

12. Sławiński J. Hasło: humoreska / Janusz Sławiński // Słownik terminów literackich / Pod red. J. Sławińskiego. — Wrocław—Warszawa—Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. — 577 s.
13. Słownik Języka Polskiego. — T. II / Ułożony pod red.: J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego. — Warszawa : Nakładem prenumeratorów i kasy im. Mianowskiego, 1902. — 1089 s.
14. Zapolska G. Fioletowe Pończochy i inne opowiadania nieznane / Gabriela Zapolska // Opracowała: J. Czachowska. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1964. — 294 s.
15. Zagórski W. Humoreski / Włodzimierz Zagórski. — Warszawa : A.T. Jezierski, 1900. — 184 s.

Стаття є вступом до дослідження гуморески — сатиричного жанру, який нині вже призабутий, але весь час був недооціненим. Твори Загурського й Запольської дають змогу окреслити жанрову модель гуморески, а також відтворити образ ідеального гумориста — проникливого спостерігача, який не коментує оточуючу дійсність, а лише спокійно й уважно споглядає її.

Ключові слова: гумореска, жанр, сатира, Габрієля Запольська, Влодзімеж Загурський, «Театр без губної помади», Молода Польща.

This article is an introduction to the research of humoresque as satirical genre, which is forgotten partially nowadays, but has been always underestimated. The works by Zagorsky and Zapolska give us the possibility to outline a genre model of humoresque, and also to recreate the image of an ideal humorist as a clear-sighted observer, who doesn't comment on surrounding reality, but observes it calmly and attentively.

Key words: humoresque, genre, satire, Gabriela Zapolska, Włodzimierz Zagorski, "Theatre without lipstick", Young Poland.

Anna Janicka

GABRIELA ZAPOLSKA I ŁESIA UKRAINKA — DRAMATURGIA PRZEKROCZENIA. PROPOZYCJE WSTĘPNE

*Pamięci moich wołyńskich Dziadków —
Katarzyny z Tuszyńskich Janickiej i Juliana Janickiego*

Autorka wpisuje w swojej pracy twórczość Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) w europejski kontekst literacki, podkreślając zainteresowanie pisarki szeroko rozumianą kulturą zachodnią. W dalszym toku rozważania skupiają się na związkach ukraińskiej poetki z literaturą polską, między innymi w zakresie kształtowania specyficznej wizji porządku historycznego, wpisanego za pomocą symboli i odniesień do mitu w porządek kosmiczny. Kluczowa część pracy poświęcona jest jednak tematowi mało rozpoznanemu w kontekście tej twórczości, a mianowicie: zagadnieniu kobiety, płci, kobiecego podmiotu, problemowi szeroko rozumianej emancypacji, dokonującej się poprzez zaznaczenie "kobiecej sygnatury" w pismach Łesi Ukrainki. Interpretacja tego wątku w twórczości autorki Pieśni lasu dokonuje się poprzez zarysowanie analogii między jej pisarstwem a działaniami Gabrieli Zapolskiej. Obie pisarki zostają ujęte jako kobiety potrafiące łączyć tradycję z modernizmem, twórczynie zarazem reprezentatywne dla swej epoki, ale także osobne, mówiące indywidualnym głosem w kluczowych wówczas kwestiach.

Słowa kluczowe: Łesia Ukrainka, Gabriela Zapolska, literatura kobieca, emancypacja, modernizm, temat.

Konstelacja, konstelacje...

Twórczość literacką i prace krytyczne Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) zwykło się rozpatrywać w najrozmaitszych konstelacjach ideowych i estetycznych. Najczęściej — nie bez przyczyny — związki pisarki z literaturą europejską oglądano poprzez

nawiązania do estetyki symbolicznej, tradycji romantycznej i biblijnej bądź też porządku mitologicznego [por. 28; 18]. Przyglądając się wielości nawiązań, odwołań i powinowactw pomiędzy twórczością autorki *Kasandry* a literaturą europejską, Eulalia Papla konkluduje: "Prace krytyczne Łesi, z reguły o charakterze komparatystycznym i traktujące zjawiska z

perspektywy procesu historycznoliterackiego, esei-
styczne wędrówki w czasie i przestrzeni to swoistali-
teracka mapa Europy. Szerokie zainteresowania ukra-
ińskiej pisarki kulturą zachodnią nie mogły pozostać
bez wpływu na jej twórczość artystyczną” [23, 173].

Stałym punktem odniesienia bywała też, rozpa-
trywana szeroko, kultura wczesnochrześcijańska,
“katakumbowa” [zob. 15; 7]. Ostatnio w *Ukraińskim
palimsescie* Oksana Zabużko poszerzyła ten hory-
zont odniesień o konteksty polskie. Odwołując się
do własnych lekturowych doświadczeń, pisarka
podkreślała: “Ważną lekturą, kiedy miałam czterna-
ście, piętnaście lat, okazało się *Quo vadis* Henryka
Sienkiewicza. Myślę, że istotną rolę w tym odbiorze
odegrał opis wczesnochrześcijańskiej kultury, która
w Związku Radzieckim była nie tylko nieznaną, ale
zabronioną. Jej namiastkę odnajdywałam również w
dramatach Łesi Ukrainki, co dodawało wartości lek-
turze Sienkiewicza. Ale u Łesi Ukrainki klimat zwią-
zany z chrześcijaństwem był jednak bardziej antyczny,
a Sienkiewicz pokazywał wartości wczesnego chrześ-
cijaństwa z pozycji kogoś, komu one były bliskie” [34,
55. Por też 22]. Lakoniczna wypowiedź współczesnej
ukraińskiej pisarki ciekawie uruchamia polskie kon-
teksty związane z twórczością autorki *Orgii*. Prze-
de wszystkim pokazuje mechanizm powiązań, możli-
wość lektury równoległej, wzajemnie wzbogacającej,
jak również respektującej różnice.

W odniesieniu do literackich związków pomiędzy
Łesią Ukrainką a literaturą polską punkty węzłowe
porządku konstelacyjnych nawiązań wyznacza w
dotychczasowych badaniach przede wszystkim
nazwisko Stanisława Wyspiańskiego — u obu pisa-
rzy myślenie za pomocą mitu określa kształt refleksji
nad historią, nad dziejami narodów. Mit — by użyć tu
formuły Wojciecha Gutowskiego — staje się matrycą
służącą odczytaniu historii [8]. Przyglądając się estetycznym i ideowym powinowactwom pomiędzy pisa-
rzami, Nadija Poliszczuk zauważa: “I Łesia Ukrainka,
i Stanisław Wyspiański należą do twórców, którzy
zarówno współkreują ów swoisty, wschodnioeuro-
pejski paradygmat estetyczny, jak i wpisują się orga-
nicznie w ogólnoeuropejskie dziedzictwo kulturowe
modernizmu, budują świadomość wspólną wszyst-
kim europejskim kulturom. Jej życiodajne źródło
dostrzegają przy tym w klasycznej kulturze antyku.
Modernistyczna percepcja świata antycznego to filo-
zoficzny klucz do istoty ludzkiego bytu, przeniknię-
tego trójkątnym odczuwaniem świata. Wgłębiając się
wciąż w mitologiczne fabuły, zarazem oboje pozostają
zdystansowani wobec zewnętrznego, fabularnego
kształtu mitu” [29, 601].

W tak ukształtowaną estetycznie, światopo-
glądowo i aksjologicznie [zob. w tym kontekście:
35] przestrzeń konstelacyjnych nawiązań, powinow-
actw i odniesień można by także wpisać Stanisława
Przybyszewskiego, Karola Huberta Rostworowskiego,
Tadeusza Micińskiego, Jerzego Żuławskiego czy też
Leopolda Staffa [zob. 20]. Stworzyłyby to intrygujący

swoją nieoczywistością, komparatystyczny obszar
modernistycznej refleksji o wpływie dziedzictwa
kulturowego na kształt współczesności, widziany
w perspektywie eksperymentu dramaturgicznego
rozciągniętego pomiędzy paradygmatem naturali-
stycznym a symbolizmem³. Warto w tym miejscu
przywołać przekonujący argument z klasycznej już
monografii Lesława Eustachiewicza, który podkre-
śla: “Dramaturgia przełomu w XIX i XX była szeroko
otwarta na impulsy płynące z różnych literatur, toteż
w sposób adekwatny opisać i ocenić ją można tylko na
tle porównawczym” [6, 5].

Znamienne, że w rzetelnie zrekonstruowanej przez
badacza przestrzeni komparatystycznych odniesień
nie znajdziemy nazwiska Łesi Ukrainki — jednej z
najwybitniejszych europejskich modernistek. Trzeba
więc, poprzez rozpoznawanie, nazywanie i problema-
tyzowanie tych — tak istotnych dla literatury polskiej
i ukraińskiej — konstelacyjnych powiązań przywrócić
jej niejako naturalną (a zagubioną) obecność w trady-
cji europejskiego dramatu przełomu XIX i XX wieku.

Zamysł niniejszego szkicu nie dotyczy jednak
uzupełnień tak zarysowanych związków pomiędzy
twórczością Łarysy Kosacz a modernizmem polskim
czy europejskim. Zapisana w nim intencja polega na
próbie przekroczenia tak ukształtowanej konstela-
cji i zamysłu ujawnienia konstelacji kolejnej.
Opiera się ona na odmiennych niż poprzednia war-
tościach estetycznych. Kategorią scalającą staje się
tu bardzo silny — i ten sam! — podmiot: p o d m i o t
k o b i e c y⁴. Okazuje się on niezwykle istotny także
dlatego, że konstelacja “uniwersalistyczna” unieważ-
niała płęć — świat przedstawiony w dziełach Łesi
Ukrainki traktowany był jako świat wartości uniwer-
salnych. Uruchomienie kobiecej konstelacji pozwoli
przywrócić kulturowym eskapadom i poszukiwaniom
pisarki k o b i e c ą s y g n a t u r ę, zobaczyć świat stwo-
rzony przez pisarkę z perspektywy kobiecego pod-
miotu; pozwoli przededefiniować podmiot uniwersalny
w podmiocie indywidualny [11, 225] zgodnie z logiką,
którą narzuca płęć. Innymi słowy — pozwoli zobac-
zyć kobiety w “tym” tekście. I zapytać o nią poprzez
“inne” kobiece teksty.

W tej nowej konstelacji związków z literaturą pol-
ską Łesia Ukrainka oświeślałaby twórczość polskich
modernistek, zaś ich dzieła ujawniałyby w jej tekstach
to, co dotychczas niedoczytane⁵. Konstelacja zbudowa-
na wokół kategorii kobiecego podmiotu pozwala
nie tylko, z jednej strony, zrezygnować z kryterium
genologicznego, ale też potraktować mniej restrykcyjnie
cezury historycznoliterackie; z drugiej zaś urucha-

³ Interesująco o “transformacji naturalizmu w modernizm”
pisze Natalia Malutina [Zob. 19].

⁴ O kategorii podmiotu kobiecego zob. Iwasiów I. *Osoba
w dyskursie feministycznym* [10]; Pekaniec A. *Strategie
podmiotowe w kobiecej literaturze dokumentu osobistego* [27].

⁵ O różnych wariantach takiej lektury zob. Janicka
A. *Perspektywa historyka literatury a czytanie feministyczne*
[14].

mia kategorię doświadczenia kobiecego zapisanego w tekście, ujawnia kobiecą sygnaturę.

Kobięcy horyzont komparatystyczny skupiony wokół twórczości Łesi Ukrainki realizuje silnie artykułowany ostatnio w ukraińskiej humanistyce postulat rewizji ukraińskiej klasyki [34, 175], ponadto służy zmniejszeniu dystansu pomiędzy dyskursem spod znaku krytyki feministycznej a porządkiem refleksji historycznoliterackiej, realizując w przestrzeni komparatystyki “teorię rozproszenia”, zaproponowana przez Grażynę Borkowską. Badaczka pisze: “Interesuje mnie generalna zmiana tonu, nowy sposób myślenia, zasadniczy zwrot w kierunkach feministycznej refleksji na temat kultury, podmiotowości, relacji międzyludzkich, kontekstu społecznego, krzywdy, życia i śmierci.

Ów ‘zwrot’ chętnie opisałabym poprzez figurę rozproszenia. Rozproszenie rozumiem dwojako: z jednej strony, oznacza ono przyswojenie pewnych reguł dyskursu *genderowego* przez badaczy luźno (luźniej) związanych z krytyką feministyczną i pracami *stricte genderowymi*; z drugiej zaś — byłoby ono równoznaczne z otwarciem feministycznego i *genderowego* myślenia na inny, ‘cudzy’ kontekst badawczy, duchowy i płynące stamtąd inspiracje. W tym pierwszym przypadku mielibyśmy do czynienia z uwewnętrznieniem reguł dyskursu feministycznego/*genderowego* przez szeroko rozumiane myślenie literaturoznawcze, kulturowe, filozoficzne; w drugim zaś — z przyjęciem w samej krytyce feministycznej i kierunkach pokrewnych perspektywy ogólniejszej: etycznej, metafizycznej, historycznej” [4, 198]⁶.

Istotną kwestią okazuje się też znaczenie tak ukształtowanej formacji dla odczytywanego w kontekście postmodernizmu oblicza modernistycznej kultury europejskiej, która do tej pory nie uwzględniała perspektywy słowiańskiej. Tamara Hundorowa zauważa: “Historiocentryczny paradygmat rozwoju kultury europejskiej opiera się niemal wyłącznie na doświadczeniach narodów posiadających swoje państwa i jest odbiciem tendencji do tworzenia pewnego uniwersalnego, racjonalnego modelu (...). Takie podejście zyskuje nowy sens w dzisiejszej epoce postmodernizmu na różnych poziomach, co w najbardziej ogólnym ujęciu pozwala na przewartościowanie europejskiego kanonu kulturowego, panującego co najmniej od czasów Kartezjusza, i nadaje charakter prawie całemu teoretycznemu dyskursowi XX wieku. Pytanie o zmianę formuły ‘europejski modernizm’ na ‘europejskie modernizmy’ staje się szczególnie aktualne w związku z perspektywą słowiańską” [9, 521–522].

Można więc, poprzez kobiecą konstelację polskiej literatury zbudowaną wokół naczelnej ukraińskiej modernistki, nadwątlić “europocentryczny kulturowy mit” [9, 526], jak również wzmocnić perspektywę

pytań o “środkowoeuropejski wariant modernizmu” [9, 526] w jego kobiecej/emancypacyjnej/feministycznej odmianie. Kategoria “dialogu międzykulturowego” nabiera wówczas dodatkowych znaczeń i zyskuje wymiar — by tak rzec — pragmatyczny, wzbogacona w pewnym sensie o zwielokrotnioną odmiennosc: “inność kobiecego podmiotu” i odmiennosc rodzącej się modernistycznej podmiotowości “innej” kultury — Europy Środkowo-Wschodniej. Hundorowa podkreśla: “Perspektywa osiągnięcia samodzielności przez owego ‘Innego’ otwiera się (...) w przejściu od ‘Kosmo-poli-tyzmu’ do ‘kosmo-Poli-tyzmu’, od ‘modernizmu’ do ‘modernizmów’, od ‘kanonu’ do ‘praktyki’” [9, 528]⁷.

Jak widać, destabilizacji mogą ulec aż trzy porządki. Po pierwsze, dokonana zostaje rewizja kanonu literatury ukraińskiej poprzez nawiązanie polsko-ukraińskiego dialogu, odzyskanie “wielogłosu” w ramach twórczości kobiecej; po wtóre następuje wzmocnienie środkowo- i wschodnioeuropejskiego wariantu refleksji nad kwestią kobiecą; i w końcu — nadwątleniu ulega okcydentalistyczny paradygmat modernizmu europejskiego, przypisanego kulturowo Europie Zachodniej.

Ufundowany na przenikaniu się dyskursów, skupiony na odzyskiwaniu kobiecego doświadczenia nowy kontekst interpretacyjny dla twórczości Łesi Ukrainki miałyby też ten walor, że dzięki zmianie konstelacyjnych powinowactw z literaturą polską mogłyby ujawnić nowy, ożywczy wymiar intelektualnych poszukiwań autoki *Don Juana ujarzmionego*⁸ i uwyraźnić *feministyczną dyspozycję jej talentu. O takiejpotrzebie mówi — przywoływana już — Oksana Zabużko, której wypowiedź warto tu przywołać w całości; także dlatego, że uruchamia ona kontekst współczesnej kultury ukraińskiej: “Nawet dzisiaj jestem w stanie rozpoznać w ukraińskich dziewczętach, czy ‘przeszły’ szkołę Łesi Ukrainki, czy nie. Nie ma bowiem lepszej szkoły dla kobiet jak ‘szkoła’ Łesi Ukrainki. Uważam, że jej*

⁷ Zob. też w tym kontekście: Pawłyszyn M. *Ukraiński postkolonialny postmodernizm* [26] oraz Korniejenko A. *Kilka uwag do ukraińskiego dwugłosu o modernizmie i postmodernizmie* [16].

⁸ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w odniesieniu do tego dramatu pojawia się kilka propozycji tłumaczenia jego tytułu. I tak, w niniejszym tekście posługuję się klasyczną propozycją przekładu S. E. Burego zawartego w zbiorze: Ł. Ukrainka, *Kassandra i inne dramaty* [31]. W przywoływanej książce-wywiadzie z Oksaną Zabużko mamy tytuł oryginalny — *Kaminnyj gospodar*. Pojawiła się też propozycja Eulalii Papli — *Kamienny włodarz*. Badaczka przekazuje, że w tłumaczeniu S. E. Burego zniesienie epitetu “kamienny” kłóci się z ideą utworu, dla której przymiotnik ten ma znaczenie zasadnicze, zaś przekład E. Jakóbca — *Kamienny gospodarz* jest nadto “rustykalny”, co również zakłóca ideowe przesłanie dramatu. Zob. teź, *Kultura Zachodu...* [23, 173, przypis 11]. W niniejszym tekście używam tłumaczenia *Don Juan ujarzmiony*, ponieważ jest ono najbliższe temu, na co wskazuję w tym tekście — nicowaniu legendy o Don Juanie poprzez uwypuklenie demaskatorskiej roli postaci kobiecej.

⁶ Zob. też w tym kontekście: Janicka A. *Dokąd prowadzi “trzecia droga”?* [12].

dramaty, szczególnie *Kasandra*, *Kaminyj gospodar* oraz *Rufin i Pryscylla*, powinny stanowić w teatrach szkolnych lektury obowiązkowe do wystawiania przez młodzież. Nic lepiej nie wpłynie na intonacyjne ustawienie inteligentnego głosu kobiecego jak odgrywanie kobiecych postaci z jej dramatów. Co więcej, nic lepiej nie ukształtuje kobiecej wrażliwości i kobiecej mądrości. Później, po przejściu 'szkoły' Łesi Ukrainki, w okresie, kiedy dziewczyna kształtuje się, tworzy własną kobiecą tożsamość, nie można będzie jej wmówić, jakie kobiece role czy modele są w życiu właściwe. Bohaterki Łesi Ukrainki mnie tak właśnie uformowały" [34, 50]⁹.

Myśl Łesi Ukrainki, włączona w obieg dyskursu emancypacyjnego i twórczości kobiecej polskiej literatury od drugiej połowy XIX wieku po dwudziestolecie międzywojenne, może współtworzyć przestrzeń artykułowania się podmiotowości kobiecej w tej części Europy, także dzięki ujawnieniu własnej, wyrazistej osobności. Osobność tę buduje palimpsestowa całość, na którą składają się, z jednej strony, ukraińskość i kulturowa odrębność, z drugiej — nowoczesność i europejskość poświadczona swobodnymi przechadzkami po antycznej bądź biblijnej tradycji czy też współczesnych pisarce estetykach.

W tak zarysowanym obszarze konstelacyjnych odniesień, które wydobędą kobiecą perspektywę z tekstów Łesi Ukrainki, a tym samym wzbogacą własną, znaleźć się mogą: Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka, Gabriela Zapolska, Józefa Sawicka-Ostoja, Maria Jehanne-Wielopolska, Amelia Hertzówna, Stanisława Przybyszewska.

Przywołanie tak wielu nazwisk polskich pisarek nie jest przypadkowe. Nie oznacza też zgodności ich perspektywy z perspektywą ukraińskiej modernistki. Sugeruje jedynie, że można ich literacki głos potraktować jako wspólny zapis dramaturgii kobiecego doświadczenia. Z Orzeszkową łączy Łesię oparty na dystansie i powściągliwości stosunek do ideologii feministycznej, umiejętność budowania — szczególnie w listach i tekstach publicystycznych — zasady "parlamentarnego środka"¹⁰,

który chroni obie pisarki przed ideologicznym zacie trzewieniem. Kulturę widziała raczej Łesia Ukrainka jako przestrzeń dopełniania się i twórczego przenikania żywiołu "kobiecego" i "męskiego", nie zaś jako przestrzeń — opartego na wykluczeniu — konfliktu.

Z Marią Konopnicką dzieliła trudny los narodowej wieszczki, ponosząc — podobnie jak autorka *Roty* — wszystkie konsekwencje realizacji takiej postawy pisarskiej, łączył je też poetycki temperament, który można określić jako brak pokory czy poetycką niecierpliwość; kobieca wiwisekcja narracji mitologicznych pozwala wskazać powinowactwa pomiędzy autorką *Don Juana ujarzmionego* a Józefą Sawicką-Ostoją i Marią Jehanne-Wielopolską; skłonność do nicowania historii i mechanizmów władzy łączy dramaty Łesi Ukrainki z dramaturgią Stanisławy Przybyszewskiej; profilowana przez kobiecą wrażliwość ironia¹¹ jako mechanizm odsłaniania prawdy pozwala przywołać wysublimowane utwory dramatyczne Amelii Hertzówny¹² i zestawić ze sobą erudytyjny rozmach ujawniający się w ich tekstach.

A Zapolska? Czy tu znajdziemy jakąś nić wspólną? Niniejszy szkic ma być próbą odpowiedzi na to pytanie.

Związek z ziemią

Łesia Ukrainka i Gabriela Zapolska urodziły się na Wołyniu, pochodziły też z podobnych środowisk.

Łarysa Kosacz przyszła na świat w Nowogrodzie Wołyńskim 25 lutego 1871 roku w — jak podaje Eulalia Papla — rodzinie ziemiańskiej inteligencji Kosaczów i Drahomanowów, należących do ówczesnej elity intelektualnej: "Po ojcu prawniku dziedziczyła otwarty i sceptyczny umysł, po matce pisarce (pseud. Ołena Pczilka) — talent literacki. Staranne domowe wykształcenie pogłębiała samodzielnie studiami: znajomość języków klasycznych oraz francuskiego i niemieckiego (nie wspominając o rosyjskim, a także polskim) wyniosła z domu, potem opanowała angielski i włoski, co umożliwiło jej swobodny dostęp do europejskiej kultury" [23, 170]. Jednak dzieciństwo

⁹ Zdaniem Oksany Zabuzko, prekursorką w badaniach feministycznych nad twórczością Łesi Ukrainki na gruncie ukraińskim była Sołomija Pawłyczko. [Zob. 34, 192–197]. Feministyczną lekturę tekstów Łesi Ukrainki proponuje też Wira Ahejewa. Por. teżże, *Žinocnyj prostir. Feministycznyj dyskurs ukraińskiego modernizmu* [1].

¹⁰ O tej strategii Orzeszkowej piszę w osobnym tekście. Zob. A. Janicka, *Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka — dwugłos o kwestii kobiecej*, w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej w estetycznej przestrzeni współczesności*, red. S. Musijenko, Grodno 2011. O wyważonym stosunku Łesi Ukrainki do kategorii "męskości" i "kobiecości" w kulturze wspomina też Oksana Zabuzko: "Pisała w listach na przykład o tym, że racja męska wcale nie jest uniwersalna, jak wyobrażają to sobie mężczyźni, i potrzebuje dopełnienia przez rację kobiecą, choć także na swój sposób ograniczoną, ale tylko z połączenia tych obu sposobów myślenia można złożyć 'coś spójnego i sprawiedliwego'" (34, 186).

¹¹ Propozycję taką przedstawił Jarosław Ławski w tekście *Łesia Ukrainka i Amelia Hertzówna — paralele ideowe i estetyczne* wygłoszonym na konferencji w Symferopolu ("Piesa Łesi Ukrainki *Orgia* ta problemy nowitnoy dramy i teatru", 25–28 września 2012 r., Symferopol—Jałta).

¹² Można oczywiście wskazać różnice pomiędzy pisarką ukraińską a autorkami polskimi. Wydaje się jednak, że nawet one ciekawie ze sobą "dialogują", określając tym samym wewnętrzną dynamikę skrojonego ze sprzeczności i aporii europejskiego modernizmu. Warto w tym miejscu przywołać uwagi Lesława Eustachiewicza odnoszące się do niejednorodnej przestrzeni dramaturgii tego czasu. Badacz podkreśla: "Jei [tj. dramaturgii przełomu XIX i XX wieku] dynamika stanowiła przy tym wynik ścierania się estetycznie przeciwstawnych poetyk — naturalizmu, symbolizmu, neoromantyzmu i ekspresjonizmu — między którymi trwało jednak ciągle przenikanie wzajemne środków wyrazu, krzyżowanie technik".

pisarki to przede wszystkim rodowy wołyński majątek Kołodziejne, gdzie Łarysa spędzała większość czasu wraz ze swoim rodzeństwem i gdzie doświadczała niezwykłości tego miejsca, jego urodzajności, muzyczności, swojskości [24, 409].

Gabriela Korwin-Piotrowska (późniejsza Gabriela Zapolska) urodziła się w roku 1857 we wsi Podhajce pod Łuckiem w polskiej rodzinie ziemiańskiej. Jej ojciec Wincenty — marszałek szlachty powiatu łuckiego, był właścicielem majątków Podhajce i Kiwerce. Dzieciństwo przyszła pisarka spędziła również na Wołyniu, nie odebrała jednak wyczerpującego wykształcenia domowego, co najwyżej wystarczające. Jej nieszczęśliwe dosyć dzieciństwo upływało pomiędzy znanymi w całej okolicy dziwactwami ojca a chorobami skupionej na sobie matki, byłej tancerki baletu warszawskiego. W wieku 11 lat dla uzupełnienia edukacji wysłana została do szkół w Lwowie¹³.

Jednak twórczość obu pisarek, zarówno wspominającej sielskość wychowania na wsi Łesi Ukrainki, jak i pozbawionej w dzieciństwie ciepła rodzinnego Zapolskiej, pokazuje, jak dalece pejzaż Wołynia uformował ich wyobraźnię, ukształtował tożsamość i naznaczył sposób patrzenia na świat. Przestrzeń Wołynia nie stała się nigdy w tekstach pisarek tylko tłem, krajobrazem, opisowym ornamentem czy stylistycznym ozdobnikiem, była raczej figurą przeżywania świata, symbolicznie przyswojonym krajobrazem¹⁴ [17, 298]. Można chyba mówić o swoistej dynamice relacji z ziemią wołyńską: od doświadczenia przestrzeni, poprzez przeżycie miejsca, aż po telluryczną z nią więź. Ukraiński eseista i antropolog Jewhren Małaniuk, autor sugestywnych *Szkiców z historii naszej kultury*, podkreśla, że “w odróżnieniu od zmiennych czynników historyczno-politycznych usytuowanie geograficzne: topografia, pejzaż, klimat są trwałym elementem kulturotwórczym” [25, 269]. Pisze on: “Kultura [...] to funkcja trwania człowieka na danym terenie” [cyt. za: 25, 269]¹⁵.

W twórczości Łesi Ukrainki ziemia wołyńska organicznie niejako zapisze się w jej dziełach, przenikając do poetyckiej frazy wiersza. Przywoływana już badaczka podkreśla: “Melodyjności wiersza uczyła się Łesia od pieśni ludowej. Wskazują na to cechy strukturalne jej liryków, wczesnych zwłaszcza: regularny, rytmiczny sylabotoni, budowa stroficzna, nadająca wierszom wyrazisty kontur intonacyjno-melodyczny,

unikanie przerzutni, refreny, anafory i inne liczne powtórzenia” [24, 409].

Pisarka wykazuje też sporą determinację, aby utrwalić dziedzictwo swojej rodzinnej ziemi, skąd — jak można przypuszczać — czerpie też inspirację do zbudowania własnej, osobnej niejako formuły patriotyzmu (który można by nazwać *patriotyzmem zakorzenienia*). Już w młodości podejmuje próby utrwalenia wołyńskich pieśni wraz z zapisem nutowym. Pod koniec życia wraz z mężem Kłymentem Kwitką i zaprzyjaźnionym etnomuzykologiem Fiłaretem Kołessą doprowadza do wydania ukraińskich dum ludowych [24, 409]. W słowie i dźwięku¹⁶ utrwała “swojskość” wołyńskiej ziemi, zaś jej twórczość poetycka pokazuje, że figura “pieśni” (zdecydowanie wykraczająca poza znaczenia stylistyczno-formalne czy dosłowne [24, 412]) oznacza zakorzenienie w tradycji miejsca. Tak ukształtowaną frazę poetycką nazwać więc można “rytmem ziemi”.

Z interesującej nas, “kobiecej” perspektywy, najciekawszą realizację motywu “zakorzenienia” w rodzinnej ziemi znajdziemy w dramacie *Pieśń lasu* (1911). Wołyńską, wywodzącą się z dzieciństwa genealogię utworu opisuje Łesia w jednym z listów do matki: “A właściwie to od dawna tę *mawkę* ‘w pamięci nosiłam’, jeszcze z tych czasów, jak Ty w Żaboryci opowiadałaś mi o *mawkach*, kiedy szliśmy przez jakiś las z niedużymi, lecz bujnymi drzewami. Potem w Kołodziejnem w księżycową noc biegłam sama do lasu (nikt z waz o tym nie wiedział) i tam wypatrywałam *mawki*. (...) Widać sążone mi było kiedyś o tym napisać (...). Oczarował mnie ten obraz na wiek cały” [33, 324]¹⁷.

Modernistyczny konflikt pomiędzy naturą a cywilizacją przybiera w utworze, rozgrywającym się w wołyńskich realiach i wywiedzionym z wołyńskich legend, kształt relacji miłosnej pomiędzy leśną nimfą Mawką a wiejskim chłopcem Łukaszem. Wyprofilowaną nieco przez tradycję antyczną [24, 417] postać Mawki uznać można za kobiece wcielenie metafizyczności i zarazem realności ziemi; bohaterka symbolizuje przeciwieństwo witalności świata natury, w której mieści się także cierpienie i doświadczenie śmierci; i w sposób symboliczny, i dosłowny — wyrasta z ziemi (podczas kłótni z żoną Łukasza “Mawka zmienia się nagle w wierzbę o zeschniętych liściach i płaczących witykach” [32, 236]). Siła dziewczyny bierze się z jej związku z ziemią — płodną, urodzajną, cyklicznie odradzającą się. To przeciwieństwo w pewnym sensie natura przechowuje (wtedy, kiedy Mawka zostaje porzucona i zdradzona) jej głos i ponownie oddaje go przeistoczonej już dziewczynie:

¹³ Wszystkie informacje biograficzne podaję za Jadwigą Czachowską. [Zob. 5, 13].

¹⁴ Ławski J. *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz — Malczewski — Krasiński*, Białystok 2003, s. 298. Autor cytuje też wiersz *Bukowina* Rose Ausländer, którego pierwsze wersy można odnieść do Zapolskiej i Łesi Ukrainki: “Krajobraz który mnie / wynalazł” (2, 153).

¹⁵ Badaczka szerzej omawia w swoim tekście sposób myślenia i strategię retoryczną J. Małaniuka. Jej zdaniem, kluczową kategorią historiozoficznych rozważań eseisty jest “geokultura”.

¹⁶ Zob. w tym kontekście — przywoływane przez Eulalię Papłę (24, s. 415, przypis 28) — uwagi M. Tomaszewskiego o dźwiękowości natury i muzyczności kultury. Por. Tomaszewski M. *Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego* [30, 171].

¹⁷ Cyt. za: E. Papla [24, 415].

“[Łukasz] Zaczyna grać najpierw cichutko, później corac głośniejsze, z wolna przechodzi na nutę owej ‘Wiośniarki’, którą niegdyś grał M a w c e. Brzmienie fujarki [którą syn Kyłyny wystrugał w wierzby, w którą przemieniła się nimfa] zaczyna przemawiać słowami.

*Jak słodko wygrywa,
przenika do żywa
niby nożem piersi białe,
serce z nich wyrzywa!”* [32, 247]

Intrygującym momentem jest śmierć leśnej nimfy, którą można interpretować nie tylko w kontekście witalistycznej filozofii Bergsona, ale też w ramach współczesnej krytyki feministycznej. Krystyna Kłosińska przypomina, za Héléne Cixous i Naomi Schor, wywodzącą się z ekonomii/filozofii daru, możliwość kobiecego przymierza ze śmiercią w imię życia¹⁸. Zamieniona w wierzbę Mawka “spopiela się” (“Wierzba nagle bucha płomieniem. Ogień, dosięgnąwszy wierzchołka, przerzuca się na chatę, zajęła się słomiana strzecha i pożar wnet ogrania domostwo” [32, 248–249]), by nie ulec wcześniejszym namowom leśnego “Pokuśnika”, a tym samym ocalić swoje (utracone już przez jego zdradę) uczucie do Łukasza. Przekonuje przy tym ukochanego, że “spopielała” zasili ziemię i powróci w wiośnianej bujności natury, co pozostaje zgodne z symboliką ognia jako żywiołu zniszczenia i odrodzenia jednocześnie. Gaston Bachelard precyzuje: “Ogień jest w największym stopniu żywotny. Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu, płonie w niebie. Wypełza z głębin substancji i zjawia się jako miłość. Wpełza w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest jedynym, który może całkowicie łączyć obie wartości: dobro i zło” [3; zob. też: 35, 168–169, przypisy 102, 104, 105].

Bohaterka umierając ocala więc istotę i sens istnienia; staje się kobiecą, symboliczną wersją modernistycznego instynktu życia. Eulalia Papla podkreśla, że ulubiona przez poetkę *Pieśń lasu* jednoczy jej dwie wielkie pasje: muzykę i antyk [24, 418]. Sylwia Wójtowicz dopowiada, że “o wizji kultury obecnej w dramatopisarstwie Łesi Ukrainki można mówić jako o ‘kulcie wartości’ duchowych. Przywodzą one na myśl Platonską triadę ideałów: dobra, prawdy i piękna, wokół których skoncentrowane są wartości poznawcze, etyczne i estetyczne” [35, 29].

Wydaje się jednak, że do tych kulturowych wartości trzeba koniecznie dodać — jako wartość równie bezwzględna, bo dla modernistów chyba najistotniejszą — pasję życia, której pisarka “nauczyła się” na Wołyniu i której w dramacie nadała postać Mawki. Przywoływany już Jewhen Małaniuk tego typu ścisłą zależność wiąże z archetypiczną

świadomością zbiorową, wskazując na więzy krwi i miejsca [25, 269].

Warto też podkreślić, że poddając się cyklicznemu rytmowi natury Mawka ocala także piękno (muzykę); mielibyśmy więc tu do czynienia z dość rzadką sytuacją połączenia przynależnego naturze istnienia (Mawka należy do “leśnych istot”) i przynależnego kulturze piękna, bez uruchamiania antagonistycznych relacji tych przeciwstawnych sobie przecież — także w dramacie-feerii — porządków. Piękno więc staje się w ujęciu Łesi Ukrainki wartością medycyną. Tak rozumiana wartość wpisuje się w znacznie szerszy horyzont estetycznych i aksjologicznych poszukiwań pisarki¹⁹.

Równie konsekwentnie relację pomiędzy kobietą a ziemią rozwija polska pisarka. Zapolska kojarzy urodzajność wołyńskiej ziemi z substancjalnością i witalnością istnienia. Od debiutanckiej *Małaszki* poprzez *Szmat życia* aż po *Szaleństwo* — by wymienić tylko niektóre tytuły — autorka *Przedpiekła* wołyński/podolski pejzaż kojarzy z kobiecą tożsamością.

W szkicu powieściowym *Małaszka* tytułowa bohaterka wywodzi się z ukraińskiego ludu. Już w pierwszym akapicie autorka sytuuje ją po stronie “niemoralnej” nagości, która stanie się w oczach nieprzychylnego pisarce krytyki powodem do oskarżenia autorki o skłonność do pornografii: “Usiadła sobie na płocie. Wiatr igrał z jej spódniczką, odsłaniając nagie, brudne kolana” [36, 7]. Dzieje *Małaszki* zapisują potężniene namiętności, które ostatecznie stają się powodem upadku dziewczyny, jednak kwestią niezwykle intrygującą pozostaje sprawa świadomej seksualności dziewczyny. *Małaszka* należy do tych z nielicznych bohaterek Zapolskiej, które potrafią rozpoznawać atrakcyjność własnego ciała. Jest witalna, wyzywająco pewna siebie. Cechy to pozwalają mówić o znaczącym przekroczeniu konwencji ludowej, w której nie mieści się kategoria świadomej seksualności.

Małaszka z jednej strony uosabia “wcielenie ludu nie takim, jakim wymarzyły go sielanki poetów, ale jakim jest rzeczywistość (...)” [21, 57]²⁰, z drugiej zaś charakteryzuje ją “arystokracja piękności” [21, 57]. Siłą swoją niewątpliwie czerpie z ziemi, która ją “wydała”; dziewczyna staje się jej kobiecym uosobieniem — jest w niej witalność, nadmiar, melanchoлия, także charakteryzujący naturę instynkt. Widać to szczególnie w zestawieniu z atroficznymi, banalnymi pięknościami z miasta: “A najprzód te włosy miękkie, długie i gęste; dwie śliczne kosy sięgające do kolan, a potem te dwa sznury perłowych zębów, błyszczących w czerwonej ust oprawie! A weźmy w dodatku silne rumiane policzki, wspaniałe ramiona i biodra, śmiałe linie gorsu i to bogactwo zdrowia, jakie śmiało się z

¹⁸ Kłosińska K. *Życie utratę; Praca żałoby* [38].

¹⁹ Im właśnie poświęca swoją pracę Sylwia Wójtowicz. Zob. 35.

²⁰ Więcej o kategorii piękna i przekroczeniu konwencji w: A. Janicka, dz. cyt.

całej jej postaci. Błada panienska zdawała się jakimś mglistym widziadłem wobec tej wiejskiej jagody, tak strojnej w najpiękniejsze, bo ręką bożą stworzone powaby” [36, 81].

Małaszka bezwzględnie zmierza ku zagładzie, staje się zbrodniarką. Instynkt, zgubnie połączony z głodem piękna, doprowadza do tragedii. Nie zmienia to jednak faktu, że pozostaje kobietą inną niż większość bohaterek Zapolskiej — z przymierza z naturą czerpie siłę, witalność, pożądanie.

Z Mawką Łesi Ukrainki łączy ją także motyw “spopielenia”, które dopełnia tragiczne losy wołyńskiej bohaterki:

“Małaszka patrzy na ten słup płomieni, dymu i iskier nieruchoma, z szeroko otwartymi oczami.

(...) Dobiegła do chaty — belki z trzaskiem wałą się jedna po drugiej. Szeroki otwór zaprasza do tego ognistego salonu, po którym straszny żywioł hula z piekielną mocą. Małaszkę porywa nagły szal. Ogień ciągnie ją ku sobie, jak bezdenne głębina wodna. Purpurowe fale mają dla niej urok niepojęty. Nie boi się ich. Wszak ona życie całe płonęła tak, jak płonie teraz jej chata — przecież ogień płonął w jej żyłach. (...)

Gorejące morze zamyka się poza szaloną kobietą i pochłania ją na zawsze” [36, 82].

Pisarka konsekwentnie rozwija skojarzenie zmysłowej, witalnej kobiecości z bujną, żyzną ziemią ukraińską w mało znanej powieści *Szaleństwo* (1909). Rena Brzeziewicz, zmuszona zamążpójściem do opuszczenia rodzinnego majątku: “Jak szalona wpadła pomiędzy olbrzymio rozrośnięte drzewa, osypane bielą wiosennego kwecia. I padła na delikatną zieleń trawy, całując ją, rwąc pełnymi garściami, zanurzając zgorączkowane palce w rozpuchłą świeżością ziemię. Cała miłość, wiążąca istotę, poczetą, zrodzoną i wzrosłą wśród bujności natury, wezbrała w niej i skoncentrowała się w tem pożegnaniu umiłowania najwyższego” [37, 45].

Dzieje głównej bohaterki skonstruowane zostały zgodnie z charakterystyczną dla pisarki dramaturgią kobiecego losu — kondycją pomiędzy porzuconą rolą a nieodnalezioną tożsamością. W przypadku Reny Brzeziewicz oznacza to, spowodowany niewiedzą na temat własnej seksualności (bohaterka nie wie, kto jest ojcem jej dziecka), dramat osuwającego się w szaleństwo macierzyństwa. Rena zdaje sobie sprawę z tego, że istnieje seksualność zintegrowana, oparta na instynkcie i świadomości ciała, wyrosła z ziemi i kobiecego przymierza z naturą (tu warto przywołać Tatianę, piastunkę Reny z dzieciństwa, która staje się powiernicą wszystkich tajemnic bohaterki); jednak wie też, że przymierze to odebrała jej na zawsze społeczna szkoła konwenansu. Pomimo dostatku i udanego małżeństwa: “(...) Rena wychudła, pozostała sama jakby spalona, jakby przez nią przeszedł pożar, który pozostawił z niej tylko zewnętrzną, na szkielecie nerwów trzymającą się, piękną i strojną powłokę” [37, 48].

Znamienny i znaczący wydaje się fakt, że również Zapolska przypisuje ziemi podolskiej/wołyńskiej jej tylko właściwe dźwięki. Podobnie jak u Łesi Ukrainki ten szczególny pejzaż można usłyszeć. Co więcej, także u polskiej pisarki ziemia niejako przemawia kobiecym głosem; jej dźwięk — pieśń — zapisuje bowiem i uwalnia kobiecą opowieść:

“Cicho jak w baśni rozpięły swe skrzydła wiatraki, zebrane po trzy, po dwa, jak stare baby, zmęczone terkotem i smutkiem życiowym. Ledwie je znać, ledwie się dzwigają wśród pól.

Gdzie niegdzie zaczerni drzewo wśród kępki lasowej. Ale przycichnie wnet. To znów odezwie się symfonia dalekich, psich rozmów i jęków. Przebija ciemność i skona w ciemności.

Jękliwa gra w oddali, w głębi sadu jakaś harmonijka. Gra coś rwącego trzewia, coś, co aż prosi się o samobójczą śmierć, coś, co niesie krzykiem tonącej warjatki, skaczącej z grobli w głąb stawu. To się nazywa ‘pieśń’ (...)” [37, 122].

Wspomnienie rodzinnej ziemi okazuje się więc w przypadku bohaterki *Szaleństwa* wspomnieniem “wyrosłej” z tej ziemi własnej kobiecości — bujnej, zmysłowej, choć teraz mającej już kształt, leczonej przez męża-lekarza, neurastenii, co było wynikiem podolskiej dzikości i rodowej degeneracji. Sustancjalność ziemi dała jej siłę i niezależność, pochodzenie — skłonność do chorób nerwowych: “Rena, dziecko skuzynowaconych blisko ze sobą ludzi, pochodząca z rodu, gdzie nerwica i histerja nie opuszczały prawie nikogo, gnała do późnej nieraz nocy po ugorach i łąkach, wydając (gdy była sama) dzikie, niezrozumiałe okrzyki. (...) Żyła bowiem całym życiem stepów, bujnością ludzi prymitywnych, chłopskich natur, nie mając na to sił, zrodzona z matki, wychowanej ‘pod kloszem’, będącej znów córką kobiety-lalki, sentymentalnej i czulej” [37, 73].

Powrót do siebie, zarówno w znaczeniu metaforycznym, jak i dosłownym, oznacza dla Reny ponowne przymierze z ziemią: “Rena dyszała całą wonią kwecia i spokojem, ku niej ulatującym. Zdawało się jej, że wznosi się ku źródłom życiowym, że odzyskuje czystość swych pojęć, pragnień i wyobrażeń. (...) Uczuła się sobą samą, sobą dawną, lecz tak, jakby zaczynała swe życie u samego źródła” [37, 132–133, 138]. Jednak przymierze to uobecnia się poprzez śmierć — kobieta popełnia samobójstwo. Gest odebrania sobie życia staje się, paradoksalnie, jedyną dostępną bohaterce formą zgody na siebie.

U obu pisarek — polskiej i ukraińskiej — związek pomiędzy kobiecością a ziemią ma charakter niemal organiczny, łączy też w sobie modernistyczną ambiwalencję życia i śmierci, rozkoszy i zniszczenia, stając się jednym z wariantów (nazwijmy go kobiecym i środkowoeuropejskim) modernistycznego witalizmu.

Propozycje przekroczeń...

Czy w twórczości pisarek można wskazać inne jeszcze powinowactwa związane z kreowaniem postaci kobiecych? Wydaje się, że zdecydowanie tak, pomimo — co oczywiste — równie zdecydowanych różnic. Różnice te jednak, związane przede wszystkim z odrębnością estetyki czy poetyki (u Zapolskiej dominacja dykcji naturalistycznej, u Łesi Ukrainki — symbolizmu), nie przeszkadzają pisarkom w niezwykle konsekwentnym poszukiwaniu odrębności kobiecego podmiotu.

Jak zapisują jego wrażliwość i kondycję? Przede wszystkim jako dramat przekroczenia. U Zapolskiej bohaterki przekraczają społecznie narzuconą rolę i wyruszają na poszukiwanie własnej tożsamości, uwikłane tragicznie pomiędzy porzuconą rolą a niemożliwą do odzyskania tożsamością²¹. Łesia Ukrainka odsłania ten sam mechanizm przekroczenia, tyle tylko, że czyni to w obrębie innej estetyki. W jej dramatach to właśnie kobieta dźwiga na sobie tragizm/fatalizm mitu i przekleństwo historii (tak właśnie dzieje się w *Kasandrze* i *Don Juanie ujarzmionym*); historii, która — co niezwykle interesujące — staje się dla pisarki narzędziem wydobywania z mitu kobiecej perspektywy. Podobnie więc jak bohaterki Zapolskiej, bohaterki dramatów autorki *Orgii* skazują się na poszukiwanie siebie w przestrzeni “pomiędzy”, w tym przypadku — “pomiędzy” mitem a historią. Feminizacja mitu (strategiczna postać Anny)²² byłaby więc kolejnym przekroczeniem jego uniwersalnego wymiaru, po konsekwentnie przez pisarkę realizowanej strategii intymizacji, personalizacji struktur mitologicznych, o której przekonująco pisze Jarosław Poliszczuk²³.

Poszukiwaniom bohaterek towarzyszy specyficznie realizowana i rozumiana kategoria wzniosłości. U Zapolskiej jest ona przełamana przez naturalizm, poddana antropologicznej wiwisekcji, u Łesi Ukrainki podszyta dykcją tragiczną, rozpięta pomiędzy alegorycznością tematu narodowego a modernistycznym symbolizmem, retoryczna i epifaniczna jednocześnie. U Zapolskiej uwikłana w perspektywę codzienności i szczegółu, u Łesi wyniosła ironiczna. U jednej i drugiej przewrotnie powiązana z etycznym wymiarem piękna, a także pokonywaniem przeznaczenia (bez względu na to, czy ma ono kształt mitycznego fatum, czy też społecznego fantazmatu).

Trzeba też podkreślić, że każda z pisarek odegrała przełomową rolę w historii swoich narodowych teatrów. Zapolska, co zgodnie podkreślają polscy historycy teatru, wyprowadziła dramaturgię polską drugiej połowy dziewiętnastego wieku z niewoli konwencji, ożywiając dramaturgię polską nie tylko tematycznie, ale też formalnie. Zapolska jako jedna z pierwszych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku eksperymentuje na scenie, wprowadza świadomie i konsekwentnie elementy naturalistyczne, formułując “szkicu scenicznego” w *Pariasach*, posługuje się strukturą cyklu, ożywia i wykorzystuje napięcie pomiędzy słowem a milczeniem.

Łesia Ukrainka zajmuje miejsce chyba jeszcze bardziej strategiczne, wprowadzając dramaturgię ukraińską na drogę nowoczesności, przy jednoczesnym bardzo trwałym osadzeniu jej w najlepszej tradycji dramatu europejskiego (Eurypides) [31, 8–9]. Obie pisarki, eksperymentując na scenie, spełniały się jednocześnie niebagatelnie i twórczo w dziedzinie krytyki teatralnej.

Także w wymiarze biograficznym można wskazać istotne, związane nie tylko przecież z wołyńskim pochodzeniem, podobieństwa. Zarówno Zapolska, jak i Łesia Ukrainka były pisarkami miary europejskiej — podróżowały, tłumaczyły, przyglądały się życiu literackiemu w różnych częściach Europy i poddawały je własnej, wyrazistej ocenie. Losy obu pisarek naznaczyło też niezwykle dramatyczne doświadczenie choroby i jej nieustanne pokonywanie, co wiązało się z licznymi i kłopotliwymi pobytami na kuracji, w sanatoriach czy szpitalach.

Obie też były kłopotliwymi dosyć bohaterkami refleksji historycznoliterackiej i niełatwo poddawały się osadzeniu w konwencji literackiej czy porządku estetycznym. Do tej pory wymykają się przyporządkowaniu.

Polska skandalistka i ukraińska wieszczka okazują się bowiem pisarkami osobnymi na tle własnej epoki²⁴ i reprezentatywnymi jednocześnie. Każda z nich mieści się w skali estetycznej i ideowej swego czasu i jednocześnie skalę tę przekracza. Mają własne i osobne wizje emancypacji, własne i osobne kryteria estetyczne, własne i osobne definicje modernizmu i symbolu.

Kobiety nowoczesne. Wołynianki. Modernistki²⁵.

²¹ Piszę o tym więcej w: Janicka A. *Figury tożsamości a role spełniane* [13].

²² Formuły tej użył Jarosław Ławski, w: *Ironia w strukturze dramatu. “Kasandra” Łesi Ukrainki*.

²³ Zob. Poliszczuk J. *Antyczny mit o zagładzie...* [28].

²⁴ Zarówno Zapolskiej, jak i Łesi Ukraince przydawano zarzuty obcości estetycznej i ideowej w stosunku do własnej epoki. Zapolska żyła z piętnem naturalistki, skandalistki, “pornografistki”; Łarysa Kosacz była napiętnowana jako pisarka zanadto estetyzująca.

²⁵ Lakonicznych przedstawionych tu pomysłów wynika z faktu, że rozwijam je w innym miejscu, tu zaś chcę zasygnalizować jedynie jako puentę dla swoich rozważań.

LITERATURA

1. Ahejewa Wira. *Žinocznyj prostrir. Feministicznyj diskurs ukrainskogo modernizmu*, Kijów, 2008.
2. Ausländer R. Bukowina, przeł. z niemieckiego K. Lipiński, "Borussia", 1994, z. 8.
3. Bachelard G. *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism, wybór H. Chudak, tłum. A. Tatarkiewicz*, Warszawa, 1975.
4. Borkowska G. "Zwrot" w badaniach genderowych. Teoria rozproszenia, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22–25 września 2004*.
5. Czachowska J. Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna, Kraków, 1966.
6. Eustachiewicz L. *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa, 1986.
7. *Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, K. Tomaszuk, Warszawa, 2012.
8. Gutowski W. Mit jako matryca (i przezwyciężenie) historii. (O "Erosie i Psyche" Jerzego Żuławskiego), w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok, 2008.
9. Hundorowa T. Europejski modernizm czy europejskie modernizmy? przeł. A. Korniejenko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków, 2004.
10. Iwasiów I. Osoba w dyskursie feministycznym, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa, 2000.
11. Iwasiów I. Tożsamość przez płęć, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22–25 września 2004, t. I*, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, Kraków, 2005.
12. Janicka A. Dokąd prowadzi "trzecia droga"? w: *tejże, Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok, 2013.
13. Janicka A. Figury tożsamości a role spełniane, w: *tejże, Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok, 2013.
14. Janicka A. Perspektywa historyka literatury a czytanie feministyczne, w: *tejże, Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok, 2013.
15. Jastrzębowska E. *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków, 2008;
16. Korniejenko A. Kilka uwag do ukraińskiego dwugłosu o modernizmie i postmodernizmie, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków, 2004.
17. Ławski J. *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz — Malczewski — Krasiński*, Białystok, 2003.
18. Malutina N. *Dramaturgia słowa w teatrze poetki Łesi Ukrainki*, w: *Zapomniany dramat, t. 1*, pod red. M.J. Olszewskiej i K. Ruty-Rutkowskiej, Warszawa, 2010.
19. Malutina N. *Fenomenologia tragizmu w polskim i ukraińskim dramacie naturalistyczno-symbolicznym*, w: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy, seria I: Prace dedykowane Profesorowi Swietłanowi Musijenkowi*, układ i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok, 2014.
20. Malutina N. *Polśka ta ukrajinska moderna drama: prechrestia tradycji*, Odessa, 2013.
21. Marrené W. Trzy nowellistki. Gabriela Śnieżko-Zapolska, "Świt", 1885, nr 8.
22. Masenko Ł. "Kod Łesi Ukrainki" w chudożnomu diskursi Oksany Zabuzko, "Kijowskie Studia Polonistyczne", t. XIX, Kijów, 2012.
23. Papla E. *Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki*, "Kijowskie Studia Polonistyczne", red. R. Radyszewski, t. XIX, Kijów, 2012.
24. Papla E. *Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Łesi Ukrainki*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok, 2007.
25. Papla E. *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans*, w: *Bizancjum — Prawosławie — Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok, 2004.
26. Pawłyszyn M. *Ukraiński postkolonialny postmodernizm*, przeł. A. Korniejenko i A. Hnatiuk, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków, 2004.
27. Pekaniec A. *Strategie podmiotowe w kobiecej literaturze dokumentu osobistego*, w: *tejże, Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Kraków, 2013.

28. Poliszczuk J. Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki "Kassandra", w: Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok, 2008.
29. Poliszczuk N. Porażka z fatum. Wizje antyku w "Kasandrze" Łesi Ukrainki i "Meleagrze" Stanisława Wyspiańskiego, w: Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok, 2008.
30. Tomaszewski M. Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego, w: Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976, Kraków, 1978.
31. Ukrainka Ł. Kassandra i inne dramaty, przekład S.E. Bury, wstęp W. Kubacki, wybór i nota S. Kozak, Kraków, 1982.
32. Ukrainka Ł. Pieśń lasu, wybór i słowo wstępne F. Nieuważny, Warszawa, 1989.
33. Ukrainka Ł. Twori w 10 tomach, t. X, Kijów, 1863–1865.
34. Ukraiński palimpsest. Oksana Zabuzko w rozmowie z Izą Chruślińską, przedmowa A. Michnik, Wrocław, 2013.
35. Wójtowicz S. Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych, Wrocław, 2008.
36. Zapolska G. Małazka. Powieść, w: teje, Szkice powieściowe, Kraków, 1958.
37. Zapolska G. Szaleństwo, Warszawa, 1923.
38. Życ utratą Praca żałoby, w: K. Kłosińska, Miniatury. Czytanie i pisanie "kobiecy", Katowice, 2006

Авторка статті вписує творчість Лесі Українки (Лариси Косач) в європейський культурний контекст, підкреслюючи зацікавлення письменниці західною культурою в її широкому розумінні. Це проявляється, зокрема, через зв'язки з польською літературою. Ключова роль у праці відводиться малодослідженій поки що в контексті Лесиної творчості проблемі жінки (статі, жіночого суб'єкта, емансипації), заявленій як у художніх творах, так і в листуванні. На цьому полі доречними є аналогії з творчістю Габрієлі Запольської щодо ідей емансипації та поєднання традиційного й модерного.

Ключові слова: *Леся Українка, Габрієля Запольська, жіноча література, емансипація, модернізм, тема.*

The author of the article introduces Lesia Ukrainka's (Larysa Kosach) literary heritage into European cultural context, emphasizing her interest in Western culture in its broad sense. It is particularly reflected in connection to the Polish literature. The key role of the research is paid to scantily explored in the context of Lesia Ukrainka's works problem of a woman (gender, female subject, emancipation) declared both in literary works and in her letters. In this way, analogies with Gabriela Zapolska's creative works according to the ideas of emancipation and combination of traditional and modern are relevant.

Key words: *Lesia Ukrainka, Gabriela Zapolska, female literature, emancipation, modernism, theme.*