

Danuta Mazanowa

Wybrane zagadnienia warsztatu pisarskiego Zofii Kossak-Szczuckiej

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 45, 139-162

1989

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.

DANUTA MAZANOWA

WYBRANE ZAGADNIENIA WARSZTATU PISARSKIEGO ZOFII KOSSAK-SZCZUCKIEJ

Zofia Kossak-Szczucka należy do grona tych pisarzy, których warsztat pisarski cechuje tradycjonalizm sytuujący jej dokonania w nurcie spadkobierców prozy dziewiętnastowiecznej. Świat przedstawiony w jej dziełach organizowany jest przez klasycznego narratora wszechwiedzącego, prezentującego bieg wydarzeń w ciągu chronologicznym; do niego należy też wprowadzanie elementów antecedencji i retrospekcji (ich występowanie nie łamie przy tym zasady chronologii). Narrator usytuowany poza światem przedstawionym relacjonuje zdarzenia i prezentuje bohaterów z zachowaniem pewnego dystansu pozwalającego na wprowadzenie elementów oceny. Najwyraźniej tę zewnętrzną pozycję wobec kreowanej rzeczywistości widać w *Krzyżowcach*, wprowadzono tam bowiem wiele charakterystycznych dla sygnalizowanego zjawiska tytułów rozdziałów (np. w tomie pierwszym rozdziały: I *W którym czytelnik poznaje dobrych rycerzy śląskich*, VI *O zbawczym kościele w srogich górach alpejskich*). Przy tej okazji pojawiają się oceny i sądy wartościujące, np. w tytułach: *Człowiek rozumny*, *Marność człowieka*. Wprowadzone też są elementy antecedencji (np. w tomie pierwszym tytuł rozdziału piątego *...Rychtoli wrócą?... Nierychło... Nierychło...*). Tytuły rozdziałów potwierdzają także fakt obdarzenia narratora autorytetem moralnym, historycznym i historiozoficznym¹, znajdujemy w nich bowiem zarówno epitety stanowiące ocenę bezpośrednią (np. rycerze śląscy są „dobrzy”, klasztor w Alpach „zbawczy”, dowódcy „niepocziwi”, dzieje ludzkości „niegodne”), jak i sformuło-

¹ Przyjmuje się ten termin za: M. Głowiński, *Powieść i autorytety*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 9 - 34.

wania o szerszym zakresie: *Zachód oderwał się od korzeni...*, *Ślady Boga. Krzyżowcy* stanowią tu przykład jaskrawy. Ten zabieg konstrukcyjny przydaje powieści pewien ton patetyczny; wrażenie, że występuje tu klasyczny dziewiętnastowieczny narrator narzuca się z nieodpartą oczywistością. W innych utworach nie jest ono tak silne. W większości dzieł obdarzonych tytułaturą rozdziałów (pisarka zrezygnowała z niej np. w powieściach *Legnickie pole*, *Suknia Dejaniry*, *Błogosławiona wina*) tytuły na ogół stanowią bezpośredni autorski komentarz, podkreślając np. wymowę ideową utworu, lub pełniąc funkcję informacyjną wobec jego treści, antycypując akcję. Także w obrębie rozdziałów narrator zachowuje autonomię. Podobnie wygląda ten problem w utworach wspomnieniowych (*Pożoga*, *Z otchłani*, *Pątniczym szlakiem*), jednakże obocznie wobec uprzednio prezentowanego typu narracji występuje wówczas narrator wypowiadający się w pierwszej osobie liczby pojedynczej lub mnogiej, wyraźniej jeszcze pełniący funkcję autorskiego rezonera. Można go bez obawy popelnienia błędu utożsamić z autorką. Czasami te bezpośrednie odautorskie wypowiedzi podane zostają w formie bezosobowej, zwłaszcza wtedy, gdy określają stany psychiczne pisarki, np. w tomie *Pątniczym szlakiem* Kossak-Szczucka pisze:

Z uczuciem odprężenia, fizycznej niemal ulgi opuszcza się Judeę, ziemię tragiczniejszą nad wszystkie, by przybyć do Galilei².

Prezentując zaś uczucia związane z pielgrzymką do Grobu Jezusa, stwierdza:

Napatrzywszy się do syta, można wyjść. Przystanąć koło barłogu muzułmańskiego stróża i tam borykać się z ogarniającą duszę rozpaczą i zwątpieniem — nie w Boga, lecz w istnienie chrześcijan na świecie³.

We wszystkich dziełach Kossak-Szczuckiej na narratorze spoczywa obowiązek takiego konstruowania świata przedstawionego, aby tworzył on jednolitą, podporządkowaną logice i prawdopodobieństwu całość. Wynika to z dążenia pisarki do realizmu. Trzeba podkreślić fakt świadomego sugerowania przez nią, że świat przedstawiony stanowi odpowiednik konkretnej rzeczywistości. Przejawia się to w trosce o szczegóły, o dokładne określenie czasu i przestrzeni, w dbałości o

² Z. Kossak, *Pątniczym szlakiem*, Warszawa 1959, s. 165.

³ Tamże, s. 114.

prawdę lub choćby prawdopodobieństwo historyczne, psychologiczne i logiczne konstrukcji zdarzeń i postaci. Omawianą twórczość charakteryzuje maksymalne zbliżenie utworu literackiego do realnie istniejącego zjawiska. Między innymi wynika to z komponowania świata literackiego w ścisłej zależności od autentycznych źródeł, często z ich bezpośrednim włączeniem w dzieło. Jeśli z tak, jak np. Skarga w *Złotej wolności*, wykreowaną postacią (a więc postacią literacką, która mówi językiem swego historycznego pierwowzoru i znajduje się w sytuacjach zgodnych z faktami dziejowymi) zbiega się wydarzenie w historycznie potwierdzonym czasie i przestrzeni, ściśle w utworze określonym, to w recepcji czytelniczej sfera przynależąca już do czystej fikcji literackiej (np. monologi wewnętrzne bohaterów) nabiera cech konkretnej rzeczywistości. Posłużmy się tu charakterystycznym przykładem. W tomie *Bursztyny* mieści się opowiadanie *Na paryskim bruku*; zarysowała w nim pisarka sytuację spotkania Mickiewicza z chłopcem pracującym w redakcji „Pielgrzyma Polskiego”. Rozmowa i pytania o Polskę, której chłopiec-Polak nie zna, dają Mickiewiczowi impuls do podjęcia kolejnej decyzji pisarskiej (czytelnik wie z kontekstu, że chodzi o *Pana Tadeusza*). Realizm tego obrazu wynika z dokładnie zarysowanego kolorytu lokalnego. Kossak-Szczucka zaprezentowała ulicę paryską w wiosenny dzień, podała historycznie potwierdzone fakty: sposób reagowania Francuzów na polskich emigrantów, spory w środowisku „Pielgrzyma Polskiego” itp. Na tym tle prawdopodobieństwa nabiera zarówno postać chłopca, jak i jego spotkanie z poetą. Przeciętny czytelnik wie o nostalgii Mickiewicza, za rzeczywistość poczyta więc jego kreację, walor realizmu otrzyma monolog wewnętrzny:

Och, wrócić tam, ukochany kraj lat dziecińczych jeszcze raz w życiu, bodaj przez chwilę zobaczyć⁴.

W tej sytuacji narracyjnej realistyczna wydaje się przypisana tu motywacja decyzji podjęcia przezeń pracy nad *Panem Tadeuszem*.

Ten sposób konstruowania rzeczywistości powoduje, że odbiorcy jawi się w miarę konkretny obraz, otrzymuje on na ogół jednoznaczną odpowiedź na pytania dotyczące prezentowanych zjawisk. Tekst dokładnie określa gdzie, kiedy, dlaczego, w jaki sposób, w jakich okolicznościach (a często i z jakim skutkiem) doszło do takich czy

⁴Z. K o s s a k, *Na paryskim bruku*, [w:] *Bursztyny*, Warszawa 1967, s. 218.

innych wydarzeń. Świat przedstawiony uwolniony jest dzięki temu od niespodzianki, niejako „oswojony”, utwór zaś staje się łatwiejszy w odbiorze czytelniczym, uwalnia bowiem odbiorcę od konieczności wypełniania miejsc niedookreślonych⁵. Czytelnik otrzymuje przy tym dzieło jednoznaczne w swej wymowie; pisarce na tej jednoznaczności zależało. W konsekwencji powstały niejednokrotnie utwory dydaktyczne czy wręcz tendencyjne. Występujący często komentarz autorski – zjawisko charakterystyczne dla powieści tendencyjnej – poświadcza ten fakt. Ów komentarz potwierdza dodatkowo dążenie pisarki do unikania wieloznaczności (zwłaszcza ideowej i szczególnie w stosunku do adresata młodego). Rola komentarza najwyraźniej uwidoczniła się w *Warnie*; w *Zakończeniu* do tego utworu przedstawione zostały jego najważniejsze tezy. Podobnie wygląda sytuacja w *Krzyżowcach*, a więc w dziele bez wątpienia artystycznie doskonalszym. Ono również zawiera rozdział *Zakończenie*, przynoszący deklaratywną wypowiedź m. in. na temat wierności obrazu literackiego wobec rzeczywistości historycznej oraz ocenę krucjat. Kossak-Szczucka pisze tu np.: [Krucjata] „była straszliwym skrótem o g ó l n y c h d z i e j ó w l u d z k o ś c i”⁶. Pośrednio odpowiada więc na pytanie o cel, dla którego podjęła temat wypraw oraz ujawnia własny sąd dotyczący procesu dziejowego. Przywołane tu komentarze stanowią przykład kolejnego elementu konstrukcyjnego, wpływającego na realizację realistycznych – w zamyśle autorskim – utworów. Realizm tylko pozornie zostaje zachwiany w utworach typu hagiograficznego, gdyż zmiana gatunku literackiego decyduje w tych przypadkach o odmiennym ujęciu świata przedstawionego i zmusza badacza do szukania innej wewnętrznej logiki tekstów. Świat w tych utworach – w przypadku odstępstw od konwencji realistycznej, zresztą niezbyt częstych – rządzi się prawami gatunku literackiego. Najistotniejsza wtedy kwestia tzw. wydarzeń i zjawisk cudownych mieści się w ramach uprawnień hagiografii, choć i tutaj Kossak-Szczucka usiłuje wielokrotnie znaleźć racjonalne uzasadnienia. Ma zresztą prawo funkcjonować w tych przypadkach kategoria prawdopodobieństwa uwarunkowanego kulturowo względami religijnymi twórcy i odbiorcy.

⁵ Przyjmuje się ten termin za R. Ingardenem.

⁶ Z. K o s s a k, *Krzyżowcy*, Warszawa 1973, s. 422.

Z dążenia do prezentowania świata literackiego jako odpowiednika konkretnej rzeczywistości pozaliterackiej wynika fakt, że fikcja literacka podlega w omawianym piarstwie kryterium zdrowego rozsądku i wymogom prawdopodobieństwa. Sygnalizowano, w jaki sposób prezentowane są np. postacie bohaterów historycznych. Podobnie ma się sprawa z bohaterami nie mającymi odpowiedników jednostkowych w świecie rzeczywistym. W tym przypadku decydująca rola przypada kryteriom psychologicznej wiarygodności i typowości (w sensie historycznym) w obrębie grupy społecznej, z której bohaterowie się wywodzą.

Fabula wątków „fikcyjnych” (w przyjętym znaczeniu: innych niż historyczne) jest uzależniona i sprawdzalna w warstwie historycznej utworów, jej wiarygodność opiera się na ogół na prawdopodobieństwie i historycznej możliwości zaistnienia.

Pisarstwo Kossak-Szczuckiej cechuje dynamizm wynikający zarówno z wartkiej na ogół akcji, wielości wątków i bohaterów, jak i specyficznego opisu tła zdarzeń. Charakterystyczne są np. opisy przyrody, prawie zawsze prezentowane z wyeksponowaniem ruchu. Zjawisko to może dokumentować choćby opis pustyni z *Krzyżowców*:

Oto czerwona pustynia słona, gdzie grunt podobny jest do zaszuszonej rozsypanej krwi. Na wierzch krwawej ziemi wykwita sól białym błyszczącym nalotem. [...] Inną niż słona – ruchliwą, zmienną, lotną jest pustynia piaszczysta. Oczy umęczonych wojsk tęci uludami. Ukazuje w oddali drgający w powietrzu zwid barwny, ostry, wyraźny. Jeruzalem upragnione, studnie pełne wody, gaje drzew, zielone łąki i wzgórza [...] Cała pustynia drga c�dźwiękiem niby pokryta metalicznymi strunami⁷.

Błogactwo i różnorodność określeń ruchu, życia i wręcz aktywności tła w stosunku do bohaterów ma oczywiste konsekwencje dla utworów.

Świat przedstawiony w dziełach Zoffi Kossak-Szczuckiej konstruowany jest zazwyczaj w oparciu o zapis dokumentalny, stanowiący najczęściej punkt wyjścia dla utworu a jednocześnie jeden z jego wątków (w utworach nawiązujących do materiału historycznego stanowi: on tzw. wątek historyczny), paralelny do wątku nazwanego tu umownie fikcyjnym. Utwory cechuje kompozycja zamknięta. Wyraźne i naturalne jest zawiązanie akcji wątków i ich rozwiązanie (np. śmierć głównych bohaterów *Warny*, *Legnickiego pola*, *Przymierza*, zdobycie Konstantynopola przez Turków, a więc osiągnięcie przez nich celu w

⁷ Tamże, s. 56–57.

Puszkárzu Orbaño, ustabilizowanie sytuacji bohaterów w *Krzyżowcach* itd.). W *Krzyżowcach* dochodzi pewien moment szczególny. Pisarka dopowiada tam czytelnikowi – wykorzystując możliwości dane przez rozdział zatytułowany *Zakończenie* – te fakty, które nie zmieściły się w obrębie fabuły dzieła (nie zakłócając zresztą swoją nieobecnością jego struktury zamkniętej). Padają tam więc zdania – dopowiedzenia typu:

Królestwo Jerozolimskie przetrwało dwieście lat. [...] Arnuld de Rohes nie cieszył się długo uzyskanym dostojenstwem. Stolica Apostolska przysłała jako patriarchę Daimberta, arcybiskupa z Pizy. [...] Rajmund St. Gilles osiadł z żoną w Tripoli. Umarł w pięć lat później z tęsknoty za ukochaną Tulużą⁸.

Sugerują te zdania także możliwość podjęcia kolejnych wątków i atrakcyjność tematu dla samej autorki, co potwierdziła ona kontynuując cykl powieściowy o wyprawach krzyżowych. Podstawowym elementem łączącym tomy wchodzące w jego skład (tj. *Krzyżowców*, *Króla trędowatego* i *Bez oręża*) jest temat kolejnych wypraw i walki o zdobycie i utrzymanie Ziemi Świętej. Jedność tematyczna umożliwia tu użycie terminu: trylogia o krzyżowcach, jednak ograniczone wewnętrzne powiązania między tymi utworami, odmienne motywy, postacie i czas akcji powodują częstsze używanie przez badaczy określenia: cykl powieściowy. Przy tym w pisarstwie Kossak-Szczuckiej nadrzędny tu termin „krzyżowiec” funkcjonuje jako słowo-klucz⁹ i pojawia się również w innych utworach, określając np. walczących w imię wiary bohaterów *Legnickiego pola* i *Warny*. Użycie terminu „trylogia” zostaje natomiast uprawomocnione przez występowanie w kolejnych powieściach cyklu odniesień, nawiązań i reminiscencji do pierwszego utworu. Na przykład w powieści *Król trędowaty* w scenie rozmowy między Baldwinem a arcybiskupem Tyru Wilhelmem powraca postać Godfryda jako symbolu krzyżowca. Ożywa także postać króla Baldwina I. Omawiając sytuację królów jerozolimskich i Ziemi Świętej, arcybiskup stwierdza:

My się tu czujemy panami. A Bóg tego nie pochwała. Nie mogą pomieścić się razem Król Niebios i król ziemi... Godfryd lotaryński rozumiał to prawo. Nie chciał korony. Zwał się strażnikiem Grobu Świętego. W ubóstwie żył. [...] Baldwin I był niezrównanym

⁸ Tamże, s. 422.

⁹ Por. K. W y k a, *Słowa – klucze*, [w:] *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 198 – 234.

władcą. Mądry, przewidujący, nazbyt może cielesny i rozkochany w zbytku, ale król. On stworzył państwo jerozolimskie¹⁰.

W kolejnych powieściach cyklu występują też potomkowie bohaterów wcześniej zaprezentowanych, np. w powieści *Król trędowaty* pojawia się Rajmund z Tripoli, wnuk Rajmunda St. Gilles, co w obrębie tekstu zostało wyeksponowane. Rajmund – pisze Kossak-Szczucka – „z twarzy przypominał dziada, Rajmunda St. Gilles, pana Tuluzy, usposobienia jednak po nim nie odziedziczył. O ile tamten był porywczy, o tyle ten opanowany, trzeźwy, spokojny, rozważny”¹¹. W kolejnych partiach tekstu ta opozycja między obu Rajmundami została rozwinięta.

Podobnie wygląda sprawa z Filipem, księciem Flandrii, wnukiem Roberta Krzyżowca – jak czytamy w *Królu trędowatym* – „zgoła doń zresztą niepodobnym”¹². Bohaterowie tej powieści mają też świadomość swej łączności z pierwszymi krzyżowcami. Określenia typu „nasi dziadowie” oraz porównywanie się bohaterów z poprzednikami jest bardzo częste. Częste są też opowieści o pierwszych krzyżowcach, np. Robert de Corbier wspominając zdobywanie Jerozolimy przywołuje postać Godfryda, jego brata, Floriny i innych. Tożsamość miejsc wywołuje w świadomości bohaterów skojarzenia z przeszłością, np. Baldwin wspomina pierwszych będących w Bazylice Grobu Pańskiego (świątynia stwarza sytuację do wprowadzenia w obręb utworu obrazów z przeszłości). W powieści *Król trędowaty* w specjalny sposób odżywa też postać branki tureckiej wziętej pod Mamistrą (a więc Idy de Hainaux z *Krzyżowców*), babki emira Naim al Bara. Poświęca się tu jej osobie więcej miejsca niż w *Krzyżowcach*.

Również w tomie *Bez oręża* zachowana jest z *Krzyżowcami* podobna więź, a kolejna wyprawa ujęta zostaje jako kontynuacja pierwszej. Kossak-Szczucka pisze: „I powtórzył się cud, ten sam co przed stu laty w Clermont. Odżył okrzyk: Bóg tak chce!”¹³. Omówione też zostają dzieje królestwa jerozolimskiego. W nawiązaniu do *Zakończenia z Krzyżowców* wspomniana jest np. postać Arnolda de Rohes i po raz kolejny przywołana zostaje Ida de Hainaux, tym razem jako babka

¹⁰ Z. Kossak, *Król trędowaty*, Warszawa 1973, s. 43.

¹¹ Tamże, s. 51.

¹² Tamże, s. 56.

¹³ Z. Kossak, *Bez oręża*, Warszawa, 1973 s. 10.

Roberta de Hainaux. Bohaterowie *Bez oręza* są świadomi dziedzictwa przodków i wspólnoty losów. „I my zginiemy, jak zginęli tamci”¹⁴ – mówi – przyjmując świadomie ciężący na nim obowiązek walki do końca – Jan de Brienne w charakterystycznie zatytułowanym rozdziale *Historia się powtarza*. Sygnalizowane tu więzi wewnętrzne między tekstami trzech powieści o wyprawach krzyżowych są liczne i zapewniają utworom pewną spójność także w warstwie fabularnej.

Warto również przypomnieć tomy będące zbiorami utworów jednostkowych, stanowiących uporządkowane całości, jak: *Szałeńcy Boży*, *Bursztyny*, *Nieznany kraj*, *Rok polski*, *Troja Północy*, i określić elementy decydujące o ich wewnętrznej spójności. Syntetyzując, trzeba stwierdzić ich egzemplifikującą w stosunku do procesów dziejowych rolę. Tomy te, zawierające nierzadko utwory odmienne gatunkowo, porządkuje pewna myśl natury historiozoficznej oraz układ chronologiczny. Wchodzące w ich obręb utwory powstawały niejednocześnie. Zebrane w pewnym momencie przez pisarkę w zbioru pozwalają na manipulowanie powiększające ich zakres lub na opuszczanie poszczególnych tekstów, o czym świadczą kolejne edycje tomów *Nieznany kraj* i *Bursztyny*. Na ogół te zmiany wynikały z oddziaływania sytuacji natury pozaliterackiej. Pozwala na nie otwarta – w ramach zachowanej idei porządkującej – forma zbioru. Świat przedstawiony w tych dziełach stanowi ilustrację dziejów, tradycji, wierzeń i kultury narodu polskiego i chrześcijaństwa. O doborze cząstkowym na ogół decyduje stopień ważności wydarzenia i postaci, oczywiście według hierarchii przyjętej przez pisarkę.

Sygnalizując tutaj sprawy kompozycji utworów łączonych w cykle, podkreślono nadrzędność idei jako elementu porządkującego. Faktem jest, że właśnie ta kategoria decyduje o konstrukcji innych części świata przedstawionego, w tym o wprowadzeniu motywów i kreacjach bohaterów. W pisarstwie Kossak-Szczuckiej najistotniejsze wydają się funkcje poznawcza i dydaktyczna. Ta druga decyduje chyba o stosowaniu w nim zasady kontrastu. Dlatego częstym zabiegiem konstrukcyjnym jest wprowadzenie choćby pary różniących się mniej lub bardziej bohaterów. Charakterystyczne są powtarzające się wątki i

¹⁴ Por. też: D. Mazanowa, *Zofii Kossak pisarstwo w służbie narodu*, „Kierunki” 1985, nr 27 s. 6.

motywy dwu braci (czy bliskich krewnych), a także par postaci pełniących te same funkcje społeczne (stojących na tym samym szczeblu drabiny społecznej), służące pisarce do przeprowadzenia tez, np. o decydującej roli cech osobowych człowieka w kształtowaniu jego losu, do ukazania wzorców postaw godnych naśladowania itd., wreszcie do konstruowania akcji dynamicznych, jak to ma miejsce np. w *Sukni Dejaniry*. Różniący się charakterologicznie bohaterowie powieści przyczyniają się tam do powstania jednego z głównych konfliktów, który w konstrukcji utworu okazuje się elementem kształtującym podstawową akcję. Tutaj konflikt wynika z bezpośrednich relacji interpersonalnych. Inaczej ta sprawa wygląda np. w *Puszkarzu Orbano*; tam główni przeciwnicy sultan i basileus (w strukturze dzieła postacie symetryczne) nie spotykają się nigdy bezpośrednio, ale pełniąc rolę przywódców dwu obozów, symbolizują sprzeczne racje. Również książęta Henryk i Konrad z *Legnickiego pola* stają się wyrazicielami przeciwnych racji politycznych, choć konflikt wyraża się również w bezpośrednim starciu słownym obu bohaterów. Jeszcze inna jest pozycja dwu braci z powieści *Złota wolność*. Przewodząc dwu przeplatającym się wątkom (w ramach nadrzędnego wątku „rodzinnego”), obrazują efekt wpływu animatorów dziejów na jednostkowe losy człowieka. Są w tym kontekście postaciami pasywnymi (choć w obrębie własnych wątków mają charakter aktywny). Poddając ich oddziaływaniu odmiennych obozów polityczno-ideowych, pisarka wykorzystała więc w interesujący sposób powtarzany często motyw. Pary kontrastowo zestawionych bohaterów funkcjonują również jako postacie drugoplanowe lub epizodyczne, np. kardynałowie Oleśnicki i Cesarini w *Warnie* uosabiający przeciwstawne racje polityczne czy księża Boboła i Podolec w *Sukni Dejaniry* prezentujący odmiennie postawy moralne.

Wewnętrznym psychologicznym i ideowym przeciwieństwem towarzyszy często kontrast zewnętrzny, bardziej wyraźny w opisie zachowań niż wyglądu, np. podobnych do siebie zewnętrznie kardynałów Oleśnickiego i Cesariniego z *Warny* różni zachowanie. Oleśnickiego charakteryzuje spokój i opanowanie. Kossak-Szczucka pisze: „Odzywał się rzadko, a gdy mówił, głos jego miał podźwięk stali”¹⁵. Zaś impulsywny Cesarini mówi często i z żarem, odzywa się „gromko”, „gorzko”, pyta

¹⁵ Z. K o s s a k, *Warna*, Warszawa 1958, s. 10.

„szydlerczo”, patrzy „iskrzącym wzrokiem”¹⁶. Również Konstantego i Kazimierza Korsaków z *Sukni Dejaniry* łączy „harda, pańska uroda, smągła i bujnie wyrosła”¹⁷. Wygląd zewnętrzny nie różnicuje także bohaterów *Legnickiego pola*. Cechy zewnętrzne kontrastują natomiast Konstantego Dragazesa i Muhammeda II z powieści *Puszkarz Orbano*. Generalnie jednak prozopografia, odgrywając pewną rolę w konstruowaniu postaci bohaterów, nie służy ich kontrastowaniu w omawianych parach. Istotniejsza tutaj jest etopeja, choć niewątpliwie pewne elementy prozopograficzne wpływają na wywołanie określonych stanów emocjonalnych czytelnika, usposabiając go przychylnie lub wywołując dystans wobec postaci. Dotyczy to jednak nielicznych, mocno osadzonych w tradycji językowej i literackiej określeń typu: „okrutne oczy”, „ujmująca postać”, „dźwięczny głos”, „lica anioła” itp. Najwyraźniej zarówno wyczucie stylistyczne, jak i dobry smak artystyczny nie pozwalają pisarce na ich nadużywanie. Dzięki temu unika niebezpieczeństwa zbyt wulgarnej tendencyjności.

Podobnie ograniczoną rolę w porównaniu z charakterystyką pośrednią odgrywa charakterystyka bezpośrednia. Prezentacja bohaterów odbywa się głównie poprzez ich wzajemną konfrontację w działaniu lub poprzez starcia słowne. Zasadzie kontrastu w konstruowaniu bohaterów towarzyszy w omawianym piśmiectwie pewna ich typowość. Wielokrotnie łączy się to z problemem idealizacji i mitologizacji zdarzeń i postaci. Oprócz więc pojawiających się idealnych typów rycerza-krzyżowca, Polaka-patrioty, kobiety-matki i żony, duchownego-przywódcy moralnego i politycznego itp. funkcjonują pewne ich odmiany i warianty i – przy wykorzystaniu zasady kontrastu – negatywne odpowiedniki. Wbrew twierdzeniom niektórych krytyków, piśmiectwo Kossak-Szczuckiej nie jest w tym zakresie ubogie. Pewną ilustrację bogactwa typów i odmian bohaterów daje przegląd postaci kobiecych. Ich sylwetki wypełniają przestrzeń między ideałem, jakim jest Maryja, a biblijną Ewą – symbolem upadku. Są więc żonami i matkami, idealnymi narzeczonymi i kochankami. W powieściach o krzyżowcach pisarka przekroczyła granicę stereotypu matki-Polki i żony-Polki i stworzyła szczególnie interesujące i różnorodne postacie

¹⁶ Tamże, s. 84–85.

¹⁷ Z. Kossak, *Suknia Dejaniry*, Warszawa 1958, s. 11.

kobiece. Tam też za ich pośrednictwem podniosła tzw. kwestie kobiece, w tym wypowiedziała się na temat erotyzmu. Typowość bohaterów nie stanowi więc elementu ograniczającego i deprecjonującego omawiane pisarstwo. Wynika – podobnie jak tendencje realistyczne – z zamysłów dydaktycznych wobec odbiorcy i ułatwia jednoznaczne formułowanie ocen i sądów moralnych. Wypowiedź nie jest więc nastawiona na własną organizację artystyczną, lecz na przekazanie określonych sensów natury historiozoficznej czy moralnej.

Charakterystyczny jest dobór wydarzeń, a więc i konstruowanie fabuły. Opiera się ona na zasadzie wyboru momentów ważnych lub wręcz przełomowych w dziejach narodu polskiego i chrześcijaństwa. Fabuła literacka rozwija zazwyczaj elementy zawarte w źródle historycznym tekstu. Dobór zdarzeń i postaci o dużej randze w hierarchii dziejowej, wzmacniając wagę podniesionych problemów, dynamizuje akcję. Zasób elementów stanowiących budulec (a więc materiał tematyczny) podlega na ogół typowej literackiej parafrazie. Zdarza się jednak również bezpośrednio jego wkomponowanie w obręb tekstu (np. autentyczne wypowiedzi Skargi w *Złotej wolności*, tekst *Biblii w Przymierzu*, testament Władysława Warneńczyka w *Warnie*, fragment kronik historycznych w *Troi Północy* itp.). W tych przypadkach pisarka wplata tekst obcy, stosując jedynie zabiegi stylistyczne, umożliwiające współgranie własnych słów z cytowanymi lub wręcz posługuje się cytatem, często podając źródło przytoczenia lub wyodrębniając graficznie tekst zapożyczony. Najczęściej słowo zapożyczone służąc poparciem tez autorskich ma walor autorytatywny.

Wielowątkowa struktura większości utworów Zofii Kossak-Szczuckiej oraz wprowadzenie przez autorkę bohatera jednostkowego i zbiorowego rodzi niebezpieczeństwo zatracenia wewnętrznej spójności dzieł. Pisarka unika szczęśliwie potknięć tego rodzaju. Koherencję zapewnia zasada zdrowego rozsądku, logiki i prawdopodobieństwa oraz podporządkowanie poszczególnych elementów nadrzędnym ideom dzieła. Fabuła utworów rozwija się najczęściej według porządkującej zasady chronologii, poszczególne zaś wątki występują naprzemiennie. Wydarzenia i postacie mają naturalnie tłumaczącą się względami logicznymi motywację. Pisarstwo Kossak-Szczuckiej w zasadzie wolne jest od zjawisk typu *deus ex machina*. Wszelkie nagłe zwroty akcji znajdują logiczne uzasadnienie w obrębie tekstu. Również epizody

podlegają tym kryteriom uzasadniającym ich byt i służą celom głównym dzieła, poszerzając obraz całości i wzbogacając go o elementy istotne. W pewnych przypadkach większe z nich wkomponowane zostały w taki sposób, że można je wyizolować z tekstu i nadać im byt samoistny (np. w *Złotej wolności* sceny najazdu przeoryszy na niesumiennego rządcę). Kunszt mistrzowski, rozmach i swoboda cechują opisy tła i scenerii wydarzeń. Trosce o szczegóły towarzyszy ich drobiazgowo, bogatym językiem operująca prezentacja. Tło ukazane jest zarówno w sposób panoramiczny, z zachowaniem szerokiej perspektywy, jak i przez skupienie uwagi na pewnych szczegółach ukazanych w zbliżeniu. Często stosowane jest przechodzenie od ogólnego obrazu do istotnego z określonych powodów szczegółu. Na przykład prezentując Sapiehę w pierwszych scenach *Błogostawionej winy* kreśli Kossak-Szczucka barwny obraz jego postaci, aby skupić uwagę na „zgaszonej twarzy”¹⁸, a opisując jego drugą pielgrzymkę do Rzymu szeroko zarysowany opis przyrody pointuje wizerunkiem zająca siedzącego w przydrożnym rowie. W *Warnie* zaś scena rozmowy króla z kardynałem Oleśnickim celowo rozbita zostaje przez skoncentrowanie uwagi Władysława na pierścieniu noszonym przez duchownego a należącym ongiś do królowej Jadwigi, duchowej matki młodego władcy.

Owe szczegóły pełnią ważną funkcję; budują nastrój, tworzą naturalną motywację dla wprowadzenia antycypacji i retrospekcji, stanowią elementy profetyczne, pełniej charakteryzują postacie, wreszcie występują w roli symbolu lub skrótu ideowego. Nacechowane sensami naddanymi sterują myślą odbiorcy w kierunku pożądanym przez autorkę. Są czytelne i jednoznaczne, czasami wręcz banalne.

Osobne miejsce w dziele Kossak-Szczuckiej przyznać trzeba kategoriom tragizmu i komizmu. Wielu krytyków zarzucało pisarce brak tych pierwiastków, co nie wydaje się słuszne. Oczywiście komizm np. jest prawie niezauważalny przy pobieżnej lekturze tekstów, bo występuje rzadko i zazwyczaj ograniczony bywa do dowcipu językowego, służącego charakterystyce postaci, choć pojawia się też dowcip sytuacyjny. Charakterystyczny jest pod tym względem np. fragment młodzieńczego opowiadania z 1912 r.:

Bardzo elegancki oficer z pułku huzarów czy też nawet ułanów wracał z sąsiedztwa do koszar późnym wieczorem i natknął się nagle na te same siedem wilków (zawsze

¹⁸ Z. Kossak, *Błogostawiona wino*, Warszawa 1958, s. 55.

trzymały się razem i zawsze były natarczywe). Tym razem obsiadły sanie wokół i kłapały tylko zębami wielce nastrojowo. Huzar z broni (dwojakiej: białej i palnej) użytku nie śmiał zrobić, aby przypadkiem bestii nie rozdrażnić. W ten interesujący sposób przesiedzieli przez całą noc; pod koniec młodzian kłapał zębami lepiej i głośniej niż napastnicy, osiwał, dostał nerwowego sieku w twarzy, a na drugi dzień podał się o przeniesienie do innego puiku¹⁹.

Dowcip pozwala tu na zachowanie dystansu wobec wydarzenia i bohatera. W tym samym utworze pojawia się opowieść o tchórzliwym młodzieńcu, który w obawie przed wilkami traci resztki zdrowego rozsądku. Poczynania jego charakteryzują dowcipne stwierdzenia typu: „siedem razy bez pauzy wykropił w zdumione niebo”, „Wilkołak! – jęknął Wydurnał – choć w ogóle był materialistą”²⁰. Humor i parodia służą więc charakterystyce postaci i zapobiegają powstaniu wrażenia grozy, uprzedzając niejako odbiorcę o sytuacji i zapowiadając tym samym w miarę szczęśliwe rozwiązanie akcji. Generalnie służą tym właśnie celom również w innych utworach. W *Błogostawionej winie* np. grozę nocnej sceny, w której przedstawiona została nieudana próba odebrania obrazu kodeńskiego przez syna i brata Sapięhy, rozładowuje dialog obu niedoszłych porywaczy na temat nierozpoznanej przez nich postaci, która zmusiła ich do ucieczki (czytelnik wie, że był to Sapięha):

Upiór to czy diabeł?

– Diabeł by krzyża nie dzierzył i w kościele nie śmiał być.

– Anioł też nie był na pewno... Od tego głosu nogi się pode mną trzęsą... Laboga! Tur by lepiej nie zaryczał...²¹.

Czasami dowcip służy ujawnianiu różnic w poglądach bohaterów. Taką sytuacją istnieje w kreacji postaci świętego Franciszka w powieści *Bez oręża*. Jego witalność powoduje sytuacje komiczne. Komizm określa przy tym nie tyle tego bohatera, ale relacje między nim a światem. Kategoria ta – trzeba jednak wyraźnie podkreślić – w omawianej twórczości nie występuje zbyt często. Analogicznie ograniczoną rolę odgrywa w niej także ironia, zwłaszcza zaś operowanie ironicznym epitetem (zarówno przez narratora, jak i bohaterów). Wspomniany częściej bohater opowiadania *O wilku mowa*, Wydurnał,

¹⁹ Zośka [Z. Kossak], *O wilku mowa* (Korespondencja z Kresów), „Wieś i Dwór” 1912, z. 1, s. 27.

²⁰ Tamże, s. 28.

²¹ Z. Kossak, *Błogostawiona wino...*, s. 170.

charakteryzowany jest np. ironicznie przez określenia „młody lew”, „młody człowiek o wybitnych zaletach tak zewnętrznych, jak wewnętrznych”²². Ironicznego wydźwięku nabiera też choćby epitet „rzetelnie” użyty w wypowiedzi kardynała Zebrzydowskiego w powieści *Z miłości*. Kardynał mówi o swych zamiarach dotyczących budowy Kalwarii:

Chcąc Kalwarię moją rzetelnie uświęcić, wysłałem przed rokiem trzy korabie do Ziemi Świętej po ziemię, by palestyńskim prochem cmentarz i stateczki wysypać²³.

Kontekst sytuacyjny decyduje o ironii epitetu. Podobna sytuacja występuje w powieści *Suknia Dejaniry* i dotyczy mowy pogrzebowej nad grobem kasztelana Jana Korsaka. Groźny, złośliwy, dokuczliwy, powszechnie nienawidzony pan przekształca się w niej w „nieodżałowanego”, „gorejącego blaskiem cnót” itp.²⁴ Z biegiem lat tego typu forma ironii sytuacyjnej zastępuje niemal całkowicie ironiczny epitet z pierwszych utworów Kossak-Szczuckiej.

Generalnie trzeba stwierdzić, że – poza pierwszymi młodzieńczymi opowiadaniem – nie ma w omawianym piśmarstwie elementu śmieszności. Jest humor, ale nie ma bohatera ośmieszonego, a tym bardziej wyśmianego. Wynika to oczywiście z przesłanek ideowych, z szacunku dla każdego człowieka. Efektem takiego podejścia jest fakt, że cechom, którym można przypisać śmieszność w tym piśmarstwie towarzyszy na ogół tragizm. Na przykład zazdrość o żonę, charakteryzująca bohatera *Krzyżowców*, Omera, nie tylko doprowadza go do czynów zbrodniczych, ale wpływa na takie ukonstytuowanie jego sylwetki psychicznej, że uwypuklony zostają tragizm, zaślepienie i okrucieństwo, będące pochodnymi zazdrości. Bohater Kossak-Szczuckiej może się więc uśmiechać, śmiać i radować, może znaleźć się w sytuacji komicznej, ale sam nie jest śmieszny lub ośmieszony.

Druga z wspomnianych kategorii – tragizm – w formie klasycznej nie może istnieć w analizowanym piśmarstwie z oczywistych powodów ideowych. Nie ma więc fatum i nieodwracalnej determinacji, występują natomiast bohaterowie i sytuacje tragiczne jako rezultat sprzeczności między racjami moralnymi, uczuciowymi, historycznymi, religijnymi, głównie zaś jako efekt walki dobra i zła. Pojawiają się konflikty między

²² Z. Kossak, *O wilku mowa...*, s. 28.

²³ Z. Kossak, *Z miłości*, Warszawa 1958, s. 19.

²⁴ Z. Kossak, *Suknia Dejaniry...*, s. 40.

wyznanymi ideałami a ograniczeniami wynikającymi z realiów życia. Trzeba podkreślić, że tragizm towarzyszący bohaterom Kossak-Szczuckiej może ich uwznioślić, gdy cierpią w imię ideałów (np. Warnieńczyk w *Warnie*, kobiety z tomu *Z otchłani*). Cierpienie w tych przypadkach zbliża człowieka do ofiarującego się za ludzkość Chrystusa, do jego ofiary prześlągalnej. Kiedy zaś tragizm wynika z osobistych win i niedoskonałości (np. w kreacjach postaci Swenona i Floriny w *Krzyżowcach*, Sebastiana Pielsza w *Złotej wolności*, Benigny de Lusignan w *Królu trędowatym*, Konstantego Korsaka w *Sukni Dejaniry*), mamy do czynienia jakby z „prywatnym” cierpieniem, zbliżonym do kary, pozbawionym właściwości oczyszczających a przez to moralnie pomniejszonym. W pierwszym przypadku częste są pisarskie odwołania do ksiąg biblijnych i do postaci męczenników, wobec tych sytuacji zaczyna funkcjonować pojęcie katharsis. W drugim przypadku brak takich skojarzeń. Tym samym wprowadza pisarka określone oceny moralne bohaterów.

Na wartość estetyczną dzieł Kossak-Szczuckiej wpływa w decydujący sposób język. Tę warstwę utworów należy cenić niezwykle wysoko w uznaniu dla malarskości, bogactwa słownika, indywidualizacji i stylizacji wypowiedzi.

Pisarka posługuje się na ogół językiem z lekka tylko archaizowanym lub stylizowanym, i to głównie w warstwie dialogowej i monologach (także wyrażanych w mowie pozornie zależnej). W przypadku odstępstw od współczesnej pisarce polszczyzny literackiej na stylizację i archaizację wpływa głównie wplatanie poszczególnych słów, zwrotów i form podkreślających koloryt historyczny i lokalny. W omawianym piarstwie prawie niezauważalne są archaizmy fonetyczne (rzadkie oboczności typu zbiorę/zbierę), częstsza jest stylizacja w zakresie fleksji (typu „doma” zamiast „w domu”), pisarka używa też np. niemęskoosobowych form typu mnichy, pogany i starych form czasownikowych: słyszełim, kłaniali my się itp. Najczęściej jednak pojawiają się wyrazy dawne dla określenia przedmiotów, zjawisk itp. „Historyczność” obrazu podkreśla wtedy nazewnictwo opisywanych osób, przedmiotów, stanów i czynności. Pojawiają się więc np. dawne określenia broni i wojsk (buzdygan, jatagan, bombard, smerd, janczary itp.), oznak godności i godności (np. doża, basileus, aga, sokołniczy), przedmiotów i osób (jątrew, utopiec, biegus, otrok, snecha, putnia,

paczyna, jantar, płużyca, podwika, płatnerz i inne), miar (sążeń, mila, łokieć), czynności i stanów (tarpać się, cnić, skrzeknąć, jasyr i inne). Wysoko pod względem poprawności językowej oceniła np. archaizację *Krzyżowców* M. Kamińska²⁵. Stosunkowo rzadkie jest korzystanie ze słów i zwrotów łacińskich, tak charakterystyczne dla wielu powieści historycznych. Podkreślić przy tym trzeba, że stylizacja i archaizacja częściej ujawniają się w narracji prowadzonej z punktu widzenia bohaterów niż w sytuacji narratora zewnętrznego. Niemniej nawet wprowadzając oryginalny dawny tekst (np. w wypowiedziach bohaterów historycznych czy przytaczając fragmenty biblijne) pisarka dąży do jego przybliżenia współczesnemu odbiorcy poprzez zastępowanie utrudniających czytelność form językowych, zwłaszcza w zakresie fleksji i stylu, formami łatwiejszymi. Często w tej funkcji występują regionalizmy, co wydaje się słuszne z punktu widzenia odbiorcy, któremu czyni tym samym pisarka swój tekst łatwiejszym, a co nie zyskało uznania u językoznawców. Ogólnie stwierdzić należy, że archaizacja i stylizacja utworów Kossak-Szczuckiej jest stosunkowo bardzo ograniczona; nadając utworom ślad patyny wieków w niczym nie zaciera czytelności tekstu, uwypukla natomiast bogactwo językowe pisarki.

Znacznie wyraźniejsza jest indywidualizacja wypowiedzi bohaterów. W tym przypadku różnice językowe służą podkreśleniu cech osobniczych i np. pozycji społecznej postaci. Przykładem może posłużyć dialog Kazimierza Korsaka z Jewdokią Artemijową z powieści *Suknia Dejaniry*:

- Ktoś jest babo?
- Wykrzywiła twarz w ródzaju uśmiechu.
- Jewdokia Artemijowa.
- A ja kto?
- Wykrzywiła się jeszcze silniej.
- Ty durny. To ja mam znać?
- Dawnom tu jest?
- Miesiąc już minął.
- A skądem ja przyszedł?
- Toć z wojny, gołąbku, z wojny...

²⁵ M. K a m i ń s k a, *Archaizmy językowe „Krzyżowców” Z. Kossak-Szczuckiej*, Rozprawy Komisji Językowej ŁTN, Łódź 1959, s. 128 – 144.

...Wojna. Z tym słowem światło przeszło świadomość, lecz nim je zdołał pochwyć, zgasło. Nie wiedział znowu nic. Starucha sięgnęła skrzekliwie:

– Strzelali, strzelali, rąbali, rąbali... Hospody pomiluj! Jak odeszli, naszła ja ciebie pod drzewem. Całkiem ubity... Nie całkiem. Jeszcze się ducha odrobina kołacze, o żywot mizerny prosii... Mojego chłopca ubili. Ja stara za robotą nie nadążę, parobka mnie trzeba. Tak i wzięła cię do chaty, złe odczyniła, śmierci wyrwała...²⁶

Zdania padające z ust kobiety sygnalizują swą składnią i formami gramatycznymi jej przynależność stanową, jakkolwiek i tutaj pisarka nie nadużywa stylizacji. W innych przypadkach język bohaterów odzwierciedla np. ich zdenerwowanie, impulsywność, rozterkę, dopełniając obraz postaci i sytuacji. Tak wygląda np. dialog Sapiehy z kanonikiem po podjęciu decyzji umieszczenia córki w klasztorze;²⁷ krótkie, urywane zdania, jakby przyspieszony oddech, charakteryzują stan emocjonalny rozmówców i tworzą nastrój sceny. Natomiast stosunkowo długie oratorskie zdanie cechuje wypowiedź Skargi w dialogu z Sebastianem Pielszem²⁸. Służy tam ono podkreśleniu pewności siebie Skargi, jego wiary w słuszność wypowiedianych sądów. W tejsze powieści bohaterowie epizodu zbójnickiego posługują się gwara podhalańską w miarę konsekwentnie zachowaną w dialogach.

Język różnicuje także np. duchownych w *Suknia Dejaniry*: Bobolę i Podolca. Podolcowi przypisana jest tendencja do tworzenia wypowiedzi bogatszych w ozdobniki retoryczne, Bobola wyraża się prościej i bardziej jednoznacznie. Te różnice odzwierciedlają odmiennosc obu postaci, przy tym bogactwu języka odpowiada tutaj niższy stopień moralny postaci.

Przytoczone przykłady sygnalizują jedynie problematykę indywidualizacji języka postaci, nie dążąc do jej całkowitego ujęcia, i podkreślają przede wszystkim zgodność stylu wypowiedzi bohaterów z ich strukturą psychiczną i sytuacją fabularną. Język postaci podporządkowany jest wyraźnie ideowym celom utworów.

Najwyżej jednakże w pisarstwie Zofii Kossak-Szczuckiej ocenić trzeba bogactwo frazeologii i obrazowania. Dla prezentacji zjawiska, stanu i czynności znajduje pisarka określenia umożliwiające cieniowanie znaczeń i wszechstronny opis. Jednocześnie – ukazując własne możliwości w tym zakresie – wzbogaca język wypowiedzi przez

²⁶ Z. K o s s a k, *Suknia Dejaniry...*, s. 127–128.

²⁷ Z. K o s s a k, *Błogosławiona wina...*, s. 160–161.

²⁸ Z. K o s s a k, *Złota wolność*, Warszawa 1959, s. 314–318.

przywołanie terminów rzadko stosowanych lub zapomnianych. Przykładem może być wielość określeń wody jawiącej się spragnionym rycerzom w *Krzyżowcach*:

Obłoki rosy, dżdże, nawałnice, ulewy, burze, deszcze, mgły, szarugi, siapania, flegi, mżenia, sloty... Cieniste podszycia leśne, mokradła, wilgotne łągi, piaszczyste ulubione jaskółkom nadbrzeża, wiry, prądy, piany... stają w pamięci niewiarygodnym wspomnieniem²⁹.

Skondensowana wypowiedź wykorzystuje całe bogactwo skojarzeń wywołanych przez słowo podstawowe.

Jeszcze wyraźniej – a przy tym w odmienny sposób – ujawniają się możliwości językowe Kossak-Szczuckiej przy wprowadzeniu mowy niezależnej bohaterów. Przy prezentacji posłużmy się ilustracją z wybranych utworów (*Złota wolność*, *Suknia Dejaniry*, *Bez oręża*). W tych utworach wypowiedzi bohaterów występują bezpośrednio lub wprowadza je narrator. W drugim przypadku kontekst sytuacyjny i charakter bohatera determinują słownictwo narratora, a jednocześnie bogactwo określeń służy prezentacji bohatera i sytuacji. Pojawiają się więc różnorodne zwroty sygnalizujące mowę zależną. Zasób słownictwa jest tu wręcz nie wyczerpany. Bohater (zwłaszcza indywidualny) może więc: mówić, powiedzieć, prawić (śpiesznie, otwarcie, w zamyśleniu, dwornie, z niesmakiem, rozżalony), opowiadać (z ferworem, żywo, niecierpliwie, twardym głosem), stwierdzać lub przytwierdzać (z odcieniem współczucia, surowo, twardo, ze zdumieniem), zawołać (podejrzliwie, z pośpiechem, z płaczem, sceptycznie, z uznaniem, z rozpaczą, urągliwie, ze złością, błagalnie, ze szczerym żalem, ochoczo, w olśnieniu, z niepokojem, chórem, jak mógł najgłośniej), pytać i zapytywać (ostro, półgłosem, z roztargnieniem, nagle, szybko, podejrzliwie, szeptem, obojętnie, zalotnie, z niezadowoleniem, z niepokojem, szydlerczo, nieśmiało, z odcieniem szyderstwa, drwiąco, nieco drwiąco, poufnie, twardym głosem, przerywanym ze wzruszenia głosem, zgorszony, marszcząc brwi, ledwo dosłyszalnym szeptem, ze złością, zniżając głos, groźnie, słabo, gorączkowo, łakomie). Bohater Kossak-Szczuckiej może: krzyknąć, odkrzyknąć, zakrzyknąć (groźnie, co sił, z uniesieniem, ze zdziwieniem, poruszony, przerażony, natarczywie, tryumfalnie, radośnie), mruknąć lub odmruknąć (niechętnie, zaciekle, wzgardliwie,

²⁹ Z. K o s s a k, *Krzyżowcy...*, t. 2, s. 55.

wściekle, zgryźliwie, niepewnie), wrzeszczeć (rozpaczliwie, bezradnie, przeraźliwym głosem), wołać (potężnie), warczeć, zawarczeć, sarkać, syknąć (wściekle, gniewnie), zakląć z cicha, zagrzmieć (np. nagle), zaperzyć się, huknąć, zachnąć się, żlić się, skrzeknąć, wybuchnąć, wykrztusić słowa, rzucić słowa (z gniewem, uspokajająco), ryknąć (np. groźnie), oburzyć się, obruszyć, zniecierpliwic, nalegać, narzekać, narzucić się, furknąć (z gniewem), burczeć (np. zmieszany), bełkotać, gderać. Bohater może też np. szeptać (ostrożnie, z przejęciem, schrypniętym głosem, w zachwycie, z naciskiem, z niedowierzaniem, z uniesieniem, z urazą, słabo, nieśmiało, głucho, strwożony, ostrzegawczo). Swoje słowa bohater omawianej twórczości wypowiada w różny sposób, np.: dorzuca śpiesznie, dopowiada z cicha, powtarza chępliwie, dodaje z uśmiechem, obwieszcza zwycięsko, objaśnia półgłosem, powtarza (przeciągle, bezmyślnie, z rozpaczą, rozpromieniony, z wściekłością, znękanym głosem, basem, uparcie, z niesmakiem, z przekąsem, wahająco, upajając się dźwiękiem słów, płaczkliwie, z niedowierzaniem, obojętnie, prawie z przerażeniem, z jeszcze większym przerażeniem). Wypowiedzi są więc wprowadzone z zaznaczeniem sposobu mówienia sugerującego zarówno charakter postaci, jak i jej stan emocjonalny. Dlatego pojawiają się tu określenia: czepiał się nadziei, cieszył się, chwalił, błagał, biadał (bezradnie), bronił się (we śnie, słabo, urażony do żywego), pytał i dopytywał (dygocąc z wrażenia, z wysiłkiem, ciekawie, boleśnie), bąknął, wybąkał (nieśmiało), jęczy (rozpaczliwie, z żalem), lka, roześmiał się, zaśmiał, rechotał, upierał się w myśli, upewniał się, upominał, usiłował się uspokoić, troszczył się, tłumaczył (kłopotliwie, sam przed sobą), wzdrygał się, wyjąkał, wybełkotał, wzdychał patetycznie, wyznał (nieśmiało, z westchnieniem), wzdychał (uparcie, zazdrośnie), skomlał, szlochał, skłamał (gładko). Dialog wprowadzają też czasowniki: dowodził, dogadywał, ziewnął, myślał, rozmyślał (zjadle, ze złością, z goryczą, niechętnie). Mowę bohaterów wprowadzają także rzadsze określenia: skonstatował, konstatował, komenderował, interweniował, reflektował, raportował, strofował. Wywód bohatera nawiązującego dialog charakteryzują również określenia: zaczął (po namyśle, ciągnąc niedbale, raźnie, stanowczo, pojednawczo), zagadnął (poufnie), zatroskał się (nagle), zwrócił się, zaproponował, zaniepokoił, zauważył (mimoходом, smętnie, z goryczą, sennie, zjadliwie), zalecał, zaprzeczył (żywo, gorąco), zaręczył po raz setny. Często dialog wprowa-

dzają słowa: zwierzył się (np. szeptem), zdziwił, zdumiał, czytał, zapewnił, ciągnął (niestrudzenie, niezachwianie), doradził (ochoczo), domyślił się, badał, obiecywał, objaśniał (niechętnie, półgłosem, z niezwykłą powagą), radził. Na wypowiedź rozmówcy bohater może: odpowiedzieć (zgnębiony, politycznie, spokojnie, z niezachwianym spokojem, wymijająco, rozumnie, z przekonaniem, niby to niechętnie, twardo, z niezwykłą powagą, uroczyście, mocno, sucho, hardo, twardo, zagniewany). Słowa dialogu wprowadzone są często przez formy czasownika „rzec”: rzekł/wyrzekł/odrzekł – najczęściej z dopowiedzeniami: schryplłym głosem, zapalczywie, zniżając głos, otwarcie, nagle, pobłażliwie, wyniośle, obojętnie, śpiesznie rozkazująco, uprzejmie, stanowczo, uroczyście, z powagą, radośnie, prawie surowo, z pozorną obojętnością, głośno, natarczywie, z namysłem, z przechwałką, ze wspaniałą szlachetnością, tkliwie, śmiało, objaśniająco, łagodnie, krótko, surowo, chmurnie, półgłosem itd. Wypowiedź zamykają mniej urozmaicone czasowniki: dokończył, zakończył, zakonkludował, zawyrokował, występujące oczywiście w różnych formach gramatycznych. Sposób wprowadzania mowy niezależnej wydaje się doskonałym sprawdzianem sprawności językowej. Przytoczone to przykłady są tym wymowniejsze, że w materiale porównawczym, jaki stanowią powieści historyczne Sienkiewicza, w tym zakresie obserwuje się znacznie mniejszą różnorodność słownikową. Wypowiedzi bohaterów Sienkiewicza są wprowadzane najczęściej przez czasowniki: rzec, pytać, powtarzać, mówić, wołać, odpowiedzieć, przerwać, zauważyć, ciągnąć (również zróżnicowane gramatycznie). Przewagę zdaje się mieć przy tym forma „rzec”, stosowana w czasie teraźniejszym.

Przywołany tu materiał językowy służy również ilustracji tezy o indywidualizacji bohaterów; sposób wypowiedzania się jest jedną z cech różnicujących postacie i został przez pisarkę doskonale wykorzystany.

Bogactwo językowe decyduje o obrazowości omawianego piarstwa. Tezę potwierdzają choćby wrywkowo, z różnych utworów dobrane przykłady jak obraz nadchodzącej wiosny w *Warnie*³⁰, opis lasu widzianego oczyma rycerzy śląskich w *Krzyżowcach*³¹ (jest to las widziany w lecie), jesienny obraz lasu w *Błogostawionej winie*³², a także

³⁰ Z. Kossak, *Warna...*, s. 5–6.

³¹ Z. Kossak, *Krzyżowcy...*, t. 1, s. 9.

³² Z. Kossak, *Błogostawiona wino...*, s. 117.

wizja burzy śnieżnej w Alpach z *Krzyżowców*³³. We wspomnianych fragmentach uderza malarskość i dynamika. Pisarka wykorzystuje wszechstronnie możliwości percepcji zmysłowej: wzroku, słuchu, węchu, dotyku. Wywołuje wrażenia kolorystyczne zarówno przez bezpośrednie określenie barwy (tu: szarzały, szary, ciemny, pozłocisty, żółtawy, złoty, zielony, biały, czarny), jak i pośrednie jej sugerowanie poprzez wprowadzanie słownictwa jednoznacznie kolorystycznie nacechowanego (np. śnieg, brudna piana, spienione potoki, lód, słońce, paprocie, mrok, zamieć, lodowe skry). Na zmysł słuchu oddziałują słowa i określenia typu: bełkot, szum, fukające stada dzików, szumiący mrok bukowych lasów, zamieć śnieżna owija tchem śmierci, świszczący tuman zawiei. Odczucia dotykowe i zapachowe wywołują sformułowania: [lasy] „wonne macierzanką”, „brodząc przez miałkie, rozlane szeroko jeziorka”, „pnie gładkie i chłodne, pachniały wilgotne grzyby”, „ostre żdźbła śniegu sklejąją rzęsy”, „fujawica zatyka dech w gardle”. Jak widać i tutaj wyrażenie podane jest przez bezpośrednie nazwanie rzeczy, stanu i czynności albo też poprzez przywołanie określeń jednoznacznie sugerujących je czytelnikowi. Zasygnalizowano różnorodność zmysłów biorących udział w kreowaniu plastycznych obrazów w pisarstwie Zofii Kossak-Szczuckiej. Na przykładzie wizji morza – stosunkowo rzadko występującej w omawianych dziełach – łatwo ukazać bogactwo określeń i wydobywanie różnych aspektów jednego zjawiska. W *Warnie* np. pojawiają się następujące sformułowania dla opisu Morza Czarnego: „morze niknęło, niewidoczne w mroku”³⁴, „czarne i wzdęte, zawsze o tej porze roku rozszrożone, uderzające o brzeg”³⁵, „Rozszumiałe Morze Czarne bije falami żalobny rytm o wybrzeże”³⁶. Jego funkcja jest bardzo ograniczona w porównaniu z pozycją zajmowaną np. w *Złotej wolności*, w której otrzymujemy m. in. plastyczny obraz Bałtyku widziany oczyma bohaterów:

Gdy gościniec wynosił ich na górę, widzieli z dala mieniącą się w słońcu bławą szatę morza. Bił w uszy poszum jego, z nieskończonych oddalin i głębin idący, chęlstliwy,

³³ Z. Kossak, *Krzyżowcy...*, t. I s. 49.

³⁴ Z. Kossak, *Warna...*, s. 99.

³⁵ Tamże, s. 98.

³⁶ Tamże, s. 107.

szumny, zawodzący przyspiew hymnu „mocy od nikogo niezależnej, samej dla siebie istność stanowiącej, doskonale obojętnej i wzgardliwej na rojące się po caliznach życie”³⁷.

Na tejsze stronicy czytamy, że bohaterowie utworu chłoną „zmiennie barwy kipielin”, czują „mokry, słonawy wiatr”, słuchają „lekkiego poplasku przebiegających odpóczyć na żółtawym piasku fał”. Morze w *Złotej wolności* to także – stronę dalej – „zmiennie, chępiące rozwiry, lejąca się, zdradliwa głębia, o której nie wiesz, jak a za godzinę będzie”. Dla Szwedów stanowi „zbawczy parów głębi wodnej”³⁸. W powieści tej pojawia się również opis morza widzianego przez żołnierzy po zwycięskiej bitwie pod Kirchholmem:

Niebo na zachodzie purpurzy się, płonie ogniem. Zapala się odeń całe morze i gorzej. Słońce jak szkarłatny kwiat już się osuwa ku wodzie. Płynące wysoko lekkie korabie-obłoki zdają się być koralowe. Na wąskich skrzydłach niosące się mewy różowe są i złociste³⁹.

Morze Śródziemne pojawia się wielokrotnie w tomie *Pątniczym szlakiem* (aby odżyć w cyklu powieści o krzyżowcach). Jest tu „szafirowe i zwierciadlano gładkie”⁴⁰; w innym miejscu czytamy: „morze nie było już szafirowe, ale świetnie szmaragdowe. Kolorowe boje kwitły na nim jak kwiaty na łące. Widziany na znacznej przestrzeni brzeg, niski i równy, był olśniewająco żółty i czerwony”⁴¹. Przypomnieć jeszcze można obraz morza z *Opowieści o bursztynie*: „Rozkołysane morze nie mogło się uspokoić od razu, hucząc, przelewając wały granatowosine, zbielone welnami piany”⁴². Przykłady te dowodzą, że nawet element niezbyt bliski pisarce pod jej piórem nabierał barwy i życia, ukazany został wszechstronnie i interesująco. Ograniczając się do zasygnalizowania barw stosowanych tu przez Kossak-Szczucką, można zestawzić pokazną listę określeń bezpośrednich. Morze jest więc: czarne, białe, szkarłatne, szafirowe, szmaragdowe, granatowe, zbielone. Ruch i zmienność są kształtowane przez wyrażenia czasownikowe i przymiotnikowe; morze: niktne, bije falami żałobny rytm, przybiega falami, zapala się; jest: niewidoczne, rozstrożone, uderzające o brzeg, mieniące się, zmiennie,

³⁷ Z. K o s s a k, *Złota wolność...*, s. 172.

³⁸ Tamże, s. 201.

³⁹ Tamże, s. 203.

⁴⁰ Z. K o s s a k, *Pątniczym szlakiem...*, s. 16.

⁴¹ Tamże.

⁴² Z. K o s s a k, *Opowieść o bursztynie*, [w:] *Bursztyny...*, s. 5.

lejące się, zdradliwe, granic nie mające itp. Tutaj również przewagę mają elementy animizujące, co wynika ze specyficznej roli opisów w omawianej twórczości; jak wiadomo, na ogół w nieznacznym stopniu pełnią one funkcję ornamentu, dynamizm powoduje współgranie z akcją i wzbogacanie jej poprzez budowanie tła, nastroju i charakteryzowanie postaci, zdarzeń i zjawisk.

Dotychczas omawiano zagadnienia prozy Zofii Kossak-Szczuckiej. Wspomnieć należy jednak, że jest ona autorką czterech obrazków scenicznych: *Na drodze* (1926), *Przekłete srebro* (1933), *Gość oczekiwany* (wystawiony około 1943 r., I wyd. Lenz po 1944 r.), *Kielich krwi* (1954). Nie są to dzieła udane. Powstały (oprócz *Gościa oczekiwanego*) przy okazji tworzenia równoległe utworów prozatorskich. *Na drodze* jest parafrazą powieści *Z miłości*. Obrazek powstał w tym samym roku co powieść i wykorzystuje nie tylko motywy powieściowe, ale wręcz powtarza jej dialogi. W porównaniu z powieścią treść utworu dramatycznego wzbogacona została o epilog, którego akcja rozgrywa się 10 lat po ostatnim spotkaniu Stanisława Kostki z bratem Pawłem (na drodze właśnie) i rehabilituje złego w powieści brata świętego. W odpowiedzi na monolog Pawła, modlącego się przed przydrożną figurą wyobrażającą Stanisława, wyłania się postać świętego i zbliża doń z przebaczącym gestem wyciągniętej ręki.

Kielich krwi pisany łącznie z pogadankami radiowymi złożonymi później w tom *Rok polski* prezentuje opowieść o zabójstwie świętego Stanisława ze Szczepanowa. We Wstępie Kossak-Szczucka napisała:

Wśród osób występujących w niniejszym opowiadaniu zwracają uwagę dwa zasadnicze charaktery, dwoje ludzi, którzy wiedzą, czego chcą i konsekwentnie, bezkompromisowo dążą do swego celu. Są nimi: biskup Stanisław i stara matka króla, Dobroniega. Biskup odwołuje się do szlachetnych uczuć króla, chcąc go widzieć sprawiedliwym, matka urzeczona wizją władzy absolutnej odwołuje się do jego pychy⁴³.

W porywie gniewu rzeczone słowo powoduje w konsekwencji śmierć biskupa i klęskę króla. Wydarzenia zaprezentowane są tutaj przez relację ich uczestników i sprawców. Sam dramat rozgrywa się poza sceną.

Gość oczekiwany rozwija motyw Jezusa chodzącego po świecie i zagląającego do serc i domów ludzkich. Grany był po raz pierwszy w

⁴³ Z. K o s s a k, *Kielich krwi*, Londyn 1954, s. 4.

Warszawie około 1943 r. w sali przy ul. Radnej 14. Reżyser Jan Janiczek (zamordowany w 1944 r.) zrealizował go w konwencji bajki, do czego upoważnia kontrastowe ujęcie postaci i charakterów, typowe zestawienie bohatera biednego, lecz dobrego z bogatym i złym. Wybitnie dydaktyczną wymowę tego obrazka podkreśla stwierdzenie jednej z bohatererek, „Oj, dobrze, że Bóg was pokarał”⁴⁴, pointujące wydarzenia.

Epicki talent Kossak-Szczuckiej stał się najwyraźniej przeszkodą w stworzeniu dobrego dramatu. Jej utwory dramatyczne, wyraźnie tendencyjne, pozbawione są odpowiedniej dynamiki i brakuje im właściwie typowego dramatycznego konfliktu. Bohaterowie stają się szablonowi i stereotypowi. Stosunkowo najwyżej ocenić trzeba dramat *Gość oczekiwany*, zwłaszcza gdy ujmijemy go w kategorii zaproponowanej przez jego pierwszego reżysera. Być może wynika to z faktu, że w prozie fantastyczno-baśniowej autorka ongiś sprawdziła się pisząc *Kłopoty Kacperka*...

Generalnie rzecz ujmując najwyżej należy ocenić walory językowe omawianej twórczości, jej klarowność i w miarę jednolitą koncepcję stawiającą pisarkę w gronie wybitnych polskich twórców prozy historycznej. Pisarstwo Kossak-Szczuckiej kończy jednak wyraźnie pewną linię rozwojową ukłasyzniczonej prozy tego nurtu i mając wielu czytelników, nie znajduje godnych naśladowców.

⁴⁴ Z. K o s s a k, *Gość oczekiwany*, Poznań 1948, s. 116.