

Jolanta Żadziłko-Sztachelska

"Mit - ethos - konstrukcja : „Duma o
Hetmanie” Stefana Żeromskiego",
Antonina Lubaszewska,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź
1984 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 77/1, 358-363

1986

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Antonina Lubaszewska, MIT — ETHOS — KONSTRUKCJA. „DUMA O HETMANIE” STEFANA ŻEROMSKIEGO. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 198. „Rozprawy Literackie”. [T.] 47. Komitet Redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Jadwiga Rytel, Alina Witkowska. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Lubaszewska, przystępując do wszechstronnej analizy *Dumy o hetmanie*, uzasadnia swój zamiar następująco: „mamy do czynienia z utworem zagadkowym, takim, w którego sens wmyślać się trzeba, kierując się wskazówkami wybiegającymi poza znajomość faktów historycznych, podążając za refleksją łączącą się z problemem rozmaitego przeżywania tradycji i przeszłości w poszczególnych epokach” (s. 11). Według badaczki poemat Żeromskiego czytany dzisiaj ma wartość autonomiczną, „zawiera, tak w planie treści, jak i w formule artystycznej, te pytania, które myśl młodopolska stawiała historii, następnie zaś odsłania interesującą z teoretycznoliterackiej perspektywy sieć zależności, jakie łączą literaturę z opisem dziejów, historią” (s. 12).

W pierwszym rozdziale interesują Lubaszewską przede wszystkim relacje pomiędzy wizją przeszłości u Żeromskiego a historią. *Duma o hetmanie* — twierdzi — jest nie tyle obrazem przeszłości, co „poręczeniem odwieczności, realności i świętości pewnych prawideł moralnych”, składających się na tzw. polski *ethos* (s. 15). Spełnia zatem najszerzej pojętą funkcję mitu: umacnia tradycję. Zachowuje przy tym wszystkie cechy opowieści historycznej. Mityczny charakter obrazu, sugerowany w utworze przez zastosowanie specyficznej poetyki, jest — w ujęciu Lubaszewskiej — nie tylko sprawą odpowiedniego artystycznego przetworzenia zdarzeń minionego czasu. Wynika natomiast z przyjęcia przez Żeromskiego szczególnej, subiektywnej koncepcji dziejów. Zrozumienie tego problemu jest tu o tyle istotne, że i w innych utworach pisarza znaleźć można ślady aintelektualnego, mitycznego przeżycia historii (s. 41).

Zastosowaniu tej koncepcji w *Dumie* sprzyjało historyczne funkcjonowanie legendy Żółkiewskiego. Opisowi przekształceń, jakim ulegała ona na przestrzeni wieków, poświęcono sporą część pierwszego rozdziału książki. Retrospektywny przegląd tekstów o Żółkiewskim przynosi informacje bardzo dzisiaj cenne. Na ich podstawie możemy bowiem zrekonstruować nie tyle genezę utworu Żeromskiego, co historię pewnej idei dobrze zakorzenionej w kulturze polskiej, a ucieleśnionej w osobie hetmana. Daje to z kolei możliwość określenia, choćby w przybliżeniu, motywacji artystycznego kształtu wersji Żeromskiego.

Obserwacja powstałych w okresie od XVII do XIX w. przekazów literackich i historycznych obnaża mechanizmy rodzenia się najpierw legendy osobowej Stanisława Żółkiewskiego, a następnie mitu hetmaństwa. Ostatecznie mit wyklaruje się dopiero w w. XIX, stając się w warunkach niewoli narodowej czytelnym dla wszystkich Polaków znakiem kultury. Romantyczna wykładnia ustaliła dlań termin „hetmaństwo z ducha”, znajdując w nim takie elementy, jak: przewodnictwo duchowe, bohaterstwo, polskość i dawność. Z taką interpretacją musiało się zetknąć pokolenie Żeromskiego, dopisując jeszcze jeden składnik, wartość najbardziej pożądaną: wolność.

Lubaszewska postarała się o szerokie udokumentowanie tego stanu rzeczy, wskazując m.in. na specyficzne przeobrażenia młodopolskiej historiografii, ulegającej wpływom metod badawczych, które akcentowały prymat intuicji i przeżycia w poznaniu oraz szerszej niż dotychczas uwzględniały zabieg wartościowania. A więc nie tylko w literaturze, ale i w pracach historyków przelomu wieków spotykamy się coraz wyraźniej z aksjologicznym widzeniem przeszłości. Wzrasta przekonanie,

że historia najpełniej przejawia się w świadomości społecznej w postaci legend, podań i mitów. Staje się sprawą wiary, nierzadko wkracza do sfery *sacrum*.

Zbliżenie historii i mitu, zdające się być podstawową zasadą konstrukcji artystycznej *Dumy o hetmanie*, okazuje się w planie najogólniejszym konsekwencją pewnych procesów zachodzących w umysłach Polaków doby niewoli. Przerwanie ciągłości normalnego (tj. w ramach określonego terytorium i organizacji państwowej) istnienia wielkiej grupy społecznej, jaką jest naród, ograniczone możliwości jego instytucjonalnej edukacji historycznej spowodowały wielki ruch pamięci zbiorowej. Ruch, który zaowocował zwłaszcza w dziedzinie swoistego narodowego mitotwórstwa. Przy najmniej, nie jest to zjawisko specyficznie polskie. Daje się stwierdzić również w każdym społeczeństwie wolnym, na pewno zaś w takim, które pojęcia ojczyzny nie ogranicza do terytorium czy państwa (organizacji społecznej), ale wiązać je zwykło z pojęciem narodu.

Definiując pojęcie ojczyzny jako korelat postaw psychicznych, część kulturowego dziedzictwa grupy społecznej, pisał Stanisław Ossowski: „Ojczyzna — to nie jest pojęcie geograficzne, które można scharakteryzować bez odwoływania się do postaw psychicznych jakiejś zbiorowości. Obszar jakiś staje się ojczyzną o tyle tylko, o ile istnieje zespół ludzki, który odnosi się doń w pewien sposób i w pewien sposób kształtuje jego obraz. Wówczas dla tego zespołu ów szmat rzeczywistości zewnętrznej nabiera swoistych wartości, które go czynią ojczyzną. To tak jak z dziełem sztuki, którego wartość estetyczna zależy od tego, jak widz postaciuje sobie układ plam barwnych, który ma przed sobą. Ojczyzna istnieje tylko w rzeczywistości subiektywnej grup społecznych, które są wyposażone w pewne elementy kulturowe. Cechy jakiegó terytorium nie zależą od tego, co kto o nich myśli. Cechy ojczyzny są zawsze funkcją obrazów, które z jej imieniem łączą członkowie pewnej zbiorowości”¹.

Kształtowanie obrazu ojczyzny wiąże się z przeżyciem jej historii. Tej, którą dziedziczymy w postaci tradycji, i tej, którą tworzymy sami. Pamięć nasza — pisał w *Mémoire et société* Maurice Halbwachs — „opiera się nie na historii wyuczonej, a na historii przeżytej”². Modernizm okazuje się w tym świetle kontynuacją takiego stylu myślenia o narodzie i jego historii, jaki w w. XIX inicjuje romantyzm. Pokoleniu Żeromskiego czy Brzozowskiego również idzie o „rozpoznanie się w jestestwie swoim”, odrodzenie moralne w imię idei narodu, ocalenie mitu wspólnoty. Z pewnymi różnicami jednak. Romantyk usiłuje przezwyciężyć indywidualizm, pragnie czynu, który umocniłby zerwane więzi ze wspólnotą. Pragnie odrodzenia narodowego życia, w którym w sposób naturalny znalazłaby ujście duchowa aktywność wielkich jednostek. Halina Floryńska pisze:

„Mesjanizm modernistyczny usiłował stworzyć konstrukcję odwrotną: indywidualność jest medium zachowania życia narodowego. [...]”

Odmawiając wartości państwu i społeczeństwu jako abstrakcjom lub partykularnym zbiorom bez sankcji metafizycznych, ustanawiano naród jako jedyną formację ponadindywidualną, która posiada status »jestestwa metafizycznego«. Zatem — po pierwsze — istota narodu poddaje się poznaniu właściwemu bytom metafizycznym: intuicyjne zrozumienie duszy narodu poprzedza zrozumienie i zrekonstruowanie jego historii. Po drugie — naród musi być zakorzeniony w bycie absolutnym, zatem droga do niego wiedzie od indywidualium przez sferę absolutnych wartości. Intuicyjnie poznana istota narodu okazuje się »gatunkiem ducha«.

¹ S. Ossowski, *Analiza socjologiczna pojęcia „ojczyzna”*. W: *O ojczyźnie i narodzie*. Warszawa 1984, s. 18.

² Cyt. za: M. Król, *Wstęp do wydania polskiego*. W: M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*. Przełożył [...] M. Król. Warszawa 1969, s. XVIII.

Przy założeniu pluralizmu ontologicznego oznacza to kolektyw osób tej samej formacji i poziomu — romantyczny zespół dusz »jednego tonu«³.

Oto pośrednia przyczyna zainteresowania, jakim obdarzano w okresie Młodej Polski postaci bohaterów narodowych, ludzi wielkiego formatu duchowego. Hetman Żółkiewski staje się tu przede wszystkim indywidualnością ucieleśniającą w sposób wzorcowy cechy polskiego ethosu.

W pierwszym rozdziale swojej książki Lubaszewska omawia również sprawę artystycznej konstrukcji tzw. eposowych ram utworu. Interesują ją przede wszystkim te wartości, objawiające się w semantycznej i kompozycyjnej organizacji tekstu, które decydują o oryginalności przekazywanego w nim obrazu świata. Jak wynika z analiz, współistnienie historii i mitu jest tu warunkowane przez genetyczną oraz strukturalną bliskość mitu i eposu. Taka interpretacja wydaje się zgodna z intencjami autora *Dumy o hetmanie*, dla którego — pisze Lubaszewska — „historia jest w swym zmytowanym kształcie czynnikiem zespalającym teraźniejszość z przeszłością, ułatwia powrót do utraconej niegdyś jedności obrazu świata” (s. 67). Ponadto epos, zachowując „mitologiczne podglebie” (według Mielitńskiego), stanowi szansę związania historii narodowej z dziejami ludzkiego uniwersum.

Z drugiego rozdziału omawianej książki dowiadujemy się, że opowieść o niezłomnym wodzu jest własnością wspólnoty ludzkiej nie tylko ze względu na to, że należy do tekstów jej kultury, ale także i z tego powodu, że zawiera opis wartości modelowych, aprobowanych i wytyczających jej duchowy rozwój. Zespół tych wartości tworzy w *Dumie* specyficzne przesłanie, apel do czytelnika. Specyficzne, bo immanentnie zawarte w literackich obrazach, pozbawione zupełnie cech dydaktyzmu czy moralizatorstwa.

Podobnie jak miało to miejsce w części już omówionej, autorka stara się uważnie studiować tekst. Z tym, że jeśli poprzednio interpretacja obejmowała głównie fragmenty określone jako eposowa rama opowieści mitycznej, tu zainteresowaniem obdarza się część środkową utworu, *Widziadła snu*. Część chyba najbardziej trudną interpretacyjnie i tajemniczą. Pod względem artystycznym wydaje się ona splotem wątków typowo modernistycznych i romantycznych. Z przełomu wieków pochodzi niewątpliwie symbolika architektoniczna — literacki odpowiednik podświadomości i nieprzeniknionych tajni psychiki ludzkiej. Wędrowka w jej głębie odbywa się według zasad poetyki onirycznej, powtarza znane figury romantyczne: poszukiwanie ideału, docieranie do źródeł ukrytych w głębi ziemi bądź pod jej „plugawą” skorupą.

„Dla duszy anielskiej romantyków znajduje Żeromski modernistyczny odpowiednik duszy-motyła więzionego w cielesnej poczwarze” — czytamy u Lubaszewskiej (s. 86). W *Widziadłach snu* stanowi on metaforyczny skrót losu Polski i narodu. Przeszość jest w nim przedmiotem wiary, wartością niemal świętą. „Żeromski kontynuuje w swoisty sposób myśl o misji moralnej narodu zawartą w twórczości Mickiewicza i Słowackiego” (s. 87). I — dodajmy — podobnie jak im chodzi Żeromskiemu o znalezienie drogi do Polski idealnej oraz stworzenie człowieka i narodu na miarę jej „anielskości”.

Przekonania te, charakterystyczne zwłaszcza dla pism Żeromskiego powstałych około r. 1905, dowodzą niewątpliwie odrodzenia polskiego mesjanizmu. Lubaszewska skłonna jest tłumaczyć taką postawę przeżyciem rewolucji, ściślej: porewolucyjnym rozczarowaniem. Sprawę modernistycznego mesjanizmu można widzieć jednak daleko szerzej, np. jako — jest to propozycja Floryńskiej — kwint-

³ H. Floryńska, *Modernizm i neoromantyzm*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Wrocław 1981, s. 313.

esencję wszystkich wątków młodopolskiej filozofii. Idee mesjanistyczne odegrały bowiem znaczącą rolę w edukacji wszystkich pokoleń Polaków w XIX wieku. Wypada żałować, że Lubaszewska nie podejmuje tego skądinąd bardzo interesującego wątku, wspominając o nim jedynie w związku z analizą *Dumy o hetmanie*.

Reaktywowaniu idei narodu jako środowiska uniwersalnej twórczości towarzyszy jakże często — i nie tylko jako wynik porewolucyjnego rozczarowania — utopia przeszłości. Floryńska pisze: „W tekstach Górskiego, Micińskiego, Lutosławskiego, Chołoniewskiego i wielu innych odżywa utopia Rzeczypospolitej szlacheckiej jako pierwszej polskiej republiki ducha, szanującej wolność indywidualną i »prawo zaprzeczeń«, opartej na jednomyślności i dobrowolności, wymagającej »ducha ofiary« od obywateli, uznającej jedyną prawdziwą hierarchię — moralną”⁴.

„Nawiązaniu do epoki duchowego szlactwa służą w *Dumie o hetmanie* artystyczne kreacje bohaterów, zestawianych na zasadzie reprezentowania skrajnych, lecz prawdopodobnych (bo potwierdzonych historycznie) postaw. Pamięć o wielkich polskich charakterach ocala Żeromski, jak słusznie zauważa autorka studium, nie tylko ze względów — rzecz można — dokumentacyjnych. Są też inne powody. Podstawowy materiał twórczości literackiej: słowo, okazuje się — przekonaliśmy się o tym pisarz w poematach *Aryman mści się* i *Powieść o Udatym Walgierzu* — niewystarczające do przekazania idei. Na tę sytuację odpowiada zatem taką kreacją rzeczywistości literackiej, w której słowa rozpisane są jakby na czyny, a idee splecione ściśle z losem reprezentujących je bohaterów. Tendencję tę zauważyć można w *Snie o szpadzie*, *Nagim bruku*, *Nokturnie* i rzecz jasna w *Dumie o hetmanie*. Żeromski — komentuje Lubaszewska — odwraca znaną romantyczną relację: słowo—czyn. Tu wyrazem światopoglądu staje się przede wszystkim czyn. Zgodnie z tym wartości, których uosobieniem jest Żółkiewski, to wartości jego czynu, wynikają z zajmowanej przez niego postawy. Przypomnijmy: wedle tego kryterium konstruuje pisarz w *Wiśle* narodowy panteon, wylicza symbole polskiego ethosu: „szczerbiec Chrobrego, serce Kościuszki, buława Czarnieckiego, sztandary spod Byczyny, Wiednia, Raclawic, Raszyna, Stoczek, Małogoszcz, rękawica Żółkiewskiego, szable wodzów i postronki, na których zawisł Traugutt z towarzyszami”⁵.

Rękawica hetmana to znak jego czynu, znak gestu: nie pozwalam! — wobec napierających sił tureckich, sięgających po największą świętość Polaków; symbol ofiary poniesionej w beznadziejnej sprawie obrony idei wolności. Polski *ethos* jest ethosem rycerskim. Nieodłączna w nim dawka heroizmu. Współcześnie reprezentuje go, w przeświadczeniu Żeromskiego, inteligencja, spadkobierczyni ideałów historycznej arystokracji, czyli jednostek najbardziej wartościowych pod względem moralnym i intelektualnym (s. 104—105). Tacy są bohaterowie jego utworów historycznych i współczesnych. Wbrew przeciwnościom losu wierni sobie, wierni sprawie, której służą, choćby była przegrana, idealisci stający w obronie wartości duchowych i utopii. Tworząc bohaterów realizujących się i w walce, i w pracy, Żeromski — podkreśla Lubaszewska — usiłuje przełamać tradycję podziału na *ethos* walki i *ethos* pracy, antynomię charakterystyczną dla polskiej myśli społecznej XIX wieku (s. 106).

W mniejszym stopniu udaje się badaczce rozwiązać sprawę nieoczekiwanego zachowania się hetmana wobec Samuela Zborowskiego w scenie, która tradycyjnie wzbudzała najwięcej emocji i była źródłem wielu pomyłek interpretacyjnych. Lubaszewska tłumaczy ów gest dwojako. Po pierwsze — hetman jako człowiek „nowy” zrozumiał wielkość szaleństwa Zborowskiego; obaj wszakże należą do jed-

⁴ *Ibidem*, s. 314—315.

⁵ S. Żeromski, *Wiśła*. Warszawa 1918, s. 71.

nej wspólnoty duchowej. Po drugie — hetman w sensie elementu konstrukcji artystycznej jest postacią „niegotową”, rozwijającą się jakby na naszych oczach, stąd jego zachowanie może wydawać się tajemnicze, niezrozumiałe.

Argumenty powyższe są jednak niewystarczające. Lubaszewska jest tego świadoma, gdy pisze: „Scena z Żółkiewskim u stóp Samuela wydaje się zbyt nagła i nieuzasadniona, gdyż brak jej owej filozoficznej i mistycznej atmosfery, do której przyzwyczaił nas autor *Samuela Zborowskiego*. Żeromski zdaje się poprzestawać na tym, co już powiedział Słowacki, i wygląda to jak prostoduszne zawierzenie czytelnikowi, iż przyda on tekstowi całe wyrafinowanie tekstu wielkiego poety” (s. 115). Właśnie, hetman zachowuje się tak, jakby rozumiał racje Zborowskiego poprzez lekturę romantycznego dramatu! Sądzić należy, że istnieje tu jeszcze co najmniej jedna możliwość interpretacji.

Wspomnieliśmy wcześniej, że obaj bohaterowie interesującego nas fragmentu są reprezentantami tej samej wspólnoty duchowej; paradoksalne, ale obaj należą do formacji nazywanej tutaj „hetmaństwem z ducha”. Realizują *ethos* polski, sytuując się jednak — w zakresie stanowisk etycznych — na pozycjach przeciwnych. Postawa Żółkiewskiego to wariant obywatelski *ethosu*, postawa Zborowskiego — wariant indywidualistyczny. Być wiernym sobie — w każdej z tych odmian oznacza co innego. W pierwszym przypadku — to przede wszystkim zrozumieć konieczność rezygnacji z własnego indywidualizmu (partykularyzmu) w imię racji uniwersalnych, w drugim — za wszelką cenę utrzymać duchową niezawisłość. Gest Żółkiewskiego nie musi zatem oznaczać przebaczenia. Jest raczej wyrazem uznania i zrozumienia, bez kwalifikacji moralnej czynów i postawy Zborowskiego.

Wbrew opiniom dawnych interpretatorów *Dumy o hetmanie* sądzymy, że scena spotkania hetmana z wielkim buntownikiem ma kluczowe znaczenie dla wymowy ideowej utworu oraz dla zawartego w nim projektu nowego, etycznego człowieka. Żeromski z pewnością świadom jest idealizującego charakteru swoich konstrukcji. Człowiek nowy, etyczny to konstrukcja myślowa przypominająca nieco Weberowski typ idealny. Angielscy teoretycy socjologii, R. Keat i J. Urry, piszą: „Żadne konkretne zjawisko nie odpowiada ściśle typowi idealnemu z trzech zasadniczych powodów. Po pierwsze, każde takie zjawisko będzie posiadać cechy, których typ idealny nie obejmuje. Po drugie, cechy zjawiska uwzględnione w jego typie idealnym przedstawia on we właściwej sobie »oczyszczonej« formie. Po trzecie, nie wszystkie cechy typu idealnego występują w każdej z jego konkretnych egzemplifikacji”⁶. Hetman Żółkiewski i Samuel Zborowski — *exempla* *ethosu* polskiego — różnią się zatem od żyjących niegdyś ludzi. Pisarza zainteresowali jako charaktery, a nie jako konkretne osoby, z ich zmitologizowanych w różnych przekazach biografii czerpał podniecię do stworzenia własnej utopii przyszłości. Ale nawet wzorcowych stanowisk etycznych nie oświetla jednostronnie. Klasycznym przykładem jest omówiona wyżej scena. Dodajmy jeszcze: przeciwstawiając Zborowskiego hetmanowi zapowiada Żeromski nieuchronność stałego ponawiania wyboru postaw oraz pokazuje tych wyborów konsekwencje.

W trzecim rozdziale książki Lubaszewskiej omówione zostały problemy artystycznej konstrukcji *Dumy o hetmanie*. Część z nich podejmowała badaczka już wcześniej.

Prezentacja *ethosu* polskiego wymagała użycia innego języka, nowego sposobu przekazywania. Żeromski wykorzystał tu tradycję eposu, gatunku, który operując bohaterskim tematem z dalekiej przeszłości oraz stylem tyleż wysokim, co uniwersalnym, stanowił dla niego, podobnie jak dla romantyków, najwyższą formę

⁶ Cyt. za: J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*. Cz. 2. Warszawa 1981, s. 522.

„rewelatorstwa”. Cechy te pisarz jeszcze uwydatnił, stosując zabiegi mityzujące obraz świata.

Odwołanie się do różnych tradycji, poetyk i stylów jest zresztą charakterystyczne dla omawianego utworu. Wielość tych związków utrudnia jednoznaczną klasyfikację genologiczną czy stylową. Nie ułatwia też percepcji dzieła. W ujęciu Lubaszewskiej „synkretyzm” *Dumy o hetmanie* jest wypadkową tendencji artystycznych końca wieku XIX. W tytule utworu mamy co prawda nazwę gatunku o długiej, opisanej przez poetykę historyczną tradycji, ale — jak bywa w literaturze modernistycznej — jest to termin-fikcja, formuła zbyt wąska, aby oddać wielorodzajowy charakter konkretnego. Badaczka podważa również dokonany przez Michała Głowińskiego podział młodopolskiej prozy poetyckiej na rapsod i poemat prozą. Według niej w językowym kształcie obu nie ma żadnych istotnych różnic. Podział wspiera się więc na jakichś dodatkowych kryteriach poza językiem. Nadal polemizując z Głowińskim twierdzi, że w młodopolskim poemacie narracyjnym (tak ostatecznie zaklasyfikowano *Dumą o hetmanie*) mamy do czynienia z ekspansją powieściowości, a nie — jak sądzi autor *Powieści młodopolskiej* — z odchodzeniem od tej tradycji. Ekspansywność ta objawia się, zdaniem Lubaszewskiej, m.in. w ukształtowaniu narratora personalnego oraz kreacji bohaterów „niegotowych”. „Tym samym pewien typ epickiej heroizacji został zakwestionowany przez ingerującą w stylizacyjną stałość utworu nowoczesną świadomość powieści” (s. 131).

Najciekawsza w tej partii książki wydaje się teza, że wielorodzajowość i wielostylowość dzieła literackiego nie muszą świadczyć o eklektyzmie, rozumianym powszechnie błęd sztuki. Lubaszewska przekonuje: „tekst *Dumy* to nie jest połączenie różnych gatunków i rodzajów, to raczej posługiwanie się znakami »cudzych głosów«, znakami pewnych gatunków czy gatunkowych stylów” (s. 134).

Swoistość poematu określanego jako „forma form” polega więc na tym, że jego autor posługuje się znakami wartości wytworzonych i funkcjonujących wcześniej, wartości stanowiących gotowy przekaz kulturowy. Lubaszewska proponuje nazywać je idiomami kultury (s. 135).

Opowieść o wyprawie cecorskiej nie jest wynikiem artystycznego przeżycia i odzwierciedlenia wiedzy na jej temat. Żeromski inaczej, niż czynią to typowi pisarze historyczni, np. Kraszewski, korzysta ze źródeł. Fakty podporządkowuje określonej wizji artystycznej, która może być rozumiana jako pochodna indywidualnego przeżycia historii. Nic więc dziwnego, że obraz przeszłości, jaki wyłania się z *Dumy o hetmanie* czy innych utworów Żeromskiego, nie jest ścisłym i obiektywnym przedstawieniem konkretnych zdarzeń. Powiedzmy jednak: nie o historię z podręczników szkolnych tu idzie (choć i ona bywa czyjąś interpretacją), ale raczej o emocjonalny jej wizerunek złożony ze znaków bliskich twórcemu podmiotowi.

W podsumowaniu refleksji na temat *Dumy o hetmanie* Lubaszewska podkreśla raz jeszcze złożoność semantyczną utworu. Skomplikowanie jest również cechą jego artystycznej konstrukcji. Zgodnie z tym monografia utworu Żeromskiego nie jest i być nie może prostym „przewodnikiem interpretacyjnym”, przeciwnie — prowadzi często po nader zawiłych ścieżkach. Zakres podejmowanych w niej problemów, rozwijanych w rozlicznych dygresjach, utrudnia nieraz śledzenie głównych wątków wywodu. Trudność komentowania tego typu przedsięwzięć wynika ponadto z ich czysto interpretacyjnego charakteru. Trzeba wszakże powiedzieć, iż Lubaszewska z właściwą sobie intuicją dostosowuje różne modele badania literackiego — od metod semiotycznych po stylistyczne — do zmieniających się czy też ukazujących w coraz to innym oświetleniu przedmiotów analizy.

Jolanta Żadziko-Sztachelska