

# Katarzyna Czeczot

---

## Rewolucje mniejsze

---

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 42, 53-65

---

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## WIEK XIX, WIEK XX

*Katarzyna Czeczot*

Instytut Badań Literackich PAN

### REWOLUCJE MNIEJSZE

#### 1. „Dziwne, tajemnicze, nadprzyrodzone”

Główną osnową *Zamku Kaniowskiego* Seweryn Goszczyński uczynił wydarzenia koliszczyzny, kozackiego buntu przeciwko szlachcie polskiej. Wybuch rebelii, który przypadł na rok 1768, ma u Goszczyńskiego swoją przyczynę w sytuacji społecznej: tyrada przywódcy Kozaków mówi o niesłychanym ucisku ukraińskich chłopów i okrucieństwie szlachty. Tę perspektywę przyjął Goszczyński zgodnie z duchem XIX już wieku. Jak piszą bowiem autorki *Romantyzmu i historii*, na świadomość mas szlacheckich, które przeżyły wstrząs koliszczyzny, „nie wywarły jeszcze istotnego wpływu narastające konflikty społeczne XVIII wieku ani antyfeudalna krytyka uprawiana przez obcych filozofów” (Janion, 2001: 118). To, że koliszczyznę zaczęto traktować jako przewrót społeczny, dokonało się przede wszystkim za sprawą Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Rewolucja francuska zatem nabiera tu rangi wydarzenia, w sensie, jaki nadaje mu Alain Badiou; wydarzenia, które czyni czytelnym społeczny charakter ruchów chłopskich (Badiou, 2007). Temat ten podejmuje zresztą sam Goszczyński w tekście napisanym w 1832, a więc cztery lata po wydaniu *Zamku Kaniowskiego*, zatytułowanym *Kilka słów o Ukrainie i rzezi humańskiej*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Artykuł ten został wydrukowany w I tomie *Pism* (Lwów 1838). Zamieszczony również w wydaniu *Zamku Kaniowskiego* opracowanym przez Marię Grabowską i Marię Janion (1958).

W *Zamku Kaniowskim* obok racji wspólnoty istnieje także racja jednostki. Do napaści na zamek podżeguje Kozaków Nebaba, który chce się zemścić na kaniowskim rządcy za to, że ten uprowadził ukochaną Nebaby, Orlikę. To jednak nie wszystko. Tę społeczną i psychologiczną wykładnię Goszczyński uzupełnia ludową, która lokuje źródło „kołowrotu zbrodni” w świecie nadprzyrodzonym. Ten zaś, jak się wydaje, ma swojego wysłannika w postaci Kseni. Świadczy o tym dobitnie autorski przypis będący komentarzem do sceny, w której Ksenia pojawia się po raz pierwszy. Przyjrzyjmy się najpierw samej scenie:

Cyt! „Ho-hop! ho-hop!” – odgłos smutny, o d g ł o s z n a n y,  
 Smutny jak odgłos sowy pośród cienia,  
 Coraz wyraźniej, coraz bliżej woła.  
 „Topielec Ksenia!\* ach, topielec Ksenia  
 Zbliża się do nas!” – wołano dokoła.  
 Razem ustały i tańce i śpiewy:  
 Ciasnym okręgiem skupiły się dziewy,  
 Wzrok niespokojny zwrócili parobcy  
 W stronę skąd słycać g ł o s ten, z i e m i o b c y<sup>2</sup>.

Rozpoczyna się charakterystyczna dla całego poematu gra swojskości i obcości. Odgłos znany (powszechnie i zgodnie rozszyfrowany) jest jednocześnie niepokojącym głosem „ziemi obcym”. Poetyckiemu opisowi towarzyszy, wspomniany już, obszerny przypis autora:

Topielec Ksenia – wprowadzona tu osoba topielicy Kseni jest także myśl pojęta w duchu miejscowych wierzeń i uprzedzeń. Nic się w Ukrainie ważnego nie stanie, czego by nie przepowiedziało nadzwyczajne zjawisko – coś dziwnego, coś tajemniczego. Bunt ukraiński, który tu nazywają koliszczyzną, i szczególnie rzeź humańska (o której nawiasem wspomniemy, są współczesne i przez świadków pisane poemata i opisy, zapewne nędzne pod względem sztuki, lecz ważny jako najwierniejszy obraz tej krwawej dramy) miała także być zwiastowaną przez nadprzyrodzone widzenia: między innym przez dziwną obłąkaną kobietę czy opętaną, która z hukami i niezrozumiałą mową przebiegała sioła Ukrainy. Nie mam ja tu myśli tłumaczyć albo usprawiedliwiać pojęcia autora; zwracam tylko uwagę na miejscowy koloryt obrazu (37).

I znów: owo „dziwne, tajemnicze, nadprzyrodzone” w dalszym ciągu poematu zostaje oswojone: z pieśni ślepego lirnika wynika, że Ksenia stanowi czę-

<sup>2</sup> Goszczyński, 1958: 37, podr. moje – K. Cz. Wszystkie następne cytaty pochodzą z tego samego wydania, w nawiasie podaję numer strony.

sty temat plotek we wsi – jako obłąkana dziewczyna, którą Nebaba uwiódł i porzucił i którą następnie uratowano od utonięcia. „Ktoś wyjął z wody dziewczynę bez duszy” – twierdzi jednak lirnik. Być może Ksenia wcale nie została uratowana, lecz – zgodnie z ludowymi wierzeniami – ożywiona przez diabła, by w postaci złośliwego demona szkodzić żyjącym. Oświadczając na koniec, że w wyłowione z jeziora ciało wsadził się bezpięty”, lirnik na powrót wpisuje Ksenię w porządek tego, co obce i nieznanne.

Na tym etapie gra swojskości z obcością dotyka bezpośrednio samego słowa „topielec”. Jego dwuznaczność zaciera status ontologiczny Kseni i odpowiada dwóm równoległym, lecz przeczącym sobie nawzajem narracjom, jakie Goszczyński snuje wokół tej postaci. Jedna przedstawia wiejską wariatkę, nieszczęśliwie zakochaną w Nebabie, który z wściekłością reaguje na jej zaloty (być może próbuje ją utopić, lecz ona wychodzi z tego cało i nadal prześladowuje ukochanego). Druga opowiada o topielcu-demonie, utożsamianym z duszą człowieka utopionego i mszczącą się na ludziach; odrażającej, budzącej strach i pomieszanie „diablicy”, „córce szatana”, która zwiastuje krwawe wydarzenia rewolucji i okrutną śmierć wszystkich bohaterów poematu. Goszczyński niekiedy ożywia (oswaja) Ksenię, jak w scenie, kiedy Nebaba z całym sił uderza ją w głowę. Niekiedy, eksponując jej martwość, wywołuje efekt całkowitej obcości:

Bo cera u niej od śmiertelnej bledsza;  
 Jak myśl rozpaczy, tak się zjawia, znika;  
 Dziwna jej żywość, jak radość puszczyka;  
 Głos jak psa wycie, kiedy trupy zwietrza (38).

„Nadprzyrodzone widzenie” i uporczywe zaloty odrzuconej kochanki; diablica i skrzywdzona dziewczyna z ludu. Splątanie tych narracji buduje innego rodzaju zagadkowość niż tę, jaka cechuje romantyczną powieść poetycką. Być może decyduje o tym paradoksalna komplementarność tego, co znane, znajome i tego, co obce i co budzi trwogę. Owo wrażenie niesamowitości, które należy tu rozumieć w sensie, jaki nadał mu Freud, towarzyszy nam do końca. Opowieść lirnika, która mogłaby tu być – w sposób charakterystyczny dla powieści poetyckiej właśnie – rozstrzygająca, niczego nie rozstrzyga. Ksenia nadal „budzi trwogę, a sprowadza do tego, co od dawna znane, znajome” (Freud, 1997: 236). W jej mowie wciąż ze znanego odgłosu wydobywa się głos obcy ziemi.

## 2. Nieczystość i ofiara

„Była dziewczyna z niepełnym rozumem”. Ksenia z pierwszych wersji pieśni lirnika zostaje uchwycona w znajomej romantycznej scenerii: w nocy, nad jeziorem, w zarosłej ustroni przybywa do niej umarty kochanek: do Kseni spływa ogniem jasny latawiec. Szalone Katarzyny z obrazów Henry’ego Füssliego, Georga Shepharda też wyglądają tak, jakby kogoś wyczekiwały. Uteśknionego kochanka jednak na nich nie widać. Jego nieobecność w kadrze uzasadnia słuszność wydanego przez malarza wyroku – piętna obłędu. W poemacie Goszczyńskiego znamieniem piętna staje się możliwość obcowania z latawcem – zjawą z pogranicza życia i śmierci (Bracha, 2001).

Ksenia – tak jak Karusia w *Romantyczności* – z kochankiem się pieści. Obraz jego przybycia pełen jest cielesnej intensywności: latawiec spływa do niej ogniem. Jakby snuła się pod tą metaforą jej druga, ciemna strona; nadejście nocnego inkuba. Być może bohaterki Füssliego i Shepharda opowiadają tę samą historię, ich spojrzenie wyraża przeciwieństwo stan bliski ekstazie. Elaine Showalter zwraca uwagę na to, że znana z literatury końca XVIII wieku łagodna kobieca nieracjonalność, tak łatwo dająca się podporządkować męskiemu rozumowi, u romantyków – zyskuje walor nieznannej i nieujarzmionej seksualności (Showalter 1987: 10-17). Splatają oni obłęd kobiety z jej seksualnością nierozzerwalnym – można by powiedzieć – węzłem.

Co się dzieje dalej? Jak mówi pieśń lirnika, pewnej nocy zamiast wyczekiwanego przez Ksenię miłego, nad jeziora pojawia się Nebaba. Dziewczyna, sądząc, że to umarty kochanek, daje mu się uwieść. Niedługo zaś po tym, jak zaczynają krążyć plotki, że Kseni „łono się wzdyma”, ktoś wyjmuje „z wody dziewczynę bez duszy”. Po żwawym chłopcu, czyli Nebabie „ni śladu, ni słyhu”. W tym wszystkim jednak, twierdzi lirnik, „moc była czartowska”.

Działanie sił nieczystych zostaje tu powiązane z zakazanym erotyzmem, nieczystością seksualną. Wydaje się zresztą, że Goszczyński wprowadza na scenę diabła przede wszystkim wtedy, kiedy pisze o utraconej niewinności, konotowanej zwykle przez obrazy śmierci i rozkładu. Tak jest w przypadku Ukrainy, której dziewicze piękno ginie wraz z inspirowanym przez diabła rozlewem krwi, kiedy w miejsce idyllicznego krajobrazu pojawiają się ruiny i bojowiska bielejące czaszkami. I tak jest w przypadku Kseni, której ciało, pozbawione niewinności i wyklęte za nielegalne macierzyństwo, Goszczyński natrętnie będzie porównywał do rozkładających się zwłok<sup>3</sup>. Topos zhańbionej dziewczyny odbija się tu

<sup>3</sup> Szczególnie makabryczny jest opis ciała Kseni, naznaczonego raną po uderzeniu Nebaby, ale też noszącego wyraźnie ślady rozkładu:

w historii kwiatka uosabiającego dawną, niewinną Ukrainę, który kona przed czasem „Jak wśród zdraczej pieśczoży piękność uwiedziona”<sup>4</sup>.

Corrine Chaponnière zwraca uwagę, że w swoim *Tabu dziewictwa* Freud sprowadza kobiece dziewictwo do „braku wspomnień stosunków seksualnych z innym mężczyzną”. „Mogłoby to sugerować – pisze badaczka – że uprzednie stosunki seksualne młodej dziewczyny stwarzają problem dla następcy w miarę, gdy pozostawiają ślady”. Powstaje w ten sposób metafora dziewictwa jako „białej przestrzeni poprzedzającej znak” (*Le mystère féminin* cyt. za: Kłosińska, 1999: 94). Oznakowaniu Kseni odpowiada zapisywanie zbrodniami „niewinnych” ziem Ukrainy: w dwóch prowadzonych równolegle narracjach idylliczna niewinność ustępuje miejsca obrazom zbrukanego ciała, które epatując seksualnością, konotuje jednocześnie śmierć i rozkład.

Pomimo tej wyrazistej analogii, nieczystość przypisuje się Kseni zanim jeszcze zostanie uwiedziona przez Nebabę. Świadczą o tym jej wcześniejsze spotkania z latawcem, o których lirnik wspomina na samym początku i które, jak już pisałam, naznaczone są wyraźnie erotyzmem. Latawiec to jednocześnie wciele nie szatana; sam Goszczyński w jednym z przypisów wyjaśnia, że to „rodzaj powietrznego złego ducha, znanego z „miłostek z kobietami”. Nieczystość latawca przenosi się na obcującą z nim kobietę, dowodzi tego etymologia: od latawca wszak pochodzi ladacznicza.

A zatem choć wiele wskazuje na to, że lirnik wyśpiewuje swoją pieśń głównie po to, by uprzytomnić Nebabie rozmiar jego występku, to jednak nie bez znaczenia jest to, że znaczna część odpowiedzialności spoczywa tu na samej Kseni upodobnionej w pierwszych wersach do czarownicy spółkującej z diabłem. Można by rzec, że Goszczyński stosuje zabieg klasyczny dla XVIII i XIX-wiecz-

---

„A topielicy skrwawione widziadło,  
W skrwawionej szacie, ze skronią rozpadła,  
Ciągłe Kaniowa przelatuje bruki,  
W dziwniejszych ruchach, z dziwniejszymi huki:  
Jak co się wyrwał z łona ziemi matki,  
Nieprzetoczone unosząc ostatki:  
Bo jak nad trupem krążą nad nią kruki” (66, podr. moje – K. Cz).

W innym fragmencie czytamy, że „jej wnętrzości ciężą wpółwysnute” (109).

<sup>4</sup> Podobnie opowiada o Ukrainie Słowacki w *Śnie srebrnym Salomei*. Pisze Kazimiera Szczuka: „W imię prawa ojca – i przeciwko jego imieniu – dokonuje się rzeź i przemoc niejako na ciele kobiety-Ukrainy i kobiety-osoby dramatu. Potwierdzeniem władzy szlacheckiej i kozackiej rebelii przeciwko niej jest bowiem moc decydowania o wymianie kobiet, zgodnie z opisanym przez Lévi-Straussa ich statusem słów-rzeczy, określających zasięg i moc prawa męskiej władzy we wspólnoście” (Szczuka, 2001: 140-141).

nych historiach o uwiedzeniu: kobieta-ofiara staje się tu winowajczynią (zob. Kłosińska, 1999: 166-170). Zostaje oskarżona o skłonność do rozpusty i adekwatnie ukarana. Odrażające ciało Kseni nie może już budzić pożądania. Jej namietność do Nebaby zostaje ukazana jako rodzaje niesmak i wstręt zaloty maskary, larwy, czy „lucyferowej swachy”.

Kluczowa dla historii ukraińskiej rebelii pozostaje scena wdarcia się Kozaków na zamek kaniowski. Rewolucyjne piekło Goszczyński przedstawia w serii obrazów dzikiej ekstazy. Kozacy, zobaczywszy zbroczoną krwią Orlikę, trzymającą nóż nad trupem swojego męża, rządcy zamku ruszają za nią w pogoń. Opis pościgu Kozaków za Orliką, jak słusznie zauważa German Ritz, „nabiera coraz wyraźniej cech języka projekcji seksualnych” (Ritz, 2006). Obraz orgii, będący w centrum rewolucyjnej opowieści, stanowi lustrzane odbicie przekroczenia Kseni. Wszak to ona, nie Nebaba łamie seksualne tabu. Nieczystość zapisana na jej zbrukany przez obcowanie z diabłem ciele – zapowiada piekielność i orgiastyczność rewolucji.

Wyrwana spod kontroli seksualność realizuje się przy jednoczesnym naruszeniu porządku płci. Ritz dostrzega to przekroczenie w „męskim” czynie Orliki, mordującej swego męża. Charakterystyczne jest jednak również to, że scena w zamkowej sypialni – przedstawiająca falliczną kobietę i penetrowane ciało męskie – zostaje powielona w zakończeniu poematu. Do wbitego na pal Kebaby:

Ksenia się zbliża z mniejszą coraz trwogą,  
Oko Nebaby patrzy już mniej srogo;  
Już łono z łonem, już z licami lica,  
Już się i warga z wargą napotyka...  
Pocałowała Nebabę diablica...  
Teraz do reszty rozporze ją pika!  
Nie; cicho siedzi, tylko mu dreszcz mały  
Wyprężył członki, a źrenice zawsze,  
Zawsze patrzyły, patrzeć nie przestały,  
Dla Kseni nawet coraz już łaskawsze (110).

Pobudzona przez schadzki z diabłem zmysłowość przeradza się w sadystyczną rozkosz, jaką czerpie Ksenia z aktu seksualnego z umierającym Nebabą. Kolejny obraz przedstawia ponury pejzaż. Na tle ruin zamku lśni w grobowym błysku szkielet kozaka i trup dziewczyny „w modlącej przed lubym postawie”.

Ksenia, która sama dopuszcza się przekroczenia porządku płci, wróży analogiczne przekroczenie w obrębie całej wspólnoty. Jednocześnie rozprzestrzenia się dzieło szatana: w piekle rewolucji każdy zyskuje atrybuty diabelskie. Swowolna współzależność, jaką buduje tekst pomiędzy przebiegiem koliszczyzny a lo-

sami Kseni, tworzy znajomy układ tematyczny: odzwierciedla wzór właściwy narracjom o prześladowaniu, które analizuje René Girard. Traktowana jako znak rewolucji, jednocześnie posądzana o stosunki z diabłem i nieludzki sadyzm, a wreszcie zmarła w niewyjaśnionych przez tekst okolicznościach, Ksenia gra tu rolę kozła ofiarnego. U Goszczyńskiego spod opowieści o rewolucji jako „kryzysie odróżnorodnienia” płci wyłania się historia Kseni, oskarżonej o te same „odróżnorodniające» zbrodnie” (Girard, 1991: 33-34, 55). Topielica, której postać łączy monstrialność fizyczną z monstrialnością moralną, nie tylko wróży mającą się dokonać rzeź, ale również zostaje za nią obarczona odpowiedzialnością.

Kozły ofiarne, jak streszcza wywód Girarda badacz jego dzieła, wykazują jednoczesną przynależność do ludzkiego i nieludzkiego porządku.

Są to byty, które łączą sferę *sacrum* ze sferą wewnątrzspółnotową. Nie mogą być nazbyt sakralne, nie mogą też być nazbyt uwewnętrznione. W zasadzie ideałem jest poruszanie się takich potencjalnych ofiar wzdłuż granicy dzielącej wspólnotę i dzikie *sacrum*, ciągła oscylacja i łączenie w sobie sprzecznych cech, które dodają im swoistej monstrialności. Ta potworność jest odbiciem dwuaspektowości i wewnętrznej ambiwalencji. Przed ich ofiarowaniem mają wzbudzać dostatecznie silną nienawiść, po ofiarowaniu mają wzbudzić miłość i szacunek. Są jednocześnie złe i dobre, przeklęte i błogosławione (Kociuba, 2006: 81).

Ksenię wyraźnie cechuje owa ambiwalencja i jest ona efektem wspomnianej już gry obcości i swojskości. Jako wiejska wariatka, ofiara okrutnego żartu, srogo ukarana za swoją łatwowierność, Ksenia budzi żal współczucie. Jako mściwy upiór przybywający z zaświatów i wcielający „dzikie *sacrum*” wywołuje grozę i pomieszanie.

Pomiędzy sceną, w której umiera Nebaba, a obrazem dwóch trupów na pogorzelisku mamy znaczącą wyrwę. Tekst pomija milczeniem śmierć Kseni, jakby stosując się do zasady narracji o prześladowaniu, które często cenzurują moment kolektywnego mordu na kozle ofiarnym. Historia dziewczyny z niepełnym rozumem pozostaje niedopowiedziana i to niedopowiedzenie jest tutaj niesłychanie wymowne. Wykluczanie Kseni ze wspólnoty, spychanie w nieświadomość jej istnienia znajduje swój kres w zatarciu śladów jej śmierci.

### 3. Historia pogwałconych córek

O Kseni krążą plotki we wsi, ale jednocześnie jej imię stanowi językowe tabu, podobne do tego, jakim otoczona jest nazwa zarazy (Girard, 1991: 8). Kiedy lirnik chce przejść do opowieści o tym, co zdarzyło się Kseni, gdy została wyłowiona z jeziora, coś ewidentnie sprawia mu kłopot:



Ksenia... Ten język zawsze się wygada!...  
Szalona żyje (81).

Po tym, jak po raz pierwszy pada imię dziewczyny, okazuje się, że jest rodzajem lapsusu, czegoś, co miało pozostać ukryte, a zostało, pomimo pragnienia mówiącego, ujawnione.

Spotkanie z lirnikiem odmienia Nebabę: To „inny Nebaba, bo z inną już duszą” (89). Pieśń lirnika wydobywa z mroków nieświadomości wypartą treść. Odtąd Ksenia uporczywie powraca w myślach hajdamaki, pojawiając się w nich jako natrętny koszmar, który Nebaba usiłuje „prześnić”. Obraz popełnionego występku powraca do niego w rażącym „blasku fosforu”. Jego destrukcyjne działanie jest na tyle silne, że tworzy rodzaj piętna, „natrętną mgłę”, której Nebaba nie może zetrzeć z czoła. Tak jakby wspomnienie Kseni zmuszało jego ciało do spektaklu odgrywającego traumatyczne wydarzenie z przeszłości.

Próbując uciec od obrazu Kseni, Nebaba ucieka jednocześnie od wizji własnej śmierci. Zsiniałe zwłoki muszą przywodzić mu na myśl rozkład własnego ciała. Abiektałość diablcy jest tu znakiem tego, co stłumione, a więc przede wszystkim fizjologii śmierci, skandalu gnicia i rozpadu.

Ślepy lirnik ma wgląd we wspomnienia, które Nebaba usiłował zatrzeć. Jego ślepotą oznacza tu przede wszystkim patrzenie w głąb, dostrzeganie tego, co tkwi pod powierzchnią. To, co przypadkiem wygaduje jego język, pojawia się jednak w tekście już wcześniej, w przemowie, którą ataman wzywał Kozaków do walki:

Komu różgami ojciec zasieczony,  
Czyja się panu podobą żona,  
Komu najmilsza córka pogwałcona,  
Kogo zbawiono lubej narzeczonej -  
Na ojca boleść, na smutek matczyny,  
Na hańbę dzieci, na łaskę dziewczyny  
Tego zaklinam, wołam po imieniu,  
Niechaj wyjedzie i stanie tu przy mnie! (59)

Historia pogwałconych i zhańbionych córek jest w istocie historią Kseni, potraktowanej przez Nebabę w analogiczny sposób. Tu, inaczej niż w przypadku pieśni lirnika, nie mamy do czynienia z pomyłką językową, lecz z charakterystycznym zniekształceniem: sprawcą gwałtu w tej historii nie jest Nebaba, lecz bliżej nie określony „zły pan”. To przesunięcie stanowi sygnał udanego wyparcia, które będzie miało bardzo poważne konsekwencje. Nebaba bowiem, nawołujący do zemsty na „złych panach” i nieświadomy jednocześnie, że sam postą-

pił wedle ich reguł, wydaje wyrok na samego siebie. Siła, z jaką Nebaba wyparł ze świadomości swój postępek, odpowiada sile, z jaką on powraca: przybierając postać kary wymierzonej samemu sobie. Wezwaniu Nebaby towarzyszy okrutna ironia, bliska z jednej strony antycznemu fatum, z drugiej właściwa zasadom, jakimi rządzi się nieświadomość.

Jeden z pierwszych komentatorów Goszczyńskiego, Maurycy Mochnacki widział Ksenię jako ducha powrotnika, który powraca z zaświatów, aby wymierzyć swemu prześladowcy karę symetryczną do popełnionej przez niego zbrodni. W *Artykule, do którego był powodem „Zamek Kaniowski”* pisał, że „można Ksenię uważać jako ofiarę zbrodni, wywołaną z grobu do życia i dla dręczenia winowajcy najboleśniejszą kazią, to jest: pieścizotami i przymileniami obrzydłej kochanki” (Mochnacki, 2000: 156-157). Rzeczywiście, w *Zamku Kaniowskim* mamy do czynienia z zasadniczą dla romantycznej wizji zaświatów znaczącą symetrią. Scena pocałunku diablity stanowi proste odwrócenie uprzedniego spotkania Kseni z Nebabą. Dziewczyna oddaje się uwodzicielowi, przekonana, że przebywa z nią duch zmarłego kochanka, na końcu zaś przygląda się jego gwałconemu ciału. U Goszczyńskiego historia ducha powrotnika rozwija się jednakże zgodnie z zasadami seansu psychoanalitycznego. To mroczna przeszłość kieruje postępowaniem Nebaby, jego nieświadome dążenie do śmierci okazuje się gorzko ironiczną realizacją własnych zamiarów.

#### 4. Niezrozumiała mowa

Spod wezwania Nebaby dobiega nas skarga Kseni, która domaga się sprawiedliwości dla „pogwałconych cór”. Sama Ksenia z kolei w ogóle nie zabiera tu głosu. Choć pojawia się zawsze ze śpiewem na ustach, to jednak jest to śpiew „dziwny”, przypominający wycie lub huki, i nie ludzkim uszom, lecz piekłu znajomy. Nierzadko zamiast śpiewu, rozlegają się głosy zwierząt; kruków, wilków, sów. Goszczyński w cytowanym na wstępie przypisie pisze, że o „niezrozumiałej mowie”. Kwestionując człowieczeństwo Kseni, tekst sytuuje ją przede wszystkim poza porządkiem symbolicznym. „Ho-hop” – jej znak rozpoznawczy realizuje poziom semiotyczny języka, który wyraża się poprzez melodię i powtórzenie<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Zdaniem Kristevej to, co semiotyczne w języku, należy utożsamiać ze sferą presymboliczną, która narusza spójność semantyki tekstu. Poziom semiotyczny języka dopuszcza do głosu popędowość, określoną przez kobiecy model rozkoszy. (Kristeva, 1974).

Ksenia posługuje się „niezrozumiałą mową”, bo nie należy do świata ludzi i jedynie „ma postać człowieka. „Ho-hop” coś jednak mówi. Jak w przypadku większości glosolalii, można odtworzyć towarzyszący jej emocjonalny pejzaż. Jak twierdzi bowiem Roman Ingarden (przy okazji „mirohładów”), układy brzmieniowe mogą być „opatrzone pewnym, takim lub innym charakterem uczuciowym”. To zaś, co one wyznaczają określa jako „m g ł a w i c o w ą z a r r ó d ź (...) sytuacji, pewien rodzący się, ale ostatecznie nie narodzony świat, lotny i przemijający i tylko swoją atmosferą uczuciową pozostawiający pogłos emocjonalny w duszy „czytelnika” (Ingarden, 2000: 94). Jaki „pogłos emocjonalny” daje się słyszeć w „ho-hop”? Odpowiedzi na to pytanie próbuje udzielić lirnik, który w dalszej części swojej pieśni „podszywa się” pod Ksenię i rozwija jej „ho-hop” w przyzywanie latawca:

Wyplłyn, wyplłyn, zza obłoku,  
Po błękitnym przeleć niebie!  
Ja, kochanka, wzywam ciebie!  
W lasów ciszy, w nocy mroku.  
Ho-hop, ho-hop! wzywam ciebie!  
(...)  
Ho-hop, ho-hop!... ja, kochanka,  
W lasów ciszy, w nocy mroku  
Radam do samego ranka  
Wywoływać cię z obłoku.  
Ho-hop! spłyn do mego boku! (82)

W „naśladowaniu” lirnika „ho-hop” przeradza się w wyraz tęsknoty i pożądania, który z czasem zmienia się w marzenie o rozkoszy:

Kiedy promień twych warkoczy  
Spłynie na obłoki sine,  
Ziemia złotym dniem opłynie;  
A mnie dusza, a mnie oczy,  
A mnie serce szczęściem spłynie! (82)

Glosolalię niektórzy badacze jednak ujmowali także jako „sposób kontroli kryzysu egzystencjalnego, z którym nie można sobie poradzić słowami zwykłego języka” (Sieradzan, 2005: 162). „Ho-hop” Kseni nie tylko uzewnętrznia energię popędową, jakby powiedziała Kristeva, ale również wyraża bunt, na który w przestrzeni polsko-ukraińskiego konfliktu nie ma miejsca. Chodzi oczywiście o bunt pogwałconych córek, których racje są tylko

pozornie uznawane, a które w rzeczywistości stanowią pole rozgrywek między mężczyznami.

Historia uwiedzionej i odtrąconej Kseni, porwanie Orliki stanowią świadectwo rzeczywistości, w której kobiety funkcjonują jako towary podlegające wymianie pomiędzy mężczyznami (Irigaray, 2003). Nebaba, nie wiedząc, że Orlika została porwana, a raczej podejrzewając jej zdradę, wyrusza na zamek, by ją odbić. Zarówno porywanie dziewcząt, jak i ich odbijanie, ale też uwodzenie sankcjonuje realną i symboliczną władzę mężczyzn. Ksenia, dając wyraz swojemu pożądaniu, kwestionuje ten porządek, bo przeciwstawia się uprzedmiotowieniu. Choć huk i niezrozumiała mowa, przechodzą tu płynnie w odgłosy zwierzęce, to są one jednak świadectwem walki o status podmiotu; walki, która toczy się tu zupełnie niezależnie od tego, co się dzieje na głównej scenie czyli kozackiej rebelii.

Ksenia – nie opowiadając się po żadnej ze stron konfliktu, a jednocześnie dążąc do zdobycia jednostkowej władzy nad Nebabą – burzy dualizm toczącej się wojny. Jej pozycja przypomina postawę królowej Amazoнок z dramatu Kleista, która przybywszy na pole jednej z bitew wojny trojańskiej, odmówiła zawarcia sojuszu tak z Grekami, jak i z Trojanami. Celem jej było uprowadzenie mężczyzn na orgiastyczne Święto Róż. Ksenia, tak jak Pentesilea, kieruje się namiętnością, która każe ignorować toczące się między mężczyznami boje, a jednocześnie okazuje się zmierzaniem do destrukcji i autodestrukcji.

W dramacie Kleista Odyseusz, tłumacząc się ze zdumienia, jakie wywołuje w nim przybycie Amazoнок, odwołuje się do „naturalnego” prawa siły i jej opozycji:

Jak świat światem...  
 O ile wiem, dwie moce są przyrody:  
 Siła oraz jej opór – nic poza tym.  
 Co ogień gasi, to zarazem wody  
 Nie zmienia w parę – i na odwrót (Kleist, 1969: 8).

Pozycję królowej Amazoнок Carol Jacobs (parafrazując zresztą tekst Kleista) określa jako pozycję „tej trzeciej” (Jacobs, 1989: 41). „Pentesilea – pisze badaczka – nie dokonuje prostego przedstawienia, ustanawiającego na nowo strukturę opozycji”. Postać Kseni, zagrażając dychotomii określającej wszelkie wojenne narracje, rozsadza jednocześnie schemat romansu, który miejsce podmiotu pożądania rezerwuje przede wszystkim dla mężczyzn.

Historyczne ujęcia koliszczyzny podkreślają dobitnie, że – w warunkach niezwyciężonej jeszcze wówczas potęgi szlachty i potęgi feudalizmu – rebelia kozaków nie miała szans na zwycięstwo. Jak słusznie zauważa Maria Janion,

w ślad za Marksem można tu mówić o tragizmie przedwczesnej rewolucji (Janion, 1958: 9). Wydaje się, że tekst Goszczyńskiego za „mgławicową zarodnią” huków topielca, skrywa r e w o l u c j ę p r z e d w c z e s n ą w o b e c k o l i s z c z y z n y. Rewolucję stłumioną zanim jeszcze narodził się język, w którym dałaby się ona opowiedzieć. Bunt znalazł tu swój wyraz w „mowie niezrozumiałej”, wyciu i pohukiwaniu; mowie analogicznej do tej, jaką mówi ciało historyczki. Dramatyczne „ho-hop” wróżąc wydarzenia koliszczyzny, wróży jednocześnie mającą jeszcze kiedyś nadejść zemstę pogwałconych córek.

Maria Janion zwraca uwagę jeden z podstawowych paradoksów rewolucji francuskiej, która „z Kobiety uczyniła najwyższy symbol wyzwolenia, ale kobietom nie udzieliła praw politycznych”. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku dla kobiety została zarezerwowana „rola reprezentacji, modelu innej rzeczy niż ona sama, w sumie roli manekinu” (Janion, 1996: 41). Mariannę jako symbol republiki czy *Wolność wiodącą lud na barykady* z obrazu Delacroix można przeciwstawić biografii Théroigne de Méricourt, która za próbę uczynienia równości płci jednym z postulatów rewolucji, została zmuszona do milczenia. Republika będąca końcem rewolucji kładzie właściwie kres egalitarystycznym prądom w stosunku do kobiet. Biografia samej de Méricourt zaś istnieje dziś głównie za sprawą „iście fantazmatycznego”, jak go nazywa Janion, portretu pióra Jules’a Micheleta.

*Zamek Kaniowski* staje się w ten sposób częścią większej narracji o rewolucji, w której napotykamy wciąż ślady „rewolucji mniejszych”, toczących się w jej cieniu, uznanych za podrzędne. Jeśli literaturę mniejszą Deleuze i Guattari określają jako literaturę, którą mniejszość tworzy w języku większości (Deleuze, 1975), to rewolucję mniejszą charakteryzowałoby właśnie to, że w chwili, gdy się dokonuje, pozbawiona jest własnego języka, lecz w języku głównego konfliktu może się wypowiedzieć w sposób nieostateczny i niejawnny. Samo jej istnienie bowiem zagraża temu językowi, zaburzając zasadniczą dlań symetrię. W *Zamku Kaniowskim* to postać Kseni naprowadza nas na owe ślady rewolucji mniejszej, której głos pozostaje w obrębie tego tekstu głosem znanym i głosem obcym jednocześnie.

## Bibliografia

- Badiou A. (2007), *Święty Paweł – ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki; przedm. K. Dunin, posł. P. Mościcki, Kraków.
- Bracha K. (2001), *Latawiec. Z katalogu imion rodzimych duchów i demonów w źródłach średniowiecznych*, w: *Ludzie – Kościół – wierzenia. Studia z dziejów kultury i społeczeństwa Europy Środkowej (średniowiecze – wczesna epoka nowożytna)*, red. W. Iwańczak, S. K. Kuczyński, Warszawa.

- Deleuze G., Guattari F. (1975), *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris.
- Freud S. (1997), *Niesamowite*, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Dzieła zebrane*, t.3, *Pisma psychologiczne*, Warszawa.
- Girard R. (1991), *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź.
- Goszczyński S. (1958), *Zamek Kaniowski*, opr. M. Grabowska, M. Janion, Warszawa.
- Ingarden R. (2000), *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, w: tegoż: *Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Kraków.
- Irigaray L. (2003), *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkievicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 1.
- Jacobs C. (1989), *Uncontainable Romanticism. Shelley, Brontë. Kleist*, Baltimore and London.
- Janion M., (1996) *Kobiety i duch inności*, Warszawa.
- Janion M., Żmigrodzka M., (2001) *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.
- Kleist H. (1969), *Pentesilea*, w: tegoż: *Dramaty i nowele*, przeł. W. Hulewicz, J. Sztudynger, E. Sicińska, wstęp i komentarz M. Urbanowicz, Wrocław.
- Kłosińska K. (1999), *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków.
- Kociuba M. (2006), *Geneza rytuału w kontekście antropologii René Girarda*, w: *Rytuał. Przeszłość i teraźniejszość*, red. M. Filipiak, M. Rajewski, Lublin.
- Kristeva J. (1974), *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Paris.
- Mochnicki M. (2000), *Artykuł, do którego był powodem Zamek Kaniowski Goszczyńskiego* w: tegoż: *Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyzewski, Wrocław.
- Ritz G. (2006), *Postać Kozaka pomiędzy mitem a historią w polskiej literaturze romantycznej*, w: *Opowiedziany naród. Literatura polska i niemiecka wobec nacjonalizmów XIX wieku*, red. I. Surynt i M. Zybura, Wrocław.
- Showalter E. (1987), *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London.
- Sieradzan J. (2005), *Jezus Magus. Pierwotne chrześcijaństwo w kręgu magii*, Kraków.
- Szczuka K. (2001), *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków.