

Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Mikołaja Kopernika



LITTERARIA COPERNICANA

1–2 (53)/2026

Polsko-ukraiński dialog kultur

redakcja naukowa / edited by
Sofia Butko, Marcin Wołk



UNIwersytet
MIKOŁAJA KOPERNIKA
W TORUNIU

Rada Naukowa:

Egidijus Aleksandravičius (Vytauto Didžiojo universitetas)
Andrzej Baranow (Vytauto Didžiojo universiteto Švietimo akademija)
Adam Bezwiński (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)
Zbigniew Białas (Uniwersytet Śląski)
Bogdan Burdziej (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Matthias Freise (Universität Göttingen)
George Gömöri (Cambridge/Londyn)
Joanna Jabłkowska (Uniwersytet Łódzki)
Maria Kalinowska (Uniwersytet Warszawski)
Elżbieta Kiślak (Instytut Badań Literackich PAN)
Arent van Nieukerken (Universiteit van Amsterdam)
Piotr Salwa (Uniwersytet Warszawski)
Daniel Schümann (Otto-Friedrich-Universität Bamberg)
Włodzimierz Szturc (Uniwersytet Jagielloński)
Jerzy Speina (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Elżbieta Wesołowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

Redakcja „Litteraria Copernicana”

Redaktor Naczelny: Hanna Ratuszna

Zastępca Redaktora Naczelnego: Adam Bednarczyk

Sekretarze Redakcji: Magdalena Kowalska, Emilia Wajs

Konsultanci merytoryczni:

Bartosz Awianowicz (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Piotr Biłos (INALCO, Paryż/Francja)
Cezary Bronowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Mirosława Buchholtz (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Marina Ciccariini (University of Rome Tor Vergata, Rzym/Włochy)
Artur Duda (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Olga Fedunina (Rosyjska Akademia Nauk, Moskwa/Rosja)
Anna Kościółek (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Jelena Kozmina (Ural Federal University, Jekatierynburg/Rosja)
Yinhui Mao (Guangdong University of Foreign Studies, Guangdong/Chiny)
Piotr Sadkowski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)
Kalina Stefanova (National Academy for Theatre and Film Arts, Sofia/Bulgaria)
Leszek Żyliński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

Redakcja językowa i techniczna: Przemysław Szafej

Redakcja j. angielskiego: Katarzyna Więckowska

Adres Redakcji:

Instytut Literaturoznawstwa. Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Fosa Staromiejska 3, 87-100 Toruń
<https://www.human.umk.pl/litteraria-copernicana/>
<https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/index>
e-mail: lc@umk.pl; litteraria.copernicana@gmail.com

Projekt okładki: Dariusz Żulewski

Na okładce: Słoneczniki przy drodze koło Rakowca na Pokuciu. Fot. Henryk Poddębski.

Ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

W tomie: Florystyczne grafiki autorstwa Wacława Borowskiego zaczerpnięte z serwisu POLONA i fotografie Arety Kowalskiej ze strony <https://forgottengalicia.com/>

Skład: Dariusz Żulewski

Czasopismo jest wydawane na zasadach licencji niewyłącznej Creative Commons
i dystrybuowane w wersji elektronicznej Open Access poprzez Platformę Czasopism UMK
Wersja papierowa jest dostępna w druku na żądanie na stronie internetowej Wydawnictwa
www.wydawnictwoumk.pl



© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Toruń 2026

ISSN print 1899-315X

ISSN online 2392-1617

Wydawca:

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
ul. Gagarina 11, 87-100 Toruń

Druk:

Wydawnictwo Naukowe UMK
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń



Spis treści

WSTĘP

- SOFIA BUTKO, MARCIN WOŁK**
Wielokulturowa przestrzeń dialogu polsko-ukraińskiego 7

STUDIA I ROZPRAWY

- ALEKSANDRA MIKINKA**
Ukraina w powieściach poetyckich i korespondencji Józefa Kotonięgo 13

- MARIYA BRACKA**
Kształtowanie się narodowych postaw tożsamościowych wśród młodzieży kijowskiej lat sześćdziesiątych XIX wieku (na przykładzie spuścizny pisarskiej Włodzimierza Antonowicza, Leonarda Sowińskiego i Paulina Święcickiego) 23

- MYKOŁA VASKIV**
Іван Франко та львівські студенти-українці в полемічному протистоянні з Генриком Сенкевичем у 1907 році 39

- NATALIA SANŻAREWSKA-CHMIEL**
"Polish influences" in Vasyl Shchurat's study "Shevchenko and the Poles: the basis of mutual relations" (the contextual aspect) 55

- ALEKSANDRA MALICH**
Polsko-ukraiński dialog kulturowy w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Ukraina jako przestrzeń mityczna, źródło inspiracji i obszar asymetrycznych relacji 69

SVITLANA LUSHCHII

- Культура як основа порозуміння і взаємодопомоги: про співпрацю між українською та польською повоєнною еміграцією 85

TETIANA SHEVCHENKO

- «Абетка» Чеслава Мілоша в контексті українських авторських есеїстичних лексиконів: ідейно-композиційний аспект 99

WIKTORIA DURKALEWICZ

- Inspiracje schulzowskie i mit wielokulturowości w drohobyckich auto(tanato)graftach 111

MISTRZOWIE

OKSANA JAWORSKA, MARIA MAĆKOWICZ

- Profesor Klaudiusz Jaskiewicz (1924–2016) i nauczanie języka polskiego w Drohobyczu 125

WYWIADY

- „Schulz zginął tylko dlatego, że był Żydem. Ukraińcy giną tylko dlatego, że są Ukraińcami” – z Wierą Meniok rozmawia Natalia Tkaczyk 137

VARIA

IRYNA MATIASH

- Kazimiera Iłakowiczówna i Nadia Surowcowa – pierwsze kobiety na stanowiskach dyplomatycznych w Polsce i Ukrainie w świetle wspomnień i archiwów 147

LIUDMYLA DANYLENKO

- «Варшавський потяг» перетнув «залізну завісу»: Україна і польська культура в художньому осмисленні антирадянського спротиву 159

OKSANA LEVYTSKA

- Митець на перехресті культур: образ художника Никифора Дровняка з Криниці в українській та польській літературі 169

WIERA MENIOK

- Literami sklepów cynamonowych: Żadan o Schulzu 183

ALEKSANDER MADYDA

- Z motywów ukraińskich w prozie Zygmunta Haupta: przypadek „Złotej hramoty” 191

WŁODZIMIERZ APPEL

- Opus Magnum Zofii Abramowiczówny 199

RECENZJE

SOFIA BUTKO

- Dekolonizacja historii ukraińskiego języka literackiego 209

ALEKSANDRA MALICH

- Gdzie zaczyna się opowieść. O antologii „Opowieści chasydzkie” 217

Polsko-ukraiński dialog kultur

3

LITTERARIA COPERNICANA

1–2(53) 2026

ISSN 1899-315X



Table of Contents

FOREWORD

- SOFIA BUTKO, MARCIN WOŁK**
Multicultural Space of Polish-Ukrainian Dialogue 7

ARTICLES

- ALEKSANDRA MIKINKA**
Ukraine in Józef Kotoni's Poetic Novels
and Correspondence 13

- MARIYA BRACKA**
The Formation of National Identity Attitudes
Among the Youth of Kiev in the 1860s (Based
on the Example of the Literary Legacy of
Włodzimierz Antonowicz, Leonard Sowiński
and Paulin Świącicki) 23

- MYKOŁA VASKIV**
Ivan Franko and Lviv Ukrainian Students
in a Polemical Confrontation
with Henryk Sienkiewicz in 1907 39

- NATALIA SANŻAREWSKA-CHMIEL**
"Polish Influences" in Vasyl Shchurat's Study
"Shevchenko and the Poles: the Basis of Mutual
Relations" (the Contextual Aspect) 55

- ALEKSANDRA MALICH**
Polish-Ukrainian Cultural Dialogue in the
Works of Jarosław Iwaszkiewicz: Ukraine as
a Mythical Space, a Source of Inspiration, and
a Domain of Asymmetrical Relations 69

- SVITLANA LUSHCHII**
Culture as the Foundation of Understanding
and Mutual Support: Cooperation Between
Ukrainian and Polish Post-War Emigration 85

TETIANA SHEVCHENKO

- Czesław Miłosz's "ABC's" in the Context of
Ukrainian Authors' Essay Lexicons:
Ideological and Compositional Aspects 99

WIKTORIA DURKALEWICZ

- Schulzian Inspirations and the Myth of
Multiculturalism in Drohobych
Auto(thanato)graphies 111

MASTERS

- OKSANA JAWORSKA, MARIA MAĆKOWICZ**
Professor Klaudiusz Jaskiewicz (1924–2016)
and Teaching Polish in Drohobych 125

INTERVIEWS

- "Schulz Died Only Because He Was a Jew.
Ukrainians Die Only Because They Are
Ukrainians" – Natalia Tkaczyk in Conversation
with Vira Menyok 137

VARIA

IRYNA MATIASH

- Kazimiera Iłłakowiczówna and Nadia
Surovceva – the First Women in Diplomatic
Positions in Poland and Ukraine in the Light
of Memories and Archives 147

LIUDMYLA DANYLENKO

- "The Warsaw Train" Crossed "The Iron Curtain":
Ukraine and Polish Culture in the Artistic
Interpretation of Anti-Soviet Resistance 159

OKSANA LEVYTSKA

- An Artist at the Crossroads of Cultures: The
Image of Nykyfor Drovniak in Ukrainian and
Polish Literature 169

WIRA MENIOK

- In the Letters of the Cinnamon Shops: Serhiy
Zhadan about Bruno Schulz 183

ALEKSANDER MADYDA

- From Ukrainian Motifs in the Prose of Zygmunt
Haupt: The Case of the "Zolota Hramota" 191

WŁODZIMIERZ APPEL

- Zofia Abramowiczówna's Magnum Opus 199

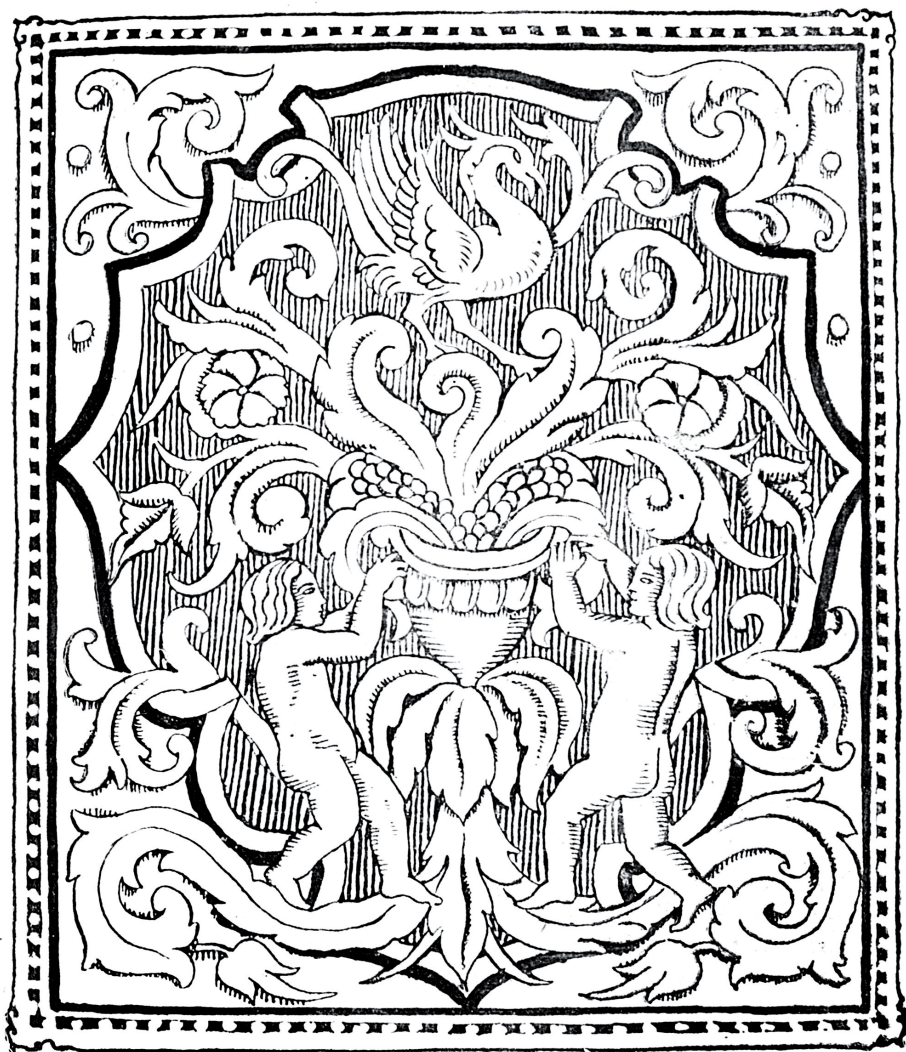
REVIEWS

SOFIA BUTKO

- Decolonization of the History of the Ukrainian
Literary Language 209

ALEKSANDRA MALICH

- Where the Story Begins: About the "Hasidic
Tales" Anthology 217



W. Borowski.

WSTĘP / FOREWORD

Wielokulturowa przestrzeń dialogu polsko-ukraińskiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.001>

Dialog stanowi jedną z fundamentalnych wartości kultury humanistycznej. Jego istotą jest nie tylko słuchanie drugiego, lecz także umiejętność usłyszenia go naprawdę i zdolność do współodczuwania. Dotyczy to nie tylko jednostek, ale też grup społecznych i całych narodów.

Niniejszy tom ukazuje się w szczególnym momencie, wyznaczonym przez współczesne wydarzenia geopolityczne i społeczno-cywilizacyjne – przede wszystkim przez trwającą wojnę rosyjsko-ukraińską. Wydarzenia te na nowo kierują uwagę ku wzajemnym relacjom w Europie Środkowo-Wschodniej, skłaniając do refleksji nad ich historycznymi uwarunkowaniami oraz obecnym znaczeniem. Obok dramatu wojny obserwujemy intensyfikację procesów integracyjnych Ukrainy z przestrzenią europejską, które, choć szczególnie widoczne w wymiarze politycznym i prawnym, mają także głębokie zakorzenienie kulturowe. Kultura ukraińska stanowi bowiem integralną część europejskiej tradycji kulturowej, gdyż rozwijała się przez wieki we wspólnym rytmie z innymi ośrodkami, wnosząc własny, oryginalny wkład w to dziedzictwo.

W tej historii wspólnych przemian szczególne miejsce zajmują związki polsko-ukraińskie, które w zależności od epoki przybierały różne formy: od dwustronnego transferu kulturowego i inspiracji przez napięcia, rywalizację po wzajemne redefiniowanie tożsamości. Relacje te współtworzyły nie tylko lokalne, lecz także szersze europejskie konfiguracje kulturowe i polityczne. Jak zauważa Oksana Zabużko w tomie esejów *Nasza Jewropa*, historia kontynentu europejskiego jest historią zmiennych granic i przemijających imperiów, ale także przestrzenią trwałych punktów napięcia, a wśród nich –

[...] dwóch węzłów nerwowych, które od wieków pulsują w niezmiennym rytmie, rozsyłając impulsy we wszystkich kierunkach, niczym podwodny wulkan poruszający powierzchnię morza: na zachodzie – „węzeł” niemiecko-francuski, na wschodzie – ukraińsko-polski (Zabużko 2025: 14)*.

* Tłumaczenie – Sofia Butko. W oryginale w szerszym kontekście brzmi to tak: „Нашу роль в історії Європи найпростіше побачити, переглянувши на ютубі перший-ліпший із відеороликів, де навіть представлено цієї самої історії »1000 років за 5 хвилин«: течуть перед очима, наступаючи й відступаючи, кордони, спухають і лускають імперії, біжать тріщини фронтів, шиється й перешивається крихітний, але який же невгамовно творчий континентик, – і тільки дві сейсмічні точки, два нервові вузли пульсують і двигать на його мапі

To właśnie ta bliskość i wzajemne oddziaływanie obu kultur, polskiej i ukraińskiej, stało się impulsem do powstania niniejszego tomu, który ukazuje dialog polsko-ukraiński jako zjawisko o długim trwaniu, a zarazem takie, które stało się szczególnie intensywne we współczesności. Dialog ten wyrasta z potrzeby nie tylko utrwalenia wspólnej przeszłości, lecz także projektowania przyszłości Europy i z przekonania, że przyszłość ta zależy między innymi od relacji między naszymi narodami. Jednocześnie jest on próbą pogłębienia wzajemnego poznania. Tragiczne wydarzenia XX wieku wytworzyły między naszymi narodami dystans, sam w sobie nieunikniony, a może nawet potrzebny, który jednak staje się groźny, gdy przeradza się w niechęć, obojętność, poczucie wyższości lub odmowę podtrzymywania dialogu.

Sytuacja współczesna, mimo swojego dramatyzmu, stwarza jednak nowe warunki spotkania. Solidarność polskiego społeczeństwa z ukraińskim w sytuacji wojennej, doświadczenie bliskiego sąsiedztwa, a nierzadko i wspólnego zamieszkiwania tej samej przestrzeni otworzyły przed nami bezprecedensową możliwość wejścia na wspólną orbitę, której centrum jako najwyższa wartość stanowi człowiek, jego życie i kultura – to wartość, którą należy poznawać, rozumieć i chronić.

Na prezentowany tom pisma „Litteraria Copernicana” składają się artykuły naukowe, eseje i inne teksty, w których dialog kultur ukraińskiej i polskiej ukazywany jest w bardzo różnych aspektach. Są tu studia prezentujące rolę ukraińskiego krajobrazu kulturowego w twórczości pisarzy polskich – ale z Ukrainy rodem – Józefa Kotoniego i Jarosława Iwaszkiewicza. Są analizy dylematów mieszkańców ukraińsko-polskiego pogranicza, wyborów tożsamościowych oraz polemik na tle narodowościowym w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku, w których brali udział najznacniejsi pisarze ukraińscy i polscy tamtych czasów (m.in. Iwan Franko i Henryk Sienkiewicz). Są przybliżenia reakcji autorów ukraińskich na teksty kultury polskiej, od pierwszej połowy XIX wieku (Taras Szewczenko) po czasy najnowsze (Serhij Żadan, współcześni ukraińscy eseiści i inni twórcy). Jest portret paralelny pierwszych dyplomek Polski i Ukrainy: Kazimierzy Iłłakowiczówny i Nadii Surowcowej. Jest analiza wielorakiej współpracy ukraińskich i polskich środowisk emigracyjnych po II wojnie światowej. Jest wreszcie podwójny, polski i ukraiński, literacki wizerunek łemkowskiego artysty tworzącego na marginesie kultury polskiej – Epifaniasza Drowniaka (Nikifora Krynickiego), jednego z najważniejszych europejskich malarzy nieprofesjonalnych.

Szczególną rolę pełni w tomie przestrzeń Drohobycza, miasta młodości Iwana Franki i miasta życia Brunona Schulza, którego osobie i twórczości, zwłaszcza zaś ich inspirującej sile, poświęconych jest parę opublikowanych tutaj tekstów. Z Drohobycza też pochodzi kilka spośród naszych autorek, a jeden z artykułów dotyczy dziejów drohobyckiej polonistyki i jej współtwórcy – Klaudiusza Jaśkiewicza. Postać Schulza patronuje zarazem przewijającemu się przez tom motywowi żydowskiemu, przypominając, że dialog kultur polskiej i ukraińskiej toczył się zawsze w świecie bardzo złożonym, wielobiegunowym, i że sam ten dialog i ten świat stanowiły części większej, wielobarwnej mozaiki. W równie skomplikowanym, choć zupełnie innym świecie nasza rozmowa odbywa się także dziś.

Osobnego komentarza wymagają ilustracje opublikowane w niniejszym tomie. Zawdzięczamy je Arecie Kowalskiej, autorce bloga „Forgotten Galicia”, poświęconego dokumentowaniu i promowaniu bogatego dziedzictwa kulturalnego Lwowa, Galicji i ziem dawnego cesarstwa austro-węgierskiego. Pani Areta nieprzypadkowo zwróciła uwagę na motyw słonecznika w zdobnictwie kamienic Lwowa i Krakowa (Kowalska 2023). Słonecznik był jednym z charakterystycznych elementów środkowoeuropejskiej secesji, której impulsy dotarły na ziemie polskie i ukraińskie z Wiednia (Wallis 1974: 174; Hrymaliuk 2015: 1322). Każda z kultur przetwarzała ten styl na swój sposób, lecz wspólne pozostawały motywy florystyczne, wśród nich właśnie słonecznik, kwiat, który – jak pisał Mickiewicz – „Od wschodu do zachodu kręci się za słońcem” (Mickiewicz 2018: 108), a dziś stał się symbolem oporu, solidarności i nadziei.

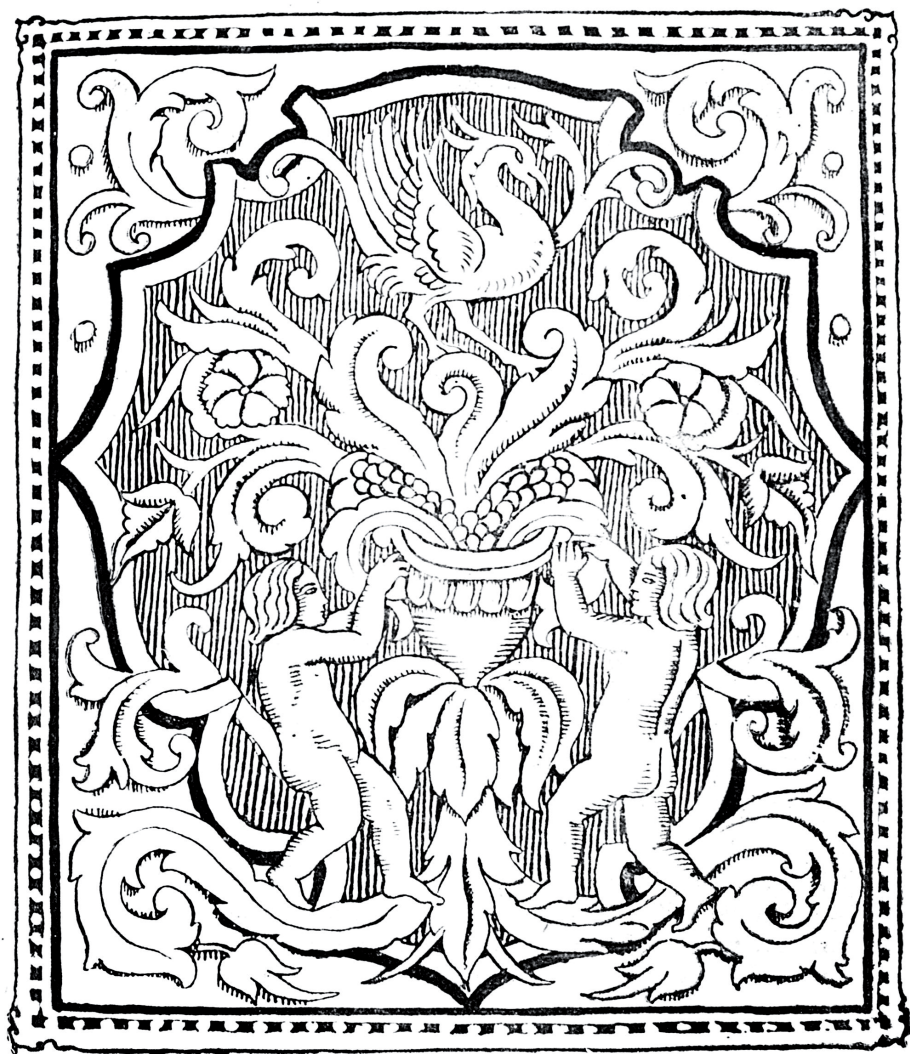
Sofia Butko, Marcin Wołk

Bibliografia

- Hrymaluk, Rostysława 2014. „Formuвання estetyчної платформи сецесії в українському мистецтві кінця XIX – початку XX ст.”. *Narodoznawczy zosyty* 6 (120): 1316–1327.
- Kowalska, Areta 2023. „Searching for Sunflowers in the Architecture of Lviv and Kraków”. <https://forgottengalicia.com/searching-for-sunflowers-in-the-architecture-of-lviv-and-krakow/> [16.04.2026].
- Mickiewicz, Adam 2018. *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wstęp i opracowanie Stanisław Pigoń. Aneks Julian Maślanka. Wyd. 14. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Wallis, Mieczysław 1974. *Secesja*. Warszawa: Arkady.
- Zabużko, Oksana 2025. *Nasza Jewropa. Zbirka esejiv*. Kyjiw: Wydawniczyj dim „KOMORA”.



Widoki z ulic Krakowa
Fot. Areta Kowalska



W. Borowski.

Ukraina w powieściach poetyckich i korespondencji Józefa Kotoniego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.002>

Streszczenie: Józef Kotoni, postać dzisiaj niemalże zapomniana – zarówno przez badaczy jak i odbiorców literatury – należał do kręgu akolitów „szkoły ukraińskiej” polskiego romantyzmu. Związany ze środowiskiem J. I. Kraszewskiego, Aleksandra i Karola Grozów, Michała Grabowskiego i innych przedstawicieli polskiej szlachty zamieszkujących wschodnie pogranicze (ziemie litewsko-ruskie), w swoich opublikowanych w wileńskich i kijowskich almanachach powieściach poetyckich kreśli bardzo interesującą wizję powstań kozackich na Ukrainie. W artykule analizujemy m.in. fragmenty niedokończonych utworów *Dymitr Wiśniowiecki*, *Podróżny*, *Opowiadanie starca* i inne. Przyglądamy się również korespondencji z podróży Kotoniego po Ukrainie (zakończonej w Odessie), która ukazywała się w „Rusalcę”, piśmie redagowanym przez Aleksandra Grozę. Artykuł ma na celu przybliżenie zapomnianej sylwetki poety, a także poddanie jego utworów nowym interpretacjom i metodologiom stworzonym na potrzeby badania specyficznej kultury pogranicza. Z analizowanych tekstów wyłania się bowiem bardzo interesujący obraz Ukrainy, Kozaków oraz wzajemnych, polsko-ukraińskich relacji w XIX wieku.

Słowa kluczowe: szkoła ukraińska polskiego romantyzmu, Józef Kotoni, Aleksander Groza, poezja, muzyka

* Dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się m.in. XIX-wiecznymi pisarzami *minorum gentium*, dawną Słowiańszczyzną w literaturze XIX w., szkołą ukraińską polskiego romantyzmu.

E-mail: aleksandra.mikinka@filologia.uni.lodz.pl | ORCID: 0000-0002-6000-8157.

Ukraine in Józef Kotoni's Poetic Novels and Correspondence

Abstract: Józef Kotoni, a figure now almost forgotten by both researchers and readers of literature, belonged to the circle of acolytes associated with the “Ukrainian school” of Polish Romanticism. Connected with the milieu of J. I. Kraszewski, Aleksander and Karol Groza, Michał Grabowski, and other representatives of the Polish nobility residing in the eastern borderlands (Lithuanian-Ruthenian territories), Kotoni offers a compelling vision of Cossack uprisings in Ukraine in his poetic novels, published in Vilnius and Kyiv almanacs. This article examines excerpts from his unfinished works, including *Dymitr Wiśniowiecki*, *Podróżny* (The traveler), *Opowiadanie starca* (The story of an old man), and others. Additionally, it explores correspondence from Kotoni's travels across Ukraine (culminating in Odessa), published in *Rusalka*, a journal edited by Aleksander Groza. The aim of the article is to shed light on this overlooked author and provide new interpretations of his works through methodologies tailored to the study of the unique borderland culture. The analyzed texts reveal a fascinating portrayal of Ukraine, the Cossacks, and the complex Polish-Ukrainian relations of the 19th century.

Keywords: Ukrainian school of Polish Romanticism, Józef Kotoni, Aleksander Groza, poetry, music

Józef Kotoni to jedna z zapomnianych postaci polskiej sceny literackiej i muzycznej, z twórczością której stykają się przede wszystkim badacze romantycznej „szkoły ukraińskiej” oraz historii i kultury wschodniego pogranicza. Kotoni nie współtworzył co prawda głównego zrębu owej „szkoły”, ale niewątpliwie należał do jej licznych akolitów, bowiem związany był ze środowiskiem literackim Józefa Ignacego Kraszewskiego, Aleksandra i Karola Grozów oraz Michała Grabowskiego (Węgrzyn 2025: 125–136). Publikował m. in. w almanachu Krzeczowskiego „Biruta” oraz w „Rusalkie” wydawanej w Wilnie w latach 1838–1842, ponadto komponował własne utwory muzyczne „rodem z Podola” (Sowiński 1874: 200). W polskim dyskursie literaturoznawczym jego nazwisko wspominane jest z rzadka, „po przecinku”, w ramach uzupełnienia badań nad prasą okresu międzypowstańcowego bądź w odniesieniu do twórczości bardziej znanych i lepiej zapamiętanych poetów i pisarzy. Jego nazwisko nie pojawia się w *Polskim Słowniku Biograficznym* ani w „Nowym Korbutie”, *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* czy opracowaniach zbiorowych poświęconych „szkole ukraińskiej”. Jego postać zwróciła jednak uwagę badaczy ukraińskich, m. in. Anatolija Wojnarowskiego (Wojnarows'kyj [&] Czerniak 2017: 216–219). Za życia Kotoniego również powstało niewiele artykułów biograficznych i wspomnieniowych mu poświęconych. Drobne wzmianki możemy odnaleźć zaledwie u Alberta Sowińskiego (1874: 200), Teodora Tomasza Jeża (1893: 42–46; właśc. Zygmunta Miłkowskiego), Aleksandra Grozy (1857: 61–63), Fryderyka Krauzego (1872: 125–134).

„Rusalka”, redagowana przez Aleksandra Grozę, skupiała głównie obywateli ziemskich zamieszkujących tereny Prawobrzeżnej Ukrainy, Wołynia, Podola i Zaporozia, z jednej

strony cechujących się konserwatywnymi poglądami i przekonaniem, z drugiej (zgodnie z postulatami romantyzmu) zafascynowanych folklorem i kulturą duchową ludu, z którym stykali się na co dzień (Rudziewicz 1996: 437–443; Mikinka 2021: 39–51). Almanachy skonstruowany był tak, by zadośćuczynić wyznaczonym przez „prymasa krytyków”, Michała Grabowskiego, celom badawczym i literackim: publikowano utwory poetyckie, tłumaczono oryginalne pieśni i dumki, opisywano obrzędy i zwyczaje wiejskiego ludu, spisywano autentyczne podania i legendy gminne. Nie brakowało na łamach almanachu także relacji z wędrowek po ukraińskich miasteczkach i wsiach. Józef Kotoni, jak możemy dowiedzieć się z kijowskich szkiców kontraktowych, był przyjacielem Aleksandra Grozy i Michała Grabowskiego z czasów szkolnych, a później pozostał w ścisłym kręgu literatów związanych z autorem *Pana Starosty Kaniowskiego* (Groza 1857: 61–63).

W artykule staramy się przybliżyć jego sylwetkę na podstawie zachowanych źródeł, analizujemy fragmenty niedokończonych utworów: *Dymitr Wiśniowiecki*, fragmentów poematu *Początek powieści: Podróżny* oraz *Opowiadanie starca*, przyglądamy się również korespondencji z podróży po Ukrainie (zakończonych w Odessie), starając się odpowiedzieć na pytanie jaki obraz pogranicza polsko-ukraińskiego oraz wzajemnych, polsko-ukraińskich relacji wyłania się z materiału poddanego badawczemu oglądowi. Sięgamy przy tym do badań kulturowych, metodologii postkolonialnej oraz założeń nowego historyzmu.

Epoka romantyzmu odegrała kluczową rolę w kształtowaniu naszego spojrzenia na Ukrainę, stając się okresem narodzin wielkich mitów narodowych. Zainteresowanie tym regionem osiągnęło wówczas tak niezwykle rozmiary i przybierało tak oryginalne formy, że nazwano je – choć w sposób pejoratywny – „ukrainomanią”. Najbardziej charakterystycznym przejawem tych fascynacji w literaturze była ukraińska szkoła poetów. Jej twórcy, wywodzący się głównie z polskich rodów szlacheckich zamieszkujących Prawobrzeżną Ukrainę, stanowili unikalny przykład narodowo-kulturowego eklektyzmu. Choć ich językiem ojczystym była polszczyzna, a Rzeczpospolita stanowiła ich ojczyznę, to ukraińska historia, folklor, lokalne zwyczaje i charakterystyczna odmienność tego regionu w znacznym stopniu wpłynęły na ich poczucie tożsamości, tworząc niepowtarzalną mozaikę kultur obecnych na tych ziemiach (Makowski 2012: 9–22).

Dla tych twórców Ukraina stała się „małą ojczyzną”, której piękno geograficzne i bogactwo kulturowe chcieli uwiecznić i popularyzować. Dzięki temu zjawisko to zyskało wyjątkowy wymiar w polskiej literaturze, zwłaszcza w kontekście współczesnych szkół badawczych oraz obecnej sytuacji społeczno-politycznej między Polską a krajami Europy Wschodniej. Ukraińska szkoła w romantycznej poezji polskiej jest jednak zaledwie fragmentem szerszego obrazu. Ziemie litewsko-ruskie przez wieki inspirowały polskich pisarzy, a proces ten trwa do dziś. Już w XIX wieku romantyczna wizja Ukrainy była wytworem mitu, który kształtował się stopniowo, a romantyzm go usankcjonował i utrwalił w postaci swoistej matrycy literackiej. Ta matryca, zawierająca m.in. takie schematy jak utracona Arkadia, mała ojczyzna czy dualizm narodowy (*gente Ruthenus, natione Polonus*), była chętnie wykorzystywana przez kolejne pokolenia pisarzy (Mikinka 2023: 266–275).

Wszystkie te tendencje znalazły odzwierciedlenie w twórczości Józefa Kotoniego, z którego nielicznych utworów, jakie zachowały się w almanachach wydawanych na terenie zaboru rosyjskiego, wyłania się niezwykle interesujący obraz Ukrainy. Dodatkowym, mniej typowym dla biografii tamtego okresu elementem, jest fakt, iż ród Kotoni prawdopodobnie pochodził z Włoch (Krauze 1872: 132). Wiadomo, że bracia Jerzy i Konstanty Kotoni

za zasługi dla Rzeczypospolitej otrzymali szlachectwo na sejmie w 1676 roku (Niesiecki 1840: 329), a w 1695 roku towarzysz pancerny Stefan Kotoni został mianowany cześnikiem latyczowskim (Boniecki 1907: 388). Możliwe, że to on stał się założycielem podolskiej gałęzi rodu.

Józef Kotoni urodził się w 1804 roku na Podolu, w pobliżu miasta Bar. Jego ojciec był nauczycielem muzyki (Krauze 1872: 132). Rodzina najprawdopodobniej nie posiadała dużego majątku, który umożliwiłby wysłanie chłopca na studia, dlatego, jak pisze w swoich wspomnieniach Aleksander Groza, Józef zdobywał wykształcenie samodzielnie (Groza 1857: 61). Od dzieciństwa wykazywał talent muzyczny i szybko przewyższył ojca, opanowując grę na fortepianie w sposób wirtuozerski. Podobnie jak ojciec, zaczął udzielać lekcji muzyki dzieciom z zamożnych rodzin szlacheckich na Podolu, Wołyniu i Kijowszczyźnie, szybko zdobywając duży autorytet. Jednym z jego uczniów był Jakub Czechel, właściciel majątku Samczyki. W 1854 roku Czechel założył w swoim majątku szkołę muzyczną dla chłopców w wieku 10–17 lat, którzy uczyli się gry na instrumentach dętych i smyczkowych. Istniała tam także orkiestra pod kierownictwem skrzypka Brauna (Wojnarows'kyj [&] Czerniak 2017: 217–218).

Jedno z nielicznych źródeł biograficznych dotyczących samego Kotoniego pochodzi z „Biblioteki Warszawskiej”:

Blisko Zharu, w osadzie szlacheckiej, zamieszkał znajomy nieco z pism swoich i muzyki Józef Kotoni, nazwiska włoskiego; ojciec jego był tutejszy szlachcic [...]. Z natury zdolny, pracował nad rozwinięciem umysłu; kilka lat młodości przepędził z Sewerynem Goszczyńskim, autorem *Zamku Kaniowskiego*. Gdy go poznałem był w pełnej sile życia, wyglądał z ukraińska, a obiecywał daleko zająć w muzyce i literaturze. Było to w 1837 roku [...] (Krauze 1872: 132).

Autorem tego szkicu wspomnieniowego był Fryderyk de Krauze herbu Sas – baron, właściciel podolskiego majątku Zharek, ojciec Marii z de Krauzów Koźmińskiej (Urbański 1929: 59). Publikował razem z Kotonim w „Rusalcie”, poznali się więc zapewne poprzez Aleksandra Grozę.

Portret podolskiego muzyka i poety uzupełnia z kolei wspomnienie autorstwa Miłkowskiego:

Powierzchnowość jego nie zdradzała pochodzenia cudzoziemskiego. Wyglądał na przeciętnego Ukraińca: wzrostu średniego, suchy, patrzył na świat okiem błękitnym, oblicze zdobił mu sumiasty wąs barwy płowej. [...] Uchodził za odludka. Z domownikami stykał się, o ile tego konieczność wymagała; gościom nie pokazywał się wcale, do grania w salonie na fortepianie namówić go za żadne skarby nie można było i, dla słuchania jego gry, należało czatować przy oficynach i skradać się pod okno pokoju [...] (Jeż 1893: 43–44).

Józef Kotoni, związany głównie z muzyką, został zachęcony do pisania poezji przez Aleksandra Grozę. Z punktu widzenia biografisty bardzo ciekawy jest fragment wspomnień Grozy zamieszczony w beletryzowanym pamiętniku (szkicu kontraktowym) *Mozaika kontraktowa*, z którego wszakże wyłania się nieco inny portret Kotoniego niż u Miłkowskiego:

J. Kotoni był stworzony na wielkiego muzyka; mało ucząc się na fortepianie grał bardzo biegle, a co większa, posiadał w najwyższym stopniu twórcze zdolności, talent improwizatorski. Ileż to

wieczorów z łaski jego przemarzyłem najrozkoszniej! [...] Nie mówię o drobniejszych improwizacjach, które gromadami spod jego palców ulatywały, ale o wielkich, w których się cała jego dusza wylewała; w tych on był przedziwny – ja najpiękniejsze, najrozkoszniejsze mego życia chwile tu miałem. Słyszałem później wielkich artystów, ale żaden na mnie nie robił takiego wrażenia, jakie robił Józef cichego letniego wieczora, w nieoświeconym pokoju, wśród publiczności z trzech, a najwięcej z czterech osób złożonej (Groza 1857: 61–62).

Jeszcze przed debiutem prasowym Kotoni pokazywał swoje pierwsze utwory poetyckie znajomym – chwalony za samorodny talent, zdecydował się przesłać kilka tekstów do wileńskiego almanachu Józefa Krzeczковского, „Biruta”, gdzie opublikowano jego wiersze: *Pożegnanie* (Kotoni 1837a: 360–362) oraz *Znałeś tę, którą kochał* (Kotoni 1837b: 363). Rok później w almanachu „Rusalka” wydanym przez Grozę znalazły się kolejne jego utwory, w tym fragmenty poematu o pełnym tytule *Początek powieści: Podróżny* (Kotoni 1838c: 176).

Debiutanckie wiersze Kotoniego pozostają, niestety, przejawem twórczości epigońskiej lub balansującej gdzieś na styku epigoństwa i oryginalności. Sentymentalny, dość banalny i stereotypowy sztafaż wykorzystany w wierszach Kotoni stara się nadrobić poprawnym warsztatem i umiejętnością operowania lecz to wciąż zbyt mało, by mógł przykuć uwagę dojrzałych literacko czytelników i przedstawicieli krytyki literackiej.

Z kolei fragment powieści poetyckiej *Początek powieści: Podróżny* to utwór, którego fabuła osadzona jest na Ukrainie. Rozległe opisy krajobrazów, dróg łączących maleńkie wioski i większe miasta, okraszone są regionalizmami, np. *hona* (staja), *budjaki* (osty). Wzorem Mickiewicza step porównany jest do oceanu, a w innym miejscu rozległy, okryty śniegiem jednostajny krajobraz porównuje się do „morza, [gdzie] tchnieniem lekkim powiewnym kołyszą się fale” (Kotoni 1838c: 176). Nie brak również w tym krótkim fragmencie opisu kurhanów oraz maleńkich wiejskich chat, które mija zagubiony w mroźny, zimowy dzień na stepie wędrowiec – Marszałek. Ustęp z powieści poetyckiej kończy się refleksją:

Nawet gminne czucie
Ma talizman ukryty – w jego prostej nucie,
Mimowolnie jęczącej, pamięć się przebija
Zagubionej przeszłości...
(Kotoni 1838b: 182)

Krytyka literacka przyjęła jego twórczość przychylnie. Józef Ignacy Kraszewski na łamach „Tygodnika Petersburskiego” uznał *Podróżnego* za jeden z najlepszych utworów w almanachu (Kraszewski 1838: 203; Wojnarows'kyj [&] Czerniak 2017: 217).

Kolejny fragment nosi tytuł *Opowiadanie starca*. Jest to, jak twierdzi autor w przypisie, autentyczna historia znanego mu osobiście ukraińskiego „staruszka” (Kotoni 1838b: 181), oczywiście poetycko przetworzona. Autor buduje w niej obraz drobnej szlachty przez filtr pamięci starca-gawędziarza, naocznego świadka wydarzeń. Mówi więc o znanych sobie wydarzeniach, które jednocześnie ocenia z własnej perspektywy, niekoniecznie zawsze sarmacko-apologetycznej – wspomina również naganne przywary szlachty. To krwawa opowieść o krzywdach, jakich mieszkańcy pogranicza doznali przez tatarskie najazdy. Dzięki bohaterstwu Kozaków, którzy bronili swych krewnych przed najeźdźcami, polscy szlachci-
ce mogli „spać, tego pić i sejmy zrywać” (Kotoni 1838b: 182). W usta starca poeta wkłada

także sztandarowe hasła szkoły ukraińskiej, jak: „Bo coś niewymownego mają okolice, gdzie się człowiek urodził” (Kotoni 1838b: 190). Starzec opowiada swoje dzieje, przywołuje wiele ważnych dla Polski wydarzeń, które mają miejsce w tle (Targowica, Bar, konfederacja wileńska). Gatunkowo tekst można więc zaliczyć do gawędy szlacheckiej, ale już po romantycznym przewartościowaniu, które pozwalało na krytykę przywar i win stanowych. Kotoni stylizuje język opowiadacza na mowę żywą: pojawiają się liczne wtrącenia, powtórzenia, swoiste „poprawki”, niekiedy też narracja wygląda tak, jakby starzec zaczynał snuć jakiś wątek, po czym nagle zmieniał zdanie. Może więc nie tyle jest to stylizacja szlachecko-kresowa (z elementami regionalizmów), co próba literackiego oddania specyfiki mowy człowieka, którego wspomnienia spisał Kotoni? Niestety, fragment poematu urywa się nagle, bez jakiegokolwiek podsumowania (Węgrzyn 2016: 480–483).

Opublikowany w pierwszym tomie „Rusalki” wiersz *Do L. J.*, w spisie treści określony jako *Wiersz do L.*, nie jest co prawda związany z tematem obrazu Ukrainy, ale ponieważ stanowi lirykę osobistą, refleksyjną, zdecydowaliśmy się poświęcić mu choć kilka zdań.

Do L. J. rozpoczyna się pytaniem do kobiety – ukochanej? siostry? Podmiot liryczny zastanawia się, dlaczego niegdyś radosna i roześmiana, teraz błąka się melancholijna, milcząca i smutna. Jednocześnie prosi, by radość powróciła do jej serca wraz z bujną, rozkwitającą przyrodą. Sentymentalny, dość banalny i stereotypowy sztafaż wykorzystany w wierszu, Józef Kotoni stara się nadrobić poprawnym warsztatem i umiejętnością operowania słowem, lecz to wciąż zbyt mało, by wiersz mógł przykuć uwagę dojrzałych literacko czytelników i przedstawicieli krytyki literackiej.

Kolejny utwór autorstwa Kotoniego, opublikowany w drugim tomie „Rusalki”, to fragment poematu epickiego pt. *Dymitr Wiśniowiecki*. O tytułowym bohaterze, Dymitrze Wiśniowieckim herbu Korybut, zwanym Bajdą, staroście czerkaskim i hetmanie kozackim, słynnym awanturniku, pisali także inni przedstawiciele szkoły ukraińskiej (być może inspirowując się pieśnią ze zbioru Maksymowicza) m.in. Erazm Izopolski. W samej Ukrainie Bajda jest bohaterem ogromnej ilości pieśni, jedną z osób tworzących plejadę narodowych, kozackich legend. Jego śmierć w Stambule uznana została za męczeńską, a on sam za patriotę, wiernego wyznawcę prawosławia (miał wszak odmówić przejścia na islam), mężnego wojownika i zarazem obrońcę ojczyzny.

Pierwszy fragment poematu Kotoniego to historia „Carogrodu”, Konstantynopola – i jego krwawe dzieje poczynając od założenia miasta, poprzez podboje arabskie, aż do czasów tytułowego hetmana. Kotoni, mimo „ukraińskości” tematyki wybranej dla swojego utworu, stara się zarazem trzymać założeń gatunkowych i naśladować wielkie, epickie wzorce klasyków. Widać to w dbałości o język pełen patetycznych, górnolotnych zwrotów, a także o formę, w której autor zachowuje strukturę i kształt poematu. Obierając za temat dzieje Bajdy, celowo uwzniośla perypetie (zakończone męczeńską śmiercią) dzielnego kozaka, stawiając go w szeregu bohaterów Wielkiej Historii (i wielkiej literatury). Scena konania Wiśniowieckiego czerpie z tradycji frenezyjnych, czarnoromantycznych, jego męka oddana jest dosadnie, przesycona obrazami cierpienia cielesnego, bólu, cieknącej „krwi czarnej” (Kotoni 1839: 82). Jasno ukierunkowane współczucie czytelnika płynie również z faktu, że hetman kozacki przedstawiony został jako niewinna, młoda ofiara muzułmańskiej zawziętości Sulejmana, a obserwujący egzekucję tłum pogrążony jest w ekstatycznej radości płynącej z obserwacji cudzego cierpienia. Mieszkańcy Konstantynopola pozbawieni są współczucia, dzicy, okrutni:

Nie ma współczucia, nie bada sumienia,
Pochwała katom, a z męczeństwa szydzi.
Kłątwa ludowi, kłątwa! co bez drżenia
Dla innej mowy, albo innej wiary,
Płaczu nie słyszy, a zbrodni nie widzi.

(Kotoni 1839: 80)

Fraza o kłątwie powtarza się zresztą kilkakrotnie, przez co nabiera mocy, staje się swoistym refrenem, myślą przewodnią tego fragmentu. Po scenie śmierci Wiśniowieckiego następuje opis konania jego przyjaciela, Jana Piaseckiego herbu Zabawa, który także był tureckim więźniem. Pochodził z Podola, co Kotoni podkreśla w tekście, chwając męstwo i bohaterstwo „ziomka”, a więc szlachcica związanego z tym samym regionem, co wielu czytelników (i twórców) „Rusalki”.

W poemacie pojawia się więcej motywów czarnoromantycznych, budzących skojarzenia nie tylko z *Zamkiem kaniowskim* Goszczyńskiego, ale też np. z późniejszym *Lesławem* Zmorskiego: nocna scena cmentarna pełna mgieł, oblana blaskiem księżyca; pohukiwanie puszczyka; wreszcie, blakające się po śmierci widmo Wiśniowieckiego, którego zadaniem ma być przypominanie współczesnym mieszkańcom Ukrainy o jej dawnych bohaterach i patriotach.

Następny fragment poematu, kontynuujący dzieło Kotoniego, ukazuje się drukiem w trzecim tomie „Rusalki” – i w porównaniu do wcześniejszego, relacjonującego śmierć kozackiego bohatera, niestety przedstawia się gorzej. Długie, nie do końca umotywowane tematem poematu opisy historii Konstantynopola sąsiadują tu z ciągłymi wezwaniami do zamieszkującego miasto ludu, by odrzucił władzę Sulejmana i przegnał muzułmanów. To wszystko jednak było już w pierwszym fragmencie, a ten zdaje się rodzajem jakiegoś niezrozumiałego przedłużenia, wielokrotnego powtórzenia tych samych konceptów i myśli. Na koniec następuje ponowny, frenetyczny i dosadny opis śmierci Bajdy („czerwony strumień spod żebra wytrysnął”; Kotoni 1840: 105), tym razem prezentujący inną perspektywę: zawisły na haku więzień obserwowany jest z dołu przez modlącą się tłum.

Oprócz działalności literackiej Kotoni był również kompozytorem, a nawet, jak pisał Miłkowski, „jego utwory muzyczne znane były na Rusi w domu każdym” (Jeż 1936: 199). Stworzył wiele mazurków i polonezów. Michał Żukowski stawiał go w jednym rzędzie z wybitnymi polskimi twórcami tego gatunku, takimi jak Józef Elsner czy Tomasz Nidecki (Żukowski 1899: 3). Kotoni komponował również dumki i inne utwory o ukraińskiej tematyce. Jego utwory cieszyły się uznaniem także poza granicami Polski – niektóre zostały wysłane do Paryża, gdzie spotkały się z pozytywną oceną (Groza 1857: 62). W słowniku Alberta Sowińskiego pojawia się informacja, że Kotoni skomponował własną, autorską melodię do pieśni *Jeszcze Polska nie zginęła* (Sowiński 1874: 200).

W latach czterdziestych Kotoni przebywał w Odessie, gdzie udzielał lekcji muzyki. Groza pisał: „pojechał do Odessy jedynie dla uzbierania jakiego grosza, aby sobie na stare lata mógł kupić chatę. [...] Czego chciał, tego dopiął w przeciągu trzech lat” (Groza 1857: 63). Z tego okresu życia Kotoniego zachowała się jego korespondencja opublikowana w piątym tomie „Rusalki”. Stanowi ona relację z podróży po ziemiach ukraińskich, w której narrator skrupulatnie daje świadectwo przeżytych zdarzeń i własnych refleksji. Dostrzec tu można fascynację podobnymi utworami Kraszewskiego, chociaż w przypadku Kotoniego

opowieść o podróży pozbawiona jest takiej dawki humoru, pisana bardziej serio. Kotoni i Kraszewski reprezentują podobny model „pisarza-kronikarza” pogranicza. Są zainteresowani codziennością, życiem (także kulturalnym) na prowincji i szerzej – na Ukrainie, uprawiają również korespondencję z podróży. Listy Kotoniego z Ukrainy i Odessy moiejscami przypominają kraszewszczyznę: dokumentują drogi, miasteczka, ludzi, obyczaje, kontrast między centrum a peryferią. Kotoni jest jednak mniej ironiczny i mniej publicystyczny niż Kraszewski, bardziej melancholijny i introwertyczny. Niemniej jednak jest to tekst wartościowy, podobnie jak szkice kontraktowe Grozy – ze względu na swoją funkcję historyczną, informacyjną. Takie romantyczne relacje z podróży stanowiły wszakże podwaliny współczesnego dziennikarstwa (Burkot 1988: 295–296). Tekst Kotoniego pozwala uzupełnić informacje o Odessie pierwszej poł. XIX wieku, a ponadto zrozumieć, w jaki sposób podróżowali ówczesni – a odbywało się to zupełnie inaczej niż dzisiaj, niespiesznie, powoli, z licznymi postojami towarzyskimi lub przeznaczonymi po prostu na odpoczynek (Maliutina 2021: 25–28). Relacja Kotoniego uzmysławia również, jak biedne były ukraińskie ziemie, które przemierzał – i jak ubogi lud „małorossyjski”. Sunąc niespiesznie poprzez rozległe stepy, autor wspomina dawne dzieje Rzeczypospolitej, wielkie bitwy, które się tutaj odbywały, opowiada o koczowniczych tatarskich plemionach, które setki lat temu zamieszkiwały te równiny, handlując porwanymi ze słowiańskich siół niewolnikami. Sama Odessa wywiera na Kotonim dobre wrażenie. Chwali piękno budynków, teatr, urokliwą panoramę miasta, w którym odczuwa się już, w przeciwieństwie do nędznych chałup na stepach, większe bogactwo. Najbardziej jednak zapada mu w pamięć krajobraz nadmorski i parowe okręty wpływające do portu, które widzi pierwszy raz w życiu.

Towarzystwo odeskie Kotoni, jako człowiek pochodzący z głębi Ukrainy, w zasadzie z prowincji, widzi w duchu „targowiska próżności”. Z osobliwą mieszańką zachwyty i przygany opowiada o wystrojonych damach i džentelmenach nieustannie kupujących nowe towary, lub zbierających się w mineralnym uzdrowisku w celach plotkarskich i po to, by ze sobą flirtować. Nowomodna obyczajowość budzi w Kotonim rodzaj zażenowania, poczucia, że nie do końca pasuje do tutejszego środowiska i atmosfery miasta, gdzie wszystko jest „nowe, eleganckie” (Kotoni 1842: 119). Relacja urywa się nagle, pozostawiając czytelnika z poczuciem, że być może list stanowił część większej całości bądź zapowiadał serię szkiców, które miały być wydrukowane w kolejnych numerach „Rusalki”.

Po powrocie z Odessy Kotoni znacznie podupadł na zdrowiu. Krauze pisał:

Gdym go zobaczył, zmieniony był do niepoznania, choroba go złamała; kilka lat przeżył w Odessie: klimat przymorski zmienny i tryb życia, jak sam mi mówił, pozbawiły go zdrowia. Posiwał, wychudł, brodę zapuścił długą; wrócił z Odessy z postanowieniem nigdy już nie mieszkać w większym mieście. Odessa jednak była mu korzystną pod względem materialnym, uzbierał tam ze swojej pracy sumkę, za którą kupił kawał ziemi z domem i sadem. Tu we własnym kącie osiadł, sprowadził fortepian, książki i dożywał wieku (Krauze 1872: 133).

Za zgromadzone pieniądze Kotoni kupił dom i „kilkadziesiąt morgów ziemi” we wsi Wołkowińce pod Barem (Groza 1857: 63). W ostatnich latach życia cieszył się dużym szacunkiem wśród lokalnej ludności. Założył szkołę, udzielał bezpłatnych lekcji muzyki oraz pomagał miejscowym w sprawach prawnych. Zmarł po 1857 roku, jednak dokładna data jego śmierci pozostaje nieznana. Losy jego archiwum również pozostają tajemnicą (Wojnarows'kyj [&] Czerniak 2017: 218).

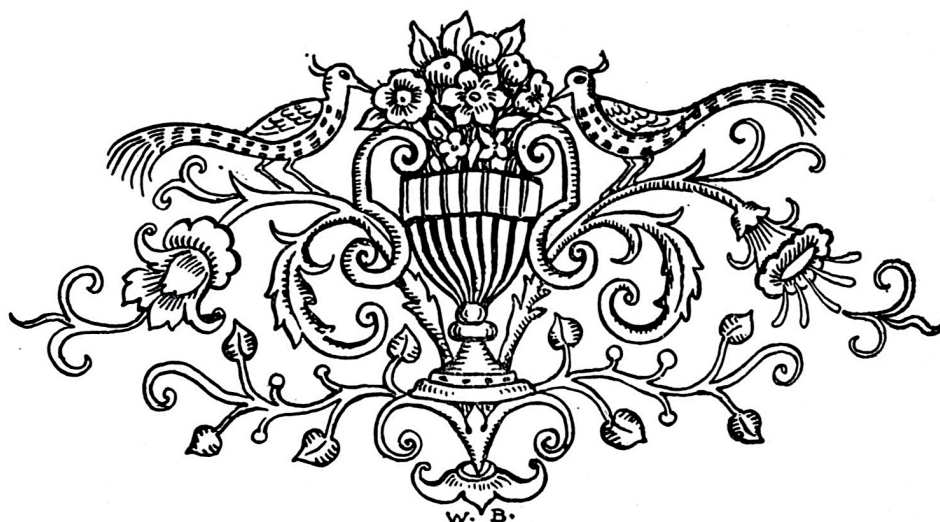
Chopin pozostał i pozostanie w pamięci. O nim [Kotonim] zapomniano. Zajmował on miejsca mało i miejsce to było skromne – skromne dlatego, że się z talentem swym chował. Co się z nim stało? Gdzie jego kości spoczywają? Czy jaka po nim pozostała spuścizna? (Jeż 1893: 45–46).

Józef Kotoni z pewnością zasługuje na miejsce w gronie poetów *minorum gentium* „szkoły ukraińskiej” w polskiej literaturze. Jego twórczość poetycka i muzyczna powinna stać się przedmiotem dalszych badań literaturoznawczych, muzykologicznych i historycznych, a obecne w listach wspomnienia dotyczące Ukrainy wnoszą cenny wkład w budowanie obrazu XIX-wiecznych ziem litewsko-ruskich oraz wzajemnych stosunków polsko-ukraińskich. Choć Kotoni nie tworzył bezpośredniego trzonu szkoły ukraińskiej, niewątpliwie nie wyznaczał również jej programu, a raczej świadomie go kontynuował, czerpiąc z tematów i estetyki swoich poprzedników – to pozostaje uczestnikiem i współtwórcą kultury pogranicza, którego twórczość może stanowić jedno z ogniw literackiego oraz historycznego obrazu epoki, czasów, miejsca i ludzi. Mimo że chwilami jego dorobek zbliżał się do epigoństwa, Kotoniemu udawało się adaptować znane wzorce do własnego doświadczenia i lokalnego zakorzenienia. W tekstach Kotoniego Ukraina, choć bywa „okrwawiona” burzliwą przeszłością, jest jednak miejscem znanym, oswojonym, rodzinnym. Staje się zarówno „małą ojczyzną”, jak i terenem społecznych konfliktów między stanami czy politycznymi sympatiami (konserwatyści kontra postępowcy, apologetci szlachty kontra ci, którzy świadomie krytykują jej przywary). Kotoni nie mitologizuje więc ani Kozaków, ani stanu szlacheckiego, ale w każdej z tych grup szuka zarówno pozytywnych, jak i negatywnych cech, z jakich je rozlicza. Jego piśmarstwo, podobnie jak korespondencja z podróży, stanowi cenne świadectwo formowania się kresowej świadomości kulturowej w okresie międzypowstaniowym.

Bibliografia

- Boniecki, Adam 1907. *Herbarz polski: wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*. T. 11. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Burkot, Stanisław 1988. *Polskie podróźopisarstwo romantyczne*. Wydawnictwo PWN: Warszawa.
- Groza, Aleksander Karol 1857. *Mozaika kontraktowa: Pamiętnik z roku 1851*. Wilno: Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego.
- Jeż, Teodor Tomasz [właśc. Zygmunt Miłkowski] 1893. *Ze wspomnień odeskich*. Warszawa: Skł. gł. Obuchowski.
- 1936. *Od kolebki przez życie: Wspomnienia*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Kotoni, Józef 1837a. „Pożeganie”. *Biruta* 1: 360–362.
- 1837b. „Znałeś tę, którą kochał”. *Biruta* 1: 363.
- 1838a. „Do L. J.”. *Rusalka* 1: 67–69.
- 1838b. „Opowiadanie starca (z tejsze powieści)”. *Rusalka* 1: 180–195.
- 1838c. „Początek powieści: Podróżny”. *Rusalka* 1: 165–179.
- 1839. „Kilka wyjątków z poematu: Dymitr Wiśniowiecki”. *Rusalka* 2: 72–90.
- 1840. „Wyjątek z poematu: Dymitr Wiśniowiecki”. *Rusalka* 3: 98–106.
- 1842. „List J. K., opisujący podróż do Odessy i pobyt jego w tem mieście”. *Rusalka* 5: 109–121.
- Kraszewski, Józef Ignacy 1839. „Krytyka”. *Tygodnik Petersburski* 36: 201–203.
- Krauze, Fryderyk 1872. „Okolica nad Zharem i Rowem”. *Biblioteka Warszawska: Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi* 2: 125–134.

- Makowski, Stanisław 2012. „Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim”. W: Stanisław Makowski [&] Urszula Makowska [&] Małgorzata Nesteruk (red.). *Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Maliutina, Natalia 2021. „Polski ślad w kulturze Odessy”. W: Jarosław Ławski [&] Natalia Maliutina [&] Robert Szymula (red.). *Polacy w Odessie. Studia interdyscyplinarne*. Białystok: Wydawnictwo Prymat.
- Mikinka, Aleksandra 2021. „Ukraina i stosunki polsko-ukraińskie w twórczości Aleksandra Grozy (1807–1875) na przykładzie *Starosty kaniowskiego*”. *Acta Polono-Ruthenica* 26/2: 39–51.
- 2023. „Ukraina polskiego romantyka – twórczość Aleksandra Grozy”. *Konteksty Kultury* 3: 256–275.
- Niesiecki, Kasper 1840. *Herbarz polski*. Lipsk: Wydał N. Bobrowicz.
- Rudziejewicz, Irena 1996. „Problematyka słowiańska na łamach pisma »Rusalka« (1838–1842)”. *Acta Polono-Ruthenica* 1: 437–443.
- Sowiński, Albert 1874. *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*. Paryż: Nakładem autora.
- Urbański, Antoni 1929. *Pro memoria. 4ta seria rozgromionych dworów kresowych*. Warszawa: Nakładem autora.
- Waśko, Andrzej 1995. *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*. Kraków: Wydawnictwo Arcana.
- Węgrzyn, Iwona 2016. „Romantyczna gawęda szlachecka”. W: Józef Bachórz (i in.) (red.). *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918: pojęcia, terminy, zjawiska, przekroje*. T. 1. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN; Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- 2025. „»Szkoła ukraińska« jako projekt krytyczno-literacki i tożsamościowa strategia środowiska konserwatywnych pisarzy kręgu »Tygodnika Petersburskiego«”. *Pamiętnik Literacki* 3: 125–136.
- Wojnarows'kyj, Anatolij [&] Vasyl Czerniak 2017. „Juzef Kotoni: zabutyj podils'kyj poet ta kompozytor”. W: Jurij Zińko (red.) *Ukrajina-Polszcza: historyczne sąsiedztwo. Materiały międzynarodowej naukowej konferencji 19–20 kwietnia 2017 r. Winnyc'a: »TOW Niłan-ŁTD*”.
- Żukowski, Mieczysław 1899. *O polonezie*. Lwów: Drukiem Zygmunta Golloba.



Kształtowanie się narodowych postaw tożsamościowych wśród młodzieży kijowskiej lat sześćdziesiątych XIX wieku (na przykładzie spuścizny pisarskiej Włodzimierza Antonowicza, Leonarda Sowińskiego i Paulina Świąteczkiego)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.003>

23

Streszczenie: W przededniu powstania styczniowego Uniwersytet Kijowski stał się areną poszukiwań i skomplikowanych wyborów tożsamości narodowej wśród studium młodzieży pochodzenia polskiego i ukraińskiego, a często mieszanego. Wspomnienia i twórczość uznanych później pisarzy, działaczy społecznych, uczonych (m.in. Włodzimierza Antonowicza, Leonarda Sowińskiego, Paulina Świąteczkiego i in.) pokazują nieproste procesy poszukiwania i deklarowania tożsamości narodowej – polskiej albo ukraińskiej – co wiązało się z kontynuacją działań na rzecz powstańczej sprawy polskiej lub odejście od niej i zajęcie się kształceniem samoświadomości narodu ukraińskiego jako odrębnego, mającego prawo do własnego rozwoju. Egodokumenty i utwory literackie wymienionych autorów reprezentują co najmniej trzy kierunki kształtowania się narodowych postaw tożsamościowych wśród etnicznie mieszanym studentów: „zdecydowanej polskości” (odczytywanej w twórczości Leonarda Sowińskiego), „zdecydowanej ukraińskości” (wspomnienia tzw. chłopomanów, m.in. Włodzimierza Antonowicza) lub heterogeniczności – próby pozostania Polakiem i Ukraińcem jednocześnie (dwujęzyczna twórczość Paulina Świąteczkiego).

Słowa kluczowe: tożsamość narodowa, Uniwersytet Kijowski, Włodzimierz Antonowicz, Leonard Sowiński, Paulin Świąteczki

* Prof. dr hab., profesor w Katedrze Polonistyki Instytutu Filologii Narodowego Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki w Kijowie. Zainteresowania naukowe: literatura polska i ukraińska XIX w., literatura pogranicza polsko-ukraińskiego XIX w., komparatystyka literacka.

E-mail: m.bracka@knu.ua | ORCID: 0000-0002-0883-9973.

The Formation of National Identity Attitudes Among the Youth of Kiev in the 1860s (Based on the Example of the Literary Legacy of Włodzimierz Antonowicz, Leonard Sowiński and Paulin Świącicki)

Abstract: On the eve of the 1863–1864 January Uprising, the University of Kyiv became an arena for searching and making complicated choices about national identity among the studying youth of Polish and Ukrainian, and often mixed origins. The memoirs and works of later recognized writers, social activists, and scholars (including Włodzimierz Antonowicz, Leonard Sowiński, Paulin Świącicki and others) show the difficult processes of searching for and declaring national identity – Polish or Ukrainian. This was associated with continuing activities for the Polish insurgent cause or departing from it and focusing on shaping the self-awareness of the Ukrainian nation as a separate nation with the right to its own development. The ego-documents and literary works of the above-mentioned authors represent at least three directions of shaping national identity attitudes among ethnically mixed students: “definite Polishness” (the works of Leonard Sowiński), “definite Ukrainianness” (the memoirs of so-called peasant-lovers, including Włodzimierz Antonowicz) or heterogeneity – an attempt to remain Polish and Ukrainian at the same time (the bilingual works of Paulin Świącicki).

Keywords: national identity, University of Kyiv, Włodzimierz Antonowicz, Leonard Sowiński, Paulin Świącicki

1.

W połowie XIX wieku młodzież studiująca na Uniwersytecie w Kijowie (założonym w 1833 roku) stanowiła konglomerat różnych grup etnicznych, które – mimo silnych wpływów rasyfikacyjnych¹ – podejmowały wysiłki w celu określenia swojej tożsamości narodowej². Środowisko uniwersyteckie od początku istnienia uczelni – sukcesorki mienia i najlepszych tradycji Liceum Krzemienieckiego oraz Uniwersytetu Wileńskiego – bardzo intensywnie angażowało się w spiski, konspiracje, tajne kółka i ogólnie w szerszą działalność społeczno-polityczną, rzecz jasna nielegalną w państwie carskim. Poczynając od grupy-ogniwa Związku Ludu Polskiego Szymona Konarskiego przez Bractwo Cyryla i Metodego

¹ Pisze o tym m.in. Marian Dubiecki: „Plany polityczne wytworzyły go [Uniwersytet Kijowski. – M.B.], i już od pierwszego dnia istnienia tej instytucji uwydatnia się przewodnia myśl założycieli, nie mająca nic wspólnego z prawdziwą dążnością do krzewienia światła; mniemano, że stanie się dźwięgnią stopniowego wynarodowienia młodzieży polskiej i do tego dążono” (Dubiecki 1909: 15). Zob. także Tabiś 1974.

² W tekście została przyjęta znana wykładnia pojęcia „tożsamość narodowa” zaproponowana przez Anthony’ego D. Smitha (2009).

aż do Związku Trójnickiego oraz gmin studenckich – działalność tych organizacji w dość krótkim czasie (bo w okresie międzypowstaniowym) unaoczniała silną potrzebę samookreślenia, manifestacji tłumionej przynależności narodowej, poszukiwań dróg zachowania tożsamości i dalszego rozwoju narodu, z którym deklarowała więź. Należy podkreślić, że procesy te dotyczyły zarówno narodu polskiego, jak i ukraińskiego. Działalność na rzecz polskości była znacznie szersza w związku z przeważającą liczbą studentów pochodzenia polskiego, napływających do uniwersytetu po likwidacji Liceum Krzemienieckiego na Wołyniu (1831). Zresztą charakter szkolnictwa wyższego w państwie carskim, gdzie dawano fory i przywileje warstwom posiadającym, do których należała szlachta polska, dyskryminował większość rdzennej ludności ukraińskiej. Niemniej niektóre grupy spiskowe, zrzeszające młodzież pochodzenia ukraińskiego, jak np. Bractwo Cyryla i Metodego, uwidoczniły istnienie ukraińskich dążeń integracyjnych i niepodległościowych (Dubiecki 1909; Tabiś 1974; Korotkyj 1997, 2015, 2016).

„Tarcia tożsamościowe” w środowisku studenckim nasilają się na początku lat sześćdziesiątych XIX wieku w związku z coraz intensywniejszymi przygotowaniami do powstania styczniowego. Studenci polscy, tworząc gminy zrzeszające na zasadzie terytorialnej (wołyńska, podolska, ukraińska, litewska i Królestwa Polskiego), kształtowali załączki przyszłej konspiracji o zacięciu politycznym. Większość aktywnych członków wspomnianego wyżej Związku Trójnickiego i późniejszych gmin (m.in. Włodzimierz Antonowicz, Leon Głowacki, Stanisław Bobrowski) uważała, że ich podstawowym zadaniem jest praca na rzecz polskiej „sprawy narodowej”, jak również pozyskiwanie dla niej ludu ukraińskiego, zupełnie pomijanego we wcześniejszych dążeniach niepodległościowych szlachty polskiej. Należało uświadamiać i przekonywać Ukraińców, że odrodzenie Polski oraz wypędzenie Moskali leży w ich interesie, natomiast Polaków należało nakłaniać, by w przyszłej prawdziwej Rzeczypospolitej Trojga Narodów zagwarantowano autonomię kulturalną ludności ruskiej (Tabiś 1974: 90–91). W tym celu operowano faktem istnienia gwarantującej chłopom ukraińskim prawa i swobody Złotej Hramoty³, której echa odbijały się w literaturze XIX i nawet XX wieku, by wspomnieć choćby twórczość Józefa Łobodowskiego (Siryk 2002). Śmierć studentów Uniwersytetu Kijowskiego z rąk włościan nieufnych wobec obietnic panów polskich (9 maja 1863 roku), która znalazła odzwierciedlenie m.in. w powieści *Sołowiówka* Paulina Świącickiego, ustabilizowała i sakralizowała literacki koncept Złotej Hramoty. W kontekście dość mglistych dla samych Ukraińców skutków ich udziału w powstaniu polskim pamiątki i wspomnienia świadków tamtej epoki wyraźnie zaznaczają chęć odcięcia się od tradycyjnych polskich wartości szlacheckich (podobnie zresztą jak i rosyjskich), które rozmięły się z tradycyjnymi wartościami i światopoglądem ukraińskich włościan.

Głośno oświadczyła to grupa tzw. chłopomanów, istniejąca od pewnego czasu w murach Uniwersytetu Kijowskiego. Genezę tego zjawiska opisał znany emigracyjny badacz ukraiński Ołeksandr Myciuk [Mytzuk]:

³ Złota Hramota – manifest powstańczego Rządu Narodowego, zredagowany pod koniec 1863 r., skierowany do chłopów ukraińskich w celu pozyskania ich przychylności dla walki z Imperium Rosyjskim, wydany w języku ukraińskim (ruskim), zapowiadający uwłaszczenie i wolność osobistą chłopów, swobody wyznaniowe, nauczanie w języku ojczystym; wydrukowany został czcionką złotego koloru, stąd nazwa dokumentu (Greiner 2005: 326).

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX wieku polska szlachta Prawobrzeżnej Ukrainy wszystkich sympatyków prostego ludu ośmieszała wyzwiskiem „chłopomani”. Lecz nazwa ta w rzeczywistości odnosi się do wąskiego kręgu młodzieży „skrajnych demokratów” – studentów Uniwersytetu Kijowskiego. W nazwie tej łączono jednocześnie ironię i pogardę. Nazwać kogoś „przyjacielem chłopów” (czyli wieśniaków) – w oczach miejscowej szlachty polskiej – oznaczało ostatecznie kogoś upokorzyć. Grupa, której nadano ten „obraźliwy” epitet, bardzo szybko zawężyła się do samych chochłomanów⁴ i, nadając temu terminowi właściwsze znaczenie, zaczęła nazywać się chłopomanami. Takie jest pochodzenie tego terminu⁵ (Myciuk 1933: 3).

Chłopomani, a wśród nich Włodzimierz Antonowicz, Borys Poznański, Tadeusz Rylski, Kost' Mychalczuk i inni, przez kilka lat studiów podróżując w czasie przerw wakacyjnych pieszo po ziemiach ukraińskich, poznawali byt i kulturę ukraińskiego ludu. Przykładając zdobytą wiedzę do poglądów demokratycznych przejętych z dzieł francuskich myślicieli, doszli do wniosku, że najbardziej demokratyczną warstwą społeczeństwa są chłopci ukraińscy, bliscy im światopoglądowo, z którymi postanowili się utożsamić. Wspomniany Ołeksandr Myciuk uważał, iż poza zdobytym doświadczeniem wpływ na świadomy wybór tożsamości miała pamięć pochodzenia:

Chłopomaństwo lat 60. zrodziło się na Prawobrzeżu głównie wśród młodzieży pochodzącej z polskich rodzin szlacheckich, ziemiańskich i bez majątku, czyli tych, które w niekorzystnym dla narodu ukraińskiego okresie historycznym przeszły od narodowości ukraińskiej do polskiej jako dominującej. Chłopomańska młodzież studencka zadośćuczyniła w osobie własnej tej krzywdzie historycznej wyrządzonej narodowi ukraińskiemu i powróciła do ludu ukraińskiego, uznając się za jego synów. Do grupy chłopomanów czy chochłomanów dołączyła na początku lat 60. również część młodzieży z Lewobrzeżnej Ukrainy, pochodząca ze zrusyfikowanych rodzin szlacheckich i pod względem narodowości także powracająca do swojego, ukraińskiego narodu (Myciuk 1933: 3–4).

Młodzież chłopomańska ze względu właśnie na atmosferę rodzin – często mieszanych etnicznie, utrzymujących różnorakie kontakty etniczne – nie widziała większego problemu w identyfikacji z ludem, z którym najczęściej żyło się bardzo blisko. Przykład Włodzimierza Antonowicza (1834–1908) dobitnie ilustruje drogę części ówczesnej młodzieży ku samookreśleniu narodowemu. Polak po matce, Węgier po biologicznym ojcu, niemający korzeni ukraińskich, został wychowany w polskim środowisku szlacheckim, które samym sposobem bycia wywoływało jego oburzenie i protest, przejął się ideami francuskich myślicieli demokratycznych i znalazł wcielenie tychże idei w otaczającej go rzeczywistości – w sposobie życia chłopstwa ukraińskiego (Korotkij 1997; Adamski 2008).

Chłopomani wyodrębnili się z gminy ukraińskiej istniejącej na Uniwersytecie Kijowskim i założyli swoją *hromadę* (nazwaną później Starą Hromadą). Przejście na ukraińskość wytłumaczyli w różnych wypowiedziach – publicystyce, wspomnieniach, listach. Tekstem

⁴ Chochół – w języku polskim jednoznacznie kojarzony ze słomianą otuliną krzewów stosowaną w ogrodnictwie na zimę, a także z bohaterem symbolicznym z dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Wesele* – w języku ukraińskim jest uznawany za wyraz pochodzący z języka rosyjskiego i mający negatywne konotacje jako używana do dziś obraźliwa nazwa Ukraińca. W XIX w. wśród polskiej szlachty ten rusycyzm zapewne był znany, stąd też terminu „chochłoman” używano obok równie obraźliwego „chłopoman”.

⁵ Tu i dalej tłumaczenia ze źródeł ukraińskojęzycznych – M.B.

programowym jest *Moja spowiedź* (1861) Włodzimierza Antonowicza, będąca polemiką z Zenonem Fiszem i uzasadniająca decyzję chłopomanów, którym przewodniczył. Również ważną deklaracją światopoglądową jest *Odezwa z Kijowa* (1862) – dokument zbiorowy chłopomanów sporządzony najprawdopodobniej przez Antonowicza. W obu manifestach twierdzili oni, iż nie wolno niczego narzucać narodowi z zewnątrz, naród sam powinien dojść do świadomości pewnych celów poprzez oświatę, która ma opierać się na własnych ludowych podstawach. Kolejny krok w procesie kształtowania narodu ukraińskiego to dojście do odpowiedniego logicznego układu życia publicznego poprzez zbadanie zasad moralnych jego życia codziennego. Natomiast podstawowe zasady budujące odrębność i tożsamość narodu ukraińskiego według projektu chłopomanów to religijność, miłość do własnych zwyczajów, tradycji, języka, moralność, poszanowanie dla rodziny i *hromady* (współziomków, współplemieńców), a także własnej i cudzej własności. Uświadomienie ludowi ukraińskiemu tych elementów życia publicznego, wsparcie tych wartości uważano za wystarczające na tym etapie (Myciuk 1933).

Zadeklarowaną przez chłopomanów pozycję doskonale wyczuł i opisał wybitny polski pamiętnikarz Tadeusz Bobrowski:

W robotach przygotowawczych do ruchu 1863 r. nie brał i z zasady brać nie mógł udziału Antonowicz, bowiem jako czystemu „ludowcowi” nie chodziło mu zgoła o polityczne stosunki i prawa ludu, a o społeczne przede wszystkim. Co mu było po prawach politycznych ludu, który jeszcze wychowywać wprzód na obywateli wypadało! Roboty zaś rewolucyjne do zjednoczenia w dawnych granicach skierowane, acz pod hasłem „wolni z wolnymi, równi z równymi” – dla szczerego ludowca Rusina, świadomego historii, a trzeźwego w poglądach – z pewnością uspakajającymi się nie wydawały?.. [...] rad on był zerwać węzły łączące go z narodowością polską, w przekonaniu, że nie przechodzi do obozu „moskiewskiego”, a przeciwnie zakłada obóz ukraiński, ognisko skupienia wielomilionowego ludu (Bobrowski 1900: 229–230)⁶.

Bobrowski nie tylko zaakcentował kulturowo-oświatowy charakter działalności chłopomanów, ale przede wszystkim wskazał ich dążenie do integracji i określenia dróg rozwoju ludu ukraińskiego, przekształcenia go w naród rozumiejący podstawy tożsamości i swoje potrzeby. Pierwszą z nich, jak się wydaje, była opozycja wobec innych narodowości, wśród których przyszło funkcjonować ludowi ukraińskiemu, a które się wykazały w ciągu historii niezbyt chlubnymi uczynkami. Ciekawa i wiele wyjaśniająca w tym kontekście jest *Notatka autobiograficzna* Kostia Mychalczuka, sporządzona na prośbę Naukowego Towarzystwa im. Tarasa Szewczenki we Lwowie w 1911 roku. Autor podejmuje w niej próbę oceny działalności chłopomanów z pewnej perspektywy czasowej, wyjaśnienia ich zasad ideowych i ideologicznych oraz pokazania mechanizmu świadomego wyboru tożsamości kulturowej i narodowej.

Co przekonywało Mychalczuka i innych chłopomanów do zadeklarowania pozycji „zdecydowanej ukraińskości”? Jak wspomina sam autor, sympatia do ustroju moralnego i psychologii narodowej Ukraińców, sposobu bycia i głębokiej dawnej kultury. Przychylność do ukraińskości ukształtowała się w związku z tragicznym losem ludu ukraińskiego, z jego trwałą walką o swoje prawa polityczne, społeczne i kulturowe.

⁶ Tu i dalej zachowano oryginalną pisownię dziewiętnastowieczną.

Co najważniejsze, widzieliśmy w Polsce ducha klasowego (szlachecko-klerykalnego), bezkrytyczny dogmatyzm oraz naiwno-fantastyczny optymizm w światopoglądzie i skrajną konwencjonalność w obyczajach i regulacjach życiowych; natomiast w rosyjskości – zwycięskiego ducha kazonno-biurokratycznego (despotyczno-służalczego), moralne niezdyscyplinowanie i skłonność do intelektualnego anarchizmu, pesymizmu i nihilizmu we wszelkich jego postaciach we wszystkich sferach pojęć i na wszystkich poziomach społeczno-politycznej organizacji życia, co powoduje straszliwy nieporządek, bezosobowość i kult nirwany. Główną przyczynę wyżej wymienionych wad widzieliśmy w beznadziejnie zatrutym sumieniu narodu polskiego i rosyjskiego, których historia – jakkolwiek różna dla jednego i drugiego – składała się jednak z wszelkiego rodzaju grabieży, gwałtów, zdrad, ucisku, fałszu i znęcania się silniejszych nad słabszymi i swoich nad obcymi, czego narody te nie tylko nie żałują, ale z czego do dziś dnia są wręcz dumne (Mychalczuk 1989: 221).

Nie chcąc utożsamiać się z sąsiednimi narodami, chłopomani na czele z Antonowiczem wyraźnie określili swoją tożsamość jako ukraińską i stali się pierwszymi przedstawicielami ukraińskiej inteligencji, która pracowała na rzecz kształcenia i samookreślenia ludu ukraińskiego. Antonowicz został jednym z pierwszych zawodowych historyków ukraińskich – profesorem historii na Uniwersytecie Kijowskim, twórcą tzw. kijowskiej szkoły historycznej, autorem wielu prac naukowych. Cytowany Mychalczuk – znanym językoznawcą, dialektologiem i asystentem Borysa Hrinchenki, wybitnego leksykografa ukraińskiego, przy opracowaniu słynnego słownika. Istotnym faktem jest także to, że pomimo braku wykształconych warstw narodu ukraińskiego, pomimo faktu, że język ukraiński był językiem „ciemnej” masy chłopskiej, we wspomnieniach, notatkach i publicystyce chłopomanów nie ma cienia wątpliwości co do wartości i wielkości języka i kultury ukraińskiej, wręcz przeciwnie, we wszystkich ich wypowiedziach widoczne jest niezachwiane przekonanie o demokratycznym, wysoce moralnym i sprawiedliwym narodzie ukraińskim.

2.

Nie dołączył do Hromady inny znany chłopoman, późniejszy polski poeta, prozaik, eszysta i dramaturg Leonard Sowiński (1831–1887) (Taborski 1960, 1965, 2002; Tomkowski 2002). Ten potomek mieszanej rodziny polsko-ukraińskiej wybrał tożsamość polską – opowiedział się po stronie „zdecydowanej polskości”, optując za polskimi interesami narodowymi. W swoim najlepszym dramacie *Na Ukrainie* (Poznań 1873) stworzył jako niemal jedyną artystyczną wizję sytuacji wokół opisanej wyżej chłopomanii, przygotował do powstania styczniowego i wyborów tożsamościowych młodzieży skupionej przy Uniwersytecie Kijowskim. Co ciekawe, tego autora można bez wątpienia nazwać człowiekiem pogranicza: klasowego, kulturowego i epokowego. Był synem zubożałego polskiego szlachcica i ukraińskiej chłopki. Świadomość własnej niejednoznacznej pozycji w społeczeństwie towarzyszyła mu przez całe życie, co wyrażał w swojej twórczości. Rozpoczął działalność literacką na przełomie epok, gdy idee romantyzmu były jeszcze żywe (poezja Teofila Lenartowicza, Kornela Ujejskiego, Władysława Syrokomli), ale coraz wyraźniejsze były głosy młodego pokolenia, zastanawiającego się nad słusznością filozofii materialistycznej, teorią Darwina i idealną strukturą organizmu społecznego. Tendencje te były dla Sowińskiego nie

do przyjęcia; pozostał kontynuatorem tradycji romantycznych w literaturze polskiej, choć wielokrotnie uciekał się – świadomie lub nie – do realistycznych środków obrazowania. Jak się wydaje, Sowiński „spóźnił się” w swoich poglądach i twórczości o kilkadziesiąt lat, co niewątpliwie wpłynęło na jego niewielką popularność za życia i szybkie zapomnienie po śmierci. Niemniej jednak dramat *Na Ukrainie* logicznie zamyka pewien etap rozwoju pogranicznej świadomości artystycznej, którą demonstrowały pierwsze i drugie pokolenie „szkoły ukraińskiej” w literaturze polskiej XIX wieku (Bohdan Zaleski, Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Aleksander Groza, Tomasz Olizarowski, Maurycy Gosławski, Tomasz Padura, Michał Czajkowski i inni). Poeta reprezentował nowe pokolenie polskiej inteligencji, które kierując się własnym rozumieniem idei równości i braterstwa, pragnęło nawiązać nowe relacje z narodem ukraińskim, zachęcając go do wspólnej walki przeciwko caratowi.

Wydany anonimowo dramat Sowińskiego przedstawia sytuację społeczno-polityczną w przededniu polskiego powstania styczniowego 1863–1864 roku. Doświadczenia poprzedniego nieudanego zrywu wyzwolenczego z lat 1830–1831 pokazały słabość sił polskich na ziemiach ukraińskich bez poparcia chłopstwa ukraińskiego, dlatego przygotowania do kolejnego powstania odbywały się w warunkach powszechnej agitacji wśród ludności ukraińskiej, której zaangażowanie w walkę uważano za gwarancję sukcesu. W dramacie Sowińskiego to właśnie ukraińscy chłopci znaleźli się w sytuacji dla nich niekorzystnej: między młotem a kowadłem – polską szlachtą a władzami rosyjskimi. Młode pokolenie polskiej szlachty, środowisko patriotycznie i demokratycznie nastawionych studentów Uniwersytetu Kijowskiego, pragnie nawiązać kontakty z chłopami. Jeden z nich – Mściśław Sęp – nie chce należeć do społeczeństwa, które w pokrętny sposób rozumie „solidarność stanów [...]”. Gdy chłop ma stać na klęczkach, pan mu zaś na karku” (Sowiński 1873: 38). Należy do tych, którym znudziła się bierność i apatia szlachty, doprowadzająca do rozpacz. Wzywa do walki z caratem w sojuszu z ukraińskimi chłopami, których należy pozyskać dla sprawy polskiej za pomocą haseł humanizmu i równości. Inny demokrat – student hrabia Jan Pilawiecki – również marzy o tym, by przeniknąć do duszy chłopą, zrozumieć jego pragnienia; rozlew krwi i ofiary, nieuniknione w wyniku walki zbrojnej, są dla niego nie do przyjęcia. Ta grupa młodych patriotów stara się zdobyć uznanie wśród ludu poprzez wręczenie im Złotej Hramoty, która za udział w walce o ojczyznę ze wspólnym wrogiem Moskalami gwarantowała chłopom wolność i przejęcie ziemi na własność. Wspólnota młodych polskich demokratów wykazuje się szlachetnością, odmawiając walki z chłopami, którzy nie tylko nie poparli ich haseł, ale także wystąpili przeciwko nim po stronie wojsk rosyjskich. Sowiński wprowadził poruszającą historię Iwana, sługi powstańca Rolskiego, opartą na prawdziwej historii krwawej rozprawy chłopów we wsi Sołowjówka z grupą bezbronných studentów Uniwersytetu Kijowskiego, rozdających Złotą Hramotę. Podobnie kończy się walka powstańców ukazana w analizowanym dramacie – składają oni broń i poddają się, zaprzestając przelewu braterskiej krwi. W walce powstańczej bierze udział także starsze pokolenie szlachty, właściciele majątków ziemskich, ostro krytykowani przez Sowińskiego za niezdecydowanie i opieszałość. Nawet w najbardziej decydującym momencie nie potrafią pozbyć się klasowych uprzedzeń, nie wierzą w zwycięstwo, wykazują się małodusznością i tchórzostwem.

Największe podziały w stosunku do polskiej sprawy narodowej występowały wówczas w społeczności ukraińskiej. Sowiński stworzył wyraziste obrazy różnych pokoleń chłopów

i rodzącej się ukraińskiej inteligencji. Wydaje się, że pisarza szczególnie martwił brak jedności wśród samych chłopów. Wymownie pokazał to na przykładzie rodziny Hryniów. Jej najstarszy przedstawiciel – Taras Hryń – uosabia postawę chrześcijańską, pokojową, uległą, nawołującą do wyzbycia się gniewu i zaniechania zemsty: sam Pan Bóg stworzył panów, aby panowali nad chłopami, krwawe wydarzenia historyczne nie zmieniły tego porządku, dlatego konflikty muszą być rozstrzygane w duchu chrześcijańskiego miłosierdzia i przebaczenia. Ciekawe, że wielu innych gospodarzy wiejskich (Burba, Mamczur) ukazanych w dramacie, nie wierząc rosyjskiej agitacji, zajmuje pozycję nieingerowania. Natomiast syn Tarasa – Hordij Hryń, który już w młodości wykazywał najwyższy stopień samoświadomości i godności własnej – broni się wszelkimi sposobami przed upokorzeniem, nie akceptując losu sługi pana, który został mu przydzielony. Postanawia on zemścić się za wyrządzone jego ziomkom krzywdy i staje po stronie wojsk carskich. Z kolei najmłodszy przedstawiciel rodu Hryniów – Maksym – wypowiada się przeciwko sojuszowi brata z władzami rosyjskimi. Czuje się Ukraińcem, wiejskim synem, ale, jak uważa, wszystko najlepsze, co wypełnia jego duszę i umysł, wchłonął ze skarbcza kultury polskiej. Został on zwolniony z poddaństwa, dano możliwość kształcenia się razem z paniczem Janem Pilawieckim, a później podjęcia studiów na Uniwersytecie Kijowskim. Tak więc chłopak nie może ignorować sprawy polskiej, ale nie ma też dość odwagi moralnej, aby prowadzić agitację wśród chłopów ukraińskich i nakłaniać ich do przyłączenia się do obozu polskiego. Jak nikt inny zdaje sobie sprawę, że trudno jest zatrzeć ślady przepełnionej niesprawiedliwością przeszłości i uwierzyć obietnicom Polaków, którzy mówią o równouprawnieniu w przyszłości. Maksym wyraża przekonanie, że niedopuszczalne jest powtarzanie mordów kainowych, takich jak masakry w Humanu czy Kodnie. Musi on podzielić los swoich polskich przyjaciół – razem z innymi powstańcami wyruszy w podróż za Ural. Pozytywny odbiór tej postaci, ilustrującej jedną z opcji przemiany przedstawicieli młodej warstwy chłopskiej w nową inteligencję ukraińską, zostaje przyćmiony na skutek przejawu niewolniczej natury Maksyma, gdy wyznając wierność swoim „przybranym” bratu i siostrze, Janowi i Marii Pilawieckim, oświadcza, że jest gotów za nich umrzeć, dowodząc, że „chłop być wdzięcznym umie” (Sowiński 1873: 81). Biorąc pod uwagę powyższe, można się zgodzić z Romanem Taborskim, który stwierdził: „Mamy chyba podstawy do dopatrywania się w złożonej postaci Maksyma pewnych cech autobiograficznych Sowińskiego, który przez swoje urodzenie również do pewnego stopnia stał na pograniczu dwóch wrogich sobie wówczas narodów i klas społecznych” (Taborski 1960: 378).

Grupa inteligencji ukraińskiej ukazana w dramacie *Na Ukrainie* przedstawia gminę ukraińską. Niewątpliwie Sowińskiemu zależało na stworzeniu literackiego obrazu Hromady, założonej przez Włodzimierza Antonowicza i opisanej wyżej. Co więcej, niektórzy krytycy dopatrywali się w postaci głównego ideologa gminy – nauczyciela seminarium ruskiego Czernysza – postaci samego Antonowicza (Taborski 1960: 378). Celem środowiska inteligencji ukraińskiej ukazanego w utworze jest odbudowanie poczucia tożsamości narodowej wśród masy ludu drogą rozmów, tłumaczenia, wyjaśniania. Miało się to odbywać pod osłoną uczt pijackich w karczmach aż do momentu, gdy światło idei narodowej zajaśnieje nad całym ludem i będzie on mógł bez strachu zrzucić maskę, wyłonić się jako odrębny naród i stawiać czoła każdemu adwersarzowi. Tymczasem, jak stwierdza Czernysz, „chytro rząd nie skąpi nam podniety, bo sprawa polska ma być pastwą do podziału pomiędzy nim

a kmiećmi...” (Sowiński 1873: 52). Niepokoi go istnienie takiej młodzieży jak Maksym: dla niego, jako prawdziwego ukraińskiego inteligenta, adepta ukraińskiej sprawy narodowej na ziemiach wieloetnicznych, gdzie dominuje żywioł polski, gdzie ukraińska inteligencja jako warstwa dopiero się rodzi, a przytłaczająca większość Ukraińców to prości niewykształceni chłopci, nie do przyjęcia jest myśl o dalszej symbiozie polsko-ukraińskiej, stanowiąca zagrożenie dla ukraińskiego ducha narodowego:

I Maksym i stronnicy jego zginą marnie,
Jak iskry rozrzucone z dala od ogniska ...
Na szczęście rzadkie są podobne im zjawiska; -
To kłosy po dawniejszym, służebniczym ziarnie.
Najwięcej gniewa mnie ów czar, co dzisiaj jeszcze
Umierający szczep ten w duchu swym posiada,
Ów czar, co serca nasze chwyta w pańskie kleszcze,
I jak przed laty ciałem, dziś duszami włada ...
Zabójstwem dla nas będzie polską dzielić dolę:
Bo choćby nas zrównały prawa i swoboda,
Sam duch nasz narodowy odda się w niewolę...
(Sowiński 1873: 54)

Niepokój Czernysza jest uzasadniony. Potwierdza to fakt, że w szkole wybudowanej specjalnie dla dzieci wiejskich, ich ukraińscy rodzice chcą, aby przyszłe pokolenie uczyło się nie języka rosyjskiego, lecz języka „pańskiego”. Wobec autobiograficznego nacechowania postaci Maksyma zacytowany powyżej fragment świadczy o niezwyklej spostrzegawczości i wrażliwości Sowińskiego jako przedstawiciela pewnej grupy społecznej, który rozumie jej archaiczną i niewolniczą naturę, zdaje sobie sprawę, że jest ona reliktem przeszłości, lecz nie ma motywacji i pomysłu na jakiegokolwiek zmiany.

Dramat Sowińskiego zaświadcza nową jakością w rozwoju stosunków społecznych i narodowych na pograniczu polsko-ukraińskim w połowie i drugiej połowie XIX wieku oraz rzadko spotykaną dojrzałość widzenia nowej sytuacji. Autor odszedł od prób kontynuacji obrazowania idyllicznej polsko-ukraińskiej wspólnoty tworzonej przez niektórych romantyków „szkoły ukraińskiej” i jej kontynuatorów (Józef Zaleski, Michał Czajkowski, Teodor Tomasz Jeż i in.), pokazał on zmiany światopoglądowe wśród Polaków i procesy kształtowania się narodu ukraińskiego pod nieustanną presją dominujących narodów polskiego i rosyjskiego. Czytając dramat, można odnieść wrażenie, że autor próbuje przemyśleć albo uzasadnić swoją młodzieńczą decyzję, polegającą na zerwaniu kontaktów z Hromadą i Antonowiczem oraz dalszym podtrzymywaniu polskości, ponieważ w dramacie nie znajdziemy jednoznacznego stwierdzenia słuszności i poparcia dla działań ukraińskiej inteligencji na czele z Czernyszem. Z drugiej strony, jak już wspomniano, autor wyraźnie sympatyzuje z Maksymem Hryniem. Niemniej jednak obiektywizm wizji stosunków polsko-ukraińskich w drugiej połowie XIX wieku i dróg kształtowania się odrębnego narodu ukraińskiego budzi szacunek i zainteresowanie współczesnych badaczy.

Opinię o przemyśleniu przez poetę młodzieńczej decyzji, o niewątpliwym szacunku do narodu ukraińskiego i jego kultury wspiera fakt, iż Sowiński był wielbicielem nowej literatury ukraińskiej, zwłaszcza twórczości Tarasa Szewczenki. Był jednym z pierwszych

tłumaczy poezji Kobziarza⁷ na język polski, między innymi słynnego poematu *Hajdamacy*. Napisał rozprawę *Taras Szewczenko. Studium przez Leonarda Sowińskiego z dołączeniem przekładu „Hajdamaków”* (Wilno, 1861) – pierwszą monografię w języku polskim poświęconą twórczości Kobziarza, w której zwrócił uwagę polskojęzycznej publiczności na wielkość ukraińskiego poety. Badacze zgodnie zauważają, że przekłady Sowińskiego wybranych utworów Szewczenki nadal pozostają jednymi z najlepszych, gdyż nie tylko wiernie oddają treść oryginału, ale także, na ile to możliwe, adekwatnie odtwarzają jego specyficzny śpiewny rytm i styl (Werwes 1978: 227; Taborski 1960: 378). Tym niemniej Sowiński – były chłopoman i wielbiciel ludu ukraińskiego – pozostał na pozycji „zdecydowanej polskości”, uważając narodową sprawę polską za priorytetową w działalności społecznej i kulturalnej. Bardzo dobrze kontekst stosunków Antonowicza i Sowińskiego uchwycił ukraiński historyk Wołodmyr Korotkyj:

W czasie gdy kult Szewczenki stawał się dla Antonowicza i nowego pokolenia ukrainofilów jednym z elementów ich ideologii, jednoczącym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, dla Sowińskiego pozostał on jedynie wspomnieniem przeszłości. Zasady światopoglądowe pozytywisty Włodzimierza Antonowicza i romantyka Leonarda Sowińskiego zbyt różnią się od siebie. Postać Szewczenki pomogła chłopomanowi Antonowiczowi stać się ukrainofilem i pozostać nim przez całe życie. Sowiński, nawet biorąc pod uwagę pewne sympatie do narodu ukraińskiego, nie podążył drogą Antonowicza i jego bliskiego kręgu współtowarzyszy, lecz pozostał na polskiej pozycji narodowo-państwowej. „Historyczna Polska” okazała mu się bliższa niż ówczesna Ukraina (Korotkyj 2016: 235).

3.

Wielkość Tarasa Szewczenki oraz ogromną popularność jego poezji podkreślał kolejny pisarz, publicysta i dramaturg – student Uniwersytetu Kijowskiego, również uczestnik ruchu chłopomańskiego i późniejszy powstaniec, Paulin Świącicki (pseud. Paulin Stachurski, Danił Łozows’kyj, Pawło Swij i in.) (1841–1876). W wydawanym przez siebie we Lwowie czasopiśmie „Sioło” pisał on między innymi:

Poezje Szewczenki to jedno z tętn życia narodowego Ukrainy-Rusi, [...]; to ustęp tej pieśni wielkiej, którą lud tych ziem zaśpiewa w przyszłości. Spotkał też ich los, jaki spotyka utwory wszystkich geniuszów, mających rozpoczynać nowe epoki w dziejach ludzkości. [...] Śmiało można powiedzieć, że żaden ze słowiańskich narodów nie miał poety tak czysto-ludowego, jak Szewczenko. [...] Szewczenko pierwszy potrafił wyśpiewać najgłębsze i najboleśniejsze uczucia swego ludu, a raczej narodu, tak jak one są w rzeczywistości, on pierwszy trącił w te struny rodzinnej poezji... (E.U. 1866: 145–146).

Świącicki jako człowiek z pogranicza kultur, zafascynowany rodzącą się literaturą ukraińską, dobitnie podkreślił rolę Szewczenki, który swoją twórczością potwierdził istnienie odrębnego i samodzielnego narodu (nie po prostu ludu!) ukraińskiego, znajdującego się

⁷ Kobziarz (ukr. *kobzar* – lirnik) – określenie używane w odniesieniu do Tarasa Szewczenki jako autora tomu poezji pt. *Kobziarz* (1840).

u progu nowej epoki w swojej historii, a sam został jednym z najważniejszych „tętn” tegoż narodu utrzymującym go przy życiu. Trudno o głębsze przemyślenie ważkości dorobku poety ukraińskiego w drugiej połowie XIX wieku

Sam Paulin Świącicki – przedwcześnie zmarły, zupełnie zapomniany po śmierci tłumacz poezji Szewczenki – był niejednoznacznie kwalifikowany ze względu na swoją twórczość: „ukraiński pisarz polskiego pochodzenia” (Kuplowski 1979: 51), „pisarz polsko-ukraiński” (Śwerczyńska 1996; Radyszewski 2020), „pisarz pogranicza” (Kozak 2005); jeszcze częściej jednoznacznie szufladkowany z powodu poglądów ideowych: nadmierny polonofil dla stronnictwa ukraińskiego i nawiedzony ukrainofil dla polskiego. Jak się wydaje, najbliższa prawdziwemu określeniu pozycji tożsamościowej Świącickiego jest Aneta Mazur, która stwierdziła, iż ten „»ukrainofil« – reprezentował rzadki przypadek autentycznej, podwójnej tożsamości etnicznej / narodowej oraz językowej” (Mazur 2020: 209). Na Uniwersytecie Kijowskim, gdzie podczas studiów kształtowała się jego tożsamość etniczna i narodowa, wśród grupy studentów o „zdecydowanej polskości” i członków Hromady o „zdecydowanej ukraińskości” Świącicki nie określał się po jednej ze stron, pisząc o sobie jako Rusinie-Polaku. O podwójnej tożsamości świadczyć może stałe u Świącickiego wykorzystanie w twórczości własnej obu języków: zarówno polskiego, jak i ukraińskiego. Wiele z jego utworów ukazało się drukiem w obu wersjach językowych: *Opowieści stepowe* (*Stepowi opowidannia*), *Przed laty* (*Kołyś' buło*) itd. Pisarz dbał zarówno o swoich polskich, jak i ukraińskich czytelników.

W recenzji powieści Teofila Szumskiego *Na gruzach*, która oburzyła Świącickiego przekłamaniami w opisie sytuacji wokół młodzieży Uniwersytetu Kijowskiego, ruchu chłopomanów oraz Hromady, wyłożył pisarz swoją wersję wydarzeń i dał pewne wytłumaczenie towarzyszącym im procesom tożsamościowym. Zaznacza on, że tworzył razem ze swoimi współtowarzyszami (nie podając nazwisk) ugrupowanie odrębne, przeciwstawiające się towarzystwu „szlachecko-katolickiemu” i jednocześnie Hromadzie. Gminy podolska, wołyńska i ukraińska (a to o nich właśnie mówił) tworzyły liczny i potężny Ogół, który wnioskując ze słów Świącickiego odznaczał się podwójną tożsamością:

Członkowie gmin Podolskiej, Wołyńskiej i Ukraińskiej, uważając się za obywateli kraju, nie rzekali się przewodztwa ziemiom, czyniąc wszystko, co krajowcy czynić byli obowiązani. Więc najpierw: nie oddzielają się od ludu, nazywali się Rusinami i reprezentantami interesów Rusi; ponieważ zaś wieki dokonały przeobrażenia się ponadludowego żywiołu szlachty i uswoiły mu cywilizację ogólną, zwaną polską, a państwowo wzięte, ziemie te były składową częścią rzeczypospolitej Polskiej – obywatele zatem trzech prowincji, obok swej nazwy Rusinów, zatrzymali ogólne Polaków miano, i zwali się Polakami-Rusinami” (P.S. 1867: 161).

Świącicki podkreśla, że młodzież uniwersytecka trzech prowincji zajmowała się interesami ogólnymi Polski, ale jeszcze bardziej interesowały ją sprawy lokalne: oświata ludu (założenie szkół, opracowanie elementarza ukraińskiego, książek dla ludu w języku ukraińskim, powołanie Towarzystwa Przyjaciół Ludu). „Słowem – pisze Świącicki – czyniono wszystko, co przysłało na obywateli państwa w ogóle i swej ziemi w szczegól” (P.S. 1867: 162). Najważniejszej deklaracji tożsamościowej wspomniane towarzystwo „szlachecko-katolickie” wymagało od gmin w kwestii „wiary politycznej”. I tu sprzymierzeńcy z gminy pozostali wierni swoim przekonaniom: żaden z nich „że z polskością nie zrywa, ale uważa

się za obywateli ziem ruskich, i obrona interesów Rusi stoi u niej na planie pierwszym; na drugim zaś Polska, z którą łączą się federacyjnie, jako wolni z wolnymi i równi z równymi” (P.S. 1867: 162). Natomiast od członków Hromady różniły ich kardynalne zasady:

Polacy-Rusini tym się tylko różnili od członków Hromady, że ci sami nie chcieli nic wiedzieć o zespoleniach państwowych, i tylko pracę nad ludem uważali za cel swój ostateczny, resztę pozostawiając Opatrzności; gdy przeciwnie, pierwsi myśleli zawsze o wyswobodzeniu się z pod władzy moskiewskiej, i o federacji z Litwą i Koroną. Kto między dwoma tymi ogółami widzi różnicę inną – jest w błędzie. Hromada wyrzekła się przeszłości i o przyszłości wiedzieć nic nie chciała. Ogół z pierwszą nie zrywał, a ostatnią zawsze miał na celu (P.S. 1867: 162).

Ta podwójna tożsamość Rusina-Polaka pozwalała pisarzowi na krytyczne podejście wobec obu narodów. Nie patrzy on tak idealistycznie na naród polski, jak przedstawiciele „szlachecko-katolicy”, i na naród ukraiński, jak członkowie Hromady. W swojej twórczości pokazuje wady obu stron, stara się potępić ich anachroniczne zachowania. Pod tym względem niezwykle ważna jest powieść *Sołowiówka*⁸, w której pisarz stara się rozliczyć grzechy wspólnej przeszłości polsko-ukraińskiej. Stwierdza między innymi: „szlachta i lud nie zdołamy stworzyć narodu” (Stachurski 1869b: 1). Dlaczego? A to dlatego, że szlachta polska pod żadnym warunkiem nie uzna ludu ukraińskiego za równy sobie. Przykład pana Szymona, ojca głównego bohatera utworu, według narratora jest znamieny. To prawowity szlachcic, który lubi swoją ziemię:

[...] kocha on lud; ale tylko z wysokości ganku swego domu, gdy mu się przypatrzy zdaleka: przy pracy, zabawie, ochocie... Jakiś głos wewnętrzny na chwilę nie każe mu zapominać o tym, że pomiędzy nim a włościaninem istnieje przepaść, której nic nie wypełni. Codziennie spotykał u ludu przykłady prawości charakteru, trzeźwości, pracowitości – to wszystko, co składa się na człowieczeństwo... jednak ludzi tych nie uznawał za równych sobie. Nie zrażała go nędza, znajdowali się bowiem pomiędzy włościanami nawet bardzo bogaci; a jednak p. Szymon w myśli nawet nie przypuścił ich do równości z sobą!.. Nie zrażał brak wychowania, nauki, zdarzało mu się bowiem spotykać człowieka inteligentnego, przed którego rozumem korzyli się wszyscy... Korzył się i p. Szymon; ale że ów rozumny „chłopem” był, nie uznał go za równego sobie! (Stachurski 1869a: 1).

Prawda o stosunkach polsko-ukraińskich była dość prosta: ponieważ szlachta ceniła wyłącznie genealogię: szlacheckie pochodzenie i „błękitną krew”, żaden chłop ukraiński nie mógł znaleźć miejsca w polskim świecie, niezależnie od reprezentowanych przez siebie cech osobowościowych i szerokości wiedzy. W świecie lokalnym fakt „niskiego” urodzenia determinował pozycję człowieka. Wspomnieć wypada wyraźny przykład takiej postaci – Ostapa Bondarczuka z opowiadania Józefa Kraszewskiego o tym samym tytule. Autor powieści ludowych stworzył sugestywny obraz wykształconego chłopca – biegle władającego francuskim i mającego dobre maniery, który jednak daremnie usiłował wpasować się w środowisko szlacheckie – zrzucając częściowo winę za to na konserwatywną

⁸ Powieść publikowana w odcinkach na łamach „Dziennika Lwowskiego” w 1869 roku, nie miała odrębnego wydania książkowego, brak informacji, czy została dokończona. W najnowszym wydaniu dzieł Paulina Święcickiego pod redakcją naukową J. Ławskiego, M. Mordania, K. Korotkicha (Święcicki 2020) utwór ten niestety nie został przedrukowany nawet w postaci niedokończonej.

w swoich poglądach szlachtę, a częściowo – na samego Ostapa, który wciąż nie uwolnił się od swojej służalczej świadomości i pokory. Zasługa Świącickiego w dążeniu do prawdy polega w istocie na podkreśleniu prawdziwych przyczyn wyobcowania Polaków i Ukraińców: przekonania szlachty o własnej wyższej wartości ludzkiej w stosunku do miejscowej ludności. Pisarz trafnie diagnozuje stan świadomości polskiej szlachty kresowej, która w swojej zarozumiałości lekceważy prawdę: „Jeśli który ze śmielszych odważył się kielich napoju prawdy przytknąć do ust szlacheckich – był szczęśliwym, jeśli go za to nie splwano! Prawda gorzka – a my słodczye lubimy namiętne i spożywamy ich taką mnogość, że przerodziły się w nas na kwasy społeczne!” (Stachurski 1869c: 3). Należy przy tej okazji zwrócić uwagę na rozdwojenie osobowości samego narratora w analizowanej powieści. Jest to przypadek szczególnie i odosobniony w prozie pogranicza polsko-ukraińskiego: narrator utożsamia się ze szlachtą i wszystkimi jej przyzwyczajeniami, stosując konstrukcje składniowe z formami „my”, jak w przytoczonym powyżej cytacie, a jednocześnie dystansuje się od szlachty, jednocząc się ideowo z „ukrainizującą się” polską młodzieżą szlachecką, czyli chłopomanami.

Z drugiej zaś strony dość krytycznie zapatruje się Świącicki na zachowania ludu ukraińskiego. Wykorzystuje w tym celu wątek święconych noży, dobrze znany z *Hajdamaków* Tarasa Szewczenki. W powieści *Sołowiówka* sto lat po koliszczyźnie święcone noże nadal leżą ukryte w sławnej mogile i zgodnie z zamysłem autora mają stać na straży ukraińskiej wolności. Jeden z głównych bohaterów utworu, stary Kozak Ochrim, jest przekonany, że nadszedł czas, aby wyciągnąć je i bronić swoich praw. Zaprowadza grupę Ukraińców do mogiły i pokazuje im miejsce przechowywania noży. Jednak na pytanie grupy o to, jak odzyskać wolność i jak posługiwać się tą bronią, Ochrim nie daje odpowiedzi, wykrzykując jedynie stereotypowe hasła: „Śmierć wrogom! Pohybel Lachom, Moskwie i żydostwu!..”, „Do dworu! Śmierć!” (Stachurski 1869d: 2–3). Jak się wydaje, Świącicki poprzez nierozsądne, nieprzemyślane zachowanie osoby ze starszego pokolenia chciał pokazać nieperspektywiczność tego typu strategii walki lub raczej brak strategii, a jedynie wezwania do fizycznego zniszczenia wroga, zwłaszcza biorąc pod uwagę nierówne siły Ukraińców i ich przeciwników, o których wspomina Ochrim – Lachów i Moskali jednocześnie. Z powodu lekkomyślności przywódców Ukraińcy po raz kolejny tracą wolność: wojska rosyjskie, które otoczyły chłopów, sięgają po poświęcone noże i siłą je odbierają, pozbawiając ludzi nadziei na odzyskanie wolności. Narrator pogłębia obraz rozpacz, personifikując obiekt sporu i najwyraźniej współczując narodowi ukraińskiemu: „Noże jęczały w powietrzu, skarżąc się wydania w ręce wrogów, jęczał i lud, bólem przejęty niewymownym” (Stachurski 1869e: 2). Nasuwa się pytanie: czy Świącicki, wykorzystując motyw święconych noży, nie chciał powiedzieć, że tego typu środki walki są przestarzałe, anachroniczne i że samo wezwanie do walki nie zastąpi przemyślanego planu działania, a Ukraińcy muszą szukać sojuszników, którymi w powieści stają się chłopomani – polscy przyjaciele ukraińskiego chłopstwa? Jak się wydaje, na to pytanie można odpowiedzieć twierdząco.

4.

Podsumowując rozważania zawarte w artykule, należy podkreślić, iż wbrew zamierzeniom władz carskich, by stworzyć na bazie Uniwersytetu Kijowskiego placówkę oświatową

kształtującą wynarodowioną, zrusyfikowaną młodzież, sytuacja w środowisku studenckim tej uczelni pokazała witalność i siłę młodego pokolenia, dążącego do realizacji własnych wizji, niepodporządkowanych narzuconej z zewnątrz polityce. Przykłady trzech przedstawionych działaczy, pisarzy i publicystów, reprezentujących raczej nie odosobnione przypadki, lecz pewne grupy czy grupki młodzieży, zarysowują co najmniej trzy możliwości określenia własnej tożsamości w zależności od wychowania rodzinnego, przekonań nabytych podczas studiów, własnych poszukiwań tożsamościowych. Wybór polskości, ukraińskości czy podwójnej tożsamości zawsze jest wyborem trudnym, bo każdą decyzję można podważyć, w każdą można zwątpić, zwłaszcza w sytuacji heterogeniczności, kiedy krytyka płynie z obu stron. Ważne jest, że zarówno Antonowicz i chłopomani, jak Sowiński i Świącicki pozostali wierni wybranej w młodości postawie, choć kto wie, czy ten wybór nie zdecydował o ich życiu i niełatwym losie. Wskutek antyukraińskiej rosyjskiej polityki imperialnej Antonowicz nie zdołał wychować godnych następców chłopomanów. Sowiński w wyniku swojej aktywnie propolskiej pozycji doświadczył zesłania w głąb Rosji i powrócił jako człowiek zgorzkniały, schorowany i uzależniony od alkoholu. Świącicki intensywnie pracując i doskonaląc się (z Uniwersytetu został wyrzucony za udział w powstaniu), pisząc i działając jako dramaturg, zmarł bardzo młodo w wyniku ciężkiej choroby. Studiując na Uniwersytecie Kijowskim, każdy z nich szukał ważnych dla siebie elementów kultury, historii, symboli, wartości – wszystkiego tego, co Anthony D. Smith uznaje za nośnik i gwarancję tożsamości narodowej (Smith 2009). Próby i wyniki poszukiwań przedstawione w egodokumentach, twórczości publicystycznej czy literackiej wspomnianych autorów dają podstawy do wyodrębnienia określonych postaw tożsamościowych, świadczących o „tarciach” narodowych, trudnych wyborach, niełatwych decyzjach i powracającej refleksji nad zajętą w młodości postawą. Dowodzą niejako potrzeby konsekwentnego utwierdzenia się w słuszności młodzieńczych postanowień.

Bibliografia

- Adamski, Łukasz 2008. „Włodzimierz Antonowicz”. *Nowa Europa Wschodnia* 2008: 63–75.
- Bobrowski, Tadeusz 1900. *Pamiętniki*. T. 1–2. Lwów: Nakł. Jana Nep. Niewiadomskiego.
- Bracka, Mariya 2008. „Realistyczna kartyna ruynacji pols'ko-ukrajins'koji pohranycznoji spilnoty u dramy Leonarda Sowins'koho *Na Ukraini*”. *Acta Polono-Ruthenica* 13: 19–27.
- E.U. [właśc. Paulin Świącicki] 1866. „Paryż, w m. czerwcu 1866”. *Siolo. Pismo zbiorowe, poświęcone rzeczom ludowym ukraińsko-ruskim* 1: 143–152.
- Dubiecki, Maryan 1909. *Młodzież polska w Uniwersytecie Kijowskim przed rokiem 1863*. Kijów: Nakładem księgarni Leona Idzikowskiego.
- Greiner, Piotr (i in.) 2005. *Słownik historii Polski i świata*. Katowice: Videograf II.
- Korotkyj, Wołodmyr [&] Wasyl Uljanows'kyj (upor.) 1997. *Syn Ukrainy: Wołodmyr Bonifatijowycz Antonowycz. U 3-ch t.* T. 1. Kyjiw: Zapowit.
- Korotkyj, Wołodmyr 2015. *Michał Czajkows'kyj ta Wołodmyr Antonowycz: „ukrajins'ka szkola” pols'koji romantycznoji literatury i stanowlennia ukrajinofilstwa*. Winnycia: TOW „Nilan LTD”.
- 2016. „Wzajemny Wołodmyra Antonowycza ta Leonarda Sowins'koho: epizod z istoriji chłopomanstwa”. *Kyjiws'ki polonistyczni studiji* 28: 221–236.

- Kozak, Stefan 2005. „Paulin Świącicki – pisarz pogranicza”. W: Stefan Kozak. *Polacy i Ukraińcy. W kręgu myśli i kultury pogranicza*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kuplowski, Mikołaj 1979. „Wstęp”. W: Iwan Franko. *O literaturze polskiej*. Oprac. Mikołaj Kuplowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mazur, Aneta 2020. „»Na Ukrainie za owych dobrych czasów« – *Przed laty*. Powieść ukraińska Paulina Świącickiego”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* 20: 209–221.
- Mychalczuk, Kost’ 1989. „Awtobiohraficzna zapyska”. W: Jurij Łuc’kyj (red.) *Sami pro sebe. Awto-biohrafiji wydatnych ukrajinciw XIX stolittia*. N’ju-Jork: wydawnia Ukrajins’koji Wilnoji Akademiji Nauk u SSZA.
- Myciuk, Ołeksandr 1933. *Ukrajins’ki chłopomany*. Czerniwci: Merkur.
- Świącicki, Paulin 2020. *Opowieści stepowe. Pisma proz.* Red. Jarosław Ławski [&] Michał Mordañ [&] Krzysztof Korotkich. Białystok: Prymat.
- P.S. [właśc. Paulin Świącicki] 1867. „Na gruzach. Powieść w dwóch tomach przez Teofila Szumskiego. Lwów. Drukiem i nakładem M.F. Poremby. 1866 r.” *Sioło. Pismo zbiorowe, poświęcone rzeczom ludowym ukraińsko-ruskim* 2: 153–164.
- Radyszewski, Rościław 2020. „Twórczość Paulina Świącickiego w języku ukraińskim”. W: Paulin Świącicki. *Opowieści stepowe. Pisma proz.* Red. Jarosław Ławski [&] Michał Mordañ [&] Krzysztof Korotkich. Białystok: Prymat.
- Siryk, Ludmiła 2002. *Naznaczony Ukrainą. O twórczości Józefa Łobodowskiego*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Smith, Anthony D. 2009. *Kulturowe podstawy narodów: Hierarchia, przymierze i republika*. Przekład Wojciech Usakiewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sosnowska, Danuta 2008. *Inna Galicja*. Warszawa: Elipsa.
- Sowiński, Leonard 1873. *Na Ukrainie. Tragedia w pięciu aktach. Z prologiem i epilogiem*. Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego.
- Stachurski, Paulin [właśc. Paulin Świącicki]. 1869a. „Sołowiówka. Powieść”. *Dziennik Lwowski* 301: 1.
- 1869b. „Sołowiówka. Powieść”. *Dziennik Lwowski* 302: 1–2.
- 1869c. „Sołowiówka. Powieść”. *Dziennik Lwowski* 304: 2–3.
- 1869d. „Sołowiówka. Powieść”. *Dziennik Lwowski* 307: 2–3.
- 1869e. „Sołowiówka. Powieść”. *Dziennik Lwowski* 308: 2.
- Świerczyńska, Dobrosława 1996. „Paulin Świącicki. Dramat pisarza pogranicza”. *Pamiętnik Literacki* 1: 199–212.
- Tabiś, Jan 1974. *Polacy na Uniwersytecie Kijowskim 1834–1863*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Taborski, Roman 1960. „Ukraina w twórczości Leonarda Sowińskiego”. *Slavia Orientalis* 2: 371–381.
- 1965. „Leonard Sowiński”. W: Janina Kulczycka-Saloni (red.). *Obraz literatury polskiej. Seria 4: Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Warszawa: PWN.
- 2002. „Leonard Sowiński”. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 43. Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tomkowski, Jan 2002. *Samobójcy i marzyciele: o zabijaniu poetów*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej.
- Werwes, Hryhorij 1978. „Leonard Sowins’kyj”. W: Jewhen Kyryluk (red.). *Szewczenkiws’kyj słownik. U 2-ch t.* T. 2. Kyjiw: Naukowa dumka.



Widoki z ulic Lwowa
Fot. Areta Kowalska

Іван Франко та львівські студенти-українці в полемічному протистоянні з Генриком Сенкевичем у 1907 році

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.004>

39

Анотація: У статті йдеться про загострення українсько-польського протистояння в 1907 році через боротьбу за українсько-польський / польський статус Львівського університету та про участь Генрика Сенкевича в цьому протистоянні. На початку 1907 року студенти-«русини» вкотре виступили з вимогою запровадження української мови викладання на кількох факультетах. Із підтримкою цієї вимоги висловився у віденській газеті „Die Zeit” норвезький письменник, нобелівський лауреат Бйорнстjerne Бйорнсон, який виступив на захист поляків від німецьких утисків, а також закликав поляків не пригнічувати українців. Ігнацій Ян Падеревський і Г. Сенкевич заперечили норвежцю, стверджуючи, що в Речі Посполитій жоден етнос не пригнічувався, понад те, поляки всебічно допомагають розвиткові освіти й культури українців на Східній Галичині. Іван Франко полемічно виступив проти статей польських митців, намагаючись аргументовано довести неправдивість їхніх заяв, і проти застарілої інформації Б. Бйорнсона про галицьких українців. Кожен із учасників полеміки прагнув підбирати й наводити лише зручні для себе аргументи й факти, що зробило полеміку, попри участь таких літературно-суспільних авторитетів, малопродуктивною. Студенти-українці Львівського університету подали судовий позов проти Г. Сенкевича заклеп, що вони нібито бенкетували під час оголошеного голодування. Польський письменник програв позов, усвідомивши важливість міжнаціонального взаєморозуміння й надалі уникаючи випадів проти українців.

Ключові слова: Генрик Сенкевич, Іван Франко, полеміка, український університет у Львові, українсько-польські взаємини

* Микола Васків, доктор філологічних наук, професор, старший науковий співробітник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Коло наукових зацікавлень: теорія й історія роману; українсько-тюркські культурні взаємини; українсько-польські літературні взаємини; теорія журналістики.

E-mail: myvaskiv@ukr.net | ORCID: 0000-0003-3909-1213.

Ivan Franko and Lviv Ukrainian Students in a Polemical Confrontation with Henryk Sienkiewicz in 1907

Abstract: The article deals with the aggravation of the Ukrainian-Polish confrontation in 1907 due to the struggle for the Ukrainian-Polish / Polish status of Lviv University and the participation of Henryk Sienkiewicz in this confrontation. At the beginning of 1907, “Ruthenian” students once again demanded the introduction of the Ukrainian language of instruction at several faculties. This demand was supported by the Norwegian writer, Nobel laureate B. Bjørnson, who spoke out in defense of Poles from German oppression, and also called on Poles not to oppress Ukrainians. I. J. Paderewski and H. Sienkiewicz objected to the Norwegian, claiming that no ethnic group was oppressed in the Polish-Lithuanian Commonwealth. Moreover, the Poles comprehensively helped the development of education and culture of Ukrainians in Eastern Galicia. Ivan Franko polemically opposed the articles of Polish artists, trying to prove with arguments and facts the falsity of their statements, and argued against B. Bjørnson’s outdated information about Galician Ukrainians. Each of the participants in the polemic sought to select and cite only arguments and facts that were convenient for him, which made the polemic, despite the participation of such literary and social authorities, unproductive. Ukrainian students of Lviv University filed a lawsuit for defamation against H. Sienkiewicz, who wrote that they allegedly feasted during the declared hunger strike. The Polish writer lost the lawsuit, realizing the importance of interethnic understanding and continuing to avoid attacks against Ukrainians.

Keywords: Henryk Sienkiewicz, Ivan Franko, polemics, Ukrainian University in Lviv, Ukrainian-Polish relations

Боротьба за Львівський університет

На межі XIX–XX століть національно-політичні, соціальні, культурні взаємини між українцями й поляками Східної Галичини дійшли до крайнього загострення. Вагомим чинником цього було піднесення національно-культурної самосвідомості та формування значного прошарку патріотично налаштованої русинської (української) інтелігенції. Наслідками стали гострі виступи українців, які домагалися етнічно-культурної рівноправності, проти поляків, котрі прагнули зберегти свої національно-політичні привілеї. Це протистояння то загострювалося, то послаблювалося, але до початку Першої світової війни не вщухало. Основним приводом до різноманітних герців, від легальних парламентських і судових до нелегальних, навіть збройних, стала боротьба за створення у Львові українського університету.

Перипетії боротьби за єдиний тоді можливий український університет для багатомільйонного етносу в складі різних імперій висвітлені в багатьох історичних дослідженнях, найповнішими серед яких в Україні є праці Володимира Качмара (Kachmar 1999; Kachmar 2021). Найвищої напруги міжнаціональна боротьба за Львівський університет досягла на початку 1907 року, що набуло розголосу в багатьох містах як Австро-Угорської імперії, так і далеко за її межами. Історичні вихори залучили до подій 1907 року багатьох визначних осіб із польського й українського боку, серед них – Генрика Сенкевича й Івана Франка. Однак їхня залученість до боротьби за Львівський університет, як і до ширшої полеміки щодо польсько-українських взаємин, не знайшла відображення ні в працях В. Качмара, ні в студіях інших українських дослідників.

Три і ще один велетень

Усе почалося зі статті норвезького письменника Бйорнстjerne Бйорнсона „Die Polen als Unterdrücker” («Поляки – гнобителям») у квітні 1907 року у віденській газеті „Die Zeit” (Björnson 1907) (спочатку надрукована в „Ukrainische Rundschau”). Коли літератор писав вищезазначену статтю, то був уже загально визнаним 75-річним патріархом європейської літератури, нобелівським лавреатом 1903 року, тому не прислухатися до його голосу було неможливо. Основний зміст статті становить оспівування історії й незламного характеру польського народу. Такий народ, на думку Б. Бйорнсона, заслуговує на те, щоби мати власну державу. Проте народові, який зазнає утисків із боку гнобителів і домагається державності для себе, не личить пригнічувати інший народ і переслідувати українців за їх культурницько-політичні спроби самовизначення. Письменник веде мову про фальсифікацію поляками результатів виборів та національного складу населення у Східній Галичині на свою користь. Це поєднується з колонізацією освіти, намаганням витіснити українську мову зі шкіл, особливо середніх і вищих. Передусім це стосується Львівського університету, колись русинського (на переконання Б. Бйорнсона), а тепер повністю з польською мовою викладання.

Першим виступив проти норвезького письменника відомий усій Європі піаніст Ігнацій Ян Падеревський (Paderewski 1907). У статті „Offenes Schreiben an Björnstjerne Björnson” («Відкритий лист до Бйорнстjerne Бйорнсона») він звинуватив норвежця у фальшуванні дійсності, стверджуючи, що поляки споконвіку були толерантними до українців, білорусів, литовців та євреїв. Відомий піаніст посилається на текст Городельської унії 1413 року, де всі народи Речі Посполитої визнавалися рівними. Що ж стосується українців Галичини початку ХХ століття, то поляки не утискають їх, уважає піаніст, а навіть посилено допомагають піднести їхній культурно-освітній рівень.

Газета „Die Zeit” вирішила розгорнути широку полеміку за участі всесвітньовідомих діячів. Редакція звернулася до лавреата Нобелівської премії Г. Сенкевича з пропозицією висловити свої думки стосовно публікації Б. Бйорнсона. Стаття Сенкевича „Björnson zur Antwort” («Бйорнсону у відповідь») була надрукована у віденському

часописі 19 травня (Sienkiewicz 1907a), через два дні у краківській газеті «Czas» був опублікований польський переклад під заголовком «Henryk Sienkiewicz w odpowiedzi Björnsonowi» (Sienkiewicz 1907b). Автор статті оминув увагою дифірамби польському народові й культурі з боку норвежця, натомість зосередився на повному запереченні всіх тез Б. Бйорнсона щодо утисків поляками українців Галичини, зокрема й щодо створення у Львові українського університету.

Кожного, хто читав статтю Бйорнсона про поляків, повинні вразити дві речі: неймовірна зухвалість, із якою відомому письменникові брехали, а також неймовірна наївність, із якою розсудлива людина, в котрій досвідченість повинна була виробити обережність і критичну думку, сприйняла як підтверджене та певне все, що їй підсунули (Sienkiewicz 1907b: 1).

Причиною спотвореного, на думку Г. Сенкевича, бачення польсько-українських стосунків і перипетій боротьби навколо Львівського університету польський письменник називає російських кореспондентів Б. Бйорнсона, які зумисне надавали тому неправдиву інформацію антипольського спрямування, а норвезький літератор усе це сприйняв за чисту монету. Польський письменник не міг чи не хотів знати, що Б. Бйорнсон певний час до полеміки 1907 року вмісне цікавився становищем українців-галичан в Австро-Угорській імперії: знав творчість українських письменників, листувався з галичанами, зокрема з І. Франком, друкувався в „Ukrainische Rundschau” («Українському огляді»), а в 1906 році опублікував статтю «Русини» про політичні, соціальні, економічні, національно-культурні утиски українців у Російській імперії з боку панівної нації та в Австро-Угорщині з боку поляків (Derevianyi 2012). Однак Г. Сенкевич, так само як І. Я. Падеревський, не визнавав жодного закиду полякам, незалежно від того, чи мали ті закиди підстави, чи ні.

Редакція „Die Zeit”, аби не складалося враження односторонньої оцінки, звернулася в червні того самого року до І. Франка, ім’я якого теж було добре знаме в європейському літературному світі, із запрошенням поділитися думками про полеміку І. Я. Падеревського й Г. Сенкевича із Б. Бйорнсоном. Стаття І. Франка виходить друком у „Die Zeit” 29 червня, її український переклад друкується у львівському «Ділі» за 2 і 3 липня 1907 року. Свою статтю І. Франко іронічно називає «Три велетні в боротьбі за карлика» („Drei Reisen im Kampfe um einen Zwerg”), натякаючи на велику популярність норвежця і польських полемістів та майже цілковиту відсутність знань про багатомільйонний український народ у європейської громадськості. Текст Б. Бйорнсона, як і дослідження І. Дерев’яного (2012), переконують, що норвежець не був повним дилетантом в українських справах, але І. Франко був неухильно різким до всіх учасників полеміки. У публікації він веде мову лише про польсько-українські взаємини, не торкаючись інших аспектів статей Б. Бйорнсона й Г. Сенкевича, а заодно не сприймаючи жодного їхнього аргументу й визнаючи лише свої резони, джерела, підстави для висновків.

У статті до „Die Zeit” основну увагу він приділяє відносинам русинів і поляків на галицьких землях як у минулому, так і в сучасний для нього період, а також дає оцінку поглядам на ці взаємини Б. Бйорнсона, І. Я. Падеревського й Г. Сенкевича. Треба зазначити, що І. Франка завжди вирізняли всебічність і наукова сумлінність у розгляді

будь-яких питань, а також схильність до полеміки, протистояння. Показовим у цьому сенсі є його ставлення до особи та творчості польського літератора. Український письменник високо цінував новели раннього Г. Сенкевича, неодноразово висловлював їм похвалу:

золоті струни звучать також у народних оповіданнях Літвоса (псевдонім Г. Сенкевича. – М. В.), в «Янкові-музиканті», «Барткові-переможці» і в «Нарисах вугіллям» (Franko 1980c: 70).

Ставлення українського критика до ранньої творчості польського письменника не змінилося й після публікації «Трилогії». «Дуже плідним був також його (варшавського позитивізму – М. В.) вплив на літературу. Він виховав такі великі таланти, як Сенкевич і Прус» (Franko 1980b: 377). «Трилогії» Г. Сенкевича І. Франко не присвячує окремої статті, не веде жодної мови про неї. Для українського критика була характерною здатність зосереджувати увагу на актуальних проблемах, розв'язання яких справді може дати щось позитивне для літературознавчої науки чи української громадськості. Хоча окремими репліками І. Франко дає відчутти свою оцінку «Трилогії» як визначного, але упередженого твору:

польській суспільності [...] принесе [...] шкоду фантастичний у [...] ворожим та ненависним напрямі малюнок у славній трилогії Сенкевича (Franko 1980d: 102).

Ми не помітили досі ні жодного фальшивого тону [...] що так яскраво проступає в історичних романах Сенкевича (Franko 1980b: 382).

І. Франко вважав за потрібне висловити свою думку з іншого приводу. Італійський критик Антоніо Каваллі звинуватив Г. Сенкевича в тому, що його роман „Quo vadis?” не більше ніж удала переробка роману Алессандро Мандзоні «Заручені». І. Франко виступив на захист твору польського письменника.

Успіх Сенкевичевого „Quo vadis?” обернув і на нього увагу таких історико-літературних «сищиків», йому закидали плагіати і у Франції, і в Німеччині [...] та се все, по нашій думці, ані на волосок не вменшує дійсної вартості творів Сенкевича, яку треба оцінювати не з якихось більше або менше загальних, випадкових літературних ремінісценцій, а з їх внутрішнього ідейного змісту і їх артистичної композиції та викінчення (Franko 1980a: 82).

Таку високу художню оцінку І. Франко дає не лише роману „Quo vadis?”, а й усій попередній творчості Г. Сенкевича, у тому числі романам «Вогнем і мечем», «Потоп», «Пан Володийовський». Літературну вартість творів Іван Якович чітко відділяє від того баласту, який часто нав'язують творам, як це було, наприклад, із романом „Quo vadis?”, коли його видавали за апологетику католицизму (Franko 1983: 239).

Невдоволення українського письменника викликала передусім стаття Б. Бйорнсона. Норвезький письменник, на думку І. Франка, виступив на захист русинів, привернувши до їхніх проблем увагу європейської громадськості. Але з рядків статті норвежця русини постають затурканими, знедоленими й безпорадними людьми,

до яких поляки, як до нерозумних малюків, повинні би виявити доброту й лагідність. Роздратування І. Франка викликає також оспівування поляків Б. Бйорнсоном, зроджене у статті норвежця радше емоціями, ніж фактами (Franko 1907a; Franko 1907b).

Б. Бйорнсон, коли писав про русинів, користувався фактами не менше як півстолітньої давнини. Відповідно українець постає безграмотним, нужденним, ледь не люмпеном. І. Франко доводить, що це зовсім не так. На початок ХХ століття українці Галичини завдяки своєму працелюбству мали вже значні здобутки в економічній, соціальній і культурній сферах життя, про що свідчив національно-політичний рух русинів, їхня боротьба за рівні права з усіма народами Австро-Угорщини, широкий спектр партій і спілок українськомовного населення (Hunchak 1993: 54–55). Отже, стверджує І. Франко,

найбільша часть ославленої галицької нужди не лежить у винужденілости народних мас, а в моральнім і інтелектуальнім занепаді галицьких володіючих клас. Вони [...] задушують усі дрожання самостійних думок і діл народної душі – навіть власного свого народу (Franko 1907a: 1).

Нотки роздратування, однак, не задали тону відповіді. Прагнення неупередженості не зрадило І. Франка, бо письменник належно поцінував ту позитивну роль, яку відіграв виступ Б. Бйорнсона у справі відновлення справедливості у відносинах русинів і поляків:

Бернзон поцілів таки в слушну точку, відкрив болісне місце русько-польських відносин та заслужив собі ось так на вдячність усіх гуманних людей, з'осібнаж у галицьких Русинів. Слабший голос бувби може сього не вдіяв (Franko 1907a: 2).

Наскільки безхмарними були українсько-польські взаємини?

На цьому, власне, завершується вступна частина Франкової статті. Далі він переходить до центральної теми полеміки – конфліктів між українцями та поляками протягом багатьох століть. Ще Б. Бйорнсон у статті писав про фальсифікацію галицьких виборів до сейму. По-перше, надто перебільшеною була кількість польського населення, яку зазначали польські полемісти, хоча насправді поляків та українців на теренах Галичини була майже однакова кількість.

Демографічна перевага польської суспільності над українською в межах «коронного краю» була незначною (за даними офіційного перепису 1900 р. близько 5%), а в Східній Галичині поляки становили, за різними оцінками, від однієї четвертої до однієї третьої населення (22,70% за релігійною та 32,71% за мовною ознаками), тоді як українці – аж дві третини (відповідно – 63,40% та 63,09%) (Kachmar 2021: 131–132).

По-друге, пропольською була сама система виборів у Східній Галичині, як би не намагалися І. Я. Падеревський і Г. Сенкевич це заперечувати (Hunchak 1993). І. Франко, відповідно, зауважує, що «статистичними брехнями далеко не зайдеш».

І. Я. Падеревський стверджує, що в Речі Посполитій ніколи не було національного й релігійного гніту. Г. Сенкевич зазначає, що взірцем міжнаціональних взаємин можуть бути польсько-литовські стосунки. Що це не зовсім так, І. Франко доводить на прикладі становища євреїв у Польській державі, а також поступового підкорення Литовського князівства поляками, перетворення цього князівства з рівноправного фундатора Речі Посполитої у глуху провінцію держави. І. Франко вважав за фальшування актів Городельської унії твердження про рівні права громадянам Речі Посполитої незалежно від національності та віросповідання.

Від оцінки польсько-єврейських і польсько-литовських «узірцевих», як іронічно зауважує український полеміст, взаємин у баченні І. Я. Падеревського й Г. Сенкевича І. Франко переходить до висвітлення ними взаємин поляків з українцями. Письменник наводить слова Падеревського: «Оба братні народи, Русини й Поляки, управляли ту плодівиту землю та захищали її від ворожих нападів». Український автор погоджується, що й «управляли», і «захищали», тільки були ті [...] «братні народи» в відношенню пана до слуги» (Franko 1907b: 1).

Не заслуговують на довіру, на думку українського полеміста, твердження польських митців про те, що поляки посилено дбають про освіту українців: на Галичині вкрай бракувало початкових шкіл із українською мовою навчання, зовсім мало було гімназій і не було жодного вищого навчального закладу, де хоч би частково викладання велося українською мовою (Baik 1992; Kachmar 2021: 132–133). І. Франко порівнює школи Східної Галичини зі школами в Пруссії. Г. Сенкевич у новелах («Бартек-переможець», «Зі щоденника познанського вчителя») й публіцистичних виступах апелював до передової світової громадськості з палкими закликами врятувати польську школу й культуру на західних землях від по-пруськи методичного онімечення. Але всесвітньо відомий польський письменник уважає за цілком нормальне колонізацію освіти на Східній Галичині, зрештою, усієї культури й населення цього краю.

Такий підхід до справи освіти І. Франко пояснює системою поглядів Г. Сенкевича як публіциста, так і художника. Саме тепер, уважає український полеміст, настав момент нарешті вказати на негативні аспекти й тенденції художньої творчості польського письменника.

Третім [«велетнем» – М. В.] виступає Генрик Сенкевич, великий польський романіст із усесвітньою славою, геніяльний творець того всепольського шовінізму, що затроює тепер жите польського народу. Він у своєму ославленому циклі романів із 17 століття зобразив усі сусідні Полякам народи варварами та тільки Поляків показав як високоцивілізований, великодушний народ героїв. Українські козаки, Шведи, Німці (хрестоносці), всі вони – труси, люди неотесані, дикі грабіжники [...] немов би розширюване таких фантастичних виображень могло взагалі покріпити серця, а не їх денервувати (Franko 1907b: 2).

Така оцінка творів Г. Сенкевича та його поглядів необхідна, вважає український письменник, для того, щоб оцінити стан громадської думки польського народу про перспективи його взаємин із українцями.

Норвезький письменник порушив актуальну на той час проблему – забезпечення українцям, як і всім іншим народам Європи, права на власну мову, культуру, освіту рідною мовою, зокрема й вищу освіту. Натомість польські учасники полеміки (І. Я. Падеревський і Г. Сенкевич) й український публіцист (І. Я. Франко) не бажали чути будь-які аргументи, що суперечили їхнім переконанням та національним позиціям, зосереджувалися на дрібних історичних фактах і тезах, підбираючи їх дуже тенденційно, щоби вони добре вкладалися в загальну канву лише «польської» або лише «української» правди. Право ж українців на розвиток власної культури, освіти, мови надалі залишилося заручником багатовікового міжнаціонального протистояння, де не було місця компромісам. Приблизно такий самий підхід тривав і в протистоянні навколо Львівського університету.

Полемікою між провідними представниками норвезької, польської й української культури стосовно польсько-українських взаємин справа 1907 року не вичерпується. На особливу увагу заслуговує також протистояння Г. Сенкевича зі студентами-українцями Львівського університету навколо мови викладання в ньому та пов'язаним із цим студентським голодуванням. Поштовх для дискусії дав той самий Б. Бйорнсон своїм твердженням у „Die Zeit”, що цей університет був первісно руським.

Г. Сенкевич рішуче це заперечує. Він стверджує, що польський король Ян Казимир у 1661 році засновує у Львові єзуїтський колегіум, який тільки згодом перетворився на університет, тобто університет був споконвіку польським. І. Франко в цій справі посилається на історію Львівського університету, написану польським професором цього закладу доктором Людвиком Фінклем (на неї спирається у своїх працях і В. Качмар). За цією історією, розпорядженням австрійського цісаря Йосифа у 1784 р. було утворено Йосифінський університет у місті Львові й «уряджено сей інститут із руською викладовою мовою».

Питання про те, що Йосифінський університет виник на основі єзуїтського колегіуму чи був заснований як новий навчальний заклад, мало не історичний, а радше політичний характер, що зберігся до сьогодення. У певні моменти українська сторона з кон'юктурних міркувань воліла наголошувати на якомога давнішій історії університету, а не на тому, ким і з якою мовою навчання він був створений. У 1961-му та 1991-му році керівництво Львівського університету бучно відзначало 300-річчя (Lazarenko 1961) й 330-річчя заснування навчального закладу, тобто родовід вели від давнішого 1661 року (дати заснування єзуїтського колегіуму), а не національно «прийнятнішого» 1784 року (дати заснування університету з українською мовою викладання).

Версія доктора Л. Фінкля, на переконання І. Франка та інших українських діячів початку ХХ ст., давала українцям підґрунтя для домагань відкрити власний вищий навчальний заклад. Цю версію як засадничу передумову створення українського університету у Львові сформулював ще в 1901 році Станіслав Дністрянський (Dnistrianskyi 1901), актуалізуючи її ще раз у розпал протистояння щодо університету в 1907 році (Dnistrianskyi 1907a, Dnistrianskyi 1907b, Dnistrianskyi 1907c). Значно важливішою, видається, була думка, яку формували в той і пізніший час: кількість українців

Східної Галичини, їхня етнічна, політична й культурна самодостатність дають їм право на освіту, зокрема й вищу, рідною мовою незалежно від того, хто й коли заснував Львівський університет (Zobkiv 1910). Саме боротьба навколо Львівського університету стала основним приводом полеміки між Б. Бйорнсоном, Я. І. Падеревським і Г. Сенкевичем та І. Франком.

Спектр оцінок сутності конфлікту і шляхів його вирішення був широким. Прихильники створення українськомовного університету були не лише серед українців, а й серед частини поляків, особливо на Західній Галичині. Противники були не лише серед поляків, а й частини українців, передусім послідовників москвофільських настроїв. Протистояння щодо справи українського Львівського університету проіснувало до межі XX–XXI століть. Українське бачення сформулював В. Качмар:

У справі університетських домагань у Галичині відбулися тисячі українських віч, зборів, було опрацьовано десятки тисяч петицій та меморандумів до австрійського уряду. Боротьба за український національний університет у Львові стала однією з форм змагань за українську державність (Kachmar 1999: 100).

Натомість Кшиштофа Міхалевська (Michalewska 1984) і Чеслав Партач (Partacz 1996) наприкінці XX століття й надалі трактували боротьбу за український університет лише як політичні підступи радикальних українців проти поляків і всього польського.

Студенти проти нобелівського лауреата

Перепони на шляху до створення українського Львівського університету стали основною спонукою Б. Бйорнсона вступитися за право української нації на освіту, навколо чого будується основна частина статті Г. Сенкевича.

23 січня 1907 року українські студенти вкотре хотіли скликати своє віче. Опір цьому з боку університетського керівництва призвів до прямого виступу й непокори студентів і до загострення українсько-польського питання. Ректор викликав поліцію. Студенти не погодилися «на поодинокі арештування», тому до в'язниці доправили більше 150 студентів, які співали «Ще не вмерла Україна», «Не пора» та інші патріотичні пісні, розгорнули синьо-жовте знамено („Bucha u Lvivskim universyteti” 1907: 1).

Перебіг подій детально аналізували українські часописи. Перші сторінки «Діла», «Гайдамаків», «Буковини», інших видань були присвячені висвітленню цієї справи. Розпочалися віча й демонстрації у Львові на підтримку заарештованих студентів. Українські депутати порушили це питання в Галицькому сеймі та віденському парламенті. Справа набула міжнародного розголосу. Усе ширшою ставала географія періодичних видань, що інформували про цей інцидент. Спочатку це була австро-угорська преса, згодом загальноєвропейська, і навіть арабськомовні часописи солідаризувалися з виступом українських студентів. Зібрання й демонстрації на підтримку заарештованих відбулися в Кракові, Відні та інших містах імперії, участь

у них брали не лише українці, а й поляки, словаки, австрійці. На сторінках газети «Діло» одразу ж з'явилися телеграми на підтримку вимог голодуючих студентів із Відня, Любляни, Загреба, Парижа, Лондона, Риму, Мілана, Дерпта, Києва, Петербурга та інших міст Європи. Студенти Празького університету провели демонстрацію на знак солідарності з українськими студентами. Голодування й такий широкий розголос про нього завершилися повною перемогою студентів. 25 лютого всіх їх було звільнено з-під варті.

Так справді – був се великий день у Львові і на цілій нашій галицькій Україні. Галицький суд, сей східно-галицький суд, котрий в непрактикований ніде в Австрії спосіб робить ужиток з своєї «независимости», з самих Поляків зложена палата радна і апеляция, випустили вчера всіх арештованих руських студентів; випустили їх против своєї власної охоти і волі, против волі намісника і краєвого маршалка, а навіть против волі редакції «*Slowa Polskoho*»! („*Velykyi den*” 1907: 1).

Але основне питання – питання українського університету – так і не було вирішено.

Університетські справи Г. Сенкевич розглядає у статті до „*Die Zeit*” від 19 травня. Він стверджує, що про українську мову в стінах споконвічного польського навчального закладу не варто навіть слухати. А голодування українських студентів, на думку Г. Сенкевича, – це не більше ніж фарс: вони оголосили про голодування, а самі влаштували невеличкий бенкет з вином і марципанами у стінах в'язниці.

Студенти, які брали участь у голодуванні, після такої заяви польського письменника подали на нього скаргу до віденського суду за образу честі. З Відня прийшло розпорядження до краківського суду вислухати оскарженого письменника. Г. Сенкевич 7 вересня 1907 року дав у цьому суді зізнання, в якому заявив, що

у статті [в „*Die Zeit*” – М. В.] розходилося йому лише про заперечення історичних помилок Бйорнсона щодо Львівського університету, але [він] не мав наміру ображати особисто русинських академіків; про їх голодування згадував лише принагідно, на підставі інформації, вчитаної в „*Czasie*”, „*Nowej Reformie*” і „*Słowie Polskim*” („*Proces Sienkiewicza*” 1908: 3).

Судове слухання у Відні було призначено на 23 березня 1908 року. Чим ближче підходив цей день, тим більшою ставала напруга навколо процесу. Початково на суді від імені всіх студентів мали виступати п'ять скаржників: Ярослав Веселовський, Володимир Левицький, Осип Назарук, Григорій Паламар та Олександр Черкавський. Згодом ухвалено рішення відрядити на процес численнішу українську делегацію, оскільки ця справа мала радше пропагандистський і політичний характер, ніж судовий. За декілька днів до початку процесу адвокати Сенкевича повідомили, що той хворіє на «інфлюенцу», тому прибути на судове засідання не може. Віденський суд ухвалює рішення перенести початок процесу на 18 травня.

Усе це викликало спалах чергової антипольської та антисенкевичівської кампанії в галицькій українськомовній пресі. У 34-му числі «Буковини» надруковано передовицю під заголовком «Валечни рицеж Заглоба». У цій статті є все: і справедливе обурення шовіністичною політикою поляків, і «негідна» поведінка

Г. Сенкевича у справі зі студентами, і приписування письменникові гріхів усіх поляків, і ототожнювання автора «Вогнем і мечем» із героєм його твору. Один із героїв твору, Заглоба, – це «шлягун», брехун і підлий ошуканець без жодних позитивних рис, які йому намагається приписати Г. Сенкевич, уважає анонімний автор статті. Понад те, який герой, такий і творець. Г. Сенкевич – такий самий лицемір і ошуканець, як і Заглоба. Звідки це все береться? З характеру всіх поляків. Автор статті стверджує, що «метода Сенкевича – метода усіх поляків» (*Bukovina*, 19 bereznia [1 kvitnia] 1908). Далі автор наводить приклади «методи усіх поляків» з історії українсько-польських взаємин: Гайдамачина, революція 1848 року, доноси на Т. Г. Шевченка, боротьба проти хлопоманства, переслідування на початку ХХ століття «Січовиків» та діячів українського культурницького руху. Поведінка Г. Сенкевича у справі українських студентів, стверджує автор статті, – це пряме продовження цих негідних справ поляків.

Завершує анонімний автор статтю на високій емоційній ноті:

В людській пам'яті закріпиться факт, що на склоні ХІХ і на початку ХХ століття польська нація величала своїм найбільшим літературним творцем людину, так позбавлену найелементарнішої – людської честі і почуття громадської моральної одвічальности, як старий клеветник української молодіжи („*Valiechny rytsezh Zahloba*” 1908: 3).

Подальші події навколо процесу підтвердять, що все було не зовсім так, як це бачив собі автор статті в «Буковині».

«Раптова» хвороба не дозволила Сенкевичу приїхати на судовий процес і 18 травня. Очевидно, письменник усвідомив свою помилку, і йому було незатишно перед сотнями очей визнавати свою провину. Про це пише й «Буковина», майже в такому самому емоційному тоні („*Rozpravu proty Senkevycha*” 1908: 3).

Насправді Г. Сенкевич не бажав затягувати процес. Від його імені виступив адвокат: письменник заздалегідь відмовлявся від будь-яких претензій до рішень суду, ухвалених за його відсутності. Адвокат письменника Розенблат зачитав зізнання свого підопічного, які він дав ще в Кракові, де частково визнавав свою провину, посилаючись, однак, на неоскаржені публікації в польськомовних часописах. Зрозуміло, що позов до суду на всесвітньо відомого письменника надавав справі українсько-польських стосунків надзвичайного розголосу, але відмова Г. Сенкевича прибути особисто на процес позбавила судову справу того пропагандистсько-політичного характеру, на який мали сподівання українські скаржники.

Суд ухвалив: у статті Сенкевича немає свідомого перекручення фактів, але вона зачепила честь і гідність українського студентства, тому польському письменнику присуджено 30 дібарешту із правом заміни на 300 крон штрафу („*Wyrok na Sienkiewicza*” 1908: 2). Юліан Кшижановський у своєму найдетальнішому життєписі Г. Сенкевича «забув» повідомити, що перед винесенням вироку українські позивачі попрохали, аби присуд був якомога м'якший (Krzyżanowski 1956: 267). Їм не йшлося про те, щоби покарати нобелівського лауреата, якого вони поважали як визначного майстра слова; важливо було перед цілим світом на весь голос заявити про права української нації. Твердження про те, що українські студенти бенкетували замість голодування, було необдуманим емоційним закидом, який позивачі використали передусім як привід, формальну зачіпку.

Про це повідомляла також стаття в «Буковині» під заголовком «Нагорода Нобля і тридцять днів арешту». Очевидно, автор її був той самий анонім, який написав статтю «Валєчни рицеж Заглоба», або близька до нього за поглядами людина, бо останні абзаци обох публікацій майже ідентичні. «Сенкевич великий поет. За те він має славу, високі гонорари і нагороду Нобля. Але Сенкевич тісний і малий чоловік» („Nahoroda Noblia i tryitsiat dniv areshthu” 1908: 3). Щось подібне, але в протилежному ключі, про Сенкевича й українських опонентів написав анонімний автор у «Nowościach Ilustrowanych» („Wyrok na Sienkiewicza” 1908: 2).

На цьому, нарешті, отримала своє логічне завершення тривала полеміка навколо українсько-польського питання та справа Сенкевича і львівських студентів. Історія ця, видається, не минула для польського романіста марно. У 1914 році Г. Сенкевича запросили провести низку виступів перед польською громадою в Києві. У своєму листі-відповіді письменник позитивно відгукується про українську культуру, зокрема дає високу оцінку творчості Т. Шевченка, чий «Гайдамаки» читав ще перед написанням «Вогнем і мечем» («З тих давніх часів залишився у мене туманний спогад про поета дуżej руки» (Цит. за: Verves 1989: 39), але приїхати до Києва відмовився, пояснюючи це тим, що своє завдання він убачає в художній творчості, а не в публічних виступах і заявах.

Узагальнення й висновки

Боротьба протягом більше століття за український університет у Львові вкотре загострилася на початку 1907 року. Студентські виступи та протести стали приводом для публікації у віденській „Die Zeit” статті Б. Бйорнсона, нобелівського лауреата з Норвегії, у якій письменник високо оцінив внесок поляків до європейської культури, виступив на їхній захист від мовно-культурних утисків із боку німців на західних землях. Також він закликав і поляків не уподібнюватися до німців та не гнобити політично, економічно й культурно русинів-галичан, які, на думку Бйорнсона, перебувають у становищі крайньої нужденності та затурканості. І. Я. Падеревський і Г. Сенкевич рішуче виступили проти закидів норвежця щодо утисків українців, як і будь-якого іншого етносу, з боку поляків протягом століть.

Б. Бйорнсон намагався привести поляків і українців до порозуміння, до національно-культурної співпраці. Парадокс полягає в тому, що на нього накинута зі звинуваченнями в неправдивості аргументів як із польського боку (І. Я. Падеревський і Г. Сенкевич), так і з українського (І. Франко). Щоправда, український письменник таки подякував норвезькому нобелівському лауреатові за те, що він порушив проблеми українсько-польських взаємин і цим самим надав їм всеєвропейського розголосу, на що жоден тогочасний українець, мабуть, не спромігся би. Польські полемісти були упереджено однобокі. Прагнучи бути незаангажованим, безпристрасним Іван Франко, але національна суб’єктивність проривалася і в його публікації.

І Г. Сенкевич, й І. Я. Падеревський не мали якоїсь надмірної упередженості стосовно українців. Роблячи історичний огляд, вони жодним чином не висловлюють негативного ставлення до українців (якщо відкинути опус Сенкевича про сучасну для

нього університетську справу), не принижують і не звинувачують їх, а лише надмірно ідеалізують поляків і польську історію. Те, що викликає відразу навіть у безсторонніх людей, як Б. Бйорнсона, великий піаніст і нобелівський лауреат видають за вияви польської шляхетності, чесності й порядності. Так вони відтворюють історію, так зображують сучасний стан справ на Східній Галичині.

Проти І. Я. Падеревського й Г. Сенкевича рішуче виступив І. Франко у статті «Три велетні в боротьбі за карлика» (червень 1907 року), де велетнями іронічно поставали норвезький і польські митці, а карликом – українці Східної Галичини. І. Франко віддав належне Б. Бйорнсону за виступ на захист українців, однак обурювався, що той спирався на інформацію півстолітньої давності, зображуючи українських галичан забитими й безпорадними. Натомість польських полемістів, передусім Г. Сенкевича, звинувачує в перекоханні фактів і явищ, зокрема й щодо Львівського університету й мови викладання в ньому, спираючись на історичні документи й наукові праці і стверджуючи, що українці заслуговують на рівні права в сім'ї європейських народів, але досі їх не мають.

Бйорнстєрне Бйорнсон у своїй статті виходив із того, що кожен етнос, великий чи малий, імперський чи колоніальний, має право на певні базові права: на функціонування й розвиток власної культури, на освіту, зокрема й вищу, рідною мовою, громадські й політичні організації, представництво в державних структурах, які б захищали ці права. Такі права мали би бути й у поляків під владою німців, і в українців – під неформальною владою поляків в Австро-Угорщині, й у інших народів. Польські та український публіцисти, які долучилися до полеміки, могли бути продуктивними, якби обговорювали сучасний стан проблеми та можливі шляхи її вирішення. Однак вони почали вдаватися до глибоких і детальних історичних екскурсів, тенденційно відбираючи й наводячи ті факти й аргументи, які подавали у вигідному світлі лише їхню власну націю. Такі позиції відбивали загальну настанову з одного й іншого боку визнавати тільки власну «правду», повністю ігноруючи протилежну позицію, права й потреби іншої нації.

Справа українсько-польського протистояння за участю Г. Сенкевича не обмежилася полемікою на шпальтах „Die Zeit”. У патріотичному запалі польський письменник звинуватив українських студентів-протестувальників у тому, що вони оголосили голодування, натомість таємно влаштували вечірку зі смаколиками й вином. Студенти знайшли добрий привід для поширення розголосу справи про університет і подали на Сенкевича позов до віденського суду за наклеп і образи честі, який виграли. Польський письменник спочатку пробував заперечувати позовні заяви студентів, однак чим ближче було до суду, тим слабше їх спростовував. Зрештою, він не прибув на судові засідання, визнав свою провину, яку пояснював тим, що повірив неправдивій інформації з польськомовних часописів. Через десятиліття письменник повідомляв своїм київським прихильникам, що дуже цінує українську культуру, непогано знає творчість Тараса Шевченка (зокрема й поему «Гайдамаки»), які читав ще перед написанням «Трилогії», й називає Кобзаря «поетом дужої руки». Натомість уникнув традиційних на той час звинувачень Шевченка в антипольськості, кровожерності «Гайдамаків» та інших творів, усвідомивши, очевидно, що набагато продуктивнішим є шлях міжнаціонального порозуміння та примирення.

Здавалось би, досвід Г. Сенкевича, його висновки з гострої полеміки мали би стати уроком для політиків, громадських діячів, науковців, що не варто дотримуватися конфронтаційної непоступливості в міжнародних стосунках, що потрібно шукати порозуміння для розв'язання гострих проблем сучасності, керуючись передусім принципами гуманізму й добросусідства, нормами міжнародного права. Натомість і досі представники різних націй продовжують занурюватися в глибини історії, аж до печенігів, щоби довести свою зверхність, право на «спірні» території, культурні надбання тощо. Інколи до цього вдаються навіть керівники держав. Так проблеми не вирішуються, а лише загострюються, про що свідчить і польсько-українська полеміка навколо університету 1907 року, і новітня історія. Перспективи їх розв'язання можливі лише через діалог, порозуміння, національно-культурну взаємоповагу.

Бібліографія

- Baik, Leonid 1992. „Z istorii rozvytku ukrainskoi shkoly v Halychyni (1869–1939)”. V: *Aktualni pytannia stanovlennia i rozvytku natsionalnoi shkoly*. Kyiv: B. v.
- Björnson, Björnstjerne 1907. „Die Polen als Unterdrücker”. *Die Zeit*, 4 April: 1–2.
- „Bucha u Lvivskim universyteti” 1907. *Dilo*, 24 sichnia: 1.
- Dereviani, Ihor 2012. „Biornsterne Biornson – norvezkyi »priatel ukrainsiv« pochatku XX st.”. <https://www.istpravda.com.ua/articles/2012/07/4/89533/> [15.04.2026].
- Dnistrianskyi, Stanislav 1901. „Prava ruskoi movy u Lvivskim universyteti”. *Chasopys Pravnycha i Ekonomichna* 2: 1–32.
- 1907a. „Samostiinyi ukrainskyi uniwersytet u Lvovi”. *Dilo*, 5 kvitnia: 1–2.
- 1907b. „Samostiinyi ukrainskyi uniwersytet u Lvovi”. *Dilo*, 6 kvitnia: 2.
- 1907c. „Samostiinyi ukrainskyi uniwersytet u Lvovi”. *Dilo*, 7 kvitnia: 1.
- Franko, Ivan 1907a. „Try veletni v borotbi za karlyka”. *Dilo*, 2 lypnia: 1–2.
- 1907b. „Try veletni v borotbi za karlyka”. *Dilo*, 3 lypnia: 1–2.
- 1980a. [Zauvazhennia do korespondentsii: „Plahiat (?) Senkevycha”]. V: *Zibrannia tvoriv: u 50-ty tomakh*. T. 33. Kyiv: Naukova dumka.
- 1980b. „Mariia Konopnitska”. V: *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh*. T. 33. Kyiv: Naukova dumka.
- 1980c. „Polskyi selianyn v osvittleni polskoi literatury”. V: *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh*. T. 38. Kyiv: Naukova dumka.
- 1980d. „Korespondencya Józefa Bohdana Zaleskiego”. V: *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh*. T. 33. Kyiv: Naukova dumka.
- 1983. „Peredmov a <do vydannia Apokryfy i lehendy z ukrainskykh rukopysiv. Tom III. Apokryfy novozavetni. B. Apokryfichni diiannia apostoliv>”. V: *Zibrannia tvoriv u 50-ty tomakh*. T. 38. Kyiv: Naukova dumka.
- Hunchak, Taras 1993. *Ukraina: persha polovyna XX stolittia: narysy politychnoi istorii*. Kyiv: Lybid.
- Kachmar, Volodymyr 1999. *Za ukrainskyi universytet u Lvovi. Ideia natsionalnoi vyshchoi shkoly u suspilno-politychnomu zhytti halytskykh ukrainsiv (kinets XIX – pochatok XX st.)*. Lviv: LDU imeni Ivana Franka; Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy.
- 2021. *Lvivskyi universytet u 1784–1918 rokakh: orhanizatsiini, osvithno-naukovi ta natsionalni transformatsii: monohrafiia*. Lviv: LNU imeni Ivana Franka.
- Krzyżanowski, Julian 1956. *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*. Warszawa: PIW.
- Lazarenko, Yevhen 1961. *300 rokiv Lvivskomu universytetu*. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoho universytetu.

- Michalewska, Krzysztofa 1984. „Sprawa Uniwersytetu Ukraińskiego w latach 1848–1914”. *Studia Historyczne* 1: 35–59.
- „Nahoroda Noblia i trytsiat dnyv areshu” 1908. *Bukovyna* 9 (22) travnia: 3.
- Paderewski, Ignacy Jan 1907. „Offenes Schreiben an Björnstjerne Björnson”. *Die Zeit*, 21. April: 1–3.
- Partacz, Czesław 1996. *Od Badeniego do Potockiego: stosunki polsko-ukraińskie w Galicji w latach 1888–1908*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- „Proces Sienkiewicza” 1908. *Czas*, 18 maja: 3.
- „Rozprawy proty Senkevycha” 1908. *Bukovyna* 7 (20) travnia: 3.
- Sienkiewicz, Henryk 1907a. „Björnson zur Antwort”. *Die Zeit* 19. Mai: 1–3.
- 1907b. „Henryk Sienkiewicz w odpowiedzi Björnsonowi”. *Czas* 21, Maja: 1.
- „Valiechny rytsezh Zahloba” 1908. *Bukovyna* 19 bereznia (1 kvitnia): 3.
- „Velykyi den” 1907. *Dilo*, 26 liutoho: 1.
- Verves, Hryhorii 1989. „Taras Shevchenko i polska kultura”. V: *Shevchenko i svit*. Kyiv: Dnipro.
- „Wyrok na Sienkiewicza” 1908. *Nowości Illustrowane*, 23 Maja: 2.
- Zobkiv, Mykhailo 1910. „Borotba o natsionalnyi kharakter Lvivskoho universytetu”. V: *Za ukraïnskyi universytet u Lvovi: zb. statei v universytetskii spravi*. Lviv.





UL. STROMA
4

Widoki z ulic Krakowa
Fot. Areta Kowalska

“Polish Influences” in Vasyl Shchurat’s Study *Shevchenko and the Poles: The Basis of Mutual Relations* (the Contextual Aspect)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.005>

Abstract: The article examines the concept of “Polish influences” in Vasyl Shchurat’s *Shevchenko and the Poles: the Basis of Mutual Relations* (1917). Generally, the author of the monograph discusses possible influences in two aspects: biographical (personal contacts and acquaintances) and contextual (borrowed ideas and influence on views). The article examines the contextual concept of what Shchurat calls “influences” in two respects. Firstly, in terms of the reliability of the facts presented, comparing them with modern research; and, secondly, the significance that the author of the research gave to the presented information in the first place. Not all of Shchurat’s conclusions were correct, partly due to the lack of documents and information known at the time. What is more, the article proves that the word “influence” in Shchurat’s understanding does not mean “borrowing”, but rather “inspiration” or “being familiar with”. Although the discussed monograph of Shchurat was rejected by Soviet literary studies for being too pro-Polish, analysing it from the point of view of the current state of Shevchenko studies seems important as it remains part of Ukrainian historical literary studies and belongs to those works that constitute the beginnings of comparative literary studies in Ukraine.

Keywords: Vasyl Shchurat, influences, Polish progressive circles in the 19th century, Taras Shevchenko

* PhD. Faculty of Humanities, University of Siedlce. Research interests: Vasyl Shchurat, history of Galicia, YA literature, postfeminist studies.

E-mail: natalia.sanzarewska-chmiel@uws.edu.pl | ORCID: 0000-0002-8424-7267

„Wpływy polskie” w studiach szewczenkoznawczych Wasyla Szczurata *Szewczenko i Polacy. Podstawa wzajemnych relacji* (aspekt kontekstowy)

Streszczenie: W artykule podjęto problematykę koncepcji „wpływów polskich” na twórczość Tarasa Szewczenki w dziele Wasyla Szczurata *Szewczenko i Polacy. Podstawa wzajemnych relacji* (1917). Autor monografii mówi o możliwych wpływach w dwóch aspektach: biograficznym (kontakty osobiste i znajomości) i kontekstowym (zapożyczone idee i wpływ na poglądy). W artykule pojęcie „wpływów” rozpatrywane jest dwójako: z punktu widzenia wiarygodności przedstawionych faktów (w zestawieniu ze współczesnymi badaniami) i z punktu widzenia znaczenia, jakie nadał pojęciu autor monografii. Nie wszystkie wnioski Szczurata były słuszne, po części ze względu na nieznajomość niektórych dokumentów i informacji. Co więcej, artykuł dowodzi, że słowo „wpływ” w rozumieniu Szczurata nie oznacza zapożyczenia, ale raczej inspirację lub znajomość. Mimo że omawiana monografia Szurata została odrzucona przez radzieckie literaturoznawstwo jako zbyt propolska, analiza jej z punktu widzenia obecnego stanu badań nad Szewczenką wydaje się istotna, ponieważ pozostaje ona częścią ukraińskiego literaturoznawstwa historycznego i należy do tych dzieł, które stanowią początek komparatystycznych badań literackich na Ukrainie.

Słowa kluczowe: Wasyl Szczurat, wpływy, polskie środowiska postępowe w XIX wieku, Taras Szewczenko

Vasyl Shchurat and Taras Shevchenko

Vasyl Shchurat¹, a Galician researcher, poet and translator, left behind a great scholarly legacy which to a large extent remains poorly studied. Most of his works are devoted to literary studies, translation studies, history and ethnography. In academic circles, Shchurat is best known as an Ivan Franko scholar and a follower of the writer and poet. However, Shchurat was also deeply interested in the life and work of the prominent Ukrainian writer Taras Shevchenko. In this context, it is worth noting his many works devoted to Shevchenko: *Zamitky do poemu Tarasa Shevchenka „Chernets”* [Notes to the Poem by T. Shevchenko “The Monk”] (1894), *Shevchenko v svitli krytyky Skabychevskoho* [Shevchenko in the Light of Skabychevsky’s Criticism] (1895), *Pamiaty Tarasa Shevchenka* [In Memory of Taras Shevchenko] (1896), *Sviate pysmo v Shevchenkovii poezii* [Holy Scripture

¹ More about Vasyl Shchurat’s works in the field of the Polish-Ukrainian relations see: Sanżarewska-Chmiel 2021.

in *Shevchenko's Poetry*] (1904), *Do istorii kultu Shevchenka v Halychyni* [*On the History of the Cult of Shevchenko in Galicia*] (1906), *Shevchenkiv „Ivan Pidkova”* [*Shevchenko's „Ivan Pidkova”*] (1909), *Shevchenkove poslaniie Hoholiu* [*Shevchenko's Message to Gogol*] (1909), *Shevchenko – Zheliovskiy – Chechot* [*Shevchenko – Żeligowski – Czechtot*] (1910), *Varshavskiy uchytel Shevchenka* [*Shevchenko's Warsaw Teacher*] (1911), *Shevchenkiv „Bukvar”* [*Shevchenko's „Primer”*] (1911), *Shevchenkiv naholos* [*Shevchenko's Emphasis*] (1911), *Persha otsinka Shevchenka v Halychyni* [*Shevchenko's First Assessment in Galicia*] (1912), *Pershi polski holosy pro Shevchenka (1842 – 1844 rr.)* [*The First Polish Voices about Shevchenko*] (1912), *Z kruha znaiomykh Shevchenka* [*From the Circle of Shevchenko's Acquaintances*] (1913), *Shevchenko v maliarskim anekdoti* [*Shevchenko in a Painting Anecdote*] (1913), *Halychyna i Shevchenko* [*Galicia and Shevchenko*] (1914), *Kobzar T. Shevchenka* [*T. Shevchenko's Kobzar*] (1914), *Kulturna ideia v poezii Shevchenka* [*Cultural Idea in the Poetry of Shevchenko*] (1914), *Shevchenko i Haidamaky* [*Shevchenko and the Haydamaks*] (1914), *Shevchenkova poema nadii* [*Shevchenko's Poem of Hope*] (1925), *Nash Shevchenko* [*Our Shevchenko*] (1926), *U Shevchenka v Kyievi 1846 r.* [*At Shevchenko's in Kyiv, 1846 (1927)*]; whereas his largest work is *Osnovy Shevchenkovykh zviyazkiv z poliakamy* [*Fundamentals of Shevchenko's Relations with the Poles*] (1917), which was published the same year in a separate print under the title *Shevchenko i poliak. Osnovy vzaimnykh zviyazkiv* [*Shevchenko and the Poles: The Basis of Mutual Relations*] (1917). However, Shchurat as a Shevchenko researcher was rejected by the Soviet scholars as being too pro-Western. It is worth noticing that the 2015 *Shevchenko Encyclopaedia*, Vol. 6 (2015) devotes two pages to him.

In many of his investigations on the works of Shevchenko, Ivan Franko and other Ukrainians, the author is careful to employ the word “influence” in order to convey his understanding of the term; in particular, his largest work *Shevchenko and the Poles* is devoted to the study of the influences of the Polish intelligentsia and culture on Shevchenko. In his work, the author speaks about possible influences from two particular perspectives: biographical and contextual. In terms of Shevchenko's biography, Shchurat is interested in the writer's contacts with the representatives of the Polish people and the consequences those contacts brought about during his lifetime (Sanzarewska-Chmiel 2022: 39–51). It has to be noted then, that in the field of the biographical aspect, the data provided by Schurat is only partially confirmed by modern Shevchenko scholars, in particular, Hryhoriy Klochek (1998), Leonid Pliushch (2001), Ivan Dziuba and Mykola Zhulynskiy (2001: 9–66), Yevhen Nakhlik (2003), Oksana Zabuzhko (1997), and Yurii Andrukhovych (2007: 141–158). This is mainly due to the fact that not all data determined in modern Shevchenko studies were known or available to Shchurat since a lot of facts and information had not been established yet, sometimes leading the researcher to base his conclusions on logic and assumptions. However, it is important to restate here that when the author discusses “influences” from a biographical perspective, he unequivocally means direct contacts and their possible consequences.

The contextual aspect within the work and vision of the great Ukrainian poet and writer will be analysed below. The centre of interest for us are the contextual “influences” of the revolutionary-democratic Polish thought on Shevchenko's ideas and poetic creativity, as presented by Shchurat. The research will be conducted through a comparative methodology combined with thematic criticism. To better comprehend Shchurat's concept of “influence” in this regards, more thorough analyses are required.

Shevchenko's First Acquaintance with Polish Progressive Circles

Vasyl Shchurat considers the Vilnius-Warsaw period in Taras Shevchenko's life to be the initial stage of his acquaintance with Polish national liberation and revolutionary-democratic ideas. He considers that the foundations of Shevchenko's later contacts with the representatives of the Polish intelligentsia in St. Petersburg and in exile were laid during the Vilnius period. The researcher locates the reason for Shevchenko's connection with the Poles in his compassion and sympathy for the ideas and aspirations of the Democrats (Shchurat 1917: 247), which is quite understandable because the poet constantly addressed in his work the struggle for justice and the right of his people to independence. Hryhoriy Verves, a researcher of Ukrainian-Polish literary and cultural relations, rightly wrote on this subject: "In Vilnius he [Shevchenko] had first thoughts about why there were serfs and slaves; later, in St. Petersburg, he started rebellious conversations" (Verves 1964: 13)².

The St. Petersburg period marks a key stage of Shevchenko's formation as an artist and poet, the development of his worldview, aesthetic views, artistic thinking, socio-political and life position. It is considered that the most important and defining events in his life were: studies with Vasily Shiryayev in 1832 and later with Karl Bryullov at the Academy of Arts, as well as his redemption from serfdom in 1838. It was during his studies that Shevchenko first learned about Polish progressive circles, emigration literature, and in particular, the works of Adam Mickiewicz and Joachim Lelewel. The St. Petersburg period is also considered the beginning of his acquaintance with the best examples of world literature. It was there, that he studied Ukrainian literature; he became interested in the history not only of Ukraine but also of the neighbouring Slavic countries.

Analysing the works of Taras Shevchenko, Vasyl Shchurat firstly points out the poetic, ideological and personal ties of the Ukrainian poet with the Poles, but he also tries to build the chronology of the formation of Taras Shevchenko under the influence of Polish democratic thought. The main criterion of this chronology is his search for possible acquaintances of Taras Shevchenko in relation to the publications *Pólnoc*, *Polska Chrystusowa* and other manifestos of the Democratic Society, as well as his relations with the representatives of the Polish elite.

Vasyl Shchurat considers the student Leonard Dębski, who taught the Ukrainian poet French, to be the first person to acquaint Shevchenko with Polish revolutionary-democratic propaganda and, most of all, with the works of Joachim Lelewel (Shchurat 1917: 326–327). This opinion is shared by Jerzy Jędrzejewicz, who directly states that Dębski:

[...] initiated Shevchenko into all major issues of Polish emigration. He told him about the Democratic Society, the Union of Polish Emigration, about the Young Poland and the Polish People's Groups. He spoke of Worcell, Świętosławski and Krępowiecki. [...] Owing to Dębski, Shevchenko began to frequent with Polish literature (Jędrzejewicz 1966: 161, 163).

² Unless otherwise indicated, all translations are my own (N.S.-Ch).

Jerzy Jędrzejewicz is also convinced that Dębski familiarised Shevchenko with Szymon Konarski's magazine *Północ* and with the ideas of Panslavism (Shafarik, Genk and Kollar)³ (Jędrzejewicz 1966: 171). However, most Shevchenko scholars do not agree with them. Hryhorii Verves openly declares that there is no factual confirmation of such a close acquaintance between Taras Shevchenko and progressive revolutionary emigration literature (Verves 1964: 7). Also, Vladimir D'yakonov does not believe that Shevchenko could have been familiar with the ideas of the right-wing National Democrats (D'yakonov 1964: 25). Furthermore, Volodymyr Hnatyuk supposes that Shchurat developed his theory about the influence of Polish emigration upon Shevchenko on the basis of an episode from *Khudozhnyk* [*The Artist*], in which Shevchenko gives scanty information about Dębski. According to Volodymyr Hnatiuk, this

[...] does not allow to make broad generalizations; on the contrary, it [Shevchenko's text – N. S-Ch.] deters us from this. As Dębski devoted all his leisure time to the preparation of his dissertation on history, he obviously withdrew from Polish affairs because of that. In the library of the deceased Shevchenko there were 50 volumes, mostly of historical and legal content in Greek, Latin, German and French, and among them there were only 2 Polish books: by Lelewel and Mickiewicz (Hnatiuk 1930: 153).

Thus, one may conclude Shchurat's assumption that Dębski acquainted Shevchenko with the Polish democratic literature remains only an assumption.

Books of the Polish Nation and Polish Pilgrimage

In his monograph Shchurat expresses the opinion that the formation of the statutory ideas and programs of the Cyril and Methodius Brotherhood was influenced by the revolutionary-democratic ideas of Adam Mickiewicz, manifested in the work *Books of the Polish Nation and Polish Pilgrimage*. It should be noted that a Polish researcher, Maria Janion, believes that the historiosophical essence and basis of Mickiewicz's *Books* lie in understanding the development of mankind as a continuous process of declines and rises:

On the one hand, falls are the result of the criminal actions of despots – “emperors” and “kings”. On the other hand, the ascensions of mankind, brought about by God, are revolutions. “Antimonarchical revolutions”, as Stanisław Pigoń rightly called them. After all, republicanism remains at the service of the “metaphysics of revolution”. It is the foundation of Mickiewicz's system, understood as “a mystical fact, a direct work of Providence [...], a regenerative factor of humanity, a supernatural event, an evidence of God's grace, a manifestation of Providence in history” (Pigoń's definitions) ... (Janion [&] Żmigrodzka 2001: 172–173).

³ Jerzy Jędrzejewicz mentions that it was during Shevchenko's work on his poem “The Haidamaks” in Petersburg, 1839 or 1840, because the abovementioned poem was published at the beginning of 1841.

Shchurat assumes that the Brothers adopted Mickiewicz's ideas from various sources, namely: Mykola Kostomarov formed his socio-political views in Rivne under the influence of the revolutionary ideas of Mickiewicz and Lelewel; Semen Gulak, while studying at the University of Dorpat, had to hear about the imprisoned students and the Konarszczyn Movement; Mykola Savych was certainly familiar with the leading French ideas studying in Paris, where the most powerful centre of Polish emigration was located, and supposedly, he was fascinated by the French communism of Charles Fourier (Shchurat 1917: 303). However, the researcher does not mention that similar positions and views were characteristic for the Decembrists who could also influence the formation of the statutory goals of the Brotherhood. The scholar Alexander Bagriy supports this position and recognizes the ideological influences of Polish emigration on the Cyril and Methodius Brotherhood; he also compares them with the beliefs of the Gordon circle of the Konarszczyn Movement (Bahriy 1930: 20).

Vasyl Shchurat also refers to the history of writing the *Knyha Buttia Ukrainskoho Narodu* [*Book of the Genesis of the Ukrainian People*], which is reminiscent of the *Books of the Polish Nation and Polish Pilgrimage* by Mickiewicz. Some researchers attributed the authorship of the *Book of the Genesis* as a national-political document to Kostomarov. However, Shchurat points out that Kostomarov did not confirm his authorship, stating that he himself received the first part of the *Book of the Genesis*. Jerzy Jędrzejewicz, in his research on this case, mentions that the members of the Brotherhood worked at the edition of the *Book of the Genesis* together with Shevchenko, who provided the editors with his version that was considered too radical, containing harsh statements and uncompromising proposals on the role, functions and position of Ukraine among all Slavic peoples (Jędrzejewicz 1966: 363–368). Mykola Zerov, on the contrary, believed that the influence of the *Books of the Polish Nation* by Mickiewicz on the *Book of the Genesis* was only formal:

We will not dwell on the minor differences between Ukrainian and Polish works; we will only note that they both contain evangelical democracy, i.e. the tendency to derive the social ideal from Christian religious texts, and the idealization of the notion of antiquity. [...] Finally, both works are characterized by some kind of national messianism (Zerov 1990: 141).

Rostyslav Chopyk, in his turn, calls the manifesto *The Law of God* (the *Book of the Genesis of the Ukrainian People*) the first declaration of the Ukrainians, “conscious of their own geopolitical mission: As one knows, this is the mission of the people chosen by God to teach other peoples to live in a brotherly way, in a Cossack way, in a divine way” (Chopyk 2010: 36). On the other hand, George Grabovych⁴ analyses the Ukrainian-Polish dialogue based on the study of the *Book of the Genesis of the Ukrainian People* as a reworking of Mickiewicz's *Books of the Polish Nation*. Among other things, he points out the indirect intellectual influence of this manifesto on Taras Shevchenko. Under this “influence”, the researcher understands “the spiritual and emotional climate, which manifested the search for his [Shevchenko's] own poetic word”. By this he means the world, “... which was formed

⁴ Hryhoriy Hrabovych [Григорій Грабович] in Ukrainian publications and George Grabovych in English ones.

under the influence of a common mythological code defined by archetypes, universal symbols and absolutized emotions, and not the projects of reforms, constitutional order or confederation” (Hrabovych 1991: 150; emphasis mine – N.S.-Ch.). At the same time, Grabovych points out that Shevchenko’s poetry “does not focus on political, socialist or nationalist programs, but on folk ethics and culture, on the painful uniqueness of all Ukrainians, on the ‘sacred meaning’ of the past” (Klochek 1998: 161).

Vasyl Shchurat is concerned with attempts to work out when Shevchenko first read the *Book of the Genesis* or its previous edition, *Podnistryanka*, whose author, according to Hryhoriy Klochek, was Yakov de Balmen (Klochek 1998: 161). In support of his assumption about the influence of this work on the poems *Ivan Hus*, *Kavkaz* [*The Caucasus*] and *Poslaniie* (“I mertvym, i zhyvym, i nenarozhdennym...”) [*The Epistle*], written before his acquaintance with Kostomarov and before joining the Cyril and Methodius Brotherhood, Shchurat suggests that Shevchenko could have first received it from de Balmen, with whom he had been well acquainted since 1843, when the latter illustrated Shevchenko’s *Kobzar*. In support of his hypothesis, the researcher cites the reasoning of the Poles after the arrest of the poet in 1847 that Shevchenko defended the hetmanate Ukraine and “if he had to become a hetman, then, probably, Poland would have been resurrected” (Shchurat 1917: 305–306). This results from Shchurat being persuaded that those debates were held during the discussion of the *Book of the Genesis*.

The question of the authorship of the *Book of the Genesis of the Ukrainian People* has not been clarified to this day: most scholars are inclined to believe that its author was Mykola Kostomarov. Among others, Konstantin Arabazhin believes that Shevchenko contributed to its writing; also, Mikhail Markovsky calls Kostomarov the author of the *Book of the Genesis* but adds that it was written under the influence of Shevchenko; Shevchenko scholars Yevhen Kyryliuk and Yevhen Shabliovsky claim that the *Book of the Genesis* was a common product of all the members of the Brotherhood, but note that the greatest role in its writing belongs to Kostomarov and Shevchenko (Serhiienko 1983: 84–85). Thus, Shchurat’s assumption that the book was written by the members of the Polish secret movement in Ukraine as a form of popularization of their revolutionary-democratic views is not supported by any other Shevchenko scholar.

Analysing the appearance of the *Book* in the Cyril and Methodius Brotherhood, Vasyl Shchurat is inclined to think that this is a kind of adaptation of the Polish national program to the Ukrainian realities. This interpretation seems a bit superficial because even if it were written on the model of *Books* by Mickiewicz, the *Book of the Genesis* was the first manifesto of the new Ukrainian national consciousness. As Grabovych notes, it served as a model, an example not so much for its ideas (although for them, too), but for “its form, norms and conventions” (Hrabovych 2003: 144, 156). We can see that for Shchurat, “influence” in the case of alike ideas is, to some extent, synonymic to the word “adaptation” or at least is a part of it.

Taras Shevchenko and the Cyril and Methodius Brotherhood

It is known that the appearance of Shevchenko in the Brotherhood was received very positively; in particular, Panteleimon Kulish said that Shevchenko was a celestial luminary and an inspiration, a messenger from heaven. For the poet himself, his membership in the Brotherhood resulted from his inner need to be among like-minded people. According to Shchurat, the members of the Brotherhood noted that Shevchenko on joining the Brotherhood was already “a true revolutionary and, moreover, a revolutionary [...] who wanted to remain a Ukrainian and never a Russian” (Shchurat 1917: 304).

The divergence of the views between Shevchenko and Kostomarov concerned the fundamental issues of the Brotherhood’s activities, the most striking of which was the inclusion of the Poles into the society. Kostomarov was the founder of the populist trend in Ukrainian historiography; he was at the origins of the phenomenal combination of national ideas and the scheme modelling of the Ukrainian historical process. As the main representative and ideological creator of the Brotherhood, he proclaimed the freedom of the Slavic peoples; advocated for the abolition of serfdom, titles and privileges of the nobility and defended the freedom of religion, thought and speech. He was convinced that all the Slavs should join Russia to create a federation with 18 states; Kyiv would serve as the central entity in which the supreme power, the Sejm, would sit (Serhiienko 1983: 73–74).

When during one of the Brotherhood meetings Shevchenko proposed the candidacy of his friend, Julian Belina-Kędrzycki, Kostomarov did not support this proposal. Instead, he began to deliver an ideological speech to which the poet reportedly replied: “You want to build a new world using Slavic hands, but you are afraid to talk about it” (Belina-Kendzhycky 1982: 155). It was from that conversation that the second fundamental point in the disagreement of the two thinkers on the role of religion in building an all-Slavic federation followed. Kostomarov believed that the future federation should be united by “one Orthodox king and one Orthodox faith.” Shevchenko replied: “You, Mykola, want to direct all the Slavs to the priest’s house. [...] With that federation it will be a difficult case” (Belina-Kendzhycky 1982: 156–157). Despite the fundamental ideological differences, Kostomarov mentioned Shevchenko in his memoirs with warmth: “Regarding him as a person, I can say that I know him as an impeccably honest man who deeply loves his people and their language, but without fanatical hostility to everything alien” (Kostomarov 1982: 147). Furthermore, Kostomarov highly valued the talent of the Kobzar:

Shevchenko as a poet means the people who continued his poetic work. Shevchenko’s song was a folk song in itself, but a new one, a song that could be sung by the whole nation, the one which had to flow from the people’s soul [...] From this point of view, Shevchenko was the people’s choice in the literal sense of the word; it seems as if the people chose him to sing instead of them. [...] Shevchenko speaks the way that the people have not spoken yet, but as they are ready to speak and have only waited for a creator to appear among them who would master their language and their tone. Following such a creator, all the people will say unanimously: “This [song] is mine”, and will keep singing it for a very long time (Kostomarov 1982: 134–135).

In fact, Kostomarov states directly that Shevchenko was chosen to fulfil his calling: to bring his people to the realization of their national identity, primarily, through the establishment of the Ukrainian language.

Vasyl Shchurat, analysing the influence of Kostomarov on Shevchenko, claims that the latter had his own views on socio-political issues and a concept of Slavophilism before meeting the former. Furthermore, the researcher sees the source of Shevchenko's views in the poet's general experience obtained during his stay in St. Petersburg. Oleksandr Konyskyi believes that Shevchenko drew the ideas of "All-Slavic brotherly love" from the works of Slavophiles Bronisław Zaleski and Michał Grabowski; at the same time, he had his own understanding of Slavophilism "as brotherly love, as a union of the Slavs organized on the ground of full and real equality and autonomy for every nation" (Konyskyi 1991: 202).

It is believed that Shevchenko was critical of the ideas of Christian utopianism, Slavophilism, Ukrainian patriotism, and constitutional reformism. For example, Panteleimon Kulish wrote of "Kostomarov's going wild in Kyiv under the influence of the genius savage Shevchenko" (Serhiienko 1983: 82). Kulish did not quite like Shevchenko for his cynicism and tolerated his temper for the sake of his talent. Shevchenko, in turn, did not like Kulish's aristocracy. The reasons for the differences in the positions of Kulish and Shevchenko were aptly described and characterized by Kulish himself:

It can be said that it was a meeting of a Kurin Sich rifleman with a city Cossack-Karmazinnik. [...] Shevchenko represented the right-bank Cossacks, who were left without foremen after the Andrusiv Treaty, [...] fled to Sich, and from Sich returned to the lord's estates as Haydamaks... Kulish comes from the Cossacks who rejoiced with the tsarist boyars, built the *Malorosiiska kolehiia* [Little Russian Collegium] for Tsar Peter, and helped Tsarina Catherine to write *Nakaz* [The Order] and to start vocational schools in Ukraine instead of old bursas (Kulish 1982: 119).

The difference in their social status was the cause of differences in their views on the subject of peasants, landlords and serfdom. Kulish believed that the problem of serfdom could be solved by raising the level of education of lords and landowners who would start then advocating the abolition of slavery.

Grabovych highly appreciates Kulish, calling him one of the central figures:

[...] both in the general context of modern Ukrainian literature, where he is one of its founders, and in the broad context of Polish-Ukrainian relations, where he (before the appearance of Franko) stood out for his creative contacts with Polish writers, interesting and noble initiatives (though not always successful) aimed at understanding and cooperation (Hrabovych 2003: 174).

The researcher singled out the rationality of Kulish in understanding the past and seeing the common fraternal Ukrainian-Polish future in Christ. Kulish also gave an important role to the Poles, as a stronger side, in creating this future. On this topic, Vasyl Shchurat rightly noted that both the Poles and the Ukrainians considered this initiative of Kulish as utopian (Hrabovych 2003: 178).

It can be observed that Shchurat's reference to the notion of "influence" in the case of Kulish and Shevchenko's acquaintance is used as an allusion to the notion of "the exchange of ideas and views"; it also implies "persuasion" and "impression". Analysing the influence

of the Brothers on Taras Shevchenko, Shchurat expresses the opinion that the formation of the poet's revolutionary position was significantly influenced by Mykola Hulak. He explains their closeness by the similarity of their views on certain socio-political and philosophical issues. The researcher also emphasizes that it was Hulak who initiated conversations on the topic of David Strauss and neoclassicism alongside philosophical and religious disputes in the Cyril and Methodius Brotherhood. He notes that since Hulak studied in Dorpat, knew German scientific literature, was interested in philosophy and lived at the heart of the Konarszczyn Movement, he could share all his experience and knowledge with Shevchenko. Hulak's views on achieving the independence of the Ukrainian people by means of a peasant revolution were similar to Shevchenko's, but one cannot ignore the fact that it was primarily Shevchenko's stay in St. Petersburg that became the decisive stage in the formation of his main socio-political position and his attitude to social, state and universal values. As a result, the similarity of the views of both thinkers brought them even closer. In this context, Shchurat writes:

Hulak's influence on Shevchenko would have been much more probable and significant if it had been proved that they both knew each other earlier, before his coming to Kyiv. [...] Hulak's influence on Shevchenko could undoubtedly be greater than Kostomarov's. Yet, it is difficult to attribute to him Shevchenko's first acquaintance with new ideas in general, just as it would have been difficult to attribute Shevchenko's first acquaintance with Slavophilism to Kostomarov's influence (Shchurat 1917: 315; emphases mine – N.S.-Ch.)⁵.

Continuing his thought, the researcher emphasizes: "Shevchenko became acquainted with both Slavophilism and revolutionary ideas before the Cyril and Methodius Brotherhood, before his close encounter with its prominent members, back in St. Petersburg" (Shchurat 1917: 315). Hence, another shade of meaning can be observed: acquaintances with new ideas. It also assumes similarity of views and sharing common values.

Vasyl Shchurat presents his own understanding of the activities of the Cyril and Methodius Brotherhood in the context of the ideology of the Polish liberation movement basing on the work of Vasyl Semevsky and memoirs of Kostomarov and Kulish. The researcher believed that the main way to achieve independence and abolish serfdom was the implementation of Christian (evangelical) commandments and the spread of education among the serfs. Defending the idea of the influence of revolutionary-democratic Polish propaganda on the beliefs and activities of the brothers, Shchurat notes foremost, as mentioned above, the affinity of the *Book of the Genesis of the Ukrainian People* with the work of Adam Mickiewicz *Books of the Polish Nation and Polish Pilgrimage*. However, in his research he only focuses on the Christian ideology of the Brotherhood, bypassing the issue of the revolutionary uprising which was supported by Shevchenko and Hulak in the Brotherhood.

However, it must be noted that the influence of the main ideologues of the Cyril and Methodius Brotherhood on Taras Shevchenko was insignificant: in modern Shevchenko studies it is rather spoken about Shevchenko's influences on the Brotherhood, which

⁵ Mykola Zerov holds the same opinion (Zerov 1990: 145).

is explained primarily by Shevchenko's individual position concerning the Slavic and Ukrainian issues. The influence of Shevchenko's poetry and language on the youth of Kyiv and on Kulish and Kostomarov is described in detail by Oleksandr Konytskyi (1991: 194).

The Views of Ludwik Królikowski and *Polska Chrystusowa*

Simultaneously, in his work *Shevchenko and the Poles*, Vasyl Shchurat analyses the views of Ludwik Królikowski, which he laid out in the journal *Polska Chrystusowa*. He clearly states that the latter had a great influence on Shevchenko's views during his exile. However, not every aspect discussed by Shchurat can be attributed to Królikowski's influence. For instance, the scholar does not mention the fact that at the time Shevchenko was in contact with another representative of the Poles, Stanisław Królikiewicz, who participated with him in the Aral expedition in 1848–1849 (Vasiunets 2019/2025: 129), which can easily be explained by the lack of known data on this issue at Schurat's time. Later, Volodymyr Dyakov, writing about their meeting after studying the documents on the relocations of Shevchenko and Królikiewicz during the exile, claims that it was Królikiewicz who told Shevchenko about the uprising in Galicia. This, indeed, influenced the writing of the *Sich* fable, where Shevchenko described that historic event and expressed his attitude to the 1846 peasant uprising in Galicia under the leadership of Jakub Szela. The merit of Vasyl Shchurat is that, analysing this fable, he was the first who found in it an allegory of the Galician uprising (and in this case "influence" is synonymous to "being under impression"):

One can only admire the accuracy of the comparison: the conspirators who secretly enter the village and a raid of night owls on the peasant's field; people and small birds; the ruler and the eagle; the counter-revolution and the setting of the peasants' snares; the epilogue of the "Masuria massacre", i.e. the extradition of defeated revolutionaries to the Austrian authorities and the giving out of tamed owls to crows as toys (Shchurat 1917: 335).

An important element in the context of Taras Shevchenko's relations with the Poles is the poem *U Vilni, horodi preslawnim* [*In Vilnius, the Glorious City*], which Shchurat does not mention. D'yakonov points out Sylwester Kilkiewicz, who studied at the Medical and Surgical Academy in Vilnius and maintained friendly relations with the chairman of the Democratic Society of Students, Franciszek Sawicz. According to the researcher, Kilkiewicz was the person who must have told Shevchenko about Polish secret organizations in Vilnius, their activities, programs and structure, as well as about Konarski, Sawicz and others. He also suggests that those conversations may have reminded the poet of Vilnius, and were later reflected in his poem (D'yakonov 1964: 52–55).

Researcher Hryhorii Verves traces certain changes in the formation of Taras Shevchenko's position and attitude towards Ukrainian-Polish relations and the Slavic issue in general. They transformed from passive contemplation to active response to the events:

indignation, call to action, glorification of the past (*Ivan Pidkova, Tarasova nich* [Taras's Night], *The Haydamaks*) (Verves 1964: 31–33).

Another researcher, Yevhen Nakhlik, analysing the work of Taras Shevchenko, similarly to Verves, also gives his own vision of the evolution of the Ukrainian poet:

Shevchenko began his poetic path with folk ballads [...], stylized as epic “Duma” folk songs and similar historical poems, [...] ethnographic-psychological, social-everyday lyric-eposes [...], from civic [...] and political poetry. Almost until his arrest, there were practically no examples of personal-psychological, confessional lyrics among his works (with a few exceptions: *Dumy moi, dumy moi* [My Thoughts, My Thoughts], *Choho meni tiazhko, choho meni nudno* [Why Is It So Heavy, Why Am I Bored], *Zavorozhy meni, volkhve* [Enchant Me, the Wise Man], *Try lita* [Three Years]). Unexpectedly, in prison cells and in exile, he became the creator of existential and lyrical pearls, the expression of the deepest intimate feelings, experiences and emotionally charged, deeply psychologized philosophical reflections. Internal alienation and solitude from the spiritual environment of his surrounding contributed to the emergence of reflective lyrics [...]. These exile lyric poems, actually, became a new peak of his poetic genius, an invaluable asset of his works (Nakhlik 2003: 492).

In relation to all that has been said, it is worth noting that Taras Shevchenko highly valued Polish culture. He maintained ties with the literary and artistic circle of Romuald Podbereski in St. Petersburg, in particular, with its members Jan Barszczewski, Tadeusz Łada-Zabłocki, Zenon Fisch, while in exile with Bronisław Zaleski, Edward Żeligowski and others. Volodymyr Hnatyuk mentions an interesting fact about Shevchenko's relationship with Stefan Przewłocki who, when leaving Uralsk, left him Karol Libelt's book *Estetyka czyli Umnictwo Piękne* [Aesthetics, or the Fine Arts] (Hnatiuk 1930: 154). After returning from exile, Taras Shevchenko continued to maintain friendly relations with his Polish friends.

Conclusions

To sum up, the question of the influence of the ideas of Polish revolutionary-democratic propaganda on Taras Shevchenko is rather ambiguous: some researchers openly deny any borrowings, emphasizing the independence of Shevchenko's motives from outside influences (Ivan Dziuba, Mykola Zhulynskyi); others are inclined to accept the opinion expressed by Ivan Franko: “I sought and had to seek the influence of foreign poets, in the first place, in the development of political, national and social ideas of Shevchenko because it is certain that such ideas do not fall from the sky to any genius and that Shevchenko could not have received them from the mouths of the Ukrainian people” (Franko 1976: 310; emphases mine – N.S.-Ch.).

When it comes to Vasyl Shchurat, one may assume that by the “influences” Shchurat means not only a particular impact, but also impressions, inspirations and contacts. What is more, he uses the word when referring to simple coincidences when Shevchenko's way of thinking resembled other European ideas, usually because of shared social problems.

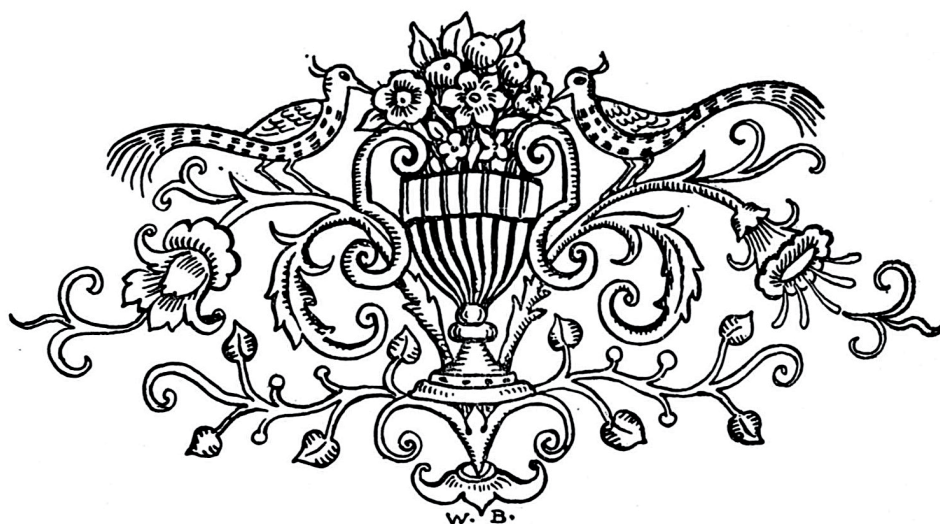
As for the very study of the evolution of Shevchenko's artistic and political views, it attracted the attention of many scholars including Mykola Zerov (1990) and Mykhailo Drahomanov (1970: 7–133). It is acknowledged that the first thorough scientific study of the works of the Ukrainian genius, in particular the interpretation and genesis of his poetic texts, was carried out by a prominent Shevchenko scholar Yurii Ivakin (1986).

Intense discussions surrounding the figure of Taras Shevchenko in Ukrainian literary criticism in recent decades are mainly theoretical in nature. The problems of Shevchenko's myth (G. Grabovych, O. Zabuzhko, and V. Shevchuk) or the question of Kobzar's place in the "populist-modernist" paradigm had no direct relation to Shevchenko's texts, the history of writing certain texts or biographical information about Shevchenko's meetings with famous cultural figures, writers and philosophers. Halina Korbicz rightly notes on the subject: "On the basis of intertextuality and polemics, a kind of force field was created around Shevchenko's name, as well as a systematic differentiated approach to poetic discourse which gives the right to talk about the 'internal history' of Shevchenko's reception in Ukraine" (Korbicz 2014: 381). Vasyl Shchurat's *Shevchenko and the Poles* is of direct importance for the history of Shevchenko's reception in Ukrainian culture mentioned here. It is focused exclusively on historical and textological problems and does not directly address theoretical issues. In this context, one should conclude that Shchurat's Shevchenko works are quite far from today's theoretical debates, but at the same time they are necessary for a scientific understanding of the figure of Taras Shevchenko and his role in the life and culture of the Ukrainians.

Bibliography

- Andrukhovych, Yurii 2007. "Shevchenko is OK". V: Yurii Andrukhovych. *Dyiavol khovaietsia v syri*. Kyiv: Krytyka.
- Bahrii, Oleksandr 1930. *T. H. Shevchenko*. T. 1: *Otochennia. Motyvy tvorchosty. Styl*. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy.
- Belina-Kendzhytskyi, Yulian 1982. „Spohady pro Tarasa Shevchenka”. V: Ivan Dzeverin (red.). *Spohady pro Tarasa Shevchenka*. Kyiv: Dnipro.
- Chopyk, Rostyslav 2010. „Kontsept yak siuzhet (vid Skovorody do Shevchenka)”. V: Olena Haleta [&] Yevhen Hulevych (uporiad.). *Istoriia literatury: zbirnyk statei*. Kyiv–Lviv: Litopys.
- Dziuba, Ivan [&] Mykola Zhulynskyi 2001. „Na vichnomu shliakhu do Shevchenka”. V: Taras Shevchenko. *Povne zibrannia tvoriv u 12 t*. T. 1. Kyiv: Nauk. Dumka.
- Drahomanov, Mykhailo 1970. „Shevchenko, ukrainofily i sotsializm”. V: Drahomanov Mykhailo. *Literaturno-publitsystychni pratsi v 2 t*. T. 2. Kyiv: Nauk. Dumka.
- D'yakonov, Vladimir 1964. *Taras Shevchenko i ego pol'skiye druz'ya*. Moskva: Nauka.
- Franko, Ivan 1976. „Vidpovid krytykovi »Perebendi« ”. V: Ivan Franko. *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh*. T. 27. Kyiv: Naukova dumka.
- Hnatiuk, Volodymyr 1930. „Shevchenko v stosunkakh z poliakamy”. *Chervonyi shliakh* 3: 148–161.
- Hrabovych, Hryhorii 1991. *Shevchenko yak mifotvorets: Semantyka symboliv u tvorchosti poeta*. Kyiv: Rad. pysmennyk.
- 2003. *Do istorii ukrainskoi literatury. Doslidzhennia, ese, polemika*. Kyiv: Osnovy.
- Ivakin, Yurii 1986. *Notatky shevchenkoznavtsia: Literaturno-krytychni narysy*. Kyiv: Rad. pysmennyk.

- Janion, Maria [&] Maria Żmigrodzka 2001. *Romantyzm i historia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Jędrzejewicz, Jerzy 1966. *Noce ukraińskie albo Rodowód geniusza. Opowieść o Szewczen*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Klochek, Hryhorii 1998. *Poeziia Tarasa Shevchenka: suchasna interpretatsiia. Navchalno-metodychnyi posibnyk*. Kyiv: Osvita.
- Konyskyi, Oleksandr 1991. *Taras Shevchenko-Hrushivskyyi. Khronika yoho zhyttia*. Kyiv: Dnipro.
- Korbicz, Halina 2014. „Taras Shevchenko v retseptsii rannikh ukrainskykh modernistiv”. *Slavia Orientalis* 63, 3: 381–389.
- Kostomarov, Mykola 1982. „Spomynky pro Shevchenka”. V: Ivan Dzeverin (red.). *Spohady pro Tarasa Shevchenka*. Kyiv: Dnipro.
- Kulish, Panteleimon 1982. „Zhyzn Kulisha (Uryvky)”. V: Ivan Dzeverin (red.). *Spohady pro Tarasa Shevchenka*. Kyiv: Dnipro.
- Nakhlik, Yevhen 2003. *Dolia – Los – Sudba: Shevchenko i polski ta rosiiski romantyky*. Lviv: Lvivske viddilennia Instytutu literatury im. T.H. Shevchenka.
- Pliushch, Leonid 2001. *Ekzod Tarasa Shevchenka: navkolo „Moskalevoi krynytsi”*. Dvanadtsiat stattiv. Kyiv: Fakt.
- Sanzarewska-Chmiel, Natalia 2021. *Vasyl Shchurat yak filoloh ta perekladach u konteksti polsko-ukrainskykh vzaiemyn*. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe UPH.
- 2022. “Vasyl Shchurat’s fundamentals of Shevchenko’s relations with the Poles: biographical aspect of the study”. *Inskrypcje* 10, 1(18): 39–51.
- Serhiienko, Hryhorii 1983. *T. H. Shevchenko i Kyrylo-Mefodiivske tovarystvo*. Kyiv: Nauk. dumka.
- Shchurat, Vasyl 1917. *Shevchenko i poliaky. Osnova vzaiemnykh zviazkiv*. Lviv: ZNTSh.
- Vasiunets, Nataliia (red.) 2019/2025. *Aralske more: Taras Shevchenko. Maliunky 1848–1849 rr. Oleksii Butakov: Dennyk; Oleksii Maksheie: Mandrivky*. Lviv: Kozak Nevada.
- Verves, Hryhorii 1964. *T. H. Shevchenko i Polshcha*. Kyiv: Dnipro.
- Zabuzhko, Oksana 1997. *Shevchenkiv mif Ukrainy. Sproba filosofskoho analizu*. Kyiv: Fakt.
- Zero, Mykola 1990. „Knyhy buttia ukrainskoho narodu”. V: Mykola Zero. *Tvory u 2 t. T. 2: Istoryko-literaturni ta literaturoznavchi pratsi*. Kyiv: Dnipro.
- Zhulynskyi, Mykola (red.) 2015. *Shevchenkivska Eentsyklopediia. V 6 t. T. 6*. Kyiv: Dnipro.



Aleksandra Malich*

Polsko-ukraiński dialog kulturowy w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza

Ukraina jako przestrzeń mityczna, źródło inspiracji i obszar asymetrycznych relacji

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.006>

Streszczenie: Artykuł analizuje ukraińskie inspiracje w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, ukazując Ukrainę jako przestrzeń mityczną, duchową i estetyczną. Wychowany na terenach obecnej Ukrainy, które wówczas zamieszkiwane były przez społeczności ukraińskie, polskie i żydowskie, pisarz tworzy literacką wizję tej krainy jako przestrzeni dzieciństwa, przepełnioną nostalgią i poetyckimi obrazami. Krajobraz ukraiński pełni funkcję tła i nośnika emocji, ale rzadko staje się przestrzenią równorzędnego dialogu kulturowego. Choć pojawiają się motywy wielokulturowości, głosy ukraińskich czy żydowskich bohaterów są często przemilczane lub marginalizowane. Autorzy wcześniejszych publikacji podkreślali najczęściej mityzowanie przestrzeni ukraińskiej, niniejszy artykuł dowodzi natomiast, że Iwaszkiewicz – mimo szczerzego zachwytu nad kulturą ukraińską – reprezentuje asymetryczną relację kulturową, w której dominujący pozostaje głos polski. Mimo to twórczość Iwaszkiewicza stanowi cenny materiał do refleksji nad pamięcią pogranicza polsko-ukraińskiego, estetyzacją Innego oraz sposobami reprezentacji kulturowej tożsamości. Artykuł zachęca do ponownego odczytania literatury kresowej w świetle współczesnych relacji polsko-ukraińskich i nowszych badań nad pograniczami kulturowymi.

Słowa kluczowe: Jarosław Iwaszkiewicz, Ukraina, mit przestrzeni, dialog kultur, pamięć kresowa

* Mgr, doktorantka Szkoły Doktorskiej „Academia Artium Humaniorum” Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się literaturą XIX w. w kontekście obrazowania Innego i Obcego, z uwzględnieniem stereotypowych ujęć społeczności żydowskiej, stosując perspektywy literaturoznawcze, kulturoznawcze i społeczne.

E-mail: a.malich@doktorant.umk.pl | ORCID: 0009-0004-4434-2245.

Polish-Ukrainian Cultural Dialogue in the Works of Jarosław Iwaszkiewicz

Ukraine as a Mythical Space, a Source of Inspiration, and a Domain of Asymmetrical Relations

Abstract: The article explores the influence of Ukrainian culture on the works of Jarosław Iwaszkiewicz, portraying Ukraine as a mythical, spiritual, and aesthetic space. Hailing from the area that is now Ukraine, a region that in the past was home to a variety of Ukrainian, Polish, and Jewish communities, the writer crafted a literary vision of this land as a nostalgic and poetic landscape of childhood. The Ukrainian landscape functions as both a backdrop and an emotional carrier, yet it seldom becomes a space for equal intercultural dialogue. Despite the presence of multicultural elements, Ukrainian and Jewish voices are frequently marginalised or silenced. Whilst earlier scholarship has focused primarily on the mythologization of Ukrainian space, this article posits that Iwaszkiewicz, despite his genuine appreciation for Ukrainian culture, exemplifies an asymmetrical cultural relationship, wherein the prevailing perspective remains rooted in Polish cultural discourse. Nevertheless, his work provides valuable material for reflection on Polish-Ukrainian borderland memory, the aestheticisation of the Other, and the mechanisms of cultural identity representation. The article calls for a re-evaluation of borderland literature in the context of contemporary Polish-Ukrainian relations and recent research on cultural borderlands.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, Ukraine, mythical space, cultural dialogue, borderland memory

Jarosław Iwaszkiewicz, jeden z najwybitniejszych i najbardziej rozpoznawalnych artystów literatury polskiej XX wieku, zajmuje szczególne miejsce jako reprezentant pogranicza kultur, przestrzeni, a także pamięci historycznych. Lech Suchomłynow podkreśla, że „Kresy stanowiły niewyczerpalne źródło inspiracji dla [jego] czulej wrażliwości artystycznej” (Suchomłynow 2021: 2). Jako pisarz ukształtowany w wielokulturowym środowisku Ukrainy początku XX wieku Iwaszkiewicz w swoich utworach przekracza granice narodowe i estetyczne, podejmując dialog z historią, naturą i tożsamością. W swojej bogatej i różnorodnej twórczości często powracał do tematyki kresowej, a zwłaszcza do Ukrainy, która stanowiła dla niego obszar o szczególnym, wręcz inicjalnym znaczeniu. Przestrzeń ukraińska – widziana przez pryzmat nostalgii i dziecięcych wspomnień – pełni funkcję mitycznego *locus*, miejsca magicznego, duchowego, będącego źródłem literackich inspiracji. Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza od lat fascynuje badaczy ze względu na swoją głęboko zakorzoną tożsamość pogranicza, wyrafinowany język poetycki, a także złożone relacje z przestrzenią geograficzno-kulturową¹, co podkreślają zarówno dawniejsze, jak i najnowsze studia poświęcone jego dziełom.

¹ Sam Iwaszkiewicz przypisywał Ukrainie różne nazwy, zawsze patrzył jednak na nią nostalgicznie, dokonując pewnego rodzaju mitologizacji krainy, w której spędził dziecięce lata swojego życia.

Eugenia Łoch zwracała uwagę na ścisły związek kreacji przestrzennych w tej prozie z człowiekiem i jego odczuciami. U Iwaszkiewicza „człowiek [...] przemierza przestrzeń, podlega jej, równocześnie tworzy w swym opowiadaniu, powraca do niej we wspomnieniu, odtwarza w pamięci z przeszłości, porównuje jej własną wizję z obiektywnym światem rzeczy, selekcjonuje przeżywa, nadaje jej metaforyczno-symboliczny sens, uwiecznia jej obraz w micie, wynosi ją do wyżyn boskości, określa znamiona jej świętości, wpływa na zmianę jej kształtu, otwiera ją i zamyka, cierpi ze względu na własną wobec niej znikomość” (Łoch 1988: 152). Ta wizja ukazuje człowieka jako dynamicznego twórcę znaczeń przestrzennych, który poprzez pamięć, mit i selekcję zmysłowych wrażeń nadaje światu symboliczny i sakralny wymiar, choć doświadcza własnej efemeryczności wobec jego ogromu.

Maria Jolanta Olszewska wskazuje, że Iwaszkiewicz posiadał „szczególną wrażliwość na ukraińskie inspiracje, będące głównie zapisem zmysłowej obserwacji krajobrazów” (Olszewska 2023: 77–78), a jego pisarstwo można widzieć jako projekt estetycznego oswajania i zapisywania krajobrazu, zanim jako przestrzeń zostanie on rozpoznany w perspektywie konfliktów etnicznych i politycznych. Diana Saniewska i Justyna Samsel piszą, że Iwaszkiewicz „należy do ostatniego XIX-wiecznego pokolenia naznaczonego nostalgią” za Ukrainą (Saniewska [&] Samsel 2011: 295). Także sam twórca w *Podróżach do Polski* podkreślał, że niektórzy artyści wykazują szczególnie głębokie powiązanie ze środowiskiem, które ich ukształtowało (Iwaszkiewicz 1977a: 40). Powracające w jego dziełach obrazy kraju lat dziecinnych – stepów, miast, pałaców, a także dworów szlacheckich czy wsi i miasteczek – tworzą nie tylko niezwykłą topografię pamięci, ale ustanawiają również szczególny, nie w pełni symetryczny dialog między kulturą polską a ukraińską, w którym perspektywa mówiącego pozostaje na ogół zakotwiczona w polskim doświadczeniu kulturowym. Takie miejsca, jak Elizawetgrad (obecnie Kropywnycki), Berdyczów, rodzinny Kalnik czy Kijów stały się zatem trwałym elementem jego literackiego imaginarium, funkcjonującego zarówno jako tło wydarzeń fabularnych, jak i jako złożony konstrukt symboliczny, w którym nakładają się na siebie warstwy pamięci osobistej i zbiorowej.

Jak można jednak zauważyć, ta głęboka i autentyczna fascynacja Ukrainą nie przekładała się u Iwaszkiewicza na w pełni dwustronny, równorzędny dialog kulturowy, rozumiany jako spotkanie równych podmiotów i wzajemne zrozumienie perspektyw, lecz raczej tworzy system reprezentacji, w którym ukraińskość częściej przyjmowana jest w postaci pejzażu, nastroju i mitu niż jako samodzielny głos. Ukraina w dziełach poety funkcjonuje przede wszystkim jako przestrzeń zmityzowana i nostalgiczna, będąca tłem dla osobistych doświadczeń i refleksji, co prowadzi do wyraźnej, choć nie zawsze jednoznacznie wartościowanej dysproporcji przedstawień. Dlatego też można zaryzykować twierdzenie, że twórczość Jarosława Iwaszkiewicza – przy całym bogactwie wątków oraz szczerym zachwycie Ukrainą i tęsknocie do kultury ukraińskiej – ukazuje model dialogu, który bywa jednostronny i asymetryczny. Ujawnia ona mechanizmy kulturowej asymetrii wpisane w język i perspektywę narracyjną. Ukraina funkcjonuje w tym ujęciu przede wszystkim jako estetyzowana przestrzeń pamięci, a nie jako pełnoprawny partner rozmowy, co skłania do pytań o granice reprezentowalności Innego w literaturze.

Mityczna Ukraina Iwaszkiewicza

Aby móc przeanalizować kwestię dialogu międzykulturowego w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, warto przyrzeć się nieco bliżej temu, w jaki sposób pisarz wykorzystywał ukraińskie krajobrazy w swoich dziełach. Jak zauważa Alicja Matracka-Kościelny, doświadczenie związane z wychowywaniem się w wielokulturowym środowisku Ukrainy (w którym przenikały się kultury: polska, ukraińska, ale też rosyjska, żydowska czy ormiańska) ukształtowało charakterystyczną dla twórczości Iwaszkiewicza europejskość (Matracka-Kościelny 2014: 114) – rozumianą przede wszystkim jako pewna otwartość i wrażliwość na inność i różnorodność, nie zaś jako jednoznaczna deklaracja geopolityczna. Analiza jego utworów pokazuje zarazem, że obecność Innego czy Obcego w prozie i poezji bywa często ujęta w sposób pośredni: występuje on bardziej jako figura symboliczna, element krajobrazu i pamięci niż jako pełnoprawny, samomówiący podmiot dialogu kulturowego, co jest poniekąd zgodne z dominującymi w dwudziestowiecznej literaturze strategiami estetyzacji pogranicza². W ujęciu Suchomłynowa, „Ukraina [u Iwaszkiewicza] często funkcjonuje jako koncepcja filozoficzno-estetyczna i wywodzi się z okresu kijowskiego” (Suchomłynow 2021: 4)³.

Olszewska podkreśla, że „Ukraina w twórczości Iwaszkiewicza zajmuje miejsce centralne” jako byt mityczny (Olszewska 2016: 724). Dla poety Ukraina była ważnym punktem odniesienia, silnie osadzonym w jego pamięci i tożsamości, stanowiąc trwale źródło wielu literackich i artystycznych eksploracji. Nie jest to jednak przestrzeń opisywana z reporterską precyzją, historyczną obiektywnością czy etnograficzną wiernością; przeciwieństwo – to obszar w znacznej mierze poddawany intensywnym procesom mitologizacji, kondensacji i estetyzacji. Ukraina, symbolizująca w jego zapisie utraconą Arkadię, staje się dla pisarza z jednej strony przestrzenią konkretną, geograficznie rozpoznawalną, z drugiej zaś – wyobrażeniową, naznaczoną filtrem wspomnienia, nostalgii i twórczej selekcji (Saniewska [&] Samsel 2011: 295). To miejsce młodości, inicjacji artystycznej i emocjonalnej, w którym zacierają się granice między doświadczeniem autobiograficznym a jego literacką rekonstrukcją. W literackiej kreacji Iwaszkiewicza mała ojczyzna przyjmuje formę przestrzeni liminalnej⁴ – sytuowanej między Wschodem a Zachodem⁵, rzeczywistością a wspomnie-

² W tym miejscu warto przywołać ważne dla pisarza postaci, o których pisze choćby w *Księżce moich wspomnień*, jak niania Dańczewska, kucharka Wasylina, rodzice – osoby te, choć bliskie Iwaszkiewiczowi, zdają się być raczej częścią zapamiętanego pejzażu niż jego pełnoprawnymi bohaterami.

³ Suchomłynow, powołując się na ustalenia Bolesława Hadaczka (Suchomłynow 2021: 3; Hadaczek 1993: 59), pisze o dwu postawach podmiotu lirycznego – emocjonalnej (opartej na nadziei, czekaniu i wierze) i filozoficznej (pogodzenie się z utratą ojczyzny dzieciństwa). Ilustruje je wierszem *Odwiedziny miejsc ulubionych młodości*:

„Przeminęło. Zamknięte. Skończone. Na wieki!
Nie wstrzymuje tej wody. Odpływa, odchodzi.
Niechże bieży, gdzie giną wszystkie, wszystkie rzeki,
Stary świat się pochylił, inny dzień się rodzi”.

(Iwaszkiewicz 2021: 269–270)

⁴ O „zawieszeniu” Iwaszkiewicza między przestrzeniami: Mitzner 2023; Puciato [b.d.].

⁵ Iwaszkiewicz w wierszu *Na Spas* określa Ukrainę jako „cudowną krainę Gdzieś – Tam”, wskazując na jej mityczny, niedookreślony charakter. Iwaszkiewiczowskie rozumienie pojęcia ojczyzny zgadza się z tym, co pisał Miłosz w *Ziemi Ulro* – „Ojczyzna jest pojęciem z tego samego zakresu co baśń i mit” (Miłosz 1997: 89; Iwaszkiewicz 2021: 69).

niami, a wreszcie między sacrum a profanum, co pozwala mu rozgrywać temat pogranicza na wielu planach jednocześnie.

Pisarz powraca do idyllicznych obrazów ukraińskiej wsi i natury, które w jego pamięci tworzą harmonijną całość, nasyoną doznaniami zmysłowymi – światłem, kolorem, zapachem i ruchem. W utworach takich jak *Oda na noc na Podolu czy Nad sinymi brzegami Rosi* (Iwaszkiewicz 2021: 275–278 oraz 179–181) Ukraina zostaje sprowadzona przede wszystkim do funkcji malowniczego tła, na którym rozgrywają się doświadczenia jednostkowe, a dramaty społeczne i etniczne pozostają albo dyskretnie zasugerowane, albo odsunięte na dalszy plan. Nawet rzeź humańska z 1768 roku pojawia się wyłącznie aluzyjnie i zostaje zrytualizowana estetycznie, co wskazuje, że Iwaszkiewicz interesuje się przede wszystkim sposobem, w jaki przemoc jest przetwarzana w obraz poetycki, a nie jej dokumentalnym opisem. W ten sposób dochodzi do swoistej sublimacji – doświadczenia historycznej przemocy przepisuje się na język metafory, rytmu, nastroju, co pozwala z jednej strony je zaznaczyć, z drugiej zaś wyrażnie je „przefiltrować”.

Rodzinne strony Iwaszkiewicza – takie jak Kalnik – układają się w jego utworach w wizję bezpiecznej, niemal niezmiennej przestrzeni dzieciństwa, która trwa przede wszystkim w pamięci. Autor chętnie przywołuje zapachy, dźwięki czy obrazy zapamiętane ze swoich młodych lat, rezygnując z eksponowania realnych konfliktów czy napięć społecznych, towarzyszących tym ziemiom. Tego rodzaju zabiegi potwierdzają tendencję Iwaszkiewicza do konstruowania Ukrainy jako przestrzeni przede wszystkim estetycznej, w znacznym stopniu odciętej od dramatycznych doświadczeń lokalnych społeczności, co nie oznacza całkowitego ich za zanegowania, lecz raczej przesunięcie akcentów z warstwy historycznej na poetycką.

Niemniej jednak w obrębie tej mitycznej wizji Iwaszkiewicz nie pomija całkowicie wątków związanych z wielokulturowością Ukrainy. Eksploruje je między innymi w *Godach jesiennych*, gdzie pisze o „ziemi cielesnej obfitości [...] pełnej owoców i czarnoksięstwa” (Iwaszkiewicz 1980: 138), co sugeruje zmysłowy, ale i duchowy wymiar opisywanej przestrzeni. Ten typ obrazowania przełożył się także na utwory poetyckie – np. w *Karcie pocztowej* pisał: „Prowincjo bałagulska! Stara Ukraino! / Mojaż / Ty poetycka ziemio!” (Iwaszkiewicz 1977b: 187), wzmacniając emocjonalne przywiązanie do krajobrazu i czyniąc z niego figurę estetyczno-tożsamościową.

Doświadczenie pogranicza ma wyraźny wpływ na kształt stylistyki Iwaszkiewicza. Pisarz łączy impresjonistyczne migotliwe obrazy z refleksją filozoficzną, co szczególnie dobrze widać w eseju *Pejzaż ukraiński a pejzaż mazowiecki*. Opisując krajobraz ukraiński, autor podkreśla jego „niedającą się rozdrobnić jedność”, gdzie „wszystko jakoby celu jakiegoś leżącego poza horyzontem jest świadome”, a linie dróg i pól tworzą razem „płaszczyzny, po których oko mknie z tęsknotą” (Iwaszkiewicz 2011: 80). W pejzażu mazowieckim oko „zahacza” o elementy – „samotną gruszę w polu, [...] kapliczkę przydrożną, domostwo sadem wiśniowym otoczone, parę wyniosłych topoli nadwiślańskich” (Iwaszkiewicz 2011: 79). Ten sposób obrazowania prowadzi do konkluzji, że wspólnotę obu przestrzeni „można by było nazwać raczej natury emocjonalnej” (Iwaszkiewicz 2011: 79), co spaja je z kategorią melancholii jako podstawowym tonem odczuwania świata.

Esej *Pejzaż ukraiński a pejzaż mazowiecki* to nie tylko porównanie dwóch typów krajobrazów, ale przede wszystkim introspekcyjna refleksja nad związkami między przestrzenią a emocjonalnością. Iwaszkiewicz unika tu myśli kartograficznej czy etnograficznej – pejzaż

staje się kategorią doświadczalną, przeżywa(l)ną. „Promienie te, obracając się dokoła, tworzą owe płaszczyzny, po których oko mknie z tęsknotą” (Iwaszkiewicz 2011: 80) – to nie jest zwykły opis, lecz zapis przeżycia, w którym tęsknota staje się narzędziem percepcji. Finał eseju przynosi słowa: „Jeżeli zechcemy znaleźć to coś, co łączy pejzaż mazowiecki z ukraińskim, musimy się od zewnętrznych oderwać przedmiotów [...] Dusza ta jest zarazem moją duszą. Nazywa się »melancholią«” (Iwaszkiewicz 2011: 81). Pisarz utożsamia się z przestrzenią nie ze względu na etniczne pochodzenie, lecz dzięki zbieżności odczuwania z jej estetyką. Emocjonalizacja pejzażu, połączona z estetyzacją, może tu maskować napięcia etniczne filtrem estetyki, choć – jak podkreśla Olszewska – służy przede wszystkim zapisowi doświadczenia zmysłowego (Olszewska 2023: 78–80).

W innym miejscu tego samego eseju Iwaszkiewicz zwraca uwagę na wyjątkowość zjawisk świetlnych w Ukrainie, pisząc o „żytnym i chlebnym kraju”, który „dyszy” i staje się – jak sugeruje poeta – przyczyną odmiennego, szczególnie intensywnego doświadczenia zachodów słońca; wszystkie słowa „nie dałyby nam pojęcia o owych różach, cytrynach i oranżach, jakie zachód na niebie Ukrainy zapala” (Iwaszkiewicz 2011: 80). Opis krajobrazu ukraińskiego nasycony jest światłem i kolorem: „Nie znamy w Polsce tak niezwykłych zachodów słońca. [...] Chmury niby kolorowe żagle malinowe, czerwone, to znów pomarańczowe płyną po rozległych niebiosach...” (Iwaszkiewicz 2011: 80). Jest to przykład konsekwentnie realizowanej poetyki nawiązującej do impresjonistycznych wpływów, w której ważniejsza od wiernego oddania realiów staje się próba zapisania chwili, nastroju, wrażenia zmysłowego. Tęsknota za Ukrainą nie ma tu wymiaru politycznego – jest ekspresją artystyczną, w której przestrzeń staje się pejzażem impresyjnym malarskim. Ukraina, malowana z czułością, pozostaje subtelnie niedookreśloną krainą dzieciństwa. Postacie ukraińskie, choć obecne fizycznie, nie zyskują pełnej indywidualności, funkcjonując jako elementy kompozycyjne – co prowadzi do nadpisania wspomnień estetycznych nad społecznymi i etnicznymi napięciami. Dorastanie w społeczności wieloetnicznej ma tu znaczenie nie tyle wprost dokumentalne, ile właśnie formacyjne: z takiego „wielogłosowego” środowiska wyrasta wrażliwość, która każe Iwaszkiewiczowi widzieć Ukrainę przede wszystkim jako przestrzeń styku kultur, kodowaną poprzez motywy, obrzędy i powracające figury symboliczne.

Dobrym przykładem takiej perspektywy jest opis święta Przemienienia Pańskiego w wierszu *Na Spasa*⁶ (Iwaszkiewicz 2021: 69). Poeta notuje:

Płonęły chusty bab: niosły święcone jabłka
i kurz przesłaniał palące słońce —
na Spasa

(Iwaszkiewicz 2021: 69)

oddając zarazem ruch, kolor i cielesność religijnego obyczaju, w którym sacrum spaja się z codziennością. Te elementy – choć mogą funkcjonować jako estetyczne tło – świadczą zarazem o mozaikowym charakterze kultury regionu. Jak można dostrzec, na tych ziemiach

⁶ Spas (skrót od staro-cerkiewno-słowiańskiego *Spasitelj* – Zbawiciel) to przyjęta we wschodnim chrześcijaństwie nazwa święta Przemienienia Pańskiego (*Preobrażennia Hospodnie*), obchodzonego 6 sierpnia (zgodnie z kalendarzem juliańskim, 19 sierpnia według kalendarza gregoriańskiego), por. R. Romaniuk, przypis do wiersza *Na Spasa*, w: Iwaszkiewicz 2021: 69. Święto związane jest z obchodzonym w chrześcijaństwie wspomnieniem przemienienia, dokonanego przez Jezusa na Górze Tabor.

liturgia, ludowy zwyczaj i pejzaż tworzą nierozzerwalną całość. W tym utworze Iwaszkiewicz posługuje się językiem fragmentarycznym i silnie sensorycznym, zmysłowym: przestrzeń dzieciństwa nie jest tu przedstawiona jako panoramiczny krajobraz, lecz jako zbiór ulotnych rejestrów: „kurz”, „jabłka”, „chusty”, „weranda”, „pałace słońce”.

Święto Spasa łączy świat religijny (święcenie plonów) z lokalną tradycją i intymną pamięcią, co w wierszu zostaje dodatkowo wzmocnione wersami „pogoda się modli” – metaforą jedności przyrody, nastroju i sacrum. Pogoda, dotąd traktowana zwykle jako tło wydarzeń, zostaje tu „upodmiotowiona”, stając się jednym z uczestników obrzędu. Ukraina jawi się więc jako przestrzeń sakralna w szerokim znaczeniu – nie tyle kościelna, ile wiejska, zmysłowa, pełna światła, ruchu, ciężaru owoców. Poezja staje się w ten sposób rejestratorką nastrojów duchowych, utrwalanych właśnie przez obrazy, rytmy i powracające motywy.

W konstrukcji prywatnej ojczyzny ważny jest aspekt pamięci. Wspomnienia z ukraińskiej przeszłości artysty zdają się być filtrowane przez emocje, estetykę i twórcze doświadczenia – Iwaszkiewicz nie zmierza tu ku dokumentalnej precyzji, lecz ku uchwyceniu atmosfery minionego świata, tego, co jest pomiędzy faktami a ich późniejszą interpretacją. W jego wyobrażeniach pojawiają się zarówno różnice między miastem i prowincją, jak i charakterystyczne „miejsca kontemplacji”, spośród których najważniejszą rolę odgrywa motyw stepu. Reprezentuje on wolność, nieskończoność, ale również pustkę i melancholię, stając się jednym z centralnych obrazów Iwaszkiewiczowskiej Ukrainy.

W wierszu *Zaproszenie do podróży* czytamy „I może od rodzonej stepów Ukrainy / Powionie zapach ciepły, miodowy i żółty” (Iwaszkiewicz 1977b: 255), co czyni ze stepu przestrzeń zmysłową, sensualną, łączącą naturę z pamięcią i doświadczeniem drogi⁷ (Saniewska [&] Samsel 2011: 299). Jak zauważają Saniewska i Samsel, pamięć ta ma charakter impresjonistyczny – jest rozbita, fragmentaryczna i selektywna, co nadaje jej cechy świadomości konstruowanego obrazu artystycznego (Saniewska [&] Samsel 2011: 299). Pisanie o przeszłości, o krajobrazach widzianych bezpośrednio bądź utrwalonych w cudzych opowieściach, jest więc dla Iwaszkiewicza formą duchowej praktyki – nie tyle powrotem, co próbą jej przechowania w języku i wyobraźni.

Pamięć w twórczości poety nie ogranicza się do retrospekcji, ale – przekształcona i naznaczona nostalgią – staje się narzędziem narracyjnego tworzenia tożsamości. W tym sensie pisarstwo Iwaszkiewicza zbliża się do praktyk autofikcyjnych, w których granice między faktami a ich literackim przetworzeniem ulegają celowemu rozmyciu. Dzieciństwo spędzone w Ukrainie nie jest więc jedynie wspomnieniem; staje się surowcem literackim, materiałem, w którym autor wciąż na nowo negocjuje własną tożsamość i miejsce w historii. Co więcej, w dziennikach i notatkach Iwaszkiewicza pojawiają się metatekstowe refleksje dotyczące samego aktu pisania o przeszłości – świadomość, że „jego” Ukraina jest przede wszystkim przestrzenią literacką, której granice wyznacza pamięć: subiektywna, niepewna, ale wciąż głęboko znacząca⁸.

⁷ Iwaszkiewicz ukazywał step ukraiński również jako miejsce, gdzie historia zostawiła swoje ślady (echo bitew, powstań czy migracji).

⁸ Switłana Ukrainiec-Michałek, analizując ukraińskie wiatki w dziełach Jarosława Iwaszkiewicza, konstatuje, że Iwaszkiewiczowska Ukraina „znajduje się poza językiem”, a stąd biorą się problemy pisarza z uzewnętrznieniem wrażeń związanych z przestrzeniami ukraińskimi. Autorka wskazuje dwie przyczyny tego stanu rzeczy – z jednej strony Ukraina występuje jako kraj lat dziecińczych, z drugiej zaś – jako ciągle żywa materia twórcza, której autor wciąż nadaje nowe znaczenia (Ukrainiec-Michałek 2011: 322).

Z tego punktu widzenia Ukraina w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza nie jest wyłącznie fizyczną przestrzenią, ale także istotnym konstruktem mitycznym, kulturowym i duchowym. Stanowi „krajobraz duszy”, w którym przeszłość przenika się z teraźniejszością, a geografia z poetyką, co pozwala odczytywać jego dzieła jako współtworzące – a nie jedynie odzwierciedlające – kulturowy obraz Ukrainy. Analiza tych tekstów ujawnia Ukrainę jako swoisty kod tożsamościowy – zarówno jednostkowy (biograficzny), jak i zbiorowy (pograniczny), w którym zapisane zostały pytania o przemijanie, pamięć, piękno i melancholię. W tym sensie twórczość Iwaszkiewicza można traktować jako coś więcej niż zapis losu pojedynczego pisarza, lecz też jako ważną opowieść o kulturze pogranicza – jednej z najbardziej złożonych, kruchych, a zarazem płodnych artystycznie form współlistnienia.

Ukraiński Iwaszkiewicz a (nie)oczywisty dialog kultur

Powyższa rekapitulacja obrazów mitycznej przestrzeni ukraińskiej w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza pozwala zauważyć, że pisarz funkcjonuje od dziesięcioleci w polskim kanonie literackim jako charakterystyczny twórca pogranicza. Można określić go jako kronikarza duchowego sąsiedztwa, który w lirycznej lub prozatorskiej narracji łączy motywy polsko-ukraińskie wokół tematów utraconego dzieciństwa i nostalgicznej ojczyzny. Przy bliższym spojrzeniu jednak Ukraina w jego tekstach przestaje jawić się jako idylliczna kraina wspólnoty, a zaczyna przypominać palimpsest – tekst nadpisany, w którym pod powierzchnią idyllicznych impresyjnych obrazów ukazują się napięcia etniczne, asymetrie kulturowe oraz dramatyczne przemilczenia.

1. Kultura dominująca i kultura obecna „na marginesie”

Iwaszkiewicz dorastał w środowisku, w którym język polski był językiem wykształconych klas ziemiańskich i inteligencji, podczas gdy ukraiński pozostawał głównie językiem ludu. Ta asymetria społeczno-językowa znajduje swoje odbicie w jego twórczości, gdzie Ukraina pojawia się przede wszystkim jako przestrzeń estetyczna i emocjonalna, rzadziej jako równorzędny partner w dialogu kulturowym. Ukraińskość funkcjonuje często jako tło i krajobraz, nie zawsze jako autonomiczna podmiotowość.

W esejach i krótszych opowiadaniach, takich jak *Nocleg w karczmie podolskiej* czy wspomniany już *Pejzaż ukraiński a pejzaż mazowiecki* Ukraina jawi się jako przestrzeń głęboko zakorzeniona w świecie emocjonalnym, odwołująca się do dziecięcych wspomnień pisarza i naznaczona intymnością i spoetyzowanymi, zmysłowymi opisami. Także relacja Iwaszkiewicza z obchodów 150-lecia urodzin Tarasa Szewczenki w Kijowie (Iwaszkiewicz 2011: 218–224) stanowi interesujący przyczynek do rozważań o stosunkach kulturowych między Polską a Ukrainą. Pisarz referuje z podziwem uroczystości, przemowy, manifestacje,

koncerty, a nawet elementy kulinarne („barszcz ukraiński z pampuszkami”; Iwaszkiewicz 2011: 220), ukazując Ukrainę jako dojrzały naród z silnie ugruntowaną tożsamością kulturową. Sposób narracji ujawnia jednak subtelny asymetrię: Szewczenko, mimo podziwu, nie staje się „nasz” – pozostaje w delikatnym oddaleniu. To „bratni naród” – jak Ukrainki i Ukraińców nazywa pisarz w innym eseju (W Kijowie i gdzie indziej – Iwaszkiewicz 2011: 218–224) – manifestuje swoją dumę, a autor relacjonuje to z pozycji kulturowego gościa, nie współobywatela wspólnego pogranicza. Mimo znajomości języka ukraińskiego i wspomnień z dzieciństwa spędzonego wśród ukraińskich dźwięków, Iwaszkiewicz nie decyduje się na pełną identyfikację. Taka relacja potwierdza, że dialog – nawet szczery – nie zawsze implikuje symetrię, lecz może przybierać formę fascynacji połączonej z dystansem.

W poezji Iwaszkiewicza, mimo dominującej estetyzacji, można dostrzec mechanizmy asymetrii kulturowej. W wierszu *XIII. Koroniarz* (Iwaszkiewicz 2021: 600–601) podmiot liryczny dystansuje się od krajobrazu ukraińskiego, silniej identyfikując się z polskim. W *Karecie pocztowej*, choć celebrytuje się „poetyckość” „prowincji bałagulskiej” (Iwaszkiewicz 1977b: 187), ukraińscy bohaterowie pozostają anonimowi, bez głosu. Podobnie w *Serenadzie* pejzaże służą uzewnętrznianiu własnych emocji („U was tutaj żółte góry, / A tam pola i równiny”; Iwaszkiewicz 2021: 568).

Można byłoby wskazać szereg innych utworów lirycznych, w których pojawia się podobne ujęcie kwestii kultury, choćby wiersz *Żywoty* z tomu *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*. To poetycka maskarada, w której podmiot przyjmuje role: Włocha, czerwono-skórego, bojara, czumaka – ukraińskiego wędrownego handlarza soli i smoły, wpisując siebie w wielość tożsamości kulturowych. Wybór czumaka („Jako czumak wędrowny, wioząc sól i diegieć z Krymu czy z Odessy / koczować bym mógł przez czarnomorskie stępy”; Iwaszkiewicz 2021: 62–63) pokazuje Ukrainę jako część wyobraźni egzystencjalnej: nie pochodzenie, lecz możliwość bycia „kimś innym”, archaicznym, wolnym. Tożsamość czumaka to egzystencja pograniczna – między stepem a drogą, handlem a samotnością. Iwaszkiewicz osadza Ukrainę w micie Dzikich Pól, gdzie Ukraińcy pełnią rolę etnograficznego folkloru, a napięcia są wypierane przez estetyzację. Ukraina tu nie jest tłem, ale formą życia – przestrzenią nomadyczną, po której podmiot „mógłby koczować”. Tęsknota za czumackim losem to tęsknota za losem rozproszonym, rozległym, niespiesznym, zmysłowym – dokładnie za tym, czym Ukraina była dla Iwaszkiewicza. W tym utworze Iwaszkiewicz operuje motywami stepu, czumaków i podróży. Poeta ponownie gra przestrzenią ukraińską – zostaje ona bowiem sprowadzona do funkcji tła dla archetypicznych bohaterów europejskiej kultury. Step staje się romantycznym pejzażem – polem do tęsknoty i przygody.

Podobne mechanizmy widać w *Do Karola Szymanowskiego* (tom *Powrót do Europy*). Wiersz mityzuje Ukrainę z perspektywy polskiej świadomości kulturowej: to „szelest kłosów, szeroki jak morze”, „oddech nocy [...] z najwybrańszych zapachów stepowego pola”, a wreszcie „granie Najpiękniejszej krainy, która nas wydała”⁹. Historyczna narracja („Ukraina pieśń przeszła i przyszła”) wplata Ukrainę w polskie dziedzictwo – komentarz Stanisława Żółkiewskiego (polskiego magnata, pisarza i pamiętnikarza, związanego z Ukrainą przez miejsce urodzenia i rodową siedzibę, a także bitwy i politykę), Bolesławów, „Siabry”, „bitne

⁹ Iwaszkiewicz nie przedstawia Ukrainy jako samodzielnego podmiotu, lecz jako źródło specyficznego rodzaju natchnienia, które odróżnia od wpływów arabskich, antycznych czy sycylijskich. W ten sposób kraj zostaje ujęty przede wszystkim jako krajobraz, zmysłowe doświadczenie i symboliczne źródło pierwotnego natchnienia, z którego czerpią polscy artyści. Zasadniczym elementem mityzacji jest narracja historyczna.

orły przed złotymi kopułami”¹⁰ – kraj staje się sceną polskich aspiracji, lustrem wielkości, bez autonomicznego głosu ukraińskiego. Ukraina, choć jest głównym tematem i źródłem inspiracji, nie jest podmiotem, który sam o sobie opowiada. Jej tożsamość jest definiowana przez polską wrażliwość i historyczne skojarzenia. Nie ma tu mowy o ukraińskim języku, literaturze, sztuce, czy wewnętrznych dylematach, które mogłyby oddać głos mieszkańcom tych ziem. Ukraina jest ukazana niemal wyłącznie jako przestrzeń inspiracji i historycznych narracji, w których dominują polscy bohaterowie i polskie symbole. To także tekst hybrydalny – łączy wspomnienie, ekfrazę, modlitwę i wizję. Ukraina jest w nim „pieśnią”, „jękiem”, „gędźbą”, „wołaniem do Mesjasza” – czyli głosem. Tym samym przestrzeń ta nie jest do zobaczenia, ale do wysłuchania – jest dźwiękowa, liryczna, mistyczna. Dla Iwaszkiewicza (i Karola Szymanowskiego – muzycznego adresata wiersza) Ukraina nie jest regionem, jest transcendentalnym rejestrem kultury, gdzie spotyka się historia i utopia, Orient i Zachód. Zakończenie wiersza to ponowne umocnienie tej wizji: „Kraj, gdzie potrójne błysło berło Jagiellonów / I wielkiego Stefana zamki tkwią jak pięście”. Iwaszkiewicz wskazuje na ukraińskie ziemie jako te, gdzie rozciągało się panowanie dynastii Jagiellonów i gdzie obecny był Stefan Batory, co utrwała obraz Ukrainy jako integralnej części polskiego dziedzictwa Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Kraj ten „Tchnął ku nam jak wieczności tchem – dechem stepowym / I wielkością legendy – wielkość nam wskazuje” (Iwaszkiewicz 2021: 175–178). Ukraina staje się więc lustrem, w którym odbija się polska aspiracja do wielkości, a jej pejzaż i historia są narzędziami do osiągnięcia „świętego ognia” w polskiej duszy. Tutaj wizerunek Ukrainy odwołuje się do romantycznego obrazu (zaczepniętego od Juliusza Słowackiego) matki-ziemi. Ponownie Iwaszkiewicz wypełnił utwór motywami raczej pejzażowymi – pojawiają się odniesienia do stepowych widnokręgów, brzoźowych gajów czy cerkiewnych dzwonów. W całej tej przestrzeni brakuje jednak ważnego elementu – mieszkańców i mieszkańek. Jest to obraz, który, choć głęboko artystyczny, marginalizuje autentyczny głos ukraiński, wpisując jego historię i kulturę w ramy polskiego doświadczenia. Dialog kulturowy zostaje zatem zredukowany do monologicznej relacji sentymentalnej¹¹.

Jak można zatem zauważyć, poeta często sublimuje i próbuje okiełznać dla polskiego czytelnika (może i w pewnym sensie również dla siebie) przestrzeń ukraińską, sprowadzając ją nierzadko do roli estetycznego dodatku czy tła do wyrażanych emocji, związanych ze wspomnieniami z okresu dzieciństwa. Krajobrazy i kultura Ukrainy, choć ukochane przez Iwaszkiewicza, są marginalizowane i poddawane silnej mityzacji, co utrudnia rzeczywiste podjęcie dialogu między kulturami polską i ukraińską.

¹⁰ To jednoznaczne nawiązanie do wczesnych dziejów państwowości i ekspansji na Ruś Kijowską. „Bitne orły” stanowią symbol potęgi militarnej i roszczeń terytorialnych, bez wchodzenia w szczegóły narodowościowe. Nawet „złote kopuły”, charakterystyczne dla cerkiewnictwa wschodniego, zostają wplecione w narrację jako element krajobrazu, przez który przechodzą wojska, a nie jako symbol niezależnej kultury.

¹¹ Warto także przytoczyć przywoływany już utwór *Na Spasa* (Iwaszkiewicz 2021: 69), w którym ponownie Iwaszkiewicz przykrywa kwestię podmiotowości Ukraińców i Ukrainek oraz ich kultury, malowniczą fasadą – tym razem w formie widowiska folklorystycznego, które estetyzuje tradycyjną obrzędowość ukraińską.

2. Język, milczenie i wykluczenie – co mówi się po ukraińsku, a czego nie?

Język stanowi istotny komponent dialogu kulturowego, lecz w twórczości Iwaszkiewicza język ukraiński rzadko pojawia się w warstwie dialogowej¹². Mowa ukraińskich bohaterów filtrowana jest przez polszczyznę narratora¹³, stając się „językiem efektu” – egzotyką lub rubaszością, nierzadko związaną ze stereotypowym obrazem Ukraińców i Ukrainek. Tematy trudne – konflikty narodowościowe, asymilacja czy napięcia – bywają przemilczane lub subtelnie sugerowane.

Wiersz *** (*Nad sinymi brzegami Rosi*) (z tomu *Powrót do Europy*; Iwaszkiewicz 2021: 179–181) ilustruje to przemilczenie: mogiły, spróchniałe cerkiewki, „dziarscy chłopci” i „rozpustne dziewczki” tworzą dekoracyjny krajobraz, bez głosu mieszkańców. Podmiot liryczny pozostaje pamiętnikarzem-obszernikiem¹⁴, utrwała dysproporcję. Losy krainy i jej mieszkańców i mieszkanki są ukrywane za fasadą nostalgicznego folkloru. W Iwaszkiewiczowskiej liryce często występują konstrukcje tożsamościowe, w których liryczne „my” budowane jest właśnie przez wykluczenie. W wierszu *Oda*¹⁵ Iwaszkiewicz wspomina dzieciństwo na Podolu, skupiając się w opisie lirycznym na „ganku z kolumnami”, „niebieskiej czapce studenckiej” (Iwaszkiewicz 2021: 275–278) i pejzażu pól. Rdzenni mieszkańcy tych ziem, Ukraińcy, zostają całkowicie pominięci, a wiersz przedstawia Podole jako świat pozbawiony – w pewnym sensie – wymiaru społecznego. Utwór kończą znamienne słowa:

Czuje się: inną nutą pobrzmiwa powietrze,
Inne wiewy i wonie górą, górą płyną,
I słowa jak westchnienie, od westchnienia lżejsze:
Nie! nie zginęłaś dla nas, matko Ukraino!

(Iwaszkiewicz 2021: 278)

Pokazują one, że dla podmiotu lirycznego kraina, którą zachował w pamięci – wciąż istnieje, mimo zmian, jakie tam zaszły (zmian społecznych). Dialog kulturowy jest niemal nieobecny – nostalgia skutecznie wypiera bowiem dramaty etniczne i społeczne, nierozdzielnie związane z historią tej krainy. Napięcia narodowe zostają przemilczane, a wielokulturowy charakter regionu zostaje sprowadzony do obrazu mitycznej krainy.

Z kolei w *Dziennikach* Iwaszkiewicz zdaje się notować niepokój wobec zmian społecznych zachodzących na Wschodzie, które – w jego optyce – prowadzą do nieuchronnego rozpadu dawnego porządku, za którym tęskni jako za krajem lat dziecińczych¹⁶. To nie

¹² To odzwierciedlenie szerszej tendencji w twórczości Iwaszkiewicza: postacie chłopów, służby, Innych kulturowo – są często pozbawione indywidualizacji, potraktowane jako krajobraz społeczny, nie osoby z własną historią.

¹³ To naturalnie można zrozumieć jako dostosowanie tekstu do polskiego – czy polskojęzycznego – odbiorcy/odbiorczyni, dla którego barierę mogłyby stanowić fragmenty narracji czy dialogu prowadzone w innym języku.

¹⁴ Owo „pamiętnikarstwo” jest dość wybiórcze, ponieważ uwzględnia wybrane przez podmiot mówiący w wierszu obrazy.

¹⁵ Alternatywnie stosowany jest także tytuł *Oda na noc na Podolu*.

¹⁶ Por. np. wpis z 16 listopada 1951 r. (*Ubogi krewny*): „W Tymoszwówce byłem tym dalekim, niezamożnym krewnym [...] ale to już było po rewolucji, kiedy z Tymoszwówki śladu nie było” (Iwaszkiewicz 2010).

jest jednoznaczny głos – autor zdaje się balansować między melancholią a świadomością zmian i przemijania. Ukraina, jaką znał, przechodziła przemiany nie tylko geograficzne i polityczne, ale także kulturowe. Pisanie dla Iwaszkiewicza staje się więc formą ocalania tej krainy.

Zestawienie tekstów z różnych okresów twórczości Iwaszkiewicza pokazuje trwałość i powtarzalność asymetrii kulturowej oraz niechęć do rzeczywistego włączenia podmiotowego ukraińskiego Innego (jego obyczajów, tradycji i języka) do przestrzeni dialogu literackiego. Milczenie wobec regionów o trudnej historii wskazuje na wyzwania w reprezentacji trudnej historii pogranicza.

3. Żydzi – niemal niewidzialna obecność

Wielokulturowość Ukrainy nie ogranicza się wyłącznie do binarnej relacji polsko-ukraińskiej, lecz obejmuje także (a może przede wszystkim) współistnienie z ludnością żydowską. Iwaszkiewicz, wychowany w pobliżu społeczności żydowskiej, rzadko poświęca jej uwagę; postacie żydowskie są drugoplanowe, niekiedy naznaczone stereotypami. *Nocleg w karczmie podolskiej* osadza w pejzażu Podola: „słońce [...] oświetliło jar [...]. Małe chatki, pomalowane na bladoniebieski kolor [...]” (Iwaszkiewicz 2011: 82). Istotny dla utworu jest jednak moment spotkania z Innymi – Żydami prowadzącymi tytułową karczmę. To jedna z nielicznych scen w twórczości Iwaszkiewicza, która tak szczegółowo oddaje żydowskie życie religijne i rodzinne. Autor z dużą wrażliwością opisuje wnętrze zajazdu prowadzonego przez żydowską rodzinę, ich modlitwy nocne, dekoracje i stroje (wrażliwość ta nie jest jednak całkowicie pozbawiona stereotypowego echa). Jest to moment prawdziwej fascynacji innością, niemal mistyczne doświadczenie obecności Innych, które narrator kontrastuje słowami: „Zadziwił nas ten lud, w czasie dnia ruchliwy i kupiecki, a w nocy tęskniący do Mesjasza i szczęśliwości wiecznej”. Scena modlitewna staje się duchowym spektaklem, odbieranym przez opowiadacza w ekstazie: „modlących się w radośnym uniesieniu”, ich „jęk, szloch radości i urywane słowa”, a także rabin, który „mówił coś, a raczej śpiewał przeciągłym i monotonnym głosem, a oczy mu pały jak dwie świeczki” (Iwaszkiewicz 2011: 86).

Ten zmysłowy, pełen światła i dźwięku obraz religijnej ekstazy rzeczywiście zawiera głęboko humanistyczny ton. Jednak równocześnie – i to należy podkreślić – dialog pozostaje jednostronny. Żydzi i Żydówki są pokazani wyłącznie oczami zewnętrznego obserwatora. Ich język (jidysz, hebrajski czy dialekty będące połączeniem wcześniej wskazanych z innymi językami narodowymi) – nie zostaje przytoczony, ich modlitwy są opisane jako „śpiewny głos”, ale ich treść pozostaje nieznaną czytelnikowi. Postaci żydowskie nie mają imion, nie wypowiadają własnych słów (wyjątkiem jest jedynie postać Frejdy). Ich obecność funkcjonuje jako zjawisko estetyczne – pełne barw, dźwięków i emocji, ale pozbawione podmiotowości historycznej. Ich występowanie nie rezonuje z refleksją o ich losie, nie pojawia się także historyczny kontekst pogromów czy kwestii asymilacyjnych. W tym sensie – mimo empatii – opowiadanie powiela schemat znany z niektórych innych tekstów Iwaszkiewicza: Inny (w przypadku tego opowiadania – Żyd) jest obiektem fascynacji, ale nie zostaje dopuszczony do głosu. Jego losy nie są powiązane bezpośrednio z fabułą, lecz stanowią estetyczny ornament, wzmacniający nostalgiczny klimat. Iwaszkiewicz

nie eksponuje wykluczenia Żydów, ale kontempluje obecność jako element duchowego krajobrazu¹⁷.

Z kolei w wierszu XXXIII z tomu *Księga dnia i księga nocy*, zadedykowanym Antoniemu Sobańskiemu, pojawia się charakterystyczne zestawienie, w którym liryczne „my” jest budowane przez asymetrię kulturową i służy wyłącznie jej utrwalaniu:

Nie dla nas winnic modry stok
A dla nas pylny owsa łąn
I karczmarz Żyd, i wódki dzban.

(Iwaszkiewicz 1977b: 240)

Jak podkreśla Hałyna Dubyk, wspólnota, zakreślana tutaj przez podmiot liryczny, jest do pewnego stopnia ekskluzywna – nie obejmuje niższych warstw społecznych (Dubyk 2012: 32–38). Wyklucza się z niej także „Obcych” i „Innych”. Milczenie wobec żydowskiej części społeczeństwa Ukrainy jest zapewne niezamierzone, ale jako takie – staje się pewnym symptomem. Ujawnia, że nawet w pamięci wrażliwego pamiętnikarza pogranicza istnieją białe plamy.

Podsumowanie: dialog czy asymetria?

Przeprowadzona analiza¹⁸ wyboru utworów¹⁹ z bogatej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza ujawnia, że konstruuje on obraz Ukrainy jako przestrzeni głęboko zmitologizowanej, funkcjonującej jako duchowa ojczyzna i estetyczny archetyp, zakorzeniony w osobistej pamięci poety i poddawany intensywnym procesom estetyzacji i sentymentalizacji. Konstrukcja ta opiera się na filtracji kulturowej i asymetrycznym traktowaniu Innego i Obcego, co wpisuje

¹⁷ Warto zaznaczyć, że struktura opowiadania prowadzi od opisu przyrody (ziemi) do spotkania z człowiekiem – to dość częste w twórczości Iwaszkiewicza przesunięcie z pejzażu zewnętrznego na duchowy. Jednak również to spotkanie z Innym – choć nacechowane łagodnością i fascynacją – pozostaje ograniczone. Poetyka ciszy, zapachu i światła nie zostaje pogłębiona o refleksję społeczną czy historyczną. To estetyczna kontemplacja Inności, a nie próba jej zrozumienia.

¹⁸ Dobór tekstów wynika z ich reprezentatywności dla strategii mityzacji Ukrainy i asymetrii dialogu: eseje (jak *Pejzaż ukraiński...*) ilustrują estetyzację pejzażu, liryka (jak wiersze *Na Spasa* czy *Nad sinymi brzegami Rosi*) – marginalizację głosu Innego, proza (jak opowiadanie *Nocleg w karczmie podolskiej*) – jednostronność obserwacji. W artykule skupiono się na liryczno-eseistycznym rdzeniu motywu kresowego, co pozwoliło na zwięzłą analizę mechanizmów reprezentacji.

¹⁹ W tekście skoncentrowano się na ukraińskich motywach w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza jako na stałym elemencie jego literackiego imaginarium bez pogłębionej analizy chronologicznej ewolucji tych wątków. Utwory z okresu wczesnego międzywojnia (np. z tomu *Kasydy*) oddają bezpośrednio, impresjonistyczne wspomnienia z dzieciństwa na Podolu, podkreślając estetyzację krajobrazu i marginalizację głosów ukraińskich w ramach dominującej perspektywy polskiej. W wierszach z późniejszych lat międzywojnia takich jak *Oda*, *Nad sinymi brzegami Rosi* czy esej *Pejzaż ukraiński a pejzaż mazowiecki* i powojennych, motyw Ukrainy ewoluuje ku większej refleksji egzystencjalnej i filozoficznej, z mitologizacją przestrzeni jako „poetyckiej ziemi” i źródła melancholii, choć nadal filtrowanej przez osobistą pamięć pisarza. Ta ewolucja wynika z uzależnienia Iwaszkiewicza od kontekstu politycznego: w okresie międzywojennym swobodnie mitologizował utracony „raj dzieciństwa” w ramach II RP, podczas gdy po 1945 r., w realiach PRL, powroty do Ukrainy (np. wizyty w Kijowie czy Krzemieńcu) musiały uwzględniać narrację socjalistyczną, co prowadziło do sublimacji nostalgii w uniwersalne motywy duchowe i ponadnarodowe, bez konfrontacji z dramataми etnicznymi czy zmianami granic. Taka perspektywa wzbogaca temat polsko-ukraińskiego dialogu kulturowego, ukazując, jak polityczna presja kształtowała asymetrię relacji w literaturze pogranicza.

się w szerszy kontekst literatury kresowej, gdzie perspektywa kultury dominującej kształtuje reprezentację pogranicza. Ukraińcy, choć obecni (jak w wierszu *** [Nad sinymi brzegami Rosi]), rzadko zyskują w tekstach Iwaszkiewicza własny głos czy indywidualną podmiotowość. Dialog kulturowy przybiera często formę wybiórczego przyswajania elementów ukraińskich, bez pełnego wzajemnego oddziaływania – język ukraiński niemal nie występuje w warstwie dialogowej, a postaci ukraińskie (podobnie żydowskie) są traktowane jak elementy krajobrazu społecznego, nie zaś jak osoby z historią.

Współczesne badania i recepcja twórczości Iwaszkiewicza coraz częściej odczytują teksty pisarza w kontekście aktualnego dialogu ukraińsko-polskiego (zob. np. Dubyk 2012; Matracka-Kościelny 2014; Olszewska 2023; Ukrainiec-Michałek 2011; Papieski 2023). W dobie traktowania literatury jako przestrzeni budowania mostów i demaskowania przemilczeń pojawiają się pytania o wpływ kresowych narracji – w tym Iwaszkiewiczowskiej wizji Ukrainy – na kształtowanie wyobrażeń i relacji między narodami. Część badań (por. Suchomłynow 2021; Fiut 2001) osadza tę twórczość w roli świadectwa pamięci pogranicza, podkreślając jej wartość dla zrozumienia mechanizmów estetyzacji Innego.

Czy można jednak mówić o typowym dialogu kultur w twórczości Iwaszkiewicza? Tak, lecz z istotnymi zastrzeżeniami – nie jest to dialog partnerski ani równoprawny, lecz raczej jednostronna opowieść z pozycji dominującej kultury polskiej, która przygląda się Innemu z melancholijnym zachwytem, przesyconym tęsknotą za utraconym krajem lat dziecińczych, ale rzadko dopuszcza tego Innego do pełnego głosu. Iwaszkiewiczowska Ukraina jawi się jako przestrzeń współlistnienia, lecz niekoniecznie pełnej wzajemności, co czyni ją cennym materiałem do refleksji nad granicami dialogu w literaturze.

Mimo luk i napięć twórczość Iwaszkiewicza dostarcza bogatego materiału do krytycznej rekonstrukcji pogranicznej („kresowej”) tożsamości polskiej, prowokując pytania o zapisy pamięci: jakie przekazy w niej dominują, czy głos jest najlepiej słyszalny, a kto zostaje pominięty. W kontekście współczesnych relacji polsko-ukraińskich jego teksty mogą inspirować do poszukiwań odpowiedzi na te kwestie, wychodząc poza romantyzujące zapisy harmonijnych wspomnień ku analizie złożoności pogranicza.

Bibliografia

- Dubyk, Hałyna 2012. „»Dumna inność«: Jarosław Iwaszkiewicz wobec własnej tożsamości terytorialnej. Wiersz dedykowany Antoniemu Sobańskiemu”. *Czytanie Literatury: Łódzkie Studia Literaturoznawcze* 1: 32–38.
- Fiut, Aleksander 2001. *Jak za szybą. Portret Ukraińca w prozie Jarosława Iwaszkiewicza*. W: *Ciało, pleć, literatura: prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiąt rocznicę urodzin*. Red. Magdalena Hornung [&] Marcin Jędrzejczak [&] Tadeusz Korsak. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Hadaczek, Bolesław 1993. *Kresy w literaturze polskiej XX wieku*. Szczecin: Wydawnictwo Ottonia-num.
- Iwaszkiewicz, Jarosław 1977a. *Podróże do Polski*. Warszawa: Czytelnik.
- 1977b. *Wiersze t. 1*. Warszawa: Czytelnik.
- 2011. *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*. Red. Robert Papieski. Podkowa Leśna: Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku.

- 2021. *Wybór poezji*. Oprac. Radosław Romaniuk. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- 2010. *Dzienniki 1911–1955*. Oprac. Robert Papieski. Warszawa: Czytelnik.
- Kwiatkowski, Jerzy 1975. *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Czytelnik.
- Łoch, Eugenia 1988. *Pisarstwo Jarosława Iwaszkiewicza wobec tradycji i współczesności*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Matracka-Kościelny, Alicja 2014. „Polskość, ukraińskość, uniwersalizm w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza”. *Studia Ukrainica Posnaniensia* 2: 113–122.
- Mitzner, Piotr 2023. *Mój Iwaszkiewicz*. Warszawa: Wydawnictwo Próby.
- Olszewska, Maria Jolanta 2016. „Obraz Odessy w *Sławie i chwale* Jarosława Iwaszkiewicza. W: *Odessa w literaturach słowiańskich*. *Studia*. Red. Jarosław Ławski, Natalia Malutina. Białystok–Odessa: Wydawnictwo Prymat.
- 2023. „»Ukraińskie« powroty Jarosława Iwaszkiewicza”. *Twórczość* 2 (927): 77–85.
- Papieski, Robert 2023. *Oblicza Iwaszkiewicza*. Warszawa: Sedno. Wydawnictwo Akademickie.
- Puciato, Jacek, Ukraina barwna i europejska. Jarosław Iwaszkiewicz o swojej małej ojczyźnie, Polskie Radio. <https://polskieradio24.pl/artukul/2911189,ukraina-barwna-i-europejska-jaroslaw-iwaszkiewicz-o-swojej-malej-ojczyźnie-posluchaj> [15.06.2025].
- Radziwon, Marek 2010. *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*. Warszawa: Wydawnictwo AB.
- Sanetra, Piotr 2003. „Na marginesie rękopisu *Godów jesiennych* Jarosława Iwaszkiewicza”. *Roczniki Humanistyczne* 1,1: 187–200.
- Saniewska, Diana [&] Justyna Samsel 2011. „Językowy obraz kresowości ukraińskiej w pismach Jarosława Iwaszkiewicza”. W: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*. Ser. 1: Prace dedykowane profesor Swietłanie Musijenko. Red. Anna Janicka [&] Grzegorz Kowalski [&] Łukasz Zabielski. Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego.
- Sobol, Eugeniusz 2006. „Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza w ocenie radzieckich, rosyjskich i ukraińskich badaczy literatury”. *Pamiętnik Literacki* 2: 155–180.
- Stępień, Marian 2023. *Jarosław Iwaszkiewicz mniej znany*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sucharski, Tadeusz 2016. „Odessa w artystycznej wizji Jarosława Iwaszkiewicza”. *Colloquia Orientalia Bialostocensia* 21: 703–720.
- Suchomłynow, Lech 2021. „Pograniczne wymiary wielokulturowości: przypadek Jarosława Iwaszkiewicza”. *International Journal of Slavic Studies* 3: 1–21.
- Ukrainiec-Michałek, Switłana 2011. *Jarosława Iwaszkiewicza ukraińskie przestrzenie mitopoetyczne*. W: *Jarosław Iwaszkiewicz i Ukraina*. Red. Robert Papieski. Podkowa Leśna: Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku.





Widoki z ulic Lwowa
Fot. Areta Kovalska

Культура як основа порозуміння і взаємодопомоги Про співпрацю між українською та польською повоєнною еміграцією

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.007>

Анотація: У статті розглядається співпраця української та польської еміграції 1950–1980-х рр. Ця важлива сторінка української та польської культур сьогодні особливо актуальна й потребує ґрунтовного вивчення. Культурна діяльність польської та української еміграції була потужним чинником у боротьбі проти радянського тоталітаризму, а також засобом порозуміння між обома народами. Польські діячі допомагали українцям вивести питання державної незалежності на міжнародний рівень. Дослідження зосереджено на позитивних змінах в українсько-польських відносинах, які намітилися після Другої світової війни. Свідченням цього стала співпраця української еміграції з паризьким журналом «Культура» та його засновником і головним редактором Єжи Ґедройцем. На сторінках «Культури» друкувалися художні твори та наукові статті українських діячів. Є. Ґедройць ініціював видання текстів письменників Розстріляного відродження. Українські діаспорні часописи, зокрема журнал «Сучасність», також публікували матеріали польських авторів. Вражаючи кількість польських письменників, чиї тексти були опубліковані в журналі «Сучасність», засвідчує глибину цього міжкультурного діалогу.

Ключові слова: українсько-польська співпраця, культура, еміграція, художні твори, переклади

* Світлана Луцій, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник, завідувач відділу зарубіжної україністики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України. Дослідниця української літератури доби Розстріляного відродження, літератури української діаспори другої половини XX ст.

E-mail: svitlana.lushchii@gmail.com | ORCID: 0000-0002-9380-8986.

Culture as the Foundation of Understanding and Mutual Support Cooperation Between Ukrainian and Polish Post-War Emigration

Abstract: The article explores the interaction between the Ukrainian and Polish émigré communities during the 1950s–1980s. This important chapter in Ukrainian and Polish cultural history remains particularly relevant today and calls for thorough scholarly examination. The cultural activity of Polish and Ukrainian émigrés served as a powerful force in the struggle against Soviet totalitarianism and as a means of fostering mutual understanding between the two nations. Polish intellectuals played a significant role in helping Ukrainians bring the issue of national independence to the international arena. The study highlights the positive developments that emerged in Ukrainian–Polish relations after the Second World War. A vivid example of such dialogue was the cooperation of the Ukrainian émigré community with the Paris-based journal *Kultura* and its founder and editor-in-chief, Jerzy Giedroyc. *Kultura* published literary works and scholarly articles by Ukrainian intellectuals, and it was Jerzy Giedroyc who initiated the publication of texts by writers of the „Executed Renaissance”. Ukrainian diaspora periodicals, particularly the journal *Suchasnist*, also published works by Polish authors. The remarkable number of Polish writers whose texts appeared in *Suchasnist* testifies to the depth of this intercultural dialogue.

Keywords: Ukrainian-Polish interaction, culture, emigration, translation, literary works

Після Другої світової війни відбулися позитивні зміни в українсько-польських відносинах. Вибудовуючи стратегію цих стосунків, еміграційні діячі намагалися об'єктивно переглянути історичне минуле обох народів. Польська еміграція допомагала українцям вивести питання державної незалежності на міжнародний рівень. І саме культурна співпраця українців і поляків заклала підмурки порозуміння і взаємодопомоги між ними, стала потужним чинником у боротьбі з радянським тоталітаризмом, від якого постраждали обидва народи. Літературознавець Микола Жулинський у дослідженні «Слово на сторожі нації...» слушно наголошував на тому, що саме культура стає основою для порозуміння як між членами одного суспільства, так і цілими народами (Zhulynskyi 2015).

Нині, у часи гострих міжнаціональних та міждержавних конфліктів, діяльність багатьох культурних діячів – миротворців і гуманістів – безцінна. І тут не можна не згадати велику роль таких «культурних пограничників», як Єжи Гедройць та Богдан Осадчук, адже «такі ‘гетьмани’ духовної армії порозуміння і зближення руйнують кордони між націями і культурами і закликають сміливо переходити цю смугу відчуження, смугу розмежування» (Zhulynskyi 2015: 621). Ця важлива сторінка українсько-польської культури сьогодні особливо актуальна й потребує ґрунтовного вивчення. Про роль культури як важливого чинника в усуненні міжгрупових

конфліктів та вагому роль українсько-польських культурних взаємин ішлося у працях М. Жулинського «Заявити про себе культурою» (Zhulynskyi 2001) та «Нація. Культура. Література. Національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури» (Zhulynskyi 2010). Про повоєнну співпрацю обох народів згадував і літературознавець Олександр Астаф'єв у статті «Європейський вимір української повоєнної еміграційної літератури» (Astafiev 2009).

Плідна співпраця українців з еміграційними діячами різних країн, зокрема з поляками, протягом 1950–1980-х рр. показала, як культурний діалог стає важливим чинником примирення між народами. Багаторічна діяльність культурних діячів обох народів проілюструвала, як можна розпочати нову сторінку українсько-польських відносин, забувши всі образи та непорозуміння.

Одним із прикладів такого діалогу була співпраця української еміграції з паризьким журналом «Культура» та його засновником і головним редактором Є. Гедройцем. Саме він багато років утілював у життя ідею майбутніх добросусідських взаємин двох незалежних демократичних держав – Польщі та України, тому й працював для цього майбутнього, закладаючи підвалини польсько-української солідарності.

Літературознавець О. Астаф'єв, дослідник української еміграційної літератури та польсько-українського культурного діалогу, акцентував на вагомій ролі Є. Гедройця в розбудові культурних взаємин між обома народами. Він зазначав, що інтеграція української літератури в європейський культурний континуум поживалася «у зв'язку з діяльністю відомого публіциста і культуролога, редактора польського журналу „Kultura“, що виходив у 1947–2000 рр. у Парижі, Єжи Гедройця (1906–2000)» (Astafiev 2009: 171).

Завдяки ініціативі Є. Гедройця побачило світ видання художніх текстів, заборонених в радянській Україні, за назвою «Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей» (1959)¹. Упорядкував антологію літературознавець діаспори Юрій Лавріненко – фахівець із літератури доби Розстріляного відродження². Польський інтелектуал Є. Гедройць добре знав історію України. Він був переконаний, що український досвід побудови соціалізму в 1920-ті роки надзвичайно повчальний не лише для Польщі, а й для інших країн Східної й Західної Європи. Політичні, соціально-економічні та культурні заходи польського уряду 1956–1957 років лише частково можуть покращити ситуацію в країні. У Польщі 1956 року після масових робітничих страйків та повстань було розроблено новий план реформ, так званий «польський шлях до соціалізму», який передбачав пом'якшення цензури, співпрацю держави з католицькою церквою, обмеження діяльності служб безпеки, відносну свободу засобів масової інформації, децентралізацію управління економікою, співіснування державної, кооперативної та приватної власності в сільському господарстві, розвиток малих підприємств та приватної торгівлі.

У 1957 році Є. Гедройць узявся втілювати в життя свій задум – видати антологію «Розстріляне відродження...», щоб повернути українському читачеві заборонених і забутих на довгі роки письменників, а також щоб завдяки печальному досвіду

¹ Ця книжка нелегально потрапила в радянську Україну.

² Розстріляне відродження – це покоління українських митців і вчених 1920–30-х років ХХ століття, знищених радянським режимом (прим. ред.).

радянської України проілюструвати думку про те, що не буває соціалізму «із людським обличчям». Реалізувати цей задум він спочатку запропонував Юрієві Шереху. Прохання підготувати антологію Ґедройць висловив у листі до літературознавця від 25 жовтня 1957 року. Проте Шерех відразу ж відмовився, мотивуючи свою відмову великим викладацьким навантаженням та необхідністю завершити розпочаті наукові праці, тоді як підготовка антології потребувала багато чорнової роботи та вільного часу. Однак Ю. Шерех порадив доручити цю роботу Ю. Лавріненку – літературознавцю, який розпочинав свою діяльність у радянській Україні саме в кінці 1920 – на початку 1930-х років. Ю. Шерех наголошував на тому, що Лавріненко – один із найбільших знавців української літератури 1920–1930-х років в еміграції. Ю. Лавріненко погодився відразу, вважаючи підготовку «Розстріляного відродження» своїм обов'язком перед знищеним поколінням 1920-х років, тому незадовго до виходу антології в листі до Є. Ґедройця від 3 червня 1959 року підкреслював: «Моральний гонорар тут для мене вище всього» (Berdychovska 2008: 639).

У першому листі до Ю. Лавріненка від 19 листопада 1957 року Є. Ґедройць пояснив своє бачення згадуваного видання:

Мені йдеться про укладання літературної антології – сучасної, що охоплює і українську прозу, і поезію. Антологію уявляю собі під кутом зору революційної динаміки, гуманістичних ідеалів, демократичного соціалізму – одним словом, як це тепер окреслюється в Польщі, що характеризує «український шлях до соціалізму». Це вимагало би, зрозуміло, врахування літератури 30-х років совєтської України. Антологію, звісно, маю видати українською мовою (Berdychovska 2008: 595).

Співпраця Є. Ґедройця і Ю. Лавріненка була надзвичайно успішною: у вересні 1959 року антологія «Розстріляне відродження» побачила світ. Український учений цінував терпляче ставлення Є. Ґедройця до труднощів та непередбачуваних поворотів під час підготовки антології (обсяг книжки зріс із запланованих 300 сторінок до 972).

У процесі підготовки антології виникло багато труднощів, зокрема відсутність офіційних партійних документів, які безпосередньо стосувалися літературного процесу 1920-х років (адже первісно Ю. Лавріненко планував включити до книжки розділ «Кадри»), та й необхідні художні тексти і літературно-критичні розвідки знайти було нелегко. Велику допомогу в пошуках згадуваних матеріалів Ю. Лавріненку надали українські культурні діячі, зокрема Василь Барка, Богдан Бойчук, Святослав Гординський, Іван Кошелівець, Григорій Костюк, Леонід Лиман, Юрій Луцький, Євген Маланюк, Ю. Шерех та ін. Мовну редакцію та уніфікацію правописних норм художніх творів, вміщених до антології «Розстріляне відродження», здійснив Ю. Шерех.

Під час роботи над виданням неодноразово змінювалася його структура й назва. Запропонований Лавріненком у листі від 29 листопада 1957 року заголовок «Дорога» видався Ґедройцеві занадто загальним і невиразним (Berdychovska 2008: 596–599). У листі від 11 грудня 1957 року (Berdychovska 2008: 599–601) редактор «Культури» вказує більш конкретну назву «Антологія 1917–1932. Поезія. Проза. Драма. Есе». Хоча й висловлює думку про те, що нейтральна назва «Дорога» полегшила б перевезення книги до Польщі та СРСР.

У листі до Ю. Лавріненка від 13 серпня 1958 року Ґедройць запропонував метафоричну назву книжки – «Розстріляне відродження» (Berdychovska 2008: 618–619), чим дуже потішив Лавріненка:

З усіма Вашими порадами згоден. І щодо назви антології теж. Мене стримувала від терміну «Розстріляне Відродження», який увійшов у загальний вжиток з моєї ініціативи, та обставина, що цей термін вже вживали і зловживали. Була така книжечка «Розстріляна муза», була така мемуарна повість «Недостріляні». І так далі. Все ж, як авторові терміну, мені можливо його вжити та скріпити в правдивому його дусі, реабілітувати... (Berdychovska 2008: 620).

У листі до Є. Ґедройця Ю. Лавріненко не випадково згадав два видання – «Розстріляна Муза» і «Недостріляні». Їхні автори, Яр Славутич і Семен Підгайний, повернули із забуття імена багатьох українців, знищених більшовицьким режимом. Спогади «Недостріляні» (1949) були укладені істориком і громадським діячем діаспори С. Підгайним, який сам пережив більшовицьку каторгу на Соловках протягом 1933–1940 років.

У книжці «Розстріляна Муза» (вийшла 1955 року в Детройті) Яр Славутич, письменник і перекладач, вмістив силуетки про розстріляних і закатованих більшовицькою владою українських культурних діячів. Протягом життя він уточнював біографічні відомості, додаючи нові імена.

Ю. Лавріненко також намагався зробити все для того, щоб не канули в небуття імена знищених співвітчизників. Уже перші Лавріненкові статті 1940-х років, що з'явилися під час перебування у Львові та на еміграції, це засвідчують. Літературознавець із властивою йому емоційністю дуже вдало дібрав назву цьому періодові, котрий став цілою епохою в українській культурі. Назва «Розстріляне відродження» швидко прижилася в літературознавчих колах. У листі до Ю. Лавріненка від 10 листопада 1947 року літературний критик Г. Костюк зазначав: «Ти вперто вигадану тобою назву «Розстріляне відродження» намагаєшся запровадити до загального вжитку. Це дуже зворушливо. І, здається, це має успіх» (Kostiuk 1947: 12).

У листі від 2 вересня 1959 року Є. Ґедройць повідомив Ю. Лавріненкові, що останню крапку в роботі поставлено: «Учора повернувся з Мюнхена, де врешті експедиював антологію. Художньо вийшло дуже розкішно і виглядає дуже добре» (Berdychovska 2008: 649).

Протягом 1959 року рецензії на «Розстріляне відродження» опублікували такі періодичні видання, як «Визвольний шлях», «Вільна думка», «Вільне слово», «Вісник», „Wiadomości Polskie”, «Київ», «Листи до приятелів», «Народна воля», «Прометей», «Свобода», «Українська літературна газета»; 1960 року – «Гомін України», „Deutsche Rundschau”, „Neue Züricher Zeitung”, «Українське слово», «Український голос», «Українські вісті», «Радянська Україна», «Сучасна Україна», «Самостійна Україна» та ін.

Офіційна радянська критика підтвердила думку українських та польських діячів, причетних до видання антології, що вона потрапила в Україну й привернула увагу багатьох читачів. Про неї було вміщено інформацію в книжці Олександра Мазуркевича «Зарубіжні фальсифікатори української літератури» (Mazurkevych 1961: 157–186).

Понад 30 сторінок відведено саме «антинауковій» та «політиканській» книзі Ю. Лавріненка (автор навіть побоявся вказати назву антології).

Про «Розстріляне відродження» та Ю. Лавріненка Мазуркевич написав у кращих традиціях наклепницької комуністичної критики:

Цей політичний рецидивіст і літературний диверсант, підхопивши в Огієнка маску «безпартійності» і списавши з коміксів назву свого опусу, вщерть наповнив його несосвітньою брехнею і карколомними наклепами на Радянську Україну, на наш героїчний народ, на велику його святиню – українську літературу... (Mazurkevych 1961: 186).

Дісталось від нього і польським еміграційним діячам, які долучилися до появи антології. Про це згадував Є. Гедройць у листі до Б. Осадчука від 7 січня 1962 року:

Лавріненко дістав від одного туриста, який був у Києві, книжку такого собі О. Р. Мазуркевича «Зарубіжні фальсифікатори української літератури», видану в Києві у «Державному видавництві» 1961, 192 стор. Книжку було здано до друку 15 V [19]61. Вона присвячена антології «Розстріляне відродження». Містить докладний аналіз змісту, перераховує всі підзаголовки тощо, уникає лише згадки назви «Розстріляне відродження». Дуже бридко пишуть про Лавріненка як зрадника, який одне писав у Харкові, а інше – у Нью-Йорку. Про нас пишуть як про контрреволюційне польське видавництво в Парижі. Я дуже з цього тішуся, бо ж це свідчить, що антологія все-таки, попри всі труднощі, дійшла та курсує в Україні, якщо на неї вирішили реагувати цілою книжкою (Berdychovska 2008: 273).

Видання антології «Розстріляне відродження» – це лише один із важливих епізодів мистецької співпраці української та польської діаспори. Не менш важливу роль в українсько-польському культурному діалозі відіграли часописи «Культура» та «Сучасність».

На сторінках «Культури» були опубліковані художні твори та літературно-критичні й історичні статті таких українських діячів, як Іван Багряний, Микола Глобенко, Юрій Клен, Іван Лисяк-Рудницький, Євген Маланюк, Леонід Мосендз та ін. Так, 1950 року в «Культурі» (№ 7–8) було вміщено вірші Івана Багряного, Святослава Гординського, Миколи Зерова, Юрія Клена, Богдана Кравціва, Євгена Маланюка, Максима Рильського, Олени Теліги, Павла Тичини, Павла Филиповича. У шостому номері часопису за 1981 рік надруковано уривок із поеми П. Тичини «Сковорода» у перекладі Юзефа Лободовського.

І. Кошелівець надрукував на сторінках «Культури» фрагменти з книги Василя Симоненка «Берег чекань» («Культура», 1966, № 6) та кілька власних літературознавчих статей, зокрема «Парадокси української дійсності» («Культура», 1970, № 6), «П'ятирічки української літератури» («Культура», 1971, № 9), «Хроніка українського опору» («Культура», 1975, № 1–2).

На сторінках паризького часопису Ю. Лавріненко опублікував есей «Література межових ситуацій» («Культура», 1959, №3). У цьому есеї він згадував твір польського письменника-емігранта, перекладача, літературознавця й дипломата Чеслава Мілоша «Поневолений розум» (1953), у якому автор розмірковував над долею митця

в тоталітарному суспільстві. Ч. Мілош був нещадним критиком комуністичного режиму й комуністичної ідеології.

Журнал «Сучасність» познайомив українських читачів із творами таких польських авторів, як Юзеф Лободовський, Станіслав Ежи Лец, Ежи Немойовський, Юліан Тувім, Збігнєв Герберт, Казимир Вежинський, Віслава Шимборська, Марія Павликовська-Ясножевська, Юліан Пшибось, Чеслав Мілош, Тадеуш Ружевич та ін.

Редактори «Української літературної газети» І. Кошелівець та Ю. Лавріненко, у липні 1959 року надрукували у цьому виданні поему Ю. Лободовського «Пісня про Україну» у перекладі С. Гординського (над перекладом він працював протягом січня–травня 1958 року). У цьому ж році в Парижі вийшло двомовне видання «Пісні про Україну». У книжці було вміщено оригінальний текст і український переклад.

У поемі Ю. Лободовський звернувся до трагічних сторінок української історії, зокрема епізодів українсько-польських конфліктів, якими постійно користувалася Росія. Поет не випадково згадував славні перемоги українців і поляків над московським військом: ідеться про Конотопську битву (7–9 липня 1659 року), у якій війська гетьмана Івана Виговського та кримського хана розгромили московську армію, та битву під Клушином (4 липня 1610 року), у якій поляки перемогли московські та шведські війська. Ю. Лободовський закликав засвоїти ці історичні уроки, які повинні спонукати обидва народи до єдності та співпраці:

Забути все, що серце горем тисло,
знов піснею Дніпро з'єднати й Вислу,
в майбутнє юний випрямити шлях;
втиснути в землю переможні стопи
під Клушином і Конотопом
і стяги піднести ...
Хай мають на вітрах!

(Łobodowski 1959: 7)

Ю. Лободовський був активним дослідником української культури. Для часопису «Культура» він написав кілька статей про українську поезію: «Сцілли і Харибди української поезії» («Культура», 1954, № 5–6), «Молодий ліс на чужині» («Культура», 1960, №10).

Українські еміграційні діячі надзвичайно високо цінували внесок Ю. Лободовського у вивчення української культури та його роль у поглибленні польсько-українських зв'язків. Так, у редакційній замітці до статті Ю. Лободовського «Про релігію без помазання (Ліквідатори унії)», опублікованій у журналі «Сучасність», зазначалося:

Польський поет, прозаїк, літературознавець Юзеф Лободовський відомий українському читачеві як справжній приятель українців і невтомний трудівник на полі культурного й політичного наближення обох народів (Łobodovskiy 1972: 103).

Його твори неодноразово друкувалися на сторінках журналу «Сучасність», одного із найсолідніших українських еміграційних видань, у перекладах українською мовою С. Гординського, Б. Кравціва, Л. Полтави, Яра Славутича. Українська тематика наявна в таких творах Ю. Лободовського, як трилогія «Комиші» (інша назва

– «Очерети» (1955), «Устаниці» (1958), «Поворотна дорога» (1960), збірка поезій «Золота грамота» (1954), «Пісня про Україну» (1959). У свою чергу польський поет переклав твори Т. Шевченка, «Лісову пісню» Лесі Українки та сучасних українських поетів польською мовою. Ю. Лободовський залишив також цікавий спогад про зустріч із кардиналом Йосипом Коберницьким-Сліпим, який 18 років перебував на радянській каторзі й був звільнений уже за часів Хрущова.

С. Гординський, український поет, перекладач, художник і мистецтвознавець, багато зробив для вивчення й популяризації творчості Ю. Лободовського. Він був автором літературознавчих розвідок про нього, перекладачем художніх творів, а також підготував доповідь про польського митця «Юзеф Лободовський і його поезія». Вона була прочитана на Літературному вечорі, присвяченому Ю. Лободовському, який відбувся 26 листопада 1977 року в Нью-Йорку. Вечір на пошану свого польського колеги організувало Об'єднання українських письменників «Слово».

С. Гординський був особисто знайомий із Ю. Лободовським. Як згадує український митець, 1934 року він уперше прочитав поезію Лободовського про місто Люблін і захопився творчістю польського поета на все життя. Доповідь С. Гординського – глибоке фахове дослідження, у якому поезія Лободовського розглянута в різних площинах. Літературознавець окреслив тематику, проблематику, поетику і стилістичні особливості його поетичної спадщини. Ведучи мову про творчий феномен польського митця, С. Гординський зазначив: «Вражає нова, оригінальна форма, багатство поетичних образів, а при всьому багатозначущість кожного слова, яке тоді, в добу всяких модернізмів, уже почало тратити свою питому вагу» (Hordynskyi 1978: 15).

Він також звернув увагу на українську тематику в усіх поетичних збірках Ю. Лободовського, зокрема у таких творах, як «Пісня про голод», «Ніч на Волині», «Кінь отамана Лободи», «Вільна земля», «Золота легенда». За підрахунками С. Гординського, понад 35 творів Ю. Лободовського пов'язані з Україною.

У згадуваній доповіді, як і в інших дослідженнях про польського поета, С. Гординський наголосив на тому, що саме у свідомості Ю. Лободовського «кристалізувався ідеал українсько-польської співпраці» (Hordynskyi 1977: 19). Вірш Лободовського «Похвала Україні» у перекладі С. Гординського чудово ілюструє симпатію польського поета до України і його готовність співпрацювати з українцями:

Тебе, медомолочна, і бурякова, й пшенична,
тебе хвалю, Україно, щоденна в муці одвічній,
заплакана сирото, мачухо власним дітям,
солдатко, в касарнях чужих кольбами штовхана
й бита,
складаю тобі, що від літ так голосиш в нестямі,
цей кров'ю моєю виколисаний гексаметр
(Lobodovskyi 1978: 21)

Колись, як щасливі дні у твій край завітають,
прочитаєш, як в мить перед боєм молитву читають,
і сином признаєш своїм, як не нині – в прийдешніх

днях,

поета, що ляхом був, та славив тебе в піснях

(Lobodovskyi 1978: 23)

Як уже згадувалося, українські діаспорні часописи активно друкували матеріали польських авторів. Особлива роль у цьому процесі належала саме журналу «Сучасність». Є. Гедройць звернув увагу головного редактора журналу «Сучасність» І. Кошелівця на повість Марека Гласка «Кладовища». Цей твір польського автора, який народився у Варшаві, виїхав в еміграцію до Парижа, пізніше до США, друкувався на сторінках «Культури», а потім у перекладі Володимира Стахова вийшов у трьох номерах «Сучасності» у 1966 році («Сучасність». 1966. Ч. 2, 3, 4). Є. Гедройць також порадив познайомити українських читачів із «Фердидурке» Вітольда Гомбровича та «Інший світ» Густава Герлінга-Грудзинського.

Літературно-мистецький, громадсько-політичний журнал «Сучасність», сторінки якого стали трибуною для різноманітних поглядів, почав виходити у Мюнхені із січня 1961 року. Це видання було засновано на базі «Української літературної газети» й «Сучасної України», які припинили своє існування після заснування «Сучасності». Окреслюючи мету та завдання журналу, у вступній статті редакційна колегія наголошувала:

Визначення його як місячника літератури, мистецтва й суспільного життя означає, що він в основному буде присвячений питанням культури в широкому значенні цього слова. ... Журнал буде не партійним, а українським. Сподіваємося, що він знайде своє місце в духовному житті української еміграції. Це щодо змісту. Щодо напрямку, то ми не збираємося редагувати такий програмовий журнал, який давав би «непомилні» відповіді на всі питання. Зовсім навпаки, у кожного автора ми цінуємо насамперед його власну думку, а не його партійну приналежність, до якої нам зовсім байдуже... („Vid redaktsii” 1961: 3).

Багаторічна видавнича практика засвідчила те, що головний редактор І. Кошелівець та редакційна колегія дотримали своїх обіцянок. Заслугує на увагу опублікована в «Сучасності» розлогої статті українського літературознавця Б. Кравців «Українсько-польські літературні взаємини й сучасне радянське літературознавство», у якій автор вів мову про «політичні й культурні впливи обидвох націй, і взаємини поміж ними в різних ділянках, особливо ж у літературі» (Kravtsiv 1963: 16). Б. Кравців ґрунтовно проаналізував історію літературних зв'язків обох народів, починаючи від XVI–XVII століття і XIX – початку XX століття, а також той неоціненний внесок, який зробили такі видання, як «Наше слово» і «Наша культура». На шпальтах цих видань публікували розвідки польські україністи, зокрема Антін Верба вмістив статтю «Дружба В. Оркана з Б. Лепким» (Наша культура, 1960, Ч. 9) та «Мости приязні» (1961) про взаємини Владислава Оркана з українською літературою та українськими митцями.

Б. Кравців згадав також про спільні культурні проекти Богдана Лепкого та В. Оркана, зокрема про видання збірки новел українських письменників, перекладених польською мовою, «Молода Україна» (1908). Не оминув і перекладацької діяльності Б. Лепкого, який перекладав польських авторів, зокрема поезії Казимежа

Пшерви-Тетмаєра та Марії Конопницької, а польською мовою переклав твори Тараса Шевченка, Михайла Коцюбинського.

Починаючи з 1961 року, протягом трьох десятиліть, у «Сучасності» публікувалися художні твори багатьох польських авторів, як класиків, так і сучасників. У двох номерах журналу за 1961 рік були надруковані відомі афоризми Станіслава Леца, написані протягом 1955–1959 років (Aforyzmy Stanisława Lietsa 1961: 55–58, Liets 1961: 14–16). Знайомлячи українських читачів із польським автором, редакція опублікувала розлогу передмову про нього. У передмові згадувалися славні попередники С. Леца, творці афоризмів («фрашок»), зокрема майстер цього жанру Ян Кохановський та його фрашки-епіграми, а також Юліан Тувім і Тадеуш Бой-Желенський. Окреслюючи завдання цієї публікації, редакція наголосила на тому, що журнал «Сучасність» «вводить читача у світ модерних 'фрашок' сьогодишньої Польщі, у світ творчости Станіслава Леца» (Aforyzmy Stanisława Lietsa 1961: 55).

Творчість С. Леца була відома багатьом українським митцям, тим більше, що життя польського письменника була тісно пов'язане з Україною, адже він народився у Львові. Як більшість українських культурних діячів, він відчув на собі радянський тоталітаризм. В останньому числі за 1961 рік редакція «Сучасності» також опублікувала афоризми С. Леца, але вже написані та опубліковані протягом 1958–1959 років (Liets 1961: 14–16).

Творчість С. Леца перебувала в центрі уваги українських читачів та літературознавців не одне десятиліття. Через чотири роки журнал знову повернувся до афоризмів С. Леца. У трьох номерах були опубліковані його вибрані афоризми з книжки «Нові незачесані думки» у перекладі Ігоря Костецького і з його ж цікавою передмовою, де І. Костецький наголосив на тому, що С. Лець – «один з тих рідкісних поетів, які спромагаються найскладніші речі відразу ж при їх постанні робити популярними серед найширших людських мас. А таке зобов'язує» (Kostecky 1965: 21).

Протягом 1965 року ще в двох числах «Сучасності», другому та п'ятому, були опубліковані твори С. Леца з книги «Нові незачесані думки» у перекладі І. Костецького. У перекладі І. Костецького на сторінках «Сучасності» з'явилася також поезія Є. Немойовського «Концерт на жіночий голос. Біомахія» (Nemoiovsky 1965: 29–31).

Загалом на сторінках «Сучасності» публікувалися художні твори багатьох польських митців. Це переклади віршів Ю. Тувіма (Сучасність, 1963, Ч. 3), творів З. Герберта в перекладі Вольфрана Бургардта (Сучасність, 1972, Ч. 4). Серед українських перекладачів, які публікували свої переклади з польської мови, варто назвати В. Бургардта, Вадима Лесича та Марину Приходько. М. Приходько переклала українською мовою поезії К. Вежинського «Розмова з американкою про переклади віршів», «Вівса», «Бухгальтерія», «Запах» (Сучасність, 1975, Ч. 2, 29–30).

Якщо говорити про В. Лесича, то його перекладацька спадщина вражає розмаїттям імен і художніх текстів, серед яких: Ю. Тувім «Два вірші», «Слово і тіло» (ч. I), «Пісенька померлого», «Suum cuique», К. Вежинський «Де не посіють мене», «Потяги», М. Павликовська-Ясножєвська «Заздрість», Ю. Пшибось «Вечір», «Неприсутність», Ян Бженківський «Волосся», Станіслав Себила «Апосторофа до ночі», Юзеф Чехович «Баляда звідтіль», Мечислав Яструн «Похорон», «Уціління»,

Мар'ян Пехаль «Дно», Станіслав Цесельчук «Ліс мене закликав», Ю. Лободовський «Ніч на Волині, II», «Без заголовку», Ч. Мілош «З «Альбому снів», «Не більш», Вацлав Іванюк «Троя» «Що залишилось нам», Т. Ружевич «Урятований», «Кісонька», Тимотеуш Карпович «Студія тиші дерева», Мирон Білошевський «На склі шибки», В. Шимборська «Спис населенні», З. Герберт «Що ж з краси тут...», «Що роблять наші померлі», Єжи Гарасимович «Никифорівський триптих, I», «Низьке небо» (Сучасність, 1975, Ч. 11, 32–51).

Редакція часопису «Сучасність» публікувала матеріали польських авторів, присвячені Т. Шевченку. У третьому числі за 1978 рік вийшов уривок «Поворот Шевченка до Києва» з біографічної повісті польського перекладача та есеїста Єжи Єнджеєвича «Українські ночі або Родовід генія» (Сучасність. 1978. Ч. 3. С. 9–17)³.

Із великою повагою в українських еміграційних виданнях згадувалося ім'я поета, літературознавця, публіциста, перекладача Єжи Стемповського. Коли 4 листопада 1969 року Є. Стемповський відійшов у вічність, Б. Осадчук підготував про нього надзвичайно теплий спогад, у якому висловив щиру вдячність за підтримку України. У спогаді Б. Осадчук поділився інформацією про особисте спілкування з польським митцем. В одній із таких розмов Є. Стемповський відзначав: «Я народився в Шебутинцях, на Україні. Там моя батьківщина, і хоч я поляк, то так само і українець, і на Україні хотілося б жити» (О[sadchuk] 1969: 125). Він також розповідав Осадчукові про мандрівки разом з батьком по Волині та Гуцульщині.

Є. Стемповський приятелював із багатьма українськими культурними та політичними діячами, зокрема Є. Маланюком, А. Мосендзом, Олександром Шульгиним. У згадуваному спогаді «Єжи Стемповський», опублікованому на сторінках «Сучасності» у рубриці «Посмертна згадка», висловлюючи жаль із приводу такої великої втрати і для поляків, і для українців, Б. Осадчук писав:

Великий гуманіст ще давньої школи, поважний і відважний людинолюб, який зумів безпристрасно, але тим більше безкомпромісово стати по боці переслідуваних і покривджених, навіть якби це було б проти найближчих його приятелів (О[sadchuk] 1969: 125).

Важливу інформацію про українсько-польську співпрацю містить листування польських та українських громадсько-культурних діячів, зокрема Є. Гедройця з Ю. Лавріненком, Ю. Шерехом, І. Кошелівцем, І. Багряним, Уласом Самчуком та ін. Так, епістолярій У. Самчука й Є. Гедройця зафіксував враження від творчості українського письменника, особливо від його книги «Волинь».

У листах до І. Багряного Є. Гедройць висловив побажання, щоб якнайшвидше вийшов французький переклад роману «Сад Гетсиманський». У листі до Є. Гедройця від 30 жовтня 1950 року український письменник і політик обговорює питання про присутність української делегації на Конгресі захисту культури, ділиться своїми враженнями про книгу Юзефа Чапського «На нелюдській землі»:

Щодо моєї участі в Виконавчому Комітеті Конгресу Захисту Культури. Якщо не буде прийнято іншої кандидатури від українських поступових кіл, то, незважаючи на

³ У 1980 році ця книжка українською мовою з'явилася в Торонто завдяки Науковому товариству імені Шевченка в Канаді.

переобтяженість працею, рахуючись з потребою, я не маю нічого проти того, щоб моя кандидатура була виставлена. Як треба, то треба. Знаю, що з кіл українського екзильного уряду було виставлено три кандидатури (в тім числі й моя) й надіслано з відповідним листом до голови Конгресу. Решта залежатиме від того, як поставиться до цього нарада Виконавчого Комітету. Дякую за увагу й довіру. Вітаю сердечно... (Bahrianyi 2002: 429).

У листі І. Багряного не випадково згадано Конгрес вільної культури (у листах еміграційних діячів зустрічається й інша назва – Конгрес за свободу культури) та його виконавчий комітет, у діяльності якого польські діячі відіграли велику роль. Польська еміграція брала активну участь у міжнародних заходах, присвячених боротьбі з комуністичною ідеологією, встановленню добросусідських взаємин між європейськими народами на засадах толерантності та демократії. У червні 1950 року в Берліні відбулися установчі збори Конгресу. Ю. Чапський у вступному слові, виголошеному польською та німецькою мовами, сказав:

Я з радістю бачу серед нас представників націй з-поза «залізної завіси» [...] Я не бачу представників румунів, угорців, українців, білорусів та інших націй [...] Віра в розвиток половини вільної Європи, тоді як друга половина під тоталітаризмом і пригноблена, – це віра у фікцію. Я впевнений, що всі учасники Конгресу, як і я, знають, що єдності в боротьбі за культуру Європи не досить, що потрібна ще боротьба за єдність майбутньої, вільної Європи (Czapski 1950: 7–8).

Польські політичні та культурні діячі у пресі виступали зі спростуванням наклепницьких статей про діяльність української еміграції, написаних на замовлення радянських спецслужб. Так, у краківському тижневику „*Życie Literackie*” 3 грудня 1972 року було опубліковано статтю Едварда Пруса «Українські фашисти ділять світ» (цю статтю Пруса і відповідь на неї було опубліковано в «Сучасності»). Стаття Е. Пруса, як і інші праці про українсько-польські відносини, була написана в кращих традиціях комуністичної преси. Автор статті – палкий симпатик радянської ідеології. Як свідчать енциклопедичні джерела, Е. Прус боровся з УПА у винищувальному батальйоні, що перебував у складі військ НКВС, протягом усього життя був прихильником комуністичної ідеології. Прус стверджував, що українські націоналісти, послідовники Бандери і Мельника, хочуть «збудувати «самостійну» буржуазну Україну. «Нову» Україну вони уявляють собі «велетенською державою, яка обіймає також частину сучасної Польщі, Білорусі та Росії» (Prus 1973: 86). І саме «українські фашисти» вимагають, щоб Польща, Росія, Литва та Білорусь визнали провідну роль України. А прагнення України підтримують Західні держави та США. Автор згадує, що українці мають численні періодичні видання і виступи на радіо «Вільна Європа» та «Свобода», які, на його думку, фінансуються Європою та Америкою.

Відповідь Е. Прусові уже через кілька тижнів, 23 грудня, вмістила польська газета „*Tydzień Polski*”, яка виходила в Лондоні. У статті-відповіді «Ахіллова п’ята» спростовуються всі неправдиві закиди Е. Пруса, а також наголошується на тому аспекті, що навіть після трагічного завершення Другої світової війни українці і в еміграції, і в материковій Україні мріють про відновлення державної незалежності.

Стаття «Ахіллова п'ята» була підписана псевдонімом «Шперач». Поки що не вдалося встановити, кому належить цей псевдонім, однак можна стверджувати, що автор цієї статті скоріше за все професійний історик чи політолог. Це засвідчує широкий історичний екскурс, адже в роботі згадується низка подій: національно-визвольна боротьба українців під керівництвом І. Мазепи, битва під Конотопом, боротьба 1918–1921 років, масове знищення радянським режимом національно свідомих українців, голодомор. На відміну від Е. Пруса, він оперує конкретними історичними фактами, а не бездоказовими нападами (Сучасність, 1973, Ч. 4, 86–91).

20–22 жовтня 1977 року в Макмастерському університеті в Канаді відбулася наукова конференція, присвячена українсько-польським взаєминам «Польща і Україна. Минуле і сучасне», у якій брало участь понад 300 осіб із різних країн світу. Учасники приїхали із США, Канади та Європи. У центрі уваги дослідників були «найновіші взаємини між сучасною Україною і Польщею, а також найновіші взаємини обох народів і їх віддзеркалення у пресі та публіцистиці» (Iranek-Osmetskyi 1978: 102). На секційних засіданнях і круглих столах обговорювалося багато проблем польсько-української співпраці. Учасників, зокрема, цікавило питання про те, чому українці та поляки століттями потерпали від російського, а згодом від радянського монстра.

Завершуючи допис про цю конференцію, польський публіцист Єжи Іранек-Осьмецький у підсумку зазначив, що досвід радянського впливу не минув для обох народів безслідно: «І з цього досвіду українців усвідомилося розуміння, що інтереси України й Польщі сходяться і свої національні проблеми не розв'яже сам окремо ні той, ні той народ» (Iranek-Osmetskyi 1978: 106).

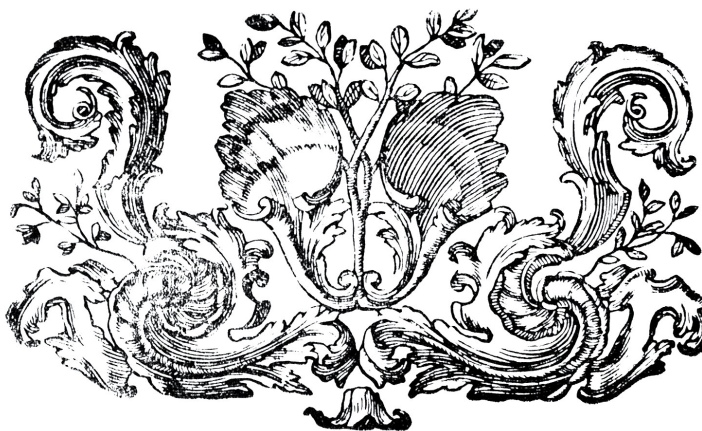
Вибудовуючи стратегію українсько-польських стосунків, польські інтелектуали намагалися об'єктивно та неупереджено переглянути історичне минуле обох народів, допомагали українцям вивести питання державної незалежності на міжнародний рівень. Незалежна Україна – одна з важливих умов для діячів демократичної польської еміграції. На сторінках «Культури» (травень 1977 року) була опублікована декларація, у якій висловлювалися думки щодо актуальності українського питання. Цю декларацію підписали представники різних народів: поляки Є. Гедройць, Ю. Чапський, Г. Герлінг-Грудзинський, Ю. Лободовський, Домінік Моравський, Олександр Смоляр та Збігнев Бирський; чехи Павел Тіпрід, угорець Тибор Мераї.

Сьогодні українці з вдячністю і шаною згадують діячів польської еміграції, які не одне десятиліття підтримували Україну. 29 листопада 2018 року в Києві відповідно до рішення Київської міської ради з'явилася вулиця, названа на честь Є. Гедройця.

Діалог української та польської діаспори переконливо довів, що культура відіграла й відіграє важливу роль у нейтралізації міжнаціональних конфліктів. Українсько-польська співпраця в 1950–1980-х роках стала ключовою подією в історії Східної Європи. Взаємопідтримка і критичне переосмислення минулих історичних суперечок дали можливість українським і польським еміграційним діячам вибудувати подальші дружні конструктивні взаємини. Повоєнна еміграція заклала основи багаторічної співпраці Польщі та України. Сучасні добросусідські відносини між двома країнами є також наслідком зусиль, докладених обома народами протягом другої половини XX століття.

Бібліографія

- Astafiev, Oleksandr 2009. „Ievropeyskyi vymir ukrainskoi povoiennoi emihratsiinoi literatury”. *Bibliia i kultura* 9: 171–177.
- „Aforyzmy Stanislava Lietsa” 1961. *Suchasnist* 2: 55–58.
- Berdykhovska, Bohumila (uporiad.) 2008. *Yezhy Gedroits ta ukrainska emigratsiia: lystuvannia 1950–1982 rokiv*. Kyiv: Krytyka.
- Czapski, Józef 1950. „Biada urzędnikom”. *Kultura* 7–8: 3–11.
- Hordynskyi, Sviatoslav 1978. „Iuzef Lobodovskyi i yoho poeziiia”. *Suchasnist* 1: 15–20.
- Iranek-Osmetskyi, Yezhy 1978. „Polshcha i Ukraina. Mynule i suchasne”. *Suchasnist* 3: 101–106.
- Kostetskyi, Ihor 1965. „Stanislav Yezhy Liets: «Novi nezachisani dumky»”. *Suchasnist* 1: 19–24.
- Kostiuk, Hryhorii 1947. *Lyst H. Kostiuka do Yu. Lavrinenka vid 10 lystopada 1947 r.* Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NANU. F. 215, od. zb. 170, stor. 12.
- Kravtsiv, Bohdan 1963. „Ukrainsko-polski literaturni vzaiemyny y suchasne radianske literaturoznavstvo”. *Suchasnist* 4: 16–24.
- Liets, Stanislav 1961. „Aforyzmy”. *Suchasnist* 12: 14–16.
- Lobodovskyi, Yuzef 1972. „Pro relihiiu bez pomazannia (Likvidatory unii)”. *Suchasnist* 12: 103–116.
- Łobodowski, Józef 1959. *Pieśń o Ukrainie // Lobodovskyi Yuzef Pisnia pro Ukrainu*. Perekl. Sviatoslava Hordynskoho. Paryż: Instytut Literacki.
- Lyst Ivana Bahriano do Yezhy Gedroitsia (vid 30 zhovtnia 1950 roku) 2002. V: *Ivan Bahrianyi. Lystuvannia 1946–1963*. T. 1. Kyiv: Smoloskyp.
- Mazurkevych, Oleksandr 1961. *Zarubizhni falsyfikatory ukrainskoi literatury*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury.
- Nemoiovskyi, Yezhy 1965. „Kontsert na zhinochyi holos. Biomakhiiia”. *Suchasnist* 12: 29–31.
- O.B. [=Bohdan Osadczuk] 1969. „Yezhy Stempovskyi”. *Suchasnist* 11: 125–126.
- Prus, Edvard 1973. „Ukrainski fashysty diliat svit”. *Suchasnist* 4: 86–89.
- „Vid redaktsii” 1961. *Suchasnist* 1: 3.
- Zhulynskyi, Mykola 2001. *Zaiavyty pro sebe kulturoiu*. Kyiv: Heneza.
- 2010. *Natsiia. Kultura. Literatura. Natsionalno-kulturni mify ta ideino-estetychni poshuky ukrainskoi literatury*. Kyiv: Naukova dumka.
- 2015. *Slovo na storozhi natsii: literaturno-krytychni tvory*. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk.



«Абетка» Чеслава Мілоша в контексті українських авторських есеїстичних лексиконів: ідейно-композиційний аспект

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.008>

Анотація: У статті проаналізовано ідейно-композиційну організацію збірки есеїв Чеслава Мілоша „Абетка”. Розглянуто важливі складники цієї колекції: заголовки, жанр, передмову, епіграфи, принцип укладання за абеткою текстів, об’єднаних рефлексивно-автобіографічним дискурсом. Встановлено продуктивність створеної Ч. Мілошем моделі організації текстів про власне життя в контексті епохи як її ідейно-світоглядної презентації з погляду свідка історії, а не лише естета. Цю модель простежено й у творчості українських письменників Ю. Андруховича („Лексикон інтимних міст”), В. Неборака („Лексикон А. Г.”), М. Рябчука („Лексикон націоналіста та інші есеї”), В. Махна („З голосних і приголосних”). З’ясовано, що польського та українських авторів пов’язують тотожні есеїстично-автобіографічні практики, погранична свідомість, інтенція об’єднувати власні твори в лексикони за абетковим чи близьким до нього принципом, структурування авторської свідомості в нелінійний постмодерний наратив. Аналіз збірки засвідчив продуктивність Мілошевої моделі легітимації есеїстичної абетки як повноцінної філософсько-рефлексивної форми самоідентифікації митця, оприявленої через інтелектуальну біографію та етико-історичні роздуми. „Абетка” Ч. Мілоша засвідчила, що ця модель укорінена в традиції і водночас вирізняється винятковістю авторського мислення за постмодерних обставин, цікавою для творчого наслідування молодшими українськими авторами.

Ключові слова: Чеслав Мілош, абетка, лексикон, есей, ідейно-композиційна організація

* Тетяна Шевченко, професор, доктор філологічних наук, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, авторка низки праць з теорії есею як дискурсивної практики, наукові інтереси – есеїстичне письмо, сучасна література, постмодернізм.

E-mail: shtn75@ukr.net | ORCID: 0000-0002-8118-9663.

Czesław Miłosz's *ABC's* in the Context of Ukrainian Authors' Essay Lexicons: Ideological and Compositional Aspects

Abstract: The article analyzes the ideological and compositional organization of the collection of essays by C. Miłosz *ABC's*. It focuses on the important components of this collection: the title, genre, preface, epigraphs, the very principle of alphabetical arrangement of texts united by a reflexive-autobiographical discourse. The conclusion concerns the productivity of the model of organization of texts about one's own life created by C. Miłosz in the context of the era as its ideological and worldview presentation from the point of view of a witness to history, and not just an aesthete, which was also actively used by Ukrainian writers Yu. Andrukhovych ("Lexicon of Intimate Cities"), V. Neborak ("Lexicon of A. G."), M. Riabchuk ("Lexicon of the Nationalist and Other Essays"), V. Makhno ("From Vowels and Consonants"). The article states that Polish and Ukrainian authors are united by identical essayistic-autobiographical practices, borderline consciousness, the intention to combine their own works into lexicons according to the alphabetic or similar principle, and the structuring of the author's consciousness into a nonlinear postmodern narrative. The analysis of the collection has demonstrated the productivity of Miłosz's model of legitimization of the essayistic alphabet as a full-fledged philosophical-essayistic form of the artist's self-identification, revealed through intellectual biography and ethical-historical reflections. *ABC's* by C. Miłosz in the context of the works of Ukrainian artists has demonstrated its references to traditions and at the same time the originality of the author's thinking, interesting for creative imitation by younger Ukrainian authors.

Keywords: Czesław Miłosz, alphabet, lexicon, essay, ideological and compositional organization

Творчість Чеслава Мілоша, відомого польського письменника, перекладача, есеїста, лауреата Нобелівської премії (1980), залишається плідним об'єктом вивчення в різних напрямках гуманітаристики. Проживши тривале життя в кількох країнах, митець залишив художню спадщину, цікаву з багатьох аспектів: і з погляду відтвореного в ній строкатого ХХ століття, і з позицій довершення й розвитку літературних традицій. Автор, переживши дві війни, еміграцію, політичні перетворення на мапі Європи, залишив для нащадків багатий художній матеріал, який ще довго ставатиме об'єктом наукових студій.

Українські читачі й науковці знайомилися з творчістю Ч. Мілоша поступово. Перший український переклад «Поневоленого розуму» (1980) залишився практично не поміченим аудиторією, лише публікація 1991 року у «Всесвіті» повноцінно відкрила його громадськості. І все ж творчість Ч. Мілоша дедалі більше викликає бажання її прискіпливого вивчення передусім з погляду витоків художніх практик, які міцно закорінені в європейських та американських традиціях і водночас є такими, що перебувають осторонь від них, відлунюючись у перспективах постмодерного письма

XX – початку XXI століття. Слушно пише Анджей Вернер: «Спадщина Мілоша засліплює, приголомшує своєю всеохопністю, жадібно застигаючи у формах монументальних пам'ятників, які можна порівняно легко приборкати ритуальними формами» (Werner 1985: 269).

Насамперед сказане стосується есеїстичної спадщини митця, яка по-особливому відкриває авторське «я» у форматі наближення / віддалення до читача. В есеїстиці митець, обираючи інтимно-рефлексивний спосіб презентації себе як творчої особистості, створює ілюзію того, що впорядковує власні думки, накопичені досвідом. Водночас він свідомий того, що важливий не так результат цього інтимного впорядкування, скільки процес художньої артикуляції власної свідомості, перетворення досвіду на образність, за яким уважно стежить читач, котрий опинився в полоні авторської есеїстичної відвертості.

З цього погляду знаковою є есеїстика Ч. Мілоша пізнього періоду, котра вирізняється «грандіозним задумом, спрямованим на соціалізацію і сакралізацію власного досвіду» (Błoński 2019: 333). Виняткове місце тут належить збірці «Абетка» („Abecadło”). Написана у форматі спогадів і розмислів, спричинених згадуванням пережитого, ця книга цікава і з погляду життєвих плато самого автора, і з погляду його художньо-філософської обсервації, і з позиції організації літературних рефлексій у сукупність. Доречно тут згадати художню формулу Антонія Слонімського: «Коли я пишу про інших, я, звісно, думаю про себе» [Słonimski 1989: 5], котра може бути застосована й до книги Ч. Мілоша.

Об'єктом аналізу в цій статті є передусім структура збірки «Абетка» Ч. Мілоша в українському перекладі Наталки Сняданко, опублікованому в 2001 р. Сама книга є об'єднанням двох попередніх видань – «Абетка» (1997) та «Інша Абетка» (1998).

Класик польської літератури відобразив у книзі «Абетка» свій життєвий шлях у формі окремих текстів-есеїв, які усвідомлюються як унікальна цілісність етюдів, ескізів, замальовок, фрагментів, штрихів, нотаток, роздумів. У текстах книги презентовані відверті і не дуже сторінки біографії митця на тлі епохи, яку автор всотав повною мірою, тож називає XX століття «своїм». Його життєвий шлях, презентований в есеїстичних текстах різного обсягу й тематики, у книзі постає яскравим, строкатим, різнобарвним і по-різному акцентованим. У ньому є і шляхетна юність міжвоєнного Вільнюса, і номенклатурне життя комуністичної Польщі, доповнене різними за художнім змістом картинами Франції, Америки, і викладання слов'янської філології в США. Ч. Мілош, маючи чималий особистий і письменницький досвід, у збірці есеїв «Абетка» прагне осмислювати в контексті витоків власної творчості середовища, у якому вона складалася на литовських, французьких, польських, американських теренах, по-статі, що визначали мистецькі орієнтири, та ідеї, народжені добою революцій, воєн і реформ.

Збірка Ч. Мілоша є цікавим твором з погляду жанрової та ідейно-композиційної організації. Це есеїстична біографія самого письменника, презентована через постаті минулого й сучасності, країни, міста, місця особистої пам'яті, твори, поняття, явища, що віддзеркалюють світогляд митця. Ризомний формат автобіографії, презентований в окремих есеях «енциклопедичного словника», змальовує життя Ч. Мілоша як мозаїку, зіткану з окремих елементів, як варіант картини світу, що «втрачає своє обґрунтування, застигаючи у псевдобутті» (Prokop 1985: 230).

Есеї, різні за тематикою і структурою, зрештою формують своєрідний пазл, про що свідчить абетковий принцип їх укладання, де кожен фрагмент цікавий і сам по собі, і в єднанні з іншими. Твір можна читати з будь-якого місця, адже кожен есей знайде своє місце на мапі життєпису письменника в тому форматі, який митець обрав, презентуючи себе як людину творчу, котра прожила довге життя, накопичила чималий досвід і прагне його систематизувати, для чого обирає універсальний абетковий принцип. При цьому сам Мілош ніде не називає власний твір словником чи енциклопедією, а вживає описові назви «замість роману» (Milosh 2010: 9), «замість есею про двадцять століття», «замість щоденника» (Milosh 2010: 169), звертаючи увагу, що написане «стало результатом ... постійного пошуку „великої форми”» (Milosh 2010: 9).

Отже, «Абетка» постає перед читачем як збірка есеїв, своєрідна авторська енциклопедія, «приватний словник» (Kotsarev 2010: 55), «словник в есе» (Kotsarev 2011: 241). «Під авторською есеїстичною енциклопедією варто передусім розуміти твори, написані в інтимно-міркувальному ключі і згруповані за алфавітним чи іншим принципом, наприклад, ідеографічним, самим автором. Перелік того, що осмислює автор, є винятково його прерогативою. Тезаурус формує сам автор, і кожне з обраних понять отримує виняткове авторське трактування» (Shevchenko 2024: 189). Есей виявився для Ч. Мілоша універсальним твором, у якому різні дискурси накладаються і доповнюють одне одного, «значною мірою сконцентровані на самовираженні автора» (Kovtun 2013: 124). Перетікання автобіографічного первня в мемуарний, іронічного в трагічний, філософського в реалістично-натуралістичний сприймається в есеїстичних текстах як цілком органічне – усі ці нитки сплітаються в єдине ціле, яке може оформити лише сам автор на відстані часу.

Есей як елемент впорядкованої збірки, а не окремий твір, має давні традиції буття. Мішель де Монтень об'єднав свої твори в єдину колекцію «Проби» та одномоментно запропонував нову художню техніку письма («предмет книги – я сам»), яку пізніше окреслено як окремий жанр «есеї» від назви його книги «Essais» (проби). При цьому в книзі Монтеня під однією обкладинкою хаотично розміщено тексти на різну тематику. Монтень не оформив есеї за абеткою, а спорадично згрупував тексти, написані в різні періоди життя. Проте більшість есеїв французького філософа починаються на прийменник «про» і прислівник «як», що, зрештою, передає одноманітний характер презентації думок у текстах. Це автоматично знімає питання про їхнє абеткове розташування. Усі есеї для автора є рівнозначними і однаково важливими, як в алфавітній колекції: «Про ледацтво», «Про скоробреж», «Про мову жваву і мову повільну», «Про віщування», «Про стійкість»; «Як часто ми плачемо і сміємося з того самого принципу», «Як не треба судити про те, яка твоя доля, поки ти живий», «Як ті самі задуми до протилежного ведуть» (Monten 2005).

Для Ч. Мілоша абетка як варіант об'єднання різних за тематикою текстів (про постаті минулого й сучасності з різних сфер науки і мистецтва, про країни, міста, вулиці, певні локації, абстрактні ідеї-поняття, мови, художні твори, філософські поняття) важлива передусім як поліфонічна індексація подробиць буття і світу, як багатоголосся в одній хорovій партії, оцінка всього з різноаспектних, часто суперечливих одна одній позицій (Fiut 1988: 18). Митцеві вдається однаковою мірою актуалізувати фізичний та інтелектуальний світи, об'єднати їх у монолітну мозаїку буття, котра у свідомості читача постає цілісним полотном.

Можемо припустити, що автор назвав книгу «Абетка» в стилі середньовічних азбуковників («Духовний алфавіт» Д. Туптала, «Алфавіт духовний» І. Копинського, «Розмова, звана Алфавіт, або Буквар світу» Г. Сковороди). Універсальний характер єднання різнотематичних текстів дозволяв уникнути визначення первинного / вторинного, першорядного / другорядного в житті самих митців чи їхніх спостережень. Як відомо, середньовічні азбуковники передбачали впорядкування інформації не лише про малозрозумілі й маловідомі явища, події, локації, процеси, а й про моралізаторське їх осмислення. Художні абетки того часу не передбачали обов'язкового впорядкування написаного від А до Я, тож у цьому випадку більшою мірою йшлося про абетку як про колекцію, систематизований цикл текстів одного автора в межах певного дискурсу за «емблематичним, а не абетковим принципом» (Ushkalov 2004: 207).

Важливо, що інтерес до абетки як універсальної системи впорядкування власних есеїв наприкінці ХХ століття не є поодиноким явищем у письменстві. За абеткою оформив свої есеї Милорад Павич у книзі «Хозарський словник» (Pavuch 2018). Цим же принципом скористалися і сучасні українські митці кінця ХХ – початку ХХІ століття: Юрій Андрухович «Лексикон інтимних міст» (Andrukhovych 2011), Віктор Неборак «Лексикон А. Г.» (Neborak 2015), Микола Рябчук «Лексикон націоналіста та інші есеї» (Riabchuk 2021), Василь Махно «3 голосних і приголосних: енциклопедичний словник імен, міст, птахів, рослин та усілякої всячини» (Makhno 2023) та ін. Близькими за структурою є й інші збірки есеїв, у яких не оголошується винятково абетковий принцип, проте йдеться про власну «мапу» впорядкування, як-от в Оксани Забужко «3 мапи книг і людей». Галина Випасняк пояснює увагу до такого структурування текстів потребою «митців у подоланні хаосу, що утворився внаслідок невпинної глобалізації передусім у сфері культури», називає абетку поновним впорядкуванням «зовнішнього постмодерного світу» (Vypasniak 2013: 27).

Дійсно, можливість прочитання книги з будь-якого місця, повернення до тої чи тої позиції будь-коли, як і інтенції авторського доповнення сказаного за будь-якої нагоди сприяє усвідомленню соціокультурної і філософської настанови названих митців. Це можна збагнути вже з запропонованого переліку позицій у змісті. Для авторів абетка – це передусім первинне, просте як наближення до чогось складного, адже містить знаки, число комбінацій яких дозволяє говорити про можливість написати практично безкінечну кількість письмових повідомлень різної форми. «Ідеться про певну авторську модель світу, топологічну і хронологічну, яка одночасно є ім'ям світу, кожна літера тут уявляється першоелементом світобудови, котрий займає фіксоване місце, сам алфавіт як упорядкований набір знаків відображає світовий порядок» (Todorov 1994: 314). Саме тому Ч. Мілош не прив'язується до однієї лише польської абетки, а пропонує мікс есеїстичних «статей словника» кількома мовами. Відтак есеї з назвами «Англійська мова», «Анка Воронцова», «Аркада» органічно співіснують з „Anusmundi”, „Academy of Arts and Letters, American”, „Primavera” і „Bocca di Magra”, не викликаючи питань з приводу доречності і точності перекладу окремих позицій на польську мову, що опосередковано констатує й О. Бразговська: «„Абетка” існує у вигляді семантичної мережі текстів. Внутрішніми покликаннями у словнику створюються вузли, які дозволяють переходити від одного концептуального уявлення до іншого» (Brazgovskaya 2012: 86).

На цьому наголосив і автор у передмові:

Можливо, читач відчує цю величезну кількість матеріалу, який домагається права вийти на денне світло, тому за кожною сторінкою проглядають інші, які могли б бути написані. Але головною перевагою цієї збірки є примхливість і розхристаність (Milosh 2010: 9).

Збірка Ч. Мілоша складається з передмови та 199 есеїв, укладених поабетково. В українському варіанті цього твору присутнє місце займають передмова, написана Ю. Андруховичем, який також є автором кількох есеїстичних лексиконів, та вступна стаття перекладачки Н. Сняданко, яка наголошує на «свободі форми», обраній польським письменником. Важливу роль відіграють епіграфи з творів Карла Ясперса і Еліаса Канетті. Перший у своєрідний спосіб є характеристикою трагічного XX століття, яке пережив Ч. Мілош: «Коли я бачу, як мучаться інші, мені здається, що вони мучаться за мене» (Milosh 2010: 12). Друга цитата є відображенням авторського бачення власного буття, окресленого метафорично: «Кожне життя смішне, якщо знати про нього досить багато. А якщо дізнатися про нього ще більше, то воно стає серйозним і жахливим» (Milosh 2010: 12). Перебуваючи, як і заголовок, у сильній позиції, ці епіграфи покликані розкрити задум автора показати своє життя крізь призму XX століття через його осмислення, а не опис чи констатацію. Епіграфи одразу дають авторську оцінку зображеному («мучаться за мене», «дізнатися про нього [життя] ще більше»), задають вектор авторським есеїстичним висновкам. Слова К. Ясперса і Е. Канетті, включені як авторське мотто, мають прагматичне призначення, створюють тло, важливе для розуміння авторських технік осмислення XX століття, умотивовують відповідний настрій обсервації.

Есеї, що складають збірку, є різними за тематикою і структурою. В одних представлено рефлексії, в інших – конкретні факти, події, описані в причиново-наслідковій або довільній послідовності. Унаслідок цього «Абетка» сприймається як умовно завершений твір, котрий за життя письменника міг би бути легко доповненим і розширеним, якщо б автор виявив таке бажання. Серія абеток Ч. Мілоша (1997, 1998, 2001) свідчить про те, що митець відточував обрану форму презентації, доповнював написане, шукав оптимальний варіант зображення свого життя в контексті історії XX століття. Своєю «Абеткою» митець фактично задекларував абетдарій не як гру чи довідник, а як повноцінну філософсько-есеїстичну форму, здатну вміщувати пам'ять, інтелектуальну біографію, етичні та історичні практики особистої систематизації досвіду. Есеї Ч. Мілоша відтак поєднали особисті спогади автора і його досвід як багатогранне свідчення про XX століття, свідому відмову від великих наративів на користь фрагментарних практик осмислення минулого, а також ідею особистої відповідальності інтелектуала перед мовою, літературою, культурою, історією, філософією. Книга виявилася у підсумку «і хронологічно деформованою автобіографією, і „душевною енциклопедією“, і суб'єктивним підручником або принаймні посібником-довідником – з літератури, історії, філософії, приватності, пияцтва, кохання, дружби, відчаю та інших захопливих субстанцій» (Milosh 2010: 4). Отже, у своєрідний спосіб задекларована поліморфна форма твору радше є рамкою, у межах якої розгортатиметься мемуарно-автобіографічний дискурс митця. У своїй основі книгу складають наративні, наративно-ментативні і власне ментативні есеї

(Shevchenko, Chykur 2025: 167), які заповнили у 80–90-х рр. XX ст. простір польської літератури і сьогодні є доволі активними в українському літературному процесі.

Мистецькі традиції презентації буття в есеїстичний спосіб як «авторського словника», «приватної енциклопедії», «авторської енциклопедії», «есеїстичного лексикону», «художньої абетки», запропоновані Ч. Мілошем, активно використовуються і в сучасній українській письменницькій традиції, свідченням чого є чимала кількість збірок есеїстики останніх кількох десятиліть. У цьому сенсі збірки «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича, «Лексикон А. Г.» В. Неборака, «Лексикон націоналіста та інші есеї» М. Рябчука, «3 голосних і приголосних» В. Махна з погляду композиції та ідейної організації багато в чому суголосні Мілошевим світоглядним настановам і технікам письма, презентованим в «Абетці». Ідеї Ч. Мілоша про тоталітарний світ як хаос, художні практики систематизації досвіду як пам'яті, розсіяної в культурі і мові, близькі українським авторам у їхніх лексиконах. Сам Ч. Мілош як герой творів згадується в більшості названих збірок. Невипадково Ю. Андрухович став одним з авторів передмови української «Абетки» Ч. Мілоша. Усе це свідчить про неусвідомлений, але концептуально вагомий світоглядний і художній діалог українських авторів з польським метром – діалог, який викликає науковий інтерес.

У згаданих збірках есеїв запропоновано різні моделі інтелектуальної біографії в історичному, культурному та філософському вимірах, організовані за абетковим принципом. Ідеться про щоразу новий варіант поєднання приватного і загального за допомогою есеїстичних практик як форми мислення і абетки як моделі їх систематизації. Екзистенційний, історичний, інтелектуальний, мовний і особистий досвід Ч. Мілоша, який презентував свою біографію у фрагментах і в такий спосіб задекларував винятковість есеїстичної форми самоідентифікації інтелектуала, став цікавим для українських митців сучасності, які скористалися світоглядно-есеїстичними практиками польського класика. При цьому йдеться про певні моделі інтелектуального впливу Ч. Мілоша – формального і світоглядного – на творчість Ю. Андруховича, В. Неборака, М. Рябчука і В. Махна. Формальний вплив виявляється у творчому застосуванні абеткового принципу компонування есеїв про особисте на тлі історичного. Світоглядний простежується у схожих підходах в інтерпретації постатей, творів мистецтва, культурних і географічних топосів через їх множинне осмислення як єдино можливе в умовах постмодерного хаосу, а також через розуміння письменника передусім як свідка історії і культури, а не лише естета. Ідеться про інтерпретацію досвіду життя в тоталітарних умовах як чогось універсального, а не периферійного, про недовіру до імперських ідеологій і до великої історії загалом. Ю. Андрухович, В. Неборак, М. Рябчук, В. Махно наслідують підхід Ч. Мілоша до різновекторної систематизації власного досвіду як форми самопрезентації інтелектуала – постколоніального суб'єкта, усвідомлюють вагу фрагмента як постмодерної одиниці досвіду і пам'яті та сприймають сам досвід як щось хаотичне. Абетка для них – це модель інтерпретації дійсності, яка може бути презентована лише нелінійно і є ілюзорно впорядкованою умовною системою пережитого та осмисленого. Українських митців і Ч. Мілоша еднають недовіра до великих наративів, усвідомлення ролі письменника як свідка тоталітарного часу, а не пророка, етика відповідальності за сказане і впорядковане. Згадані українські митці значно молодші за Ч. Мілоша, проте їхній досвід, накопичений десятиліттями під час мандрів у пізнютоталітарний і посттоталітарний час, вирізняється вмінням

осмислювати й систематизовувати пережите, оформлюючи його в наративно-ментативну сукупність, цікаву сучасній аудиторії.

Чимало сучасних українських авторів, як і Ч. Мілош, прагнуть упорядкувати есеї різної тематики за абетковим принципом і представити цю цілісність як філософсько-есеїстичну множинність, яка формує інтелектуальну біографію та існує сукупно завдяки авторові як єднальному первню. Так, В. Неборак згрупував власний «Лексикон А. Г.» за алфавітним принципом, об'єднавши есеї післяпомаранчевого часу. Більшість текстів книги присвячена митцям і їхнім творам у зв'язку з українськими революційними і постреволюційними подіями початку ХХІ століття, причому йдеться як про сучасників В. Неборака, так і про класиків української літератури і культури. Серед есеїстичних портретів В. Неборака є літературознавці, публіцисти, журналісти, критики. Створюючи образи діячів культури, автор принагідно ділиться розумінням того, що таке література, мистецтво, творчість, натхнення тощо. В есеях переплітаються автобіографічний, критичний і філософський дискурси, проте імпульсом для їх розгортання завжди виступає митець чи його твір. В есеї «Ботаке життє», присвячене Тарасові Прохаську, читаємо:

Белетристика як вигадкування нових персонажів і їхніх пригод наразі вичерпала себе
»НепрОстими« у випадку з Прохаськом. В усіх інших текстах своєї Книжки книг Тарас пише від себе, про себе і про світ довкола себе. Навіщо вигадувати правдоподібне чи неправдоподібне, коли цього всього з надлишком пропонує власне життя? (Neborak 2015: 46).

Ю. Андрухович у збірці «Лексикон інтимних міст» об'єднав есеї про 111 міст світу, які він відвідав на момент видання книги у 2011 році. Наслідуючи Ч. Мілоша, він назвав свою збірку «інтимним лексиконом», представивши авторську мапу власних подорожей Україною, Європою та Америкою в оптиці постколоніальних рефлексій. У збірці йдеться про особистісне сприйняття кожного міста, тож із цих творів навряд чи вдасться створити цілісне уявлення про певний урбаністичний топос, проте точно можна зрозуміти, яким він постав у світогляді самого письменника, адже закарбувався у свідомості, а відтак знайшов відображення в есеїстичній спадщині Ю. Андруховича. Есеї лише формально присвячені містам; у текстах чимало автобіографічних, філософських мотивів, ідей, присвячених феномену творця. Ю. Андрухович, як і Ч. Мілош, багато пише про пограничну ідентичність, веде розмову про приватне як історичне, зупиняється на фрагментарному як частині цілого, єдальною субстанцією якої виступає сам автор. Так, в есеї «Краків» він звертає увагу на винятковість історичної столиці Польщі:

1 червня 1989 року сталося те, що сталося, і я відчув себе, нас, навіть маленьку Со частиною єдиного спротиву. Ми навіть його не чинили, однак усе одно стали нею. От що таке польськість: це обов'язкова і спільна причетність до звільнення, яке раптом виявляється і твоїм звільненням також. Ти хочеш бути лише глядачем, лише свідком, а тебе доцентрово затуляє учасники. Той крижаний струмінь, випущений з водомета у мій живіт, ніс у собі добру звістку про їхню і нашу свободу. Місто для реалізації цього ритуального дійства було обрано просто безпомилково (Andrukhovych 2011: 242).

Важливими ідейно-композиційними прийомами есеїстичного впорядкування в збірці з абетковою організацією є передмови та епіграфи. Вони централізують і систематизують світогляд авторів, спрямовують читачів до належного розуміння написаного. У такий спосіб структурував свою збірку Ч. Мілош. Цей прийом використали Ю. Андрухович, М. Рябчук і В. Махно, презентуючи власні моделі есеїстичного осмислення буття. У передмовах їхніх книг можна виявити ключові принципи організації есеїстичних колекцій, споріднених у способі осмислення особистого досвіду. Серед них – потреба «занурення в ту людську гущавину, яку ми називаємо історією нашої сучасності, або просто нашою цивілізацією» (Milosh 2010: 10); «завдання енциклопедій – не тільки описувати та тлумачити, але й актуалізувати описане та витлумачене раніше» (Andruchovych 2011: 8); мета книги – «запропонувати модель постійного сумніву й пошуку, поглиблення власних уявлень про світ і про себе в ньому» (Riabchuk 2021: 8); «твоє читання... уже виходить на постійне протистояння „свого” і „чужого”. От, щоби якось упорядкувати й примирити такий дисбаланс, – мені й закортіло укласти цей... енциклопедичний словник імен» (Makhno 2023: 12–13).

Щодо інших ідей, то, скажімо, М. Рябчук у передмові до збірки «Лексикон націоналіста та інші есеї» обґрунтовує жанрові переваги твору, який вважає найактуальнішим: «Есей – ...це чисте мистецтво, гра розуму, змагання ідей та інтерпретацій» (Riabchuk 2021: 8). Важливим у передмові М. Рябчука є й акцент на есеїстичному форматі осмислення буття, а не на художньому, літературно-критичному, публіцистичному, яке є звичним для шанувальників його творчості. Схожі функції виконує й передмова до збірки «3 голосних і приголосних» В. Махна. На нашу думку, ця книга найбільше з-поміж згаданих схожа за структурою на «Абетку» Ч. Мілоша: твори розташовані за алфавітом, немає прив'язки до однієї теми, натомість є рефлексії і про міста, і про митців, і про птахів і рослин, і про абстрактні поняття на кшталт «Жертвопринесення» чи «Сад». У книзі простежується бажання зафіксувати маркери останніх кількох десятиліть («Пандемія», «Література і війна», «Війна»), тож автор презентує в такий спосіб портрет доби, частиною якої вважає й себе. За ментативною організацією передмова В. Махна багато в чому схожа на «Примітку» Ч. Мілоша. У «Слові до читача» митець наголошує на важливості енциклопедизації письменницького досвіду, оформленого в есеїстичний спосіб, а також на значенні пошуку нових форм письма для митця, стиль якого уже відточений поезією і прозою. Пригадаймо в цьому зв'язку ідеї з передмови Ч. Мілоша про нову форму, «яка б дозволяла багато свободи, не гналася за красою, а тільки реєструвала факти» (Milosh 2010: 9).

Суголосною цим ідеям є й позиція В. Махна в структуруванні власного різновекторного есеїстичного матеріалу у форматі «вільнішої манери подачі інформації» (Makhno 2023: 12), якій властиві «примхливість і розхристаність» (Milosh 2010: 9). В. Махно, як і Ч. Мілош, обґрунтовуючи композицію та ідейну організацію власної колекції як єднання протилежностей, наголошує на розкутій, невимушеній інтерпретації багатьох одвічних тем буття як праві письменника. Митець апелює передусім до емоційної сфери читача, котрий бере до рук «енциклопедію». Отже, можемо стверджувати, що передмова В. Махна, як і передмова Ч. Мілоша, є зразком активного використання рефлексивно-коментувальних і діалогічних компонентів, скріплених комунікативною інтенцією автора, що передбачає роз'яснення читачам структурних

особливостей колекції, мотивів відбору матеріалу для есеїв, безпосередньої апеляції до знань і почуттів читача: «Можливо, читач відчує цю величезну кількість матеріалу, який домагається права вийти на денне світло» (Milosh 2010: 9) – у Ч. Мілоша; «Мені більше до густу вільніша манера подачі інформації, що, безперечно, може насторожити читача, який схопив це видання до рук, сподіваючись погамувати свою енциклопедичну спрагу» (Makhno 2023: 12) – у В. Махна.

Варто відзначити і винятковість епіграфів до збірок авторських лексиконів українських авторів, мета яких – бути інтелектуальним навігатором текстів, моральним маркером, що не дозволяє текстам перетворитися на легкий релятивізм. Епіграфи опредметнюють кожен есей як частину особистого наративу автора. Скажімо, В. Махно використав епіграф з Хорхе Луїса Борхеса «Наша спадщина – увесь світ», який у художній спосіб відтворює авторські інтенції охопити максимальну кількість тем в одному виданні. Відтак епіграф і передмова в книзі В. Махна є авантекстом з ментативним і пояснювальним матеріалом, що експлікує складну природу самої книги, зіткані з одиничного і множинного. Епіграфи книги Ч. Мілоша також акцентують на зв'язку індивідуального і загального в житті кожного митця. Так, епіграф з цитатою К. Ясперса «Коли я бачу, як мучаються інші, мені здається, що вони мучаться за мене» (Milosh 2010: 12) актуалізує винятковість особистого досвіду людини в контексті всезагальних цінностей, важливих для польського автора.

Принагідно варто звернути увагу і на той факт, що Ч. Мілош як авторитетна постать виступає безпосередньо героєм книг і В. Махна, і М. Рябчука. Так, М. Рябчук назвав один зі своїх творів «Актуальність Мілоша» в тематичному блоці „Thesaurus Polonia”. Блок присвячений книзі «Поневолений розум», яку М. Рябчук характеризував як «блискучий аналіз розумового поневолення, яке чинить комуністична ідеологія та відповідна репресивна система» (Riabchuk 2021: 91). В. Махно назвав свій есей лаконічно «Мілош» в дусі класичної енциклопедичної статті, де розповів про роль збірок „Kroniki” і „Utwory poetyckie. Poems” і «Поневолений розум» у своєму становленні як поета. В. Махно як емігрант знаходить у творчості Ч. Мілоша чимало мотивів, ментально близьких до власного письма. Предметом обсервації стали й спогади про виступ Ч. Мілоша в Красногруді, який запам'ятався авторові збірки «З голосних і приголосних». Зрештою, митець створює есеїстичний портрет польського автора, якому властива комунікативна тональність, що спирається на змістовну позицію мовця:

Так багато пов'язано в Мілоша з Європою. Такі важливі ці його повернення, за що я особливо йому вдячний. Так багато Мілошем передумано про переїзди, виїзди, нове оточення та мову – ось чому перечитую його прозу, щоби звірити збіги й розходження [...] Місія Мілоша сповнилася: він писав із єдиною вірою у своє письмо, що й належить чинити поетам (Makhno 2023: 193–194).

Отже, запропонований Ч. Мілошем абетковий формат есеїстичної колекції виявився продуктивним для творчого наслідування українськими письменниками, зокрема Ю. Андруховичем, М. Рябчуком, В. Небораком, В. Махном. Презентація спогадів, оформлених за допомогою есеїстичних технік і укладена в авторський словник / приватну енциклопедію, виявилася цікавою художньою практикою для

сучасних українських авторів, наслідком чого стала поява в останні десятиліття цілої серії авторських «абеток». Цей досвід став плідним для Ю. Андруховича у змалюванні авторської колекції міст світу, для М. Рябчука – культурних, літературних і громадських явищ, для В. Неборака – цілої когорти митців та їхніх творів, для В. Махна – різних маркерів сучасного буття. У цьому сенсі за ідейною настановою, організацією, авторськими художніми практиками збірка «З голосних і приголосних» В. Махна більшою мірою близька до „Абетки” Ч. Мілоша з тією лише різницею, що життєвий досвід українського автора коротший у часі, але не менш насичений. Окрім того, обох авторів єднає досвід життя в багатьох культурних середовищах, погранична свідомість, увага до есеїстичних практик. Твори всіх названих авторів визначають однакові підходи в побудові тексту лексикону: нелінійність композиції, мозаїчність, полідискурсивність, автобіографічно-мемуарні акценти, есеїстичне письмо.

Аналіз «Абетки» в контексті схожих за структурою збірок українських авторів засвідчив продуктивність Мілошевої моделі легітимації есеїстичної абетки як повноцінної філософсько-рефлексивної форми самоідентифікації митця, систематизації його досвіду, оприявленної через інтелектуальну біографію та етико-історичні ментативи. «Абетка» Ч. Мілоша в контексті подібних збірок письма засвідчила її закоріненість у традиції і водночас винятковість авторського мислення, цікаву для творчого наслідування молодшими українськими авторами.

Бібліографія

- Andrukhovych, Yuri 2011. *Leksykon intymnykh mist. Dovolnyi posibnyk z heopoetyky ta kosmopolityky*. Kyiv: Meridian; Czernowitz: Maister knyh.
- Błoński, Jan 2019. „Język właściwie użyty”. W: *Szkice o poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*. Kraków: Instytut Literatury; Bielsko-Biała: Wydawnictwo Naukowe Akademii Techniczno-Humanistycznej.
- Brazhkovskaia, Elena 2012. „Myr v alfavytnom poriadke: ob ”Azbukey” Cheslava Mylosha”. *Vestnyk Permskoho unyversyteta. Rossyiskaia y zarubezhnaia fylolohyia* 4: 81–89.
- Fiut, Aleksander 1988. *Czesława Miłosza autoportret przekorny*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kovtun, Asiya 2013. „Esse Cheslava Milosha: polifonyzm mira i lichnosti”. *Česlovo Milošo skaitymai* 6: 124–132.
- Kotsarev, Oleh 2010. „Pryvatnyi slovnyk XX stolittia Cheslava Milosha”. *Ukrainskyi zhurnal* 9: 55.
- 2011. „Cheslav Milosh «Abetka»”. *Dukh i Litera* 23: 241–243.
- Makhno, Vasyl 2023. *Z holosnykh i pryholosnykh. Entsyklopedychnyi slovnyk imen, mist, ptakhiv, roslyn ta usiliakoi vsiachyny*. Kyiv: Yakaboo Publishing.
- Milosh, Cheslav 2010. *Abetka*. Per. Natalka Sniadanko. Kharkiv: Treant.
- Monten, Mishel 2005. *Proby. Knyha persha*. Kyiv: Dukh i Litera.
- Neborak, Viktor 2015. *Leksykon A. H. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV*.
- Pavych, Milorad 2018. *Khozarskyi slovnyk*. Kharkiv: Folio.
- Prokop, Jan 1985. „Antynomie Miłosza”. W: Jerzy Kwiatkowski (red.). *Poznananie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Riabchuk, Mykola 2021. *Leksykon natsionalista ta inshi esei*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva.

- Shevchenko, Tetiana 2024. „Avtorska entsyklopediia u formati zbirk y eseiv: osoblyvosti kompozytsii”. V: *Modern philology: theory, history, methodology: Scientific monograph*. Riga: Baltija Publishing.
- Shevchenko, Tetiana [&] Liliya Chykur 2025. „Narrative-Mentative Organisation of Memoirs and Reflections Collection Milosz’s Abc’s by C. Milosz”. *Alfred Nobel University Journal of Philology* 2 (30): 167–182.
- Słonimski, Antoni 1989. *Alfabet wspomnień*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Toporov, Vladymyr 1994. „Pisma”. V: *Mify narodov mira* 2. Moskva: Ros. entsyklopediya.
- Ushkalov, Leonid 2004. *Hryhorii Skovoroda: seminarii*. Kharkiv: Maidan.
- Vypasniak, Halyna 2013. „Zhanrovi osoblyvosti „Leksykonu intymnykh mist” Yurii Andrukhovycha ta „Abetky” Cheslava Milosha”. *Filolohichni nauky. Literaturonnavstvo* 28: 23–28.
- Werner, Andrzej 1985. „Świadomość kryzysu a kryzys świadomości. (O esejach Czesława Miłosza)”. W: Jerzy Kwiatkowski (red.). *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.



Inspiracje schulzowskie i mit wielokulturowości w drohobyckich auto(tanato)grafiach

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.009>

Streszczenie: Artykuł jest próbą zwrócenia uwagi na prawie niezbadany kontekst funkcjonowania twórczości i biografii Brunona Schulza, na który składają się autonarracje ocalonych pochodzących z Drohobycza i Borysławia. Wspomniane narracje, ukazujące się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i początku lat dwutysięcznych, dają się zakwalifikować do kategorii tekstów, które Bartłomiej Krupa określa mianem „późnych świadectw”. Analizie poddane zostały m.in. *Drohobycz*, *Drohobycz* (1997) Henryka Grynberga, *Koń Pana Boga* (1999) Wilhelma Dichtera, *Z Drohobycza do Ziemi Odzyskanej* (1999) Henryka Hoffmana oraz *Pierwsza noc u Szatana* (2005) Erwina Schenkelbacha. Są to teksty zróżnicowane pod względem gatunkowym, nawiązują do różnych konwencji literackich, realizują jednak pewien dający się zrekonstruować narracyjny schemat radzenia sobie z traumatycznym doświadczeniem Zagłady. Wspomniane teksty zostały odczytane jako rozbudowane auto(tanato)grafie, w których biografia i tekstografia Schulza stają się swoistą matrycą kulturową, dzięki której m.in. dochodzi do przepracowania traumatycznych doświadczeń oraz do tożsamościowego scalania poprzez praktykę autonarracji.

Słowa kluczowe: Bruno Schulz, Zagłada, auto(tanato)grafia, Drohobycz, pamięć

* Dr hab., adiunkt w Katedrze Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Literaturoznawstwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Zainteresowania badawcze: narracyjne tożsamości miast, literackie strategie pamiętania/zapominania, miejskie auto/bio/geo/grafie.

E-mail: wiktoria.durkalewicz@gmail.com | ORCID: 0000-0001-6639-3204.

Schulzian Inspirations and the Myth of Multiculturalism in Drohobych Auto(thanato)graphies

Abstract: The article attempts to draw attention to an almost unexplored context of the functioning of the works and biography of Bruno Schulz. The proposed study seeks to reconstruct this context, which consists of self-narratives of Holocaust survivors from Drohobych and Boryslav. These narratives emerged in the second half of the 1990s and at the beginning of the 2000s; they can be classified within the category of texts that Bartłomiej Krupa refers to as “late testimonies”. The analysis includes, among others, *Drohobycz, Drohobycz* (1997) by Henryk Grynberg, *Koń Pana Boga* (1999) by Wilhelm Dichter, *Z Drohobycza do Ziemi Odzyskanej* (1999) by Henryk Hoffman, and *Pierwsza noc u Szatana* (2005) by Erwin Schenkelbach. These texts, diverse in terms of genre and drawing upon various literary conventions, nonetheless follow a reconstructable narrative pattern for coping with the traumatic experience of the Holocaust. The works are interpreted as extended auto(thanato)graphies, in which Schulz’s biography and textography serve as a distinctive cultural matrix. This matrix facilitates, among other things, the processing of traumatic experiences and the consolidation of identity through the practice of self-narration.

Keywords: Bruno Schulz, Holocaust, auto(thanato)graphy, Drohobych, memory

Starając się rozwikłać tajemnicę „powodzenia Schulza jako inspiratora cudzej twórczości” (Jarzębski 2010: 34) Jerzy Jarzębski w artykule *Fabryki fabulistyczne: narodziny opowieści z życia i dzieła Schulza* wskazuje na trzy podstawowe płaszczyzny możliwych inspiracji. Są nimi opowiedziane przez Brunona Schulza fabuły, biografia autora *Sklepów cynamonowych* oraz historia jego zaginionych tekstów: „W ten sposób – podsumowuje Jerzy Jarzębski – nad dziełem drohobyckiego artysty nadbudowuje się nowe dzieło – jego kontynuatorów i naśladowców czy też twórców wchodzących z nim w dialog” (Jarzębski 2010: 31). Stanisław Rosiek nieco zmodyfikował i rozszerzył typologię inspiracji Schulzowskich. Poszukując odpowiedzi na pytanie „Dlaczego dzisiaj nadal czytamy Schulza?”, wskazuje na pięć podstawowych przyczyn „coraz intensywniejszej obecności Schulza w światowej literaturze (i w światowym czytaniu)” (Rosiek 2021: 6). Pierwszą jest: „rozproszenie i niekompletność” dzieła Brunona Schulza, co otwiera przed czytelnikami „pole dla dowolnych i samowolnych domysłów”, a wypowiedziom egzegetów i interpretatorów twórczości Schulza nadaje status tymczasowości. Drugą przyczyną to „migotliwość” czyli „rozluźnione związki znaczeniowe” tekstów Schulza skazujące komentatorów jego twórczości na „uprawianie hermeneutyki bez końca”, „hermeneutyki syzyfowej”. Jako przyczynę trzecią Rosiek wymienia równoległość form fabularnych i ikonicznych, ich współistnienie i wspieranie się. Dwie ostatnie przyczyny to uwikłanie dzieła w biografię i odnawiająca się intymność lektury będąca pewnym rodzajem „zniewolenia” (Rosiek 2021: 11), „zatracenia się w Schulzu” (Miklaszewski 2009).

Każda z wymienionych przez Jarzębskiego i Rośka płaszczyzn/przyczyn recepcyjnych doczekała się już odpowiednich opracowań. Dla przykładu, postaci Schulza jako bohatera literackiego poświęcony został odrębny rozdział w tomie *Inspiracje Schulzowskie w literaturze* (2010). W rozdziale pt. *Literackie uosobienia i ślady Brunona Schulza* badacze tropią Schulzowskie ślady w literaturze serbskiej, niderlandzkojęzycznej, niemieckojęzycznej, hiszpańskojęzycznej, jak również w literaturze polskiej i ukraińskiej. Jak podkreśla autorka przedmowy do wspomnianego tomu: „Dzięki takiej kontynuacji artysta pokonuje fizyczną śmierć, przezwycięża akt przemocy nad swoim życiem i twórczością” (Meniok 2010: 15).

Doniosłą rolę w rozbudowywaniu twórczej recepcji spuścizny Schulza odgrywają również tłumaczenia, na co szczególną uwagę zwrócił Rosiek: „Schulzowi skutecznie udaje się nawiązywać dialog z kolejnymi generacjami czytelników. Ten polskojęzyczny pisarz żydowskiego pochodzenia urodzony w ukraińskim dziś Drohobyczu bez trudu przekracza bariery kolejnych języków” (Rosiek 2021: 283).

Szczególną rolę w aktywizacji procesów dialogowych odgrywa rozpatrywanie twórczości i postaci Schulza w kontekście „wielkich narracji porządkujących egzystencjalne i historyczne doświadczenia jednostki w XX wieku” (Rosiek 2021: 13). Jedną z takich narracji jest bez wątpienia opowiadanie o Zagładzie. Tutaj warto przytoczyć m.in. postpamięciowe praktyki Davida Grossmana i Cynthii Ozik przedstawione w powieściach *Patrz pod: Miłość* (1986) oraz *Mesjasz ze Sztokholmu* (1987).

Mniej znany i prawie niezbadany pozostaje jednak odbiór postaci i tekstów Schulza w narracjach autobiograficznych żydowskich ocalonych z Drohobycza i okolic. Wspomniane narracje ukazują się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych i na początku dwutysięcznych, dają się zakwalifikować do kategorii tekstów, które Bartłomiej Krupa określa mianem „późnych świadectw”, czyli „wspomnień autorów, którzy po kilkudziesięciu latach milczenia zdecydowali się na opisanie swoich wojennych przeżyć” (Krupa 2003: 276). Na tak rozumiane pole tekstowe składają się m.in. *Drohobycz, Drohobycz* (1997) Henryka Grynberga (właściwie spisana przezeń rozmowa z uczniem Schulza Leopoldem Lustigiem), *Koń Pana Boga* (1999) Wilhelma Dichtera, *Z Drohobycza do Ziemi Obiecanej* (1999) Henryka Hoffmana oraz *Pierwsza noc u Szatana* (2005) Erwina Schenkelbacha. Są to teksty zróżnicowane pod względem gatunkowym, realizujące jednak pewien narracyjny schemat dotyczący radzenia sobie z traumatycznym doświadczeniem Zagłady.

Wydaje się, że za odpowiednie narzędzie do analizy wspomnianego schematu posłużyć może zaproponowane przez Aleksandrę Ubertowską pojęcie auto(tanato)grafii. Według badaczki auto(tanato)grafia jest paradoksalną w swej istocie próbą odpowiedzi na pytanie: „Jak zamiast »opowieści o życiu« wypowiedzieć relacje o »życiu po śmierci«, o tanatycznej częstce wypierającej »(bio)s« z tradycyjnej formuły biografii?” (Ubertowska: 2014: 11). Każdy z wymienionych wyżej autorów musiał w większym lub mniejszym stopniu zmierzyć się z tym pytaniem, formułując własną odpowiedź – opowieść o przetrwaniu Zagłady. Każdy z nich robi to, nawiązując zarówno do biografii, jak i do dzieła Schulza.

Specyfiką wspomnianych tekstów jest również nawiązanie do wielokulturowej rzeczywistości galicyjskich miasteczek oraz – w ujęciu mniej lub bardziej rozwiniętym – próba ukazania jej roli w sytuacjach egzystencjalnie granicznych. Wspólnota lokalna nie jest tu jedynie tłem historycznym, lecz specyficznym spletem tożsamościowym, który konstytuuje etyczny wymiar praktyk auto(tanato)graficznych.

Polemika z mitem wielokulturowej idylli i zawłaszczenie Schulza w narracji konfrontacyjnej

Wspomnienia Lustiga uporządkowane przez Grynberga w postaci szkicu *Drohobycz, Drohobycz* są w istocie narracją konfrontacyjną, polemizującą w znacznym stopniu z zawartą w dylogii Andrzeja Chciuka *Atlantyda* (1969) i *Ziemia księżycowa* (1972) wizją pokojowo współistniejącego wielokulturowego kosmosu prowincjonalnego miasta, którym był ówczesny Drohobycz. Są też swoistym kwestionowaniem procesów, które Przemysław Czapliński rozpatruje w kategoriach „kultywowania tożsamości lokalnej” (Czapliński 2009: 163), czyli specyficznej „tożsamości nadrzędnej”, czyniącej z mieszkańców danego regionu wspólnotę dysponującą „własnym metajęzykiem pomocnym w przekraczaniu tożsamości etnicznych czy religijnych” (Czapliński 2009: 163). We wspomnieniach Lustiga nie ma miejsca dla wspólnego tożsamościowego mianownika, do którego mogłyby się odnieść postacie jego opowieści. Nie ma też prób pokazania jakiegoś współistnienia przedwojennej wielokulturowej wspólnoty Drohobycza. Owszem, mieszkają w tym mieście Polacy, Żydzi, Ukraińcy, lecz wszyscy oni są od siebie niejako odizolowani, zamieszkują własne światy, nie posługują się wspólnym językiem. To sprawia, że Lustig ma trudności z wytłumaczeniem wielu zjawisk i wydarzeń, dotyczących zarówno jego samego, jego krewnych, jak i całej wspólnoty żydowskiej Drohobycza, mimo iż opowieść rozpoczyna wzmianką o swojej prababce Gitł, na grobie której „setki świeczek stawiali Żydzi i nie Żydzi” (Grynberg 1997: 7). Lustig nie tłumaczy na przykład, dlaczego Borysławscy „ukraińscy półwieśniacy” (Grynberg 1997: 27), jak ich określa, ukrywali jego rodzinę w momencie, gdy odkryto zwłoki zamordowanych przez NKWD mieszkańców Drohobycza i okolic (Grynberg 1997: 29). Dziwi się też, gdy dowiaduje się, że ktoś w Drohobyczu ratuje Żydów, i to całkiem za darmo: „Za nic. Nie wiem, jak to zrobili ani dlaczego. Może życie nie było im miłe, kiedy patrzyli na Drohobycz?” (Grynberg 1997: 61). Bez komentarza pozostawia też fakt ratowania Żydów przez letniańskich chłopów, sygnalizuje tylko o konsekwencjach ich uczynku: „Gospodarka i jego syna powiesili na rynku. Za ukrywanie Żydów” (Grynberg 1997: 46). Lustig nie tylko nie wykazuje chęci zrozumienia przyczyn, które skłaniają nieżydowską ludność Drohobycza do ratowania Żydów. Trudno mu także pogodzić się z ocalałymi, którzy nie chcą kultywować pamiętania budowanego na nienawiści: „Nikt nie chciał pamiętać” (Grynberg 1997: 59). Co więcej nie znosi tych rodaków, którzy pamiętają inaczej: „Chciuk mieszkał po wojnie w Australii i publikował niewinne, nostalgiczne wspomnienia z Drohobycza. A żydowscy rozbitkowie to kupowali jak ryby na szabas. I ze wzruszeniem gościli go w Izraelu” (Grynberg 1997: 60). Warto jednak podkreślić, że Chciuk, pisząc swoje wspomnienia o Wielkim Księstwie Bałaku, był świadom oddziaływania perspektywy czasowej na praktyki narracyjnego porządkowania przeszłości: „Ale nie było owo Księstwo Bałaku wyłącznie jakąś Arkadią, pełną wiecznej szczęśliwości i uroku. Nędza czasem tu aż skwierczała, nie bajerujemy się barwikiem i perspektywą wspomnień, które wszystko uroźwiają i przemalowują proporcje na milusie i śliczne” (Chciuk 2002: 14). Mimo wszystko stara się jednak

akcentować momenty, które łączą i tworzą podstawę dialogu międzykulturowego, wytwarzają przestrzeń porozumienia:

Och, różne sprawy tam się zdarzały, nieraz straszne, złe i głupie, ale nigdy jednakowoż nawet w najgorszych warunkach terroru i zbydlęcenia, bez względu na to, skąd i przeciw komu on szedł, nie brakło gestu ludzkiej solidarności i wspólnoty. Zgodne współzycie od stuleci nie pozwalało ludziom stać się nieludzkimi (Chciuk 2004: 121–122).

Lustig z kolei tylko zasygnalizował fakt możliwego dialogu międzykulturowego na przykładzie wątku o swojej prababce Gitł, jednak pozostawił ów wątek w postaci nierozwiniętego skondensowanego skryptu.

W sposób konfrontacyjny wobec wersji zaproponowanej przez Chciuka przedstawia Lustig również wątek Schulzowski. Jest to swoista rywalizacja z obrazem gimnazjalnego nauczyciela wykreowanym w drohobyckiej dylogii o Wielkim Księstwie Bałaku. Gdy np. u Chciuka pojawia się informacja o tym, że Schulz rysował kilkunastometrowy portret Stalina zamieszczony na miejskim ratuszu, u Lustiga natrafiamy na zaprzeczenie tego faktu: „Nie malował Stalina ani żadnych innych bolszewickich portretów, przychodziły gotowe z ratusza. Projektował napisy na 1 maja i 7 listopada, których tekst również przychodził gotowy od Hesia Josefsberga” (Grynberg 1997: 28). Gdy u Chciuka sporo miejsca zajmują rozważania na temat prowincjonalnej lektury tekstów Schulza, u Lustiga jest krótka wzmianka o nieczytaniu Schulza w środowisku gimnazjalnym: „Nikt nie czytał *Sklepów cynamonowych* ani *Sanatorium Pod Klepsydrą*, bo były za trudne, ale wszyscy go uważnie słuchali” (Grynberg 1997: 18). Gdy u Chciuka zasygnalizowany zostaje wątek o Schulzu opowiadającym przedziwne bajki, w których występują „ołówek, niepozorny strugacz czy kaflowy piec” (Chciuk 2002: 40), u Lustiga obowiązkowo musi pojawić się jakiś dodatkowy element: „Opowiadał podróże *Guliwera*, verbatim, i wymyślał historie o gnomach i innych przedziwnych stworach, które żyją w ciemnych kątach i szparach, w innej rzeczywistości, ukrytej przed naszymi oczami” (Grynberg 1997: 28). Gdy Chciuk pisze, że towarzyszył Schulzowi po lekcjach, ponieważ „w małych miasteczkach uczniowie często po szkole odprowadzali swych ulubionych nauczycieli do domu” (Chciuk 2002: 72), Lustig śpieszy dopowiedzieć, że nie tylko odprowadzał Schulza do domu, lecz także nosił jego teczkę (Grynberg 1997: 28). Chciuk eksperymentuje ze stylistyką Schulzowskich opowiadań, próbując ją naśladować np. w rozdziale „Zakłęte koło przeznaczenia” (Chciuk 2002: 63). Z kolei Lustig jeden z tragicznych epizodów swojego życia odczytuje w kategoriach Schulzowskiej koncepcji rzeczywistości:

Trzymali nas w Cinecitta pod Rzymem, w studiach filmowych, wśród dekoracji z różnych epok. Wyglądaliśmy jak statysci ze scen masowych, jak nieporozumienie, pomyłka w reżyserii, rzeczywistość, która wylazła spod zewnętrznych pozorów. Jak u Schulza, tylko o wiele gorzej. Jak statysci, którzy uciekali, widząc, co naprawdę jest grane (Grynberg 1997: 54).

Lustig posuwa się znacznie dalej niż Chciuk, wpisując Schulza w prywatną historię, czyni zeń jakby mitycznego przodka, opiekuna rodu, o którym pisał swego czasu sam Schulz w *Exposé do Sklepów cynamonowych*. Owa tendencja do narracyjnego zawłaszczania Schulza szczególnie uwidoczniła się w końcowym fragmencie szkicu *Drohobycz...*

Drohobycz..., w którym Lustig podkreśla, że jego młodszy syn „Miał rękę i oko jak Schulz” (Grynberg 1997: 65). W całym bagażu tragicznych doświadczeń, którymi Lustig dzieli się z Grynbergiem i czytelnikami, jedynym wątkiem bez skazy pozostaje historia o gimnazjalnym nauczycielu Brunonie Schulzu.

„... opuszczałem Drohobycz bez jakichś specjalnych uczuć”: niemityczny Schulz i miasto zastygłe w pamięci

Kolejnym tekstem wspomnieniowym o mieście dzieciństwa, mieście, które na zawsze pozostało tylko we wspomnieniach, jest książka *Z Drohobycza do Ziemi Obiecanej* Henryka Hoffmana, otwierająca serię *Głosy ocalonych*. Jak pokazuje notka odautorska, swoją praktykę autonarracyjną Hoffman rozpatruje jako zbieranie w uporządkowaną całość skomplikowanych doświadczeń „jednostki i grupy na tle burzliwego okresu, gdy historia Żydów polskich zapisała się szczególnie tragicznie” (Hoffman 1999: 7). Podobnie jak w przypadku Grynberga–Lustiga, we wspomnieniowej przestrzeni Hoffmana da się wyodrębnić dwa wątki – wielokulturowości Drohobycza oraz obecności Schulza. Wielokulturowość jest uświadomioną strukturą semantyczną określającą najwcześniejsze doświadczenia jednostki. Za przykład niech posłuży wspomnienie dotyczące rozpoczęcia pierwszego w życiu narratora roku szkolnego. Po okolicznościowych przemówieniach pierwszoklasiści różnych wyznań udają się do swoich świątyń: „Uczniowie wyznania rzymsko-katolickiego do pobliskiego kościoła parafialnego, grecko-katolickiego do cerkwi na rogu Borysławskiej i Truskawieckiej, mojżeszowego, pod opieką rabina, dr. Schreiera, do synagogi na Łani” (Hoffman 1999: 26).

Centrum świata, owo szczególne „miejsce autobiograficzne” (Czermińska 2015: 145–160), stanowi we wspomnieniach Hoffmana rodzinna kamienica czynszowa na Mickiewicza, której lokatorzy „doskonale obrazowali przekrój społeczności żydowskiej zamieszkującej Polskę, a w szczególności jej galicyjskie miasta i miasteczka” (Hoffman 1999: 14). Dziecięce *axis mundi* konstituowane jest także przez znajdujące się przy kamienicy podwórze w kształcie litery U, które „stanowiło magnes” dla dzieci z sąsiednich domów, a także „uliczników z Żupnej, Jana, Leśniańskiej, a nawet dalekiej Borysławskiej czy Stryjskiej” (Hoffman 1999: 12). We wspomnieniu z dzieciństwa wplata się również Schulz jako figura biograficzna. Hoffman nawiązuje głównie do sporadycznych spotkań z Schulzem w gabinecie lekarskim swojego ojca. Rodziny Schulzów i Hoffmanów były ze sobą spokrewnione. Kuzyn Eliasza Hoffmana, ojca autora wspomnień, ożenił się z siostrą Schulza, Hanią. W poczekalni lekarskiego gabinetu ojca wisiały więc grafiki autorstwa Schulza przedstawiające jakieś esy-floresy, otrzymywał je zamiast honorariów, których nie brał, będąc domowym lekarzem Schulzów, leczyl bowiem matkę i siostrę pisarza. Jesienią 1939 roku Schulz,

czekając na wyniki badań czy też na receptę, naszkicował profil autora wspomnień. Zarówno wiszące w poczekalni grafiki, jak i ten szkic przepadły w getcie lub zgubiły się „w trakcie ciągłych przeprowadzek, przesiedleń i ucieczek” (Hoffman 1999: 24). Rodzinie Hoffmanów udało się przetrwać Zagładę dzięki Ukraińcom z pobliskiej wsi. Autor dokładnie opisuje drogę ucieczki z miasta na drewnianym chłopskim wozie:

Czasem, aby było bardziej naturalnie i nie budziło podejrzeń, podśpiewywaliśmy coś z ukraińskich piosenek. Gdzieś około drugiej lub trzeciej nad ranem podjechaliśmy pod las. Tu czekał na nas batko, co z ukraińskiego, miękko wymawiając „t”, znaczy ojciec i rozpoczęliśmy wędrówkę wśród głębokiego śniegu do naszego schronu. Batko z olbrzymim plecakiem pełnym żywności, ale świetnie znający drogę i zahartowany w takim marszu. My natomiast, jak to mieszczuchy i to jeszcze podczas takich warunków atmosferycznych, wykończeni do cna (Hoffman 1999: 80).

W leśnym schronie rodzina Hoffmanów razem z kilkorgiem innych uratowanych Żydów spędza długie miesiące, starając się odnaleźć w niezbyt wygodnych, ale ratujących życie warunkach. Przez cały ten czas mieszkańcy pobliskiej wsi opiekują się ludźmi z ziemianek, dostarczając im jedzenie i wiadomości od pozostałych w mieście krewnych. Po odejściu wojsk niemieckich batko gościnnie udziela miejsca w swoim domu wszystkim ocalałym. Autor wspomnień opisuje ten moment ze wzruszeniem i wdzięcznością:

Potem wszyscy ogoleni, wymyć i oczyszczeni zasiedliśmy przy wielkim stole w domu batka, niemalże jak do świątecznej kolacji. Danie było jedno, ale obfite, królewskie. Ruskie pierogi, te z ziemniakami i serem, polane śmietaną tak gęstą, że kiedy do miski wkładano drewniana łyżkę, stała pośrodku jak zaczarowana. Spaliśmy wszyscy na strychu na sianie i wtedy przez chwilę zdawało mi się, że jestem na wycieczce szkolnej. Rano skoro świt grupami opuszczaliśmy gościnny dom gospodarzy, żegnając się czule z domownikami i towarzyszami wspólnie przebytej niedoli (Hoffman 1999: 86).

Powrót do rodzinnego Drohobycza wiąże się jednak z poczuciem nieodwracalnych zmian. Doświadczenie Zagłady oraz powojenne realia uczyniły z miasta przestrzeń, której nie sposób było ponownie ośwoić:

Ciekawe, że opuszczałem Drohobycz bez jakichś specjalnych uczuć. Nie pamiętam, abym odczuwał tęsknotę czy żal, że wyjeżdżam na zawsze z mego rodzinnego miasta. Okupacja na pewno zrobiła swoje. Może nawet lepiej opuścić było te strony, gdzie niemalże każdy dom czy ulica przypominały tak wiele. Przypominało coś, co zmartwychwstać już nie może i należało jedynie do wspomnień lat minionych (Hoffman 1999: 90).

Oniryczna transpozycja Zagłady: poetyka Schulzowska i liminalna tożsamość językowa

W odróżnieniu od omówionych wyżej autorów, pracujących raczej w konwencji literatury dokumentu osobistego, Erwin Schenkelbach i Wilhelm Dichter zmierzają w kierunku takich gatunków jak opowiadanie i powieść. Sięgają też po dziecięcego narratora, co z kolei wiąże się ze zmianą perspektywy postrzegania i opisywania doświadczeń związanych z Zagładą. Jak słusznie zauważa Krupa:

Dziecięca niewinność stanowi kontrast w zestawieniu ze wstrząsającymi wydarzeniami. Nieobarczony naddatkiem wiedzy kulturowej dziecięcy narrator opisuje Holocaust jako coś najzwyklejszego pod słońcem; nie mając porównania z czasami wcześniejszymi, nie ocenia również Zagłady – co tworzy iluzję niezapośredniczenia (Krupa 2003: 292).

Gatunki fikcyjne pozwalają Schenkelbachowi i Dichterowi w większym stopniu niż literatura dokumentu osobistego na rozbudowywanie nawiązań intertekstualnych i paratekstualnych zarówno do prozy jak i do tekstów krytycznych Schulza.

W utrzymanym w onirycznej konwencji opowiadaniu *Ostatni dzień sierpnia* Schenkelbacha odniesienia do prozy Schulza widoczne są już na poziomie tytułu utworu. Z kolei aluzje leksykalne w tomie *Pierwsza noc u Szatana* przybierają postać wielowymiarowej struktury i dają się odczytać w konstrukcji bohaterów (Lerna – Bianca – Adela, Halinka – Adela, Józek – Rudolf, symboliczna triada ojciec – matka – syn), w modelowaniu kluczowych obrazów i motywów takich jak koń, woźnica, pociąg, sobowtór, księga, miasto-labirynt, jak również w konstruowaniu schematów fabularnych takich jak zimowa wędrówka, podróż pociągiem, błąkanie się w labiryntach miasta, spacer z matką, eksperymenty pod opieką ojca.

Oprócz odniesień leksykalnych i fabularnych zbiorów opowiadań *Pierwsza noc u Szatana* Schenkelbacha zawiera także aluzje biograficzne. Ojciec autora, znany drohobycki fotograf Bertold Schenkelbach, przyjaźnił się z autorem *Sklepów cynamonowych*, użyczał mu szklanych płytek, które artysta wykorzystał do tworzenia grafik z cyklu *Xięga Bałwochwalcza* (zob. Filipow 2011). W opowiadaniu *Kamień pokryty zielonym mchem* wyobrażenie postaci Schulza zostało w znacznym stopniu odrealnione i zapośredniczone przez konwencję oniryczną:

[...] ...dzwonek do drzwi... to do mojego ojca przyszedł jego przyjaciel nasz bliski sąsiad o przedziwnej, skośnie sklepionej twarzy przypominającej szykującego się do odlotu ptaka... ojciec przygotował mu jak zwykle tekturowe pudełko pełne zużytych klisz ze szkła... na szerniałych warstwach emulsji naświetlonych negatywów człowiek-ptak będzie wydrapywać stalowym rylcem ilustracje do swoich fantasmagoryjnych opowiadań... (Schenkelbach 2005: 100).

Zdaniem Jarzębskiego opisywanie zagłady żydowskiego świata przy pomocy elementów poetyki Schulzowskiej jest zadaniem dość karkołomnym, czymś „na granicy dobrego smaku” (Jarzębski 2006). Wydaje się jednak, iż Schenkelbach odważył się sięgnąć po eksperymentowanie z poetyką Schulzowską ze względu na kilka przyczyn. Oniryczna poetyka o proveniencji schulzowskiej daje możliwość zlagodzenia traumatycznego doświadczenia wydarzeń wojennych, zacierania luk i nieścisłości spowodowanych perspektywą czasu, unikania języka nienawiści, jak również nawiązania do personalnego doświadczenia, wpisanego w przestrzenne ramy pamięci.

Konwencja powieściowa – już niezależnie od nawiązań do Schulza – wpływa także na prezentację narodowościowego, językowego i, szerzej, kulturowego wątku auto(tanato)grafii Schenkelbacha. W tej perspektywie język staje się nie tylko narzędziem komunikacji, ale też podstawą przetrwania, atrybutem liminalnej tożsamości narracyjnej:

W tych metrykach wpisane jest moje nowe nazwisko i imię. Jego inicjały, data i miejsce urodzenia są identyczne i odpowiadają prawdziwym danym, ale jeden z dokumentów wypisany jest alfabetem łacińskim – drugi zaś cyrylicą. W przyszłości, jak mnie pouczano, będę się posługiwać tylko jednym z nich – w zależności od zachodzącego wokół mnie splotu wydarzeń.

Dla symetrii władam też biegle dwoma językami: polskim i ukraińskim. W żadnym z nich nie można wyczuć nawet śladu obcego akcentu mogącego zdradzić moje pochodzenie. Tak więc w lewej kieszeni skórzanych spodenek znajduje się ten pierwszy ja – zaś w prawej też ja – ale ten drugi (Schenkelbach 2005: 34–35).

Mityzacja jako autoterapia: Schulzowska poetyka i narracja o przetrwaniu

Młodszy o kilka lat Dichter, ocalony borysławianin, swoją tożsamość narracyjną również buduje m.in. na podstawie różnorodnych nawiązań do spuścizny, biografii i rodzimej geografii Schulza. W odróżnieniu od poprzednich autorów, którzy znali Schulza osobiście, Dichter sięga po wątek zastępczy: opowiada o pewnym uczniu Schulza, któremu udało się przetrwać wojnę i okazać obok głównego bohatera w roli nauczyciela rysunku. W proponowanej przez Dichtera dychotomii „nauczyciel – uczeń” odczytać można też postaci Rudolfa i Józefa z *Wiosny* Schulza oraz łączący ich motyw markownika. W odróżnieniu od egzotycznego markownika Rudolfa album ze znaczkami Wilhelma stanowi ikoniczną opowieść o kolejnej próbie zniewolenia świata: „Za przezroczystymi paskami woskowego papieru wetknięte były ozdobne koperty i wielkie znaczki. Hitler, Goering, Goebels. Dwunastu feldmarszałków z buławami. Messerschmity strzelające do samolotów z kolorowymi kołami na skrzydłach” (Dichter 1999: 149). Inne niż w *Wiosnie* są też losy markownika, zostaje on bowiem własnością nauczyciela-Rudolfa, nie zaś ucznia-Józefa: „Nauczyciel uważał, że mój album nie ma wartości. Kogo obchodzą znaczki niemieckie? Poza tym edycje specjalne wymagają doświadczonego filatelisty. Może kiedyś nim zostanę, ale zacząć trzeba od czegoś łatwiejszego. Powiedziałem, że mogę mu dać album” (Dichter 1999: 149–150).

Po dokonanej wymianie Wilhelm dostaje od nauczyciela „kopertę ze znaczkami rosyjskimi” (Dichter 1999: 150).

Ciekawym nawiązaniem do kluczowej postaci ojca z Schulzowskiej dylogii jest w powieści Dichtera wielopłaszczyznowa figura semantyczna, na którą składa się mozaika męskich postaci: są nimi odpowiednio dziadek małego Wilhelma (felczer Mandel), z którym Wilhelm uczy się poznawać świat przy pomocy wielkiego zielonego leksykonu; drohobycki krawiec Bonifacjusz Churlusz, którego mieszkanie wypełnia słodka woń cynamonu; lekarz z Ligoty przypominający dziadka oraz inżynier Ptak z Trzebini, który rzucił dobrze opłacalną pracę i „wybudował sobie szopę z inkubatorem”, „o kurach wiedział wszystko” (Dichter 1999: 165). Kulminacja owej semantycznej syntezy rozwija się w powieści Dichtera według Schulzowskiego scenariusza z opowiadania *Emeryt*: „I wtedy mistrz zaczął powoli unosić się do góry. Najpierw przesunęła się głowa z jasnymi włosami, potem kamizelka z atlasowymi plecami i rozrzucone na boki długie ręce i nogi. Wyglądał jak sylwetka wycięta z papieru. Porwał go wiatr. Poleciał wysoko i zniknął nad kościołem świętego Michała” (Dichter 1999: 229). Semantyczne aluzje stają się punktem wyjścia także do konstruowania galerii postaci kobiecych, którymi są przede wszystkim matka Wilhelma i jej służąca Albina, ale także do reprezentacji świata rzeczy poprzez charakterystyczny zabieg wyliczenia.

Poetyka o proveniencji schulzowskiej leży u podstaw postrzegania świata przez dziecięcego narratora Dichtera. Świadczą o tym m.in. następujące fragmenty: „Za oknem wiatr poruszał drzewami. Liście wznosiły się i opadały jak suknie jakiejś olbrzymiej postaci, która na jesień odchodzi z podwórza” (Dichter 1999: 90) lub „Tak wyglądał świat przez pęcherz rybi, który babka Antonina wyjmowała ostrożnie, przyrządzając karpia w galarecie” (Dichter 1999: 115). Do intensyfikacji poetyki onirycznej dochodzi np. w opisach stanów pogranicznych bohaterów, zwłaszcza w kontekście choroby: „Zachorowałem, chociaż wczoraj jeszcze nic mi nie dolegało. Leżałem w pokoju dzieciennym pod koldrą, która fałdowała się ciągle, co przeprawiało mnie o mdłości. Gładziłem ją rękami i naciągałem nogami. Wydawało mi się, że spływa na podłogę i wycieka na resztę mieszkania, jak kwaśne mleko” (Dichter 1999: 137). Na pytanie, dlaczego Dichter sięga po schematy, motywy, aluzje leksykalne nawiązujące do dzieła Schulza, można m.in. odpowiedzieć w ten sposób, że w tekstach autora *Sklepów cynamonowych*, jak również w jego filozofii i ontologii słowa, rozpoznał Dichter sposób na, jak sam pisze, uporanie się z „okropnym dzieciństwem” (Dichter 2004).

Swoje ocalenie, jak i wszyscy dotychczas wymienieni autorzy, zawdzięcza Dichter m.in. Ukraincom zamieszkującym Borysław i pobliskie wsie. Szczególną uwagę poświęca temu wątkowi w rozdziałach *Na poddaszu* i *Na strychu*, przywołując nazwiska osób, które, udzielając pomocy Żydom, narażały również własne życie (są to m.in. Turów i Hirniakowa):

W Tustanowicach było jeszcze czarno. Po omacku dotarliśmy do stodoły, pod którą czekał Turów. Wepchnął nas do środka. Po wąskiej, chwiejnej drabinie wdrapaliśmy się na stóg siana. Pod nami stały i leżały zwierzęta. Zapach koni, krów i gnoju mieszał się z zapachem siana. Turów zostawił nam koszyk z jabłkami i zlaźł po drabinie. Jabłka były słodkie i cierpkie jednocześnie. Sok ciekł mi po brodzie i palcach (Dichter 1999: 39).

W autobiograficznej powieści Dichtera pojawia się też szczególnie wzmianka-skrypt o wielokulturowej wspólnotce przedwojennego Borysławia. Wspominając o szkolnych latach swojego wujka Samuela Mandla, napisze: „Milo i jego koledzy, Żydzi, Polacy i Ukraińcy, albo bili

się do krwi, albo zbierali w kupę i obrzydzali życie innym” (Dichter 1999: 12). Na wielokulturowość jako możliwą genezę wzajemnej pomocy ludzi różnych narodowości w realiach wojny i okupacji wskazuje w tomie wspomnień *Borysław nie śmieje się* Tadeusz Wróbel: „Słusznie panuje powszechne przekonanie, że przed II wojną światową ludność polska, ukraińska i żydowska w Borysławiu, żyły ze sobą w przykładowej zgodzie” (Wróbel 2006: 126). Nie chodzi zatem o „stereotyp wielokulturowej idylli”, który pozwala „wygodnie ominąć trudne pytania wielowiekowej wspólnej historii Polaków, Ukraińców, Żydów i innych” (Kotyńska 2015: 65), lecz o swoiste cechy tożsamości lokalnej, umożliwiające budowanie dialogu w warunkach, które – jak mogłoby się wydawać – wykluczają możliwość jakiegokolwiek porozumienia.

Podsumowanie

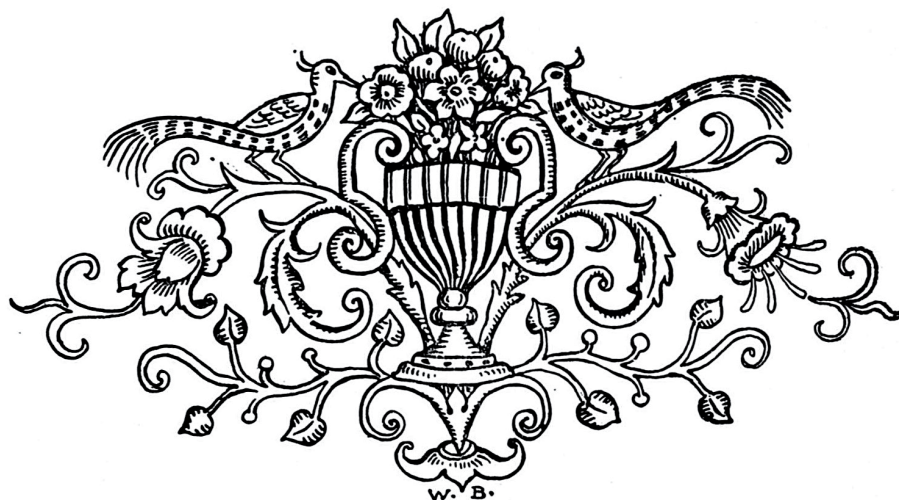
Można stwierdzić, że przeanalizowane praktyki autonarracyjne w znacznym stopniu opierają się na rozbudowanych relacjach międzytekstowych nawiązujących zarówno do biografii Schulza, jak i jego spuścizny literackiej. W tekstach Grynberga–Lustiga i Hoffmana na pierwszy plan wysuwają się wątki faktograficzne i biograficzne. Z kolei proza Schenkelbacha i Dichtera jest przykładem swoistego „zatracenia się” w poetyce Schulzowskiej. W taki sposób biografia i tekstografia Schulza stają się swoistą matrycą kulturową, dzięki której dochodzi do odzyskania zniszczonego przez wojenne kataklizmy małomiasteczkowego dzieciństwa, ponownego odczucia jego „pełni” i „bezmiaru” (Schulz 1998: 456). Natomiast wplatanie w opowieść o przetrwaniu wątku wielokulturowości przestrzeni dzieciństwa i młodości ocalonego nie wiąże się w tej prozie z idealizacją czy stereotypizacją przeszłości, lecz z próbą podkreślenia roli i znaczenia tożsamości pogranicza kulturowego dla kształtowania postaw sprzeciwiających się pogwałceniu ludzkiej godności w warunkach skrajnej przemocy.

121

Bibliografia

- Chciuk, Andrzej 2002. *Atlantyda. Powieść o Wielkim Księstwie Bałaku*. Warszawa: LTW.
- 2004. *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Wielkim Księstwie Bałaku*. Warszawa: LTW.
- Czapliński, Przemysław 2009. „Prześladowcy, pomocnicy, świadkowie. Zagłada i polska literatura późnej nowoczesności”. W: Przemysław Czapliński [&] Ewa Domańska (red.). *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Czermińska, Małgorzata 2015. „Tożsamość kształtowana w pamięci miejsca”. W: Anna Łebkowska [&] Włodzimierz Bolecki (red.). *Kulturowa historia literatury*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Dichter, Wilhelm 1999. *Koń Pana Boga*. Kraków: Znak.
- 2004. „Miałem po prostu życie”. *Tygodnik Powszechny*, wyd. z dnia 25 stycznia. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/mialem-po-prostu-zycie-124094> [18.03.2025].
- Filipow, Zenon 2011. *Mystectwo drohobyc'koi fotohrafiji*. Drohobycz: Koło.
- Grynberg, Henryk 1997. *Drohobycz, Drohobycz*. Warszawa: W.A.B.
- Hoffman, Henryk 1999. *Z Drohobycza do Ziemi Obiecanej*. Norbertinum: Lublin.

- Jarzębski, Jerzy 2006. „Losy wykluczonych”. *Tygodnik Powszechny*, wyd. z dnia 26 stycznia. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/losy-wykluczonych-129069> [18.03.2025].
- 2010. „Fabryki fabulistyczne: narodziny opowieści z życia i dzieła Schulza”. W: Wiera Meniok (red.). *Inspiracje Schulzowskie w literaturze: Materiały naukowe IV Międzynarodowego festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu.
- Kotyńska, Katarzyna 2015. *Lwów. O odczytaniu miasta na nowo*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Krupa, Bartłomiej 2003. *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków: Universitas.
- Meniok, Wiera (red.) 2010. *Inspiracje Schulzowskie w literaturze: Materiały naukowe IV Międzynarodowego festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu.
- 2010. „Od redaktora”. W: Wiera Meniok (red.). *Inspiracje Schulzowskie w literaturze: Materiały naukowe IV Międzynarodowego festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Drohobycz: Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne im. Igora Menioka Uniwersytetu w Drohobyczu.
- Miklaszewski, Krzysztof 2009. *Zatrącenie się w Schulzu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rosiek, Stanisław 2021. *Odcięcie. Szkice wokół Brunona Schulza*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Schenkelbach, Erwin 2005. „Kamień pokryty zielonym mchem”. W: Erwin Schenkelbach. *Pierwsza noc u Szatana*. Kraków: Austeria.
- Schulz, Bruno 1998. „Z listu do Andrzeja Pleśniewicza”. W: Bruno Schulz. *Opowiadania, wybór esejów i listów*. Oprac. Jerzy Jarzębski, wyd. 2. Wrocław: Ossolineum.
- Ubortowska, Aleksandra 2014. *Holokaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Wróbel, Tadeusz 2006. *Borysław nie śmieje się. Opowieść o rodzinnym mieście*. Warszawa: LTW.





MISTRZOWIE / MASTERS

Oksana Jaworska*, Maria Maćkiewicz**

Profesor Klaudiusz Jaśkiewicz (1924–2016) i nauczanie języka polskiego w Drohobyczu

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.010>



Klaudiusz Jaśkiewicz w młodości
Fotografia z archiwum rodzinnego Olgi Jaśkiewicz

* Mgr, lektorka języka polskiego na Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym im. Iwana Franki w Drohobyczu. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura polsko-ukraińskiego pogranicza.

E-mail: yavoroks@gmail.com | ORCID: 0009-0001-1114-5497.

** Dr, dyrektor Ogólnoukraińskiego Koordynacyjno-Metodycznego Centrum Nauczania Języka i Kultury Polskiej, prezes Zjednoczenia Nauczycieli Polskich na Ukrainie, pracownik naukowy Instytutu Pedagogiki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Główne zainteresowania badawcze: literatura i kultura polsko-ukraińskiego pogranicza.

E-mail: mariadydyska@gmail.com | ORCID: 0000-0002-7127-4477.

*Nauczyciel ma do czynienia z wiecznością;
nigdy nie wie, gdzie kończy się jego wpływ¹.*

Henry Adams

Wsto drugą rocznicę urodzin i dziesiątą rocznicę śmierci profesora Klaudiusza Jaśkiewicza – zasłużonego nauczyciela akademickiego, polonisty, którego wkład w historię i rozwój Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu jest bardzo doniosły – pragniemy przypomnieć jego życie, osiągnięcia oraz wartości, którymi się kierował. Jego działalność nie tylko kształtowała pokolenia studentów i młodych naukowców, ale także przyczyniła się do rozwoju partnerstwa naszej społeczności akademickiej z wieloma uczelniami w Polsce.

Klaudiusz Jaśkiewicz urodził się 19 października 1924 roku w Krzemieńcu na Wołyniu (obecnie obwód tarnopolski) w rodzinie zróżnicowanej etnicznie – ojciec był Ukraińcem, a matka Rosjanką. Dzieciństwo i lata szkolne spędził w Krzemieńcu, gdzie rodzina posiadała sad i kilka hektarów ziemi na przedmieściu. Dorastając w środowisku wielokulturowym i wielojęzycznym, od dziecka był osłuchany z językami ukraińskim, rosyjskim, polskim, jidysz i ta wielojęzyczność towarzyszyła mu przez całe życie. Uczęszczał do polskiej szkoły przy liceum krzemienieckim, przed sowiecką nawałą zdążył jeszcze ukończyć jedną klasę gimnazjum spółdzielczego (Jaśkiewicz 2006). Przypuszczamy, że właśnie z owych czasów zachował brzmienie i sposób zapisywania swego nazwiska po polsku – „Jaśkiewicz” (przez miękkie „ś”), choć w ukraińskim odpowiedniku nie ma zmiękczenia (Яскевич). Nie wiemy, czy w międzywojniu miał jakieś polskie dokumenty, z których wynikałby taki wariant nazwiska po polsku – jego córka, Olga Jaśkiewicz, powiedziała nam, że raczej nie. Znalazłyśmy rękopisy z lat 90., w których podpisywał się jako Jaśkiewicz, w tenże sposób zostały podpisane także jego opublikowane materiały dydaktyczne.

W okresie wojny i okupacji niemieckiej kształcił się jako zegarmistrz w miejscowej szkole rzemieślniczej, gdyż inne szkoły zostały zamknięte. „Niemcy u Żydów zabierali zegarki. Myśmy to łamali, uczyliśmy się na tym itd. Dwa lata w tej rzemieślniczej szkole przesiedziałem” (Jaśkiewicz 2006) – zwierzał się. A przy okazji doskonale nauczył się języka niemieckiego. Edukację szkolną kończył jednak w przywróconej po drugim „wyzwoleniu” przez Sowietów szkole średniej i w 1945 roku wyjechał na studia sławistyczne do Lwowa, gdzie przez pięć lat studiował literaturę czeską na Wydziale Filologicznym. Do grona akademickiego Uniwersytetu Lwowskiego im. Iwana Franki należeli wówczas znani filolodzy, m.in. Hilarion Świącicki², Mychajło Wozniak³, Klim

¹ „A teacher affects eternity; he can never tell where his influence stops” (Adams 1918: 300).

² Ilarion Swienc'ic'kyj (1876–1956) – ukraiński filolog, historyk sztuki, pierwszy dyrektor Ukraińskiego Muzeum Narodowego we Lwowie, badacz historii ukraińskiego i słowiańskiego językoznawstwa i literaturoznawstwa, a także historii książki rękopiśmiennej i drukowanej.

³ Mychajło Wozniak (1881–1954) – ukraiński literaturoznawca, językoznawca i folklorysta. Zajmował się badaniami z zakresu językoznawstwa, zwłaszcza historii ortografii, folklorystyki, etnologii. Napisał m.in. prace o galicyjskich gramatykach języka ukraińskiego z pierwszej połowy XIX wieku, o historii pisma ukraińskiego, jest autorem podręcznika *Коротка ґраматика давньої старослов'янської мови в порівнянні з українською мовою до ужитку в середніх школах* [Kortka hramatyka dawn'oji starosłowjans'koji mowy w porównianii z ukrajins'koju mowoju do užitku w serednich szkołach] (1925).

Zabaryło⁴, Jerzy Kuryłowicz⁵. Byli to profesorowie kształcący się w międzywojniu, zaangażowani w odrodzenie ruchów narodowych i państwowości, gorliwie pracujący nad rozwojem nauki i języków narodowych, posiadający znajomość kilku lub kilkunastu języków, jednak naznaczeni też wojnami, śledztwami i cenzurą. Mimo to lubili uczyć studentów, często zapraszali ich do własnych domów, wypożyczali książki z prywatnych bibliotek. Koleżanka Klaudiusza Jaśkiewicza ze studiów, profesor Ludmyła Krasnowa, wspominała, że wówczas w środowisku studenckim też „nie brakowało okaleczonej przez wojnę młodzieży i każdemu wykładowi towarzyszyło stukanie brajlowskich maszyn do pisania. To nas z jednej strony smuciło, z drugiej zaś – podziwialiśmy chęć studiowania tych, którzy stracili wzrok na wojnie” (Krasnowa 2014: 7).

Chcąc utrzymać się we Lwowie, Klaudiusz Jaśkiewicz w czasie studiów dorabiał jako nauczyciel w jednej z dwu pozostałych po zakończeniu II wojny światowej polskich szkół, kontynuujących nauczanie uczniów w języku polskim. Od roku 1946 dawna polska szkoła dla dziewcząt imienia świętej Królowej Jadwigi funkcjonowała jako koedukacyjna szkoła średnia. Jeszcze w czasie wojny z programu szkolnego usunięto naukę greki, łaciny i religii, natomiast wprowadzono nowe przedmioty, m. in. język ukraiński i rosyjski. Studentowi sławistyki kazano jednak uczyć dzieci historii i geografii z uwzględnieniem nowych realiów politycznych.

Tuż po studiach młody specjalista przeprowadził się do Drohobycza, z którym, jak się okazało, miał wiązać resztę swojego życia. Początkowo pracował jako metodyk nauczania języka niemieckiego w Instytucie Doskonalenia Nauczycieli, a w październiku 1950 roku podjął pracę asystenta w Zakładzie Języka Ukraińskiego w Instytucie Nauczycielskim w Drohobyczu – uczył języka ukraińskiego, pełnił obowiązki kierownika katedry, był zastępcą dyrektora do spraw studenckich. Zmieniały się czasy, a z nimi status placówki edukacyjnej – Instytut Nauczycielski urósł najpierw do Instytutu Pedagogicznego im. Iwana Franki (1952), a potem do rangi Uniwersytetu Pedagogicznego (1998). Na przestrzeni tych lat Klaudiusz Jaśkiewicz uczył studentów języków, samemu kształcąc się i doskonaląc jako uczony filolog i administrator. W latach 1954–1967 był dziekanem Wydziału Filologicznego, następnie kierownikiem Katedry Języka Ukraińskiego. Nie była to łatwa praca, a pod względem naukowym wręcz niemożliwa do realizowania. W okresie powojennym rozwój zarówno językoznawstwa ukraińskiego, jak i ogólnie sławistyki przebiegał w skomplikowanych warunkach wynikających z polityki ZSRR; zacierano odrębność języków wschodniosłowiańskich na rzecz języka rosyjskiego. W przypadku ukraińskiego dochodziło jeszcze zróżnicowanie regionalne w użyciu języka, co było skutkiem osłabienia obecności ukraińskiego w przestrzeni publicznej. Szczególnie w dużych miastach i na wschodzie kraju język ukraiński został zdominowany przez rosyjski, z kolei na terenach zachodnich mimo niesprzyjającej polityki utrzymał silniejszą pozycję, stając się czynnikiem wysokiej świadomości narodowej. Jednak nawet w małym Drohobyczu trzeba było posiadać niezwykłą inteligencję, ogromną cierpliwość i ostrożność, żeby w tych czasach zajmować stanowiska,

⁴ Kłym Zabaryło (1898–1976) – ukraiński literaturoznawca, publicysta, badacz niemieckiego romantyzmu, tłumacz na język ukraiński nowel Karela Čapka, od 1960 r. profesor Drohobyckiego Instytutu Pedagogicznego.

⁵ Jerzy Kuryłowicz (1895–1978) – polski językoznawca zajmujący się przede wszystkim językoznawstwem diachronicznym języków indoeuropejskich. Jest uważany za jednego z najważniejszych lingwistów XX wieku, współtwórcę językoznawstwa indoeuropejskiego.

robić doktorat i zachować własną tożsamość i godność ludzką. Klaudiusz Jaśkiewicz jakoś sobie z tym radził.

W roku 1970 obronił na Uniwersytecie Kijowskim im. Tarasa Szewczenki pracę doktorską pt. „Osobliwości języka i stylu utworów Petra Kozłaniuka”, nad którą pracował dość długo ze względu na niejednoznaczne sympatie polityczne tego ukraińskiego pisarza i odmienną od sowieckiej wizję ukraińskiej wsi przemawiające z jego tekstów. Twórczość wywodzącego się z Galicji Petra Kozłaniuka i prace jego badaczy były stale poddawane pilnym recenzjom, co wydłużyło czas do obrony pracy doktorskiej. Jej promotorem został ukraiński filolog Iwan Kowałyk⁶.

W latach 1970–1989 Jaśkiewicz został dziekanem nowo powstałego Wydziału Pedagogiki Wczesnoszkolnej. Zobowiązany funkcjami kierowniczymi jeździł po szkołach regionu, poznawał nowych ludzi, spotykał się z nauczycielami, badał ich potrzeby, udzielał rad i pomocy metodycznych. Na początku lat 80. do Ukrainy zaczynają dochodzić głosy polskiej „Solidarności”, aktywizuje się życie Polaków zamieszkałych w Ukrainie. Ukraińcy też coraz śmielej występowali przeciwko sowieckiej polityce, dążąc do odrodzenia niepodległości państwa. Dało się to dostrzec w gronie akademickim i wśród młodzieży studenckiej.

Po upadku komunizmu w Polsce i po rozpadzie ZSRR polska mniejszość narodowa w Ukrainie stała się jeszcze bardziej aktywna. Najpierw w obwodzie lwowskim, później w innych regionach Ukrainy zaczęły powstawać stowarzyszenia polskie i centra kultury polskiej, mające na celu pielęgnowanie polskiej kultury, języka i tożsamości. Przy stowarzyszeniach i parafiach tworzyły się pierwsze polskie szkoły sobotnie lub sobotnio-niedzielne. Pomysłodawcą i realizatorem powstania pierwszych sobotnich szkół języka polskiego był wielki przyjaciel Klaudiusza Jaśkiewicza, Drohobyczanin Adam Chłopek⁷. Należy dodać, że przed odzyskaniem niepodległości przez Ukrainę w 1991 roku istniały zaledwie dwie takie szkoły, właśnie w Drohobyczu i w Nowogrodzie Wołyńskim (por. Placówki oświatowe na Ukrainie 2015: 35), udzielające nauki języka polskiego, wiedzy o narodzie polskim, historii, geografii, polskiej kulturze muzycznej dzieciom i młodzieży o polskich korzeniach, a także osobom starszym, które bardzo chętnie przychodziły na zajęcia. Z inicjatywy Adama Chłopka na wzór tych pierwszych powstała cała siatka szkół sobotnich lub sobotnio-niedzielnich w Ukrainie, od Mościsk do Doniecka i Ługańska. Nie miały one statusu publicznych (państwowych), lekcje odbywały się w weekendy – stąd nazwa placówek. Inicjatorem i współautorem pierwszego zbioru programów nauczania w szkołach sobotnich, który został zatwierdzony przez Ministerstwo Oświaty i Nauki Ukrainy, też był Adam Chłopek.

⁶ Iwan Kowałyk (1907–1989), autor kilku językoznawczych prac, m.in. *Про деякі питання слов'янського словотвору* [Pro dejaki pytanńa słowjans'koho słowotworu] (1958); *Вчення про словотвір* [Wczennia pro słowotwir] (1958–1961); *Питання слов'янського іменникового словотвору* [Pytanńa słowjans'koho imennykowoho słowotworu] (1958); *Словотвір іменників у сербо-лужицьких мовах. Лекції для студентів з порівняльної граматики слов'янських мов* [Słowotwir imennykiw u serbo-łużyc'kich mowach. Łekc'iji dla studentiw z poriwńialnoji hramatyky słowjans'kich mow] (1964); *Словотвір сучасної української літературної мови* [Słowotwir suchasnoji ukrajins'koji literaturnoji mowy] (1979).

⁷ Adam Chłopek (1953–2024) – prezes Zjednoczenia Nauczycieli Polskich na Ukrainie, dyrektor Ogólnoukraińskiego Metodyczno-Koordynacyjnego Centrum Nauczania Języka i Kultury Polskiej w Drohobyczu, naczelnik Drohobyckiej Filii Instytutu Modernizacji Treści Oświaty Ministerstwa Oświaty i Nauki Ukrainy, członek Zarządu Federacji Organizacji Polskich na Ukrainie. W 2023 r. został odznaczony nagrodą Instytutu Pamięci Narodowej „Semper Fidelis” za zasługi dla Kresów i polskiej ludności na Kresach, wyróżniony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne zasługi w rozwijaniu polskiego systemu oświatowego i za działalność na rzecz polskiej mniejszości narodowej w Ukrainie.

Dokument obejmował pięcioletni kurs nauczania języka polskiego, literatury polskiej, historii, geografii, wiedzy o narodzie polskim, polskiej kultury muzycznej.

W tym też czasie przywrócono status i dawne nazwy dwóm polskim szkołom we Lwowie – Polskiej Szkole im. św. Marii Magdaleny, potocznie zwanej „Magdusią”, i Polskiej Szkole im. Marii Konopnickiej. W tym okresie radykalnie zmieniają się tendencje rozwoju nauki i szkolnictwa, na nowo układają się relacje pomiędzy stowarzyszeniami ukraińskimi a polskimi, nawiązuje się współpraca placówek kulturalnych i edukacyjnych. W związku z tym pojawia się problem braku książek do czytania po polsku, podręczników do nauki polskiego, programów nauczania itd. i co najważniejsze – brak wykształconych polonistów.

Niewielkie grono nauczycieli polonistów ze szkół lwowskich (Maria Iwanowa i Regina Lebedź) już na początku lat 80. zaczęło układać programy nauczania i podręczniki do nauki języka polskiego. Warto tu wspomnieć, że po II wojnie światowej w ZSRR podręczniki języka polskiego dla szkół z polskim językiem nauczania w Ukrainie były dostosowane do programów ukraińskich szkół średnich i ukazywały się przeważnie w wydawnictwie „Radians’ka Szkoła” („Szkoła Radziecka”), miały podobny układ z wyraźnym naciskiem na podejście gramatyczne, opierały się na tekstach o charakterze propagandowym. Dla przykładu można podać podręczniki do nauki języka polskiego autorstwa Oksany Mohyły dla klas od V do VIII (lata wydania 1985–1989). Z braku innych początkowo używano tych podręczników do nauki języka polskiego także w Drohobyckim Instytucie Pedagogicznym. Zauważyć też warto, że w programie szkolnym w Ukrainie, inaczej niż w Polsce, funkcjonują dwa osobne przedmioty – język polski, mający na celu nauczanie sprawności gramatycznych oraz używanie języka w mowie i piśmie, oraz literatura polska, skupiająca się przede wszystkim na czytaniu, interpretowaniu i analizowaniu tekstów. Do każdego z tych przedmiotów służą inne programy i podręczniki. Autorem dwóch podręczników literatury polskiej był profesor Drohobyckiego Instytutu Pedagogicznego Zenon Huzar *Literatura: Podręcznik dla klasy 4*, oraz *Literatura: Podręcznik dla klasy 5* (Kijów–Lwów 1985).

Jako filolog sławista biegle posługujący się polszczyzną i mający spore doświadczenie pedagogiczne i metodyczne dr Klaudiusz Jaśkiewicz podjął się napisania kilku podręczników do języka polskiego dla uczniów szkół z polskim językiem wykładowym. Te podręczniki były też wykorzystywane w szkołach ukraińskich z ukraińskim językiem nauczania, gdzie język polski był nauczany jako fakultatywny. W wydawnictwie „Radians’ka Szkoła” ukazał się *Język polski. Podręcznik dla klasy 3 czteroletniej i dla klasy 2 trzyletniej szkoły początkowej* (Kijów 1988), wznowiony ze zmianami w 1996 roku w lwowskim wydawnictwie „Swit”. Następnie, w roku 1990, ukazał się *Język polski. Podręcznik do klasy 5* (Lwów, Swit) autorstwa Myrona Boreckiego (też profesora Drohobyckiego Instytutu Pedagogicznego), Klaudiusza Jaśkiewicza i Neonili Trofimowicz. Podręcznik ten został ponownie wydany ze zmianami w roku 1995.

Wspomniane podręczniki wciąż kierowały się wytycznymi programów Ministerstwa Nauki Ukrainy i były oparte na metodzie gramatycznej i nauczaniu regionalnym. Mimo to w nowej redakcji podręczników, których autorem i współautorem był dr Klaudiusz Jaśkiewicz, dało się już zauważyć nowe podejście do nauczania języka polskiego jako rodzimego, jako języka mniejszości narodowej. Przede wszystkim dostrzega się dążenie do podejścia kulturowego i międzykulturowego w dobieraniu tekstów do ćwiczeń gramatycznych. Na stronach podręczników znalazły się fragmenty utworów polskich klasyków

m.in. Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Stanisława Lema, Kornela Makuszyńskiego, wiersze Marii Konopnickiej *Pieśń o domu*, Władysława Bełzy *Ziemia rodzinna*, Tadeusza Kubiaka *Wieczór wigilijny*. Obok zadań ściśle związanych z wybranymi zagadnieniami gramatycznymi znalazły się też polecenia odnajdywania przesłania utworu (fragmentu) i jego głównej myśli, tworzenie własnych przemyśleń na temat tekstu, pisanie tekstów o różnych formach użytkowych, opis ilustracji lub obrazu. Z podręczników tych korzystano zarówno w szkołach z polskim językiem wykładowym, jak i w szkołach sobotnich do roku 2000, później jednak ustąpiły one miejsce podręcznikom wydanych w Polsce przez różne fundacje specjalnie dla uczniów polskich szkół sobotnich.

Dzięki bliskim kontaktom ze sławistami, znajomymi z lat studenckich, oraz Polakami z Drohobycza (m.in. Adamem Chłopcikiem, Alfredem Schrajerem, Marią Galas) dr Klaudiusz Jaśkiewicz i rektor uczelni Walery Skotnyj nawiązują kontakty ze szkołami pedagogicznymi i uniwersytetami w Polsce, prowadząc konsultacje na temat możliwości powstania polonistyki na rodzimej uczelni w Drohobyczu. W roku 1992 na wydziale filologicznym ówczesnego Drohobyckiego Instytutu Pedagogicznego im. Iwana Franki ruszył nabór na nowo otwarty kierunek studiów „Język i literatura ukraińska oraz język i literatura polska”. Po pięcioletnich studiach absolwenci uzyskiwali kwalifikację „Nauczyciel języka i literatury ukraińskiej, języka polskiego i literatury powszechnej”. Kształcenie studentów z dyscyplin bloku polonistycznego zapewniali pracownicy dwu katedr – Katedry Języków Słowiańskich na czele z dr. Klaudiuszem Jaśkiewiczem (który w roku 1994 uzyskał tytuł profesora) oraz Katedry Literatury Światowej na czele ze wspomnianym już profesorem Myronem Boreckim. Języka polskiego uczyli początkowo prof. Klaudiusz Jaśkiewicz, asystenci Helena Strasberger, Lesia Oseredczuk (Hrabyńska), Oleh Tyszczenko, Antoni Smerczko, później dr Hanna Iwanoczko (Popadyneć). Dyscyplin literaturoznawczych uczyli profesor Mark Golberg, doktorzy Wiera Kunciw (Meniok), Halyna Sabat, Ihor Nabytowycz, Roman Mnich. Nad całokształtem kształcenia przyszłych polonistów nieustannie czuwał profesor Jaśkiewicz. Co prawda, nie zawsze pamiętał imion i nazwisk studentów, dlatego zwracał się do nich dobrodusznie do chłopców „hołube”, a do dziewczyn odpowiednio „hołubko”, co w tłumaczeniu na polski brzmiałoby „gołębiu”, „gołębico”, lub po prostu przywoływał apelem: „dziecko drogie”.

Pilnym w nauce studentom często wypożyczał książki z własnej biblioteki. To właśnie dzięki profesorowi Jaśkiewiczowi młodzież już na pierwszym roku studiów poznawała utwory pisarzy związanych z Drohobyczem lub Lwowszczyzną: Andrzeja Chciuka, Stanisława Lema, Kornela Makuszyńskiego, czytając je jako lekturę obowiązkową. Studentom starszych roczników doradzał w wyborze tematów prac rocznych i dyplomowych, dzielił się osobistymi materiałami do nauki języka polskiego, pomagał znaleźć pracę, a chcącym robić karierę naukową wskazywał konsultantów i opiekunów naukowych w Ukrainie i Polsce.

Dzięki negocjacjom prof. Klaudiusza Jaśkiewicza i wsparciu organizacji partnerskich, m.in. Stowarzyszenia „Odrodzenie”, Stowarzyszenia „Wspólnota Polska”, Stowarzyszenia „Kresy. Pomoc Polakom na Wschodzie”, Fundacji „Pomoc Polakom na Wschodzie im. Jana Olszewskiego” oraz Fundacji „Wolność i Demokracja”, studenci co roku wyjeżdżali na szkoły letnie języka polskiego, literatury i kultury polskiej prowadzone przez uczelnie w Polsce i w taki sposób choć przez krótki czas mogli dokształcić się w polskojęzycznym środowisku akademickim, uczęszczając na wykłady i zajęcia profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Katolickiego Uniwersytetu

Lubelskiego, Wyższej Szkoły Pedagogicznej (obecnie Uniwersytetu) w Rzeszowie. Warto tu wspomnieć, że wtedy nie było jeszcze Internetu ani telefonów komórkowych i dla większości studentów to były pierwsze wyjazdy za granicę. Ze względu na zdrowie profesor Jaśkiewicz nie wyjeżdżał z grupą na warsztaty, jednak z troską rodzica i powściągliwością nauczyciela zawsze doradzał studentom czym łatwiej i taniej dojechać do określonego miasta, jakim numerem autobusu dojechać do uczelni, z kim się kontaktować, jak zachowywać się na granicy i za granicą, co przy okazji warto zwiedzić. Tę opiekuńczość doceniali nie tylko studenci i absolwenci, lecz także polscy partnerzy – na przykład jeden z wykładowców w letniej szkole w Krakowie profesor Józef Wróbel zaczął mniej więcej słowami: „Studenci z Drohobycza, telefonował profesor Jaśkiewicz. Prosił przekazać pozdrowienia. Martwi się o was. Macie bardzo troskliwego profesora” (Jaworska 2014: 32).

Na zakończenie każdej edycji szkoły letniej studenci dostawali w prezencie od polskich uczelni najnowsze wydania podręczników do nauki języka polskiego dla obcokrajowców, kupowali je także za kieszonkowe w polskich księgarniach akademickich, a potem na polecenie Klaudiusza Jaśkiewicza kserowali i wymieniali się, w taki sposób zdobywając materiały przydatne do uczenia się i nauczania w przyszłości.

Na zalecenie Adama Chłopka – prezesa Zjednoczenia Nauczycieli Polskich na Ukrainie (ZNPnU)⁸ – w roku 1998 ukazał się ułożony przez Klaudiusza Jaśkiewicza i jego córkę Olgę Jaśkiewicz *Słownik ortograficzny języka polskiego* (Lviv, Swit), zawierający ponad 14000 haseł, najczęściej używanych wyrazów polskich z uwzględnieniem słownictwa najnowszego, nazw własnych i terminów.

W roku 2000 ze względu na wiek i stan zdrowia profesor Klaudiusz Jaśkiewicz przeszedł na emeryturę, kontynuując współpracę z ZNPnU i pracę nad tworzeniem pomocy dydaktycznych dla nauczycieli. Czas na emeryturze zaowocował trzema tomikami materiałów do nauczania języka polskiego: *Polsko-ukraińska fonetyka konfrontatywna. Wraz z pisownią. Ćwiczenia (Dla sobotnich szkół języka polskiego)* (Drohobycz, Poswit 2000); *Polsko-ukraińska morfologia konfrontatywna. Wraz z pisownią. Ćwiczenia (Dla sobotnich szkół języka polskiego)* (Drohobycz, Poswit 2003); *Polsko-ukraińska składnia konfrontatywna. Wraz z pisownią. Ćwiczenia (Dla sobotnich szkół języka polskiego)* (Drohobycz, Poswit 2007). Ukazały się one jako dodatek do biuletynu „Głos Nauczyciela”⁹ i zostały sfinansowane przez Senat RP oraz Fundację „Pomoc Polakom na Wschodzie”. Współautorką materiałów była Olga Jaśkiewicz.

W przeciwieństwie do wcześniejszych, podręczniki te skierowane były do uczniów szkół sobotnich i zostały oparte na kontrastywnym podejściu do nauczania gramatyki języka polskiego. Odwołując się do podobieństw systemów językowych polskiego i ukraińskiego autor akcentuje odmienności poszczególnych zjawisk fonetycznych, ortograficznych, fleksyjnych, słowotwórczych i składniowych. Dzięki krótkim i przystępnie zbudowanym wyjaśnieniom uczniowie polskich szkół sobotnich (a ze względu na popularność języka

⁸ Zjednoczenie Nauczycieli Polskich na Ukrainie (ZNPnU) zostało założone w 1998 roku, a w 2004 roku powstało Ogólnoukraińskie Koordynacyjno-Metodyczne Centrum Nauczania Języka Polskiego i Kultury z siedzibą w Drohobyczu.

⁹ Miesięcznik „Głos Nauczyciela” – biuletyn Zjednoczenia Nauczycieli Polskich na Ukrainie, wydawany w Drohobyczu w latach 1999–2016 w języku polskim, redagowanym przez Adama Chłopka. Pismo zawierało materiały naukowo-metodyczne dotyczące języka polskiego, kultury, historii, geografii Polski. Głównym celem biuletynu było wsparcie pod względem metodyczno-dydaktycznym nauczycieli polonijnych, studentów i uczniów uczących się w języku polskim i języka polskiego, osób interesujących się historią, kulturą i geografią Polski.

polskiego znalazło się wśród nich wielu Ukraińców) szybciej i skuteczniej przyswajali sobie trudne zagadnienia polskiej gramatyki. Wymienione prace były przydatne zarówno studentom – przyszłym nauczycielom, jak też pracującym już nauczycielom polskich szkół sobotnich, dla których w tamtym czasie nadal trudno dostępne były najnowsze podręczniki autorów z Polski.

To właśnie przy współpracy prezesa ZNPnU Adama Chłopka i profesora Klaudiusza Jaśkiewicza pojawił się pomysł założenia przy Centrum Nauczania Języka i Kultury Polskiej na Ukrainie (powszechnie zwanego Centrum Metodycznym) punktu pomocy metodycznej dla nauczycieli języka polskiego ze wszystkich obwodów Ukrainy. W tym miejscu powstała pierwsza polska biblioteka dla nauczycieli. Centrum Metodyczne od momentu powstania pełni funkcję doradczą dla Ministerstwa Oświaty i Nauki Ukrainy i współpracuje z polskimi centrami edukacyjnymi w Ukrainie. Zespoły autorskie układają programy nauczania języka polskiego jako rodzimego, jako języka mniejszości narodowej, jako języka obcego, drugiego języka obcego, podręczniki do nauki języka polskiego w szkołach ukraińskich, wykonują tłumaczenia na język polski podręczników dla szkół polskich w Ukrainie, dokonują recenzji i korekty powstających materiałów metodycznych i podręczników. Na zaproszenie Centrum Metodycznego do Drohobycza zaczęli przyjeżdżać nauczyciele akademicy z uczelni polskich i konsultanci z Ośrodka Rozwoju Polskiej Edukacji za Granicą (ORPEG) w celu prowadzenia wykładów i warsztatów dla studentów i nauczycieli języka polskiego. Gościli tu z wykładami m.in. profesorowie Piotr Garncarek, Anna Rabczuk (Uniwersytet Warszawski), dr Jerzy Kowalewski i mgr Marta Kowalewska, Maria Musiał, Bożena Pająk, Krystyna i Anna Miśkiewicz, Teresa Biała, Wojciech Kubicki, Marta Socha-Bonarek (ORPEG), Piotr Pilch z ekipą Rzeszowskiego Podkarpackiego Centrum Edukacji Nauczycieli. W okresie wiosenno-letnim oraz jesienno-zimowym w Centrum były organizowane dwutygodniowe zjazdy dla nauczycieli oraz studentów polonistyki drohobyckiej, gdzie zajęcia prowadził też m.in. prof. Klaudiusz Jaśkiewicz.

Dzięki wspólnym działaniom prezesa Chłopka, rektora Walerego Skotnego, prof. Klaudiusza Jaśkiewicza, prof. Petra Feszczenki i dr Wiery Meniok na uniwersytecie w Drohobyczu powstał w 2001 roku Wydział Oświaty Podyplomowej, który kształcił m.in. nauczycieli języka polskiego. Kierunek ten obierały osoby z całej Ukrainy (głównie z Żytomierza, Ostroga, Berdiańska, Winnicy, Chmielnickiego, Odessy, Mariupola, Mikołajowa, Kropywnyckiego, lecz także z obwodu tarnopolskiego, lwowskiego, iwanofrankińskiego, zakarpackiego, kijowskiego), głównie mające polskie korzenie i już pracujące w polskich szkołach ogólnokształcących oraz sobotnich i sobotnio-niedzielnich, a nieposiadające wykształcenia polonistycznego.

Po odejściu profesora Jaśkiewicza ze stanowiska kierownika Katedry Języków Słowiańskich w roku 2000 centrum przygotowania nauczycieli polonistów w Drohobyczu przeniosło się do Instytutu Języków Obcych uniwersytetu, gdzie zaczęto kształcić nauczycieli języka polskiego jako drugiego obcego po angielskim. W tym celu kierownik nowo stworzonej Katedry Języków Obcych i Komparatystyki, profesor Roman Mnich, zgodnie z zaleceniem profesora Jaśkiewicza zatrudnił absolwentki filologii ukraińsko-polskiej: mgr Oksanę Korinec (Jaworską) i mgr Marię Maćkowicz, później do grona nauczycielskiego dołączyły absolwentka studiów podyplomowych w Drohobyczu mgr Ludmiła Pietruszka (wszystkie wykładowczynie katedry swego czasu były studentkami prof. Jaśkiewicza) i absolwentka Wydziału Filologicznego dr Wiktoria Durkalewicz.

W roku 2002 na Uniwersytecie założono Polonistyczne Centrum Naukowo-Informacyjne, mające na celu prowadzenia działalności naukowej i kulturalnej wspólnie z polskimi ośrodkami naukowymi i kulturalnymi, w tym prowadzenie ukraińsko-polskich imprez kulturalnych, współpracę z ukraińskimi ośrodkami nauki i kultury działającymi bezpośrednio lub pośrednio na polu polonistyki. Od tego czasu systematycznie realizowane są projekty i organizowane regionalne oraz międzynarodowe wydarzenia kulturalno-edukacyjne promujące język i kulturę polską.

W 2003 roku w murach Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu powstało pierwsze na świecie muzeum Brunona Schulza, w dawnej pracowni światowej sławy pisarza i artysty, a już w następnym roku odbył się I Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu, który dzięki staraniom swej dyrektorki dr Wierzy Meniok stał się już tradycją i co dwa lata zbiera w mieście Schulza badaczy literatury i twórców z całego świata. W ramach festiwalu odbywają się konferencje i seminaria naukowe, prezentacje książek, pokazy i omówienia najsłynniejszych filmów fabularnych opartych na twórczości Schulza lub nią inspirowanych, spotkania z tłumaczami jego dzieł na różne języki.

Niestety pogarszający się stan zdrowia profesora Jaśkiewicza z każdym rokiem ograniczał jego aktywność naukowo-metodyczną, pozwalając mu jednak obserwować rozwój uczelni, której oddał 50 lat życia. Koledzy i absolwenci często spotykali się z profesorem w parku przed jego domem, przysiadali się na ławce, opowiadali o sukcesach bądź troskach, prosili o radę. Co roku też odwiedzali profesora w jego mieszkaniu, szczególnie w październiku – na urodziny i Dzień Nauczyciela. Wtedy pokój gościnny państwa Jaśkiewiczów zamieniał się w maszynę czasu i przenosił wszystkich w niebeztroskie, ale najpiękniejsze lata spędzone na uczelni. Profesor do końca życia wspierał kolegów i studentów z Uniwersytetu. Zmarł 3 marca 2016 roku. Pochowany został w Drohobyczu.

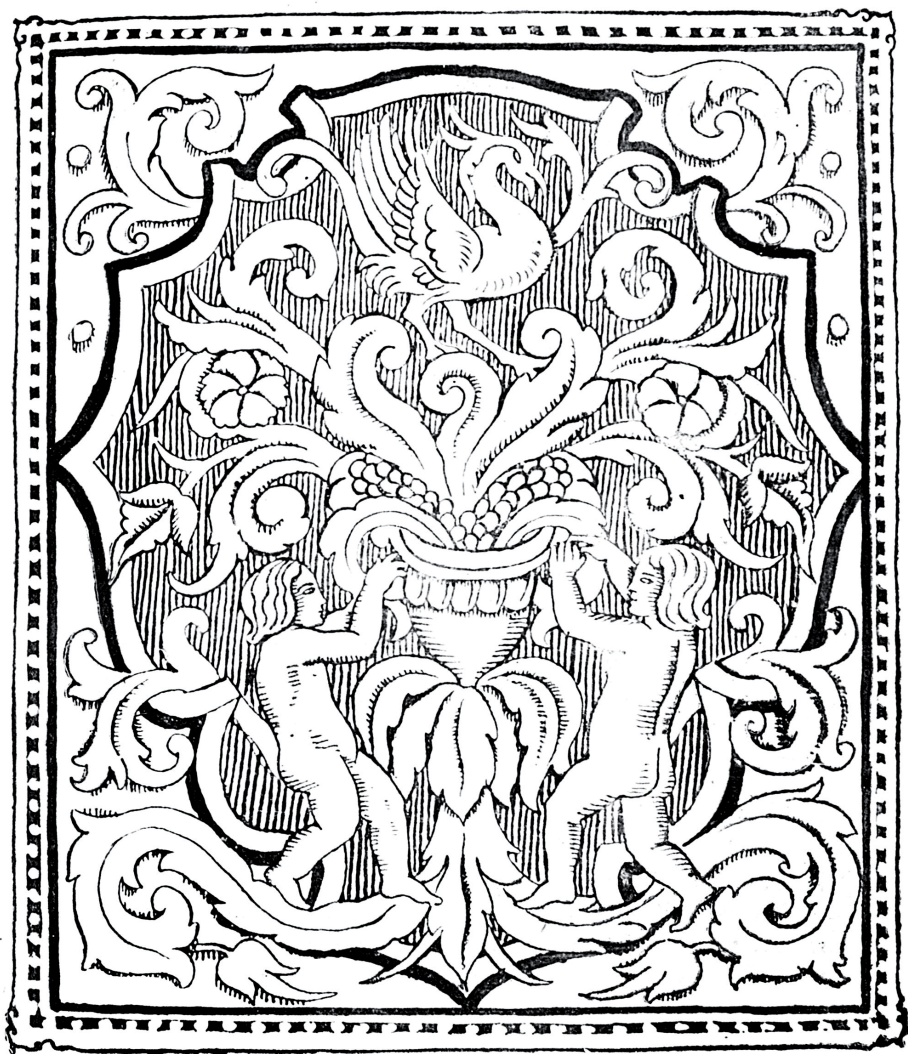
Profesor Klaudiusz Jaśkiewicz miał szerokie i różnorodne zainteresowania językoznawcze. Jako uczeń derywatologicznej szkoły lingwistycznej Iwana Kowalyka zwracał szczególną uwagę na porównawczo-typologiczną charakterystykę procesu tworzenia wyrazów w językach słowiańskich, zwłaszcza w ukraińskim, polskim, czeskim. Mimo że profesor nie pozostawił po sobie żadnej monografii naukowej, jego dorobek obejmował podręczniki i materiały edukacyjne, które w swoim czasie były nieocenione. Klaudiusz Jaśkiewicz był przede wszystkim pedagogiem i dobrym mentorem, dopiero potem naukowcem. Najważniejszym jego zadaniem było przekazywanie wiedzy studentom. Interes uniwersytetu stawiał ponad własne ambicje naukowe – w odpowiedzi na potrzeby czasu dążył do kształcenia nowego pokolenia młodych specjalistów w dziedzinie polonistyki.

Dorobek profesora Jaśkiewicza okazał się w kształceniu przyszłych polonistów niezwykle wartościowy i stanowi świadectwo jego pedagogicznego powołania. Swoją pięćdziesięcioletnią pracą na różnych stanowiskach i w różnych jednostkach Uniwersytetu Pedagogicznego w Drohobyczu profesor Jaśkiewicz zdobył sobie opinię sprawiedliwego kierownika i nauczyciela, dobrego pedagoga, uczonego i szlachetnego człowieka. Założoną przez niego na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Iwana Franki polonistykę do dziś prowadzi jego wychowankowie.

Bibliografia

- Adams, Henry 1918. *The Education of Henry Adams. An Autobiography*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company.
- Jaśkiewicz, Klaudiusz 2026. Wywiad przeprowadzony przez Marię Buczyło, 24 sierpnia 2006, Drohobycz (Ukraina). Nagranie dźwiękowe, czas trwania: 49 minut. Sygn. AHM_PnW_0281, zbiór *Polacy na Wschodzie*, Archiwum Historii Mówionej, Ośrodek KARTA / Dom Spotkań z Historią. https://polacynawschodzie.pl/historie-ludzi/sylwetka/AHM_PnW_0281 [19.03.2026].
- Jawors'ka, Oksana 2014. „Dziecko drogie, ucz się polskiego”. W: *Żyttia kriz' pryzmu Słowa, Ludianosti i Prostoty. Słowo na poszanu profesora Kławdija Oleksandrowycza Jaskewycza (do 90-riczczia wid dnia narodżennia)*. Drohobycz: „Szwydzkodruk”.
- Krasnowa, Ludmyła 2014. „Słowo pro towarzysza”. W: *Żyttia kriz' pryzmu Słowa, Ludianosti i Prostoty. Słowo na poszanu profesora Kławdija Oleksandrowycza Jaskewycza (do 90-riczczia wid dnia narodżennia)*. Drohobycz: „Szwydzkodruk”.
- Placówki oświatowe na Ukrainie. Informator 2015. Warszawa: Fundacja „Wolność i Demokracja”. <https://wid.org.pl/wp-content/uploads/Informator-Placwki-owiatowe-na-Ukrainie> [19.03.2026].





W. Borowski.

„Schulz zginął tylko dlatego, że był Żydem. Ukraińcy giną tylko dlatego, że są Ukraińcami”*

z Wierą Meniok** rozmawia Natalia Tkaczyk***

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.011>

Od 2004 roku w Drohobyczu odbywają się festiwale SchulzFest i Druga Jesień, których pomysłodawczynią i organizatorką jest literaturoznawczyni i tłumaczka Wiera Meniok. W wywiadzie rozmawiamy o wojennych paralelach między życiem polsko-żydowskiego mistrza w latach II wojny światowej i obecnym doświadczeniem Ukraińców, o odkrywaniu

* Pierwodruk wywiadu pt. *Szulc zahynuw tilky tomu, szczo buw jewrejem, ukrajinc'i hynut' tilky tomu, szczo je ukrajinc'amy* ukazał się w języku ukraińskim 14 listopada 2024 roku na portalu „Нова Польща” [Nowa Polska]: <https://novapolshcha.pl/article/vira-menok-shulc-zaginuvtilki-tomu-sho-buv-yevreyem-ukrayinci-ginut-tilki/>.

** Literaturoznawczyni, eseistka, tłumaczka, pracowniczka naukowa w Zakładzie Literatury Powszechnej i Polonistyki Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu, kierowniczka Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka w tejże uczelni. Inicjatorka i dyrektorka Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu (SchulzFest), prezeska Fundacji „Muzeum i Festiwal Brunona Schulza” (Drohobycz, Ukraina). Autorka licznych publikacji, m.in. związanych z dziełem Brunona Schulza i Serhija Żadana, redaktorka cyklu tomów z materiałami SchulzFestu oraz innych publikacji zbiorowych. Członkini rad redakcyjnych polskich czasopism naukowych „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, „Tekstualia”, „Schulz/Forum”; od 2022 roku członkini ZAiKS-u. Przełożyła na język ukraiński *Szkice krytyczne Brunona Schulza*, książkę Agaty Tuszyńskiej *Naręczona Schulza*, wiersze z tomu Mariusza Olbromskiego *Przeminą dymy, rozkwitną róże. Wiersze o walczącej Ukrainie*, czekają na publikację przełożone przez nią na język ukraiński *Baśnie cygańskie Jerzego Ficowskiego*. Trzykrotna stypendystka Programu „Gaude Polonia” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP (2006, 2008, 2012). Za organizację SchulzFestu otrzymała odznaczenie „Za dobrą sprawę” Lwowskiej Kapituły Orderu „Ji” (2009). Wyróżniona nagrodami honorowymi Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP „Zasłużona dla Kultury Polskiej” (2012), brązowym Medalem Zasłużona Kulturze Gloria Artis (2024), a także nagrodą Karpacka Europa Wspólnych Wartości przyznaną przez Forum Europa – Ukraina (2020). Wspólnie z Igozem Meniakiem (1973–2005) zainicjowali powstanie Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego na Uniwersytecie w Drohobyczu, założyli Muzeum Pokój Brunona Schulza w dawnym gimnazjalnym pokoju profesorskim pisarza, zainicjowali Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu odbywający się w cyklu dwuletnim od 2004 roku, oraz coroczny, dedykowany Schulzowi w rocznicę jego zamordowania, projekt literacko-artystyczny Druga Jesień.

*** Redaktorka literacka portalu „Nowa Polska”, poetka, tłumaczka na język ukraiński wspomnień Karoliny Lanckorońskiej, Tadeusza Olszańskiego, reportaży Tomasza Grzywaczewskiego, wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i in. Stypendystka Programu Gaude Polonia w latach 2017 i 2024.

na nowo sylwetki autora *Sklepów cynamonowych*, o Schulzowskiej topografii „kontynentu Drohobycz” i o własnym schronie przed światem.

Natalia Tkaczyk: Organizuje Pani SchulzFest, na który zaprasza z różnych krajów pisarzy, zespoły muzyczne i grupy teatralne, sama zajmuje się logistyką i rozwiązuje mnóstwo kwestii wymagających licznych kontaktów. I nie ma Pani w mediach społecznościowych. Dlaczego?

Wiera Meniok: Bo wolę być w swoim schronie. Wszystkich, których potrzebuję, znajdę i wszyscy, którym jestem potrzebna, znajdą mnie. Jednak nie przez media społecznościowe, które w dużej mierze są gigantycznym śmietnikiem. Nie mam na nie ani czasu, ani zasobów. I tak naprawdę to złudzenie, że jeśli nie ma cię w sieci, to nie dowiesz się o czymś istotnym czy z kimś się nie skontaktujesz. Dowiesz się o wszystkim. Słyszysz się: jeśli nie ma cię w mediach społecznościowych, to nie istniejesz. Otóż istnieję. I niech nikt nie próbuje zaprzeczać.

N.T.: A czy Schulz, Pani zdaniem, korzystałby z mediów społecznościowych?

W.M.: Raczej nie, bo uciekał przed jakąkolwiek formą otwartości. Był samotnikiem. I dlatego Paryż przydarzył mu się tylko na chwilę w 1938 roku. Tak właśnie człowiek może trzy lata szukać możliwości wyjazdu do stolicy Francji – a wróciwszy stamtąd, odetchnąć z ulgą, że ma już dość tego Babilonu.

N.T.: Czy Drohobycz był dla niego rodzajem schronu przed światem?

W.M.: Można tak powiedzieć. I tylko na tak zwanym kontynencie Drohobycz Schulz mógł tworzyć; po powrocie z Paryża pisze w listach: nareszcie mogę znowu pisać, moje wahadło się wreszcie zrównoważyło.

N.T.: Jak zaczęła się Pani życiowa przygoda z Brunonem Schulzem?

W.M.: Kiedy studiowałam w ówczesnym Instytucie Drohobyckim, profesor Mark Golberg opowiadał nam o Schulzu w kontekście twórczości Kafki: że trzeba go znać, bo, po pierwsze, jest drohobyżaninem, a po drugie pisał dzieła równie wysokiej klasy jak Kafka, także na modernistycznym styku kilku kultur. Tak sylwetka Schulza pojawiła się w mojej prywatnej topografii Drohobycza, ale jako pisarz mnie wtedy nie zainteresował.

N.T.: Dlaczego?

W.M.: Nie poruszył mnie. Wtedy, w 1989 roku, w języku ukraińskim dostępna była tylko pierwsza część dylogii *Sklepy cynamonowe* – w czasopiśmie „Żowteń”, obecnie „Dzwyn”, w przekładzie Iwana Hnatiuka. Jednak naprawdę wczytałam się w Schulza, gdy już po obrobie doktoratu na Uniwersytecie Donieckim zaczęłam wykładać literaturę polską XX wieku w Instytucie Drohobyckim – w języku polskim.

N.T.: A pani mąż, Igor Meniok, od razu zachwycił się Schulzem?

W.M.: Tak naprawdę to ja odkryłam Schulza Igorowi. On wtedy pracował w Polsce i za wszystko, co zarabiał, kupował polskie słowniki, encyklopedie, lektury – na moją prośbę, bo u nas było mało literatury.

Dużo rozmawialiśmy z Igorem o Schulzu i wokół Schulza. Tak narodził się pomysł festiwalu, idea powrotu Schulza i przywrócenia mu wielowymiarowej obecności w Drohobyczu – nie tylko literackiej i literaturoznawczej, lecz także plastycznej i teatralnej.

Igor był człowiekiem czynu, nie mógł usiedzieć w miejscu, nie był stworzony do pisanía artykułów – chciał coś organizować. Poza tym był charyzmatyczny, przyciągał ludzi. Jednak beze mnie trudno byłoby mu sobie poradzić z merytoryczno-koncepcyjną pracą nad festiwalem. Uzupełnialiśmy się. Jednak nie byliśmy sami. Pomagali nam i doradzali m.in. polski reżyser Andrzej Maria Marczewski i profesorowie Władysław Panas i Jerzy Jarzębski.

N.T.: Pierwszy festiwal odbył się w roku 2004, a rok później Igor Meniok już nie żył.

W.M.: To była nagła śmierć, która mnie załamała. I oprócz wszystkich życiowych prób stanęłam przed bardzo trudną decyzją: czy kontynuować festiwal. Dobrze się znałam na teorii literatury i koncentrowałam się na literackiej sferze festiwalu, a tu czekało mnie mnóstwo pracy czysto organizacyjnej, a poza tym konieczność wyjścia poza tekstowo-teoretyczne granice schulzologii. Jednak pomógł mi w tym Grzegorz Józefczuk – mój i Igora przyjaciel. Grzegorz pracował wtedy w lubelskiej redakcji „Gazety Wyborczej”, gdzie prowadził rubrykę kulturalną – pisał o wystawach artystycznych, premierach teatralnych i nowościach muzycznych. To właśnie Grzegorz jako krytyk sztuki pomógł mi w poszukiwaniu grup teatralnych inscenizujących Schulza, artystów i fotografów inspirujących się Schulzem. W gruncie rzeczy jest współorganizatorem festiwalu odpowiedzialnym za część wizualno-sceniczną.

N.T.: Ostatnie dwa festiwale odbyły się w czasie pełnoskalowej wojny. Nie miała Pani wątpliwości, czy warto je teraz organizować?

W.M.: Miałam. Szczególnie, gdy mowa o SchulzFeście w 2022 roku. Po 24 lutego wszyscy czuli strach, wielką histerię, totalną niepewność. Nie rozumieliśmy, co się dzieje, przeżywaliśmy apokalipsę. Nadal jej doświadczamy, jednak stała się już horyzontalna. Jak u Miłosza: koniec świata obok, lecz nie odbywa się wertykalnie, ale horyzontalnie i codziennie. Inaczej głowa by nie wytrzymała, nie wytrzymałoby serce, gdybyśmy cały czas czuli to, co w pierwszych dniach po 24 lutego.

W roku 2022 rozumiałam, że w Drohobycz, w Ukrainie w ogóle, festiwal nie może się odbyć. Wtedy nasi przyjaciele z Polski, a mianowicie Grzegorz Józefczuk i literaturoznawca Paweł Próchniak, wymyślili, że odbędzie się w Lublinie. Pod tą samą nazwą – Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobycz. Taki festiwal uchodźca. I taki był plan do połowy kwietnia, póki nie zniknął pierwszy zwierzęcy strach. Wtedy zaczęłam się radzić Jurija Andruchowycza, Saszki Bojczenki, Serhija Żadana – i wszyscy jednogłośnie orzekli, że trzeba organizować festiwal także w Drohobycz, oprócz umówionego już Lublina. Żadan

napisał mi w tym kontekście, że trzeba wszystkie nasze przedsięwzięcia kontynuować, bo jeśli byśmy tego nie robili – to by znaczyło, że się poddaliśmy, a my nie jesteśmy z tych, którzy się poddają. Tak więc w Lublinie odbyła się pierwsza część festiwalu, w Drohobyczu zaś druga, przy czym zaczęła się 12 lipca, w dniu 130. urodzin Schulza.

N.T.: Wspomniała Pani o zwierzęcym strachu i niepewności jutra. Czy myślała Pani o tym, że Schulz w czasie wojny mógł odczuwać coś podobnego do tego, co czują Ukraińcy po 24 lutego?

W.M.: Owszem. Schulz zginął tylko dlatego, że był Żydem. Ukraińcy giną tylko dlatego, że są Ukraińcami. Schulz wszystko rozumiał jeszcze przed wojną: w sierpniu 1938 roku pojechał na kilka tygodni do Paryża – przez Polskę i Niemcy, wracał przez Austrię. Wtedy na własne oczy widział swastyki w całej Europie i wszystko dobrze rozumiał. Na dworcu w Wiedniu ostrożnie wyglądał przez okno pociągu i przeraził się tym, co zobaczył: cały dworzec był obwieszony swastykami i flagami nazistowskimi. W swoich utworach przewidywał Zagładę, Holokaust; na przykład w opowiadaniach *Wichura*, *Ptaki* bądź *Noc wielkiego sezonu*. W obrazach zabijanych z procy przez zdegenerowanych nastolatków ptaków, których ptasie trupy spadają na miasto. W utworach Schulza jest wiele wizji masowej zagłady. Poza tym lubił malować biedne żydowskie dzielnice, a pytany po co, skoro wokół jest tyle pięknych obiektów, odpowiadał, że koniecznie musi utrwalić ten świat, bo za moment już go nie będzie.

N.T.: Jeśli widział zapowiedzi katastrofy, przeczuwał ją, to dlaczego się jakoś nie ratował, nie próbował wyrwać się z Drohobycza? Dlaczego zrobił odwrotnie i wrócił do domu po podróży do Paryża?

W.M.: Właśnie w tym tkwi paradoks i fenomen, który trudno wyjaśnić. Dlaczego Schulz nie uciekł wtedy, gdy jeszcze mógł? Nie później, gdy już jego dokumentami zajęła się Zofia Nałkowska¹, w 1941, kiedy w Drohobyczu już było getto, do którego wypędzono rodzinę Schulza i jego samego? Ale możemy zasugerować odpowiedź: dlatego, że tu są jego korzenie, bo to jego ziemia wybrana, a Drohobycz – jego miasto, jedyne na świecie.

N.T.: A może powstrzymywał go fakt, że w getcie została jego rodzina?

W.M.: Możliwe. Schulz przy każdej okazji zanosił do getta zupę, kromkę chleba, wszystko, co dostawał od swego „opiekuna” – gestapowca Landaua – dla siostry i siostrzeńca. Potem, gdy oni zginęli, już niby nic go nie trzymało w mieście. Wydawało się, że może jechać do Warszawy. Ale czy naprawdę miał taką możliwość? Zresztą, czy odważyłby się na taki wyjazd? Nie wiadomo. Nic nie wiadomo.

A może Schulz na coś liczył. Człowiek zawsze ma nadzieję, nadzieja umiera ostatnia. Może liczył, że uratuje go to, iż jest „podopiecznym” Żydem Landaua i wykonuje każde jego

¹ Z pomocą grona przyjaciół z Warszawy Zofia Nałkowska zdobyła i przekazała Schulzowi do Drohobycza fałszywą kenkartę (dokument tożsamości wydawany przez okupacyjne władze niemieckie), która miała mu służyć podczas ucieczki z Drohobycza do Warszawy.

połączenie. Może mimo wszystko wierzył, że w końcu zbuduje twierdzę w republice marzeń² i wszyscy prześladowani i głodni przyjdą tam i tam ocaleją? I nawet narysował projekt (nie tylko opisał w opowiadaniu, ale rzeczywiście stworzył rysunek) twierdzy marzeń, w której wszyscy mieliby się uratować. Jednak projekt pozostał tylko projektem.

Rodzi się pytanie: czy może sam pozwolił się zabić (to tylko moje przypuszczenie)?

N.T.: Ale dlaczego?

W.M.: A co miał począć? Co go jeszcze czekało? Ważne pytanie: czy wiedział, że przygotowuje się ten krwawy czwartek, akcja odwetowa za postrzelenie Niemca? Że naziści przez cały dzień będą się mścili na Żydach – za przyzwoleniem swoich przełożonych? A jeśli wiedział, to dlaczego się nie ukrył, ale wyszedł na ulicę? Może świadomie dał się zabić, bo po prostu już nie było sensu żyć dalej, tym bardziej, że nie ocalał nikt z jego rodziny.

Myślę, że wtedy możliwość wyjazdu, nawet jeśli faktycznie ją miał, mogła go już po prostu nie interesować. Proszę sobie wyobrazić: w Drohobyczu getto, w Warszawie, dokąd Schulz teoretycznie miałby uciekać, też getto. I jak miałby uratować się w Warszawie? I jak by się tam dostał? Ten moment został bardzo dobrze opisany w książce Agaty Tuszyńskiej *Narieczona Schulza*³. Jest tam epizod, w którym Schulzowi śni się, że udało mu się uciec z Drohobycza i już jedzie do Warszawy, ale zostaje wyciągnięty z pociągu, gdyż rozpoznano go po charakterystycznym kształcie uszu i nosa. I ginie zakatowany w drodze do Warszawy gdzieś pośród przerażającej otchłani nocy – nigdy nie dotarł do tej republiki, twierdzy marzeń.

N.T.: Czy pryzmat doświadczenia pełnoskalowej wojny odkrywa nam Schulza na nowo?

W.M.: Myślę, że tak. Teraz rozumiem Schulza i jego twórczość o wiele głębiej. Właśnie teraz dochodzą do nas bolesne echa tego, co Schulz mógł przeżywać.

Schulz żył w strasznym stresie na długo przed śmiercią. Najpierw przyszli Sowieci, którzy zmuszali go do malowania obrazów i plakatów propagandowych – i on je malował, bo to była kwestia życia i śmierci. Do dziś zdarza mi się usłyszeć: Schulz to kolaborant, gdyż najpierw współpracował z Sowietami, a potem z Niemcami. Ale czy miał wybór?

Dlatego na SchulzFeście, który już dwukrotnie odbył się w czasie pełnoskalowej wojny, mówimy o Schulzu także w jej kontekście. Inaczej być nie może. Schulz jest zapewne inny w naszym dzisiejszym odczytaniu, wśród odgłosów naszej wojny. Dlatego jedna z festiwalowych dyskusji panelowych została zatytułowana „Pamięć: obecność, powroty”. Jest pamięć o Schulzu. Jest jego obecność, lecz inna, w kontekście nowej wojny. I jest nowy powrót Schulza – jeszcze bardziej zrozumiałego, bliższego, głębiej odczuwanego.

² W opowiadaniu Schulza *Republika marzeń* pojawia się idea stworzenia twierdzy-schronu dla ludzi spragnionych poezji, którzy chcą żyć w suwerennym państwie romantycznej literatury i fantazji.

³ Agata Tuszyńska, *Narieczona Schulza*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2015. W ukraińskim przekładzie Wiery Meniok książka ukazała się w 2018 roku w wydawnictwie „Knyhy XXI” w Czerniowcach.

N.T.: Jedyne na świecie muzeum Brunona Schulza, również założone przez Państwa, mieści się w jednym pokoju Uniwersytetu w Drohobyczu. Czy nie myśleli Państwo o przeprowadzce do bardziej przestronnego lokalu?

W.M.: To bardziej muzeum-idea, muzeum-recepcja niż muzeum eksponatów. Mieści się w tym pokoiku, bo jest on miejscem autentycznym. Tu była klasa, w której Schulz prowadził zajęcia z rysunku, a obok sali, w której mieści się teraz muzeum, była jego pracownia i tam nauczał robót ręcznych. W ogóle jestem za tym, żeby wszystkie miejsca w Drohobyczu bezpośrednio związane z życiem Schulza zostały zaznaczone w miejskiej przestrzeni.

N.T.: Co to za miejsca poza Muzeum Pokojem?

W.M.: Dom przy dawnej ulicy Floriańskiej (obecnie Jurija Drohobycza 12), w którym Schulz mieszkał. I właśnie tu podczas SchulzFestu 12 lipca 2024 roku świętowaliśmy jego urodziny – akustycznym spektaklem na podstawie opowiadania *Dodo* oraz działaniem performatywnym „Śpięcia sensów”⁴ w podziemiu.

Niestety, domu rodzinnego Schulzów, w którym Bruno się urodził, już nie ma, ale wiemy, gdzie stał, i zawsze czcimy tam jego pamięć, czytając fragmenty ze *Sklepów cynamonowych*.

Jest tak zwana willa Landaua, w której Schulz malował obrazy na ścianach. Reżyser Benjamin Geissler⁵ jeszcze na początku lat dwutysięcznych miał pomysł, żeby stworzyć tu centrum ukraińsko-polsko-niemiecko-żydowskiego dialogu. Wspólnie z profesorami Władysławem Panasem i Jerzym Jarzębskim oraz poetą i „archeologiem Schulza” Jerzym Ficowskim (wszyscy wtedy jeszcze żyli) napisaliśmy list otwarty, w którym argumentowaliśmy, dlaczego się nie zgadzamy. To dom kata, urządzenie w nim centrum jakiegokolwiek pojednania jest nie do pomyślenia.

Jest willa Bianki, choć to nie tyle miejsce związane z samym Schulzem, ile obraz literacki, topos metaforyczny wylaniający się z jego opowiadania *Wiosna*. Jednak dobrze, że już wszyscy drohobyczanie nazywają ten budynek willą Bianki. Obecnie mieści się tam Pałac Sztuki, w którym znajduje się ekspozycja poświęcona Schulzowi. Od 2004 roku tradycją festiwalu jest wspólna wędrówka do tych miejsc z czytaniem w różnych językach fragmentów utworów Schulza.

N.T.: Jurij Andruchowycz powiedział, że trzymałby się od Schulza z daleka (Andruchowycz 2021), a Pani?

W.M.: W przeciwieństwie do Jurija byłabym ogromnie zainteresowana rozmową z Schulzem. Jednak rozumiem, że wszystko zależałoby od niego. To do niego należałaby decyzja, czy wpuści mnie do swojego metaforycznego schronu, czy nie. I wtedy może udałoby mi się jak Deborze Vogel na jakiejś wspólnej fali z nim o czymś porozmawiać. A może

⁴ Wyrażenie pochodzi z eseju Brunona Schulza *Mityzacja rzeczywistości*: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów” (Schulz 1989: 366).

⁵ W roku 2001, dzięki konsultacjom Ficowskiego, podczas kręcenia filmu dokumentalnego *Odnaleźć obrazy*, Geissler odkrył w mieszkaniu szefa gestapo Feliksa Landaua malowidła ściennie Schulza, które wkrótce zostały nielegalnie wywiezione do Izraela.

i nie. Nie uciekałabym, to pewne, nie trzymałabym się z daleka. Słuchałabym, co mówi i jak mówi. To właśnie czuła jego narzeczona Józefina Szelińska, jeśli wierzyć literackiej biografii Szelińskiej napisanej przez Tuszyńską. Bo Schulz dla Józefiny nie był pociągający emocjonalnie czy fizycznie, jako mężczyzna – zainteresował ją tekstami, listami, opowieściami i rysunkami. Bowiem Schulz metafizyczny był o wiele ciekawszy niż Schulz – miejski ekscentryk.

N.T.: Jakie znaczenie ma obecnie Schulz dla ukraińskiej kultury?

W.M.: Po pierwsze, bez cienia przesady, Schulz to genialny pisarz i artysta. I bardzo mnie cieszy, że ukraińska młodzież to rozumie i interesuje się jego twórczością. Od 2012 roku w wydawnictwie A-BA-BA-HA-ŁA-MA-HA ukazało się już pięć dodruków jego utworów w tłumaczeniu Jurija Andruchowycza. Nakłady są ogromne. To wiele mówi.

Po drugie, Schulz to Drohobyczanin i tu przywołuję wielokulturowe konteksty dawnego Drohobycza – półtora miasta, jak je określił poeta Marian Hemar, bowiem wspólnie mieszkali tu Ukraińcy, Polacy i Żydzi.

A w szerszym rozumieniu ukraińskiej recepcji Schulza – jest on kluczem do uświadomienia sobie, że literatura i grafika na tak wysokim poziomie były częścią naszej historii.

To wszystko jest nasze, w wielogłosowości różnych kultur. To literatura, która nie wyczerpuje się w tym, co nazywamy tożsamością narodową. Bo skupianie się jedynie na własnej tożsamości narodowej oznacza odrzucanie innych narodowości. Dlatego należy raczej mówić o tożsamości kulturowej. Schulz jako artysta daje nam, Ukraińcom, to, za co w istocie dostała Nagrodę Nobla Olga Tokarczuk – literaturę ponad granicami, literaturę, która łączy, a nie dzieli.

Przekład z języka ukraińskiego:
Oksana Jaworska i Anna Skubaczewska-Pniewska

Bibliografia

- Andruchowycz, Jurij 2021. „Ja b trymaws' wid Szulca podali”. Rozm. Natalia Tkaczyk. <https://nova-polshcha.pl/article/yurii-andruchovich-ya-b-trimavsya-vid-shulca-podali/> [9.04.2026].
- Schulz, Bruno 1989. „Mityzacja rzeczywistości”. W: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. Jerzy Jarzębski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.



Widoki z ulic Krakowa
Fot. Areta Kowalska



W. Borowski.

VARIA

Iryna Matiash*

Kazimiera Iłłakowiczówna i Nadia Surowcowa – pierwsze kobiety na stanowiskach dyplomatycznych w Polsce i Ukrainie w świetle wspomnień i archiwów**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.012>

147

Wprowadzenie

Temat kobiet w dyplomacji od dłuższego czasu przyciąga uwagę badaczy w różnych krajach. W zdominowanej przez mężczyzn sferze dyplomacji kobiety najpierw zajmowały stanowiska techniczne (jako sekretarki, maszynistki, tłumaczki), dopiero w czasie I wojny światowej, w okresie przemian geopolitycznych i powstawania nowych państw, zaczęły

* Prof. dr hab. nauk historycznych, kierownik Centrum Studiów nad Ukrainą Studium Europy Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: historia dyplomacji, stosunki międzynarodowe, biografistyka, działania kobiet w dyplomacji, stosunki ukraińsko-polskie, dyplomacja publiczna i kulturalna, teoria przekładu, literatura.

E-mail: imatiash18@gmail.com | ORCID: 0000-0002-7565-1866.

** Artykuł napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowej Agencji Wymiany Akademickiej (program „Polonista”).

1–2(53) 2026

LITTERARIA COPERNICANA

ISSNp 1899-315X

ss. 147–158



pojawiać się na odpowiedzialnych stanowiskach w ministerstwach spraw zagranicznych i placówkach dyplomatycznych (FCO Historians 2018). Za pierwszą kobietę na placówce dyplomatycznej w Europie uważa się Nadieżdę Stanczową, córkę bułgarskiego polityka i dyplomaty Dimityra Stanczowa i francuskiej hrabiny Anny de Saint-Christophe (Markowa 2021). Stanczowa była tłumaczką bułgarskiej delegacji rządowej podczas podpisania 27 listopada 1919 roku traktatu pokojowego w Neuilly-sur-Seine pomiędzy krajami Ententy a Bułgarią. W roku 1922 została mianowana sekretarzem ambasady bułgarskiej w Stanach Zjednoczonych, ale po zabójstwie premiera Bułgarii Aleksandra Stambolijskiego w czerwcu 1923 roku zrezygnowała ze stanowiska dyplomatycznego. Pierwszą kobietą mianowaną ambasadorem została w listopadzie 1918 roku węgierska feministka i pacyfistka Rózsa Schwimmer, już w styczniu 1919 roku odwołana po zmianie władzy na Węgrzech (Demel 2012). W Stanach Zjednoczonych jako pierwsza kobieta na stanowisku dyplomatycznym znana jest Lucile Atcherson Curtis. Dzięki swojej wytrwałości, wiedzy i wsparciu organizacji kobiecych, pomimo ostrzeżeń Senatu przed wyjazdem młodej, niezamężnej kobiety za granicę jako dyplomaty, 5 grudnia 1922 roku została trzecim sekretarzem misji USA w Bernie (Greenwald 1999).

W światowym „rankingu” pierwszych kobiet na stanowiskach dyplomatycznych nie można pominąć nazwisk Kazimierzy Iłakowiczówny (1888–1983)¹ z Polski i Nadii Surowcowej (1896–1986) z Ukrainy. Obie trafiły do służby dyplomatycznej przez przypadek, ale swoją nominację ceniły jako ważną misję włączenia się w tworzenie dyplomacji narodowej w okresie odradzania się państwowości. Ich drogi życiowe były podobne. Żadna z nich nie należała do „rodziny dyplomatycznej” (Iłakowiczówna urodziła się w Wilnie jako nieślubne dziecko nauczycielki języków obcych oraz muzyki i śpiewu Barbary Iłakowiczówny i adwokata Klemensa Zana, syna słynnego poety Tomasza Zana; Surowcowa należała do zubożalej rodziny ziemiańskiej z Połtawy, jej ojciec Witalij Surowcow miał wykształcenie prawnicze, a matka Hanna Howerdowska była nauczycielką w kijowskim Gimnazjum Funduklijewskim). Obie kobiety studiowały na uniwersytetach (Iłakowiczówna – na Uniwersytecie Jagiellońskim, Surowcowa – na Uniwersytecie św. Włodzimierza w Kijowie), miały doświadczenie studiów za granicą (Iłakowiczówna była przez pięć miesięcy słuchaczką w University College w Oksfordzie na specjalnych kursach dla zagranicznych dziewcząt, organizowanych przez Stowarzyszenie na rzecz Edukacji Kobiet na Uniwersytecie Oksfordzkim, a Surowcowa obroniła pracę doktorską na temat „Bohdan Chmielnicki i idea państwowości ukraińskiej” na Uniwersytecie Wiedeńskim). Podczas I wojny światowej były pielęgniarkami (Iłakowiczówna spędziła dwa lata na froncie w polskim oddziale Wszechrosyjskiego Związku Ziemstw ds. Pomocy Chorym i Rannym Żołnierzom, Surowcowa ukończyła w Humaniu kurs dla siostr miłosierdzia w miejscowym szpitalu i pracowała jako starsza pielęgniarka w szpitalu otwartym przez społeczność ukraińską w Petersburgu). O ile jednak Iłakowiczówna, która w bardzo młodym wieku pojawiła się na horyzoncie polskiej literatury, zyskała niezaprzeczalny autorytet jako jedna z najwybitniejszych poetek, pisarka i tłumaczka wielokrotnie nagradzana za dorobek literacki, to głównym tekstem literackim Surowcowej stały się jej wspomnienia pisane w stalinowskich łagrach. Każda

¹ Data jej urodzenia jest sporna. Autorka biografii Iłakowiczówny, Joanna Kuciel-Frydryszak, uważa za właściwą datę urodzenia 6 sierpnia 1889 r. (Kuciel-Frydryszak 2017: 14). Siostra K. Iłakowiczówny, Barbara Czerwijowska, wskazuje rok 1888 (Zan-Czerwijowska 1991). Klemens Zan zmarł, jak wskazano na nagrobku, 28 marca 1889 r.

z nich była pierwszą kobietą w swoim kraju mianowaną na stanowisko dyplomatyczne – początkowo niskiej rangi. Później znacząco przysłużyły się dyplomacji, zarówno oficjalnej, jak i publicznej.

Na ich losy miały wpływ reżimy totalitarne. Surowcowa została w 1928 roku skazana na wygnanie „jako szpieg Polski i Niemiec”, przeszła przez wszystkie kręgi piekła stalinowskiego Gułagu i wróciła do domu dopiero kilka lat po śmierci sowieckiego przywódcy Józefa Stalina, 27 lutego 1957 roku. Iłakowiczówna również została zmuszona do opuszczenia na długi czas swojej ojczyzny – z powodu okupacji niemieckiej. We wrześniu 1939 roku była ewakuowana do Rumunii, cierpiała trudy uchodźczego życia, wróciła dopiero w grudniu 1947, a od roku 1948 mieszkała na stałe w Poznaniu.

Życie i twórczość Iłakowiczówny i Surowcowej są obecnie dość dobrze reprezentowane odpowiednio w historiografii polskiej i ukraińskiej (Matiasz 2023; Kuciel-Frydryszak 2017; Bystrzycki 2008; Ratajczak 1986; Marzec 2019; Jakymenko i in. 2016; Pluszcz 1985; Jakymenko 2010). Zarazem niewiele wiadomo o Iłakowiczównie w Ukrainie, a o Surowcowej w Polsce (Hnatiuk i in. 2018; Matiasz 2023; Matiasz 2024). Częścią ich losów, która przez długi czas była najmniej uwzględniana przez badaczy, jest ich działalność zawodowa w dziedzinie dyplomacji. Przyczyn tego można upatrywać w tym, że po pierwsze, głównym źródłem dla biografów Iłakowiczówny i Surowcowej były ich wspomnienia, które zawierają nieścisłości i luki; a po drugie, dla badaczy ich twórczości lub autorów biografii analiza działalności dyplomatycznej nie była priorytetem.

O czym Iłakowiczówna i Surowcowa (nie) opowiedziały w swoich wspomnieniach?

Obie autorki pisały teksty o życiu pełnym niezwykłych zdarzeń i spotkań z wyjątkowymi ludźmi jako refleksję nad swoimi doświadczeniami. Wspomnienia Iłakowiczówny to krótkie eseje pisane swobodnie, w większości bez relacjonowania wydarzeń – „obrazki”, często przedstawiane z humorem. Inną specyfikę mają wspomnienia Surowcowej – to próba „zapamiętania wszystkiego”, opowieść o tym, co było widziane, przedstawienia wydarzeń w porządku chronologicznym, wypełnione nazwiskami osób, z którymi się spotkała. Informacje o działalności dyplomatycznej często umykały uwadze autorek. Jednak wspomnienia Iłakowiczówny, publikowane w różnych latach, i Surowcowej, wydane dopiero po jej śmierci, dają wyobrażenie o ich działalności w dziedzinie dyplomacji, chociaż wymagają weryfikacji i uzupełnienia poprzez badanie dokumentów archiwalnych i prasy.

Pierwszą książką wspomnieniową Iłakowiczówny zawierającą odniesienia do jej służby dyplomatycznej jest *Ścieżka obok drogi* (Iłakowiczówna 1939) – wspomnienia o Józefie Piłsudskim, pełne osobistych wrażeń, zwykłego życia i codziennej pracy. Książka została napisana wkrótce po śmierci Marszałka, a ukazała się w grudniu 1938 roku z datą 1939. Iłakowiczówna miała świadomość, że jej refleksje i wspomnienia staną się kiedyś źródłem informacji o czasach, które należą do historii. Jednak publikację bezlitośnie skrytykowała publicystka Maria Jehanne Wielopolska (1939), która zarzuciła autorce wyolbrzymianie swojej roli, manipulację i fałszywe przedstawianie Piłsudskiego, a nawet obrażanie

członków jego rodziny. Środowisko literackie i czytelnicy zostali podzieleni: jedni popierali Wielopolską, inni Iłakowiczównę. Do grona przeciwników pisarki dołączył dyrektor Instytutu Józefa Piłsudskiego ppłk Wacław Lipiński, a w jej obronie stanęli zwłaszcza mieszkańcy Bydgoszczy (Dziennik Bydgoski 1939). Iłakowiczówna nie przyjęła wyzwania do literackiej polemiki. W jednym z wywiadów autorka zauważyła, że „proza wspomnieniowa *Ścieżka obok drogi* z roku 1938 od razu się rozprzedała” i zrobiła „sensacyjną karierę” (Skąpski 1959).

Dziś *Ścieżka obok drogi* znana jest jako jeden z literackich portretów Marszałka i wiele mówi o pracy Iłakowiczówny w MSZ. W rozdziale VI autorka opisała swój pierwszy dzień w MSZ, choć nie całkiem dokładnie podała datę otrzymania zaproszenia do pracy (był to 15 listopada 1918 roku a nie 18 listopada) i niedokładnie określiła swoje stanowisko jako jednego z sekretarzy gabinetu ministra (w rzeczywistości była młodszym referentem, urzędnikiem etatowym VIII stopnia służbowego z przydzieleniem najpierw do gabinetu ministra (BK PAN, Spuścizna Kazimierzy Iłakowiczówny, BK 12001/10, k. 118). Jednak stwierdziła, że została zaproszona do MSZ przez ówczesnego ministra spraw zagranicznych Tytusa Filipowicza i szczegółowo opisała swoje odczucia podczas wykonywania pierwszego zadania – było nim tłumaczenie na język francuski i przepisanie na maszynie tekstu telegramu notyfikującego „istnienie państwa polskiego niepodległego, obejmującego wszystkie ziemie zjednoczonej Polski” (Iłakowiczówna 2018: 149). Bezpośrednio angażowała się więc w stworzenie tej ważnej depechy skierowanej do innych krajów. Była dumna z tego, że dołączyła do dyplomacji w chwili, gdy państwo polskie odzyskało niepodległość, i mogła stać się częścią jego rodzącej się administracji.

W rozdziale VIII jest tragiczne wspomnienie o morderstwie prezydenta Gabriela Narutowicza z dodatkiem tekstu listu do redaktora „Kuriera Porannego”. Z przyszłym ministrem spraw zagranicznych i prezydentem Narutowiczem Iłakowiczówna zapoznała się podczas konferencji w Genui (10 kwietnia – 29 maja 1922 roku), gdzie przebywała jako tłumaczka polskiej delegacji. Uważała ministra za osobę „wspaniałomyślną, lojalną, sprawiedliwą, lekką w obcowaniu” (Iłakowiczówna 2018: 156). Jej sympatię wzbudzało również jego pochodzenie z Wileńszczyzny, gdzie sama spędziła dzieciństwo. 16 grudnia 1922 roku postrzelony przez zamachowca w galerii Zachęta Narutowicz zmarł w ramionach Iłakowiczówny w otoczeniu kolegów z MSZ.

Istotne dla badania jej służby dyplomatycznej są wspomnienia dotyczące rozważań nad zaproszeniem na stanowisko osobistego sekretarza ministra spraw wojskowych i poszukiwania rady u kolegów z MSZ (rozdział XVI). Iłakowiczówna podkreśla, że kluczowe było dla niej pozostawienie możliwości powrotu do MSZ, a w kolejnych rozdziałach wspomina, jak pozytywnie zmieniał się stosunek do niej kolegów z MSZ. Nie pisze jednak, że jej przeniesienie do Ministerstwa Spraw Wojskowych zostało oficjalnie zarejestrowane jako delegacja; pozostała wówczas pracownikiem MSZ (BK PAN, Spuścizna Kazimierzy Iłakowiczówny (1989–1983), sygn. 12001/10, k. 41-43, 48, 50, 109; sygn. 12005, k. 6). Stąd najwyraźniej w historiografii utrwaliła się formuła, że najpierw pracowała w MSZ, potem przez dziewięć lat jako sekretarka osobista ministra spraw wojskowych Józefa Piłsudskiego, a po jego śmierci wróciła do MSZ.

Rozdział XLI informuje o początkach jej działalności na polu dyplomacji publicznej, jak byśmy to teraz nazwali, czyli wygłaszania odczytów o niepodległej Polsce za granicą w celu kształtowania pozytywnego wizerunku państwa. Latem 1929 roku Iłakowiczówna

uzyskała zgodę ministra na wyjazd do Anglii w tym celu. Podczas rozmowy odważyła się zapytać, czy może o nim mówić w swoich wystąpieniach. Piłsudski się zgodził. W ten sposób poprzez swoje odczyty stała się łącznikiem między społeczeństwami innych krajów a Polską, opowiadając o niepodległej ojczyźnie i jej bohaterach.

Kolejne książki wspomnieniowe Iłłakowiczówna napisała już po powrocie z Rumunii. MSZ nie czekało na nią, jej mieszkanie w Warszawie zostało zniszczone podczas bombardowania w 1944 roku, więc w roku 1948 zamieszkała na stałe w Poznaniu. Tu rozpoczęła nowy etap życia jako pisarka, tłumaczka i nauczycielka języków obcych.

Surowcowa zaczęła pisać swoje wspomnienia w stalinowskich obozach pracy przymusowej. Zwolniona z więzienia dopiero po śmierci Józefa Stalina 5 marca 1953 roku, na stałe wróciła do domu. Podobnie jak Iłłakowiczówna, nie znalazła pracy w MSZ. Mieszkała w Humaniu, angażując się w działalność społeczną i literacką. Jednak w przeciwieństwie do Iłłakowiczówny, która była szanowana w PRL i otrzymała liczne nagrody, a jej książki od 1956 roku były stale wydawane, Surowcowa przez długi czas nie mogła znaleźć pracy i była wciąż inwigilowana przez służby specjalne.

Dla obu kobiet znaczący był rok 1957: Surowcowa została wtedy zrehabilitowana, a Iłłakowiczówna opublikowała swoją książkę wspomnieniową *Z rozbitego fotoplastikonu*. Te wspomnienia, a także wydane rok później *Niewczesne wynurzenia*, poświęcone są dzieciństwu i czasowi po ewakuacji, zawierają pewne informacje o „tourné” w 1937 roku (tak nazywała podróże zagraniczne z odczytami), w szczególności do Szwecji. Są to refleksje ze spotkań z polskimi rodzinami czy wrażenia z tego, co widziała w różnych krajach – gałązki kwitnących kasztanów, jabłoni i brzoskwiń w wazonach w domach i budynkach szkolnych w zimnej Szwecji czy piękne jasne klasy szkolne w Malmö (rozdział III *Z rozbitego fotoplastikonu*). Osobne rozdziały zawierają teksty przemówień wygłoszonych podczas wychodźstwa i po powrocie: *Różni moi przyjaciele*, *Różne aspekty wygania*. *Przemówienia do Polaków w Budapeszcie*, 1941, *Wrażenia i wiersze: Endre Ady. Pogadanka wygłoszona na Czwartku Literackim w Poznaniu w 1949, a później w wielu innych miejscach, Pozgonne Tuwimowi. Pogadanka z roku 1954, Coś niecoś o pisaniu wierszy. Pogadanka wygłoszona w 1957 w Poznaniu i Londynie, Dlaczego nie lubię książek. Pogadanka na Czwartku literackim w Poznaniu w 1955, powtórzona w Londynie w 1957*. W tych tekstach odniesienia do pracy dyplomatycznej są bardzo krótkie, a główną tezę historii życia poetki jest to, że „przez całe lata byłam nieludzkzo zaorany[m] urzędnikiem [...]” (2018: 499).

Swoją wspominkowo-anegdotyczną książkę *Trazymeński zajac* (1968), pełną wspomnień z dzieciństwa i o bliskich przyjaciółach, rozpoczyna od przywołania intelektualnych spotkań z ministrem Narutowiczem w domu Potulickich w Oborach, podkreślając w ten sposób krąg swoich kontaktów w MSZ. W rozdziale *Iwaszkiewicz i Syrenka* wspomina spotkanie w Danii z Jarosławem Iwaszkiewiczem, który również był jej kolegą w MSZ. Wartość tego rozdziału polega na szczegółowym opisie podróży, od spotkania na dworcu kolejowym po relacje prasowe z jej wizyty.

W rozdziale *Szynka Szebeki* z humorem wspomina swoje doświadczenia w roli kuriera dyplomatycznego, kiedy musiała przewozić pocztę dyplomatyczną i pieniądze do Londynu przez Gdańsk, Berlin, Kolonię i Paryż. Pieniądze były zapakowane w dwa duże worki. „Worki stanowiły istną zmołę, a w Gdańsku trzeba było z nimi szybko się prześiaść. Torba kurierska obciskała mi kark, do wagonu restauracyjnego bałam się pójść, a rano omal nie zapomniałam pod poduszką koperty z dewizami” – wspominała swoje

przeżycia (Iłakowiczówna 2018: 627). Fakt, że gdy jeden z „uroczystych worków z pieczęciami” został w Berlinie otwarty w jej obecności, okazało się, że zawierał nie pieniądze, a „ogromną szynkę dla ministra”, spowodował rozczarowanie poetki misją (Iłakowiczówna 2018: 627).

Rozdział *Pierwsze poznanie Poznania* poświęcony jest wspomnieniom o wydarzeniach rozgrywających się w sierpniu 1920 roku. Wtedy w związku ze zbliżaniem się bolszewików do Warszawy MSZ zostało ewakuowane do Poznania. Oprócz obowiązków służbowych Iłakowiczówna miała misję specjalną: jechała jako opiekunka chorego szefa referatu mniejszości narodowych Rogera Raczyńskiego, towarzysząc mu do szpitala. Musiała podróżować z pacjentem leżącym na noszach w wagonie towarowym. Byli bliskimi przyjaciółmi, a w ich kręgu krążyły plotki o wzajemnej miłości. Później jednak ich losy się rozeszły.

W rozdziale *Szczęśliwy traf* opisuje swój sukces w Genewie z odczytem *Wieża Babel* na temat „moralnego rozbrojenia”, a w rozdziale *Kontredans z koniem* – drugie wystąpienie na tej samej konferencji, *Dlaczego wrogowie godni są miłości*, oraz rozmowę z żoną prezydenta Tomasza Masaryka w Pradze. Każda drobna uwaga we wspomnieniach dostarcza nowych „puzzle” do odtworzenia całościowego obrazu działalności Iłakowiczówny na polu dyplomacji. Wspomnienia nie mówią nam jednak o przebiegu jej służby dyplomatycznej ani o starannym przygotowaniu do wykładów za granicą, ani o jej bliskich kontaktach z instytucjami dyplomatycznymi, którym MSZ powierzyło towarzyszenie jej wystąpieniom w kraju przyjmującym.

Wspomnienia Surowcowej są raczej próbą odtworzenia wydarzeń w kolejności chronologicznej, opowiedzenia o otoczeniu w danym momencie i o doświadczeniach z tamtego okresu. Jak zaznaczyła autorka, w momencie pisania tekstu nie dysponowała dokumentami, miała więc świadomość, że w jej wspomnieniach są błędy. Pamiętniki zaczęto publikować po jej śmierci – w 1990 roku w roczniku „Nauka i Kultura”, a w 1996 ukazały się w osobnym tomie przy wsparciu finansowym montrealskiego oddziału Związku Kobiet Ukraińskich w Kanadzie.

Osobne rozdziały wspomnień poświęcone są służbie dyplomatycznej: *Kyjiw. 1917–1918* (Kijów. 1917–1918), *Het’manat* (Hetmanat), *Maniwc* (Manowce), *Szwejcarija* (Szwajcaria), *Wiedeń* (Wiedeń). Żaden z nich nie ma jednak tytułu związanego z jej działalnością dyplomatyczną. Surowcowa „wpisuje” swoją pracę na stanowisku dyplomatycznym w ogólne tło swego życia, życia kraju i świata. Ze wspomnień wiadomo, że pojawienie się w dyplomacji zawdzięczała przypadkowemu spotkaniu w Kijowie z Igorem Loskim, znajomym z Petersburga. Ojciec Igora, Kost Loski, od 20 września 1917 roku pełnił funkcję szefa Wydziału Emigracji, Uchodźców i Więźniów w Sekretariacie Spraw Wewnętrznych Sekretariatu Generalnego Ukraińskiej Rady Centralnej. Na prośbę syna zatrudnił Surowcową jako maszynistkę. Znała języki obce i technikę pisania na maszynie, potrafiła opanować nowe umiejętności i łatwo komunikowała się z gośćmi. 6 grudnia 1917 roku Kost Loski stanął na czele biura Sekretariatu Spraw Międzynarodowych Sekretariatu Generalnego Ukraińskiej Rady Centralnej. Surowcowa przeniosła się tam wraz ze swoim przełożonym, a 22 grudnia 1917 roku znalazła się na stanowisku referenta w Generalnym Sekretariacie Spraw Zagranicznych, który został zreorganizowany z Sekretariatu Spraw Międzynarodowych. Poczucie zaangażowania „w samo źródło polityki, w sprawy międzynarodowe” stało się silnym motywem jej awansu zawodowego (Surowcewa 1996: 75). We wspomnieniach

podkreślała, że „z urzędniczek oddziału do spraw uchodźców stała się naczelnikiem wydziału ogólnego MSZ” (Surowcewa 1996: 75). Jednak jej pamięć była nieco zawodna, jeśli chodzi o nazwy departamentów, w których pracowała.

W rozdziale *Het'manat* wspomina, że po dojściu do władzy w Ukrainie hetmana Pawła Skoropadskiego 29 kwietnia 1918 roku pozostała w pracy w MSZ. W czasach Hetmanatu ukończyła Kursy Konsularne („Akademię Konsularną”, jak ją nazywała), zdobywając specjalistyczne wykształcenie. To wydarzenie było naprawdę znaczące w jej życiu. Po pierwsze dlatego, że „była to nowość dla ówczesnych kobiet” (Surowcewa 1996: 82). Po drugie, z dyplomem ukończenia Kursów Konsularnych mogła być powołana na wysokie stanowiska dyplomatyczne.

Wspomnienia Surowcowej o organizacji konferencji prasowych w MSZ potwierdzają istnienie tej formy *public relations* w MSZ Państwa Ukraińskiego. Klęska mocarstw centralnych w wojnie, kryzys Hetmanatu i wybuch powstania antyhetmańskiego w listopadzie 1918 roku zasadniczo zmieniły sytuację w Kijowie. Jako oficjalny przedstawiciel MSZ, w imieniu ministra, Surowcewa brała udział w konferencjach prasowych zorganizowanych dla dziennikarzy. Wraz z przedstawicielami dowództwa i MSW, którzy informowali prasę o sytuacji w stolicy i rządzie, w porozumieniu z ministrem przekazywała informacje o sprawach międzynarodowych. W ten sposób Surowcewa stała się pierwszym rzecznikiem ukraińskiego MSZ.

Pozostała na swoim stanowisku po abdykacji hetmana Skoropadskiego i przywróceniu Ukraińskiej Republiki Ludowej. Wkrótce została włączona do delegacji rządowej do Paryża na konferencję pokojową, która rozpoczynała się 18 stycznia 1919 roku, jako sekretarz biura informacji i sekretarz biblioteki. Delegacja miała składać się z możliwie największej grupy dziennikarzy i biura informacyjnego, planowano także utworzenie ukraińskiej biblioteki lub przynajmniej półki z ukraińskimi książkami, aby stworzyć pozytywny wizerunek Ukrainy wśród uczestników konferencji. Dla Surowcowej Paryż był „centrum światowej polityki, siedzibą najwybitniejszych dyplomatów” (Surowcewa 1996: 89). Zebrała niezbędne dokumenty, publikacje do stworzenia biblioteki i zorganizowania wystaw książek o Ukrainie, a także materiały etnograficzne do dekoracji pomieszczeń. Poprzez literaturę i tradycje narodowe planowała opowiedzieć o Ukrainie, używając narzędzi, które wiele lat później zostaną uznane za instrumenty dyplomacji kulturalnej (Kosecki [&] Stawarz 2006; Cultural Diplomacy 2004; Matiasz i in. 2021).

Podróż nie była jednak łatwa i według wspomnień Surowcowej jej i kilku innym członkom delegacji nie udało się dotrzeć do Paryża. Dzięki wizom wydanym przez szwajcarskiego konsula w Kijowie, Gabriela Enny'ego, udało im się jednak dostać do Szwajcarii. W Bernie Surowcewa rozpoczęła współpracę z grupą kobiet, które zakładały Ukraińską Sekcję Międzynarodowej Ligi Kobiet na rzecz Pokoju i Wolności. Jednak wkrótce otrzymała informację, że wydano rozkaz powrotu tych członkiń misji, które nie dotarły do miejsca przeznaczenia. W osobnym rozdziale Surowcewa opisuje, jak wyjechała do Wiednia, wstąpiła na Uniwersytet Wiedeński, obroniła pracę doktorską, uczestniczyła w ruchu kobiecym, zainteresowała się współpracą z austriackimi i niemieckimi organizacjami komunistycznymi i rozpoczęła współpracę z Misją Ukraińskiego Związku Radzieckiego i jej szefem, Jurijem Kociubynskim. Stamtąd rozpoczęła się jej „podróż” do stalinowskich obozów.

Archiwa jako narzędzie do wypełniania luk we wspomnieniach

Odpowiedzi na pytania, których Iłakowiczówna i Surowcowa nie udzieliły w swoich wspomnieniach o służbie dyplomatycznej, dostarczają archiwa. Źródła do badania losów obu bohaterek przechowywane są w polskich i ukraińskich archiwach, bibliotekach i muzeach. Największa część spuścizny archiwalnej Iłakowiczówny jest dostępna dla badaczy w Bibliotece Kórnickiej PAN (Spuścizna Kazimierzy Iłakowiczówny (1889–1983), sygn. 12001–12118). Znajdują się tu jej paszporty dyplomatyczne, informacje o stanowiskach w MSZ oraz dowody ciągłości pracy od 1918 do 1939 roku, kontakty z MSZ w sprawie powrotu Iłakowiczówny z Rumunii po pobycie tam podczas II wojny światowej, materiały przygotowawcze i szczegółowe raporty z zagranicznych podróży służbowych jako doradcy MSZ, wycinki z prasy zagranicznej, nagrody i korespondencja dotycząca pozwoleń na przyjmowanie nagród zagranicznych. Dokumenty dotyczące jej działalności dyplomatycznej, informacje o podróżach Iłakowiczówny do różnych krajów z wykładami na temat niepodległej Polski i wybitnych Polaków dla zagranicznych słuchaczy i Polonii i o recytacjach oraz liczne fotografie (w szczególności z wydarzeń, które miały miejsce w czasie jej pracy w MSZ) zachowały się także w Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Narodowym Archiwum Cyfrowym, Archiwach Państwowych w Toruniu i Szczecinie, Archiwum Polskiej Akademii Nauk. Korespondencja przechowywana jest również w bibliotekach polskich, w szczególności w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Witolda Belzy w Bydgoszczy, Bibliotece Ossolineum – Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, Bibliotece Raczyńskich i Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu oraz innych. Zbiory dokumentalne są interesujące dla badań nad działalnością dyplomatyczną Iłakowiczówny i stanowią podstawę do wypełniania luk we wspomnieniach.

Główny zbiór dokumentów związanych z życiem Surowcowej przechowywany jest w Centralnym Państwowym Archiwum-Muzeum Literatury i Sztuki Ukrainy w Kijowie. Dokumenty związane z jej pracą w MSZ zachowały się w Centralnym Państwowym Archiwum Wyższych Władz i Administracji Ukrainy, w Sektorowym Archiwum Państwowym Służby Bezpieczeństwa Ukrainy. Niektóre rozproszone dokumenty na ten temat znajdują się w Archiwum Państwowym obwodu Charkowskiego, w Domu-Muzeum Surowcowej w Humaniu, w archiwach austriackich, kanadyjskich i rosyjskich.

Źródła historyczne pozwalają poznać szczegóły przebiegu służby dyplomatycznej obu bohaterek. Z dokumentów archiwalnych wynika, że Iłakowiczówna pełniła służbę dyplomatyczną od 15 listopada 1918 roku do 2 sierpnia 1945 roku (BK PAN, Spuścizna Kazimierzy Iłakowiczówny (1889–1983), sygn. 12001/10, k. 68). Wkrótce została przeniesiona na wydział polityczny do sekcji politycznej na stanowisko młodszego referenta do spraw skandynawskich. Była jedyną kobietą pośród 17 współpracowników sekcji. Jej warunki pracy ulegały zmianie ze względu na szczególne wymagania wobec kobiet w MSZ: w latach 1923–1925 została przeniesiona z etatu na kontrakt. Podczas pracy na stanowisku osobistego sekretarza ministra spraw wojskowych 1 lipca 1928 roku dostała nominację na radcę MSZ wraz ze podniesieniem rangi (BK PAN, Spuścizna Kazimierzy Iłakowiczówny (1889–1983), sygn. 12001/10, k. 72).

W 1929 roku Iłłakowiczówna przy poparciu i zgodzie marszałka Piłsudskiego rozpoczęła podróże zagraniczne z odczytami dla obcokrajowców w językach angielskim, francuskim i niemieckim. W latach 1929–1935 odwiedziła Zjednoczone Królestwo Wielkiej Brytanii i Irlandii Północnej, Holandię, Niemcy, Czechosłowację, Szwajcarię. Dostrzegając za granicą olbrzymią rzeszę polskich robotników przebywających na emigracji, prowadziła dla nich wykłady-recytacje w języku polskim w formie popularnych wykładów-opowiadań oraz czytanie wierszy religijnych i patriotycznych.

Na etatowe stanowisko do MSZ w referacie politycznym gabinetu ministra jako radca ministerialny wróciła w rok po śmierci Piłsudskiego 18 maja 1936 roku. Po powrocie skupiła się na wyjazdach zagranicznych z odczytami i recytacjami dla słuchaczy zagranicznych i Polonii. Pierwszym krajem, do którego pojechała, była Bułgaria. W latach 1936–1938 odwiedziła także Rumunię, Anglię, Irlandię, Szwajcarię, Szwecję, Estonię, Finlandię i Holandię. We wrześniu 1939 roku rozpoczęła się jej ewakuacja w formie urlopu bez daty zakończenia z możliwością powrotu do pracy w MSZ po zakończeniu wojny. Do powrotu do służby dyplomatycznej jednak nie doszło, bo na swój wniosek złożony w 1945 roku Iłłakowiczówna dostała odpowiedź, że MSZ uznało oficjalne stosunki z nią za zakończone 2 sierpnia 1945 roku (BK PAN, Spuścizna Kazimierzy Iłłakowiczówny (1989–1983), sygn. 12001/10, k. 110).

Dokumenty archiwalne pozwalają nam również wyjaśnić szczegóły przebiegu służby dyplomatycznej Surowcowej. Rozpoczęła ją jako referentka w Sekretariacie Spraw Zagranicznych Sekretariatu Generalnego Ukraińskiej Rady Centralnej w Ukraińskiej Republice Ludowej, utworzonym 22 grudnia 1917 roku. Od 29 marca 1918 roku pełniła funkcję referentki w wydziale konsularnym, a 16 kwietnia została mianowana kierownikiem wydziału politycznego w Departamencie MSZ, zaś 16 lipca 1918 roku – szefową wydziału prasowego. Z tego stanowiska wyjechała do Paryża i wróciła siedem lat później, gdy Ukraina utraciła już niepodległość i była częścią ZSRR (Centralnyj derżawnyj archiw wyszczych orhaniw władı i uprawlinnia Ukrajinı, f. 3766, spr. 2, k. 37; spr. 5, k. 15).

Podczas pobytu w Wiedniu ściśle współpracowała z organizacjami kobiecymi, uczestniczyła w kongresie Międzynarodowej Ligi Kobiet na rzecz Pokoju i Wolności w Hadze i Dreźnie, kongresie związków zawodowych w Amsterdamie, została wiceprzewodniczącą Związku Dziennikarzy Prasy Robotniczej w Wiedniu. Później otrzymała zaproszenie na tournée z wykładami po miastach Stanów Zjednoczonych. Jednak o rozwoju dalszych wydarzeń w jej życiu zadecydowała jej współpraca z sowieckimi dyplomatami. Wiosną 1925 roku Surowcowa wróciła do Charkowa, przez pewien czas pracowała w redakcji Wszechukraińskiego Zarządu Filmowo-Fotograficznego, recenzowała scenariusze filmowe. Wkrótce na zaproszenie szefa wydziału prasowego Ludowego Komisariatu Spraw Zagranicznych Hryca Petrenki przeniosła się do wydziału prasowego LKSZ Ukraińskiej SRR jako redaktor-referent, zajmowała się codziennym streszczaniem prasy anglojęzycznej i emigracyjnej dla Komisarza Ludowego, przygotowywała comiesięczne biuletyny prasy zagranicznej dla wszystkich komisarzy ludowych i była tłumaczką zagranicznych gości LKSZ Ukraińskiej SRR podczas ich wizyt w Charkowie. W tym czasie konsulaty generalne Niemiec i Polski mieściły się właśnie w Charkowie. Konsul Generalny RP Konstanty Zaremba-Skrzyński, osoba o różnorodnych zainteresowaniach, interesująca się literaturą i z doświadczeniem dziennikarskim, organizował w pomieszczeniach konsulatu przyjęcia towarzyskie – *jours fixes*, które gromadziły charkowskich intelektualistów: prawników, lekarzy, nauczycieli

i studentów. Uczestniczył w nich m.in. śpiewak operowy Mychajło Goliński, współpracujący w tym czasie z Operą Pomorską w Bydgoszczy. Bywali tutaj również przedstawiciele Pełnomocnika Ludowego Komisariatu Spraw Zagranicznych ZSRR przy LKSZ Ukraińskiej SRR. Ci, zaraz po wizycie w konsulacie, napisali szczegółowe raporty na temat zachowania gospodarza przyjęcia oraz wyrazili swoje podejrzenia co do działalności zawodowej Zaremby-Skrzyńskiego. Sowieckie służby specjalne miały za zadanie stałe monitorowanie działań dyplomatów, widząc w nich gromadzenie informacji, które można by wykorzystać przeciwko ZSRR. Surowcowa była stałą uczestniczką spotkań w Konsulacie Generalnym RP. Jesienią 1927 roku została aresztowana pod zarzutem szpiegostwa na rzecz Polski, a 28 maja 1928 roku skazana na pięć lat łagrów (Hałuzewy archiw Służby Bezpieki Ukrainy, f. 6, spr. 36584-FP. Sprawa kryminalna dotycząca oskarżenia gr. Petrenko G. G. i Surowcowa N. W. i materiały dotyczące ich rehabilitacji, 9 listopada 1927 – 9 stycznia 1991, k. 116–117). Konsula Zarembę-Skrzyńskiego 18 czerwca 1928 roku odwołano do Warszawy. Wtedy Surowcowa zdała sobie sprawę z podstępności sowieckiej propagandy.

Podsumowanie

Analiza wspomnień Iłakowiczówny i Surowcowej z perspektywy badania działalności auterek jako dyplmatek pozwala na sformułowanie pewnych uogólnień. Obie autorki piisały swoje wspomnienia w różnych okresach życia i nie dążyły do szczegółowego opisu swej pracy na polu dyplomacji. Dlatego relacjonowanie tych aspektów działalności Iłakowiczówny i Surowcowej ma podobny, mozaikowy charakter, lecz z rozproszonych szkiców i wspomnień można wyrobić sobie pojęcie o ich działalności na stanowiskach dyplomatycznych. Wspomnienia różnią się formą, poziomem szczegółowości i logiką prezentacji, ale jedne i drugie zawierają informacje osobiste.

Obie autorki były pierwszymi kobietami na odpowiedzialnych stanowiskach w ministerstwach spraw zagranicznych w swoich krajach, choć do służby dyplomatycznej trafiły przypadkiem. Żadna z nich nie pracowała w placówkach dyplomatycznych innych niż Ministerstwo Spraw Zagranicznych. Obie nie tylko piastowały stanowiska oficjalne, ale także, w mniejszym lub większym stopniu, posługiwały się narzędziami, które później nazwano narzędziami dyplomacji publicznej.

Ich motywy napisania wspomnień były podobne, lecz nie identyczne. Obie najwyraźniej chciały uchwycić wydarzenia, które uważały za ważne. Jednakże Surowcowa piisała wspomnienia o swoim życiu w obozach stalinowskich, praktycznie bez nadziei na ich publikację, a Iłakowiczówna odtwarzała wydarzenia, w których miała okazję uczestniczyć, przede wszystkim po to, aby ukazać je czytelnikom. Wspomnienia Surowcowej charakteryzują się przy tym większą faktograficznością, Iłakowiczówna piisała bardziej impresyjnie.

Sięgnięcie, oprócz wspomnień, do dokumentów archiwalnych w celu pełniejszego odtworzenia działalności dyplomatycznej Iłakowiczówny i Surowcowej oraz zrozumienia ich roli w historii dyplomacji pokazuje, że ich praca w instytucjach dyplomatycznych była przejawem odpowiedzialności, uczciwości i profesjonalizmu, a ich nazwiska powinny znaleźć się wśród nazwisk pierwszych kobiet na odpowiedzialnych stanowiskach na szczeblu światowym.

Bibliografia

- Biblioteka Kórnicka PAN. Spuścizna Kazimierza Iłakowiczówny (1989–1983), sygn. 12001/10.
- Centralnyj derżawnyj archiw wyszczych orhaniw władzy ta uprawlinnia Ukrainy, f. 3766: Ministerstwo zakordonnych spraw Ukrainy'koji Derżawy, misto Kyjiw, 1918, spr. 2, k. 37; spr. 5, k. 15.
- FCO Historians 2018. *Women And The Foreign Office: A History*. History Notes: Issue 20 London: Foreign & Commonwealth Office. https://assets.publishing.service.gov.uk/media/5bbf570040f0b6385452227f/Women_in_Diplomacy_History_Note__2nd_Edition_.pdf [15.12.2024].
- Cultural Diplomacy: Recommendations & Research*. Center for Arts and Culture 2004. Washington, DC: Center for Arts and Culture. <https://intranet.americansforthearts.org/sites/default/files/CulturalDiplomacy.pdf> [15.12.2024].
- Demel, Julie Anne 2012. „Female »Diplomats« in Europe from 1815 to the Present: Digital Encyclopedia of European History”. <https://ehne.fr/en/encyclopedia/themes/gender-and-europe/gender-citizenship-in-europe/female-%E2%80%9Cdiploamats%E2%80%9D-in-europe-1815-present> [15.12.2024].
- Greenwald, Marilyn S. 1999. *A Woman of the Times Journalism, Feminism, and the Career of Charlotte Curtis*. Athens: Ohio University Press.
- Hałuzewy derżawnyj archiw Służby Bezpeky Ukrainy, f. 6, spr. 36584-FP, k. 116–117.
- Hnatiuk, Oleksandra [&] Katażyna Kotyns'ka [&] Iwona Boruszkows'ka 2018. *Modernistky. Antologija pols'koji żinoczoji prozy miżwojennoho periodu*. Lwiw: Wydawnictwo Staroho Lewa.
- Iłakowiczówna, Kazimiera 1939. *Ścieżka obok drogi*. Warszawa-Lwów: Nakładem Księgarni A. Krawczyński.
- 2018. *Proza*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jakymenko, Ludmyła [&] Ihor Krywoszeja 2016. *Nadija Surowcowa (1896–1985): u poszukach wtraczenoho času*. Umań: Soczins'kyj M. M.
- Jakymenko, Ludmyła 2010. *Nadija Surowcowa: żyttia ta tworcziśť (1896–1985 rr.)*. Łuhans'k [s.n.].
- Kosecki, Adam [&] Andrzej Stawarz (red.) 2006. *Polska dyplomacja kulturalna po roku 1918. Osiągnięcia, potrzeby, perspektywy*. Warszawa-Pułtusk: Muzeum Niepodległości w Warszawie; Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora w Pułtusku; Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Kuciel-Frydryszak, Joanna 2017. *Iłla. Opowieść o Kazimierze Iłakowiczównie*. Warszawa: Marginesy.
- Markowa, Chortenzija 2021. „Nadeżda Stanczowa – pyrwała żena dyplomaty, kojato pazela tajny na 8 ezika”. <https://www.168chasa.bg/article/9870598> [15.12.2024].
- Marzec, Lucyna 2019. „Archiwum w biografii. Biograf/ka w archiwum”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 35: 371–391.
- Matiasz, Iryna 2023. „Służba dyplomatyczna Nadii Surowcowej. Pierwsza kobieta na kierowniczym stanowisku w MSZ Ukrainy”. W: Iwona Dadej (red.). *Historie swą piszcie same. Polityka, historiografia i muzealne narracje z perspektywy kobiet*. Warszawa: IH PAN, Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku.
- Matiasz, Iryna [&] Wiktor Matwijenko (red.) 2021. *Kulturna dyplomacija: nawcz. posib. Kyjiw. nac. un-t im. Tarasa Szewczenka, In-t miżnar. widnosyn, Nauk. t-wo istoriji dyplomaciji ta miżnar. widnosyn*. Kyjiw: DP „HDIP”.
- Matiasz, Iryna 2024. „Perszi żinky na widpowidalnij posadi w zownisznipolitycznomu widomstwi w Ukraini j Polsczi (Kazymyra Iłakowycz i Nadija Surowcowa)”. W: Stepan Widnians'kyj (red.). *Miżnarodni zwjazky Ukrainy: naukowiy poszuki i znachidky*. Vyp. 33. Kyjiw: In-t istoriji Ukrainy NAN Ukrainy.
- Pluszcz, Leonid 1985. „Pamjati Nadiji Surowcowoju: spohady”. *Suczasnist'* 12: 84–90.

- Pytel, Jan Kanty (red.) 2008. *Kiedy przebiję się źródło, napiją się wszyscy. W 25 rocznicę odejścia Kazimierza Iłłakowiczówny*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Teologiczny.
- Ratajczak, Józef 1986. *Lekcje u Iłłakowiczówny (szkice, wspomnienia, listy i wiersze)*. Poznań: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Skąpski, Michał 1959. „Moja przygoda z literaturą”, *Głos Wielkopolski*, 24/26 grudnia 1959: 8.
- Surowcewa, Nadija 1996. *Spohady*. Kyjiw: Wydawnictwo im. Ołeny Telihi.
- „Wieczór autorski Kazimierzy Iłłakowiczówny” 1939. *Dziennik Bydgoski* 49: 11.
- Wielopolska, Maria 1939. *Pliszka w jaskini lwa: rozważania nad książką panny Iłłakowiczówny „Ścieżka obok drogi”*. Warszawa: Drukarnia Józefa Zielony.



Liudmyla Danylenko*

«Варшавський потяг» перетнув «залізну завісу»

Україна і польська культура в художньому осмисленні антирадянського спротиву

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.013>

Аналіз досліджень

Проблема взаємин суспільної пам'яті з травматичним, зокрема й радянським, минулим, є однією з актуальних у сучасному гуманітарному дискурсі. Така пам'ять не є сталою і однорідною, а отже, по-різному формує уявлення про пережите, особливо коли йдеться про незручний досвід. Польський дослідник Мар'ян Голька пише:

Суспільна пам'ять – це суспільно створюване, перетворюване, відносно уніфіковане і сприймане знання, яке стосується минулого певної спільноти. Це знання охоплює різні змісти, воно виконує різні функції, існує завдяки різним культурним носіям і потрапляє до свідомості осіб із різних джерел. Відносна уніфікація цього знання настає саме завдяки механізмам суспільного життя. У такий спосіб у даній групі здійснюється відносна уніфікація уявлень щодо минулого (Golka 2022: 29–30).

* Людмила Даниленко, кандидат філологічних наук, Державний університет інформаційно-комунікаційних технологій, докторантка Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Наукові інтереси: пам'ять та ідентичність у сучасній прозі.

E-mail: ladadana17@gmail.com | ORCID: 0000-0002-8617-6378.

Формування пам'яті спільнотою залежить від її самовираження на певній території проживання, від знання власної історії, виявів культури і збереження традицій. М. Голька зауважує, що природа спільної пам'яті може виявлятися «в суспільному бутті різної величини і характеру, з різним ступенем зчеплення і дистанції, ба навіть взаємного віддалення» (Golka 2022: 33).

«Умовою неоднорідності суспільства» українська історикиня Алла Киридон називає «несформованість, строкатість та мозаїчність» його ідентичності (Kyrydon 2016: 85). Це притаманно країнам, які були охоплені комуністичним впливом. «Вагомою проблемою для України, – наголошує науковиця, – є перервність еволюційного шляху формування української ідентичності», «двоїстий процес» в самоідентифікації народу, коли одні усвідомлюють себе «громадянами нової національної держави», а інші – «громадянами колишнього багатонаціонального утворення» (Kyrydon 2016: 93, 95). А. Киридон звертає увагу на явище «символічного універсуму», який «окреслює символічні кордони спільноти за допомогою маркерів, що „випромінюють” смисли, норми й емоції» (Kyrydon 2016: 97). Серед таких маркерів можуть бути знакові події та герої, чиє визнання викликає конфлікти в середовищі з двоїстими ідеями, або ж явища повсякденного позаполітичного життя, що згадуються як спільні пригоди («діставання» речей в умовах дефіциту, інтерес до закордонного способу життя, вільне вираження емоцій на футбольних матчах тощо). Водночас і те, й інше потребує переосмислення заради визнання проблем сьогодення: якими є українці у війні на полі бою, в тилу, в еміграції, в окупації?

Вичерпні знання про колоніальні травми мають «оздоровити» суспільство, що прагне вибороти свободу і жити в сильній державі. З огляду на це прийнятною є теорія знань про колоніальне минуле, а саме «деколоніальний проєкт», який пропонує для осмислення Агнешка Матусяк. Науковиця вказує:

У деколоніальному проєкті, на відміну від постколоніальної оптики, йдеться не про переміщення периферійних цінностей на місце центральних, а про вироблення нових транс-цінностей, що дають змогу для перформативного відрізання себе від імперсько-колоніальної логіки бінарності (Matusiak 2020: 25).

Небезпечними посткомуністичними викликами А. Матусяк вважає виклики «політичні, ідеологічні, культурні, ментальні, психологічні». Вони спричиняють «довготривалі наслідки і супутні втрати, з якими суспільство й індивід мусять упоратися» (Matusiak 2020: 27). Смисли світобачення суспільства в стані оговтання від травм переконливо відображені в мистецтві, зокрема в художній літературі.

Виклад основного матеріалу

Автори сучасної української прози вправно опрацьовують ландшафт радянського минулого, творять так, щоб образи і сенси сприймалися як аргументи для засудження колоніалізму та недопущення його в майбутньому. Тоталітарній політиці, безликіості соціуму, примітивному повсякденню вони протиставляють боротьбу

правозахисників-дисидентів, свободу думки шістдесятників, намагання звичайної молоді заявити про себе через музику, одяг, поведінку. Знання про минуле письменники передають достовірно, суспільну пам'ять наповнюють смислами про людську індивідуальність та гідність. Часто предметом художнього мислення стає особистий досвід авторів, простір, у якому вони перебували колись, тому сучасній прозі про радянський період притаманна автобіографічність і художня документальність. Відтворення пам'яті покладається на поколіннєві й територіальні принципи, тобто залежить від часу і місця, в яких формувалася особистість наратора.

У контексті викриття колоніального минулого цікаві твори письменників, чий життєвий досвід формувався на заході України – території, де радянська ідеологія завжди сприймалася безкомпромісно ворожою, збройна боротьба проти комуністів продовжувалася аж до середини XX століття, а духовне протистояння насильницькому загарбанню не втихало ніколи. Отож сучасні автори відтворюють свої роки перебування в СРСР здебільшого жартівливо й дотепно, але водночас і гірко-іронічно, адже то був досвід виборювання права на свободу в умовах тотального державного нагляду. Щоб захопити симпатією до особистого минулого і викликати співчуття до вимушеного перебування за «залізною завісою», кожен із митців застосовує оригінальні художньо-стильові рішення.

Західні області України здавна активно користувалися перевагами свого прикордонного розташування з Європою. Радянська влада не могла впливати на географічне розташування, а її спроби посилити контроль над регіоном з неформальним європейським статусом лише зміцнювали спротив. Обставини галицької непокори радянській колонізації письменники відтворили на основі захопливих пригод, романтичних історій і знакових суспільних явищ. У картинах повсякдення, в атмосфері соціуму вони показали свою «жахливо-солодку юність» (Andrukhovych 2007: 41), а також оточення з антирадянськими почуттями і устремлінням до європейських цінностей.

«Варшавський потяг» – метафора часу

Оригінальне трактування кордону як зв'язку України з Європою, найперше з Польщею, представлено в есеї Юрія Андруховича «Фантазія на тему прозорості» (2003). Проблема єднання-роз'єднання двох світів письменник заклав у метафору «Варшавський потяг». Через дитячі спогади про споглядання потяга на пероні вокзалу в Івано-Франківську він розкрив глибокі смисли, змалював реальну картину минулого – перебування в СРСР, закритому просторі з можливістю лише на мить побачити інакший світ. Міжнародний швидкий потяг «курсував від моря до моря», «у найкращі свої часи він сполучав польський Гданськ із болгарською Варною» (Andrukhovych 2007: 100), а в Івано-Франківську зупинявся лише на п'ятнадцять хвилин. Транзитні пасажирки-поляки «не мали права виходити на перон», бо місто було «цілком закрите для іноземців», навіть для «соціалістичних» (Andrukhovych 2007: 100–101). Межею між громадянами різних світів на короткий час ставало віконне скло вагона.

Отже, вони дивилися на нас, а ми дивилися на них... Здогадуюся, що багатьох із них тягнула до вікон не просто подорожня цікавість. У той чи інший спосіб, але всі вони мали бути хоч якось пов'язані з країною, через яку тепер проїздили (Andrukhovych 2007: 101).

Із часом потяг пережив абсурдні зміни. У зв'язку з воєнним станом у Румунії він «розвалився на декілька внутрішніх потягів», «далі Львова на захід уже не йшов», залишивши «український радянський уламок» (Andrukhovych 2007: 102). Виходило так, що саме на кордоні України з Польщею визначалася «справжня залізна завіса». Влада в СРСР боялася «загрози поглинання», «можливості вирівнювання», «стирання граней» (Andrukhovych 2007: 102–103).

Розповідаючи про долю Варшавського потяга, Ю. Андрухович формує знакові смисли, кожній деталі надає символічності: потяг – прорив «залізного» кордону, споглядання одне одного через вікна вагонів – можливість бачитись, але не взаємодіяти; відміна міжнародного рейсу – параноїдальна сутність СРСР. Картина, зафіксована в пам'яті, динамічна і багатоаспектна. Вона вміщує рух у просторі, візуальне сприйняття того руху, зв'язок різних світів в одному моменті, усвідомлення інакшості. Знаковість образів минулого розширює уяву. Потяг як символ набуває нових пріоритетів: «повної свободи пересування та сталих динамічних контактів», подолання «пострадянського антропологічного стандарту» (Andrukhovych 2007: 103).

У роздумах Ю. Андруховича постає ще один образ – символічний, альтернативний Варшавський потяг, який «долає всі можливі проблематичні кордони» (Andrukhovych 2007: 106). Ідеться про віртуальний українсько-польський часопис – мистецький простір з оригінальним наповненням. Пасажири цього «потяга» – читачі, персонал – редакція, а автори «з'являються на станціях», тобто на позначках-посиланнях панелі пристрою, які відкриваються клацанням миші. Передбачені вагони «першого класу (художні тексти)», «другого класу (культурологія, політика, репортаж, інтерв'ю)», «спальний вагон» для класиків, «поштовий вагон для новин і кореспонденцій», «вагон-ресторан» для провокацій і містифікацій, вагон «для мультимедій» і «тамбур» – місце для жвавих обговорень як «дискусійний форум» (Andrukhovych 2007: 106–107). Віртуальний часопис (або ж метафоричний «потяг») має містити твори український і польських письменників, насамперед «український переклад пронизливих репортажів Павла Смоленського з книжки „Pochówek dla rezuna”; розмови «про акцію „Вісла” та Волинську трагедію, про рік 18-й і рік 81-й, про тероризм і глобалізацію...» (Andrukhovych 2007: 108–109).

Фіксація Ю. Андруховичем особливого образу через уяву радянської дитини, що стояла на залізничному пероні як на межі різних світоутворень, показує цінності вільної людини. Серед тих цінностей – свобода творчості, можливість вибору, гідні умови самореалізації.

Символ Варшавського потяга – один зі знаків суспільної пам'яті, який активує інші спогади і відчуття часу. «Поїзд у Варшаву йде крізь моє серце», – таким рядком свого вірша Ліна Костенко назвала лист, який адресувала на фестиваль „Warszawa wierszy” у жовтні 2023 р. Окрім історичних, політичних і економічних питань щодо стосунків України й Польщі, українська поетка означила цінність мистецьких зв'язків та виявила важливу сутність спільної пам'яті:

Київ і Варшава, Варшава і Київ стоятимуть завжди пліч-о-пліч. Ми мали спільну несвободу і різні шляхи до свободи, які зараз нас єднують більше, ніж будь-коли. Тож маємо спільну пам'ять і спільний горизонт подій („Kostenko Lina: Poizd...” 2023).

Одна й та сама метафора «Варшавський потяг» виникла у творчості Ю. Андруховича і Л. Костенко як закономірність. Заснована на особистих почуттях (дитячі враження або інтимні стосунки), вона символізує природне єднання двох народів.

Рок-н-рол – «залізна завіса» – розпад СРСР

Одна з найпопулярніших тем у текстах про колоніальне минуле – прорив кордонів СРСР рок-музикою. Трансформований у спогадах сучасних письменників час рок-н-ролу набув чуттєвості, захопливої ідеалізації, ностальгічних переживань. Ці емоції пов'язані не із сумом за втраченим, а з усвідомленням причетності до руйнування радянської системи в особливий спосіб – через «полювання» за записами закордонної музики, створення рок-гуртів, перших рок-концертів і рок-фестивалів.

Письменники охоче зображують умови пізнання свободи через західну культуру, а саме польську пресу, радіо і телебачення. Музикант і публіцист Ілько Лемко (Ілля Семенов) у книзі «Львів понад усе» (2003) описав цікаві деталі свого досвіду, пов'язаного з «інтелектуальним впливом Польщі» (Lemko 2017: 181). Часописи „Przekrój” («журнал для інтелектуалів»), „Kobieta i życie” («найпопулярніший жіночий журнал»), „Raporty” («гарно ілюстрований тижневик з обов'язковою еротичною фотографією» і новинами музики) він називає «вікном у світ, а не шпаринкою у залізній завісі» (Lemko 2017: 181). Яскраві спогади-замальовки автора стосуються й польських телепрограм, які транслювали «шедеври світового кіномистецтва», «концерти західних зірок рок-музики і джазу» (Lemko 2017: 182). У відтворенні реалій життя добре помітний контраст двох світів – західного з «якісно іншою культурою» і радянського з контролем творчих смаків «партійним кінознавцем» (Lemko 2017: 182). Висміюючи заангажовану заборону на західну культуру, письменник змалював промовисту сюжетну карикатуру: «Проректор консерваторії з ідеологічної роботи не лінувався вилазити на дах гуртожитку і власноручно зрізати антени, спрямовані на Польщу» (Lemko 2017: 182).

Якщо про задушливу радянську дійсність Ілько Лемко пише іронічно і навіть глузливо, то про можливість відчутти свободу – по-доброму і з насолодою. Емоційно передав він свої юнацькі враження від прослуховування концерту „Rolling Stones” на популярній радіопрограмі з Варшави «Молодіжна студія ритм» у 1967 році. То була трансляція виступу гурту з варшавського Палацу культури і науки. Для самої Польщі гастрольний приїзд відомих рок-музикантів став тоді неймовірною, винятковою подією, «рівнозначною пришествію марсіан на Землю» (Lemko 2017: 60). Зал був

переповнений, фанати шаленіли, правоохоронці вдавалися до радикальних дій. У переповіданні концерту як епізоду пам'яті вражає авторське вміння відтворити уявне – настрій, ритм і шаленство обстановки:

Коментатор захлинявся від екстазу, розповідаючи, як Мік Джаггер грізно розмахував мікрофонною стійкою, жував трояндові пелюстки і плював ними на перші ряди залу, де сиділи комсомольські і партійні функціонери, які одержали квитки на Ролінгів за номенклатурною рознарядкою (Lemko 2017: 61).

Ілюстрації часу, які зобразив Ілько Лемко, пізнавальні, пристрасні, дуже деталізовані. Це засвідчує внутрішній спротив радянській тотальній сірості й задусі. Культура, що проривалася з Польщі, надихала молодих українців на якісно нові зміни, багато з них ставали фанатами зарубіжних рок-гуртів і самі бралися до створення музики. Так, у 1968 році у Львові було засновано неформальне об'єднання «Республіка Святого Саду» – мистецький простір хіп-руху і рок-н-рольної тусовки, який очолив якраз Ілько Лемко. Він же організував і перший львівський гурт українського хардроку «Супер Вуйки».

Про зародження рок-культури в радянському Львові йдеться в книзі «Всьо чотко. Сергій Кузьмінський і „Брати Гадюкіни”» (2024) Юрія Рокецького. Ця книга – душевна й щемка творча біографія культового українського рок-гурту «Брати Гадюкіни» та його лідера. У документально-публіцистичній розповіді з певною експресією автор відтворив багато яскравих музичних подій минулого, серед яких виступ польського виконавця Чеслава Немена у львівській опері в грудні 1979 року. Вплив того виступу на молодь постає в тексті як знакова характеристика часу. Те, що Немен «окрім потужного вокалу, чудово грав на електрооргані й використовував різноманітні інновації» (Roketskyi 2024: 38), позначилося на музичних смаках Сергія Кузьмінського, який потрапив на концерт ще восьмикласником. Саме після виступу Немана Кузьмінський серйозно «захопився електронною музикою» (Roketskyi 2024: 38) і налаштувався на музичні експерименти.

Львівський концерт Чеслава Немена справді сприймався в мистецькому середовищі як потужне явище, «прорив» кордону. Емоційність події забезпечила поширення легенд, які досі захоплюють або ж піддаються сумніву. На одній з таких легенд зосередився Юрій Винничук в оповіданні «Грицькові фантазії» (книга «Груші в тісті», 2010). Цей лірично-іронічний текст присвячений другові письменника Грицькові Чубаю – поетові, лідеру українського літературно-мистецького андеграунду 1960–1980 рр. Історію, яка вірогідно сталася під час виступу Чеслава Немена, Ю. Винничук використав для емоційного наповнення сюжету:

Родзинкою цієї легенди було те, що серед концерту Немен раптом гукнув у залу: «Чи єст тут пшияцель Ёжегож Чубай?». Грицьк ясна річ, підвівся і гукнув: «Є!» А Немен: «Но то тезаз спевам для Ёжегожа!» (Vynnychuk 2017: 136).

Мінісюжет у загальному контексті оповідання заряджений доброю іронією, передає особливу атмосферу і поведінку яскравих персонажів. Хоча випадок на концерті описаний автором як сумнівний («Я в цю байку не повірив» (Vynnychuk 2017: 136)), інтерпретація додає обстановці вишуканої привабливості.

Дух свободи, що проникав в Україну і формував покоління спротиву, оригінально втілений в автобіографічній повісті Кузьми Скрябіна «Я, Паштет і армія» (2014). Кузьма Скрябін (справжнє ім'я Андрій Кузьменко) – популярний український музикант, виконавець, лідер гурту «Скрябін», продюсер, телеведучий. На жаль, він загинув в автокатастрофі 2015 року.

Події в книзі розгортаються в одному з типових гарнізонів радянської армії в Калінінграді. Час і обстановка (динамічний простір) насичені комічними деталями і сатиричними смислами, через що військо в радянській системі постає як «альтернатива ув'язненню» (Skriabin 2024: 112). Образ свободи втілений у постаті військовослужбовця Андрія Кузьменка – хлопця зі Львівщини, спостережливого, заповзятого до пригоди, залюбленого в музику. «На тоталітарній сцені радянської армії» він організовує скандальний виступ аматорського ансамблю з піснею „In the Army now” британського рок-гурту „Status Quo”; під час служби знаходить можливість слухати на бобінному магнітофоні півки, які «записувала з польського радіо та надсилала мама» (Skriabin 2024: 94); влаштовує самовільні втечі в місто на рок-концерти, що наприкінці 1980-х рр. уже відбувалися в СРСР. Характеристика персонажа підкреслює самотність молодого людини, чия удача і спосіб мислення несумісні з навколишніми умовами. Андрій Кузьменко – «ман'як-меломан, зазобнована дитина польського радіо» (Skriabin 2024: 147), «несамовитий фанат» групи „Lady Pank”, якій «завдячує знання і любов до всього польського взагалі» (Skriabin 2024: 185). Мотив захоплення польським рок-гуртом урізноманітнює текст повісті й додає нових смислових відтінків до загальної картини занепаду радянської системи:

Леді Панк – це Чуваки, які навчили мене писати простими словами про складні серйозні речі, передавати, не приховуючи свої переживання, і разом з цим високопарним набором – встрягати в неймовірні історії, зумовлені розхлябаним відношенням до життя, що в цьому списку імпонувало мені найбільше (Skriabin 2024: 185).

В авторській замальовці добре помітні піднесення, розважливості і резонансність трактувань щодо музики Яна Борисевича і Анджеля Могельницького. Їхні акорди і римовані рядки Кузьма Скрябін називає своїм «прапором свободи» (Skriabin 2024: 185).

Завзятість солдата-меломана цікаво вплетена в пригодницький сюжет у розділі „Lady Pank, Ленінград і геї”. Це історія про відчайдушний вчинок – поїздки солдата Кузьменка на концерт улюбленого гурту в інше місто за кількесот кілометрів. Напруження сюжету передано через усвідомлення епохальності події (можливості побачити й почути кумирів) і осмислення пов'язаних із цим небезпек: прикриття втечі зі служби, прокладання вигідного маршруту, обмеженість у грошах, вимушеність одягати занадто яскраві штани і майку, переслідування місцевими геями). Художні нюанси «афери» забезпечили пік емоцій героя на концерті: «А я здичавіло кричав хвалебні оди групі ще двадцять хвилин після бісовки, і, майже без свідомості, все-таки спричинив ще один вихід на біс, вже у напівпустий зал, ще й з піснею на моє замовлення» (Skriabin 2024: 201). Ця пісня – „Tańcz głupia tańcz”. Музиканти не були готові заграли, але «неадекватна поведінка» їхнього фаната таки спонукала до

виконання. «Я був на небі», – зізнається герой (Skriabin 2024: 201). Усі деталі пригоди – це переконливі аргументи несумісності творчої людини з типовим радянським середовищем.

Українсько-польські культурні взаємини на тлі радянського минулого в сучасній українській прозі актуалізують теми, пов'язані з рок-музикою як ознакою свободи і засобом боротьби. На основі суспільної пам'яті та власних творчих задумів письменники осмислили проблеми покоління, вихованого на західній культурі та налаштованого на спротив комуністичній системі; покоління, яке вибудувало свій «універсум» із «символічними кордонами», з новими маркерами-нормами (Kyrydon 2016: 97), з деколоніальними цінностями, що долають «імперсько-колоніальну логіку бінарності» (Matusiak 2020: 25).

Те покоління уособлює молоду людину, яка володіє польською мовою, має можливість слухати польське радіо, дивитися польські телепрограми, читати польські газети й журнали; обізнана з творчістю польських письменників; захоплена модними світовими музичними тенденціями; є фанатом західних рок-гуртів і сама пише музику або художні тексти; втілює дух свободи, смілива вчинками, іронічна. Перспективність такого покоління особливо переконлива поряд з образом покоління поляків 1990-х років, яке влучно охарактеризував Ю. Андрухович: «Це таке дуже молоде людство, яке здобуло остаточне звільнення і стрімголов кинулося в амфетамін існування, самонаповнення, самозбагачення, життя» (Andrukhovych 2007: 98).

Висновки

Тема польсько-українських культурних зв'язків у сучасній українській прозі про радянське минуле тісно пов'язана з розвитком мистецьких течій у літературі та музиці. Устремління в бік Польщі та відсторонення від усього радянського – виразні риси покоління молодих людей 1960–1980-х років в СРСР. Письменники зобразили творчі середовища на заході України, куди дух європейської свободи проникав швидше й виразніше. Цю проблему осмислено в автобіографічних оповіданнях і повістях, художньо-документальних книгах та есеях. Їхня жанрово-стилістична специфіка полягає у фіксуванні деталей суспільних подій і біографій людей, у жвавості «перегортання» епізодів, у комічності і драматичності історій, у ліризмі спогадів. Прикметна ознака творів – метафоричність. На основі реальних подій, збережених у пам'яті покоління, письменники розмірковують над складним досвідом минулого й утверджують віру в майбутнє вільної європейської України.

Бібліографія

Andrukhovych, Yurii 2007. *Dyiavol khovaietsia v syri. Vybrani sproby 1999–2005 rokiv*. Kyiv: Krytyka.
Golka, Marian 2022. *Suspilna pamiat ta yii implanty*. Perekł. z polsk. Vasyl Sahan. Kyiv: Nika-Tsentr.

- „Kostenko Lina: Poizd u Varshavu i dali yde kriz moie sertse” 2023. <https://chytomo.com/lina-kostenko-poizd-u-varshavu-i-dali-jde-kriz-moie-sertse/> [20.05.2026].
- Kyrydon, Alla 2016. *Heterotopii pamiaty. Teoretyko-metodolohichni problemy studii pamiaty*. Kyiv: Nika-Tsentr.
- Lemko, Ilko 2017. *Lviv ponad use. Spohady lvivianyna druhoi polovyny dvadtsiatoho stolittia*. Vyd. 3-tie. Lviv: Apriori.
- Matusiak, Agnieszka 2020. *Vyity z movchannia: dekolonialni zmahannia ukrainskoi kultury ta literatury XXI stolittia z posttotalitarnoiu travmoiu*. Z polskoi pereklav Andrii Bondar. Lviv: LA «Piramida».
- Roketskyi, Yurii 2024. «Vso chotko». Serhii Kuzminskyi i «Braty Hadiukyny». Kyiv: Nash Format.
- Skriabin, Kuzma 2024. *Ya, Pashtet i Armiia*. Kharkiv: Folio.
- Vynnychuk, Yurii 2017. *Hrushy v tisti*. Kharkiv: Folio.





Widoki z ulic Krakowa

Fot. Areta Kovalska

Митець на перехресті культур Образ художника Никифора Дровняка з Криниці в українській та польській літературі

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.014>

Біографіка про Никифора як територія пам'яті

«Своєю спадщиною він виповнює прогалину в мистецтві світу», – писав у вірші «Еліфанію під стопу» український поет у Польщі Остап Лапський (Lapskyi 2000: 170). Біографічні твори про митця є свого роду територією пам'яті: разом із меморіальними музеями, каталогами й альбомами, мемуаристикою та іншими еґодокументами біографічна белетристика зберігає пам'ять про художника, відтворює його образ і місця, пов'язані з його життям. Про деяких митців створено також кінематографічні твори (документальні фільми або ігрове кіно), а також кіносценарії та біографічні п'єси. Художня біографістика про митців осмислює життєві факти, культурно-історичний контекст і мистецьку спадщину, створячи новий фікційний світ довкола їхніх постатей.

* Оксана Левицька. Літературознавиця, кандидатка філологічних наук, доцентка Українського католицького університету та Національного університету «Львівська політехніка», співзасновниця Платформи інтермедіальних досліджень.

E-mail: oksana_levytska@ukr.net | ORCID: 0000-0002-5033-4661.

Лемківський художник Никифор (Nikifor, 1895–1968), при народженні Епіфаній Дровняк (Epifaniusz Drowniak), відомий ще під майже двома десятками імен: Никифор Криницький (Nikifor Krynicki), Матейко з Криниці (Matejko), Лемко Никифор, Никифор з Криниці, Нетифор (Netyfor), Ян Криницький, Майстер з Криниці, Ян Никифор та ін. Його постать неодноразово привертала увагу літераторів, митців, мистецтвознавців і журналістів Польщі й України, які прагнули описати його дивовижну життєву історію і збагнути природу його мистецького хисту (див.: Lesych 1971; Banach 1983; Noha 2005; Mudrak 2023; Pławuszcowski 2016). Образ Никифора приваблював передусім своєю неординарністю, загадковістю, нетиповістю для художника, йому присвячено поетичні твори, художні есе й романи, образотворчі роботи, а також документальні й художні фільми (Mój Nikifor 2021). Цей міжмистецький простір пам'яті має взаємодоповнювальний характер: образ митця і його творчість в різних видах мистецтв висвітлюється під іншим поглядом і різними засобами виразності. В українській та польській літературах інтерес до Никифора Дровняка не менший, ніж в мистецтвознавстві чи в культурознавчих студіях.

Оскільки достеменних фактів про життя Никифора з Криниці збереглося небагато, його біографія постає радше як легенда чи романізована оповідь. Один із оповідачів біографічного роману у фрагментах «Никифор Дровняк із Криниці» Михайла Слабошпицького зазначає, що у Никифора «все надається для такої легенди, бо ж надто мало лишилося по ньому всього того, що тримало б перебіг його людської долі в реалістичних, точно заадресованих координатах, документувало кожну його думку чи крок на землі»; «мистецького середовища довкола себе не мав», «з інтелектуалами спілкувався мало – та й то вже наприкінці життя – а тому й не ввійшов популярною дійовою особою в мемуари сучасників...» (Slaboshpytskyi 1995: 78). А позаяк митець був майже неписьменним, то й не залишилося по нім і письмових егодокументів, саме лиш письмо образами – у рисунках, графіці чи малярстві. В есеї «Лемківський король» Василь Махно зауважує, що «спершу потрібно було відділити Епіфанія Дровняка від його малюнків, тобто фізичну особу від того, що творила його уява та рука. Це було зовсім непросто, тобто відпочиваючі та навіть лемки ніяк не могли втямити, що хтось такий упосліджений може творити щось, що варте уваги» (Makhno 2022). Хоча Никифора помітили ще в 1930-ті роки, коли львівський художник Роман Турин відкрив талант маляра й організував йому перші виставки, проте події Другої світової війни вимушено перервали цей інтерес до особистості митця та його творів. Для українців він тривалий час залишався маловідомим, оскільки в численних польських публікаціях про криницького Матейка довгий час майже не згадували про його лемківське походження.

Природно, що польська література й кінематограф звернулися до постаті Никифора значно раніше, ніж українські митці. Передусім варто згадати поезії Збігнева Герберта та Єжи Гарасимовича, Яна Юзефа Щепанського, Яна Болеслава Ожуга, праці Анджея Банаха та кіноверсії про митця. Сьогодні життя Никифора представлене і в дитячій візуальній книжці. Відповідно й досліджень літературної рецепції постаті криницького Матейка у польському літературознавстві репрезентативно більше (приміром, Adamowska 2018; Gontarz 2020; Orpacka-Walasek 2021).

Метою дослідження є аналіз образу лемківського митця Никифора в художній прозі, есеїстиці та поезії українських і польських авторів, а також визначення основних

мотивів, проблематики, образності, поетики творів. Методологія дослідження ґрунтується на компаративному аналізі літературних текстів та образотворчих робіт у межах інтермедіальних студій літератури й малярства, що дозволить дослідити літературну рецепцію малярської спадщини Никифора та взаємодію мистецтв у біографічних творах про художника в українській та польській літературах.

З-поміж українських літературних творів про маляра найбільш помітним є роман-колаж Михайла Слабошпицького «Никифор Дровняк із Криниці», який спершу фрагментарно публікувався в різних часописах 1990 року («Лемківщина», «Світовид», «Наука і культура»), а 1995 року, у рік відкриття Музею Никифора, вийшов з друку одним виданням разом із біографічним літературним портретом Тодося Осьмачки (Slaboshpytskyi 1995). У наш час зросла кількість літературних інтерпретацій образу Никифора: 2016 року опубліковано біографічну новелу Ярослава Ороса «Никифор», відтак твір увійшов до збірки «Витівки Ярга» (Oros 2016; 2017), 2021 року вийшла з друку белетризована біографія Романа Берези «Маляр з потойбіччя» (Bereza 2021) та есей Уляни Скицької «Никифор. Епіфаній Дровняк» (Skytska 2018), перевиданий 2022 року. Біографічну оповідь про Никифора сюжетно вплітає в роман «Бора» 2011 року Галина Вдовиченко, а також інтермедіально інкорпорує Роман Горак у біографічному романі про Володимира Патики «Під знаком Дамоклового меча» (Horak 2021).

Мотив бездомності в біографістиці художника

Никифор Дровняк не залишив по собі текстів, позаяк був неписьменним, натомість ми маємо тисячі його малярських робіт як свідчень про себе. Його графічні й малярські роботи створені на найпростіших матеріалах із найдоступніших малярських засобів. В есеї «Лемківський король» Василь Махно пише:

[...] людина з втраченим ім'ям та спустошеної землі, не мав ні паспорта, ні батьківщини, ані власного імені. Його самого тричі вивозитимуть. Забиратимуть від гір, залізниць, церков, ікон, зелених барв хвої кудись до щецінських балтійських берегів (Makhno 2022).

Цей мотив став домінантним у життєписній прозі та поезії про лемківського Матейка. Никифор – митець без дому і без імені. Відомо близько двох десятків його імен, багато з них використовують в художній та нехудожній біографістиці про митця. Наскрізним мотивом біографічних творів про маляра є бездомність. Художник, у чийх графічних чи малярських роботах переважають рисунки будинків, криницькі вілли чи архітектурні споруди міст, у яких він побував, не мав власного помешкання упродовж майже всього життя. Новелістичний портрет Ярослава Ороса про лемківського митця-самоука побудований на мотиві дороги, поверненні лемка до малої батьківщини, свого минулого, власної пам'яті, материнського лона («До матері вертається Никифор... У лоно Євдокії. Криниця – тільки примха, вигадка для втіхи, коли самому нудно

у дорозі»). «Никифор усе пам'ятає, – пише літератор, – та найбільше – гріють спогади про Бардіїв». Тут, у церковній школі по-справжньому захопився малярством: «Там, у Бардієві, – грають перед очима сонячні зайчики, навівають тепле минуле, – він хоч трохи був обласканий долею, захищений інтернатськими стінами від повсякденних жебрацьких поневірянь», «тепер Никифор тільки тим і живе, що малює свій утаєний світ», «зачаївся, мов той равлик у мушлі». Його мала батьківщина розділена: «втратив Никифор можливість вільно мандрувати по селах і містечках поодаль Криниці» (Oros 2020: 50). Образ Колобка, що постійно тікає від загрози, або равлика, який дім волочить зі собою, візуалізують драму бездомності митця.

Упродовж майже усього життя Никифор Дровняк жив просто неба, часто ночував у чужих домівках, уся його майстерня – скринька з малярським приладдям, яку носив із собою як дім свого перебування. «Мистецтво було його безпечним сховком» (Strzelecka 2022: 32), а 1995 року в одній із криницьких курортних вілл «Романівка» облаштовано меморіальний музей із тисячею експонатів, що свідчать про життя і творчість вуличного художника і маляра наїву. Цей міжмистецький простір пам'яті є взаємодоповнювальним, адже увага до митця і його акварелей поєднується з акцентом на його бездомному жебрацькому житті, яке описує в романі Слабошпицький: «Одягнений у сяку-таку лахмітину, неголений і вглиблений у своє мовчання, іде він вулицями Криниці. Час од часу зупиняється і розглядає вишукане панство знаменитого курорту. На нього подивовано озираються, стинають плечима, бо він тут справді – як біла ворона» (Slaboshpytskyi 1995: 88); «Ніхто в Криниці не жив так, як Никифор. У бур'янах, попідтинню, по чужих людях. Холодне і голодне дитя, відгороджене від усіх важкими стінами глухоти і німоти, – що його чекало на цім світі?» (Slaboshpytskyi 1995: 89).

М. Слабошпицький різними голосами роману (біографа, Никифора, письменника Вадима Лесича, опікуна Мар'яна Влосінського, польського журналіста Миколая Сивіцького, історика та етнографа Івана Красовського, мистецтвознавців Богдана Певного й Саверина Вислоцького, а також учительки, робітника, шинкарки, невідомих оповідачів і тих, хто не хотів називати своє ім'я) оповідає історію вуличного скитання і драми бездомності митця. Матір художника – безпритульна глухоніма жебрачка Явдоха Дровняк, яка рано покинула світ, відтак Никифор «вирослав не тільки без матері, а й без матеріної могили» (Slaboshpytskyi 1995: 88), жив там, де міг знайти прихисток. Від світу і людей з їхніми звичними потребами й соціальним життям його відгороджувала німота і глухота. Його дім – криницькі вулиці й мури, він любить там сидіти й малювати вілли, людей, урбаністичні пейзажі: «Любить Никифор малювати криницькі вілли. Але творить їх на акварелях, анітрохи не дотримуючись канонів земної архітектури. На папері виростають зовсім інші споруди, навіяні тими, що стоять перед його взором. Він сам собі архітектор, який твердо знає: ті, реальні, вілли – для життя, а ці, витворені його уявою, мають бути тільки такими: зручними для народжених художником фантазій» (Slaboshpytskyi 1995: 105).

У вірші «Никифор Дровняк із Криниці» Ярослава Павличко роздумує: «Не покинути тобі край із криниць / Дарма / що везуть тебе на захід / не раз і не двічі / Ти повертаєшся / тримаючись / пальців Божої руки (Pavlychko 2018). Найбільшою дивовижею для тих, хто знав про Никифора, і тих, хто мешкав з ним в Криниці, було його повернення додому після виселення й депортації, коли всіх лемків змусили

покинути їхній дім і маєток, усе, нажите поколіннями, й виїхати в чужий край. Цей мотив повернення до рідної Криниці пішки понад сімсот кілометрів є ключовим в українській есеїстиці і художній прозі про лемківського митця. Так, Ярослав Орос пише:

Його буцають, копають, як м'яч [...] Учетверте долає сей шлях пішки. Не злічити тих кроків. Сімсот кілометрів. Од Щецина до Криниці. Про ті «сімсот кілометрів» почув, коли років два тому його вперше запроторили до поліційного відділку за те, що самовільно покинув, утік з помор'я [...]. Никифор учетверте простує знайомим шляхом, незважаючи на те, що доведеться знову вислуховувати: і погрози, і цькування, і зазнавати всіляких принижень улюбій йому Криниці (Oros 2020: 45).

Роман Береза в біографічному есеї «Маляр з потойбіччя» також наголошує на таємниці криницької з'яви або «новітнього прищестя» митця після неодноразового виселення: «Никифор нікому не розповідав, як йому вдалося втекти від «міцних обіймів» совітів і [...] здолати відстань від Щецина до Криниці, яка становила 600 кілометрів» (Bereza 2021: 373).

«Ми почувалися там як птахи, що відбилися від свого гурту», – згадує невідома жінка, нараторка роману Слабошпицького. Лемки, що залишили свої будинки в Криниці й інших лемківських селах і містечках, драматично пережили операцію «Вісла» 1947 року, дехто оселився на нових землях в підрадянській Україні, вкорінився, дехто виїхав в далеку еміграцію по світах. А Никифор, у якого не було дому, родини, близьких, нічого, за що міг би триматися в соціумі, навіть знайомих облич не залишилось у Криниці й околицях, бо чужих людей заселили, тричі повертається до рідної домівки, як птах, який завжди знає, куди летіти на рідну землю. Якби виселили учетверте, він знову повернувся б, переконує невідома оповідачка роману, що була виселена разом із ним. Вустами персонажа роману Слабошпицького він говорить:

[...] а я хочу жити там, де хочу; птахам і деревам ніхто не наказує – живуть, де їм живеться; я повернуся назад – і ніхто мене не затримає, я піду, щоб вони не бачили і не знали, небо й дерева покажуть мені дорогу; я знаю, що всі птахи летять до Криниці, бо вона – найкращий край, а я йтиму за птахами вслід і не зіб'юся з дороги... (Slaboshpytskyi 1995: 112).

У Никифора визначальною є інтуїтивна пам'ять, пам'ять місця і пам'ять образів, він добре фіксував просторові деталі, образи, вимальовував в уяві, мав потребу їх бачити. Хоч і був асоціальний у певному розумінні цього слова, «він не міг жити без цих людей, частиною яких, мабуть, відчував себе, – пише Слабошпицький, – але й не уявляв існування без Криниці, без усіх тих куточків, з яких і складався його великий художній дім» (Slaboshpytskyi 1995: 110).

Художній дім, або Дім як метафора

Учителька Євгенія Проскурня, одна з нараторок роману Слабошпицького, згадує, як у роки окупації перестріла Никифора на вулиці, «була скажена хуртовина»

й «крижаний мороз», Никифор стояв під муром, «зсутулений», «припорошений рясно снігом», «заступив спиною сніговій, притулився до муру й щось виводив закоцюбілими пальцями на аркуші картону» (Slaboshpytskyi 1995: 91). Оповідачка називає це немислимою жертвою задля мистецтва, бо то хіба солдат стоїть на посту й не може його покинути під страхом смерти, а митець добровільно кладе на себе таку покуту, і в тому й ні Гоген з ван Гогом не дорівнюються (Slaboshpytskyi 1995: 91–92): «наш безпритульний художник», твердить оповідач, не потребував постійного дому для житла, чувся як птаха у клітці, він міг жити в напівзруйнованому будинку, завішаному лахміттями й позабаваному дошками, де його застала Стефанія Ціхоня після операції «Вісла», але зі старечого притулку, наданого йому за нової влади в Криниці, він утік, так само утік із санаторію, де його лікували від астми, сухот та інших болячок, які заробив за життя (Slaboshpytskyi 1995: 107–108). Від імені невідомої жінки, нараторки твору, Слабошпицький пише:

дивно було бачити Никифора, коли його поселили в стандартній квартирі стандартного будинку й оточили такими речами, як радіо, телевізор, холодильник. Геть непристосований до сусідства з ними, він їх панічно боявся, намагався до них навіть не наблизитися, а коли зупинявся поглядом на цих звичних супутників нашого побуту, то в очах йому крижанів страх. Він нагадував дерево, несподівано пересажене з буйної гущавини лісу поміж міських асфальтів і газових випарів (Slaboshpytskyi 1995: 109).

Простір лише однієї будівлі у Криниці в романі М. Слабошпицького окреслено для Никифора *своїм*, на противагу іншим спорудам, де простір є тимчасовий, *чужий*. Це простір церкви, де Никифор від дитячих років ходив із мамою, де підглядів лики святих і домальовував потім німби перехожим, чим їх дуже лякав і бентежив. «Жебрацтво було його стихією, а церква духовною оселею», – читаємо в романі (Slaboshpytskyi 1995: 92). Никифор повертався незмінно до храму, навіть коли той із греко-католицької лемківської церкви став римо-католицьким костелом для поляків. Асоціальний і майже глухий Никифор не збагнув, що відбулася якась зміна, митець не став католиком, як про це говорили деякі, він продовжував ходити до рідних стін і розписів, бо відчував себе там захищеним, там він був наче вдома. Це була його територія пам'яті, його світ і його святі на храмових стінописах.

Тисячі рисунків Никифора із зображенням архітектури міста, різного роду будівель, криницьких вілл показують нам погляд людини зовні, з вулиці; він малює екстер'єрні рисунки сотнями, дарує, обмінює на харч, продає, але жодне із цих помешкань йому не належить, у жодному він не може оселитися, наче птах, чия доля бачити панораму міста з висоти лету, але всередині ці прекрасні будівлі стають для нього кліткою. Усі будівлі на малюнках Никифора із зачиненими вікнами і дверима, а графіка вікон символічно свідчить про закритий простір. Лиш ворота храму можемо побачити відчиненими. Дихотомія зовнішнього і внутрішнього, свого і чужого виразно простежується в роботах митця і стає маркером для художнього біографічного осмислення.

Єжи Гарасимович у вірші «Дровняк Нетифор» зображає його в образі птаха на світовому дереві, де «звив собі гніздо, золотою короною оздобив», з висоти, висунувши голову, як одуд, споглядає на дурнів криницьких і «картину за картиною спокійно малює» (Harasymowicz 1964).

У романі Слабошпицького розкрито ще одну важливу функцію мистецтва – терапевтичну. Романіст акцентує на тому, що акварелі маляра наче зі снів, з райського щасливого життя, позаяк реальність повоєнна була цілком протилежною – зруйновані будівлі, вибиті вікна, скалічені тіла людей на вулицях чи в домівках:

Никифор тоді, здається, й жив на криницьких вулицях. [...] Малював людей, що безтурботно грілися на сонці, плавали на човнах чи розбирали руїни. Малював і вулиці, закидані битотою цеглою, уламками скла й оточені напіврозваленими будівлями (Slaboshpytskyi 1995: 92).

Художній світ Никифора наче мав творити іншу реальність, прекрасну, заспокійливу, рятівну: «Там стояли граціозні споруди, оточені високими арками й мостами, затоплені квітучими садами, – одне слово, неземні, райські пейзажі. Важко навіть збагнути, звідки вони взялися в його уяві». Романіст звертає увагу читача, що роботи Никифора – це його художній світ, витвір його уяви, частинку якого кожен може забрати із собою і зцілитися, зануритися в безконечно повторювані лінії, стовпці, дахи, черепицю, бруківки, вікна, будівлі, дерева та інші елементи, на противагу довколишньому: «А реальність наша, повторюю, все ще лишалася повоєнно вбогою, немилосердно скаліченою. Реальність вибитих вікон і дверей, відірваних рук і ніг, овдовілих жінок та осиротілих дітей». Та все ж Слабошпицький твердить, що це була також «реальність райдужних надій на завтра, опромінена лагідним спокоєм мирного неба й спокійною тишею ночі, коли біля родинного вогнища, під рідним дахом поринають у сон усі, хто вцілів на косовицях смерті й повернувся до отчого порога. Може, все те Никифор відчував ще гостріше за нас і воно давало йому настрій тодішніх картин»:

Сказано ж: художники якоюсь невідомою сигнальною системою виразно вловлюють те, що неясно відчують і думають прості смертні, і відтворюють нам на полотнах. А ми дивимося на картини і часто нам здається, що ці видива прийшли туди з наших снів (Slaboshpytskyi 1995: 92).

Василь Махно в есеї «Лемківський король» також роздумує над цим питанням. «Може, згорьована лемківська земля й породила Єпіфанія Дровняка для того, щоби, передбачаючи своє зникнення зі світових мап, залишитися бодай його іменем та акварелями» (Махно 2022). Рисунки Никифора Дровняка зберегли урбаністичний образ Криниці тих часів. Міські пейзажі, храми й мальовничі лемківські краї на роботах Никифора – це також свого роду територія нашої пам'яті, українського лемківського краю, який через різні мистецькі меморативні артефакти дійшов до нас. «Лемки залишилися на фотографіях, їхні церкви та хижі – в скансенах, їхня душа – в піснях, поезії Антонича та малюнках Никифора», – висновує в есеї Василь Махно. «Ти будеш прославляти край цей в аналах віків», «метрику його запишеш скипетром вранішньої роси», – читаємо в поезії Ярослави Павличко «Самота Никифора», а в іншому поетичному тексті «Никифор Дровняк із Криниці» поетка окреслить це образно-метафорично: «намалювати-помістити рідну Лемковину у квадрат білого аркуша неба» (Pavlychko 2018: 3–8). Остап Лапський у вірші-присвяті Єпіфанію

заповідає: «Никифоре, скитальнику, віднині тут стоятимеш повік як знак безсмертя Лемківщині!» (Lapskyi 2000: 170).

Образ-метафора птаха в біографіці митця

У статті «Никифор» Збігнева Герберта 1957 року, а це була вже друга публікація поета про криницького Матейка після «Інтерв'ю з Никифором», Герберт б'є на сполох, пишучи, що з художником «станеться те, що стається із птахом, якому занадто довго не давали зерна» (Herbert 1957: 239–240). Відтак образ птаха простежуємо в біографічній белетристиці про митця як метафору його життєвого шляху.

Птах є наскрізним образом-метафорою в романі-колажі Слабошпыцького: птах, що відбився від своєї пташиної зграї, біла ворона, підбитий птах, птах без гнізда, птах у клітці, коли довгими зимовими вечорами не міг звично малювати на вулицях, або птах, що знає шлях до рідної домівки, навіть якщо там немає гнізда. Малярську творчість як «сродну працю» (за Григорієм Сковородою) романіст порівнює із природою птахів: «Малювання для нього – як спів для птаха, природне й необхідне, мов дихання для живої істоти» (Slaboshpytskyi 1995: 89–90). Никифор, як Бодлерівський альбатрос, через свою природу не зміг стати частиною криницького соціуму, інтегруватися в соціальне життя повноцінно, вести звичний для того часу й суспільства спосіб життя, він так і залишиться для багатьох дивакуватим чоловіком «із поглядом допитливої дитини і ходою підстреленого птаха»:

Озираючись думкою в минуле, Никифор може тільки згадати свої довгі самотні дні і повевір'яння у холодних зимах, коли шукав він теплого прихистку. Якби хто запитав його, де він живе, Никифорові і на те нелегко було б відповісти, бо існує він як бездомний циган чи як птах, що втратив своє гніздо. У нього зовсім немає нічого свого, окрім нього самого (Slaboshpytskyi 1995: 131).

У стилістиці твору використано чимало порівнянь із символом птаха: «здавалося, йому в цьому світі зовсім немає чого втрачати – ні родини, ні майна, ні статків... А таки знайшлося: втратив людей, без яких став схожим на птаха, що відбився від своєї зграї. Самотній, він ставав ще самотнішим, хоч зовні в його житті не змінилося нічого. Він малював і малював свої дивні картини» (Slaboshpytskyi 1995: 111); «жив серед ялиць і смерек, серед чужих вілл, церков і костьолів, жив на клаптику згорьованої лемківської землі і був вільним птахом, який навіть не мав свого гнізда і ніколи не сушив голову думками про завтрашній день» (Slaboshpytskyi 1995: 94–95); «бездомний хлопець висиджував зимові вечори в тісних хатах і з тужбою виглядав весну, а з нею – і літечко. Снів волею, як пташеня в клітці. А воля – це можливість скільки завгодно висиджувати вздовж брукованих доріг, цілі дні малювати на коробках од цигарок тільки йому зрозумілі химерії. Воля – це коли довкруг нього пурхають у пилюці горобці, а він дивиться на них і тихо всміхається...» (Slaboshpytskyi 1995: 80).

Образ матері у спогадах Никифора теж асоціюється із птахом: «а материна рука мені на голові – як спокійна тепла птаха; птаха охороняє мене від лиха й наруги,

змушує змовкати страх і тривогу душі, відвертає вітри й дощі» (Slaboshpytskyi 1995: 90). Дослідниця романістики Слабошпицького Анна Черниш зауважує в цьому також фольклорну традицію, цитуючи словник «Знаків української етнокультури» (Zhaivoronok 2007), у якому мовиться, що «Бог-Творець вселив у птахів душі дідів-прадідів та надприродні сили, відтак надумана материнська протекція, ймовірно, виражає несвідоме прагнення героя звернутися до своїх прашурів і до батька, якого ніколи не знав, але від якого отримав дар малювати. Мати в Никифоровій свідомості виконує функцію духовного опікуна й захисника, а також уособлює його несвідоме прагнення до домашнього ogrіtku, якого герой ніколи не мав, тобто до того уявного світу, що його здатна створити мати-птаха» (Chernysh 2014: 175).

До метафори птаха вдається також Ярослава Павличко у віршованій біографії Никифора: «Самота його / захована / не на кінчику пензля / а у полотняній тайстрі / пташкою / золотом / обернулась» (Pavlychko 2018: 4).

У біографічному есеї Романа Берези образ птаха підсилений першим досвідом польоту Никифора літаком до Болгарії, коли піднявшись у Варшаві в небо, художник без тіні опинився «у самому центрі безмежного неба, яке впродовж стількох років малював із вершини своєї улюбленої Великої Гори. Так, не сумнівайся, це те самісіньке небо, з якого розпочинався кожен твій день у твоїй улюбленій Криниці, це саме те дивовижне небо, у яке ти впродовж усього життя прагнув злетіти вільним птахом» (Bereza 2021: 398).

Екфразис як спосіб репрезентації життєтворчості художника

177

Екфразис як вербальний код візуального мистецтва у літературних творах є явищем поширеним, більшою чи меншою мірою оприявнений у життєписній Никифоріані. Засобами екфразису увиразнюються сенси, розкриваються міжмистецькі зв'язки, вибудовується певний місток-медіум до картин чи фотозображення (див. Vysloukh 2008; Bovsunivska 2013; Słodczyk 2020).

Екфразис є основним сюжетотворчим елементом у творі польського письменника Яна Йозефа Щепанського «Єпископ їде через море» («Biskup jedzie przez morze»), де в основу твору покладено картину Никифора із зображенням мандрівки єпископа за море на чудернацькому човні, схожому на ковчег із фігурою коня. Картина, що бентежить уяву письменника, у своїх роздумах він повертається до неї щоразу, оспівує, змальовує словами, передає свої емоційні враження, перемежовані зі спогадами про спілкування з Никифором. Для Щепанського артефакт митця-самоука, що збирає на прожиття і фарби, стає знаком паломництва. Влаштуваючи художнику свого роду ініціацію, він водночас сам стає посвяченим у щось глибинне, картина із зображенням владики на морі «пробиває вікно», «проламає стіни» його світу: «Двадцять років дивлюся в це вікно безперервно з цікавістю і постійним безпорадним подивом. Й іноді я відчуваю особливий неспокій» (Szczepański 1974: 63).

Детальніше це дослідила Данута Опацька-Валасек, зіставляючи творчість Никифора й болгарського художника Генко Генкова, шукаючи аналогії в текстах, натхнених феноменами цих маргіналізованих художників. Дослідниця також акцентує на екфразисовому елементі у репрезентації образу Никифора й зауважує, що у своєму творі Щепанський «активізує потребу в трансгресії», тобто «виходу за межі», а «трансгресивний імпульс, що походить із картин», відрізняється від «малярської панорами тих років». «Його аксіологізація або навіть сакралізація конотується добром лексем», – пише дослідниця, цитуючи твір: «Я був на паломництві до явища, а не до людини», «мов до живої води, ми прагнули правдивого слова митця», «мале Никифорове джерело [...] мало цілющу силу [...], обіцяло заціпенілій душі повернення до втрачених вимірів буття». Картини Никифора були символом цього виходу за межі, Щепанський характеризує це метафорично, називаючи «вікном»: «одне з вікон, що пробиває стіни мого світу» (Опаска-Walasek 2021: 297). Дослідниця вдається до пояснень екфрастичних репрезентацій, які посилюють цінність і потребу трансгресії, зауважує, що «ці тексти є наслідками й носіями оціночних суджень, релевантних для [...] Центральної Європи, яка також переживала повоєнні трансформації»: «Та й у самому екфразисі генетично закладений трансгресивний потенціал. Незалежно від того, чи розглядати його інтерсеміотично, чи інтертекстуально, у своїх реалізаціях він залишається «інтер-»: у коливанні між візуальними та вербальними знаками. Він переступає межі кодів, формул вираження як своєрідний переклад з однієї мови на іншу, як переклад, експлікація в іншій текстовій формі чогось незрозумілого. Про його трансгресивний потенціал свідчить і той факт, що екфразис часто “входить” у межі іншого жанру і, перетинаючи їх, доповнює, вивершує його» (Опаска-Walasek 2021: 293–294). Опацька-Валасек звертає увагу на те, як новеліст описує колорит життя і мистецтва, на тлі якого зображено роботу Никифора, цитуючи промовистий опис з твору і проводячи аналогію з подібною ситуацією в Болгарії:

Ми тоді жили у світі придворного мистецтва – настільки суворого, що навіть натюрморт був вигнаний з нього як прояв порожнього (насправді ворожого, бо ідеологічно недекларованого) естетизму. Це була така собі агітаційна турбота, де натхнення витікало зі столів чиновників у вигляді інструкцій та формулярів і називалося «соціальним замовленням». Нас оточували портрети високопосадовців і цегляні стіни фабрики, що зводилися, ми завзято накачували біцепси і витягали багнети, жадібно били ворога. І навіть найталановитіші вигукували підневільні гасла. У цій патетичній пустелі було невимовно сухо (Szczepański 1974: 65).

Щепанський уводить наївне мистецтво Никифора в контекст західного малярства, передусім робить це через відтворення в сюжеті реакції художника-самоука на твори Ель Греко, Брейгеля, ван Гога, Пікассо й Мондріана, а також Никифорової певності в тому, що його робота має бути поруч із репродукціями світових шедеврів («Я б теж так», Szczepański 1974: 75).

Беата Гонтаж, дослідниця образу Никифора у творах Герберта і Щепанського, наголошує на тому, що, пояснюючи свій інтерес до митця наїву та його живопису, Щепанський вказує на ідеологічний контекст, у якому перебувало мистецтво того часу, маючи на увазі доктрини соціалістичного реалізму, пропагандистське призначення

мистецтва та ін. (Gontarz 2020: 126). У монографії про Щепанського, науковиця зауважує, що для оповідача новели Никифор «зберіг незалежність та індивідуальність мистецького самовираження» в роки ідеологічного тиску саме «завдяки своїй психічній неповносправності», його творчість, є вираженням справжньої потреби серця, а не втіленням «спущених згори директив», а соціалістичний реалізм показаний «як одна з мистецьких програм, що позбавляє митця і мистецтво автономії та сенсу існування» (Gontarz 2001: 120).

Картини Никифора також були певним чином виходом за межі: реальний портрет Никифора, світлини чи кіноархіви слугують біографічним матеріалом для письменників, проте не менш важливим є образотворчий матеріал, витворена художня реальність митця. Приміром, не можна не зауважити виразно протилежний до архівних матеріалів образ Никифора на автопортретах. На картинах художник малює себе таким, яким уявляв життя митця в суспільній ієрархії того часу, вестиментарні знаки, середовище, теми й сюжети авторепрезентаційних робіт показують митця як частину соціуму (на тлі дому, в елегантному костюмі й капелюсі з малярським приладдям увалізі він як звичайний представник інтелігенції іде на роботу), а не змаргіналізованої постаті напівжебрака без належних малярських атрибутів, яку, приміром, змальовує Ярослав Орос в новелістичному портреті маляра: «Опецьок, як гриб, у пожмаканій несвіжої масті крисані. Так само – пожмакані несвіжої масті піджак, ногавиці. Давно немита сорочка, засалена, в плямах краватка, шкарбани несусвітні. Й сам він якийсь незугарний. Не такий, як усі» (Oros 2020: 45).

Збігнев Герберт також наголошував на численних автопортретах художника, на яких він зображує себе дорогою до своєї вуличної «майстерні», «одягнений у елегантне пальто й циліндр». Письменник «трактує їх як метафоричні уявлення, що ілюструють гідність незалежного від зовнішніх умов митця, як не парадоксально, справді вільного завдяки власним обмеженням» (Adamowska 2018: 240).

Слабошпицький вводить у роман інтермедіальну цитату Никифорового портрета, який намалював львівський художник Володимир Патик, характеризуючи як «дивовижний за психологічною виразністю»: «Маленький, сухенький чоловік застиг на мить перед мольбертом. А з-поза нього виглядають церкви і рядочок білостінних українських хат»:

Незбагненна сила мистецтва. Ніби й не схожий тут Никифор на того, якого зафіксували на сотнях своїх фотографій невтомні Банахи. Але, дивлячись на цей портрет, починаєш вірити: саме таким він насправді й був.

Може, саме львівському художникові пощастило найглибше заглянути в загадку Никифора Дровняка з Криниці... (Slaboshpytskyi 1995: 78).

У сучасному романі про Володимира Патику «Під Дамокловим мечем» Романа Горак відчитуємо інтермедіальну цитату ще одного портрета Никифора разом із іншим лемком – Богданом Ігорем Антоничем. Романіст описує епізод створення цього портрета голосом кореспондентки «Вільної України», яка застала митця за роботою над цією картиною, присвяченою видатним лемкам:

Останнім часом Володимир Патик, – писала вона, – працює над створенням портрета Никифора і Богдана Ігоря Антонича – двох видатних синів Лемківщини. Патик представляє їх як молодих людей, що зустрілися під старим хрестом. В глибині картини – хліборобські поля, гори, темний ліс. Никифор з палітрою та з пензлем ніжно дивиться навпростець, якась лагідна усмішка блукає на обличчі молодого народного художника, в очах заповітний неспокій – неначе передчуття майбутнього. Богдан-Ігор Антонич зображений митцем на другому плані, в святковому одязі, – здається, вслухався він у розмову природи; на його плечі присіла пташка – символ поезії і волі. Вся картина намальована без якогось внутрішнього неспокою. Коли однак придивимося ближче, побачимо, що зображення Христа Патик передав без рук, це символічна трагедія батьківщини Никифора і Антонича. Поєднання цих двох елементів доповнюється на найближчому плані деревцем, яким поволи заростає ландшафт картини, а відтак і Лемківщина (Horak 2021: 435).

Отже, дослідження показує, що життєтворчість лемківського митця Никифора Дровняка має досить широку й розмаїту репрезентацію в літературі, зокрема в художній прозі Яна Юліуша Щепанського та Михайла Слабошпицького, есеїстиці Василя Махна, Ярослава Ороса, Романа Берези, Уляни Скицької, а також дитячій літературі (біографічний твір Марії Стшелецької) та поезії (вірші Збігнева Герберта, Єжи Гарасимовича, Ярослави Павличко, Остапа Лапського та ін.). Літературні твори про митця оприявнюють наскрізний мотив бездомності й жебракування, а також повернення після вимушених депортацій лемків. Ключовими в художніх творах є метафори птаха й художнього дому. Інкорпоруючи картини Никифора в текстову оповідь, літератори доповнюють творення образу кольорами, образами й сюжетами його робіт, через екфразис пропонують пізнання художнього світу маляра, цитуючи твір живопису, розкривають основні його характеристики й вплив на реципієнтів.

Бібліографія

- Adamowska, Joanna 2018. „Nikifor. Epifania niewinności”. W: Józef M. Ruszar (red.). *Nie powinien przysłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta*. Kraków: Biblioteka Pana Cogito.
- Banach, Andrzej 1983. *Nikifor*. Warszawa: Arkady.
- Bereza, Roman 2021. „Maliar z potoibichchia (Nykyfor)”. V: *Mystetska slava Ukrainy. U poshuku yevshan-zillia*. Lviv: Literatura i mystetstvo.
- Bovsunivska, Tetiana (red.) 2013. *Ekfrazys: verbalni obrazy mystetstva*. Kyiv: VPTs „Kyivskiy universytet”.
- Chernysh, Anna 2014. „Psyhotyp myttsia u romanakh-biohrafiiakh M. Slaboshpytskoho”. *Literaturny svitu: poetyka, mentalnist i dukhovnist* 3: 170–181.
- Gontarz, Beata 2001. *Pisarz i historia: o twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- 2020. „Nikifor Zbigniewa Herberta i Jana Józefa Szczepańskiego”. W: Beata Gontarz [&] Magdalena Kempna-Pieniążek [&] Anna Maj (red.). *W przestrzeniach kultury: studia interdyscyplinarne*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Harasymowicz, Jerzy 1964. *Podsumowanie zieleni*. Warszawa.
- Herbert, Zbigniew 1957. „Nikifor”. *Twórczość* 10/11: 239–240.

- Horak, Roman 2021. *Pid znakom Damokloвого mecha: roman-esei pro Volodymyra Patyka*. Lviv: Vydavnytstvo „Kvart”.
- Huk, Bogdan (red.) 2025. *Nikifor. Lemko okradziony z tożsamości: Wybór dokumentów sądowych*. Rzeszów: Libra.
- Krauze, Krzysztof (reż.) 2021. *Mój Nikifor* [Film]. Studio Filmowe Zebra, Telewizja Polska – Agencja Filmowa Canal+ Polska.
- Lapskyi, Ostap 2000. *Mii pochytychu*. Varshava: UKAR, 2000.
- Lesych, Vadym 1971. *Nykyfor z Krynytsi = Nikifor of Krynica: monohrafichnyi narys*. Miunkhen: Suchasnist.
- Makhno, Vasyl 2022. „Lemkivskiy korol”. <https://posestry.eu/zhurnal/no-13/statya/lemkiwskiy-korol> [13. 23.06.2022].
- Mudrak, Myroslava 2023. *Nikifor: The Ultimate Outsider = Нукифор: унікал з нівідкуди*. Київ: РОДОВІД.
- Noha, Oles 2005. *Nikifor Epifanii Drovniak: Ukrainischer Maler aus dem Lemkenland*. Düren: Michael Markowicz.
- Opacka-Walasek, Danuta 2021. „Nikifor i »Genko-wariat«. Wgląd w ekfrastyczne transgresje polsko-bułgarskie”. *Porównania* 1 (28): 285–323.
- Oros, Yaroslav 2017. „Nykyfor”. V: Yaroslav Oros. *Vytivky Yarga. Hutirky kolo vetry: opovidannia, virshi*. Kyiv: LA „Druhe dykhannia”.
- 2020. „Nykyfor”. *Beskydy* 1: 45–50.
- Pavlychko, Yaroslava 2018. „Nykyfor Drovniak iz Krynytsi”. *Kyiv* 5/6: 162–170.
- Pławuszcowski, Piotr 2016. „Był w niebie, był w piekle, mógł malować. O „Moim Nikiforze” (2004) Krzysztofa Krauzego”. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu, Filmoteka Narodowa; Instytut Audiowizualny* 2.
- Skytska, Uliana 2018. „Nykyfor. Epifanii Drovniak”. V: Uliana Skytska. *Nashi na karti svitu. Istorii pro liudei, yakymy zakhopliuietsia svit*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva.
- 2022. „Nykyfor. Epifanii Drovniak”. V: Uliana Skytska. *My z Ukrainy. Istorii pro liudei, yakymy zakhopliuietsia svit*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva.
- Slaboshpytskyi, Mykhailo 1995. *Todos Osmachka. Nykyfor Drovniak iz Krynytsi: roman-kolazh (frahmenty)*. Kyiv: Rada.
- Ślōdczyk, Rozalia 2020. *Ekfrazja, hypotypoza, przekład: interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Strzelecka, Maria 2022. *Nikifor*. Rzeszów: Libra.
- Szczepański, Jan Józef 1974. „Biskup jedzie przez morze”. W: Jan Józef Szczepański. *Rafa*. Kraków: Pro Auctore Wojciech Zemek.
- Vysloukh, Severyna 2008. „Literatura y vizualnyi obraz. Prostir strukturnoi spilnosti mystetstv”. V: *Teoriia literatury v Polshchi: antolohiia tekstiv: Druha polovyna XX – pochatok XXI st*. Kyiv: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia
- Zhaivoronok, Vitalii 2006. *Znaky ukrainskoi etnokultury: slovnyk-dovidnyk*. Kyiv: Dovira.





Fragment panoramy Drohobycza
początek lat 30-tych XX wieku
Narodowe Archiwum Cyfrowe

Literami sklepów cynamonowych

Żadan o Schulzu

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.015>

Serhij Żadan – najważniejszy poeta ukraiński, w którego głos wsłuchuje się dziś cała Ukraina – od 2014 roku, kiedy po raz pierwszy, tuż po rosyjskiej agresji na Ukrainę, przyjechał na Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu (inaczej: SchulzFest) – wspiera nasze schulzowskie inicjatywy i w nich uczestniczy, a Drohobycz od pierwszego spotkania z miastem wciąż, jak mówi, czyta literami tekstu Schulza.

Co wiem o tym mieście? To miasto, o którym pisał Bruno Schulz, i ile razy bym tu nie przyjeżdżał, ilu ciekawostek i niesamowitości nie zdarzyłoby mi się tu zobaczyć, poczuć i przeżyć, zawsze czytam je, to miasto, literami sklepów cynamonowych, dziwacznymi chimerycznymi zdaniami, z jakich zbudował swój świat Schulz (Żadan 2018: 10; wszystkie wyróżnienia w cytatach moje – W. M.).

To fragment eseju Żadana *Drohobycz i okolice* – wstępu do tomu jego wierszy *Drohobycz*, który ukazał się nakładem PIW-u w przekładzie Jacka Podsiadły¹. Ten esej otwiera czy-

* Dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Powszechnej i Polonistyki oraz kierowniczka Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu. Zainteresowania naukowe: literaturoznawstwo, antropologia literatury, komparatystyka literacka, schulzologia.

E-mail: polcentrum@gmail.com | ORCID: 0000-0003-2573-3078.

¹ Do tomiku poetyckiego Serhija Żadana *Drohobycz* (Żadan 2018) wszedł autorski wybór wierszy z lat 2014–2016, głównie pochodzących z wcześniejszych zbiorów w języku ukraińskim *Żyttia Mariji* (Żadan 2015) i *Tamplijery* (Żadan 2016). Wstępny esej *Drohobycz i okolice* poeta napisał specjalnie do książki *Drohobycz*, która istnieje tylko w języku polskim (w przekładzie Jacka Podsiadły), nie ma ukraińskiego odpowiednika. Ilustracje do wybranych wierszy wykonała artystka z Drohobycza Olga Czyhryk. Nota autorstwa Pawła Próchniaka wyjaśnia ściśle powiązania tego zbioru z SchulzFestem, którego Serhij Żadan jest stałym uczestnikiem (wydarzenie jest realizowane w cyklu dwuletnim od 2004 r.). Premierowa prezentacja książki odbyła się w Drohobyczu podczas VIII SchulzFestu, w czerwcu 2018 r. Tomik Żadana *Drohobycz* jest kolejnym osiągnięciem festiwalu w zakresie budowania ukraińskiej recepcji życia i dzieła Brunona Schulza. Wcześniejszym znaczącym sukcesem w tej perspektywie było wydanie nowego pełnego ukraińskiego przekładu prozy Brunona Schulza autorstwa Jurija Andruchowicza (Schulz 2012).

tanie Schulza i Drohobycza przez ukraińskiego poetę (zob. Meniok 2019). Swoją opowieść zaczyna Żadan od wyznania, że pierwszą istotą, którą spotkał w Drohobyczu – wyobrażoną, lecz namacalnie obecną – był cień Schulza. Przytacza fragment opowiadania Schulza *Noc lipcowa*, który kończy się takim oto zdaniem: „Chorzy, bardzo smutni i rozdarci, mają wtedy c h w i ł ę u ł g i” (Schulz 1989: 218). I natychmiast wyjaśnia: „My byliśmy chorzy, bardzo smutni i rozdarci” (Żadan 2018: 7). Kto to „my”? To sam poeta oraz muzycy z jego punkrockowego zespołu Żadan i Sobaky, którzy towarzyszyli mu w pierwszej wyprawie do Drohobycza – dwa miesiące po rosyjskiej aneksji Krymu, kiedy poeta został brutalnie pobity przez rosyjskich najemników podczas konfliktu pod budynkiem administracji obwodowej w Charkowie.

C h w i ł ę u ł g i Żadanowi i jego przyjaciółom z Charkowa daje Schulz, jego cień, który chciałoby się zobaczyć, przecież to właśnie on jest tym d o b r y m z n a j o m y m, który uspokoi i obdarzy nadzieją w nieznanym dotąd miejscu:

[...] pierwszy raz byliśmy w Drohobyczu. A kiedy pierwszy raz znajdziesz się w mieście, próbujesz się uczyć czegoś znajomego, czegoś, co możesz sobie jeśli nie przypomnieć, to p r z y n a j m n i e j w y o b r a z i ć. W Drohobyczu wszyscy mieliśmy jednego i tego samego znajomego. Nazywał się Schulz. Spróbuj go sobie przypomnieć. Albo wyobrazić (Żadan 2018: 7).

Czytanie Drohobycza zaczyna się u Żadana od Schulza i wciąż odbywa się poprzez niego. Cień Schulza zamieszkuje w jego wyobraźni pomiędzy ciemnością a światem, grozą a ocaleniem, zagubieniem a wybawieniem. Właśnie „pomiędzy” odnajduje go poeta. Miasto Schulza widzi on prawie jak sam Schulz: „Drohobycz przypominał wielką dekorację z wystawy historycznej. Czyli było go za mało jak na miasto, ale na dużą dekorację wystarczał w zupełności” (Żadan 2018: 8). Na temat dekoracyjności, fragmentaryczności, fotomontażowości miasta wiele znajdziemy u Schulza, przede wszystkim w *Sierpniu, Ulicy Krokodyli, Skleпах cynamonowych, Wichurze, Genialnej epoce, Republice marzeń, Drugiej jesieni*².

Ponadto Serhij Żadan opowiada, że dobrze znane mu miasta wschodniej Ukrainy nie posiadają natury miasta, określić je można bardzo przyziemnie: „Infrastruktura i branża niewyszukanych rozrywek. Cała reszta – smutny sektor prywatny i beznadziejne mieszkania spółdzielcze” (Żadan 2018: 8). Z Drohobyczem jest zupełnie inaczej:

Drohobycz to miasto, które było miastem, kiedy miast prawie nie było. [...] I jeszcze, rzecz jasna, cienie. Cienie tych, którzy tu żyli przez setki lat, którzy na tych ulicach zakochiwali się, bogacili, tracili wiarę, starzeli się, umierali (Żadan 2018: 8–9).

² Por. fragment opowiadania Schulza *Druga jesień*: „Ta druga jesień naszej prowincji nie jest niczym innym, jak chorą fatamorganą, wypromieniowaną w wyolbrzymionej projekcji na nasze niebo przez umierające, zamknięte piękno naszych muzeów. Jesień ta jest wielkim, wędrownym teatrem kłamiącym poezją, ogromną kolorową cebulą łuszczącą się płatek po płatku coraz nową panoramą. Nigdy nie dotrzeć do żadnego sedna. Za każdą kulisą, gdy zwiędnie i zwinie się z szelestem, ukaże się nowy i promienny prospekt, przez chwilę żywy i prawdziwy, zanim, gasnąc, nie zdradzi natury papieru. I wszystkie perspektywy są malowane i wszystkie panoramy z tekstury i tylko zapach jest prawdziwy, zapach wędnących kulis, zapach wielkiej garderoby, pełen szminki i kadzidła” (Schulz 1989: 229–230).

Ukraiński poeta wciąż czyta Drohobycz – wyobrażony i osiągalny, ukryty i jawny – „literami sklepów cynamonowych”. I w tym czytaniu niejako ulega Schulzowi. Tak kończy swój esej *Drohobycz i okolice*:

Wszystko jest właśnie tak, co do literki – nikt nic nie wie, nikt niczego nie odczytuje, ale czasu starcza na wszystko – i na zmianę dekoracji, i na odczuwanie tego miasta, i na przywiązanie do niego. Nic więcej nie trzeba. Nic więcej nie ma. Tylko przywiązanie. Tylko pisanie potem wierszy... (Żadan 2018: 13–14).

Kolejny szkic, zatytułowany *Schulz: widzenia i echa*, Serhij Żadan zadedykował Brunonowi Schulzowi w czasie pandemii – wygłosił go w Drohobyczu w listopadzie 2020 roku, jako esej inauguracyjny na otwarcie IX SchulzFestu, po czym tekst został opublikowany w czasopiśmie „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” (Żadan 2021).

Swoją opowieść poeta zbudował głównie na dwóch osiach: jedną stanowi ezoteryczna figura ojca-demiurga, drugą – sceneria zmroku, szarego świtu czy nocy, z jakiej wylania się świat przedstawiony Schulza. W ten sposób Żadan wraca do fluidu i tekstury cienia, z których wyrastają i poprzez które wyrażają się postacie, zdarzenia, przedmioty w opowiadaniach autora *Sklepów cynamonowych*. Poeta podkreśla, że ojca Jakuba – demiurga i herezjarchę, kluczową postać swego świata – Schulz zazwyczaj ukazuje w przestrzeni cienia, by potem podświetlać go niczym ikonę.

Żadan wnikliwie przygląda się Schulzowi jako grafikowi i pisarzowi równocześnie, sugerując, że on nie tyle opowiada, ile maluje swój świat, nieustannie grając z mrokiem i światłem. Dekoracje tego świata nie są łatwo rozpoznawalne, ponieważ twórca misternie ukrywa je w półmroku. Zdaniem Żadana na podstawie Schulzowskich opisów Drohobycza trudno byłoby oprowadzać wycieczki: sceneria cienia nieuchronnie powoduje zmienność tras i względność krajobrazu miasta. Strefą cienia jest także pamięć, z której tu i ówdzie wylaniają się w świecie Schulza ulice, budynki, przedmioty, rośliny, ptaki, postacie ludzkie. Wszystko, co utracone dla naszej pamięci, traci prawo do istnienia, dlatego w mieszkaniu są tylko te pokoje, które narrator może sobie przypomnieć. Józef ciągle opowiada świat od nowa, przekształca go i zniekształca równocześnie, wyprowadza z mroku i wciąż w nim pozostawia. W odczuciu Żadana pokusa takiego opowiadania świata jest najśłodsza: to pokusa pokazywania go takim, jaki on się rodzi w *w i d z e n i a c h* odbiorcy, jak odbija się *echem* w jego wspomnieniach. Dla spełnienia tej pokusy tworzenia Schulz sam ustawia światło, w którym umieszcza tych, o których postanawia mówić, przede wszystkim ojca. To ojciec oświetla świat *Sklepów cynamonowych* blaskiem swoich szaleństw i prorocstw, olśnień i klęsk. Do opisów ojca Schulz potrzebuje ciemności, nocy, cienia – wtedy z pewnością pojawi się światło, natomiast „odejście ojca znamionuje kres poezji, zniknięcie kolorów, koniec dziejów” (Żadan 2021: 25). Dalej przychodzi czas na wspomnienia i refleksje. Niemniej świat ojca i niezmiennie ufającego mu narratora (oraz czytelnika) nie znika – świat „wykreowany poza kanonem”, „świat herezji” wywołuje nie tyle brak wiary, ile wdzięczność i podziw, fascynuje i olśniewa. Żadan kończy swój esej nieco smutnym, lecz równocześnie optymistycznym przesłaniem:

Świat, wykreowany poza kanonem, świat herezji, świat wątpliwości, który wytwarza nie tyle opór i brak wiary, ile wdzięczność i niezmierny podziw – taki właśnie świat jest w *Skleпах*

cynamonowych. Ten świat urzeka i oczarowuje – urzeka nierealnością i złudnością, oczarowuje nieosiągalnością, tak oczywistą, że nie powoduje to traumy. Za takimi światami nie chce się płakać – chce się w nie wierzyć.

Pozostaje nam więc ta fantastyczna i niezwykła radość – radość dołączenia do źródeł światła, otuchy i smutku, bliskości tych dziwnych znaków i świadectw, które pozostawił po sobie narrator, gotowości do ujżenia zupełnie nieznanego nam świata, gdy otworzymy drzwi pod znanym adresem przy Rynku. Te światy pełne są echa i widzeń geniuszu Schulza (Żadan 2021: 25).

„Za takimi światami nie chce się płakać – chce się w nie wierzyć”: czytam to przesłanie jako jedno z najważniejszych wśród licznych rozpoznań, jakie dotychczas zdołały zaproponować różnorodne metodologie i strategie interpretacyjne szeroko rozumianej schulzologii. Sądzę, że świat Schulza najgłębiej odczuć potrafi nie schulzolog, tylko poeta, jakim jest Serhij Żadan.

Po ojcu pozostawia [Schulz – W.M.] cienie apokryfów jego śmierci. Po sobie również pozostawia apokryf, pozostawia cień, którym się staje, kiedy przypominanie o nim zamienia się w zmyślanie. Pozostawia poczucie utraty tego pięknego świata oświeconych cieni. Według Żadana owa utrata nie powoduje jednak rozpacz. Świata Schulzowskich widzeń i echa nie chce się opłakiwać, lecz chce się w niego wierzyć. W świecie cieni Schulza docieramy do źródeł światła, przez niego nam pozostawionych, choć on wciąż żyje nie samym światłem... (Meniok 2021: 21).

Trzeci esej Żadana, *Artysta w czasach wojny – Schulz utracony i ocalony* (Żadan 2023)³, ma wydźwięk najbardziej dramatyczny. Poeta wygłosił go w języku ukraińskim już podczas pełnowymiarowej rosyjskiej agresji na Ukrainę, 12 lipca 2022 roku, w 130. urodziny Schulza (zob. Meniok 2023). Wtedy Serhij Żadan po raz pierwszy uczestniczył w festiwalu zdalnie, mówił z Charkowa, swojego rodzinnego miasta, którego nieustannie broni – najpierw na linii frontu kulturalnego, teraz wcielony do wojskowej jednostki Chartia. Mówił o niszczyielskiej sile wojny i bezbronności artysty w obliczu grozy:

Schulz, zastrzelony w środku miasta, które tak głęboko i tak konsekwentnie przemieniał w swoich tekstach, rysunkach i wizjach, zastrzelony po prostu i banalnie, bez żadnych zwidów i tajemnic, jest [...] połączeniem zabójczej logiki i jakiejś szczególnej niesprawiedliwości, której korzenie tkwią w samej naturze zła. Z jednej strony – jeden z niezliczonych zabitych drohobyczkich Żydów, wraz ze śmierciami których gasł cały kosmos, waliła się historia, urywała się mowa. A z drugiej strony – wielki geniusz, wraz ze śmiercią którego znikła możliwość dalszego tworzenia cudownych i niepowtarzalnych światów, niewidzialnych dla innych, słyszanych tylko przez niego (Żadan 2023: 303).

W dniu inauguracji X SchulzFestu – tuż po odwołaniu alarmu przeciwlotniczego – Żadan mówił o Schulzu utraconym i ocalonym, o spalonych listach i zaginionych rękopisach, o kruchości kultury, która najbardziej potrzebuje naszej obrony. Pytał, co sztuka potrafi

³ Esaj ten został opublikowany w polskim przekładzie Bohdana Zadury, niedługo ukażą się w wydaniu książkowym oryginalne ukraińskie wersje wszystkich tekstów Żadana o Schulzu. Dzięki staraniom Stowarzyszenia Festiwal Brunona Schulza (Lublin) jako współorganizatora SchulzFestu ukazały się teksty Żadana o Schulzu w jednej książce (Żadan 2025b).

przeciwstawić zniszczeniu. Mówił, iż historia Schulza silnie nam dziś przypomina o rzeczach ostatecznych i nieodwracalnych:

[...] że śmierci nie należy dawać szansy, że ze złem nie warto grać, że w każdym razie naszą powinnością i obowiązkiem jest nasze prawo do życia, czyli nasze prawo do wolności. Czy mówił o tym sam Schulz? Chyba nie. Ale przypomina moim zdaniem właśnie o tym, że tam, gdzie człowiek nie jest zdolny obronić samego siebie, tam, gdzie nie jest zdolny obronić swoich bliskich, mimo wszystko ma prawo liczyć na obronę od innych, na wsparcie, na ratunek. Kultura jako najbardziej nieobowiązkowa składowa naszego dziwnego, nie zawsze sprawiedliwego życia być może potrzebuje naszej pierwszej obrony. Ponieważ w wielu przypadkach po prostu nie nadaje się do odtworzenia. W czasie wojny odczuwa się to szczególnie dotkliwie. Zmuszeni jesteśmy bronić przed ogniem nasze miasta. Szczególnie po to, żeby potem nie opłakiwać zniszczonych pisarzy. I ich utraconych rękopisów (Żadan 2023: 305–306).

Zwieńczeniem tekstów Żadana dedykowanych Schulzowi, tworzących wielowarstwową, lecz w istocie swojej jednolitą całość, jest cykl wierszy Schulz. *Psalm*y, który wszedł do najnowszego tomu poety *Skrypnikówka*⁴ (Żadan 2025c: 79–82). Mottem cyklu są wersy z opowiadania Schulza *Księga*:

Z Siedmiogrodu, ze Sławonii, z Bukowiny przychodzili ozdrowieńcy pełni zapалу, by przyświadczyć, gorącym i wzruszonym słowem opowiedzieć swe dzieje. Szli obandażowani i zgarbieni, potrząsając już niepotrzebnym szczudłem, odrzucali plastry z oczu i opaski ze skroful (Schulz 1989: 111).

Ozdrowieńcy przychodzili, aby złożyć świadectwo, opowiedzieć swe dzieje. Zapewne wracali po Katastrofie. Chcieli jednak świadczyć z zapalem i wzruszeniem, nie z nienawiścią. W czterech psalmach dedykowanych Schulzowi Żadan – również w imieniu Schulza – świadczy o tym, o czym wszyscy milczą, a nade wszystko o tym, że stworzenie – ulepione z ziemi i gliny – jest wrażliwe. Przytaczam psalm trzeci w całości:

⁴ Tom wierszy Serhija Żadana *Skrypnikówka* (*Skrypnikówka*) ukazał się w 2023 r. w Czerniowcach w wydawnictwie Meridian Czernowitz, polskie wydanie książki w przekładzie Bohdana Żadury ujrzało światło dzienne w 2025 r. To niewątpliwym sukces ukraińskiego poety w kontekście polskiej recepcji jego twórczości oraz kolejne osiągnięcie przekładowe Żadury, niezastąpionego ambasadora współczesnej literatury ukraińskiej w Polsce, który od dwudziestu lat przyjaźni się z Żadanem i wysoko ceni jego poezję. Tytułowa „skrypnikówka” (inaczej: pisownia charkowska) to nazwa pisowni języka ukraińskiego wprowadzonej w 1928 r. przez Komisję Ortograficzną po obradach Ogólnoukraińskiej Konferencji Ortograficznej, która odbyła się w 1927 r. w Charkowie, ówczesnej stolicy Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, z udziałem ukraińskich językoznawców i poetów. Wielu z nich było potem prześladowanych przez reżim stalinowski za „ukrainizację”. Poeta Mykoła Chwyłowyj popełnił samobójstwo w legendarnym Domu „Słowo” w Charkowie w maju 1933 r. Śmiercią samobójczą, nie czekając na nieuchronną likwidację, zginął również w lipcu 1933 r. ludowy komisarz oświaty Mykoła Skrypnyk (od jego nazwiska pochodzi określenie „skrypnikówka”). O „pisowni charkowskiej” oraz o mojej wdzięczności poecie napisałam we wstępie do jego kroniki pierwszego roku toczącej się wielkiej wojny: „Mamy w sobie wiele światła. Na niebie nad Charkowem wciąż górują ukraińskie flagi. Światło i niebo. Tego wystarczy, by nieustannie myśleć o zwycięstwie. I za to jestem wdzięczna Serhijowi Żadanowi. Za jego charkowską pisownię, za jego kronikę wojny pisaną wbrew wojnie” (Żadan 2024: 13). „Pisownia charkowska” Żadana znajduje swój wyraz także w formie prozatorskiej, m.in. w jego najnowszej książce: zbiorze opowiadań *Arabeski* (Żadan 2025a) obejmującym 12 autentycznych historii ludzi z różną przeszłością, zrujnowaną przez wojnę teraźniejszością i nieznaną przyszłością. Tytuł książki celowo powtarza nazwę opowiadania Mykoły Chwyłowego *Arabeski*, które sto lat temu zapoczątkowało kształtowanie się miejskiego tekstu ukraińskiego Charkowa. *Arabeski* Żadana są dziś dowodem na to, że ten tekst jest kontynuowany wbrew wojnie, że „pisownia charkowska” ma swoją siłę i wciąż się rozwija.

Ulepiony z gliny twoimi okrutnymi palcami,
naznaczony krwią twojej podskórnej ochry,
świadczę dzisiaj o twoim zamyśle – kapryśnym i oczywistym,
świadczę o tym, o czym wszyscy milczą – o wrażliwości tego, co stworzyłeś.

Czy ulepiani z gliny mamy milczeć tam,
gdzie ty specjalnie nie znajdujesz słów?
Zapomniani przez ciebie, czy mamy usprawiedliwiać
twoją fatalną zabójczą nieuważność?

Twardnieje w słońcu ceramika mojej duszy, napelniona smutkiem.
Jeżeli ty milczysz, powiem to zamiast ciebie –
zło nie jest czymś nienazwanym i bezimiennym,

zło ma formę i treść, jakie ty mu nadałeś.
To, co ci się udało najlepiej – tymi samymi słowami
mówić o miłości i mówić o nienawiści.

(Żadan 2025c: 81)

Ten psalm Serhija Żadana wprost przywołuje *Psalm* Paula Celana – równie ważnego dla niego poety jak Rainer Maria Rilke. Żadan przetłumaczył sto wierszy Celana – głównie te napisane w ostatnich latach życia, które ukazały się po jego śmierci samobójczej. Drogę do odkrywania sensów poezji Celana Żadan w dużej mierze zawdzięcza Ryszardowi Krynickiemu. Oto inicjalne wersy *Psalmu* Celana w przekładzie Krynickiego: „Nikt znowu lepi nas z ziemi i gliny, / nikt zaklina nasz proch...” (Celan 2012: 173). U Żadana mamy: „Ulepiony z gliny twoimi okrutnymi palcami”. Pozostając w wierszu Żadana niewidoczny, lecz mocno obecny, Celan staje się jednym ze świadków Katastrofy – zarówno Holokaustu, jak i trwającej dziś rosyjskiej agresji na Ukrainę.

W cyklu Serhija Żadana *Schulz*. *Psalmy* dostrzegam także poetyckie powinowactwo z głosem Jerzego Ficowskiego, słyszalnym w jego tomie *Odczytanie popiołów* – zbiorze najważniejszych i najsmutniejszych wierszy poety o odczytywaniu zgładzonego świata, o ocaleniu przez odczytanie: każdego uśmierconego życia, każdego nienapisanego bądź wymazanego z pamięci wiersza, każdego dzieła pogrzebanego wśród „wyrzutów ziemi” (Ficowski 2003: 7). Oto wyznanie poety otwierające ten tom:

nie zdołałem ocalić
ani jednego życia

nie umiałem zatrzymać
ani jednej kuli.

(Ficowski 2003: 5)

„[...] nie umiałem zatrzymać / ani jednej kuli...” – te słowa niczym echo powracają w inicjalnej strofie cyklu psalmów Żadana dedykowanych Schulzowi:

Jam ten, który nie jest w stanie niczego zatrzymać,
jak tysiące tych, którzy nie są w stanie niczego zatrzymać,

tysiące tych, co nawet we freskach śmierci
do końca chcą dopatrzeć się logiki twojego mistrzostwa.
(Żadan 2025c: 79)

Niełatwo jest dopatrzeć się logiki mistrzostwa Boga w ostatnim dziele Brunona Schulza – „freskach śmierci”, które stworzył w domu swego kata, gestapowca Feliksa Landaua, na ścianach pokoju jego dzieci. Potem był już tylko strzał w tył głowy na jednej z drohobyckich ulic.

Żadan raczej nie zna *Odczytania popiołów* Ficowskiego, ale na pewno zna i ceni jego oddanie i wierność Schulzowi, jego książki o nim. Reperkusje głosów i powinowactwa słów – w wierszach Ficowskiego i psalmach Żadana – zdarzyły się immanentnie i prawdziwie, są niebywale przejrzyste i wyjątkowo czyste.

Wiersze z cyklu *Schulz. Psalm* odsłaniają odwieczny bunt poety przeciwko Bogu milczącemu i obojętnemu. Bunt, który mimo wszystko nie staje się pułapką nienawiści. Słowa powiedziane i słowa przemilczane nie zamieniają się w nienawiść nawet wtedy, gdy poeta zapamiętałe prosi „o pozwolenie, żebym nienawidził” i zapytuje z goryczą „dlaczego odbierasz nam prawo, byśmy nie kopali sobie grobu?” (Żadan 2025c: 80).

A jednak – wbrew milczącej obojętności Boga, wbrew celanowskiemu Nikt, wbrew bestialstwom toczącej się wojny – Żadan tak kończy swe psalmy dla Schulza:

Lepieni ciężko i namiętnie, tworzeni z ciemności,
wyjęci z wieczności, pełni pamięci i miłości,
również wyrażeni przez pamięć i miłość.
(Żadan 2025c: 82)

Znów powraca *Psalm* Paula Celana: z ocalającą siłą pamięci i miłości, niczym echo celanowskiego „purpurowego słowa, które śpiewaliśmy / ponad, o, ponad / cierniem” (Celan 2012: 173). Za tę siłę, którą chroni w czasie grozy i wyraża w swoich wierszach, jestem wdzięczna Serhijowi Żadanowi. Również za obecność i powroty Schulza, za poczucie pokrewieństwa z nim, za wyrażanie siebie i jego przez język pamięci i miłości. I szczególnie – za czytanie Drohobycza „literami sklepów cynamonowych” (Żadan 2018: 10).

Bibliografia

- Celan, Paul 2012. *Psalm i inne wiersze*. Tłum. Ryszard Krynicki. Kraków: a5.
- Ficowski, Jerzy 2003. *Odczytanie popiołów*. Sejny: Pogranicze.
- Meniok, Wiera 2019. „Zmierzch u Schulza i jego (Schulza) cień u Żadana”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 1–2 (324–325): 295–302.
- 2021. „Nie samym światłem żyje Schulz według Żadana”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 4 (335): 20–21.
- 2023. „Wojenny SchulzFest w Drohobyczu – wspomnienia zamiast wprowadzenia”. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 1–2 (340–341): 297–302.
- Schulz, Bruno 1989. *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. Jerzy Jarzębski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- 2012. *Cynamonowi kramnicy ta wsi inszi opowiadania w przekładzie Jurija Andruchowycza*. Kyjiw: A-BA-BA-HA-ŁA-MA-HA.
- Żadan, Serhij 2015. *Żyttia Mariji*. Czerniwci: Knyhy–XXI, Meridian Czernowitcz.
- 2016. *Tamplijery*. Czerniwci: Knyhy–XXI, Meridian Czernowitcz.
- 2018. *Drohobycz*. Tłum. Jacek Podsiadło. Warszawa: PIW.
- 2021. „Schulz: widzenia i echa”. Tłum. Wiera Meniok. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 4 (335): 22–25.
- 2023. „Artysta w czasach wojny – Schulz utracony i ocalony”. Tłum. Bohdan Zadura. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 1–2 (340–341): 303–306.
- 2024. *W mieście wojna*. Tłum. Michał Petryk, wstęp Wiera Meniok. Wołowiec: Czarne.
- 2025a. *Arabeski*. Tłum. Michał Petryk. Wołowiec: Czarne.
- 2025b. *Mój Schulz*. Tłum. Jacek Podsiadło [&] Bohdan Zadura [&] Wiera Meniok. Lublin: Stowarzyszenie Festiwal Brunona Schulza.
- 2025c. *Skrypnikówka*. Tłum. Bohdan Zadura. Kołobrzeg: Biuro Literackie.



Z motywów ukraińskich w prozie Zygmunta Haupta: przypadek *Zołotej hramoty*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.016>

Tak się złożyło, że utwór będący przedmiotem poniższej analizy okazał się ostatnim opowiadaniem, jakie wyszło spod pióra Haupta; później pisarz publikował już tylko eseje. Marcowa „Kultura” paryska przyniosła jego opowiadanie *Z Łaczczyzny*, a w maju autor donosił redaktorowi miesięcznika o kolejnym tekście: „[...] chciałbym przesłać równocześnie jakiś materiał dla »Kultury«, który w tej chwili wyglądam” (list z 27 maja 1972 r.) (Giedroyc [&] Haupt 2022: 151). Materiałem tym okazała się właśnie *Zołota hramota*, na którą Jerzy Giedroyc zareagował – jak na jego ogólnie pozytywny stosunek do twórczości autora *Pierścienia z papieru* – nietypowo, bo z ociąganiem (po pół roku) i, co jeszcze bardziej zastanawiające, negatywnie: „Przesłał mi Pan *Złotą Hramotę*. Zawsze jestem wielkim entuzjastą Pana urwanych fragmentów, ale tu »środkowa« mi jakoś nie pasuje. I to czytanie tym ludzikom manifestu... Może by to opuścić albo by Pan ten fragment zmienił? Proszę o szybką odpowiedź” (list z 19 listopada 1972 r.) (Giedroyc [&] Haupt 2022: 153). Haupt oczywiście udzielił takowej odpowiedzi: „W tym samym liście czytam o zastrzeżeniach Pańskich co do wysłanego w lecie opowiadania *Złota Hramota*. (Gdyby to miało kiedyś pójść do druku, to chciałbym zrobić zmianę w tytule na *Z o ł o t a Hramota*, a więc wersję w pełni ukraińską, a to ażeby odróżnić od podobnego tytułu jednej z książek Łobodowskiego). Mam pełny szacunek dla Pańskiego osądu, zastrzeżeń i uprawnień Pana jako tak niepospolitego znawcy i praktyka pracy edytorskiej, a sam jestem w pełni świadomości własnych braków. Ale pracuję zawsze metodą eliminacji, każde z mych opowiadań to stosy

* Prof. dr hab. w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię literatury polskiej XX wieku (krajowej i emigracyjnej), teorię literatury, związki literatury i folkloru, tekstologię i edytorstwo.

E-mail: amadyda@umk.pl | ORCID: 0000-0001-6836-9152.

także wyeliminowanej przez autora makulatury. Dlatego przed żądanym przez Pana opuszczeniem chciałbym dobrze się jeszcze raz zastanowić” (list z 10 grudnia 1972 r.) (Giedroyc [&] Haupt 2022: 154). Giedroyc pośpieszył z zapewnieniem, że: „Co do *Złotej Hramoty* to liczę, że Pan zmieni »środek«, bo tekst bardzo mi się podoba” (list z 17 grudnia 1972 r.) (Giedroyc [&] Haupt 2022: 156), czego skutkiem u Haupta było zobowiązanie, iż „będę usiłował zrobić coś z tą *Hramotą*” (list z 18 stycznia 1973 r.) (Giedroyc [&] Haupt 2022: 160), ale na tym jednak sprawa ostatecznie utknęła. Redaktor odłożył tekst opowiadania *ad acta*, czekając na nową wersję utworu, natomiast pisarz ostatecznie poniechał przeróbki.

Powstaje pytanie, co takiego nie spodobało się Giedroyciowi w centralnej części *Złotej hramoty*. Dotychczas żaden z badaczy twórczości Haupta nie spróbował spojrzeć na to opowiadanie oczami redaktora „Kultury”. Ponadto panuje milcząca zgoda, że jest to utwór spójny i że można sformułować jego sensowną interpretację.

Przyjrzyjmy się zatem na początek konstrukcji tego opowiadania. Ma ono bez wątpienia budowę klamrową. Otwiera je początkowy fragment tytułowego manifestu, po nim zaś następuje charakterystyka przebywającego w Kodni na Wołyniu rotmistrza żandarmerii rosyjskiej, który prowadzi śledztwo w sprawie porucznika artylerii konnej gwardii Królestwa Polskiego, aresztowanego pod zarzutem posiadania nielegalnych, wywrotowych dokumentów. Wzmianka o Królestwie Polskim, a także następne: o generale Aleksandrze Rożnieckim i o wielkim księciu Konstantym – wszystkie one wskazują, że czas akcji tej części utworu przypada na lata poprzedzające wybuch powstania listopadowego. Oficer śledczy znajduje pośród przeglądanych papierów świstek „zadrukowanej bibuły” i w tym momencie fabuła się urywa, co Haupt zaznacza ciągiem znaków graficznych. Teraz następuje owa kontrowersyjna dla Giedroycia część centralna opowiadania: narracja zmienia się z personalnej na pierwszoosobową¹ i przedstawia historię strzelca pokładowego ze strąconego podczas drugiej wojny światowej nad Europą amerykańskiego bombowca dalekiego zasięgu Consolidated B-24 Liberator, który to strzelec, ratując się skokiem spadochronowym, znalazł się w nie znanych mu górach (Alpach? Pirenejach?) pośród archaicznego plemienia pasterzy i zbieraczy, którzy udzielili mu gościny. Próby porozumienia się z nimi po polsku, angielsku, francusku i niemiecku zawiodły, dlatego, chcąc podziękować za przyjęcie i opiekę, jakiej zaznał, a nie znając języka górali, bohater postanawia wygłosić pierwszy z brzegu tekst, który przyjdzie mu do głowy, licząc, że audytorium domyśli się z samego emfaticznego brzmienia przemowy, iż jest to wyraz wdzięczności. Dziwnym trafem – jak to ujmuje narrator: „ni stąd, ni zowąd”² – za przemówienie posłużyła mu zapamiętana z wieczorowych kursów historii *Złota hramota*. Oracja bohatera odnosi jednak przeciwny skutek w postaci dezaprobaty malującej się na twarzach słuchaczy. Strzelec orientuje się poniewczasie, że górale są głuchoniemi, więc przemawianie do nich stanowi z jego strony zwyczajne *faux pas*. Znamienna jest przy tym jego uwaga, iż „jak kiedy indziej, gdzie indziej ta hramota nie spotkała się z aplauzem”, co stanowi czytelną aluzję do wydarzeń historycznych związanych z tym manifestem³. Konstatacja głuchoniemoty plemienia zamyka tę sekwencję zdarzeń środkowej części opowiadania, po czym następuje kolejna delimitacja tekstu ciągiem

¹ Systematyka wg Stanzel 1980.

² Tekst opowiadania wg edycji Haupt 2018.

³ Zauważmy na marginesie, że historyczna *Złota hramota* została odrzucona przez chłopów ukraińskich z czysto racjonalnych powodów, gdyż w ich oczach była dokumentem o co najmniej wątpliwej sile sprawczej (zob.: Beauvois 2005: 463, 531–533; Hud 2013: 142–150).

znaków graficznych, które tym razem mają oznaczać duży upływ czasu. Następująca po nich narracja pierwszoosobowa zawiera bardziej szczegółową charakterystykę mieszkańców gór. Otóż żyją oni w całkowitej izolacji od świata i są zdegenerowani przez endogamię. Izolacja geograficzna przekłada się na izolację świadomościową (zob. Stomma 1986: 138–139). Narrator, widząc pośród nich raczej jałową egzystencję, zauważa, że kultura górali jest monistyczna, tzn. tworzona przez jedną tylko tradycję, czego efektem jest bezalternatywność sposobu życia („Kilka trików nowoczesnej cywilizacji, jakie dzięki zapalnicze, latarnie elektrycznej, zegarkowi i innym drobiazgom ocalały w kieszeniach, nie wzbudziło entuzjazmu. Tubylcy, jeżeli idzie o kulturę materialną, żyli gdzieś na pograniczu ery kamienia gładzonego i epoki brązu”), skrajnie konserwatywna i oporna na wszelkie próby udoskonalania, co daje zjawisko stagnacji („Ich prymitywizm, a zwłaszcza wstręt do innowacji, graniczył z komizmem”); wreszcie nietolerancyjna, etnocentryczna i ksenofobiczna, co w rezultacie podporządkowuje jednostkę zbiorowości tak dalece, iż można nawet mówić o pewnej formie społecznego i kulturowego totalitaryzmu („[...] przekonałem się, że moja osobliwość i jedyność były właściwie czymś potworowatym na tle tego odmiennego świata. Zdałem sobie sprawę, że byłem czymś w rodzaju cielecia o dwu głowach, zjawiskiem teratologicznym, albinosem wśród czarnych. Co gorsza, czułem nawet wstręt, jaki ludzie ci mieli do mej inności, obcości intruza z innego świata”). To kompletne przeciwieństwo kultury, która ukształtowała narratora (gdyż ta jest pluralistyczna, tzn. cechuje ją współlistnienie konkurujących ze sobą, alternatywnych systemów wartości; kreatywna i innowacyjna, co daje zjawisko postępu; wreszcie tolerancyjna, dzięki czemu zapewnia jednostce spory margines wolności osobistej⁴), skłoniła go do prowadzenia badań naukowych z zakresu antropologii kultury góralskiej, aby w bliżej nie określonej przyszłości przedstawić wyniki swej pracy szerokiemu światu. W tym miejscu narracja pierwszoosobowa urywa się, następuje kolejny ciąg znaków graficznych, które tym razem zwiastują powrót do narracji trzecioosobowej, prowadzonej z punktu widzenia rosyjskiego żandarma. Okazuje się, że znaleziony przezeń świstek papieru zawiera tekst *Złotej Hramoty*. I na tym odkryciu opowiadanie się kończy.

Dla dwojga dotychczasowych interpretatorów ostatniego opowiadania Haupta ma ono czytelne przesłanie. Dorota Sapa uważa, że „motyw tytułowy przestaje być wyłącznie niespełnionym braterstwem Polaków i Ukraińców. Staje się metaforą klęski porozumienia między ludźmi, wyrazem niemożności nawiązania więzi interpersonalnych. [...] Próby porozumienia z tubylcami w różnych językach zawiodły. Wtedy nastąpiło niemal poza świadomością skojarzenie sytuacji z głoszeniem *Złotej Hramoty* przez polskich studentów do reagujących obojętnością włościan. Zestawienie ze sobą »głuchoty« ukraińskich chłopów z głuchotą górskiej wioski tworzy wzajemnie określające się porównanie. Mechanizm powstawania bariery ciszy jest podobny. Wynika z izolacji górskiej wioski i ukraińskich wsi od cywilizacji, zamknięcia we własnym kręgu. Ukraińscy chłopci zamknięci na zewnątrzny świat nie rozumieją skierowanego do nich posłania z przyczyn endogennych – własnego niedorozwoju jako grupy społecznej i etnicznej. Brak reakcji na słowa *Złotej Hramoty* w obu przypadkach jest tym rodzajem obojętności wynikającym z braku wspólnego języka czy porozumienia. [...] Uniwersalny charakter, jaki nadał Haupt *Złotej Hramocie*, pozwala jednocześnie zinterpretować klęskę manifestu w 1863 roku jako konsekwencję

⁴ O rozróżnieniu tych dwóch typów kultury zob. Stomma 1986: 145–150.

braku wspólnej przestrzeni i języka między polskością a ukraińskością. W tekście Haupta zostaje pozbawiona aspektu przymierza i zdradzonego braterstwa polsko-ukraińskiego, ale otrzymuje ona wyraźniejsze znaczenie bariery między jednostkami i wzajemnej izolacji grup społecznych. Złota Hramota jest metaforą alienacji i klęski porozumienia interpersonalnego. Jest to najbardziej pesymistyczne z kresowych (w pewnym aspekcie!) opowiadań Haupta, kwestionujące bez uciekania się do stereotypu polskiej ofiary i ukraińskiej zdrady możliwość komunikowania się między ludźmi, w tym także między Polakami i Ukraińcami. Nie ma nawet mowy o wrogości, która jest formą kontaktu, ale o absolutnej, »czystej« obojętności i wyobcowaniu” (Sapa 1998: 201–202).

Z kolei Andrzej Niewiadomski twierdzi, że w interpretowanym utworze: „Tryumfuje przeświadczenie, że nieskuteczny jest wszelki nadmiar, każde pismo/hramota deklamowane zbyt uroczyście czy drukowane złotymi literami. Słuszność idei została skompromitowana przez sposób jej artykulacji. [...] Najistotniejszą zaś [...] wskazówką interpretacyjną wiążącą się z takim postawieniem sprawy jest fragment utworu łączący fabularny porządek działań bohatera z porządkiem działań pisarza:

Ale trzeba to uporządkować. Byłem, proszę państwa, byłem wtedy zwykłym, zdrowym młodzieńcem, normalnie unerwionym i miałem trzeźwy stosunek do rzeczywistości. Kiedy stałem twarzą wobec jakiejś rzeczywistości, to wyrabiałem sobie jej odpowiednią koncepcję albo kilka jej koncepcji zależnie od tego, jak ta rzeczywistość apelowała do mego poczucia humoru, ambicji i potrzeb. W tym wypadku miałem wyrobione trzy takie koncepcje; z czasem ustąpiły one czwartej i ostatecznej, po czym zadałem sobie wiele trudu, ażeby powrócić do rzeczywistości, w której wyrosłem. Czy udało mi się to, nie wiadomo, miejmy nadzieję, że tak, w każdym razie nie należy to już do tego opowiadania [podkr. A.N.].

[...] O jakich trzech »wyrobionych« koncepcjach mówi narrator? Dwie wydają się oczywiste: »koncepcja Guliwera wśród Liliputów«, polegająca na próbach »ulepszenia« życia tubylców dzięki udoskonaleniu ich narzędzi pracy, oraz »faza następna«, »poznawania«, czy też inaczej – faza »pozbawiona osobowości«, polegająca na studiowaniu życia »społeczeństwa głuchych«. Mamy zatem do czynienia z wariantami skrajnymi: albo zostaje uruchomiony mechanizm dominacji nad obcym i uprzedmiotowienia nieznanej rzeczywistości, albo też wtopienia się w tę rzeczywistość i rezygnacji z własnej podmiotowości. Wszystko wskazuje na to, że trzeci wariant postępowania został wykorzystany już wcześniej; jest nim wspomniane przemówienie do tubylców językiem hramoty, zakładającym równorzędność pozycji i relacji między nimi. Na każdym z tych pól bohater pomosi klęskę, pozostaje zatem ostatnie wyjście, tyle że nie jest ono nazwane ani też nie odnajdujemy go w działaniu wskazującym na fakt wcielenia tego tajemniczego planu w życie” (Niewiadomski 2015: 336–337). W innym miejscu swojej narracji badacz dodaje: „W *Złotej hramocie* Haupt koncentruje się więc na »trudzie«, jaki należy włożyć w proces możliwego/niemożliwego powrotu do rzeczywistości, w której obcość – oczywiście – istnieje, lecz w dającej się (do pewnego stopnia) ośwoić i rozpoznać postaci, i to jest główne zagadnienie utworu, łączące się z kwestią problematyczności nowoczesnej cywilizacji” (Niewiadomski 2015: 339). Po sześciu latach Niewiadomski w pewnym stopniu zmodyfikował swój sposób widzenia zawartości ideowej utworu, stwierdzając, że „Haupt doskonale zdaje sobie sprawę z pułapek nostalgicznej konwencji; ostatnie z napisanych przez niego opowiadań,

Złota hramota, nawiązujące do konwencji powiastki filozoficznej, uświadamia nam, że idealistyczne widzenie rodzimego świata nie znajduje oparcia w faktach historycznych. Pisarz ujawnia tu podstawowe pęknięcie naznaczające tę rzekomo arkadyjską przestrzeń: wzajemne niezrozumienie i niemożność prawidłowego ułożenia stosunków społecznych na Kresach. Nie mówiąc już o egzotyce tej problematyki, wobec której niepolska publiczność literacka funkcjonuje jak wykreowane w opowiadaniu plemię głuchych skonfrontowane z przybysem ze świata innej cywilizacji” (Niewiadomski 2021: 44).

Cokolwiek dałoby się powiedzieć o trafności tych interpretacji, to dwie rzeczy są poza dyskusją: ich autorzy abstrahują od wyraźnych niespójności samego tekstu opowiadania (czy też nie zauważają ich), poza tym pozostaje dla nich oczywiste, że bohater zbiorowy w postaci archaicznego plemienia głuchoniemych górali pełni pod piórem Haupta funkcję alegorycznego obrazu Ukraińców.

Co się tyczy kwestii pierwszej, to, jak już zauważyliśmy wcześniej, akcja części klamrowej utworu przypada na czasy przed powstaniem listopadowym. Jeśli ten fakt zestawimy ze znalezieniem przez żandarma wśród rzeczy aresztanta *Złotej hramoty*, manifestu napisanego, jak wiadomo, w końcu marca i na początku kwietnia roku 1863, a kolportowanego po wsiach ukraińskich w maju, a więc w trakcie powstania styczniowego⁵, to w głowie czytelnika powstaje temporalny galimatias, którego nie da się żadną miarą uzasadnić. Co więcej, kłopoty z poprawną lokalizacją czasową manifestu dają się też zauważyć w znacznie wcześniejszej Hauptowskiej odpowiedzi na ankietę londyńskich „Wiadomości”, w której powstanie dokumentu przesunął do okresu międzypowstaniowego – na początek 1846 roku: „[...] a u Schnüra-Peplowskiego o rzezi w Horożance w roku 1846, roku, kiedy oni do nich ze *Złotą hramotą*, a ci ich wyciągają z chaty i rzną kosami na śniegu [...]” (Haupt 1949: 3)⁶; w dodatku, gdy zajrzemy do przywołanego źródła, okaże się, że autor *Złotej hramoty* nie tylko błędnie kojarzy manifest z rabacją galicyjską, lecz także przy okazji myli miejsce rzezi: Horożanę – wieś w powiecie rudeckim, z Horożanką – wsią w powiecie podhajeckim⁷.

Ukazywanie zaś Ukraińców jako społeczności reprezentującej kulturę typu ludowego⁸ na podobieństwo chłopów taplarskich z *Konopielki* Edwarda Redlińskiego również stoi w sprzeczności z faktami historycznymi. Co prawda Serhij Jekelczyk stwierdza, że: „W początkach XX wieku Ukraińcy pozostawali »narodem chłopskim«” (Yekelchuk 2009: 74), ale nie było to żadną osobliwością w kontekście dziejów innych narodów europejskich. Zdaniem Jarosława Hrycaka: „Fakt, że ruch ukraiński na początku XX w. stał przed potrzebą rozbudzenia świadomości narodowej wśród chłopów, [...] nie stanowi dowodu na jego katastrofalne zacofanie. [...] pod koniec XIX w. podobne zadanie stało również przed rządem francuskim. Mieszkańcy wiejskiej Francji nie byli jeszcze wtedy świadomymi narodem Francuzami. Współczesne opracowania dotyczące historii Wielkiej Brytanii i Niemiec potwierdzają, że nawet wśród zachodnioeuropejskich, »historycznych« narodów przejście »od chłopstwa do narodu« jest zjawiskiem stosunkowo późnym” (Hrycak 2000: 108). To samo zresztą można powiedzieć o Szwedach (zob. Frykman [&] Löfgren

⁵ Zob. Kieniewicz 1983: 498–502.

⁶ Pisarz pomylił tu Horożanę (zob. niżej) z Solowijówką – wsią, w której rozdający *Złotą hramotę* powstańcy styczniowi zostali zmasakrowani przez chłopów 9 maja 1863 r. (zob. Kieniewicz 1983: 500).

⁷ „W Horożanie bohaterski opór, stawiany przez powstańców, zgromadzonych u mandatarusza Czaplickiego, podniecił chłopów do morderstwa i pożogi [...]”; por. Schnür-Peplowski 1897: 72.

⁸ Termin Ludwika Stommy (zob. Schnür-Peplowski 1897: 147–149).

2007) czy Polakach (zob. Łuczewski 2012). Co więcej, Ukraińcy galicyjscy na początku XX wieku osiągnęli takie stadium rozwoju kulturalnego, instytucjonalnego i politycznego, że byli gotowi do ogłoszenia własnego państwa⁹. Dlatego trafna uwaga Doroty Sapy, przytoczona wyżej, a odnosząca się do świata przedstawionego w Hauptowskiej *Zołotej hramocie*: „Ukraińscy chłopci zamknięci na zewnętrzny świat nie rozumieją skierowanego do nich posłania z przyczyn endogennych – własnego niedorozwoju jako grupy społecznej i etnicznej”, świadczy – wbrew stanowisku Andrzeja Niewiadomskiego¹⁰ – o polonocentrycznym, a więc głęboko niesprawiedliwym sposobie ukazania przez Haupta Ukraińców, co zresztą sam badacz lubelski mimowolnie potwierdza, pisząc celnie, że „»Dolina głuchych« z tego opowiadania przywodzi na myśl nie tylko Dolinę Bez Wyjścia [z hauptowskiego opowiadania *Baskijski diabeł* – A.M.], ale również pasmo Morungole i zamieszkujące je niegdyś afrykański lud Ik, spychany przez cywilizację na ziemie mu nieprzyjazne i degenerujący się gwałtownie. Tak też postrzega inny lud – Rusinów, zamieszkających na dawnych wschodnich terenach Rzeczypospolitej, których los w sowieckim imperium zdaje się Hauptowi przesądzony, czemu daje wyraz w późnym eseju *Z Roksolanii*” (Niewiadomski 2015: 330). Aby poznać skalę tego pisarskiego uproszczenia, by nie rzec: zafałszowania, trzeba przypomnieć, że w przywołanej przez Haupta w wymienionym eseju pracy etnograficznej Colina Turnbulla¹¹ zostało opisane jedno z plemion afrykańskich, które zmuszono do opuszczenia swych górskich siedzib w następstwie utworzenia tam parku narodowego. Ikowie, niegdyś myśliwi i zbieracze o koczowniczym trybie życia, stanęli więc przed koniecznością przejścia do życia osiadłego i zajęcia się rolnictwem. Jednakże, jako przedstawiciele opisanej wyżej kultury typu ludowego, nie umieli przestawić się na nowy styl egzystencji, bo nie dysponowali żadnymi alternatywnymi wzorcami kulturowymi, dającymi możliwość przystosowania się do nowej sytuacji, wskutek czego ich społeczność rozpadła się i zaczęła zanikać. Przypisywanie takich cech Ukraińcom zamieszkującym Związek Radziecki jest nie tylko fałszem, lecz wręcz obrazą (a już zwłaszcza w późniejszej perspektywie ich losów po rozpadzie imperium sowieckiego). Być może dlatego *Z Roksolanii*, jako jedyny (i ostatni) z napisanych pod koniec życia esejów, Haupt posłał nie do liberalnej „Kultury” paryskiej, lecz do konserwatywnych „Wiadomości” londyńskich.

Staje się zatem teraz jasne, dlaczego *Zołota hramota* spotkała się ze zdecydowanym sprzeciwem ze strony Jerzego Giedroycia, który dużą część swojej emigracyjnej aktywności poświęcił sprawie pojednania z Ukraińcami i propagowaniu idei niepodległego państwa ukraińskiego (zob. Giedroyc 2004). W oczach redaktora „Kultury” opowiadanie Haupta zawierało iście groteskowy obraz bratniego narodu, co prawda wyrażony w sposób zawołany, ale jednak czytelny dla co bardziej zorientowanego odbiorcy (a wyrażony w sposób jawny – poprzez obelżywą paralelę z afrykańskimi Ikami – w późniejszym eseju *Z Roksolanii*). Na takie publikacje na łamach paryskiego miesięcznika po prostu nie było miejsca. Z kolei Haupt nie mógł sprostać życzeniu redaktora ze względów czysto technicznych, ponieważ usunięcie sceny „czytania tym ludzikom manifestu” pozbawiłoby utwór jedynego łącznika między częścią centralną a klamrą, co z kolei spowodowałoby rozpadnięcie się kompozycji opowiadania na dwie niezależne semantycznie części, których w dodatku czasy

⁹ Hrycak 2023: 207; zob. też: Reid 2016: 140–141; Magocsi 2017: 602–604.

¹⁰ „Przed wszystkim Haupt daleki jest od polocentrycznego punktu widzenia” (Niewiadomski 2015: 368).

¹¹ Edycja polska: Turnbull 1980.

akcji dzieli całe stulecie. Jednakże pewne wypowiedzi Haupta na temat Ukraińców dowodzą, że doskonale zdawał sobie sprawę z mającego wielowiekowy rodowód ich konfliktu z Polakami, podsycanego po roku 1918 przez rządy odrodzonej Rzeczypospolitej Polskiej. Już na początku emigracyjnego życia w USA pisał do swego przyjaciela, Zdzisława Ruszkowskiego: „Jacy tam są ci Amerykanie, ale demokracja to jest. [...] Wiadomo, że tutaj, na Południu, demokracja ta nie rozciąga się na kolorowych. Ale w moich stronach, w Polsce, to Ukraińców traktowaliśmy tak samo, z tym że stopa życiowa, komfort i równouprawnienie ekonomiczne Murzynów jest znakomicie wyższe aniżeli tamtych” (list z 13 kwietnia 1947 r.)¹². Widać jak na dłoni, że Haupt postrzegał Polskę międzywojenną jako państwo prowadzące w stosunku do Ukraińców politykę apartheidu. Toteż nie dziwi scena z opowiadania *Poker w Gorganach*, w której narrator jedzie kolejką wąskotorową w jednym wagonie, w milczeniu, z Ukraińcami i zauważa napis ołówkiem chemicznym „cyrylicą: »Proklatyje Lachy...«”. Trzeba przy tym pamiętać, że pisarz władał bardzo dobrze językiem ukraińskim – jak donosił Józefowi Wittlinowi: „My wszyscy z Galicji Wschodniej znamy ruski czy ukraiński, sami o tym nie wiedząc, nigdy ruskiego nie »uczają się«” (list z 5 listopada 1970 r.)¹³. Dlatego dwukrotnie służył jako tłumacz przy wyokrętowywaniu transportów dipisów w USA: „Porozmawiałem sobie po polsku i po ukraińsku, dla mnie wcale gratka w Nowym Orleanie” (list z 27 marca 1949 r. do Józefa Wittlina), „Było bardzo zabawnie porozmawiać po polsku i ukraińsku” (list z 6 kwietnia 1949 r. do Zdzisława Ruszkowskiego). Dużego kalibru ciekawostkę stanowi też fakt, że w jego archiwum zachował się początek autoprzekładu opowiadania *Fragmenty* na ukraiński (inc.: „Z tamtoy storony kordonu...”). Można więc przypuszczać, że gdyby pisarz autentycznie się postarał, mógłby się zdobyć w swoich opowiadaniach na obiektywizm. Niestety, nastawienie polonocentryczne okazało się u niego nie do przezwyciężenia, zwłaszcza pod koniec życia. Zatem, w świetle powyższych ustaleń, *Zołota hramota* została odrzucona przez redaktora paryskiej „Kultury” niezaprzeczalnie słusznie jako utwór o, co prawda, bezdyskusyjnych walorach literackich, jednakże równie bezdyskusyjnie pozbawiony jakichkolwiek wartości poznawczych, a nawet fałszujący, i to na kilka sposobów, rzeczywistość historyczną.

Bibliografia

- Beauvois, Daniel 2005. *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914*. Przeł. Krzysztof Rutkowski. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Frykman Jonas [&] Orvar Löfgren 2007. *Narodziny człowieka kulturalnego Kształtowanie się klasy średniej w Szwecji XIX i XX wieku*. Przeł. Grzegorz Sokół. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Giedroyc, Jerzy 2004. *Emigracja ukraińska. Listy 1950–1982*. Oprac. Bogumiła Berdychowska. Przeł. Ola Hnatiuk, Warszawa: Czytelnik.
- Giedroyc, Jerzy [&] Zygmunt Haupt 2022. *Listy 1947–1975*. Oprac. Paweł Panas. Warszawa: Biblioteka Więzi.

¹² Zdzisław Ruszkowski papers, 1925–1972, Department of Special Collections and University Archives Stanford University Libraries, collection number MISC.0239, folder 1–3.

¹³ Harvard College Library; Houghton Library, sygn. bMS Slavic 7 (105).

- Haupt, Zygmunt 1949. „Jak się uczyli współcześni pisarze polscy. Odpowiedź na ankietę »Wiadomości«”. *Wiadomości* 19: 3.
- 2018. *Z Roksolanii. Opowiadania, eseje, reportaże, publicystyka, warianty, fragmenty (1935–1975)*. Oprac. Aleksander Madyda. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Hrycak, Jarosław 2000. *Historia Ukrainy 1772–1999. Narodziny nowoczesnego narodu*. Przeł. Katarzyna Kotyńska. Lublin: Instytut Europy Środkowo-Wschodniej.
- 2023. *Ukraina. Wyrwać się z przeszłości*. Przeł. Katarzyna Kotyńska [&] Joanna Majewska-Grabowska. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Hud, Bohdan 2013. *Ukraińcy i Polacy na Naddniestrzu, Wołyniu i w Galicji Wschodniej w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Zarys historii konfliktów społeczno-etnicznych*. Przeł. Anna Korzeniowska-Bihun Anna [&] Mariya Hud. Lwów–Warszawa: Pracownia Wydawnicza Zabrowarny Andrzej.
- Kieniewicz, Stefan 1983. *Powstanie Styczniowe*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Łuczewski, Michał 2012. *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijęcej*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Magocsi, Paul Robert 2017. *Historia Ukrainy. Ziemia i ludzie*. Przeł. Marek Król [&] Alicja Waligóra-Zblewska. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Niewiadomski, Andrzej 2015. „Jeden jest zawsze ostrzem”. *Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- 2021. *Przeciw entropii, przeciw arkadii. O pisarstwie Zygmunta Haupta*. Kraków: Instytut Literatury.
- Reid, Anna 2016. *Pogranicze. Podróż przez historię Ukrainy 988–2015*. Przeł. Wojciech Tysza. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sapa, Dorota 1998. *Miedzy polską wyspą a ukraińskim morzem. Kresy Południowo-Wschodnie w polskiej prozie 1918–1988*. Kraków: Universitas.
- Schnür-Pepłowski, Stanisław 1897. *Życie za wolność! (Opowieść z przeszłości Galicji)*. Lwów: Księgarnia H. Altenberga.
- Stanzel, Franz 1980. *Typowe formy powieści*. W: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym: antologia*. Wybór tekstów, oprac. i przekład Ryszard Handke. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Stomma, Ludwik 1986. *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Turnbull, Colin M. 1980. *Ikowie, ludzie gór*. Przeł. Blanka Kuczborska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Yekelchik, Serhy 2009. *Ukraina: narodziny nowoczesnego narodu*. Przeł. Joanna Gilewicz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Włodzimierz Appel*

Opus Magnum Zofii Abramowiczówny

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.017>



**Fotografia Zofii Abramowiczówny, opatrzona dedykacją,
została podarowana autorowi w 1984 roku**

* Emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Badacz starogreckiej literatury, tłumacz dawnej greckiej poezji epickiej, hymnicznej, epigramatycznej i elegijnej, a także leksykograf i epigrafik. Zajmuje się ponadto dziejami nauk o starożytności, zwłaszcza filologii klasycznej.

E-mail: wzappel@umk.pl | ORCID: 0000-0001-6051-5530.

W 2025 roku minęło 60 lat od daty wydania czwartego tomu *Słownika grecko-polskiego* pod redakcją Zofii Abramowiczówny¹, a fakt ten skłania do przedstawienia pewnych szczegółów związanych z jego powstawaniem. Symboliczna jest również i ta okoliczność, że na rok 2026 przypada 120. rocznica urodzin Pani Profesor².

Dzisiaj, w dobie techniki komputerowej, trudno sobie wyobrazić, jak wiele żmudnego trudu i czasu trzeba było poświęcić przed ponad półwieczem na to, by jakiś grecki tekst, zwłaszcza zaś tak specyficzny jak słownik, opuścił drukarnię i trafił do rąk czytelnika, a raczej do użytkownika takiej książki, która z racji swego specjalistycznego przeznaczenia i osobliwego charakteru należała do druków u nas zgola wyjątkowych³. A przecież nie tylko poziom technicznych trudności decydował o tym, że tego typu przedsięwzięcia leksykograficzne były podejmowane stosunkowo rzadko. Co prawda w ciągu minionych stuleci ukształtowała się w Polsce pewna tradycja wydawania słowników języków klasycznych, poczynawszy od trójjęzycznego tezaursu Grzegorza Knapskiego (1621)⁴, przede wszystkim zaś od słownika grecko-polskiego ułożonego przez Michała Jurkowskiego (niestety tylko pierwszy jego tom został wydrukowany)⁵ oraz słownika przygotowanego przez Zygmunta Węclewskiego (1869)⁶, że ograniczę się do przypomnienia tylko najistotniejszych⁷, ale naukowego słownika grecko-polskiego do drugiej połowy XX wieku u nas nie było.

Przedsięwzięcie jego wydania zainicjował Komitet Nauk o Kulturze Antycznej (dalej KNoKA) Polskiej Akademii Nauk w 1953 r., a na czele zespołu powołanego do jego realizacji początkowo stanął prof. Stefan Srebrny, a nie Zofia Abramowiczówna, jak napisał Marian Plezia w swojej recenzji po ukazaniu się dwóch pierwszych tomów słownika (1961: 351). Pracę nad jego przygotowaniem zostały podjęte w lutym 1954 r., istotne zaś informacje na ten temat zostały przedstawione podczas posiedzenia KNoKA w dniu 14 marca 1964 r. przez ówczesną dr hab. Zofię Abramowiczówną. Odpis tekstu tego wystąpienia (wraz z innymi zapiskami) Zofia Abramowiczówna przechowywała w pierwszym tomie

¹ *Słownik grecko-polski* pod redakcją Zofii Abramowiczówny, tom IV P–Ω, Warszawa 1965, Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Tom pierwszy tego słownika ukazał się w roku 1958, tom drugi w 1960 r., a tom trzeci w 1962 r.

² Biografię Prof. Zofii Abramowiczówny i generalne omówienie jej dorobku naukowego znaleźć można w pracy Appela (2017); zob. także Bibik (2020) oraz uzupełnienie do tej publikacji (Appel 2022).

³ W tym kontekście godzi się tu wspomnieć o wydanej przez PWN w 1953 roku książce: Teofilakt Symokatta, „Listy”. Tłumaczył z języka greckiego na łaciński Mikołaj Kopernik. Tekst grecki i łaciński ustalił Ryszard Gansiniec, na język polski przełożył Jan Parandowski, wiersz Wawrzyńca Korwina przełożył Ludwik Hieronim Morstin. Od strony edytorskiej było to pięknie wydana książka, której druk był dwukolorowy (czerni i czerwieni), a pod gręką i łaciną znajdował się aparat krytyczny. Całość poprzedzało faksymile oryginalnej edycji łacińskiego tłumaczenia pióra Kopernika, przygotowanej w oficynie Jana Hallera w 1509 r.

⁴ Tylko w tomie pierwszym tego „skarbcza” znalazły się łacińskie i greckie odpowiedniki polskich słów i zwrotów, tom drugi był słownikiem łacińsko-polskim (1626), a trzeci (1632) zawierał Adagia.

⁵ Jurkowski (1830). Zeszyt pierwszy słownika (tylko do ἀνέχω) znaleźć można pod linkiem: <https://polona.pl/item-view/8070223e-60d4-461e-b3ff-22e98375a421?page=2> (dostęp z dnia 3 listopada 2025). Postaci Michała Jurkowskiego (1765–1833), profesora języka greckiego i greckiej literatury w Gimnazjach: Lwowskim, Tarnowskim i Wołyńskim, osobne studium poświęcił Plezia (1964).

⁶ Zygmunt Węclewski (1824–1887) przygotował także słownik łacińsko-polski do autorów klasycznych (1851) oraz historię literatury greckiej (do czasów hellenistycznych, 1867). Zajmował się również historią greckiej tragedii i przekładał greckich tragiczów (t. 1–3, 1873–1882).

⁷ W sposób syntetyczny naszą tradycję greckiej leksykografii przypomina Plezia (1961), zwłaszcza strony 347–351.

wydrukowanego słownika, którego komplet po śmierci Pani Profesor (29 maja 1988 r.) otrzymałem dzięki Jej książkowemu legatowi⁸.

W owym odpisie, który przechowuję, odnotowane zostały pewne istotne, a mniej znane szczegóły związane z początkowym etapem tworzenia słownika i dalszą jego realizacją, która, zdaniem Zofii Abramowiczówny, „posuwała się b. powoli”, co wymagało kilku słów wyjaśnienia. Pani Profesor podkreślała, że w pierwszym roku prac nad słownikiem jego redaktorem „był śp. Prof. Srebrny”⁹,

[...] a ja [byłam] tylko kierownikiem zespołu, przy czym zadania moje polegały na rozdzielaniu pracy, instruowaniu zespołu, sprawach administracyjnych itp., natomiast ja nie opracowywałam ani nie kontrolowałam haseł wykonanych przez zespół – robił to Prof. Srebrny.

Wyjaśniając przyczyny pewnych opóźnień Zofia Abramowiczówna milczeniem pominęła jednak jakże istotny fakt, że wówczas, kiedy zaczynały się prace nad słownikiem, nie była etatowym pracownikiem uczelni, ponieważ w 1949 r. została z niej zwolniona w ramach politycznych represji i do Katedry na UMK mogła powrócić dopiero w roku 1956.

W dalszej części swego wystąpienia prof. Abramowiczówna zaznaczała ponadto, że jej:

[...] koncepcje różniły się w wielu szczegółach od koncepcji Prof. Srebrnego, toteż kiedy On z powodu braku czasu zrzekł się tej funkcji [tj. redaktora słownika – W.A.]¹⁰, ja musiałam na nowo opracować i ujednolicić cały materiał już wykonany. Także w obsadzie personalnej zespołu zachodziły zmiany; po tym pierwszym roku wyszli z zespołu dr Witkowski i mgr Witkowska¹¹, a weszli: dr Swoboda¹², potem p. Abgarowicz¹³ i mgr Wójcik¹⁴, a jeszcze potem mgr Wielewski¹⁵,

⁸ Chciałbym podkreślić, że legaty książkowe otrzymali również inni ówcześni pracownicy Katedry Filologii Klasycznej, a okazały, filologiczny zrab swego księgozbioru (około 2000 woluminów) Prof. Zofia Abramowiczówna przekazała w darze dla biblioteki Katedry Filologii Klasycznej UMK.

⁹ Prof. Stefan Srebrny zmarł w 1962 r.

¹⁰ Kiedy swego czasu opracowywałam rys historyczno-bibliograficzny dotyczący filologii klasycznej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (Appel 1984: 35), Prof. Abramowiczówna nadmieniała, że „prof. Srebrny odnosił się do idei opracowania słownika z pewną rezerwą spowodowaną i tym, że charakter pracy słownikowej nie odpowiadał jego naukowemu temperamentowi”.

¹¹ Maria i Leon Witkowski byli rodzeństwem. Leon (1908–1992) od początku powstania Katedry Filologii Klasycznej UMK był z nią związany prowadząc zajęcia z zakresu nauki języka łacińskiego oraz dydaktyki języków klasycznych (później także metryki). Był również nauczycielem języka niemieckiego i prowadził lektorat języka duńskiego. Karierę uniwersytecką zakończył jako doc. dr hab. Warto przypomnieć, że prof. Witkowski był z wykształcenia także muzykologiem i znawcą dzieł chórow na Pomorzu, i że po śmierci prof. Srebrnego był bardzo aktywnym prezesem Toruńskiego Koła Filologicznego. Dr Maria Witkowska (1918–1995), latynistka i germanistka, znawczyni nowołacińskiej twórczości Rudolfa Gwalthera, przetłumaczyła na język niemiecki pośmiertnie wydaną książkę S. Srebrnego (*Wort und Gedanke bei Aischylos*, Ossolineum 1964), którą do druku przygotowała Zofia Abramowiczówna.

¹² Późniejszy prof. Michał Swoboda (1910–1982) filolog klasyczny, specjalizował się głównie w literaturze łacińskiej. Doktoryzował się na UJ w 1947 r., a w latach 1957–1961 pracował w Katedrze Filologii Klasycznej UMK. Tutaj ukończył rozprawę habilitacyjną i w październiku 1961 r. objął stanowisko docenta na UAM (profesorem zwyczajnym został 1976 r.).

¹³ Kazimierz Abgarowicz (1888–1968), lwowianin, filolog klasyczny, nauczyciel gimnazjalny we Lwowie, następnie w prywatnym gimnazjum w Zakopanem, a w latach 1919–1939 w Gimnazjum Marii Magdaleny w Poznaniu. Po wojnie był lektorem języka łacińskiego na UAM (1949–1952). Wydał m. in. skrypt do nauki języka łacińskiego dla lektoratów (1952).

¹⁴ Późniejszy prof. Andrzej Wójcik (1926–2009), filolog klasyczny, latynista związany z Instytutem Filologii Klasycznej UAM, naukowo zajmował się twórczością zwłaszcza poetów rzymskich doby augustowskiej.

¹⁵ Marcei Wielewski (1909–1974), absolwent gimnazjum klasycznego w Chojnicach, magisterium w zakresie filologii klasycznej uzyskał na UAM w 1934 r. Podjął następnie pracę nauczyciela w Brodnicy, a następnie w Kościerzynie. Po wojnie został nauczycielem języka łacińskiego w II LO w Inowrocławiu (1946–1949). Opublikował

ale była dłuższa przerwa, w czasie której pracowały tylko 2 osoby (tj. Zofia Abramowiczówna i Barbara Józefowiczowa¹⁶ – W.A.]. Były też próby angażowania innych osób¹⁷, które trzeba było instruować i robotę ich poprawiać itp. okoliczności, które wszystkie razem wpłynęły na znaczne opóźnienie w pracy słownikowej.

Słowa te brzmią nieco zaskakująco wobec faktu, że ostatecznie słownik opracowywał tylko pięcioosobowy (właściwie sześćoosobowy, zważywszy na osobę redaktorki każdego tomu), a więc bardzo szczupły zespół redakcyjny, wspierany przez trzech konsultantów¹⁸, tymczasem zaś już sama objętość słownika świadczy o tym, że trzeba było немало czasu na jego przygotowania do druku. Jego cztery tomy liczą bowiem łącznie niemal 3000 stron, co równa się 260 arkuszom wydawniczym i blisko 190 arkuszom drukarskim!



W Katedrze Filologii Klasycznej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Jest to najprawdopodobniej okazjonalne zdjęcie zrobione zapewne z końcem lat czterdziestych ubiegłego wieku: w środku siedzi dr Zofia Abramowiczówna, z jej lewej strony siedzi prof. Stefan Srebrny, z prawej prof. Wiktor Steffen, a dr Barbara Józefowiczowa stoi druga od prawej strony¹⁹

„Podręczną gramatykę łacińską. Morfologia i składnia” (1947) oraz *Krótką gramatykę języka łacińskiego* (22 [sic!] wydanie tego podręcznika ukazało się w 1998 r.).

¹⁶ Doc. dr hab. Barbara Krysinieł-Józefowiczowa (1906–1991), wychowanka wileńskiej Alma Mater, doktoryzowała się na Uniwersytecie w Monachium w 1931 r. Była znawczynią twórczości Plauta i od 1945 r. pracowała na UMK, gdzie po śmierci prof. Srebrnego kierowała Katedrą Filologii Klasycznej w latach 1963–1977.

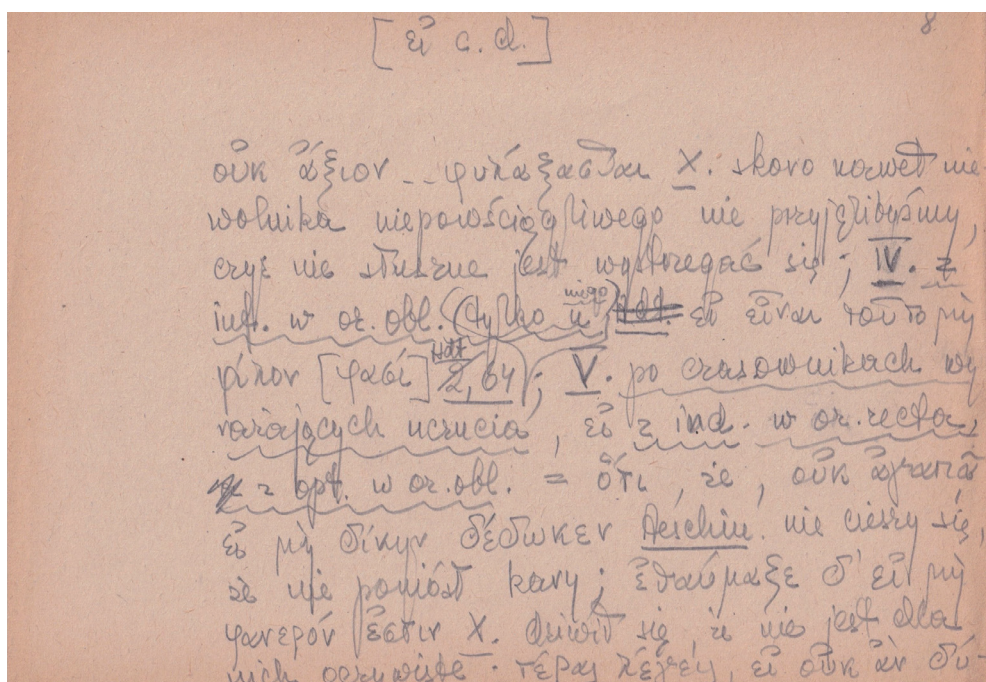
¹⁷ Z. Abramowiczówna nie wymienia tu żadnych nazwisk, ale kiedyś w rozmowie wspomniała, że jedną z nich był Zygmunt Kubiak (1929–2004), późniejszy tłumacz i eseista, znany popularyzator wiedzy o kulturze antycznej.

¹⁸ Tj. profesorowie Stefan Srebrny (1890–1962), Wiktor Steffen (1903–1997), obaj wybitni helleniści, oraz Jan Wikarjak (1914–1983), który naukowe zainteresowania literaturą grecką łączył z badaniami nad twórczością Cyserona oraz pisarzy doby nowożytniej piszących po łacinie.

¹⁹ Na zdjęciu widoczni są także: (stoją od lewej) Barbara Jakubowska, Leokadia Małunowiczówna, Maria Mołodcówna oraz Leon Witkowski. Siedzą po bokach prof. Jerzy Skimina (z lewej strony) oraz prof. Edward Słuszkiewicz (z prawej strony). Zdjęcie z archiwum autora.

W gronie redakcyjnym specjalistką w zakresie języka starogreckiego była tylko Zofia Abramowiczówna i to głównie na jej barkach spoczywała odpowiedzialność za poprawne przygotowanie kilkudziesięciu tysięcy greckich haseł! Podstawą ich opracowania był obszerny, naukowy, grecko-angielski słownik opracowany przez Henry'ego Liddella, Roberta Scotta i Rodericka McKenzie²⁰, który zawierał około 120.000 leksemów. Warto wspomnieć, że podczas pracy nad grecko-polskim słownikiem Zofia Abramowiczówna opublikowała w kilku artykułach *addenda et corrigenda* do tego standardowego angielskiego słownika²¹, a jej leksykograficzne ustalenia zostały następnie uwzględnione w suplemencie do niego, opublikowanym w 1968 r.²².

Trzeba ponadto przypomnieć, jak od strony technicznej (i merytorycznej) przebiegała praca nad słownikiem. Otóż każde hasło było ręcznie przygotowywane na gładkich kartkach formatu A 5 z zachowaniem mniej więcej pięciocentymetrowego lewego marginesu. Naturalnie opracowanie niektórych leksemów wymagało zapisanie ołówkiem nawet kilkunastu takich kart. Wyobrażenie o nich może dać kopia jednej z nich:



Przykładowa kopia zapisanej ręką Zofii Abramowiczówny ósmej kartki opracowanego hasła εἰ
(na rewersie widnieje cyfra „696” oznaczająca zapewne miejsce kartki w całym zbiorze;
por. s. 27 w tomie drugim wydanego słownika)

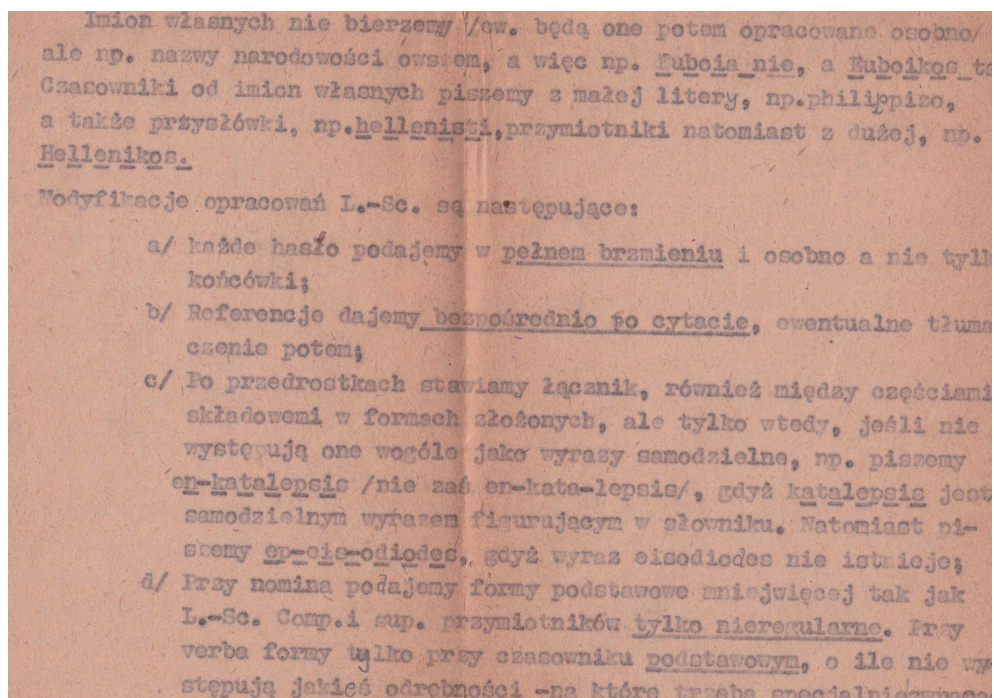
²⁰ *Greek-English Lexicon*, compiled by H.G. Liddell and R. Scott. A New Edition Revised and Augmented by H. S. Jones with the assistance of R. Mc Kenzie, Oxford 1951.

²¹ W sumie na łamach czasopisma „Eos” (w latach 1958–1965) Zofia Abramowiczówna opublikowała sześć obszernych artykułów zawierających poprawki i uzupełnienia, zatytułowanych: *De quibusdam locis in Liddelli-Scottii Graeco-Anglico lexico emendandis*.

²² W przedmowie do tego uzupełnienia angielscy wydawcy dziękują imiennie między innymi właśnie Zofii Abramowiczównie za „substantial contribution [...] on the literary side”.

Podobnych kart zachowało się bardzo wiele²³, a jakąś ich część prof. Abramowiczówna wykorzystywała później do sporządzania na ich odwrocie rozmaitych notatek (bibliograficznych i życiowych), niezwiązanych już z jakimś opracowywanym hasłem. A nie wszystkie słownikowe karty zapisywane były tak wyraźnym pismem, ja te, które od początku opracowywała Zofia Abramowiczówna. Oczywiście redaktorka słownika musiała jeszcze zweryfikować brzmienie każdej z takich kart, przygotowanych przez współpracowników. A ponadto konsultanci także potrzebowali czasu na zaopiniowanie opracowanych haseł. Trzeba to podkreślić, ponieważ również z tego powodu sam proces przygotowywania słownika nieco się przeciągał.

Trzeba także zauważyć, że opracowywanie poszczególnych haseł przebiegało zgodnie ze szczegółową instrukcją, jaką przygotowała Zofia Abramowiczówna i jaką z początkiem pracy wręczała każdemu członkowi zespołu redakcyjnego. Kopia takiej „INSTRUKCJI DLA WSPÓŁPRACOWNIKÓW SŁOWNIKA GRECKIEGO”, zapisanej na czterech stronach gładkiego papieru formatu A4, gęsto zapisanych i dziś już mocno pożółkłych, zachowała się we wspomnianym wyżej jego egzemplarzu słownika, który trafił do moich rąk. Są to drobne uwagi zanotowane przy pomocy maszyny do pisania, w której, co istotne, nie było greckiej czcionki.



**Fragment pierwszej z czterech stron słownikowej instrukcji
zapisanej na gładkich kartkach formatu A4**

Ale ręczne przygotowanie jakiegoś czystopisu było dopiero częścią wstępną, choć bezsprzecznie najważniejszą, warunkującą wydanie każdego z tomów słownika. Trzeba było jeszcze oddać ten tekst do drukarni, a jego poprawne brzmienie zależne było przede

²³ Zapewne nie ma ich już, ale nadal jeszcze można zobaczyć w bordowym pudle (pudłach?) znajdującym się w Katedrze Filologii Klasycznej UMK.

wszystkim od umiejętności i staranności zecera, który literka po literce składał w kaszcie każdy wyraz.

Nie bez powodu KNoKA odpowiednio wcześniej zawarł porozumienie wydawnicze z Państwowym Wydawnictwem Naukowym, bo właśnie w PWN można było znaleźć odpowiedniego zecera (zecerów). Aż szkoda, że nie podawano jego nazwiska w stopce wydawniczej, bo wszyscy filologowie piszący dziś po grecku przy pomocy komputera z pewnością właściwie doceniliby jego (ich) pracę. To był popis zecerskiego kunsztu, który doceniała także Zofia Abramowiczówna. Nadmieniała, że chyba był to ktoś znający grekę jeszcze z przedwojennego gimnazjum, bo zecerzy młodszy wiekiem nie poradziłiby sobie ze złożeniem tak trudnego tekstu. Ale mimo uznania dla jego (ich) pracy i tak bardzo narzekała na korektę, a właściwie na brak trzeciej korekty. Sama zaś korekta również wymagała niemało czasu, a filologiczna *akribeia* prof. Abramowiczówny była powszechnie znana. Nic więc dziwnego, że w tekście cytowanego już wystąpienia podczas posiedzeniu KNoKA stwierdzała między innymi:

[...] niestety korekta I tomu jest bardzo [podkreślenie Z.A.] niestaranna. PWN odmówił III korekty ze względu na pośpiech, ja stawiałam opór niedostatecznie i rezultat był niefortunny. W następnych tomach już zażądałam III korekty kategorycznie i błędów jest oczywiście bez porównania mniej. Errata wszystkich 4 tomów będzie w tomie końcowym, tam też znajdują się addenda i corrigenda rzeczowe, których mam już spory rejestr.

Pomimo starań i tak w „moim” egzemplarzu słownika roi się od poprawek poczynionych ręką Pani Profesor. Po części są one świadectwo autorskiej korekty, a częściowo są to nowe poprawki, które najwyraźniej już nie mogły znaleźć się w oficjalnej erracie. Tylko dla zilustrowania tej mrówczej pracy połączonej z benedyktyńską starannością proponuję wejrzeć w kolejny skan:

wany, bezkształtny, ARIST.; 2. grubo ociosany, nie ociosany, o kamieniu, PLOT.	ἀρσενο-πληθής, ἑς, pełen mężczyzn, ἑσμός A.
ἄρρημο-πότης, ου, ὁ, pijący bez umiaru, TIMO.	ἄρρημ, [ὁ, -ή] ἄρρεν, [τό, -ή] gen. ἀρσενος, att. ἄρρημ, eol. i joń. ἔρρημ, 1. męski, samczy, ἄ. ἑπιοι HOM.; ὁ ἄ. i τὸ ἄ. PL. samiec; οἱ ἄ. TH. pleć męska; 2. męski, ὀρένες E.; met. silny, mieny, κτύπος ἄ. πόντου S.; o roślinach, silny, jedyny, opp. ἄλλος THPHR.; 3. gram. męski, ὀνόματα AR.; 4. o pleci roślin, męski, ἀπὸ τοῦ ἄ. τοῖς ἄλλοις βοήθεια THPHR. 5. u pitagorejczyków, ἄ. ἀριθμός PLU. liczba nieparzysta.
ἄρρημος, ov, nierytmiczny, opp. εὐρημος PL.; adv. -μως, βαδίζειν ALEX. chodzić nie w takt; met. nieproporcjonalny, σώματα X.; o osobach, ἄ. ἐν τοῖς συγγράμμασιν PHLD.	ἀρσί-πους, πουν, [ὁ, -ή, τό, -ή] gen. ποδός, podnoszący nogi, chyży, rączy, AP.
ἄρρηπτος, ov, nie wymyty, NIC.	ἄρσις, εως, ἡ, 1. podnoszenie, unoszenie, σκελῶν ARIST.; wznoszenie się, κυμάτων ID.; 2. ciężar, brzemie, LXX; ἄ. βασιλέως IB. porcja ze stołu królewskiego; 3. usunięcie, unicestwienie, τοῦ ὄντος PLU.; 4. przeżeczenie, opp. θέσις S. E.; 5. metr. arsa, podniesienie stopy, opp. θέσις LUC.
ἄρρησιastos, ov, 1. nie uprowadzony jako zakładnik, A.; 2. nie nadający się pod zastaw, D. H.	ἄρσιχος p. ἄρρ.
ἄρρητιδωτος, ov, nie pomarszczony, AP.	ἀρτάβη, ἡ, artaba, miara perska, HDT.
ἄρρωδέω, ἄρρωδία p. ὀρρ.	
ἄρρωξ, ὠγος, nie złamany, nie pęknięty, bez szczelin, γῆ S.	
ἄρρωστέω, być słabym, chorować, X.; z acc. biern. wewn. ἄ. ἀρρώστημα ARIST.	
ἄρρώστημα, ατος, τό, 1. niemoc, słabość, choroba, ARIST.; 2. słabość moralna, PLU.	
ἄρρωστήμων, ov, gen. ονος = ἄρρωστος,	

Fragment strony 335 z pierwszego tomu słownika z poprawkami (których w erracie nie ma) naniesionymi ręką Zofii Abramowiczówny

Korekty były zatem ostatnim, również bardzo wymagającym, etapem przygotowywania słownika do druku, ale, chciałbym to podkreślić, i tak wielu poprawek ostatecznie nie udało się uwzględnić w końcowej erracie, zwłaszcza w odniesieniu do najwcześniejszych wydań tomów. W „moim” egzemplarzu słownika na każdym z marginesów na wielu stronach widnieją bowiem takie uwagi, których, w gruncie rzeczy, jestem dziś jedynym czytelnikiem.

Kiedy zatem bierzemy do ręki poszczególne tomy *Słownika grecko-polskiego* przygotowanego pod redakcją Zofii Abramowiczówny raczej nie w pełni zdajemy sobie sprawę z tego, jak ogromny wkład w jego powstanie – a pisząc to bynajmniej nie chciałbym umniejszać merytorycznego wkładu innych współpracowników – w przygotowanie tego dzieła wniosła Pani Profesor. Wykonała bowiem wręcz tytaniczną pracę, której w tamtym czasie i w tamtych warunkach nikt inny z pewnością nie byłby w stanie wykonać, o ile w ogóle zaryzykowałby jej podjęcie. Trzeba o tym pamiętać (i przypominać o tym nie tylko okazjonalnie), bo przecież przede wszystkim dzięki Jej Mistrzynie *Słownik grecko-polski* jest prawdziwym *ktema eis aei* i wizytówką toruńskiej filologii klasycznej.

Bibliografia

- Appel, Włodzimierz 1984. *Filologia klasyczna na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu (Rys historyczno-bibliograficzny)*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- 2017. „»Sercem i rozumem«. O życiu i działalności profesor Zofii Abramowiczówny”. W: Włodzimierz Appel. *Zagadka syren. Filologa peregrynacje od antyku po współczesność*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- 2022. „Widzia(l)na i Podziwiana Profesor Zofia Abramowiczówna”. *Litteraria Copernicana* 1(41): 165–170.
- Bibik, Barbara 2020. „»Słowami świadczyć miłość – to nie miłość«. Zofia Abramowiczówna”. W: Aleksandra Derra [&] Anna M. Kola [&] Wojciech Piasek (red.). *Niewidzia(l)ne. Kobiety i historia Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Cnapius 1621. *Thesaurus Polono Latino Graecus, seu Promptuarium linguae Latinae et Graecae, Polonorum usui accommodatum [...]*. Cracoviae: Opera Gregorii Cnapii e Societate Iesu, typis Francisci Caesarii.
- Jurkowski, Michał 1830. *Słownik grecko-polski. Zeszyt pierwszy (litery A–K)*. Krzemieniec: Nakładem i Drukiem N. Glücksberga.
- Plezia, Marian 1961. „Nowy słownik grecko-polski i jego poprzednicy” [artykuł recenzyjny]. *Eos* LI, 2: 347–353.
- 1964. *Michał Jurkowski i greka w Krzemieńcu 1805–1830*. PAN: Prace Komisji Filologicznej 5. Kraków-Warszawa-Wrocław: Ossolineum.
- Węclewski, Zygmunt [1869] 1905. *Słownik grecko-polski*. Wydanie piąte. Warszawa: Nakładem Tow. Akcyjnego S. Orgelbranda Synów.



RECENZJE / REVIEWS

Dekolonizacja historii ukraińskiego języka literackiego

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.018>



Historię, a zwłaszcza historię języka, nierzadko pisze się i przepisuje z perspektywy władzy – instytucjonalnej, symbolicznej,

* Dr, p.o. kierownika Katedry Języka Ukraińskiego na Charkowskim Uniwersytecie Narodowym im. W. N. Karazina. Obecnie odbywa staż naukowy na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: historia języka ukraińskiego, socjolingwistyka historyczna, wielojęzyczność oraz hybrydowość praktyk piśmienniczych w okresie wczesnonowożytnym na ziemiach ukraińskich.

E-mail: sophiabutko@karazin.ua | ORCID: 0000-0002-4778-2914.

a niekiedy także wprost politycznej. Jest to szczególnie widoczne tam, gdzie chodzi o wczesne etapy glottogenezy: niedostatek źródeł pisanych, trudność dostępu do zabytków oraz odmienne tradycje ich atrybucji i interpretacji tworzą pole rywalizacji narracji. Historia języka ukraińskiego należy do tych dziedzin, które mogą sprawiać wrażenie wyczerpanych i „konsensualnych”, jednak ów konsensus bywa często raczej inercją tradycji niż rezultatem ostatecznej weryfikacji założeń wyjściowych.

Do obiektywnych wyzwań w badaniach nad historią języka ukraińskiego dochodzi dziś także współczesny kontekst dostępu do źródeł: część zabytków piśmiennictwa powstałych na terenach uznawanych za obszar etnogenezy Ukraińców przechowywana jest w instytucjach i bibliotekach Federacji Rosyjskiej, co w warunkach trwającej od 2014 roku wojny rosyjsko-ukraińskiej utrudnia, a niekiedy wręcz uniemożliwia bezpośrednią pracę z oryginałami. Do czynników o charakterze ideologicznym należy zaliczyć długotrwałą tradycję rosyjskiej i radzieckiej historiografii oraz językoznawstwa, która przyczyniła się do utrwalenia w slawistyce koncepcji „jednego języka staroruskiego” jako wspólnego etapu początkowego wschodniosłowiańskich systemów językowych, z ich dalszym „rozchodzeniem się” dopiero od końca XIV wieku.

W tym kontekście monografia Joanny Getki i Viktora Moisiienki (Getka, Moisiienko 2024), która powstała w wyniku naukowego dialogu polskiej i ukraińskiej tradycji badawczej, jest zarazem aktualna i odważna. Autorzy otwarcie deklarują zamiar ponownego przemyślenia utrwalonych ustaleń oraz, co szczególnie istotne, zainicjowania dyskusji nad genezą i rozwojem ukraińskiego języka literackiego w szerszym kontekście wschodniosłowiańskim, z uwzględnieniem zarówno współczesnych systemów językowych (białoruskiego

i rosyjskiego), jak i trajektorii językowo-histerycznej, która nie doprowadziła do wykształcenia odrębnego języka literackiego (idiomu nowogrodzkiego, który zanikł wraz z Republiką Nowogrodzką, anektowaną w XV wieku przez Wielkie Księstwo Moskiewskie).

Podstawa metodologiczna i ustalenia terminologiczne

Pierwsze rozdziały książki pełnią ważną funkcję metodologicznego fundamentu: autorzy konsekwentnie i z rozwagą weryfikują zasadność najsilniej utrwalonych w slawistyce tez – o istnieniu do XIV wieku jednego „wspólnego” pisanego języka staroruskiego oraz rzekomo jednej wschodniosłowiańskiej redakcji języka cerkiewnosłowiańskiego. W tej części doprecyzowane zostają założenia badawcze i aparat pojęciowy, w tym sposób rozumienia terminów *Ruś*, *Mała Ruś*, *Wielka Ruś*, *Rosja*, *ruski*, *rosyjski*, a także zarysowane zostają zasady dalszego opracowania zabytków. Analizując sytuację językowo-kulturową na Rusi, Getka i Moisiienko uwzględniają ustalenia swoich poprzedników, m.in. Jurijsa Szewelowa i Andrieja Zalizniaka, i przyjmują za jedną z kluczowych zasad nie tylko monografi, lecz także wschodniosłowiańskiej glottogenezy:

[...] że w najdawniejszym okresie z późnego języka prasłowiańskiego wyewoluowały cztery główne dialekty wschodniosłowiańskie, w dzisiejszej terminologii można je nazwać: ukraińskim, nowogrodzkim (dialekt nowogrodzko-pskowski), białoruskim i rosyjskim, które funkcjonowały równocześnie, a nie na zasadzie nieokreślonego starszeństwa (przemiany – ewolucji jednego w drugi) (Getka [&] Moisiienko 2024: 48)¹.

¹ Tu i dalej zapis (Getka [&] Moisiienko 2024) odsyła do wersji monografii w języku polskim, zapis

Ważną i aktualną propozycją terminologiczną autorów jest rozróżnienie dwóch odmiennych kierunków oddziaływań kontaktowych: wczesnego wpływu komponentu rusko-ukraińskiego na praktykę językową Moskiewii (do połowy XVII wieku), który logicznie można określić terminem „rusyfikacja”, oraz późniejszego, imperialnego wpływu moskiewsko-rosyjskiego centrum na ukraińską, białoruską, nowogrodzką i inne tradycje językowe (od drugiej połowy XVII wieku do współczesności), który zasadne jest określać mianem „rosyzacji” (Getka [&] Moisiienko 2024: 54). Nawet jeśli propozycja ta wymagałaby dyskusji i doprecyzowania w ramach szerszego systemu terminologicznego, pozostaje cenna jako próba dokładniejszego nazwania i rozgraniczenia różnych procesów historycznych, które często bywają ujmowane jednym słowem.

Oryginalnym rozwiązaniem jest również wizualny „Schemat rozwoju języków słowiańskich” (Getka [&] Moisiienko 2024: 51), który próbuje połączyć w jednym obrazie różne systemy i trajektorie kształtowania się wskazanych idiomów w ich wzajemnych powiązaniach oraz na tle funkcjonowania języka cerkiewnosłowiańskiego jako języka literackiego na ziemiach Rusi. Jednocześnie właśnie taki format schematu wymagałby krótkiego klucza-instrukcji z objaśnieniem oznaczeń, kolorów i typów relacji, gdyż nadmiar elementów może utrudniać lekturę tabeli, zwłaszcza dla czytelników mniej obeznanych z problematyką.

Periodyzacja historii języka ukraińskiego

Jednym z istotnych osiągnięć pracy jest propozycja periodyzacji dziejów języka ukraińskiego, oparta na wyraźnym rozróżnieniu

(Getka [&] Moisiienko – U 2024) – do jej wersji ukraińskojęzycznej.

genezy i rozwoju języka ludowego (gwar) oraz języka literackiego. Jest to szczególnie ważne, zważywszy na brak do dziś jednej powszechnie przyjętej periodyzacji historii języka ukraińskiego.

Zaproponowany schemat rozwoju ukraińskiego języka literackiego podkreśla dynamikę kształtowania się normy – od jej zarania, przez nagromadzenie i utrwalanie, aż po ostateczne ugruntowanie. Jego zaletą jest lapidarność oraz zdolność „wpisania się” w szerszy europejski kontekst historii języków (por. np. periodyzacje języka polskiego lub czeskiego; zob. Długosz-Kurczabowa i in. 2006; Havránek 1980). Trafna wydaje się propozycja nazwy „okres środkowoukraiński” bez wyodrębniania „języka ruskiego” i „mowy prostej”². Krok ten pozwala ograniczyć terminologiczny pluralizm w nazywaniu idiomu funkcjonującego wówczas na ziemiach ukraińskich. Idiom ten miał często charakter hybrydowy, a w tekstach różnych stylów i gatunków zmienna bywała intensywność komponentów: rozmownego, cerkiewnosłowiańskiego, polskiego i innych.

Jednocześnie w zaproponowanej periodyzacji pojawiają się rozwiązania, które, naszym zdaniem, wymagają doprecyzowania. W periodyzacji ukraińskiego języka literackiego warto odnotować, że choć autorzy explicite uzasadniają rezygnację z jednoznacznej nazwy trzeciego etapu jako nowoukraińskiego, przyjęte określenie opisowe („okres stopniowej dominacji normy ludowej”) może pozostawiać niedomknięcie terminologiczne. Dyskusyjne wydają się również jego ramy chronologiczne – od końca XVIII wieku po współczesność – bez wyodrębnienia etapu współczesnego języka ukraińskiego, co wobec socjolingwistycznych i kodyfikacyjnych zawirowań

XX wieku wydawałoby się metodologicznie uzasadnione. W periodyzacji języka ludowego zwraca uwagę nazwa czwartego etapu „okres utrwalenia języka ukraińskiego na bazie ludowej”, która nie wnosi dodatkowego rozróżnienia terminologicznego wobec tytułu (*Rozwój ukraińskiego języka ludowego (gwary)* – Getka, Moisiienko 2024: 55), a zarazem nie zachowuje konsekwencji nazewnictwa wcześniejszych etapów, określanych jako „protoukraiński”, „staroukraiński” i „środkowoukraiński”.

Kontekst wschodniosłowiański i kultura dialogu naukowego

Istotną cechą recenzowanej monografii jest ujęcie ukraińskiego procesu języko-wo-literackiego w szerszej perspektywie wschodniosłowiańskiej – z uwzględnieniem specyfiki genezy trajektorii ukraińskiej, nowogrodzkiej, białoruskiej i moskiewskiej. To właśnie takie podejście można odczytać jako realizację metodologicznie ważnego postulatu Jurija Szewelowa (sformułowanego już w 1948 roku) o potrzebie rozwijania badań, które pozwalają krytycznie rozumieć logikę rosyjskich narracji historyczno-lingwistycznych, ponieważ bez znajomości „optyki” innej tradycji trudno rzeczowo podważać jej tezy:

Mamy termin *ukrainoznawstwo*, ale nie mamy żadnej nazwy dla kompleksu nauk o Rosji, a słowo *rosjoznawstwo* razi nasze ucho swoją niezwykłością. Stan terminologii w pełni odzwierciedla tu rzeczywisty stan rzeczy. Tymczasem, naszym zdaniem, *rosjoznawstwo* powinno stać się działem naszych badań i studiów niewiele mniej ważnym niż *ukrainoznawstwo* (Szewelov 2024: 126; tłum. – S. B.)³.

² Por. np. periodyzacje Jurija Szewelowa (Szewelov 1981: 226), Michaela Mozera (2018) lub zakres i treść pojęcia *staroukraiński język literacki* w ujęciu Witalija Rusaniwskiego (Rusaniwskyj 2004: 641–644).

³ «У нас є термін *українознавство*, але немає ніякої назви для комплексу наук про Росію, і слово *росієзнавство* ріже наш слух своєю незвичністю.

Warto osobno podkreślić kulturę dialogu naukowego, jaką prezentują autorzy recenzowanej monografii. Nie tylko polemizują oni z wcześniejszymi koncepcjami, lecz także zapraszają do dyskusji badaczy rosyjskich, formułując konkretne pytania i odwołując się do akademickich standardów argumentacji. Nie mniej cenną cechą jest ich refleksyjność metodologiczna: autorzy wprost wskazują miejsca potencjalnie dyskusyjne i wyjaśniają logikę własnych rozstrzygnięć. Przykładem może być uwaga, że niektóre formy celownika rzeczowników z końcówkami *-ovi*, *-evi* w rękopisach mogły zostać przejęte z protografów bułgarskich i macedońskich, jednak ich obecność i utrwalenie w tradycji rusko-ukraińskiej autorzy wiążą również z oddziaływaniem lokalnego uzusu (Getka [&] Moisiienko 2024: 151–152).

W tym samym kontekście istotnym atutem metodologicznym jest wyważone podejście Getki i Moisiienki do interpretacji wpływów językowych oraz zbieżności formalnych. Analizując użycie postfiks *-s'a* (*-ca*) w prepozycji lub w pozycji dystansowej względem czasownika w zabytkach piśmiennictwa, badacze rozróżniają genezę zjawiska i jego późniejsze wzmocnienie wskutek kontaktów językowych, podkreślając, że polszczyzna mogła oddziaływać na częstotliwość lub realizację od XIV wieku, jednak nie była przyczyną pojawienia się tych form w piśmiennictwie ukraińskim, które do końca XIII wieku rozwijało się poza polskim kontekstem kulturowym (Getka, Moisiienko 2024: 186). Taka perspektywa, w istocie, współbrzmi z zastrzeżeniem, na które zwracał uwagę również Jurij Szewelow w pracy *Pols'ka mowa w Ukraini*

Стан термінології тут цілковито відбиває дійсний стан речей. Тим часом, на нашу думку, росієзнавство повинно стати не набагато менш важливим розділом наших досліджень і студій, ніж українознавство» (Szewelow 2024: 126).

XVI–XVII st. (*pamjati Antuana Martela*) (1949): formalne podobieństwo nie stanowi jeszcze automatycznego dowodu zapożyczenia (Szewelow 2012: 456–467).

Weryfikacja tez utrwalonych i nowe ujęcie

Metodologicznie przejrzysta i logiczna wydaje się strategia autorów, którzy wychodząc od dwóch „dominujących” w historycznej sławistyce tez – (1) o istnieniu do XIV wieku jednego pisanego „staroruskiego” idiomu oraz (2) o istnieniu jednej wschodniosłowiańskiej redakcji języka cerkiewnosłowiańskiego – formułują tezy alternatywne i poddają je weryfikacji. Wśród kluczowych propozycji autorskich znajdują się datowanie początku kształtowania się ukraińskiego języka literackiego na XI wiek oraz zasadność mówienia o rusko-ukraińskiej redakcji języka cerkiewnosłowiańskiego od XI wieku.

Dla uzasadnienia tych ustaleń autorzy aktywnie sięgają do dorobku polskiej lingwistyki historycznej, w szczególności do ujęcia języka literackiego przez pryzmat kryterium normy, obecnego w pracach Stanisława Urbańczyka i Bogdana Walczaka (Getka [&] Moisiienko 2024: 62–63), a zarazem odwołują się do stanowisk reprezentowanych w rosyjskiej tradycji naukowej, m.in. do prac Borisa Uspienskiego (Getka [&] Moisiienko 2024: 63). Wielką wartością monografii jest to, że wykorzystanie rosyjskiego dorobku naukowego nie zastępuje krytyki imperialnej narracji, lecz staje się narzędziem precyzyjniejszej argumentacji: uznając bezsporny fakt funkcjonowania cerkiewnosłowiańszczyzny jako jednego z pierwszych języków literackich Rusi, autorzy jednocześnie wskazują na sprzeczności w niektórych „kanonicznych” tezach rosyjskiej historiografii języka literackiego i wzywają do uczciwego, fachowego dialogu.

Opis materiału językowego i jego potencjał badawczy

Joanna Getka i Viktor Moisiienko w analizie materiału opierają się na korpusie oryginalnych zabytków piśmiennictwa, których atrybucja i lokalizacja zasadniczo nie budzą wątpliwości i pozwalają wiązać je z obszarem etnogenezy Ukraińców. Taki dobór bazy źródłowej ma zasadnicze znaczenie dla deklarowanych celów, ponieważ minimalizuje ryzyko dowolnych interpretacji i wzmacnia walor dowodowy wniosków.

Empiryczna część monografii składa się z trzech rozdziałów poświęconych wyodrębnieniu cech języka ukraińskiego w najstarszych zabytkach języka cerkiewnosłowiańskiego redakcji rusko-ukraińskiej na różnych poziomach – fonetycznym, morfologicznym i leksykalnym. Autorzy pracują na bardzo licznych przykładach; większość z nich nie budzi wątpliwości interpretacyjnych, a sposób prezentacji materiału jest na ogół konsekwentny i uporządkowany. Wskazano zjawiska, które (a) legły u podstaw ukraińskiej normy językowej, (b) są obecnie cechą wybranych dialektów języka ukraińskiego, (c) nie zakorzeniły się w języku ukraińskim. Ważnym podsumowaniem tych analiz jest tabela syntetyzująca prezentację kluczowych fonetycznych i morfologicznych cech ukraińskich w zabytkach cerkiewnosłowiańskich na tle porównania z tekstami „świeckimi” (Getka [i] Moisiienko 2024: 224–225). Dla większej przejrzystości w tabeli warto byłoby podać konkretny wykaz tekstów świeckich wykorzystanych w zestawieniu, ponieważ uogólnienie typu „zapisy graffiti, inne zapisy o charakterze świeckim” nieco rozmywa granice materiału.

Z metodologicznego punktu widzenia istotnym rezultatem jest nie tylko sam opis materiału, lecz także wypracowane

narzędzia analityczne, które mogą okazać się przydatne w dalszych badaniach nad najstarszymi zabytkami. W tym kontekście szczególnie cenny jest *Aneks* w postaci *Tabeli 2*, zawierającej syntetyczny wykaz cech językowych poświadczonych w analizowanych zabytkach, które następnie stały się normatywne dla ukraińskiego języka literackiego. W istocie jest to gotowe „narzędzie robocze” dla badacza tekstów cerkiewnosłowiańskich powstałych na ziemiach Rusi oraz w późniejszych organizmach państwowych. Wykaz ten, w naszym przekonaniu, z pewnością okaże się pomocny w procesie szybkiej, wstępnej diagnozy i porównywania cech językowych w zabytkach piśmiennictwa.

Wydanie dwujęzyczne: zalety i uwagi redakcyjne

Niewątpliwą zaletą monografii jest jej dwujęzyczny format (wersja polska i ukraińska), który istotnie poszerza grono odbiorców oraz pole dyskusji. Książka napisana jest klarownym stylem; argumentacja w przebiegającej mierze została zbudowana logicznie i starannie.

Jednocześnie ukraińska redakcja miejscami wymagałaby uważniejszej korekty stylistyczno-terminologicznej, aby konsekwentnie zachowywać ten sam akademicki standard co polski oryginał. Porównanie miejsc paralelnych pokazuje, że w wersji ukraińskiej niekiedy wzmacnia się ekspresja: polskie sformułowanie z neutralnym „symbolicznie odbierano” (Getka, Moisiienko 2024: 38) w ukraińskim tekście oddano jako „nachabno zabrano” (pol. *bezcześnie odebrano*, Getka, Mojsijenko – U 2024: 39), co przesuwając ton wypowiedzi z opisowego na oceniający. Podobny efekt pojawia się również w sformułowaniu celu: tam, gdzie wariant polski mówi o „analizie tekstów najstarszych [...] pod kątem wyodrębnienia

w nich ukraińskich cech językowych” (Getka, Moisiienko 2024: 15), odpowiednik ukraiński formułuje cel jako „pokazaty [...] należnist’ pysciw [...] do ukrajins’koho mownoho prostoru” (pol. „pokazać [...] przynależność skrybów [...] do ukraińskiej przestrzeni językowej” (Getka [&] Moisiienko – U 2024: 16–17), a więc przesuwając akcent z operacyjnie weryfikowalnego zadania badawczego na twierdzenie o charakterze rezultatywnym, co może sprawiać wrażenie aprioryczności. Ujednolicenie takich miejsc – przede wszystkim w zakresie rejestru, precyzji terminologicznej i przejrzystości sformułowań – tylko wzmocniłoby spójność i równowagę wydania dwujęzycznego⁴.

Wnioski

Monografia *Na początku było Słowo...* stanowi istotny wkład w dekolonizacyjną reinterpretację historii ukraińskiego języka literackiego oraz w wypracowanie narzędzi dla dalszej, fachowej dyskusji nad jego genezą. Do jej mocnych stron należą przejrzystość metodologiczna, uważność w doborze źródeł i przykładów, umiejętność osadzenia materiału ukraińskiego w szerszym kontekście wschodniosłowiańskim, a także kultura polemiki – z otwartym wskazywaniem potencjalnych zastrzeżeń lub tez dyskusyjnych oraz z argumentacyjnym uzasadnieniem własnych rozstrzygnięć. Wyraźnie widoczne jest bogate doświadczenie obojga

badaczy w zakresie historii języka, socjolingwistyki historycznej i analizy zabytków piśmiennych: Joanna Getka jest specjalistką w zakresie historii języka oraz badań związanych z krytycznym przemyśleniem rosyjskich imperialnych zawłaszczeń dziedzictwa kulturowego Rusi (Getka 2012; Getka 2017; Getka i in. 2022; Getka i in. 2023), natomiast Viktor Moisiienko – specjalistą od ukraińskich zabytków późnośredniowiecznych i wczesnonowożytnych oraz problematyki dialektologii historycznej (Moisiienko 2004; Moisiienko 2006; Moisiienko 2013; Moisiienko 2018: 431–464). Połączenie tych kompetencji podnosi walor zarówno rozstrzygnięć metodologicznych, jak i wniosków recenzowanej monografii.

Pojedyncze kwestie dyskusyjne (proponowany schemat periodyzacji, kwestia doprecyzowania niektórych narzędzi metodologicznych, niepełne ujednolicenie redakcji dwujęzycznej) nie zmieniają zasadniczo wysokiej oceny monografii, lecz raczej wyznaczają kierunki, w których kolejne wydania lub dalsza debata mogłyby uczynić zaproponowaną koncepcję jeszcze bardziej przejrzystą i mocniej ugruntowaną.

Monografia ma znaczącą wartość dla szerokiego grona specjalistów nauk humanistycznych, zwłaszcza językoznawców, historyków kultury i badaczy piśmiennictwa, ponieważ wprowadza materiał ukraiński w ogólnoeuropejski i światowy horyzont dyskusji o kształtowaniu normy literackiej, tradycjach piśmiennych oraz narracjach ideologicznych w slawistyce. Należy wyrazić nadzieję na przygotowanie anglojęzycznego wydania, które mogłoby w istotny sposób poszerzyć krąg jego odbiorców i wzmocnić międzynarodową recepcję podejmowanej problematyki.

⁴ Pojedynczo dostrzegalne są także redakcyjno-terminologiczne niezgodności między wersją polską a ukraińską (zwłaszcza w tytułach podrozdziałów) i/lub między tytułem a doбором przykładów. Na przykład w § 4.1.1.1.10.1 w wersji polskiej mowa o „Prze głosie [e] > [o] po spółgłoskach szczelinowych”, podczas gdy w wersji ukraińskiej tytuł brzmi „Perechid e > o pisma szypiaczych” (pol. *Przejście [e] > [o] po spółgłoskach szumiących*); przy tym wśród ilustracji pojawiają się przykłady z głosek [c] (ukr. [u]), która należy do spółgłosek zwarto-szczelinowych.

Bibliografia

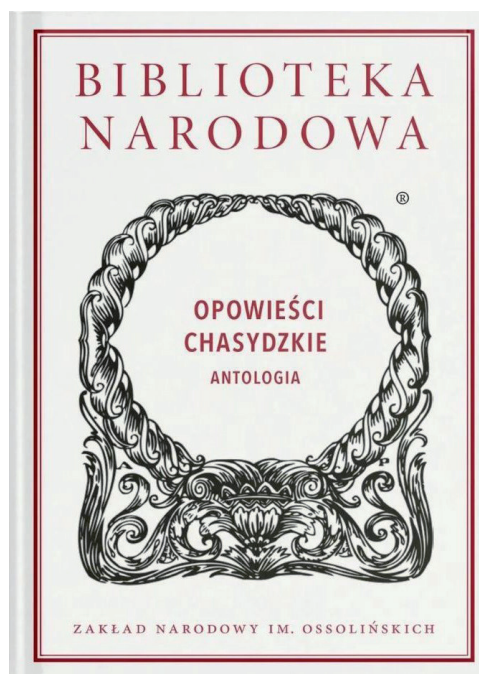
- Długosz-Kurczabowa, Krystyna [&] Stanisław Dubisz 2006. *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Wyd. III. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Getka, Joanna [&] Viktor Moisiienko 2024. *Na początku było Słowo... Od standardu mówionego do normy literackiej (Zarys genezy ukraińskiego języka literackiego).* / *Spoczątku było Słowo... Wid mownoho uzusu – do literaturnoji normy (Narys henezy ukrajins'koji literaturnoji mowy)*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Getka, Joanna 2012. *Język „Nauk Parafialnych” (1794) – ukraiński wariant prostej mowy końca XVIII wieku*. Seria Druga Europa. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- 2017. *U progu modernizacji. Ruskojęzyczne drukarstwo bazylikańskie XVIII wieku*. Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej.
- Getka, Joanna [&] Jolanta Darczewska 2022. *Ruś porwana. Rosyjska wojna o tożsamość Ukrainy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- 2023. *Faszyzacja antyfaszizmu. Kulturowe kody wojny Rosji*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Havránek, Bohuslav 1980. *Vývoj českého spisovného jazyka*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Moisiienko, Viktor (pidhot. do wyd.) 2004. *Akty Żytomyrs'koho hrods'koho uriadu: 1590 r., 1635 r.* Żytomyr: [b. v.].
- 2006. *Fonetyczna systema ukrajins'kich polis'kich howoriw u XVI–XVII stolitti*. Żytomyr: Wyd-wo ŻDU im. I. Franka.
- Moisiienko, Viktor [&] Volodymyr Polishchuk (pidhot.) 2013. *Łuc'ka zamkowa knyha 1560–1561 rr.* Łuc'k: SPD FO Kuprows'kyj W. M.
- Moisiienko, Viktor 2018. „Protohrafy i mowa Ławryszwi's'koho Jewanhelija”. W: *Ławryszwi's'ke Jewanhelije XIV stolittia*. Wydannia faksymilnoho typu. Dosli-dzennia. Kyjiw: Horobec'.
- Mozer, Michael 2018. *Istorijska ukrajins'koji mowy*. Kyjiw: B.w.
- Rusaniws'kyj, Witalij (ta in.) (red.) 2004. *Ukrajins'ka mowa: Encyklopedija*. 2-he wyd., wypr. i dop. Kyjiw: Wyd-wo «Ukr. encyklop.» im. M. P. Bażana.
- Shevelov, George Y. 1981. *Evolution of the Ukrainian Literary Language*. W: Ivan L. Rudnytsky (red.). *Rethinking Ukrainian History*. Edmonton.
- Szewelow, Jurij 2012. „Pols'ka mowa w Ukraini XVI–XVII st. (pamjati Antuana Martella)”. W: *Narys sučasnoji ukrajins'koji literaturnoji mowy ta inszi linhwistyczni studiji (1947–1953)*. Kyjiw: Tempora.
- 2024. „Hołowna problema i zawdannia ukrajins'koji nauky”. W: Jurij Szewelow. *Twerdyj grunt: Zarysy ukrajins'koho sebezpoznannia*. Charkiw: Wydawec' Ołeksandr Sawczuk.



Wejście do jednej z bożnic
Lwów, I poł. XX w.
Narodowe Archiwum Cyfrowe

Gdzie zaczyna się opowieść. O antologii *Opowieści chasydzkie*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2026.019>



Każdy, kto zajmuje się studiami żydowskimi¹, prędzej czy później trafia na opowieść chasydzką. Nie na traktaty

* Mgr, doktorantka Szkoły Doktorskiej „Academia Artium Humaniorum” UMK w Toruniu. Zajmuje się literaturą XIX wieku w kontekście obrazowania Innego i Obcego w kontekście stereotypowych ujęć społeczności żydowskiej, uwzględniając perspektywy literaturoznawcze, kulturoznawcze i społeczne.

E-mail: a.malich@doktorant.umk.pl | ORCID: 0009-0004-4434-2245.

¹ O „studiach żydowskich” w szerokim znaczeniu, rozumianych jako badanie historii, kultury i religii, zob. Borzymińska [&] Żebrowski 2003: 8.

teologiczne czy systematyczne wykłady doktrynalne, ale właśnie narrację – o cadyku, o drobnym geście, który nagle odsłania porządek świata. Opowieść w świecie chasydyzmu nie była wyłącznie dodatkiem do życia religijnego ani też jego estetyczną ornamentyką. Ten gatunek funkcjonuje (i od początku funkcjonował) jako sposób porządkowania relacji, przekazywania aurytety i osvajania doświadczeń cudownych, które nie poddawały się prostemu wyjaśnieniu. Właśnie dlatego tak trudno mówić o opowieści chasydzkiej w liczbie pojedynczej, a każda próba uchwycenia jej jako jednorodnego gatunku musi zderzyć się ze zmiennością tej kategorii literackiej z jej historycznym uwikłaniem. Antologia *Opowieści chasydzkich* opracowana przez Wojciecha Tworka i Marcina Wodzińskiego (związanych z Katedrą Judaistyki im. T. Taubego na Uniwersytecie Wrocławskim) konfrontuje czytelnika z tą wielością – bez upraszczania, pokazując opowieść nie jako zamkniętą, zakończoną całość – tekst, lecz jako praktykę, która zmieniała się w różnych momentach historii istnienia ruchu chasydzkiego. Już sam fakt zestawienia narracji hagiograficznych, anegdot, relacji wspomnieniowych i tekstów o charakterze dokumentalnym przesuwają punkt ciężkości z pytania o literacką formę na pytanie o praktykę opowiadania jako element życia religijnego i społecznego. Źródłowe napięcie między ustnością a piśmiennością stanowi zresztą jeden z najważniejszych rysów tego gatunku. Zgodnie z tradycją Baal Szem Tow (Beszt – uznawany za jednego z ojców ruchu chasydzkiego) nie był przychylny zapisywaniu nauk, które – jako żywe doświadczenie duchowe – miały być przekazywane w bezpośrednim kontakcie mistrza i ucznia² (Tworek [&] Wodziński 2025: CXI).

² Tym bardziej znaczące jest pojawienie się pierwszych zbiorów opowieści, zwłaszcza wydanego

Nowa publikacja z serii literatury polskiej Biblioteki Narodowej, *Opowieści chasydzkie. Antologia*, nie jest antologią naturalną. Jej układ i aparat naukowy jasno pokazują, że redaktorzy nie chcieli jedynie zebrać tekstów, ale postanowili opowiedzieć historię opowieści chasydzkiej – historię jej przemian, przesunąć funkcji i zmieniających się kontekstów. Pierwsze partie tomu (po *Wstępie*) wprowadzają czytelników i czytelniczek w świat dziewiętnastowiecznego chasydyzmu, gdzie opowieść pełni funkcję legitymizującą autorytet przywódcy (cadyka) i umacniającą religijny porządek wspólnoty. Narracje koncentrują się wokół postaci cadyka, jego cudownych interwencji, gestów i słów, które porządkują rzeczywistość wspólnoty. Opowieść nie jest refleksją, ale narzędziem – ma wzmacniać autorytet, osadzać doświadczenie religijne w określonym schemacie sensu. W Części II czytelnicy i czytelniczki znajdą teksty z tzw. okresu lwowskiego (z lat 70. XIX wieku). Tutaj wyraźnie zmienia się barwa tekstów, chociaż figura cadyka dalej pozostaje w centrum. Największe zmiany widoczne są jednak w Części III (*Złoty wiek* – zawiera dzieła z niemal czterdziestoletniego okresu od lat 80. XIX wieku do 1918 roku). Ta partia tekstów jest najobszerniejsza i najbardziej zróżnicowana pod względem tematycznym, geograficznym i gatunkowym. Aby ułatwić czytelnikom i czytelniczkom odbiór, redaktorzy podzielili tę część na cztery sekcje – trzy wynikają z geograficznego przypisania opowieści (*Cesarstwo Rosyjskie, Galicja i Węgry, Centralna Polska*), czwarta zaś zawiera różne przykłady opowieści publikowanych w tym okresie w jidysz (Tworek [&]

w 1814 roku tomu Dowa Bera z Ilińców, zawierającego narrację o świętej biografii Beszta – historii o jego pochodzeniu, źródłach nauki, działalności przywódczej i śmierci układają się w modelowy obraz cadyka jako centralnej figury chasydzkiego imaginariu (Tworek [&] Wodziński 2025: CXI).

Wodziński 2025: CLXXXVIII). Najsilniejsze przesunięcie ujawnia się w narracjach dwudziestowiecznych. Teksty międzywojenne ponownie podzielono na sekcje – tym razem tematyczne; pierwsza zbiera opowieści cudowne i pochwały cadyków, druga – hagiografię ortodoksyjną. Ostatnia część – *Zagłada i odrodzenie* zawiera opowieści zebrane i wydane z dala od kolebki chasydyzmu – wschodniej Europy. Teksty powstające po traumie *Szoa* nie próbują już podtrzymywać dawnego modelu opowieści cudownej. Zamiast tego koncentrują się na zapisie straty, przerwania ciągłości trwania, niemożności powrotu. I zgodnie z założeniami redaktorów – wybrane przez nich przykłady oddają bogactwo form, jakie opowieści chasydzkie rozwinęły w drugiej połowie XX wieku. Opowieść nie znika, ale zmienia ciężar gatunkowy, stając się świadectwem, formą pamięci, a czasem rozpaczliwą próbą ocalenia sensu³. W tym miejscu *Antologia* ujawnia swój najistotniejszy wymiar – pokazuje bowiem, że gatunek nie jest reliktem zamkniętej tradycji, lecz formą zdolną do adaptacji, nawet w warunkach radykalnego kryzysu.

Wraz z przesuwaniem się ku tekstom późniejszym możemy zobaczyć to, co celnie opisują redaktorzy tomu we *Wstępie*, czyli stopniowe zanikanie schematyczności i powtarzalności w opowieściach. Nie znika figura cadyka, ale zmienia się jej status.

³ Warto pamiętać, że od samego początku opowieści chasydzkie spełniały wiele równoległych funkcji. Ich podstawowym zadaniem było demonstrowanie i umacnianie przekonań wspólnoty – zwłaszcza o centralnej roli cadyka, jego mocy i zdolności czynienia cudów. Pełniły także funkcję etiologiczną, wyjaśniając genezę zwyczajów czy szczególną więź z określonym miejscem, oraz funkcję integracyjną, skupiając wyznawców wokół konkretnego przywódcy. Przypisywano im wreszcie wymiar transformacyjny: entuzjastycznie powtórzona historia mogła stać się impulsem realnej przemiany, a akt opowiadania traktowano jako czynność religijną, równorzędną modlitwie czy cudowi (Tworek [&] Wodziński 2025: CIV).

Pojawiają się elementy biograficzne, lokalne, jednostkowe, a narracja coraz częściej rejestruje napięcia i niepewności. *Antologia* pozwala je dostrzec poprzez układ materiału⁴ – to, co początkowo może wydawać się jedynie chronologiczną kolejnością, stopniowo ujawnia się jako sposób pokazania zmiany funkcji opowieści: od narzędzia afirmacji porządku do medium refleksji nad jego kruchością.

Decyzje edytorskie konsekwentnie wspierają taki sposób lektury. Aparat krytyczny jest rozbudowany, ale nie dominuje samych opowieści. *Wstęp* dotyczący realiów życia chasydzkiego (genezy ruchu, idei przyświecających chasydom, historii), kultury chasydzkiej i oczywiście samych *Opowieści* (powstania i rozwoju tej formy opowiadania, jej statusu genologicznego, centralnych figur narracyjnych) pozwala odczytać teksty jako osadzone w konkretnych warunkach historycznych, a nie ahistoryczne opowieści o cudowności i duchowości. Jego funkcją jest kontekstualizacja, a nie interpretacja. *Antologia* nie narzuca żadnych interpretacji, ale tworzy warunki do ich budowania. Jest to właśnie konsekwencja przyjętej strategii edytorskiej, która polega na maksymalnym udostępnieniu materiału źródłowego. Liczne przypisy i komentarze oczywiście dostarczają cennych informacji przydatnych do zrozumienia realiów historycznych, terminologii religijnej czy kontekstów kulturowych. Najcenniejsze wydają się wyjaśnienia dotyczące osób, miejsc i tradycji. Objaśnienia zabezpieczają teksty przed możliwymi uproszczeniami

⁴ Takie subtelności są widoczne, mimo że zespół translacyjny nie opracował wszystkich znanych (i opublikowanych) opowieści chasydzkich. Ponad 500 przygotowanych tłumaczeń i tak stanowi ogromną bazę tekstową i badawczą dla wszystkich zainteresowanych tym gatunkiem, ponieważ jest to obraz reprezentatywny, pokazujący przejście od pierwotnej oralności opowieści chasydzkich do piśmienności. Zob. „Strefa literatury” 2026.

interpretacyjnymi. Wyjątkowym walorem tomu jest także starannie opracowany – i rozbudowany – aparat pomocniczy w postaci indeksów: osobowego i geograficznego, a także spisu „Ważniejszych przywódców [chasydzkich] oraz miejsc ich działalności”, porządkujące złożoną sieć powiązań personalnych i przestrzennych charakterystycznych dla tradycji chasydzkiej.

Na szczególne podkreślenie zasługuje także praca translatorska. Przekłady nie dążą do ujednolicenia stylistycznego materiału ani do jego literackiego „wygładzenia”. Przeciwnie, pozwalają wybrzmieć różnicom rejestru, tonu i formy. Dzięki temu czytelnicy i czytelniczki mogą obserwować zmiany tematyczne, jak również przesunięcia w samej praktyce narracyjnej.

Antologia nie proponuje jednoznacznej, definitywnej odpowiedzi na pytanie, czym jest/czym są opowieści chasydzkie. Zamiast tego pokazuje, jak to pojęcie rozszerzyło się (i wciąż rozszerza) od czasów powstania gatunku, a także to, jak komplikuje się w czasie. Włączanie tekstów z zakresu literatury cudownej⁵ i literatury dokumentalnej⁶ może budzić wątpliwości co do granic korpusu, ale jednocześnie pozwala uchwycić ciągłość tradycji w warunkach radykalnych zmian. Opowieść okazuje się nie tyle gatunkiem, ile praktyką sensotwórczą.

Publikacja *Opowieści chasydzkie. Antologia* jawi się jako książka wymagająca, pozbawiona narracyjnych ułatwień, ale właśnie dzięki temu otwierająca szerokie pole do badań. Nie jest to tom, który w prosty sposób „opowiada” chasydyzm. Jest to raczej przepustka do części chasydzkiego

⁵ Hebr. *sifrut niflaot* – wśród nich wyróżnia się sensacje historyczne, jak i opowieści cudowne.

Rozróżnienie przytoczone zgodnie z podziałem Zeeva Kitsisa (Tworek [i] Wodziński 2025: CXXI).

⁶ Hebr. *sifrut teudit* – ten podgatunek dzielony jest na teksty pseudohistoryczne i literaturę kompilacji. Rozróżnienie przytoczone zgodnie z podziałem Zeeva Kitsisa (Tworek [i] Wodziński 2025: CXXI).

świata, dzięki której można obserwować, jak opowieść funkcjonowała, zmieniała się i reagowała na „wypadki historii”. Dla badaczy i badaczek literatury, religii czy kultury żydowskiej stanowi to z pewnością wartość zasadniczą: solidny, zdyscyplinowany wybór tekstów, który nie zamyka dróg interpretacji, ale umożliwia ich powstawanie. W tym sensie *Opowieści chasydzkie. Antologia* nie są jedynie edycją źródeł ani przeglądem literackiej tradycji. Stanowią propozycję prze-myślenia samego pojęcia gatunku – jako formy dynamicznej, zakorzenionej w praktyce wspólnotowej. Włączenie tego korpusu do serii literatury polskiej dodatkowo poszerza pole interpretacji. Opowieść pisana po hebrajsku i w jidysz, zakorzeniona w przestrzeni dawnej Rzeczypospolitej, podważa jednojęzyczny model kanonu i skłania do myślenia o literaturze narodowej – zarówno żydowskiej, jak polskiej⁷ – jako o przestrzeni wielogłosowej. Antologia Tworka i Wodzińskiego nie zamyka dyskusji nad statusem opowieści chasydzkiej – przeciwnie, czyni ją możliwą i potrzebną. I właśnie w tym otwarciu, a nie w definitywnym rozstrzygnięciu, tkwi jej najważniejsza wartość.

Bibliografia

- Borzymińska, Zofia [&] Rafał Żebrowski (red.)
2003. *Polski słownik judaistyczny. Studia. Kultura. Religia. Ludzie*. T. 1. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- „Strefa literatury. W świecie chasydów i ich opowieści. Wokół nowej antologii” 2026. Polskie Radio. Dwójka [audycja radiowa], 1 lutego 2026. On-line: <https://www.polskieradio.pl/dwojka/audycje/strefa-literatury,2382/odcinek/w-swiecie-chasydow-i-ich-opowiesci-wokol-nowej-antologii,57651204->

c886-4a62-9cd4-c92f6e000d6b
[5.02.2026].

Tworek, Wojciech [&] Marcin Wodziński (red.)
2025. *Opowieści chasydzkie. Antologia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

⁷ Warto zaznaczyć, że *Opowieści chasydzkie* ukazały się w serii I BN, prezentującej dzieła literatury i kultury polskiej (podobnie jak kiedyś *De revolutionibus...* Kopernika).