

Marta Brzezińska

**«WERNYHORA» I «UKRAIŃSKI STEP»
JAKO POLSKIE *LIEUX DE MÉMOIRE***

Francuskie określenie *lieux de mémoire* (spolszczane jako *miejsca pamięci*) wprowadzone do naukowego obiegu przez francuskiego historyka Pierre'a Nory ogniskuje w sobie kilka interesujących aspektów z punktu widzenia studiów nad pamięcią (*memory studies*) jako szczególnego przypadku refleksji nad przeszłością. *Miejsca pamięci* (*lieux de mémoire*) wciąż jest propozycją (mimo jej powiązania z perspektywą narodową oraz umiejscowienia w konkretnym momencie historycznym) dość inspirującą¹. W koncepcie Pierre'a Nory dotyczącej refleksji nad pamięcią zbiorową (pamięcią wspólnoty) podkreślona zostaje rola przedmiotów i miejsc, słowem – tych konkretyzacji, które nadają pamięciowemu wyobrażeniu wymiar materialny i utrwalający, tak, jak ma to miejsce w starożytnych technikach mnemotechnicznych, do których koncepcja (jak i badacze związani ze studiami nad pamięcią) nawiązuje.

Andrzej Szpociński, pisząc o *miejscach pamięci*, zwraca uwagę, że: „Miejscem pamięci mogło być dla niego [dla P. Nory – M.B.] zarówno archiwum historyczne czy pomnik bohatera, jak i mieszkanie prywatne, w którym spotykają się zazwyczaj kombatanci, by obchodzić uroczystości z powodu jakiejś ważnej dla nich rocznicy”². Oprócz topograficznej sugestii, *miejskami pamięci* mogą być zarówno konkretne miejsca, jak też postaci realne i mityczne, wydarzenia, pieśni, hasła, symbole, teksty

¹ Por.: Jacques Le Rider, *Mittleuropa as a lieu de mémoire*, [w:] *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*, red. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Berlin 2008.

² Andrzej Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 12.

literackie, święta, rytuały, instytucje, daty i tym podobne. Wszystko, co pozwala, by pamięć o przeszłości znalazła swego rodzaju oparcie, wzmocniła się oraz mogła się reaktywować w odniesieniu do miejsca lub przedmiotu, które niejako ją konstytuuje. „Szłoby tu – pisze Nora – [a relacjonuje Szpociński – M.B.] o miejsce w dosłownym znaczeniu tego słowa, w którym pewne społeczności, jakie by one nie były – naród, grupa etniczna, partia – składają swoje wspomnienia lub uważają je za nieodłączną część swojej osobowości”³. Podsumowując za Szpocińskim możemy uznać, że *miejscem pamięci*, czyli sposobem komunikowania, ekspresji przeszłości poprzez znaki i symbole, taką szczególną konkretyzacją przeszłości – byłby zatem taki wytwór kulturowy, który postrzegany jest przez zbiorowość jako jej własność, część tożsamości i kultury.

Niezmiernie istotny jest tutaj symboliczny a zarazem społecznie, kolektywnie wytwarzany wymiar miejsca. To element realnej, społecznej, politycznej przestrzeni – co ważne, mediatyzowanej, bowiem obecnej za sprawą różnych konkretyzacji – literackich, instytucjonalnych, malarzkich, czy filmowych – i może on przyjmować różne oblicza.

To, co wydaje mi się szczególnie ważne w tym wypadku, to sposób funkcjonowania *miejsc pamięci* dzięki ich zakorzenieniu w wymiarze wizualnym. Katalogi wyobrażeń, czy też różnego rodzaju encyklopedie miejsc pamięci powstające w różnych krajach zawierają wiele takich obrazów pamięciowych, które są wręcz proweniencji wizualnej, albo też wizualny sposób percepcji jest w nich dominujący⁴. Andrzej Szpociński, odczytując koncepcję Nory w tym kontekście, zwraca również uwagę na przemiany kultury i nurtów badawczych historii, które faworyzują ten aspekt (wizualny) w odczytywaniu przeszłości. W koncepcji Nory – a może raczej w tego rodzaju perspektywie na przeszłość, którą proponuje, zwrot ku przeszłości to zwrot ku przestrzeni symbolicznej, ku obecności teje przeszłości aktualizowanej nierzadko w kulturze popularnej, nasyconej metaforyką i alegoriami.

Dwa symbole polskiej kultury zaczerpnięte z tradycji i kultury ukraińskiej: «postać Wernyhory» i «ukraiński step» – chciałabym by posłużyły jako przykłady *miejsc pamięci*, czyli konkretyzacji symbolicznych o dość interesującym statusie, bo będącymi reprezentacjami przeszłości

³ Tamże.

⁴ Por.: Etienne François, Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Monachium 2001.

o ciekawym, złożonym i – wybitnie wizualnym – charakterze, wplątany mi w dyskusję o tożsamości narodowej.

Wernyhora, postać ludowego proroka, postać legendarna pojawia się w kulturze polskiej w okresie romantyzmu. Legenda ludowa zyskuje swoje owocne przetworzenie w kulturze szlachty polskiej na Ukrainie, dzięki któremu Wernyhora staje się prorokiem wolności i lepszych czasów w wymiarze przyszłości Rzeczypospolitej. Popularna figura Wernyhory, staje się nośnikiem polskich postulatów narodowych, zyskując swoją konkretyzację literacką, w której splata się kilka różnych charakterystycznych dla romantycznej tradycji aspektów, wypełniając treścią wizualny wzorzec tajemniczego lirnika z Ukrainy. To śpiewak niosący pieśń o historii, symbol wzniosłości i tajemnicy, również wyrażony potem w tradycji polskiej za pomocą środków malarskich (na przykład u Jana Matejki). Kogo tam widzimy? Wernyhora znajduje się wśród słuchaczy, niczym aktor, działający pieśnią – trudno o lepszy symbol poezji i komentarz do okresu romantyzmu. Epoka ta może też służyć jako przykład czasu historycznego, w którym swego rodzaju synkretyzm, sensualizm przedstawienia był szczególnie pożądanym.

Transfer – z podań i opowieści do literatury, zapewnia Wernyhorze jeden z przedstawicieli szkoły ukraińskiej w poezji polskiej⁵, czyli Seweryn Goszczyński. U Goszczyńskiego znajdują swoją literacką formę elementy podań wcześniejszych, opartych – a jakże! – na szczególnych, powtarzających się wizualnych konfiguracjach, np. Wernyhora i biały koń, Wernyhora grający i śpiewający. Warto może tutaj zaryzykować tezę, że ten *biały koń* czy też siwy koń – ten szczególny obraz, bo zwiastujący, znak przyszłości – pojawi się dużo później w filmach Andrzeja Wajdy, trafiając na dobre do imaginarium polskiej kultury (*Popiół i diament*, *Lotna*), co jak sądzę, można interpretować jako rodzaj wielokrotnej adaptacji motywu. Adaptacje filmowe prozy Henryka Sienkiewicza również stanowią ciekawy wkład (bo audiowizualny) w obecność motywów ukraińskich w polskiej kulturze (także tej popularnej), abstrahując od wizerunku ukraińskich przywódców i ukraińskiego ludu zaproponowanych przez Sienkiewicza.

Obok Goszczyńskiego, motyw Wernyhory do literatury polskiej przynoszą Michał Czajkowski, Józef Zaleski, Lucjan Siemiński. Dalej,

⁵ Por.: Piotr Andrusieczko, *Postać Kozaka w folklorze i obyczaju polskim*, [w:] *Oblicza Wschodu w kulturze polskiej*, red. Grzegorz Kotlarski, Marek Figura, Poznań 1999.

w wykładach w Paryżu powróci do tego motywu Mickiewicz, powróci też Słowacki dając nośny wyraz polskiemu romantyzmowi i przestrzeniom przezeń ulubionym. To przestrzeń w rozumieniu obszaru, czyli konkretnego (materialnego, ukraińskiego stepu) ale przede wszystkim przestrzeń symboliczna.

O obrazie Kozaczyzny i jego funkcjach w kulturze polskiej pisze Andrzej Stępnik w artykule *Mit Kozaczyzny w historiografii polskiej XIX i XX wieku*⁶, zwracając uwagę na szczególny charakter mitu historiograficznego jako konstrukcji symbolicznej, konstruowanej społecznie, aktualizowanej – co zbliżałoby koncepcję mitu historiograficznego do propozycji *miejsc pamięci* w ramach rozumienia przeszłości. Autor analizując mit z punktu widzenia jego różnych funkcji, najszerzej opisuje funkcję integracyjną, którą z perspektywy narodowej i społecznej pełniły idealizacje ukraińskich ziem i ich mieszkańców. Integracyjna funkcja mitu Kozaczyzny w okresie romantyzmu bazowała na dominacji (czy też nasyceniu) idei wolnościowej. „Zaczęto eksponować wspólny sprzeciw Polaków i Kozaków wobec absolutyzmu zachodnioeuropejskiego i rosyjskiego. Zaczęła się rysować idea umiłowania wolności wyrażająca specyfikę charakterologiczną mieszkańców dawnej Rzeczypospolitej. Romantycy często upiększali obraz Kozaka jako człowieka obdarzonego szczególnym «instynktem niepodległości»”⁷.

Idealizacja i praca myślenia mitycznego podobnie jak w wypadku koncepcji *miejsc pamięci* dokonuje się w obrębie specyficznie pojmowanego obszaru i wyobrażenia przestrzennego. W ramach wyobrażeń stepu ukraińskiego i postaci Wernyhory przestrzeń ma podwójny charakter: odnosi się do miejsca topograficznego, wymiaru materialnego, ale i już u swego powstania jest nośnikiem treści i ma wymiar symboliczny, w dużej mierze pozytywny (wolność, przestrzeń nieujarzmiona, wieczna, specyficzny narodowy słowiański charakter, itp.). Warto zauważyć, że wyobrażony, wspólnotowy czy też tożsamościowy obraz Rzeczypospolitej jest konkretyzowany nie tyle poprzez centrum, ale za pośrednictwem kresu, peryferyjności, *ukrainności*. Mit Kozaczyzny, czy też Kozaczyzna

⁶ Andrzej Stępnik, *Mit Kozaczyzny w historiografii polskiej XIX i XX wieku*, [w:] *Mity i stereotypy w dziejach Polski i Ukrainy w XIX i XX wieku*, red. Andrzej Czyżewski, Rafał Stobiecki, Tomasz Toborek, Leonid Zaskilniak, Warszawa – Łódź 2012.

⁷ Tamże, s. 372.

w roli *miejsca pamięci* pozwala na odczytanie ponad wymiarem historycznym, w wymiarze wartości i idei – wzmocnionym wizualnym, sensualnym przekazem.

Step ukraiński w poezji romantycznej, w *Marii* Antoniego Malczewskiego na przykład – staje się przestrzenią historii i żywiołów, miejscem walki i dosłownym wyrazem *historii żywej* oddanej we wrażeniach, dźwiękach i barwach. To sensorium kultury, rozumianej też ze współczesnej perspektywy jako barwny *spektakl* – do oglądania właśnie – centrum kreacji sił świata romantycznego, zawieszony między dobrem a złem. To – jak pisze Maria Janion – „imago mundi”⁸ i taki porządek dla tego elementu polskiej tożsamości należałoby tu przyjąć (pozostając zresztą w zgodzie z intelektualnymi propozycjami polskich romantyków).

Słowiański pejzaż będzie dla Zachodu fascynujący – jak labirynty Orientu, podobnie postrzegany, jako pewna wyobrażona przestrzeń znacząca. To idealne *miejsce pamięci* właśnie, miejsce pamiętania i świadectwo, miejsce spotkania przeszłości historycznej i jednocześnie doświadczanej, odczuwanej zmysłowo (wzrokowo i słuchowo):

Ciemny Boh po granitach srebrne szarfy snuje,
[...] Szumi młyn na odnodze i wróg w łozie szumi,
[...] I przez kwieciste łąki, przez ostre bodiaki
Lżej się nie przesuwają pierszchliwe sumaki;
I jak strzała schylony na wysokiej kuli,
Czai się zwinny kozak, do konia się tuli;
I przez puste bezdroża król pustyni rusza – [...]

Audiowizualność krajobrazu stepu, czy też szerzej – pejzażu ukraińskiego po prostu, będzie uwidaczniana w *Śnie srebrnym Salomei* Juliusza Słowackiego. Pojawi się tam Ukraina groźna, targana konfliktem, wyrażona przez Słowackiego w całej serii znaków obejmujących świat ludzi i natury. Dochodzi do ciekawego zbliżenia między dwoma obszarami znaczącymi – Ukraina jako step staje się miejscem spotkania żywiołów, ale i ukazania się mocy wyobrażonej Historii, biegu dziejów. Ciekawy jest ten literacki komentarz do historiografii. W Ukrainie ukazuje się bieg takiej historii, która barwi się w dramacie za sprawą wielu przy-

⁸ Cyt. Krystyna Ratajska, *Jaką Ukrainę odkrywali romantycy?* http://www.tygielkultury.eu/4_6_2006/aktual/13.htm [dostęp 28.12.2012].

miotników – jak dowodzi Bożena Adamkowicz-Iglińska – głównie na purpurowo⁹.

To historia obecna zmysłowo, w doświadczeniu wzrokowym, w figurach narracyjnych i zanurzona w krwawej czerwieni. Wernyhora również tu występuje, ale z perspektywy Słowackiego jest już jakby swoim własnym mitem, symbolem iluzji, fatalizmu, również polsko-ukraińskiej przeszłości, która wybrzmiewa poniekąd jako pewna konstrukcja – z punktu widzenia koncepcji historiozoficznej, swego rodzaju wypełnienia się losu. Wernyhora w ciekawy sposób w epoce romantyzmu rodzi się, zyskuje konkretną postać, staje się literacką legendą i motywem, do którego sam romantyzm nawiązuje i ponownie odczytuje.

Takie właśnie elementy o charakterze intertekstualnym mamy w *Beniowskim*. Cyt. „[...] Tu Malczewskiego trzeba mieć tęsknotę, Tęsknotę, co jest w ludziach pół-aniółach [...]”. W *Beniowskim* przestrzeń nabiera jeszcze jednego wymiaru w ramach jej symbolicznego ujęcia. Mamy tam step w kolorze purpury (barwiony blaskiem słońca), ale mamy też step w kolorze błękitu, odnawia się tu stary motyw ikonograficzny, barwy faworyzowanej – barwy nieba.

[...]

Boże! kto Ciebie nie czuł w Ukrainy

Błękitnych polach, gdzie tak smutno duszy [...]

Odniesienia do błękitu są wielokrotne, np. „błękit duszy”, „ogień błękitny”... Z żywiołem powietrza związanych jest też wiele czasowników, po stepie się „lata”, „pędzi”. Step – fizyczny, konkretny zamienia się miejscami z niebem również w wymiarze metafizycznym. Step ukraiński staje się tożsamy z doświadczeniem absolutu, taka przestrzeń zaplanowana jako „wszędzie”, czy przestrzeń „nieskończona” dobrze do tego celu się nadaje. Ponadto, step w takiej formule, w jakiej konstruuje go romantycy, staje się źródłem narodowych wzruszeń, wzniosłości, religijnego uniesienia, wszystko to jest synonimem Ukrainy, która z realną Ukrainą nie ma już wiele wspólnego i odrywa się prawie zupełnie od swego rzeczywistego wymiaru.

⁹ Bożena Adamkowicz-Iglińska, *Zagubieni w krwawym świecie Ukrainy – Sen srebrny Salomei Juliusza Słowackiego*, [w:] *W kręgu kultury ukraińskiej*, red. Walenty Piłat, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Olsztyn 1995.

Miejsce pamięci jako koncepcja (a może lepiej – metafora), odwołującą się do rozumienia przeszłości obecnej w pamięci wspólnoty sprawdza się, jak sądzę, w odniesieniu do polskich romantycznych tekstów kultury, dyskutujących przeszłość i terażniejszość oraz świat wizualnych postrzeżeń, wrażeniowości wzrokowej jako sposobu doświadczania. Życie motywu Wernyhory i stepu w okresie romantycznym ewoluuje, przechodząc od estetycznego zachwyty po zamysł całościowych twórczych koncepcji filozoficzno-literackich, od inspiracji charakterystycznych dla epoki, po konkretne ujęcia polskiego doświadczenia narodowego.

Piotr Andrusieczko, omawiając fascynację postacią Kozaka w polskiej kulturze, zwraca uwagę na postać ukraińskiego wieszca w ujęciu Stanisława Wyspiańskiego: „Legendę polityczną Wernyhory próbował po latach odmityzować Stanisław Wyspiański w *Weselu*, gdzie Wernyhora pojawia się jako zwiastun idei powstania i niepodległości oraz przymierza wszystkich narodów bylej Rzeczypospolitej”¹⁰. Wyspiański połączył poetycką i malarską tradycję, dyskutując z estetyką romantyzmu z wykorzystaniem – a jakże! – obrazu Wernyhory, obrazu romantycznego z wizualnym naddatkiem. Jak pamiętamy, Wernyhora w *Weselu* zjawia się na białym (siwym) koniu ze stowarzyszeniem „krwawych rzek”. Gospodarz powie:

Pan–Dziad z lirą – Wernyhora!
Wy mnie znany – spodziewany,
Wy, o którym jeszcze wczora
tylko we śnie, tylko w marze:
jak owi dawni mocarze,
Wy na koniu, siwym koniu,
poprzed dom mój, z wieścią.

Pod koniec utworu motyw powraca, Gospodarz mówi:

Słuchajcie, serce mi dysze,
ażeby to prawda była:
że Wernyhora tam leci,
a za nim tabunem konie!

¹⁰ P. Andrusieczko, *Postać Kozaka w folklorze...*, dz. cyt., s. 377.

Weselu poświęcono wielką ilość opracowań, więc wystarczy zwrócić uwagę na umocnienie obrazu Wernyhory w poezji i sztukach wizualnych (Wyspiański i szkice) a także stepu, czyli – Ukrainy – jako krainy wyjątkowej, dostarczającej ambiwalentnej symboliki odrodzenia narodowego, ważnej też z punktu widzenia dyskusji o tożsamości narodowej polskiej w obrębie kultury, szczególnie tej XX-wiecznej. Premiera *Wesela* odbyła się w roku 1901, a i widmo-fantom Wernyhory przeszedł długą drogę do kultury polskiej, zainspirował ją na tyle, że przejęła jego właśnie jako jedną z najważniejszych figur okresu romantyzmu – etapu w dziejach polskiej kultury, z którym kolejne epoki aż do chwili obecnej będą podejmowały dialog. Warto wspomnieć o kolejnej próbie demitologizacji symbolu u Andrzeja Bursy w wierszu *Wernyhora*:

Czekałem kilka lat
aż wreszcie przyszedł Wernyhora
zanudzał mnie przez całą noc
wypalił mi wszystkie papierosy
[...].

Elementy obrazu Kozaczyzny (również za sprawą wizualnych konkretyzacji) poza sferą literacką służyły polemikom, konstrukcji wzorców osobowych czy autostereotypów wbudowywanych w narrację o polskiej historii¹¹. Zgodnie z koncepcją Nory, byłyby potrzebnym w danej chwili, niejako gotowym zespołem idei. Spojenie formy wizualnej z odniesieniem przestrzennym, symbolicznym oraz kwestiami tożsamościowymi nadało motywom ukraińskiego stepu i postaci Wernyhory nośny charakter.

Ta perspektywa spojrzenia na przeszłość w ujęciu zbioru *miejsz pamięci*, która sprawdza się w odniesieniu do dziedzictwa symbolicznego, wspólnoty wyobrażeń i samoświadomości społeczności, bazuje na wskazywaniu pewnych nośników treści, obrazo-znaków. Nie ma charakteru skończonego, pozwala (przy swojej niedoskonałości) na postrzeganie kultury jako dynamicznych procesów odradzania się, powracania wizualnych motywów. Wernyhora i stepy Ukrainy, zakorzenione w szerszym obrazie Kozaczyzny – stanowiłyby też swego rodzaju zabytki pamięciowe, dotyczące również historiografii i służące jej jako wspomagające formy komunikowania wiedzy o przeszłości, rezerwuary konwencji i schematów.

¹¹ Por.: Andrzej Stępnik, *Mit Kozaczyzny w historiografii polskiej XIX i XX wieku*, dz. cyt.

Przy tym, co warte może podkreślenia, chodziłoby nie tylko o perspektywę polską lecz także ukraińską, z której kultura polska czerpie, przyswajając, transformując wątki tradycji i przeszłości. Pośród punktów wspólnych historii Polski i Ukrainy, wśród wielu punktów zapalnych i spornych – warto też zwrócić uwagę na te miejsca, które utrwalone w formie obrazowej, stanowią czytelny ślad dawnej bliskości i fascynacji.

SUMMARY

The aim of the article is to present figures of Ukrainian legendary bard Wernyhora and the Ukrainian Steppe as Polish *places of memory* according to the concept of French historian Pierre Nora. In this concept a place or figure can act as a transmitter of national common values or a center around which visions of the past can be formed. *Places of memory* (*lieux de mémoire*) are also special kinds of symbols because of their visual character. In the article I try to highlight this based on (mainly) literature of Polish romanticism. A visual character of both figures and its connection with Polish identity and historical discussions make them vital and important motif of Polish past and imaginary.