kornela Makuszyńskiego, Ireny Jurgielewiczowej, Krystyny Siesickiej, Hanny Ożogowskiej i in. Badaczka, odkrywając pewną prawidłowość w doborze lektur, konstatuje, że wśród pomijanych tytułów umieszczano przede wszystkim te, które podejmowały tzw. niewygodne tematy. Pielorz ujawnia, że na listach lektur obowiązkowych nie figurowały powieści m.in. Ewy Ostrowskiej czy Małgorzaty Musierowicz. Do łask powróciły z początkiem lat 90. XX wieku.

Justyna Szlachta-Ignatowicz przedstawia istotny wątek, z punktu widzenia zarówno powieści dla dziewcząt, jak i potencjalnego odbiorcy, jakim są *Problemy dorastającej dziewczyny w powieściach Haliny Snopkiewicz*. Badaczka postanowiła reaktywować interpretacyjnie twórczość Snopkiewicz. Przyglądając się ukształtowanym przez urodzoną w Zawierciu pisarkę kilku młodocianym bohaterkom, dochodzi do wniosku, że dość dokładnie poznajemy zarówno proces ich dojrzewania, jak i warunki, w jakich dorastają, w tym relacje rodzinne, szkolno-uczuciowe perypetie, czasy, w których przyszło im żyć (lata 60. i 70. XX w.). Ponadto obecne w powieściach okruciny przeszłości dowodzą, że II wojna światowa i trauma, którą pozostawiła, wciąż rzutuje na czas współczesny i wbija się klinem w życie bohaterek *Słoneczników*, *Kołowrotka*,

Tabliczki marzenia. Konkludując, autorka upatruje w twórczości Haliny Snopkiewicz wartości uniwersalnych, które czynią prozę pisarki ponadczasową, przeto wciąż będącą przedmiotem zainteresowania współczesnych czytelników i naukowców.

W części trzeciej przypomniane i niejako na nowo ukazane zostały tzw. bohaterki niepokorne. W bloku tym mamy do czynienia nie tylko z osobliwymi postaciami, ale też z nowymi słownikami teoretycznymi (wg Ryszarda Nycza). Autorki (Ewelina Pocheć, Małgorzata Wójcik-Dudek, Iwona Misiak, Grażyna Lewandowicz-Nosal) wprowadzają m.in. takie ścieżki metodologiczne, jak studia genderowe, ekofilozofię czy kategorię postpamięci. Artykuł Eweliny Pocheć – *Bunt, gender, ekologia – (anty)dydaktyczny projekt Astrid Lindgren? Lektura „Ronji, córki zbójnika”* – proponuje ciekawe i dość odważne odczytanie znanego tekstu Astrid Lindgren (polskie wydanie: 1981), co samo w sobie należy docenić. Autorka powraca do utworu, dokonując jego swoistej reinterpretacji. Sięgając do krytyki feministycznej, postrzega bohaterkę jako zaprzeczenie dość stereotypowego wizerunku tzw. grzecznej dziewczynki/panienki, nazywa ją *girl power* oraz widzi w niej „dziecko lasu”, uruchamiając jednocześnie ścieżkę ekofilozofii.

Małgorzata Wójcik-Dudek rozpatruje posthumanistyczne relacje człowieka i natury, prezentując *Dziewczyńską postpamięć natury. „Ostatnie drzewo na Ziemi” Małgorzaty Kur*. Autorka artykułu proponuje zaliczyć utwór do nurtu tzw. literatury dziewczynskiej we współczesnej prozie. Wśród argumentów pojawia się ten, że konstrukcja postaci powieściowych wyrasta z ekofeminizmu i stanowi wypadkową wspólnych spraw świata kobiet i natury. Badaczka spogląda na bohaterkę, Kalinę, przez pryzmat losów postaci z innych porządków, w tym epoki kryzysu klimatycznego: Greta Thunberg (słynny strajk nastolatki w obronie klimatu) i Janiny Duszejko (bohaterki utworu *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk). W ujęciu badaczki bohaterka *Ostatniego drzewa... została wyposażona w „dziewczyńską postpamięć natury”, którą odziedzyczyła po przodkach/przodkiniach. Jej bunt, niezgoda, gniew i nieposłuszeństwo prowadzą nie do anarchii, lecz do troski o cały świat.*

Iwona Misiak w artykule pt. *Anarchiczna dziewczynskość w trylogii Agnieszki Wolny-Hamkało: „Nikt nas nie zapomni”, „Lato Adeli”, „Po śladach”* dokonuje analizy wątku bohaterki (Adeli), w ramach którego kreacja postaci poddawana jest wnikliwemu i sprawnie przeprowadzonemu oglądowi badawczemu. Autorka koncentruje uwagę na wciąż dość rzadko podejmowanym w badaniach literackich zagadnieniu rozpadu norm. Dostrzegając „anarchiczną dziewczynskość” i tzw. łobuzerskie zachowania bohaterki, dochodzi do wniosku, że proponowany przez pisarkę „anarchiczny ład” stanowi rodzaj „porządku bez władzy”, gdzie dominuje niescentralizowana i nieprzymusowa organizacja społeczności. Służy tym samym zasadzie innego układu, czyli takiego, który pozwala na budowanie własnego systemu wartości, u podłoża którego tkwi podświadoma potrzeba i wiara w życzliwą obecność i pomoc innych. Trylogia, w przekonaniu badaczki, jako projekt literacki również jest „wywrotowa i anarchiczna”, bowiem wpisane weń zostały – nie tylko podwójny adres odbiorczy, ale i gra z konwencjami czy idea wielogatunkowości.

Jako materiał źródłowy Grażynie Lewandowicz-Nosal posłużyły dwie powieści dla młodzieży, tj. *Wywrotka* i *Kwiciareczka* Kazimierza Szymeczki. Zdaniem badaczki autor wiernie odtwarza w swych utworach katowickie Bogucice, w przestrzeni których

sytuuje postaci nastoletnich bohaterek. Tytułowa Wywrotka, czyli Baśka Mularczyk, jest kreacją przypominającą dawne wojowniczkę (krynna, twarda, oschła, uwikłana w trudną sytuację rodzinną), druga natomiast (Małgosia) spowinowacana została z wrażliwymi, silnymi i dynamicznie subtelnymi „królewnami”. W przypadku tych odmiennych postaci wspólnym mianownikiem staje się lista priorytetów, którymi dziewczęta kierują się w życiu (rodzina, szacunek dla tradycji, autorefleksja, życiowa aktywność, samodzielność itd.).

Część czwarta przynosi teksty: Magdaleny Kuczaby-Flisak, Agnieszki Miernik, Małgorzaty Chrobak oraz Joanny Chłosta-Zielonki, w których autorki skupiają się na świecie emocji, sięgając m.in. do ustaleń Joanny Papuzińskiej (*Dziecko w świecie emocji literackich*).

Magdalena Kuczaba-Flisak uwagę koncentruje na prozie norweskiej pisarki, Marii Parr, z początku XXI w. Jej dylogia badana jest zarówno pod kątem genologicznych przesunięć, jak i adresu czytelniczego (*Powrót do wrażliwości. Krytyczna analiza współczesnej powieści dla dziewcząt*). Nie bez znaczenia jest także kulturowy kontekst, w którym osadzone zostały utwory. Ich bohaterki doświadczają traum (śmierć bliskiej osoby), którym towarzyszą emocje poddane opisowi poprzez kolorystyczną wizualizację otoczenia. Jednocześnie sposób nakreślenia sylwetek i losów Leny i Tonji odsłania ich niepokorne usposobienie, co pozwala uznać je za *girls power* i rozszerzyć adres czytelniczy (dla młodych i dorosłych, w tym *young adults*).

Tekst Agnieszki Miernik podejmuje atrakcyjny poznawczo problem badawczy związany z motywem wędrówki w odniesieniu do prozy Marty Tomaszewskiej inspirowanej ważną pracą Maureen Murdock (*Archetypowa podróż bohaterki. Marta Tomaszewska i Maureen Murdock – spotkania*). Literaturoznawczyni rozpatruje losy postaci zarówno z literackiego, jak i antropologiczno-psychologicznego punktu widzenia. Mityczna podróż bohaterki *Urwanego śladu*, Uliśki, pozwala poznać skomplikowane, a jednocześnie dość powszechne etapy i zadania w drodze do dojrzałości, począwszy od symbolicznego oddzielenia od matki, przez fazę prób i zmagañ, aż po odkrycie własnego miejsca w otaczającym świecie.

Małgorzata Chrobak, zajmując się powieściami *Kawa z kardamonem*, *Czekolada z chilli*, *Tiramisu z truskawkami*, *Mleko z miodem*, proponuje *Ćwiczenia (z) emocji w prozie dla młodzieży Joanny Jagiełło*. Bada cykl pod kątem jego hybrydowej natury i kondycji afektywnej książkowych postaci (konceptualizacja emocji – prostych i złożonych). Wśród spostrzeżeń autorki pojawiają się na przykład te, które przynoszą ważne rozpoznanie typologiczne – tetralogia Jagiełło stanowi przykład zanikania powieści dla dziewcząt w tradycyjnej formie. Powodów upatruje m.in. w przemianach, którym zaczęła podlegać proza dla młodzieży w XXI w. Autorkę artykułu interesują również tzw. pozaautorskie sposoby modelowania emocji, w tym zwłaszcza szeroko rozumiana strona (typo)graficzna (np. projekty i wygląd okładek, rekomendacje, streszczenia, parateksty itp.).

Joanna Chłosta-Zielonka zaprojektowała tekst, który stanowi rodzaj rekapitulacji dotychczasowych dziejów powieści dla dziewcząt, z jej osobliwościami i przemianami, przeobrażeniami formalnymi, tematycznymi i kulturowymi (m.in. nowe media, kultura ponowoczesna). Za materiał ilustracyjny posłużyła tzw. seria deserowa (nazywana

także kawową) Joanny Jagiełło, którą autorka badała zgodnie z wykładnią psychoanalizy Andre Greeme'a (*Model powieści dla dziewcząt w XXI wieku na przykładzie „deserowej” serii Joanny Jagiełło*). Naukową refleksją objęta została przede wszystkim relacja między matką i córką, z której m.in. wynika, że córka może stała się ofiarą tzw. martwej matki, nieobecnej emocjonalnie w życiu dziecka. Według autorki rozprawy pisarka nie tylko podejmuje się ukazania skomplikowanych problemów młodych ludzi i ich rodzin, ale także stara się wskazywać możliwości ich rozwiązywania.

*

Podział monografii na cztery części wydaje się być zatem ciekawy, zasadny, dobrze umotywowany historycznie i metodologicznie, klarowny i przejrzysty, bogaty poznawczo i merytorycznie. Realizuje też zadanie powierzone literaturoznawcom, jakim było wskazanie charakteru przemian oraz rozwoju „kierunku powieści dla dziewcząt: wobec rozluźnienia tradycyjnych wzorców powieści dla młodzieży, swobodnego łączenia w obrębie utworów z żeńskimi protagonistkami różnych gatunków i stylów [...]”⁶. Uwaga badaczek bowiem zogniskowana (a zarazem rozproszona) została na wybranych, ale istotnych z punktu widzenia gatunku i zmian w nim zachodzących aspektach fabularno-konstrukcyjnych i artystycznych. Wszystkie teksty (i każdy z osobna) stanowią wartościowy wkład w badania nad kondycją powieści dla dziewcząt i o dziewczętach w aspekcie kulturowym, temporalnym i genologicznym. Wspierają, uzupełniają, rozszerzają i w pewnym stopniu kontynuują zakres zagadnień podjętych w już istniejących pracach, wzbogacając dotychczasowy dorobek literaturoznawczy, na który składają się m.in. wypowiedzi Krystyny Kulickowskiej, Ireny Słońskiej, Anny Kruszewskiej-Kudelskiej, Gertrudy Skotnickiej, Zofii Brzuchowskiej, Elżbiety Krużyńskiej, Moniki Graban-Pomirskiej, Małgorzaty Wójcik-Dudek, Beaty Rynkiewicz, Dominika Borowskiego i in.

Monografia stanowi cenny wkład w rozwój badań nad prozą dla młodzieży i świadczy o tym, że wciąż potrzeba obszernych, kompetentnie przygotowanych i – w miarę możliwości na bieżąco rejestrujących dokonania w powieści dla dziewcząt – opracowań. Jej zawartość jako pracy wieloautorskiej zbliża się jednocześnie ku ujęciu panoramicznemu, i paradoksalnie – siłą rzeczy – wciąż wycinkowemu. Pozwala jednocześnie na przekonanie, że zbiór stanowi owoc wieloletnich oraz kompetentnie i skrupulatnie prowadzonych badań nad tą „subodmianą”, zarówno w odniesieniu do rodzimej twórczości, jak i powieści z literatury powszechnej. Równie ważna i godna podkreślenia jest świadomość literaturoznawczyń co do własnego wkładu w ustalenia naukowe, zarówno teoretyczne, jak i interpretacyjne, oraz rzeczowość w formułowaniu wniosków, a także oryginalność podejść badawczych.

Jak wynika z lektury tomu, w centrum zdarzeń fabularnych wciąż pozostaje dziewczyna w okresie dojrzewania, ale konteksty i społeczności, w których funkcjonuje, stają się równie ważne jak ona sama, podobnie jak jej głos i stosunek do siebie i świata. Mimo że od lat powieść dla dziewcząt traktowana jest jako świadoma kontaminacja powieści młodzieżowej, romansu dydaktyczno-moralnego, sentymentalnego czy

⁶ Tamże, s. 11.

psychologicznego, a nawet tzw. literatury kobiecej, postacią pierwszoplanową wciąż jest dorastająca dziewczyna, która, poznając otoczenie, społeczne zależności i ludzi, dokonuje filtracji świata, postrzegając go przez siatkę własnych przeżyć, potrzeb i doświadczeń. W XIX w. jeszcze ułożona, podatna na wpływy i oddziaływania, bohaterka tego rodzaju prozy stopniowo się emancypuje, uniezależnia i usamodzielnia (zwłaszcza w literaturze drugiej połowy XX stulecia), by wreszcie głośno i bez skrępowania wyartykułować swoje poglądy, pragnienia i oczekiwania (tuż za progiem XXI w.).

Licząca 280 stron i 14 artykułów krakowska monografia jest więc cenną propozycją dla studentów, naukowców czy rodziców, uświadamia bowiem, że także w podgatunku, zwanym tradycyjnie powieścią dla dziewcząt⁷, dokonuje się poważna zmiana zarówno względem adresata (poszerzenie zakresu odbioru), jak i w ramach spektrum podejmowanych zagadnień oraz sposobów ich przedstawiania.

Bibliografia

- Białek J.Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939*, Warszawa 1979.
- Borowski D., *Między dzieciństwem a dorosłością: O polskich powieściach dla młodzieży w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku*, Nowy Targ 2022.
- Brzuchowska Z., *Powieść dla dziewcząt*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997.
- Brzuchowska Z., *Współczesne powieści dla dziewcząt, czyli baśniowe dziedzictwo*, [w:] *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*, red. L. Ludorowski, Lublin 1998.
- Frycie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. 1: *Proza*, Warszawa 1978.
- Frycie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. 2: *Baśń i bajka, poezja, książki dla najmłodszych, utwory sceniczne, grafika, czasopiśmiennictwo, krytyka literacka*, Warszawa 1982.
- Frycie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1970–2005. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2014.
- Graban-Pomirska M., *Szkoła narzeczonych. O powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Gdańsk 2006.
- Kaniowska-Lewańska I., *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, Warszawa 1973.
- Kruszewska-Kudelska A., *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945*, Wrocław 1972.
- Kruszyńska E., *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2009.
- Kuliczowska K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918*, Warszawa 1975.
- Kuliczowska K., *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1970.
- Leszczyński G., *Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia*, [w:] *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch, K. Gajda, Kraków 2001.
- Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro, Kraków 2008.

⁷ A. Kruszevska-Kudelska, *Polskie powieści dla dziewcząt po roku 1945*, Wrocław 1972, s. 6.

- Nycz R., *Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 18–40.
- Papuzińska J., *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996.
- Rynkiewicz B., *Pomiędzy biernością a buntem. Literackie wizerunki współczesnych dziewczyn w prozie polskiej po 1989 roku*, Wrocław 2013.
- Skotnicka G., *Odbiorca wpisany w dziewiętnastowieczne powieści dla dziewcząt*, [w:] *Miejsce dziecka w komunikacji literackiej*, red. B. Żurkowski, Warszawa – Poznań 1989.
- Skotnicka G., *Powieść dla dziewcząt*, [w:] *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław 2002, s. 310–313.
- Słońska I., *Dzieci i książki*, Warszawa 1959.
- Wójcik-Dudek M., *Czytająca dziewczyna. O przemianach współczesnej powieści dla dziewcząt*, [w:] *Literatura dla dzieci i młodzieży po roku 1980*, red. K. Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 59–78.

Spis treści

STUDIA I ROZPRAWY

Maria Berkan-Jabłońska

Gertruda Komorowska – powieść Marii z Chłędowskich Pomezkańskiej.
Kobiety wariant historii słynnego mezaliansu 3

Aleksandra Ewelina Mikinka

Trzy wizje Ukrainy w twórczości Aleksandra Karola Grozy 27

Aneta Mazur

Wschodniogalicyskie Podkarpacie Juliusza Turczyńskiego –
portret „z niedalekiej przeszłości” 41

Barbara Szargot

O aluzji biblijnej w *Faraonie* Bolesława Prusa 57

Vira Neszew

„Sztuka dla sztuki” czy „sztuka dla narodu”? Działalność artystyczna,
krytycznoliteracka oraz wydawnicza Iwana Trusza wobec wyzwań
ukraińskiego życia społecznego w Galicji na przełomie XIX i XX wieku 73

Magdalena Sadlik

„Nie burza to była, ale dziejowy HURAGAN” – wokół powieści
Wacława Gąsiorowskiego 95

Dorota Samborska-Kukuć

Zabawy mędrców Antoniego Wysockiego – powieść z życia
akademików krakowskich XVI wieku 109

Krystyna Zabawa

The Memory of the Great War in two books for children –
Polish and English perspectives 125

Tadeusz Bujnicki

„Córa Sienkiewicza”. *Złota wolność* Zofii Kossak. Historia i współczesność 139

Zofia Ozaist-Zgodzińska

Czy Zofia Kossak pisze herstorię? Literacki portret Maryny Mniszech
w powieści *Złota wolność* 165

Margreta Grigorova

Głos Kasandry. Prognostyczne wizje wojny (*Przyszła wojna*
Władysława Sikorskiego i *Dwa końce świata* Antoniego Słonimskiego) 183

Dorota Kielak

Historia i biografia, czyli o trylogii ukraińskiej Józefa Łobodowskiego 203

Dawid Kopa

Obraz Wschodu w powieściach historycznych Kazimierza Korcozowicza 219

Maria Jolanta Olszewska	Jana Ziółkowskiego rozrachunki z polską historią (<i>Kawaler złotej ostrogi</i>)	239
Magdalena Ślawska	O literackich losach opowieści o bitwie na Kosowym Polu i próbie przybliżenia jej polskim czytelnikom dziecięcym	257
Anna Choma-Suwala	Obrazy władców i szlachty polskiej w prozie historycznej Romana Iwanyczuka	277
László Kálmán Nagy	Reinterpretacja poetyki węgierskiej powieści historycznej w utworach najnowszych	297
Joanna Królak	Obraz lat 50. XX wieku w prozie epistolarno-wspomnieniowej Antonína Bajaji <i>Nad piękną modrą Dřevnicą</i>	311
Tomasz Ryrych	Przemrażanie historii. <i>Lód</i> Jacka Dukaja jako metapowieść historiograficzna	323
Katarzyna Horabik	Konstruowanie siebie w opowieści – o historii i tożsamości w <i>Domu kata</i> Andrei Tompy	335
Rafał Majerek	Pamięć o Holokauście w najnowszej prozie słowackiej (na przykładzie powieści Silvestra Lavříka <i>Niedzielne szachy z Tisą</i>)	349
Natalia Lemann	Historie alternatywne i steampunk a emancypacja i prawa kobiet. Rozważania wstępne	363
Marta Eloy Cichocka	Grunt to historia? Vicente Luis Mora i jego <i>Centroeuropa</i> (2020) jako metapowieść intrahistoryczna	383

VARIA

Urszula Kolberova	Tematyka chłopska w literaturze czeskiej drugiej połowy XIX i w XX wieku	405
Jakub Kozaczewski	Kraków? Jerozolima? Problemy z przestrzenią, czasem i tożsamością w wierszu Ryszarda Krynickiego <i>Tak, jestem</i>	417

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Aleksandra Sędfakowska	(Nie)znana Konopnicka – w roku jubileuszowym 2022 (sprawozdanie)	429
-------------------------------	--	-----

Piotr Borek

Renesansowa sztuka parafrazy – nowe wydanie *Psalterza Dawidowego*
Mikołaja Reja
[Mikołaj Rej, *Psalterz Dawidów (1543)*, opracowanie i transkrypcja
zabytku Danuta Kowalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego,
Łódź 2022, ss. 525]

433

Iwona Przybysz

Warto czytać Konopnicką
[Maria Konopnicka, *Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie*, wybór tekstów
Marta Niewieczerał, Maciej Skowera, wybór ilustracji Janusz Górski,
wstęp Ewelina Rąbkowska, posłowie Dawid Maria Osiński,
Biblioteka Publiczna Miasta Stołecznego Warszawy – Biblioteka Główna
Województwa Mazowieckiego, Warszawa 2022, ss. 156]

439

Marta Bolińska

Dziewczyna wciąż w centrum uwagi? O przeobrażeniach
i modyfikacjach powieści dla nastolatek
[*Od powieści dla dziewcząt do narracji dziewczyńskich*, red. Anna Nosek,
Małgorzata Chrobak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu
Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2022, ss. 280]

447

Spis treści

STUDIES AND DISSERTATIONS

Maria Berkan-Jabłońska

Gertruda Komorowska – a novel by Maria Pomezkańska née Chłędowska.
A female version of the famous misalliance story 3

Aleksandra Ewelina Mikinka

Three visions of the Ukraine in Aleksander Karol Groza's literary output 27

Aneta Mazur

Eastern Galician Subcarpathia of Juliusz Turczyński – a portrait
from "the recent past" 41

Barbara Szargot

About biblical allusion in *Faraon* by Bolesław Prus 57

Vira Neszew

"Art for the art's sake" or "art for the nation"? Iwan Trusz's artistic,
critical literary and publishing activity against the challenges
of Ukrainian social life in Galicia at the turn of the 19th
and 20th centuries 73

Magdalena Sadlik

"It wasn't a storm but a historical HURRICANE" –
around Waław Gąsiorowski's novel 95

Dorota Samborska-Kukuć

Zabawy mędrców by Antoni Wysocki – a novel about the life
of academics from Krakow in the 16th century 109

Krystyna Zabawa

The Memory of the Great War in two books for children –
Polish and English perspectives 125

Tadeusz Bujnicki

"Córa Sienkiewicza" (Sienkiewicz's daughter). *Złota wolność*
by Zofia Kossak. History and modern times 139

Zofia Ozaist-Zgodzińska

Is Zofia Kossak's work a herstory? A literary portrait of Maryna Mniszech
in the novel *Złota wolność* 165

Margreta Grigorova

Cassandra's voice. A prognostic vision of the war between journalism
and literature. (*The Future War* by Władysław Sikorski
and *Two Ends of the World* by Antoni Słonimski in the context
of forecasts of the 1930s) 183

Dorota Kielak	History and biography in the Ukrainian trilogy by Józef Łobodowski	203
Dawid Kopa	The image of the East in historical novels by Kazimierz Korkozowicz	219
Maria Jolanta Olszewska	Jan Ziółkowski's reconciliation with the Polish history (<i>Kawaler złotej ostrogi</i>)	239
Magdalena Ślawska	The Battle of Kosovo and an attempt at presenting it to Polish young readers	257
Anna Choma-Suwata	The images of Polish rulers and nobility in Roman Iwanyczuk's historical prose	277
László Kálmán Nagy	Reinterpretation of Hungarian poetry in the latest works. Introduction	297
Joanna Królak	The image of the 1950s in epistolary-memoir prose by Antonín Bajaja <i>Nad piękną modrą Dřevnicą</i>	311
Tomasz Ryrych	Freezing over history. <i>Lód</i> (Ice) by Jacek Dukaj as a historiographic metanovel	323
Katarzyna Horabik	Constructing oneself in a story – about history and identity in <i>Dom kata</i> (<i>The Hangman's House</i>) by Andrea Tompa	335
Rafał Majerek	The memory of the Holocaust in modern Slovak prose (as exemplified by Silvester Lavrik's novel <i>Niedzielne szachy z Tisą</i>)	349
Natalia Lemann	Alternative histories and steampunk vs. emancipation and women's rights. Preliminary considerations	363
Marta Eloy Cichocka	History is the key? Vicente Luis Mora and his <i>Centroeuropa</i> (2020) as an intrahistorical metanovel	383

VARIA

Urszula Kolberova	Peasant theme in the Czech literature of the second half of the 19 th century and the 20 th century	405
Jakub Kozaczewski	Krakow? Jerusalem? Problems with space, time and identity in Ryszard Krynicki's poem <i>Tak, jestem</i>	417

REVIEWS AND REPORTS

Aleksandra Sędkowska

(Un)known Konopnicka – in the jubilee year 2022 (an account) 429

Piotr Borek

The Renaissance art of paraphrase – a new edition of *Psalterz Dawidowy* by Mikołaj Rej

[Mikołaj Rej, *Psalterz Dawidów (1543)*, opracowanie i transkrypcja zabytku Danuta Kowalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022, ss. 525] 433

Iwona Przybysz

It's worth reading Konopnicka

[Maria Konopnicka, *Tam, w moim kraju, w dalekiej stronie*, wybór tekstów Marta Niewieczyżał, Maciej Skowera, wybór ilustracji Janusz Górski, wstęp Ewelina Rąbkowska, posłowie Dawid Maria Osiński, Biblioteka Publiczna Miasta Stołecznego Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, Warszawa 2022, ss. 156] 439

Marta Bolińska

A girl still in the centre of attention? About transformations and modifications in novels for teenagers

[*Od powieści dla dziewcząt do narracji dziewczyńskich*, red. Anna Nosek, Małgorzata Chrobak, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2022, ss. 280] 447

Opracowanie redakcyjne i korekta

Agnieszka Boniatowska

Korekta językowa

Małgorzata Urban-Cieślak (język angielski)

Skład i łamanie

Zuzanna Konieczna

Wydawnictwo Naukowe UKEN

Redakcja/Dział Promocji

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks: 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

www.wydawnictwoup.pl