

УДК 821.161.2-2Укр:821.162.1 Залеський

Anna Janicka  
Uniwersytet w Białymstoku

## GABRIELA ZAPOLSKA I ŁESIA UKRAINKA — DRAMATURGIA PRZEKROCZENIA

*Artykuł jest próbą typologicznego porównania twórczości Gabrieli Zapolskiej i Łesi Ukrainki. Spuścizna literacka tych wybitnych pisarek jest rozpatrywana z punktu widzenia zapisanego w niej podmiotu kobiecego. Kobięca perspektywa badania pozwala odkryć inne, niezauważone wcześniej treści zgodnie z logiką, którą narzuca płęć.*

**Słowa kluczowe:** Zapolska, Łesia Ukrainka, podmiot kobiecy, dyskurs feministyczny, dramaturgia przekroczenia.

*Стаття є спробою типологічного порівняння творчості Габрієлі Запольської та Лесі Українки. Літературна спадщина цих видатних письменниць розглядається з точки зору записаного в ній жіночого суб'єкту висловлення. Жіноча перспектива дослідження дозволяє розкрити інші, непомічені раніше змісти згідно з логікою, яку диктує статъ.*

**Ключові слова:** Запольська, Леся Українка, жіночий суб'єкт, феміністичний дискурс, драматургія виходу за межі.

*This article is an attempt to typological comparison of the works of Gabriela Zapolska and Lesya Ukrainka. The literary legacy of these outstanding writers are considered from the point of view of female subject stored in. Female perspective study allows to read other content previously unnoticed in the logic that sex dictates.*

**Key words:** Zapolska, Lesya Ukrainka, female subject, feminist discourse, dramaturgy exceeded.

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

### Konstelacja, konstelacje...

Twórczość literacką i prace krytyczne Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) zwykło się rozpatrywać w najrozmaitszych konstelacjach ideowych i estetycznych. Najczęściej — nie bez przyczyny — związku pisarki z literaturą europejską oglądano poprzez nawiązania do estetyki symbolicznej, tradycji romantycznej i biblijnej bądź też porządku mitologicznego [por. 26; 19]. Przyglądając się wielości nawiązań, odwołań i powinowactw pomiędzy twórczością autorki *Kasandry* a literaturą europejską Eulalia Papła konkluduje: «Prace krytyczne Łesi, z reguły o charakterze komparatystycznym i traktujące zjawiska z perspektywy procesu historycznoliterackiego, eseistyczne wędrówki w czasie i przestrzeni to swoista literacka mapa Europy. Szerokie zainteresowania ukraińskiej pisarki kulturą zachodnią nie mogły pozostać bez wpływu na jej twórczość artystyczną» [22, s. 173].

Stałym punktem odniesienia bywała też, rozpatrywana szeroko, kultura wczesnochrześcijańska, «katakumbowa». Ostatnio w *Ukraińskim palimsescie* Oksana Zabuzko poszerzyła ten horyzont odniesień o konteksty polskie. Odwołując się do własnych lekturowych doświadczeń, pisarka podkreślała: «Ważną lekturą, kiedy miałam czternaście, piętnaście lat,

okazało się *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. Myślę, że istotną rolę w tym odbiorze odegrał opis wczesnochrześcijańskiej kultury, która w Związku Radzieckim była nie tylko nieznaną, ale zabronioną. Jej namiastkę odnajdywałam również w dramatach Łesi Ukrainki, co dodawało wartości lekturze Sienkiewicza. Ale u Łesi Ukrainki klimat związany z chrześcijaństwem był jednak bardziej antyczny, a Sienkiewicz pokazywał wartości wczesnego chrześcijaństwa z pozycji kogoś, komu one były bliskie» [32, s. 55].

Lakoniczna wypowiedź współczesnej ukraińskiej pisarki ciekawie uruchamia polskie konteksty związane z twórczością autorki *Orgii*. Przede wszystkim pokazuje mechanizm powiązań, możliwość lektury równoległej, wzajemnie wzbogacającej, jak również respektującej różnice.

W odniesieniu do literackich związków pomiędzy Łesią Ukrainką a literaturą polską punkty węzłowe porządku konstelacyjnych nawiązań wyznacza w dotychczasowych badaniach przede wszystkim nazwisko Stanisława Wyspiańskiego — u obu pisarzy myślenie za pomocą mitu określa kształt refleksji nad historią, nad dziejami narodów. Mit — by użyć tu formuły Wojciecha Gutowskiego — staje się matrycą służącą odczytaniu historii [7]. Przyglądając się estetycznym i ideowym powinowactwom pomiędzy pisarzami, Nadija Poliszczuk zauważa: «I Łesia Ukrainka, i Stanisław Wyspiański należą do twórców, którzy zarówno współkreują ów swoisty, wschodnieuropejski paradygmat estetyczny, jak i wpisują się organicznie w ogólnoeuropejskie dziedzictwo kulturowe modernizmu, budują świadomość wspólną wszystkim europejskim kulturom. Jej życiodajne źródło dostrzegają przy tym w klasycznej kulturze antyku. Modernistyczna percepcja świata antycznego to filozoficzny klucz do istoty ludzkiego bytu, przenikniętego trziczym odczuwaniem świata. Wgłębiając się wciąż w mitologiczne fabuły, zarazem oboje pozostają zdystansowani wobec zewnętrznego, fabularnego kształtu mitu» [27, s. 601].

W tak ukształtowaną estetycznie, światopoglądowo i aksjologicznie [zob.: 33] przestrzeń konstelacyjnych nawiązań, powinowactw i odniesień można by także wpisać Stanisława Przybyszewskiego, Huberta Rostworowskiego, Tadeusza Micińskiego, Jerzego Żuławskiego czy też Leopolda Staffa. Stworzyłoby to intrygujący swoją nieoczywistością, komparatystyczny obszar modernistycznej refleksji o wpływie dziedzictwa kulturowego na kształt współczesności, widziany w perspektywie eksperymentu dramaturgicznego rozciągniętego pomiędzy paradygmatem naturalistycznym a symbolizmem\*. Warto w tym miejscu przywołać przekonujący argument z klasycznej już monografii Lesława Eustachiewicza, który podkreśla: «Dramaturgia przełomu w. XIX i XX była szeroko otwarta na impulsy płynące z różnych literatur, toteż w sposób adekwatny opisać i ocenić ją można tylko na tle porównawczym» [6, s. 5].

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

Zamysł niniejszego szkicu nie dotyczy jednak uzupełnień tak zarysowanych związków pomiędzy twórczością Łarysy Kosacz a modernizmem polskim czy europejskim. Zapisana w nim intencja polega na próbie przekroczenia tak ukształtowanej konstelacji i zamysłu ujawnienia konstelacji kolejnej. Opiera się ona na odmiennych niż poprzednia wartościach estetycz-

\* Interesująco o «transformacji naturalizmu w modernizm» pisze Natalia Malutina [zob. 20].

nych. Kategorią scalającą staje się tu bardzo silny — i ten sam! — podmiot: **podmiot kobiecy**<sup>\*</sup>. Okazuje się on niezwykle istotny także dlatego, że konstelacja «uniwersalistyczna» unieważniała płęć — świat przedstawiony w dziełach Łesii Ukrainki traktowany był jako świat wartości uniwersalnych. Uruchomienie kobiecej konstelacji pozwoli przywrócić kulturowym eskapadom i poszukiwaniom pisarki **kobiecą sygnaturę**, zobaczyć świat stworzony przez pisarkę z perspektywy kobiecego podmiotu; pozwoli przededefiniować podmiot uniwersalny w podmiot indywidualny [10, s. 225] zgodnie z logiką, którą narzuca płęć. Innymi słowy — pozwoli zobaczyć kobietę w «tym» tekście. I zapytać o nią poprzez «inne» kobiece teksty.

W tej nowej konstelacji związków z literaturą polską Łesia Ukrainka oświeślałyby twórczość polskich modernistek, zaś ich dzieła ujawniałyby w jej tekstach to, co dotychczas niedocytane. Konstelacja zbudowana wokół kategorii kobiecego podmiotu pozwala nie tylko, z jednej strony, zrezygnować z kryterium genologicznego, ale też potraktować mniej restrykcyjnie cezury historycznoliterackie; z drugiej zaś uruchamia kategorię doświadczenia kobiecego zapisanego w tekście, ujawnia kobiecą sygnaturę. Kobiecy horyzont komparatystyczny skupiony wokół twórczości Łesii Ukrainki realizuje silnie artykułowany ostatnio w ukraińskiej humanistyce postulat rewizji ukraińskiej klasyki [32, s. 175; zob. także 1], ponadto służy zmniejszeniu dystansu pomiędzy dyskursem spod znaku krytyki feministycznej a porządkiem refleksji historycznoliterackiej, realizując w przestrzeni komparatystyki «teorię rozproszenia», zaproponowana przez Grażynę Borkowską. Badaczka pisze: «Interesuje mnie generalna zmiana tonu, nowy sposób myślenia, zasadniczy zwrot w kierunkach feministycznej refleksji na temat kultury, podmiotowości, relacji międzyludzkich, kontekstu społecznego, krzywdy, życia i śmierci. Ów “zwrot” chętnie opisałabym poprzez figurę rozproszenia. Rozproszenie rozumiem dwojako: z jednej strony, oznacza ono przyswojenie pewnych reguł dyskursu *genderowego* przez badaczy luźno (luźniej) związanych z krytyką feministyczną i pracami *stricte genderowymi*; z drugiej zaś — byłoby ono równoznaczne z otwarciem feministycznego i *genderowego* myślenia na inny, “cudzy” kontekst badawczy, duchowy i płynące stamtąd inspiracje. W tym pierwszym przypadku mielibyśmy do czynienia z uwewnętrznieniem reguł dyskursu feministycznego / *genderowego* przez szeroko rozumiane myślenie literaturoznawcze, kulturowe, filozoficzne; w drugim zaś — z przyjęciem w samej krytyce feministycznej i kierunkach pokrewnych perspektywy ogólniejszej: etycznej, metafizycznej, historycznej» [4, s. 198; zob. też: 11].

Istotną kwestią okazuje się też znaczenie tak ukształtowanej formacji dla odczytywanego w kontekście postmodernizmu oblicza modernistycznej kultury europejskiej, która do tej pory nie uwzględniała perspektywy słowiańskiej. Tamara Hundorowa zauważa: «Historiocentryczny paradygmat rozwoju kultury europejskiej opiera się niemal wyłącznie na doświadczeniach narodów posiadających swoje państwa i jest odbiciem tendencji do tworzenia pewnego uniwersalnego, racjonalnego modelu (...). Takie podejście zyskuje nowy sens w dzisiejszej epoce postmodernizmu na różnych poziomach, co w najbardziej ogólnym ujęciu pozwala na przewartościowanie europejskiego kanonu kulturowego, panującego co najmniej od czasów Kartezjusza, i nadaje charakter prawie całemu teoretycznemu dyskursowi XX wieku. Pytanie o zmianę formuły «europejski modernizm» na «europejskie modernizmy» staje się szczególnie aktualne w związku z perspektywą słowiańską» [8, s. 521—522]. Można więc, poprzez kobiecą konstelację polskiej literatury zbudowaną wokół naczelnej ukraińskiej modernistki, nadważyć «europocentryczny kulturowy mit» [8, s. 526], jak również wzmocnić perspektywę pytań o «środkoeuropejski wariant modernizmu» [8] w jego kobie-

\* O kategorii podmiotu kobiecego zob.: [9].

cej / emancypacyjnej / feministycznej odmianie. Kategoria «dialogu międzykulturowego» nabiera wówczas dodatkowych znaczeń i zyskuje wymiar — by tak rzec — pragmatyczny, wzbogacona w pewnym sensie o zwielokrotnioną odmienność: «inność kobiecego podmiotu» i odmienność rodzącej się modernistycznej podmiotowości «innej» kultury — Europy Środkowo-Wschodniej. Hundorowa podkreśla: «Perspektywa osiągnięcia samodzielności przez owego «Innego» otwiera się (...) w przejściu od “Kosmo-poli-tyzmu” do “kosmo-Poli-tyzmu”, od “modernizmu” do “modernizmów”, od “kanonu” do “praktyki» [8, s. 528; zob. też: 25; 15].

Jak widać, destabilizacji mogą ulec aż trzy porządki. Po pierwsze, dokonana zostaje rewizja kanonu literatury ukraińskiej poprzez nawiązanie polsko-ukraińskiego dialogu, odzyskanie «wielogłosu» w ramach twórczości kobiecej; po wtóre następuje wzmocnienie środkowo- i wschodnioeuropejskiego wariantu reflaksji nad kwestią kobiecą; i w końcu nadwątleniu ulega europocentryczny (a nawet okcydentalistyczny) paradygmat modernizmu europejskiego.

Ufundowany na przenikaniu się dyskursów, skupiony na odzyskiwaniu kobiecego doświadczenia nowy kontekst interpretacyjny dla twórczości Łesi Ukrainki miałby też ten walor, że dzięki zmianie konstelacyjnych powinowactw z literaturą polską mógłby ujawnić nowy, ożywczy wymiar intelektualnych poszukiwań autoki *Don Juana ujarzmionego*<sup>\*</sup> i wyrazić feministyczną dyspozycję jej talentu. O takiej potrzebie mówi — przywoływana już — Oksana Zabuzko, której wypowiedź warto tu przywołać w całości; także dlatego, że uruchamia ona kontekst współczesnej kultury ukraińskiej: «Nawet dzisiaj jestem w stanie rozpoznać w ukraińskich dziewczętach, czy “przeszły” szkołę Łesi Ukrainki, czy nie. Nie ma bowiem lepszej szkoły dla kobiet jak “szkoła” Łesi Ukrainki. Uważam, że jej dramaty, szczególnie *Kassandra, Kaminnij hospodar* oraz *Rufin i Pryscylla*, powinny stanowić w teatrach szkolnych lektury obowiązkowe do wystawiania przez młodzież. Nic lepiej nie wpłynie na intonacyjne ustawienie inteligentnego głosu kobiecego jak odgrywanie kobiecych postaci z jej dramatów. Co więcej, nic lepiej nie ukształtuje kobiecej wrażliwości i kobiecej mądrości. Później, po przejściu “szkoły” Łesi Ukrainki, w okresie, kiedy dziewczyna kształtuje się, tworzy własną kobiecą tożsamość, nie można będzie jej wmówić, jakie kobiece role czy modele są w życiu właściwe. Bohaterki Łesi Ukrainki mnie tak właśnie uformowały» [32, s. 50]\*\*.

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

\* Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w odniesieniu do tego dramatu pojawia się kilka propozycji tłumaczenia jego tytułu. I tak, w niniejszym tekście posługuję się klasyczną propozycją przekładu S. E. Burego zawartego w zbiorze: [29]. W przywoływanej książce-wywiadzie z Oksaną Zabuzko mamy tytuł oryginalny — *Kaminnij hospodar*. Pojawiła się też propozycja Eulalii Papli — *Kamienny włodarz*. Badaczka przekonuje, że w tłumaczeniu S. E. Burego zniesienie epitetu «kamienny» kłóci się z ideą utworu, dla której przymiotnik ten ma znaczenie zasadnicze, zaś przekład E. Jakóbca — *Kamienny gospodarz* jest nadto «rustykalny», co również zakłóca ideowe przesłanie dramatu... [zob. 22, s. 173, przypis 11]. W niniejszym tekście używam tłumaczenia *Don Juan ujarzmiony*, ponieważ jest ono najbliższe temu, na co wskazują w tym tekście — nicowaniu legendy o Don Juanie poprzez uwypuklenie demaskatorskiej roli postaci kobiecej.

\*\* Zdaniem Oksany Zabuzko prekursorką w badaniach feministycznych nad twórczością Łesi Ukrainki na gruncie ukraińskim była Sołomija Pawłyyczko. [zob. 32, s. 192-197]. Feministyczną lekturę tekstów Łesi Ukrainki proponuje też Wira Ahejewa [por. 1].

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

Przywołanie tak wielu nazwisk polskich pisarek nie jest przypadkowe. Nie oznacza też zgodności ich perspektywy z perspektywą ukraińskiej modernistki. Sugeruje jedynie, że można ich literacki głos potraktować jako wspólny zapis dramaturgii kobiecego doświadczenia. Z Orzeszkową łączy Łesię oparty na dystansie i powściągliwości stosunek do ideologii feministycznej, umiejętność budowania — szczególnie w listach i tekstach publicystycznych — zasady «parlamentarnego środka»\*, który chroni obie pisarki przed ideologicznym zaciełtrzewieniem. Kulturę widziała raczej Łesia Ukrainka jako przestrzeń dopełniania się i twórczego przenikania żywiołu «kobiecego» i «męskiego», nie zaś jako przestrzeń — opartego na wykluczeniu — konfliktu.

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

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

### Związek z ziemią

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

Łarysa Kosacz przyszła na świat w Nowogrodzie Wołyńskim 25 lutego 1871 roku w — jak podaje Eulalia Papla — rodzinie ziemiańskiej inteligencji Kosaczów i Drahomanowów, należących do ówczesnej elity intelektualnej: «Po ojcu prawniku dziedziczyła otwarty i sceptyczny umysł, po matce pisarce (pseud. Ołena Pczifka) — talent literacki. Staranne domowe wykształcenie pogłębiała samodzielnie studiami: znajomość języków klasycznych oraz francuskiego i niemieckiego (nie wspominając o rosyjskim, a także polskim) wyniosła z domu, potem opłnowała angielski i włoski, co umożliwiło jej swobodny dostęp do europejskiej kultury» [22, s. 170]. Jednak dzieciństwo pisarki to przede wszystkim rodowy wołyński majątek Kołodiazne,

\* O tej strategii Orzeszkowej piszę w osobnym tekście [zob.12]. O wyważonym stosunku Łesi Ukrainki do kategorii «męskości» i «kobiecości» w kulturze wspomina też Oksana Zabużko: «Pisała w listach na przykład o tym, że racja męska wcale nie jest uniwersalna, jak wyobrażają to sobie mężczyźni, i potrzebuje dopełnienia przez rację kobiecą, choć także na swój sposób ograniczoną, ale tylko z połączenia tych obu sposobów myślenia można złożyć „coś spójnego i sprawiedliwego”» [32, s. 186].

\*\* Propozycję taką przedstawił Jarosław Ławski w tekście *Łesia Ukrainka i Amelia Hertzówna — paralele ideowe i estetyczne* wygłoszonym na konferencji w Symferopolu («Piesa Łesi Ukrainki *Orgia* ta problemy nowitnoy dramy i teatru», 25-28 września 2012 r., Symferopol - Jałta) [17].

\*\*\* Można oczywiście wskazać różnice pomiędzy pisarką ukraińską a autorkami polskimi. Wydaje się jednak, że nawet one ciekawie ze sobą «dialogują», określając tym samym wewnętrzną dynamikę skrojonego ze sprzeczności i aporii europejskiego modernizmu.



gdzie Łarysa spędzała większość czasu wraz ze swoim rodzeństwem i gdzie doświadczała niezwyczajności tego miejsca, jego urodzajności, muzyczności, swojskości [23, s. 409].

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

Jednak twórczość obu pisarek, zarówno wspominającej sielskość wychowania na wsi Łesi Ukrainki, jak i pozbawionej w dzieciństwie ciepła rodzinnego Zapolskiej pokazuje, jak dalece pejzaż Wołynia uformował ich wyobraźnię, ukształtował tożsamość i nazaczył sposób patrzenia na świat. Przestrzeń Wołynia nie stała się nigdy w tekstach pisarek tylko tłem, krajobrazem, opisowym ornamentem czy stylistycznym ozdobnikiem, była raczej figurą przeżywania świata, symbolicznie przyswojonym krajobrazem [18, s. 298]\*\*. Można chyba mówić o swoistej dynamice relacji z ziemią wołyńską: od doświadczenia przestrzeni, poprzez przeżycie miejsca, aż po telluryczną z nią więź. Ukraiński eseista i antropolog Jewhen Małaniuk, autor sugestywnych *Szkiców z historii naszej kultury*, podkreśla, że «w odróżnieniu od zmiennych czynników historyczno-politycznych usytuowanie geograficzne: topografia, pejzaż, klimat są trwałym elementem kulturotwórczym» [24, s. 269]. Pisze on: «Kultura (...) to funkcja trwania człowieka na danym terenie» [cyt. za: 24, s. 269]\*\*\*.

W twórczości Łesi Ukrainki ziemia wołyńska organicznie niejako zapisze się w jej dziełach, przenikając do poetyckiej frazy wiersza. Przywoływana już badaczka podkreśla: «Melodyjności wiersza uczyła się Łesia od pieśni ludowej. Wskazują na to cechy strukturalne jej liryków, wczesnych zwłaszcza: regularny, rytmiczny sylabotonik, budowa stroficzna, nadająca wierszom wyrazisty kontur intonacyjno-melodyczny, unikanie przerzutni, refreny, anafory i inne liczne powtórzenia» [23, s. 409].

Pisarka wykazuje też sporą determinację, aby utrwalić dziedzictwo swojej rodzinnej ziemi, skąd — jak można przypuszczać — czerpie też inspirację do zbudowania własnej, osobnej niejako formuły patriotyzmu (który można by nazwać *patriotyzmem zakorzenienia*). Już w młodości podejmuje próby utrwalenia wołyńskich pieśni wraz z zapisem nutowym. Pod koniec życia wraz z mężem Kłymem Kwitką i zaprzyjaźnionym etnomuzykologiem Fiłaretem Kołesą doprowadza do wydania ukraińskich dum ludowych [23]. W słowie i dźwięku\*\*\*\* utrwała «swojskość» wołyńskiej ziemi, zaś jej twórczość poetycka pokazuje, że figura «pieśni» (zdecydowanie wykraczająca poza znaczenia stylistyczno-formalne czy dosłowne) [23, s. 412] oznacza zakorzenienie w tradycji miejsca. Tak ukształtowaną frazę poetycką nazwać więc można «rytmem ziemi».

Z interesującej nas, «kobiecej» perspektywy, najciekawszą realizację motywu «zakorzenienia» w rodzinnej ziemi znajdziemy w dramacie *Pieśń lasu* (1911). Wołyńską, wywodzącą

\* Wszystkie informacje biograficzne podaję za Jadwigą Czachowską [zob. 5, s. 13].

\*\* Autor cytuje też wiersz *Bukowina* Rose Ausländer, którego pierwsze wersy można odnieść do Zapolskiej i Łesi Ukrainki: «Krajobraz który mnie / wynalazł» [2, s. 153].

\*\*\* Badaczka szerzej omawia w swoim tekście sposób myślenia i strategię retoryczną J. Małaniuka. Jej zdaniem kluczową kategorią historyzoficznych rozważań eseisty jest «geokultura».

\*\*\*\* Zob. w tym kontekście — przywoływane przez Eulalię Papłę [23, s. 415, przypis 28] — uwagi M. Tomaszewskiego o dźwiękowości natury i muzyczności kultury [por. 28, s. 171].

się z dzieciństwa genealogię utworu opisuje Łesia w jednym z listów do matki: «A właściwie to od dawna tę *mawkę* «w pamięci nosiłam», jeszcze z tych czasów, jak Ty w Żaboryci opowiadałaś mi o *mawkach*, kiedy szliśmy przez jakiś las z niedużymi, lecz bujnymi drzewami. Potem w Kołodziażnem w księżycową noc biegłam sama do lasu (nikt z waz o tym nie wiedział) i tam wypatrywałam *mawki*. (...) Widać sądzone mi było kiedyś o tym napisać (...). Oczarował mnie ten obraz na wiek cały» [31, s. 324; cyt. za: 23, s. 415].

Modernistyczny konflikt pomiędzy naturą a cywilizacją przybiera w utworze, rozgrywającym się w wołyńskich realiach i wywiedzionym z wołyńskich legend, kształt relacji miłosnej pomiędzy leśną nimfą Mawką a wiejskim chłopcem Łukaszem. Wyprofilowana nieco przez tradycję antyczną [23, s. 417] postać Mawki uznać można za kobiece wcielenie metafizyczności i zarazem realności ziemi; bohaterka symbolizuje przecież witalność świata natury, w której mieści się także cierpienie i doświadczenie śmierci; i w sposób symboliczny, i dosłowny — wyrasta z ziemi (podczas kłótni z żoną Łukasza «Mawka zmienia się nagle w wierzbę o zeschniętych liściach i płaczącym witkach») [30, s. 236]. Siła dziewczyny bierze się z jej związku z ziemią — płodną, urodzajną, cyklicznie odradzającą się. To przecież w pewnym sensie natura przechowuje (wtedy, kiedy Mawka zostaje porzucona i zdradzona) jej głos i ponownie oddaje go przeistoczonej już dziewczynie:

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

Jak słodko wygrywa,  
przenika do żywa  
niby nożem piersi białe,  
serce z nich wrywa!» [30, s. 247]

Intrygującym momentem jest śmierć leśnej nimfy, którą można interpretować nie tylko w kontekście witalistycznej filozofii Bergsona, ale też w ramach współczesnej krytyki feministycznej. Krystyna Kłosińska przypomina, za Héléne Cixous i Naomi Schor, wywodzącą się z ekonomii/filozofii daru, możliwość kobiecego przymierza ze śmiercią w imię życia [14]. Zamieniona w wierzbę Mawka «spopiela się» («Wierzba nagle bucha płomieniem. Ogień, dosięgnąwszy wierzchołka, przerzuca się na chatę, zajęła się słomiana strzecha i pożar wnet ogrania domostwo»). [30, s. 248-249], by nie ulec wcześniejszym namowom leśnego «Pokuśnika», a tym samym ocalić swoje (utracone już przez jego zdradę) uczucie do Łukasza. Przekonuje przy tym ukochanego, że «spopielała» zasili ziemię i powróci w wiośnianej bujności natury, co pozostaje zgodne z symboliką ognia jako żywiołu zniszczenia i odrodzenia jednocześnie. Gaston Bachelard precyzuje: «Ogień jest w największym stopniu żywotny. Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu, płonie w niebie. Wypęłza z głębin substancji i zjawia się jako miłość. Wpęłza w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta. Ze wszystkich zjawisk jest jedynym, który może całkowicie łączyć obie wartości: dobro i zło» [3].

Bohaterka umierając, ocala więc istotę i sens istnienia; staje się kobiecą, symboliczną wersją modernistycznego instynktu życia. Eulalia Papla podkreśla, że ulubiona przez poetkę *Pieśń lasu* jednoczy jej dwie wielkie pasje: muzykę i antyk [23, s. 418]. Sylwia Wójtowicz dopowiada, że «o wizji kultury obecnej w dramaturgii Łesi Ukrainki można mówić jako o «kulcie wartości» duchowych. Przywodzą one na myśl platońską triadę ideałów: dobra, prawdy i piękna, wokół których skoncentrowane są wartości poznawcze, etyczne i estetyczne» [33, s. 29].

Wydaje się jednak, że do tych kulturowych wartości trzeba koniecznie dodać — jako wartość równie bezwzględna, bo dla modernistów chyba najistotniejszą — pasję życia, której pisarka «nauczyła się» na Wołyniu i której w dramacie nadała postać Mawki. Przywoływany już Jewhren Małaniuk tego typu ścisłą zależność wiąże z archetypiczną świadomością zbiorową, wskazując na więzy krwi i miejsca [24, s. 269].

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

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

W szkicu powieściowym *Małaszka* tytułowa bohaterka wywodzi się z ukraińskiego ludu. Już w pierwszym akapicie autorka sytuuje ją po stronie «niemoralnej» nagości, która stanie się w oczach nieprzychylniej pisarce krytyki powodem do oskarżenia autorki o skłonność do pornografii: «Usiadła sobie na płocie. Wiatr igrał z jej spódniczką, odsłaniając nagie, brudne kolana» [34, s. 7]. Dzieje *Małaszki* zapisują potężnienie namiętności, która ostatecznie staje się powodem upadku dziewczyny, jednak kwestią niezwykle intrygującą pozostaje sprawa świadomej seksualności dziewczyny. *Małaszka* należy do jednej z nielicznych bohaterek Zapolskiej, które potrafią rozpoznawać atrakcyjność własnego ciała. Jest witalna, wyzywająco pewna siebie. Cechy to pozwalają mówić o znaczącym przekroczeniu konwencji ludowej, w której nie mieści się kategoria świadomej seksualności. *Małaszka* z jednej strony uosabia «wcielenie ludu nie takim, jakim wymarzyły go sielanki poetów, ale jakim jest rzeczywiście (...)» [21, s. 57], z drugiej zaś charakteryzuje ją «arystokracja piękności» [21]. Siłę swoją niewątpliwie czerpie z ziemi, która ją «wydała»; dziewczyna staje się jej kobiecym uosobieniem — jest w niej witalność, nadmiar, melancholia, także charakteryzujący naturę instynkt. Widać to szczególnie w zestawieniu z atroficznymi, banalnymi pięknościami z miasta: «A najprzód te włosy miękkie, długie i gęste; dwie śliczne kosy sięgające do kolan, a potem te dwa sznury perłowych zębów, błyszczących w czerwonej ust oprawie! A weźmy w dodatku silne rumiane policzki, wspaniałe ramiona i biodra, śmiałe linie gorsu i to bogactwo zdrowia, jakie śmiało się z całej jej postaci. Błada panienka zdawała się jakimś mglistym widziadłem wobec tej wiejskiej jagody, tak strojnej w najpiękniejsze, bo ręką bożą stworzone powaby» [34, s. 80].

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

Z Mawką Łesi Ukrainki łączy ją także motyw «spopielenia», który dopełnia tragiczne losy wołyńskiej bohaterki: «*Małaszka* patrzy na ten słup płomieni, dymu i iskier nieruchoma, z szeroko otwartymi oczami.

\* Im właśnie poświęca swoją pracę Sylwia Wójtowicz [zob. 33].



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

Gorejące morze zamyka się poza szaloną kobietą i pochłania ją na zawsze» [34, s. 82].

Pisarka konsekwentnie rozwija skojarzenie zmysłowej, witalnej kobiecości z bujną, żyzną ziemią ukraińską w mało znanej powieści *Szaleństwo* (1909). Rena Brzeziewicz, zmuszona zamążpójściem do opuszczenia rodzinnego majątku: «Jak szalona wpadła pomiędzy olbrzymio rozrośnięte drzewa, osypane bielą wiosennego kwecia. I padła na delikatną zieleń trawy, całując ją, rwąc pełnymi garściami, zanurzając zgorączkowane palce w rozpuchłą świeżością ziemię. Cała miłość, wiążąca istotę, poczętą, zrodzoną i wzrosłą wśród bujności natury, wzbierała w niej i skoncentrowała się w tem pożegnaniu umiłowania najwyższego» [35, s. 45].

Dzieje głównej bohaterki skonstruowane zostały zgodnie z charakterystyczną dla pisarki dramaturgią kobiecego losu — kondycją pomiędzy porzuconą rolą a nieodnalezioną tożsamością. W przypadku Reny Brzeziewicz oznacza to, spowodowane niewiedzą na temat własnej seksualności (bohaterka nie wie, kto jest ojcem jej dziecka) dramat osuwającego się w szaleństwo macierzyństwa. Rena zdaje sobie sprawę z tego, że istnieje seksualność zintegrowana, oparta na instynkcie i świadomości ciała, wyrosła z ziemi i kobiecego przymierza z naturą (tu warto przywołać Tatianę, piastunkę Reny z dzieciństwa, która staje się powiernicą wszystkich tajemnic bohaterki); jednak wie też, że przymierze to odebrała jej na zawsze społeczna szkoła konwenansu. Pomimo dostatku i udanego małżeństwa: «(...) Rena wychudła, pozostała sama jakby spalona, jakby przez nią przeszedł pożar, który pozostawił z niej tylko zewnętrzną, na szkieletcie nerwów trzymającą się, piękną i strojną powłokę» [35, s. 48].

Znamienny i znaczący wydaje się fakt, że również Zapolska przypisuje ziemi podolskiej/wołyńskiej jej tylko właściwe dźwięki. Podobnie jak u Łesi Ukrainki ten szczególnie pejzaż można usłyszeć. Co więcej, także u polskiej pisarki ziemia niejako przemawia kobiecym głosem; jej dźwięk — pieśń — zapisuje bowiem i uwalnia kobiecą opowieść: «Cicho jak w baśni rozpięły swe skrzydła wiatraki, zebrane po trzy, po dwa, jak stare baby, zmęczone terkotem i smutkiem życiowym. Ledwie je znać, ledwie się dzwigają wśród pól.

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

Jękliwa gra w oddali, w głębi sadu jakaś harmonijka. Gra coś rwącego trzewia, coś, co aż prosi się o samobójczą śmierć, **coś, co niesie krzykiem tonącej warjatki, skaczącej z grobli w głąb stawu. To się nazywa "pieśń"** (...)» [35, s. 122].

Wspomnienie rodzinnej ziemi okazuje się więc w przypadku bohaterki *Szaleństwa* wspomnieniem «wyrosłej» z tej ziemi własnej kobiecości — bujnej, zmysłowej, choć teraz mającej już kształt, leczonej przez męża-lekarza, neurastenii, co było wynikiem podolskiej dzikości i rodowej degeneracji. Sustancjalność ziemi dała jej siłę i niezależność, pochodzenie — skłonność do chorób nerwowych: «Rena, dziecko skuzynowaconych blisko ze sobą ludzi, pochodząca z rodu, gdzie nerwica i histerja nie opuszczały prawie nikogo, gnała do późnej nieraz nocy po ugorach i łąkach, wydając (gdy była sama) dzikie, niezrozumiałe okrzyki. (...) Żyła bowiem całym życiem stepów, bujnością ludzi prymitywnych, chłopskich natur, nie mając na to sił, zrodzona z matki, wychowanej pod kloszem», będącej znów córką kobiety-lalki, sentymentalnej i czulej» [35, s. 73].

Powrót do siebie, zarówno w znaczeniu metaforycznym, jak i dosłownym, oznacza dla Reny ponowne przymierze z ziemią: «Rena dyszała całą wonią kwiecica i spokojem, ku niej ulatującym. Zdawało się jej, że wznosi się ku źródłom życiowym, że odzyskuje czystość swych pojęć, pragnień i wyobrażeń. (...) Uczuła się sobą samą, sobą dawną, lecz tak, jakby zaczynała swe życie u samego źródła» [35, s. 132-133, 138]. Jednak przymierze to uobecnia się poprzez śmierć — Rena popełnia samobójstwo. Gest odebrania sobie życia staje się, paradoksalnie, jedyną dostępną bohaterce formą zgody na siebie.

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

### Propozycje

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

Jak zapisują jego wrażliwość i kondycję? Przede wszystkim jako **dramat przekroczenia**. U Zapolskiej bohaterki przekraczają społecznie narzuconą rolę i wyruszają na poszukiwanie własnej tożsamości, uwikłane tragicznie pomiędzy porzuconą rolą a niemożliwą do odzyskania tożsamością. Łesia Ukrainka odsłania ten sam mechanizm przekroczenia, tyle tylko, że czyni to w obrębie innej estetyki. W jej dramatach to właśnie kobieta dźwiga na sobie tragizm/fatalizm mitu i przekleństwo historii (tak właśnie dzieje się w *Kasandrze* i *Don Juanie ujarzmionym*); historii, która — co niezwykle interesujące — staje się dla pisarki narzędziem **wydobywania z mitu kobiecej perspektywy**. Podobnie więc jak bohaterki Zapolskiej bohaterki dramatów autorki *Orgii* skazują się na poszukiwanie siebie w przestrzeni «pomiędzy», w tym przypadku — «pomiędzy» mitem a historią. Feminizacja mitu\*\* (strategiczna postać Anny) byłaby więc kolejnym przekroczeniem jego uniwersalnego wymiaru, po konsekwentnie przez pisarkę realizowanej strategii intymizacji, personalizacji struktur mitologicznych, o której przekonująco pisze Jarosław Poliszczuk [zob. 26].

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

Trzeba też podkreślić, że każda z pisarek odegrała przełomową rolę w historii swoich narodowych teatrów. Zapolska, co zgodnie podkreślają polscy historycy teatru, wyprowadziła

\* Piszę o tym więcej w: [13].

\*\* Formuły tej użył Jarosław Ławski.

dramaturgię polską drugiej połowy dziewiętnastego wieku z niewoli konwencji, ożywiając dramat polski nie tylko tematycznie, ale też formalnie. Zapolska jako jedna z pierwszych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku eksperymentuje na scenie, wprowadza świadomie i konsekwentnie elementy naturalistyczne, formułę «szkicu scenicznego» w *Pariasach*, posługuje się strukturą cyklu, ożywia i wykorzystuje napięcie pomiędzy słowem a milczeniem.

Łesia Ukrainka zajmuje miejsce chyba jeszcze bardziej strategiczne, wprowadzając dramaturgię ukraińską na drogę nowoczesności, przy jednoczesnym bardzo trwałym osadzeniu jej w najlepszej tradycji dramatu europejskiego (Eurypides) [16, s. 8–9]. Obie pisarki, eksperymentując na scenie, spełniały się jednocześnie niebagatelnie i twórczo w dziedzinie krytyki teatralnej.

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

Obie też były kłopotliwymi dosyć bohaterkami refleksji historycznoliterackiej i niełatwo poddawały się osadzeniu w konwencji literackiej czy porządku estetycznym. Do tej pory wymykają się przyporządkowaniom. Polska skandalistka i ukraińska wieszczka okazują się bowiem pisarkami osobnymi na tle własnej epoki<sup>\*</sup> i reprezentatywnymi jednocześnie. Każda z nich mieści się w skali estetycznej i ideowej swego czasu i jednocześnie skalę tę przekracza. Mają własne i osobne wizje emancypacji, własne i osobne kryteria estetyczne, własne i osobne definicje modernizmu i symbolu. Kobiety nowoczesne. Wołynianki. Modernistki<sup>\*\*</sup>.

## LITERATURA

1. Ahejewa W. *Žinocznyj prostir. Feministicznyj diskurs ukrainskogo modernizmu*. — Kijów 2008.
2. Ausländer R. Bukowina / Rose Ausländer / Przeł. z niemieckiego K. Lipiński // *Borussia*. — 1994. — Z. 8. — S. 153.
3. Bachelard G. *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism / Wybór i tłum. H. Chudak*. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. — 439 s.
4. Borkowska G. «Zwrot» w badaniach genderowych. Teoria rozproszenia // *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22-25 września 2004 / Zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz*. — Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005. — T. I. — S. 198.
5. Czachowska J. *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.
6. Eustachiewicz L. *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*. — Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
7. Gutowski W. *Mit jako matryca (i przewyżczenie) historii. (O «Erosie i Psyche» Jerzego Żuławskiego) // Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku /*

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

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

---

---

Pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — 1052 s.

8. Hundorowa T. Europejski modernizm czy europejskie modernizmy? / Przeł. A. Korniejenko // Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze / Pod red. i ze wstępem R. Nycza. — Kraków 2004. — S. 521-522.

9. Iwasiów I. Osoba w dyskursie feministycznym // Osoba w literaturze i komunikacji literackiej / Praca zbiorowa pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego. — Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2000. — 275 s.

10. Iwasiów I. Tożsamość przez płęć // Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22-25 września 2004 / Zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz. — Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005. — T. I. — S. 225.

11. Janicka A. Dokąd prowadzi «trzecia droga»? // Janicka A. Sprawa Zapolskiej, Skandale i polemiki. — Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: Alter Studio, 2013. — 372 s.

12. Janicka A. Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka — dwugłos o kwestii kobiecej // Twórczość Elizy Orzeszkowej w estetycznej przestrzeni współczesności / Pod red. S. Musijenki. — Grodno, 2011.

13. Janicka A. Figury tożsamości a role spełniane // Janicka A. Sprawa Zapolskiej, Skandale i polemiki. — Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: Alter Studio, 2013. — 372 s.

14. Kłosińska K. Praca żaloby. Życie utratą // Kłosińska K. Miniatury. Czytanie i pisanie «kobiece». — Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006. — 157 s.

15. Korniejenko A. Kilka uwag do ukraińskiego dwugłosu o modernizmie i postmodernizmie // Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze / Pod red. i ze wstępem R. Nycza. — Kraków 2004.

16. Kubacki W. O dramatach Łesi Ukrainki // Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przekład S. E. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. S. 8-9.

17. Ławski J. Łesia Ukrainka i Amelia Hertzówna — paralele ideowe i estetyczne. — Symferopol — Jałta, 2012.

18. Ławski J. Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz — Malczewski — Krasiński. — Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2003.

19. Malutina N. Dramaturgia Słowa w teatrze poetki Łesi Ukrainki // Zapomniany dramat / Pod red. M. J. Olszewskiej i K. Ruty-Rutkowskiej. — Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. — T. 1. — 379 s.

20. Malutina N. Fenomenologia tragizmu w polskim i ukraińskim dramacie naturalistyczno-symbolicznym // Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy, seria I: Prace dedykowane Profesor Świetłanie Musijenko / Układ i wstęp J. Ławski / Pod red. A. Janickiej, G. Kowalskiego, Ł. Zabielskiego. — Białystok: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, 2014. — 842 s.

21. Marrené W. Trzy nowellistki. Gabriela Śnieżko-Zapolska // Świt. — 1885. — Nr 8. — S. 57.

22. Papla E. Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki // Kijowskie Studia Polonistyczne / Pod red. R. Radyszewskiego. — Kijów 2012. — T. XIX. — S. 170-173.

23. Papla E. Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Łesi Ukrainki // Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej / Pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej. — Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2007. — S. 409-418.

---

24. Papla E. Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans // Bizancjum — Prawosławie — Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu, 2004. — S. 269.

25. Pawłyszyn M. Ukraiński postkolonialny postmodernizm / Przeł. A. Korniejenko i A. Hnatiuk // Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze / Pod red. i ze wstępem R. Nycza. — Kraków 2004.

26. Poliszczuk J. Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki «Kasandra» // Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku / Pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — 1052 s.

27. Poliszczuk N. Porażka z fatum. Wizje antyku w «Kasandrze» Łesi Ukrainki i «Meleagrze» Stanisława Wyspiańskiego // Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku / Pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — S. 601.

28. Tomaszewski M. Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego // Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976. — Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978. — S. 171.

29. Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przekład S. E. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. — 373 s.

30. Ukrainka Ł. Pieśń lasu / Wybrał i słowem wstępnym opatrzył F. Nieuważny. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. — S. 236-249.

31. Ukrainka Ł. Twori w 10 tomach. — Kijów 1863–1865. — T. X.

32. Ukraiński palimpsest. Oksana Zabuzko w rozmowie z Izą Chruslińską / Przedmowa A. Michnik. — Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2013.

33. Wójtowicz S. Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.

34. Zapolska G. Małazka. Powieść // Zapolska G. Szkice powieściowe. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1958. — S. 7-82.

35. Zapolska G. Szaleństwo. — Warszawa: «Lektor», 1923.