

Eulalia Papla

Kraków

OPOWIADANIE OLGI KOBYLAŃSKIEJ *PARASKA* (*НЕКУЛЬТУРНА*): KOMPOZYCJA, POSTAĆ, PRZESTRZEŃ

Dominantą opowiadania Olgi Kobylańskiej (1863–1942) *Paraska*¹ (*Некультурна*, 1896) – jak wskazuje tytuł – jest postać. Na wstępie dowiadujemy się, że bohaterka, rezolutna czterdziestokilkuletnia samotna wdowa, mieszka u stóp Magury. Właśnie udała się po drzewo na opał; przysiadła na pogawędkę ze znajomymi Cyganami i zwyczajem huculskich kobiet zapaliła fajeczkę.

Podczas lektury *Paraska* ukazuje się jako wyrazisty i pełny charakter, i w tym dynamicznym sposobie budowania postaci nie byłoby niczego osobliwego, gdyby nie zakłócona chronologia wydarzeń, powroty do wcześniejszych etapów życia bohaterki. Wszystkie opowieści-retrospekcje, przekazane słowami samej *Paraski* (ostatnia w mowie pozornie zależnej), dotyczą jej relacji z mężczyznami. Pierwsza mówi o tym, jak najęła się do pracy w polu u „dobrego pana Kuby” (tu także epizod z napastującym ją w górach owczarzem), druga – o małżeństwie z wdowcem Jurijem, z którym przeżyła siedemnaście lat, trzecia – o niefortunnym związku z niejakim „synem Maliny” (sąsiadki), związku rozbitym przez intrygę siostry *Paraski*, Tekle.

Ciekawym chwytem jest wprowadzenie przez autorkę postaci „pewnej pani”, która odwiedza bohaterkę, a ta opowiada jej losy swego życia. Owa pani, postać „poboczna” i dla czytelnika całkowicie anonimowa, jest traktowana przez autorkę jako swego rodzaju „katalizator” dla wynurzeń *Paraski*. Pełni – tak w planie kompozycyjnym, jak ideowym – ważną funkcję, staje się swoistym kontrapunktem dla postaci pierwszoplanowej. Wypełniające większość utworu wspomnienia *Paraski* są jednocześnie jej autocharakterystyką; narrator przekazuje głos bohaterce, ogranicza swą rolę do „reżyserowania” i „montażu” materiału tematycznego. Bez tego zabiegu kompozycyjnego utwór nie zyskałby takiego kształtu, a postać stosownej ekspresji: efektem jest stopniowe „rozszfrowywanie” intrygującej postaci Hucułki, a spotkania bohaterki z osobą „pewnej pani” (a więc kimś wyższym wobec prostej wieśniaczki) „demaskują” przewrotny tytuł, który nabiera wymowy ironicznej.

¹ Polski tytuł w przekładzie Tatiany Hołyńskiej (*Stepowa legenda. Antologia ukraińskiej małej formy prozatorskiej lat 1890–1930*, red. O. Hnatiuk, L. Szost, Warszawa 2001, s. 37–60). Tłumaczka stanęła przed niełatwym wyborem: tłumaczenie dosłowne „niekulturalna” (w pierwszej, oryginalnej wersji utworu w języku niemieckim: *Unzivilisierte*) brzmi po polsku niezbyt zręcznie, z kolei *Paraska* zaciera ideowe przesłanie utworu.

Narrator czy raczej narratorka (sytuacja skłania do traktowania jej jako tożsamej z ową „panią”) nie kryje swego zauroczenia Paraską:

Якою гарною мусила вона бути! И не лише лицем, що свідчило ще тепер о колишній майже інтелігентній, між тим простим народом незвичайній красі; але ще якоюсь іншою, внутрішньою красою, повною дикого, невиробленого артизму і вічної молодості, що пробивалася ще дотепер однаково сильно в кожнім її слові, в погляді її мудрих блискучих очей, в кожнім руху її стрункої постаті, а найбільше в живих рухах її голови, що все прибрана кокетливо в червоно-квітчасту хустку, приковувала несвідомо погляд на себе. Не мала ні крихти в собі з тої грубості, що пнеться словом «мужицтво», з котрим ніяк не може ані погодитися, ані зілятися тонке чувство².

Znamienną cechą Paraski – mówi o tym narrator i wielokrotnie z dumą podkreśla bohaterka – jest jej budząca podziw „męska siła” i zamiłowanie do męskich prac. Można dopatrywać się w tym charakterystycznego dla postawy Kobylańskiej (i dla całej epoki) ukłonu w stronę emancypacji kobiet. Co więcej – zdaniem T. Hundorowej – wyrazu „idealnej formy natury, jaką można nazwać biseksualną”:

Образ гуцулки Параски, емансипованої не за розумом, а за інстинктом, з її вірою у суджене їй щастя, з любов'ю до «чоловічої» роботи, надзвичайно сильної фізично і повної самоповаги, під пером Кобилянської стає архетипним і бісексуальним. Письменниця творить ідеальну форму жіночого буття, не сепарованого від іншої статі, а навпаки – уподібненого андрогенному³.

Otrzymujemy portret kobiety niepospolitej, silnej fizycznie i psychicznie, a jednocześnie wrażliwej (sąsiedzi mówią o niej *dżingasz*, rum. ‘wrażliwa, delikatna’, s. 328), z rysami „naturalnego arystokratyzmu”, indywidualistki, wolnej góralki, nade wszystko ceniącej sobie niezależność, nawet kosztem samotności, której zresztą – jak wyznaje – nie odczuwa, nigdy się nie nudzi i czuje się szczęśliwa; to samotność z wyboru, płynąca z wewnętrznej kultury, bogactwa osobowości.

W świetle biograficznej wiedzy o pisarce można powiedzieć, że taka postać jest jej szczególnie bliska, jawi się jako projekcja wyobrażeń o swoistej pełni charakteru, połączenia cech idealizowanej „ludowości” i modernistycznego wzorca emancypantki. Skądinąd jednak wiadomo, że Kobylańska pisała swoje opowiadanie „z natury”, impulsem była rzeczywista znajomość z niezwykle Hucułką. W autobiografii *O sobie samej* (1921) czytamy:

«Некультурну» знала я особисто і ніяк не могла побороти охоти написати про ту чудову жінку, вірну, чисту дитину природи, що, мов сестра смерек, поміж котрими проживала, жила, розвивалася⁴.

Tak więc literacko złożona, wydawałoby się, kompozycja utworu okazuje się właśnie najprostsza, najbardziej naturalna, bo zgodna z jego genezą i rytmem narracji: autorka spotyka Paraskę, a ta w trakcie kolejnych rozmów „cofa się” do minionych lat życia.

² O. Кобилянська, *Твори в п'яти томах*, т. 2, Київ 1962, s. 330–331. Kolejne cytaty z analizowanego utworu przytaczam według tego źródła, wskazując w nawiasie numer strony – E.P.

³ T. Гундорова, *Femina melancholica: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*, Київ 2002, s. 44. W dyskusji prof. Irena Betko sugerowała interpretacyjną przydatność Jungowskich kategorii *Animus* i *Anima*.

⁴ O. Кобилянська, *Твори в 2 томах*, т. 1, Київ 1988, s. 534 (przyp. red.).

Jednak *Paraska* nie jest po prostu zwykłym, realistycznym zapisem tych spotkań, jakimś etnograficznym szkicem. Uderza przenikająca całą opowieść wysublimowana aura tajemniczości i erotyki. Naznaczona jest nią postać bohaterki – wyczerpująco i wyraziście przeciwieście scharakteryzowanej, a mimo to pozostającej dla nas zagadkową (w jakiejś mierze przyczyniają się do tego jej sny), do końca intrygującą, co – jak sądzę – wynika z przyjętego sposobu prezentowania postaci: z autocharakterystyki dowiadujemy się tylko tyle, ile bohaterka zechce o sobie powiedzieć.

Tajemniczością i erotyką nacechowana jest także przestrzeń opowiadania.

Przyroda staje się tu jakby drugą bohaterką, „kimś” w rodzaju sobowtóra Paraski, dopełnia te jej cechy, których ona nie zdradza. Sygnalizuje to już wstępny antropomorfizowany (uderzająca liczba personifikującej leksyki!) opis górskiego krajobrazu. Rung nazwany jest „pięknym olbrzymem” („Був гарний велет, високий і широкий”, s. 323), Magura „słucha” głosu szybujących jastrzębi i „uśmiecha się” do Runga. Dwa sąsiadujące szczyty jawią się jako para kochanków: „Рунг і Магура, поборені красою своєю взаємно, схилилися і потонули в його [ласу – Е.Р.] темну глибіню” (s. 324). Ich miłośny dialog zdaje się zakłócać jedynie „ten trzeci” – rwący potok w rozdzielającej góry dolinie: „любуючися стрімкими зеленими стінами Рунга і Магури, обприскував їх холодними своїми перлами, мов пригадував, що не згубився, що є і буде, буде їх вічно ділити!” (s. 323).

Przestrzeń w analizowanym opowiadaniu można traktować dosłownie jako upoetyzowany wprawdzie, lecz realny (geograficznie) górski pejzaż. Ale także jako przestrzeń symboliczną wedle opozycyjnych wyznaczników: oswojona – obca, przyjazna – wroga, wertykalna – horyzontalna, otwarta – zamknięta, *sacrum* – *profanum*, raj – piekło itp. Ta, o której mowa wyżej, w odczuciu bohaterki należy niewątpliwie do pierwszej z grup opozycyjnych: „Між Рунгом і Магурою вона дома” (s. 325). Podobnie waloryzowane jest otoczenie chaty Paraski, zwłaszcza pełny owoców i kwiatów ogród:

А хоч в нім нічого особливого нема, їй він немов рай. В неділю по обіді лягає під грушку. Коло неї пес, кіт, двоє-трое курят, і так лежить або спить (s. 327–328).

Zaiste, rajski obrazek! Również wewnątrz chaty, z prostymi funkcjonalnymi sprzętami, zdobione ręcznymi robótkami, owocem jeszcze jednego z talentów bohaterki („Як візьму дерево в руки, воно вже і саме виправиться”, s. 329) – a dla narratorki świadectwem jej artystycznej natury – tworzy przestrzeń przyjazną, gdzie chętnie przebywa, z przyjemnością wsłuchując się nawet w gniewne, zwielokrotnione górkim echem porwy zimowej wichury.

Inaczej nacechowana jest przestrzeń w trzeciej opowieści Paraski. Bohaterka wyrusza na poszukiwanie młyna – jak okazuje się potem, w trakcie trudów wyprawy, jest to „młyn diabelski” (rum. *moara drakului*, s. 342) – wysłana podstępnie, z zamiarem pozbawienia jej życia, przez zmówionych „syna Maliny” i Teklę⁵. Od razu nasuwają się wątpliwości, czy wędrowkę Paraski i przedstawiony tu pejzaż należy traktować w kategoriach realistycznych: jaki sens miałoby usytuowanie młyna w tak niedostępnej okolicy?

⁵ Pod pretekstem zasięgnięcia informacji, kiedy młynarz miele zboże dla biednych za darmo (co można uznać za realistyczną motywację toposu wędrowki).

Charakterystyczne w opisie tej wyprawy jest skonstrastowanie dwu przestrzeni. Początkowo droga prowadzi „pośród pięknych łąk i pastwisk, wesołych, zielonych niczym raj” („між красними левадами, пасовиськами, веселими, зеленими, як рай”, s. 342), lecz z każdym krokiem bohaterki okolica staje się coraz bardziej ponura i niebezpieczna; Paraska wchodzi w ciemny, nieznany jej las, gdzie nie dociera żaden promień słońca: „не був се ліс як той, що покриває Магуру або Рунга, веселий, доступний, але такий, як би його засіяла сама рука Бога святого, коли творила світ” (s. 342). Na tym bezdrożu jedyny szlak prowadzi przez rwący, przenikliwie zimny potok, pełny spróchniałych pni i skalistych głazów, które ranią bose nogi wędrującej. Po wyjściu z lasu czyha na nią nowa pułapka: „входить між дві височезні кам'яні стіни, що мов ждуть на яку людську душу, аби її таки зараз здушити” (s. 343). Po raz pierwszy odważna i zaradna Paraska czuje strach, podejrzewa działanie nieczystych sił, traci orientację i poczucie czasu. Domyśla się, że wysłano ją na zgubę... Nie ustaje jednak w wysiłkach, by odnaleźć drogę powrotną:

Скінчилася скалиста стіна.

Вийшла з них, мов з брами. Вийшла, станула та й остовпіла. Що перед нею? Перед нею знов ліс. Той самий ліс, що його минула, темний, широкий, розрослий навіки, а тихий! Ні, він залятий, бо що се за шум літав у воздусі? Вона ж ніколи не чула такого сильного шуму, скільки і перейшла лісів, як тут. Давить, наливається в уха, гуде, а проте – тихо – ей Боже! Тишина душу витягає в себе... А з лісу вже десь недалеко... перед нею вганяються вгору... дві височенні скали... Рарив! (s. 343).

To nie był zwykły las! Raczej pra-las, ten „powstały z ręki Boga, gdy stwarzał świat”. Paraska nie odnajduje młyna, choć zda się on szumieć tuż obok. Bo diabelski młyn szumi... w niej, jest – jak inne doznania – odczuciem wewnętrznym: „її душу щось затьмило і роз'яснило, мов прошибла її лиха блискавиця, а в серце пірнуло ножем... се чортівський млин, се його шум...” (s. 344).

Znamienne, że krajobraz stopniowo, w miarę zagłębiania się bohaterki w złowieszczy las, nie tylko się odrealnia, ale i niejako przenosi do wnętrza postaci, staje się pejzażem wewnętrznym (wskazują na to liczne pojęcia ze sfery doznań psychicznych: jednoczesne wrażenie szumu i ciszy, „błyskawicy przesywającej serce”, „zaciemnienia duszy”). I nabiera znów realnych kształtów, gdy koszmar ustaje i bohaterka odzyskuje świadomość: dostrzega znajome skały Rarywu (tzw. *Pietrele doamnei* koło Kimpołunga).

Niesamowity las to przestrzeń bez wątpienia symboliczna. Zwłaszcza w świetle ówczesnej uczuciowej sytuacji bohaterki: oto bodaj po raz pierwszy w swoim życiu Paraska pokochała naprawdę (małżeństwo nie było jej wyborem, raczej tym, co przyniósł los); kochała „syna Maliny”, choć – jak wyznaje – nigdy mu o tym nie powiedziała („любила його, хоч слово «любов» не переходило її уста”, s. 341). Popelniła błąd, kochając? Czy może nie wyznając miłości? I miłość okazała się zła, niemal zgubna dla jej życia.

Symbolikę przestrzenną wędrowki bohaterki można interpretować w różny sposób. Po pierwsze, przywołując konwencję baśniową: źli bracia wysyłają dobrego na wyprawę, gdzie czeka go niechybna zguba, zła macocha posyła pasierbicę w zimie do lasu po jagody itp. Po drugie, w kontekście literackiej topiki (toposu drogi) jako wędrowkę alegoryczną. Píše J. Abramowska:

Przestrzeń drogi ukształtowana jest często według wzorca *locus horridus*: ciemność, gęsty las, groźne wądoły i przepaści, ostre skały i ciernie, przeczuwana lub ujawniona obecność dzikich zwierząt⁶.

To niemal dokładna topografia przestrzeni z opowieści Paraski. Abramowska wskazuje przy tym na ambiwalentny charakter toposu: może to być założona trudna, lecz słuszna droga sprawiedliwego lub też błędna droga grzesznika. Jako ilustrację do tej ostatniej badacze przywołują zazwyczaj słynne inicjalne wersy z dzieła Dantego: „W życia wędrowce, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu”⁷.

Zauważmy, że nasza bohaterka znajduje się niejako w połowie drogi życiowej, ma za sobą już określone doświadczenia i staje przed kolejną decyzją związaną z nowym dla niej (także „jakościowo”) uczuciem.

I wreszcie – wyprawę Paraski do diabelskiego młyna można interpretować w kategoriach psychoanalitycznych. Mroczny las, posiadający cechy przestrzeni chthonicznej, świata podziemnego, symbolizować będzie nieświadomość, błędzenie, „mrok grzechu, w którym człowiek gubi prosty szlak”⁸. Wędrowka czy raczej błędzenie bohaterki (nie dociera do celu, wraca w to samo miejsce) to wejście do podziemia świadomości, podróż w głąb siebie, próba zmierzenia się z własną namiętnością i wyzwolenia się od niej. Ważny wydaje się tu motyw akwatyyczny: w drodze ku śmierci, podążając strumieniem, Paraska znajduje się jakby na granicy dwu światów – żywych i umarłych⁹. Ale nie porzuca potoku, nie przekracza Styksu. I nie przypadkiem u kresu wędrowki pojawiają się rozwarte wrota („Вийшла (...) мов з брами”, s. 343), symbolizujące zwycięskie przejście i odrodzenie¹⁰, a znakiem ocalenia, wyjścia z „lasu podświadomości” jest głośny śmiech Paraski. Śmiech – a więc dystans, odrzucenie tego, co mijają i minęło:

...zaregotалася вголос (...). I дав Бог святий так, що той регіт згубився вперед в лісі, а відтак добився чутно знов до неї і привів її до розуму (s. 345).

...і вона увіділа світ. Увіділа гори, як їх бачила з полудня, небо, що було засіяне святими зорями... Всюду тихо... страшний шум пропав – видно, тут Божа сила панувала... (s. 346).

⁶ J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 138.

⁷ Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Wrocław 1986, s. 3.

⁸ Hasło *Las*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 190; z bogatej symboliki lasu warto wymienić tu jeszcze „skupienie ducha, wejście w siebie”, a także: „zasadę żeńską, podświadomość mężczyzny” (ibidem). T. Hundorowa w wędrowce bohaterki przez las dostrzega drugą stronę natury, przeciwstawną harmonijnemu (androgenicznemu) światu Paraski: „Той предвічний, хтонічний світ – володіння нечистивого, смерти, безцільна і забобонна природа, та, до якої належить і гуцул з «Природи», і Малинин син, який посилає Параску до Чортового Млина” (T. Hundorowa, *Femina melancholica...*, s. 45). Z lasem wiąże się wyobrażenie o biologicznej, groźnej dla człowieka sile: „В мифологии различных народов лес связан прежде всего с животным миром (...) Лес – одно из основных местопребываний сил, враждебных человеку (...) через лес проходит путь в мир мертвых” (М.Н. Соколов, *Hasło Лес*, [w:] *Мифы народов мира. Энциклопедия*, ред. С.А. Токарев, т. 2, Москва 1988, s. 49).

⁹ Por.: „Woda jako żywioł pośredni między żywiołami eterycznymi, jak powietrze i ogień a elementem stałym – ziemią, między życiem a śmiercią...” (Hasło *Woda*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 477). Zob. także G. Bachelard, *Woda i marzenia*, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975.

¹⁰ hasło *Brama*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 29–30.

Wizję przestrzeni w opowiadaniu Kobyłańskiej dopełnia ostatnia scena. Oto bohaterka wchodzi na szczyt Magury, uzbierała malin i odpoczywa – tam, gdzie tak dobrze się czuje. Przez krótką chwilę – teraz już z bezpiecznego miejsca – spogląda na Raryw i skalną bramę. Wspomina swą niesamowitą przygodę i znów wybucha ozdrowiającym śmiechem. Jest słoneczny dzień, Paraska snuje plany na przyszłość i wierzy, że szczęście, jak zawsze, jej nie opuści.

Powraca przestrzeń przyjazna, ta z pierwszych stron utworu, narracja zatacza krąg, kształtując jakby kompozycję pierścieniową. I jeśli tamtą przestrzeń, przestrzeń diabelskiego młyna, określimy jako *locus horridus*, tę pozytywnie nacechowaną nazwiemy równie starym toposem: *locus amoenus*, miejsce przyjemne. To oczywiście „rajski” ogród Paraski i jej dwie zakochane w sobie góry.

Opowiadanie Kobyłańskiej nosi wiele znamion epoki, w jakiej powstało. Wskazują na to: feministyczna tematyka, eksponowanie wolności jednostki, obecność motywu onirycznego, rola podświadomości, kryptoerotyzm, przełamywanie cech rodzajowo-gatunkowych (opowiadanie łatwo sobie wyobrazić jako monodram), unowocześnienie narracji poprzez inwersyjność i fragmentaryczność kompozycji, użycie zróżnicowanych form podawczych. Warto tu przypomnieć reakcję Łesi Ukrainki na utwór przyjaciółki:

Що за пишне оповідання, ота *Некультурна!* Я не вмю розказати Вам, яке чудове вражіння справила вона на мене. Які типи, які пейзажі! (...) Що до самого характеру Параски, то, даруйте, я не сподівалась від австрійської русинки такої ширості і одваги, з якою змальований і самий тип, і ситуації; читаючи, я раз у раз покликувала в думці: «Браво, панно Ольго! Es lebe die Kunst! Es lebe die Freiheit!»¹¹.

W tej spontanicznej mini-recenzji Łesia, z właściwą sobie przenikliwością, od razu uchwyciła dwa najważniejsze wyznaczniki modernizmu: pochwałę indywidualizmu i kult piękna.

Оповідання Ольги Кобилянської Некультурна: композиція, літературний герой, простір

Резюме

У статті здійснено всебічний аналіз оповідання Ольги Кобилянської *Некультурна*. Авторка звертає увагу на оригінальну композицію твору, індивідуалізм головної героїні, особливу ауру таємничості і еротики, що є в усьому тексті, а також на символічний характер простору. У феміністичній тематиці, криптоеротизмі і акцентуванні свободи особистості та модерній композиції твору (інверсійності і фрагментарності розповіді) вбачає характерні ознаки (риси) епохи.

¹¹ List do O. Kobyłańskiej z dn. 18–30.01.1900, [w:] Л. Українка, *Твори в 10 томах*, т. 9, Київ 1965, s. 394.