



EWA SERAFIN  
Uniwersytet Wrocławski

## „TRZY DAMY PRZODUJĄCE GODOM”. KREACJE KOBIECOŚCI W „BARWINKOWYM WIANKU” STANISŁAWA VINCENZA

Postacie kobiece spotykamy w wielu opowieściach składających się na ostatni tom tetralogii *Na wysokiej połoninie*. Są bohaterkami wielostronicowej narracji o podróżnych, udających się na wesele córki Przybyłowskich w Krzyworówni (czas jej akcji przypada na 1887 r.), a także wspomnień o gospodarzach dworu, legend snutych podczas weselnego agonu i opowieści wspomnieniowej o chłopcu Siunie. W zróżnicowanych gatunkowo narracjach znajdziemy przedstawicielki kilku etnosów i narodów zamieszkujących Huculszczyznę: Polki, Ormianki, Żydówki, Hucułki, marginalnie również Cyganki. Bardziej rozbudowane portrety dotyczą najbliższych autorowi postaci (ze względu na pokrewieństwo rodzinne i przynależność społeczną), im też udzielił głosu w największym stopniu. Celem moich badań nie było jednak tropienie śladów autentyczności postaci kobiecych, skupiłam się na przyciągającej uwagę różnorodności toposów, figur i wzorców kobiecości, jakimi posłużył się autor w narracjach o kobietach. W ich identyfikowaniu posłużyłam się metodologią krytyki feministycznej z uwzględnieniem kontekstu antropologii kultury (w tym etnologii, badań nad symboliką archetypowo-kulturową). Zanalizowałam deskrypcje ciała, ubioru postaci, ich charakter, postawy wobec wydarzeń, status społeczny bohatererek. Zbadałam odniesienia topiczne i konteksty kulturowo-społeczne w kreacjach pojedynczych bohatererek, portretów zbiorowych oraz ich wzajemne relacje w przestrzeni tekstu powieści, aby następnie wskazać tworzone za ich pośrednictwem bardziej złożone symboliczne sensory. Z galerii licznych, najczęściej drugoplanowych lub marginalnych, postaci kobiecych, do szczegółowego zaprezentowania wybrałam te najlepiej przedstawione, wspominam również o tych, które pełnią w utworze jakąś istotną, moim zdaniem, rolę. Analizę sposobów ich literackiej kreacji uporządkowałam według klucza przynależności narodo-etnicznej, najbardziej oczywistego na wstępnym etapie lektury.

### Zuzanna Przybyłowska

Badacze huculskiej tetralogii odnajdują w tej postaci rysy matki Stanisława Przybyłowskiego, babki Zofii i prababki Stanisława Vincenza, która zmarła, gdy pisarz miał siedem lat (Ołdakowska-Kufłowa 2006: 29-31)<sup>1</sup>. Pochodziła z zamożnego rodu, którego majątek ciągnął się od Wołynia po granicę węgierską. W *Barwinkowym wianku* poznajemy ją jako dość tęgą sędziwą damę ponad siedemdziesięciosiedmioletnią, jadącą z córkami, zięciem i dwójkiem wnucząt na wesele wnuczki Zofii. W rozmowach z rodziną i księdzem Isakowiczem, ujawnia się władczy charakter kobiety, „cierpkiej weredyczki” (Vincenz 1983: 30), zasadniczej i zdyscyplinowanej. Wymagała od wszystkich respektowania ustalonych przez nią zasad i planu podróży, nie znosiła sprzeciwu, przez co w jej obecności wszyscy raczej milczeli<sup>2</sup>. Pamięć pani Zuzanny rejestruje wydarzenia i spotkania świadczące o silnym przywiązaniu do przebrzmiałej świetności tradycji rodzinnej (Kaczmarek 2009: 249-250, 267-268), której śladów poszukuje spacerując po Oтынii (w tamtejszym zamku miał, według legendy, nocować jej przodek hetman). Narrator przyznaje, że pamięć kobiety wyznaczał „horyzont pychy i posiadania” (Vincenz 1983: 38) i nieustanne akcentowanie poczucia bycia „u siebie” mimo wielokulturowej (etnicznej, religijnej) specyfiki regionu. Według charakterystyki narratora Zuzanna Przybyłowska

<sup>1</sup> Informacje związane z rodowodem Przybyłowskiej (zob. też: Zięba 2015: 377-381).

<sup>2</sup> Ciekawe jest, że, podobnie jak mężczy bohaterowie tetralogii, preferowała milczące kobiety w swoim towarzystwie.

miała wiele czułości dla małych miasteczek, dbała o regionalistyczną bibliotekę syna (którą uzupełniała o nowe nabytki), była natomiast przeciwna równości stanów społecznych, nie akceptowała zmian społecznych i cywilizacyjnych, co manifestowała na przykład dezaprobatą dla kształcenia dzieci chłopskich czy przywiązaniem do posiadania służby). Uzupełnieniem tego aspektu portretu bohaterki są wspomnienia synowej, Otylii, zawarte w *Zwadzie*, w których możemy przeczytać o kolonizatorskiej postawie Zuzanny na gruncie językowym i o wyższościowym traktowaniu Hucułów (Vincenz 1981: 470-472, 478). Jej poglądy stanowią przykład szlacheckiego konserwatyzmu, wyraz poczucia wyższości cywilizacyjnej Polaków i ich misji uniwersalizującej kulturę kresową (Czarnik 2019: 222-225). Literacki portret pani Przybyłowskiej jest zresztą spójny z opinią Vincenza o swej przodkini<sup>3</sup>.

Jednak mimo braku akceptacji dla postawy społecznej bohaterki, narrator w *Barwinkowym wianku* kreuje ją w sposób daleki od jednoznaczności. Oprócz twarzy surowej strażniczki kolonialnych (patriarchalnych) tradycji arystokracji polskiej o skostniałych poglądach, odsłania jej oblicze ciepłej i czułej opiekunki, choć nieskorej do wyrażania swoich uczuć. W towarzystwie podróżujących do Krzyworówni to wnuczek Niunio był adresatem owych „ciepłych uczuć”, jakie względem niego żywiła Bunia (jak oficjalnie nazywano Babcę), natomiast ona nie potrafiła bronić się przed ich okazywaniem:

Napięte przesadną odpowiedzialnością usta rozluźniały się powoli: – Co za chłopczyzna – ważko szepnęła [...]. Babci pocieplały oczy. Rozszerzyły się, nagle zajaśniały.[...] Jakby oswobodzona od brzemienia odpowiedzialności i troski, Babcia ogłądała już sobie świat przez otwarte okno. [...] Mocowała się przez chwilę ze sobą. Wreszcie prysnęła śmiechem. Śmiała się Babcia głośno, serdecznie bez hamulca, może tak jak kiedyś, dawno (Vincenz 1983: 27).

W ten sposób narrator harmonizuje cechy postaci, pokazując, obok „surowego”, również jej „jasne” oblicze. Istotny wydaje się też moment, jaki zarejestrował narrator, w którym kobieta ujawnia wrażliwość na subtelne sygnały natury, co jeszcze bardziej łagodzi ostre rysy jej portretu: „Nawet na harce wiatru nie patrzyła wrogo, lecz uważnie i ciekawie, prawie jak na ruchy tancerza” (Vincenz 1983: 27). Ale też wiatr z Vincenzowej opowieści nie jest zwyczajnym podmuchem powietrza, to „igrzec niebieski”, w którego opisie łączy autor tradycję biblijną i antyczną; jest niczym Sofia – Mądrość Boża, stwarzająca świat, jawi się również jako *ruah* Boskie tchnienie życia (Żmidziński 2018: 225). Kobieta poddająca się porywom wiatru staje się jakby kimś „innym” (lub raczej autentycznie sobą), narrator zrywa z niej zastygłą maskę „kontrolerki” ludzi i otoczenia, by mogła zjednoczyć się ze światem natury i przyjąć jego ożywczego ducha. Szukając oznak wewnętrznej przemiany bohaterki i potwierdzenia przeczuć, że to, co zewnętrzne, nie oddaje prawdziwej natury człowieka, narrator usiłuje zajrzeć do duszy dzielnej Babci, dojrzałby tam także krajobraz i tak ciepłą jesienną pogodę jak naokoło na świecie” (Vincenz 1983: 27).

W wielowymiarowym portrecie kobiety można dostrzec subtelne sygnały konstruowania jej kreacji jako wcielenia Sofii, Mądrości Bożej. Mając na uwadze charakter bohaterki oraz budzące dezaprobatę jej poglądy, taka interpretacja wydaje się ryzykowna. Jednak, jeśli potraktujemy ją jako zakładany „potencjał” postaci, na jej potwierdzenie można wymienić kilka dowodów: „pouczenia” Zuzanny o „mądrości wieczornej” i „jesiennej”, wygłaszane w czasie podróży z księdzem i towarzyszkami, a także sceny, w których Babcia stąpa po kamieniach uliczek Otynii, rozmawiając z napotkanymi mieszkańcami, a które nasuwają skojarzenia z biblijnymi wersami o Mądrości, wyobrażanej w postaci kobiety: „krąży wokoło, szukając godnych siebie i chętnie ukazuje się im na

<sup>3</sup> S. Vincenz, *List do Jakuba Elefanta, La Combe de Lancey 23. VI. 1963*, Archiwum Stanisława Vincenza, sygn. 17651/II, s. 89, za: Ołdakowska-Kufłowa 2006: 30.

drogach i towarzyszy im w każdej myśli” (Mdr 6: 16)<sup>4</sup>. Do identyfikowania odniesień biblijnych predysponuje ponadto wiek „starszej pani” łączony w wielu kulturach z mądrością jako doświadczeniem życiowym oraz symboliczna liczba lat<sup>5</sup>. Paradoks portretu omawianej postaci (niejedyny w utworze) polega na połączeniu w nim tego, co „ludzkie” (niedoskonałe) z tym, co ukryte, „jasne” (boskie).

### Otylia Przybyłowska

Jest to najpełniej i najbarwniej przedstawiona postać kobieca zarówno w *Barwinkowym wianku*, jak i w całej tetralogii, jej pierwowzorem była babka Vincenza (Ołdakowska-Kufłowa 2006: 31-33, Zięba 2015: 400-403, 414-416). W kolejnych tomach autor zbudował postać Otylii z kilku „odsłon”, w których poznajemy ją jako dziewczynę, żonę, matkę, babkę, gospodynię w Krzyworówni. Kluczem do pełnego odczytania postaci są jej cztery listy do przyjaciółki zawarte w *Zwadzie*, w których znajdziemy wspomnienia młodej żony Stanisława Przybyłowskiego („królowej Krzyworówni” jak ją nazywał) z okresu szkolnego, bogate w elementy introspekcji (Vincenz 1981: 463-483). Otylia pisze w nich między innymi o swoim pochodzeniu z wołoskiego rodu na Bukowinie, (jej matka była Polką), o swoim skromnym posagu, przyjęciu po ślubie wyznania katolickiego, osamotnieniu po śmierci matki i poczuciu wyobcowania z powodu pochodzenia i „kłątwy” awanturnych braci. W szkole nazywano ją „petite lutine” (Vincenz 1981: 466), dla podkreślenia jej „taneznego”, żywiołowego usposobienia i, przypuszczalnie, dla wyeksponowania znaczenia imienia, odnoszącego się do symboliki światła<sup>6</sup>. Ponadto bohaterka została obdarzona marzycielskim, nieco dziecięcym spojrzeniem na świat. Jej związek z Przybyłowskim określała relacja uczennica – nauczyciel (ją zaś można określić typem kobiety–dziecka). Jednak, jak wyznała przyjaciółce, lubiła mieć własne zdanie i wyrażać je. Idealizowała Polaków i „malowniczych” Hucułów. W postawie wobec nich całkowicie ufała wyborom męża.

W *Barwinkowym wianku* narrator przedstawia Otylię już nie „marzycielską”, ale dzielnie wspierającą męża w jego poczynaniach. Jako szesnastoletnia dziewczyna, po wyjściu za mąż, „siłą rzeczy” objęła od razu „rządy” w oborze i „gospodarstwie ogrodowym” (Vincenz 1983: 481). Mąż reprezentuje w utworze skrajnie odmienną od matki postawę społeczną, kreuje bowiem swój dwór na miejsce otwarte na okoliczną ludność, zaprzeczające idei „twierdzy” broniącej polskości. Portret Otylii, jako gospodyni tak wyidealizowanej krainy<sup>7</sup>, akcentuje wyłącznie jej zalety: „odznaczała się życzliwością aktywną, pomagała wszystkim, pamiętała o wszystkich, a zawsze pogodnie, z humorem, bez rozgłosu” (Vincenz 1983: 484). Spełniała, co dokumentuje przytoczony niżej fragment, wszelkie kryteria, jakie nakładała na żony i gospodynie kulturowy model, propagowany w drugiej połowie XIX wieku. Starano się wówczas dowartościować pracę „rządnej” gospodyni w domu, nadać jej rangę misji rodzinnej i społecznej, a nawet narodowej (Dobkowska, Wasilewska 2016: 227-229):

Pani domu była żywa, impulsywna, chyża, krytyczna, a przy tym przyjacielska i szczodra. Wiedziała o wszystkim, wszędzie potrafiła wkroczyć, choć nigdy się nie spieszyła, nie gorączkowała. Z biegiem lat dozór prac przechodził coraz bardziej w jej ręce. Kierując gospodarstwem, nieraz potrafiła krzyknąć głosem mocnym, niskim, niby to ostro, ale w tonie rozkazu czy nagany słychać było, że

<sup>4</sup> Tłumaczenie za: Adamiak 2006: 200.

<sup>5</sup> Wielokrotność siódemki, liczby świętej w Biblii (zob. Robakiewicz 2009: 265).

<sup>6</sup> La petite lutine (du Noël) – mała elfka (duszek, skrzatka) towarzysząca św. Mikołajowi, fantastyczna istota przedstawiana często jako tańczący demon światła. Nawiązanie do znaczenia imienia Otylia/Lucyna, Lucja (Lutine z łac. *lux*, *-is* – światło).

<sup>7</sup> O skrajnej idealizacji i mitologizacji postaw mieszkańców dworu (zob. Choroszy 1991: 301, 307-310; Ubertowska 2017: 204-207).

nigdy nie przejmowała się – w specyficznym kpiącym, umyślnym patosie otwarta była zawsze furtka humoru, pojednania, przebaczenia (Vincenz 1983:497).

Istotnym, naturalnym „tłem” portretu Otylii są ogrody, które miała „pod swoim okiem”, zajmowała się ich urządzaniem i uprawą, dziedzic sprowadzał dla niej nowe odmiany kwiatów, bo: „była to największa radość, jedyne urozmaicenie w jej samotnym życiu w górach” (Vincenz 1983: 498). Z kolei Otylia umiała je „kultywować”, przechowywała starannie „niezliczone ilości rozmaitych nasion” (Vincenz 1983: 498) zaopatrzone opisem w licznych szufladach, szafach, pudełkach i kopertach, potem rozprowadzała je wśród krewnych i sąsiadów „by darzyć tym, co umiowała. Do nasion dołączała dokładne rady i pouczenia o ich wysiewie, o piastowaniu kwiatów i jarzyn” (Vincenz 1983: 498-9). Związek kobiety z ziemią i oswojoną naturą podkreśla jej rolę opiekunki domowego ogniska. Ogrody Otylii (jak i sady Stanisława) stają się symbolem ładu i wartości domowych, co dodatkowo wzmacnia efekt „apologii domu” jak określono Vincenzowską opowieść o „stancji górskiej” (Dutka 2012: 39). Zważywszy zaś na obecny w narracji mit początku i misję dziejowych pionierów, jaką Przybyłowscy pełnili w ich górskim „raju”, można by w Otylii – pani ogrodów, widzieć literackie wcielenie pramatki Ewy oswajającej naturę, kreującej „nowy świat” nieustanną pracą wysiewania i zbiorów. Zgromadzone nasiona dają gospodyni, jak biblijnej Ewie, „tajemniczą władzę nad życiem” (Adamiak 2006: 10).

Rolę matki, w tym Zosi, „oblubienicy” planowanego wesela, Otylia spełnia z odpowiedzialnością, zaangażowaniem i pracowitością; widzimy ją zaaferowaną przygotowaniami do domowej uroczystości: „Pani domu była już ubrana. Dla niej nieraz za mało było dnia. Stąd mawiała, że chciałaby, aby dwa dni były razem, tym bardziej wówczas, w okresie przedweselnym. Nie kładła się już aż do świtu. Cały dom zresztą spał dalej” (Vincenz 1983: 16). Domyślamy się, że to w dużej mierze dzięki codziennej, wieloletniej, krzątaniu Otylii (wychowywała sześcioro dzieci, o czym informuje opowieść) mimo iż „tak jakoby nic się nie działo” przez lata (Vincenz 1983: 486), drzewo rodzinne Przybyłowskich, jak mówi narrator, „puszczało nowe pąki” (Vincenz 1983: 486)<sup>8</sup>.

Natomiast Otylia – babcia, przedstawiona we wspomnieniach o wnuku Siunie, okazuje się wyborną gawędziarką i mentorką, w czasie długich pogawędek w garderobie snującą awanturnicze, „zawiesiste i soczyste” opowieści (Vincenz 1983: 518). Jednak mimo że „dziadzio” rzadko rozmawiał dłużej, w pamięci wnuka to on pozostał „mędrcom”, od którego płynęła „wiedza wszelaka” i to on „królował nad całą Wierchowiną” (Vincenz 1983: 535).

Otylia i Stanisław przedstawiani są w powieści jako para partnerska, wspólnymi siłami budująca „nowe życie” w Krzyworówni i okolicy, jednak na co dzień żyjąca w osobnych światach: ona – królowała w garderobie, galerii (kierowała pracą „prząśniczek”), w kuchni, ogrodzie on – w bibliotece, sadzie (w ogrodzie pielęgnował róże i czytał) lub w kręgu gości: artystów, filozofów i literatów. Podkreślanie przez narratora spójności ich życiowej misji łagodzi patriarchalny podział ich kulturowej przestrzeni. Na koniec warte przytoczenia wydają się dwa fragmenty, jak sadzę kluczowe, dla proponowanej interpretacji postaci. Pierwszy z nich to obraz dworu w Krzyworówni umieszczony w początkowych partiach powieści. Podczas jesiennej, wietrznej nocy dziedzic Przybyłowski zapalił lampę naftową i wyszedł na ganek domu: „Zobaczył światło w pokoju pani domu. Wszedł do pokoju: „Nie śpisz Otille?” (Vincenz 1983: 16). W przytoczonym zdaniu skondensowana została symbolika światła, o jakiej wcześniej wspomniałam. To światło „czuwające”

<sup>8</sup> Model idealnej żony prezentowała literatura dydaktyczna II poł. XIX w. K. Tańska Hoffmanowa pisała w *Pamiętniku po dobrej matce, czyli ostatnich jej radach dla córki* (1898): „Cóż więcej zachwyca w dobrze urządzonym domu, jak młoda i wesola gospodyni, czynna bez ustanku. Czynność jest prawdziwym życiem człowieka i źródłem jego szczęścia”, za: Lisak 2009: 25).

wewnątrz domu, rozświetlające mrok nocy, wskazujące drogę, wskazuje symboliczną rolę pani domu jako strażniczki domowego ogniska i przewodniczki dla podróżnych<sup>9</sup>. Drugi obraz koresponduje z przytoczonym; to jedna ze scen pożegnania weselnych gości, oczekiwanie na przemowę pana Władysława. Para gospodarzy stojąca na czele słuchaczy, uchwycona została okiem narratora w „kadrze” mającym w zamyśle autora wyrażać małżeńską jedność przeciwieństw (bliską idei androgyne)<sup>10</sup>, w którym Otylii przypisany został aspekt duchowy: „Gospodarz stał się błądy, jak gdyby krew zeń uszła. [...] Oparła się oń, ukryta za nim pani Otylia jak dusza ukryta za ciałem” (Vincenz 1983: 446). W kontekście dotychczasowych rozważań kreacja Otylii - matki, żony i duchowej inspiratorki jest dopełnieniem jej „ziemskiego” wymiaru kobiecości. Patriarchalny wzorzec kobiety jako duchowej przewodniczki („kobiety-duszy”), eksponowany zwłaszcza w epoce wiktoriańskiej (Bogucka 2005: 248-250)<sup>11</sup>, realnie wpływał na życie społeczne, modelując rolę kobiety jako strażniczki nie tylko wartości domowych, ale i duchowych, religijnych, jednak w sferze publicznej – często „ukrytej”. Dodajmy, że przytoczone tu dwa obrazy stanowią kłamrę kompozycyjną dla całej weselnej opowieści w utworze.

### Huculki

Wśród grona kobiet zamieszkujących na stałe lub czasowo dwór w Krzyworówni narrator *Barwinkowego wianka* doliczył się czternastu kobiet „pracujących” (Vincenz 1983: 504), z czego znaczną ilość musiały stanowić Huculki<sup>12</sup>. Kilka z nich zostało wymienionych z imienia, ich losy nakreślono w paru zdaniach. Poprzedzają je ogólne informacje na temat codziennych zajęć i zwyczajów górskich gazdyń, z których wynika, że: „w dawnych czasach oprócz przędzenia, tkania i gotowania niezbyt wiele pracowały” (Vincenz 1983: 502). Dojenie i dogłądanie krów należało do mężczyzn, dopiero ich praca przy wyrębach lasów sprawiła, że coraz częściej zajęcia te przechodziły na kobiety. W Krzyworówni stopniowo uczyły się nowych zajęć, w tym uprawy warzyw, angażowały się również do wszystkich domowych prac. Ciekawa wydaje się opowiadka utrzymana w żartobliwym, a nawet ironicznym tonie, o „nadmiernie intensywnym”, zdaniem narratora, świętowaniu przez Huculki różnych ludowych świąt (Vincenz 1983: 502-503), przejawiającym się głównie w przestrzeganiu zakazów pracy, zwłaszcza tkania i szycia. Na potwierdzenie faktu, iż tabuizowanie kobiecych prac w grudniowe święta Warwary i Sawy było wśród Huculek powszechne, narrator przytacza przyspiewkę księdza<sup>13</sup>, w której duchowny napomina kobiety, aby zaprzestały „warwarzyć” i „sawić” i zajęły się szyciem i innymi obowiązkami domowymi (Vincenz 1983: 503). Nie chodziło jednak o „lenistwo” kobiet, ale o praktykowanie przez nie dawnych rytuałów związanych z kultem bogini Mokoszy (zdemonizowanej pod wpływem chrześcijaństwa) i Welesa (Zajac 2004:127-128, Szyjewski 2013: 127-128, Gołębiowska-Suchorska 2011: 30-32, 61). Świadczyłyby to o utrzymujących się dawnych wierzeniach, mimo zastąpienia dawnych bóstw postaciami

<sup>9</sup> W tym miejscu literacki obraz nawiązuje do wizerunku „dzielnej/mądrej kobiety” z *Księgi Przyszłów*: „Wstaje, gdy jeszcze jest noc, [...] jej lampa wśród nocy nie gaśnie” (Prz, 31:15,18). W tej biblijnej postaci obecne są analogie do wspomnianej już w odniesieniu do Zuzanny – figury Mądrości Bożej, personifikacji Boga: Mądrość-kobieta/mądra kobieta (Adamiak 2006: 191-192). Odniesienia do biblijnego poematu sławiącego kobietę znajdują się również w innych tomach Vincenzowskiego cyklu.

<sup>10</sup> Nawiązanie do platońskiej, mądrej w modernizmie, idei doskonałego człowieka (Podraza-Kwiatkowska 2001: 286-287) ma miejsce w znaczącej sytuacji: narrator przytacza opowieści Władysława o dantejskim obrazie „anielskiego”/„niebiańskiego” człowieka (Vincenz 1983: 448).

<sup>11</sup> Przypisywanie duszy aspektu żeńskiego ma długą tradycję starożytną (hinduską, antyczną), jej elementy również mogły stać się inspiracją autora (zob. Roux 2010: 243-245).

<sup>12</sup> Zgodność tej liczby z realiami pozostaje do ewentualnej weryfikacji, nie wykluczam jej znaczenia symbolicznego, o czym piszę w części końcowej artykułu.

<sup>13</sup> Trudno stwierdzić, czy tekst mógł być choć częściowo autentyczny.



świętych chrześcijańskich<sup>14</sup>. Narrator, jak się wydaje, patrzył na dwuwiarę Hucułek z większą tolerancją niż ich duszpasterz, nie dociekał źródeł kulturowych zachowania kobiet, zależało mu raczej na pokazaniu ich nieustannej gotowości do bycia – w – święcie.

Warto postawić pytanie o status Hucułek pracujących na ziemiańskim dworze. Otóż kronikarz – narrator wyraźnie podkreśla, że kobiety nie były „służącymi” w potocznym rozumieniu tego słowa. Stara się przekonać odbiorców, że Przybyłowscy szanowali niezależność górskich gazdyń, w każdej chwili mogły one wrócić do swoich chat, o ile je posiadały i czuły się w nich bezpiecznie. Nie ukrywa jednak faktu, że jednym z powodów, dla których kobiety decydowały się na pracę przy dworze była konieczność ucieczki przed agresją mężczyzny i chroniły się tu dla bezpieczeństwa. Tak było w przypadku Pałahny, ofiary przemocy domowej, którą mąż bił „z nieuzasadnionej zazdrości albo po prostu z fantazji” (Vincenz 1983: 504) czy Juli, uciekającej do Krzyworówni „przed groźnym gniewem ojca” (Vincenz 1983: 505), z powodu jej zajścia w ciążę<sup>15</sup>. Natomiast przykładem kobiety wymierzającej sprawiedliwość przy użyciu przemocy była Jeleniocha, porywczą zastępczyni kucharza we dworze (otyła, o czerwonej twarzy, zdradzającej pociąg do alkoholu), która pobiła dotkliwie niedosłego męża za ożenek z inną kobietą.

Wracając do wspomnianej już Pałahny, jej pierwowzorem jest słynna niania Stanisława Vincenza, Połahna Słypeńczuk Rybeńczuk Tymofiejewna, o której istnieniu wiedzą zapewne wszyscy, którzy zetknęli się z biografią i twórczością autora *Poloniny*. O życiu prostej, niepiśmiennej Hucułki wiemy jednak niewiele (Rymarowicz, Zeleńczuk, Zeleńczuk 2016: 47-56). W *Barwinkowym wianku* Pałahnę poznajemy z perspektywy narratora, który oprócz przytoczonych migawek z życia rodzinnego kobiety, krótko, acz treściwie charakteryzuje niezależną wewnętrznie, przywiązaną do swojej kulturowej i językowej tożsamości oraz obdarzoną wieloma zaletami i uroczyimi przywarami charakteru, kobietę:

nie chciała mówić pańską mową i za nic w świecie nie włożyłaby na siebie żadnej części stroju „pańskiego”, uważałaby to za obrazę swego stanu, niemal za hańbę. –Nie jestem przebranka jakaś, jestem gazdynia. [...] Oddana, wierna, bezwzględnie uczciwa [...] – sucha, drobna i delikatna Pałahna była przewrażliwiona, a nawet obraźliwa. [...] [Z] darzało się że trzeba było dyplomatycznie i przemyślnie przeproszać Pałahnę (Vincenz 1983: 504/505).

Na potrzeby wspomnień z dzieciństwa narrator próbuje też spojrzeć na jej postać okiem jej podopiecznego – Siuny. Mamy więc obraz troskliwej opiekunki, ratującej chłopca przed udławieniem się cukierkiem (Vincenz 1983: 517), w innym miejscu zaś mentorki, udzielającej ważnych, jak się miało okazać, dla późniejszych jego wyborów, „nauk”:

– Ucz się syneczku, oj ucz się! Po bożemu się ucz i po ludzku. A niechby i po pańsku! Ucz się po chrześcijańsku, ucz się po żydowsku! [...] Ucz się po rusku szczerze, a po rachmańsku najlepiej. I po huculsku i po bojkowsku... (Vincenz 1983: 538).

Vincenz podkreślał, że *Polonina* powstała w języku „nianiowatym”, o wpływie Pałahny, opowiadaczki ludowych bajek i inspiratorki, na wyobraźnię przyszłego pisarza można przeczytać w opracowanych materiałach (Rymarowicz, Zeleńczuk, Zeleńczuk 2016: 50-56).

<sup>14</sup> Św. Warwara oraz święci Sawa i Mikołaj, patronujący kolejno dniom 4, 5 i 6 grudnia mogli zastąpić dawne bóstwo żeńskie, wyobrażane pod postacią trzech siostr (zob.: Kohli 2007: 108). W kalendarzu solarnym święta te przypadają na kluczowe momenty poprzedzające zimowe przesilenie (zob. Stomma 1981: 83-84).

<sup>15</sup> O istnieniu agresywnych zachowań i przemocy domowej (męskiej i kobiecej) wśród Hucułów informuje m. in. opracowanie etnograficzne: Falkowski 1938: 70. Ważne dla interpretacji prozy Vincenza wydaje się współczesne literackie świadectwo ukraińskiej pisarki o huculskich korzeniach, przybliżające realia życia powojennej wsi, w tym akty przemocy w rodzinach, jednocześnie pokazuje ich związek z patriarchalną podrzędnością kobiety, karanej za odstępstwa od przyjętych norm postępowania: Matios 2019: 46, 88, 98-100, 121 i in.

Inne wymienione w utworze po imieniu kobiety huculskie to Warwaruca, hałaśliwie dowodząca pomocą przy domowych porządkach, która straciwszy majątek, rozpoczęła pracę we dworze oraz Anna i Senka, „uprzejme i pełne rezerwy huculskie gazdynie” (Vincenz 1983: 506), wszystkie trzy dbały o zachowanie tożsamości wolnych gazdyń, zachowanie świąt i więzi z rodzinnymi domami.

W zupełnie innej opowieści (i innym kontekście) w *Barwinkowym wianku* pojawia się maksyma niejakiego stryja Izydora, „wielkiego filozofa”, która brzmiała:

Jeśli są gdzieś anioły na świecie, to są kobiety z ludu. Przy takiej kobiecie odrodzisz się dopiero ze zwierzęcia w swobodnego człowieka. Ich skromność jest słodyczą, ich cichy rozum jest głębią. Bracie chłopie! Szanuj twą kobietę. Nie tknij jej ręką. Ona godna być królową (Vincenz 1983: 176).

Idealizująca „maksyma”, będąca przykładem modernistycznej chłopomanii, ma odniesienie do perypetii jednego z bohaterów *Poloniny*, nie wydaje się jednak przystawać do portretów kobiet, o jakich była tu mowa. Ale zawarta w słowach Izydora perswazja skierowana do mężczyźni<sup>16</sup>, jest być może próbą nawiązania do wspomnianego problemu przemocy. Jej wariantywnym „powtórzeniem” byłby fragment tekstu pieśni weselnej, z dalszej części utworu: „szanuj mężu żonę w chacie jak jaskółkę w strzesze” (Vincenz 1983: 441). Na koniec tej części rozważań, tropiących dość skąpe ślady obecności Huculek w powieści, jeszcze jeden fragment pieśni, śpiewanej przez pasterkę, który o życiu dziewczyn i gazdyń huculskich mówi wiele, choć nie wprost: „Oj, koby ja ne spiwala, /taj ne hałakała,/ Dawno by my wże zazula na hrobi kowała” (Vincenz 1983: 35).

## Ormianki

Na przeciwnym biegunie domowych wspomnień o wiejskich kobietach sytuuje się obszerna relacja narratora o podróży grupy Ormian i Ormianek na wesele do Krzywórnici, która zawiera interesujące, z punktu widzenia podjętego tematu, obserwacje na temat ziemiańskiej obyczajowości, zwłaszcza w odniesieniu do kobiet oraz próbę jej oceny. Portret zbiorowy Ormianek pochodzących z kilku ziemiańskich dworów, wypada na pozór dość efektownie: w większości są to „wytworne”, „światowe panie”, kobiety uprzejme, dowcipne, rozmowne, aksamitnookie, przeważnie o bladych twarzach (Vincenz 1983: 55). Narrator skupia uwagę nie tyle na postaciach, co na ich strojach: „malowniczych” i efektownych kolorystycznie spódnicach, falbankach, koronkach, w obłokach których „z powozików lekkich wyfruwały damy” (Vincenz 1983: 64). Wrażenia zmysłowe łączą się tu z dźwiękowymi (śmiech, „szczebiotliwe trele” (Vincenz 1983: 64)). Co kryje się za kulisami tego teatru syntezy sztuk dowiadujemy się z dalszych rozważań narratora, najpierw jednak warto przyjrzeć się dwóm postaciom kobiecym z tego kręgu, pani Józefinie i panie Michalinie. Narrator wyróżnił je nie bez powodu, obydwie mają swe pierwowzory w osobach członkiń rodów spokrewnionych z rodziną autora. Pani Józefina, żona Izydora Torosiewicza (Zięba 2015: 398) kobieta około trzydziestopięcioletnia (Vincenz 1983: 52)<sup>17</sup> o szafirowych oczach i pięknych zębach (detale wyglądu wymienione są dwukrotnie)<sup>18</sup>, ubrana jest w fioletową suknię. Pochodziła z Wiednia, krewnych miała we Włoszech i na Węgrzech, bywała w wielkich miastach i luksusowych uzdrowiskach Europy. W swoim dworze na galicyjskiej wsi prowadziła salon, zapraszając do niego wielojęzycznych gości. Nic dziwnego, że jako kobieta „przywykła do wielkiego świata” (Vincenz 1983: 66), pełniła w weselnym towarzystwie rolę „wodzirejki” rozmów. Skupiła wokół siebie grono krewnych, liczących się z jej zdaniem i oczekujących na jej słowa:

<sup>16</sup> Nawiązująca do biblijnego, patriarchalnego *Dekalogu*, którego adresatem byli mężczyźni.

<sup>17</sup> W innym miejscu narrator dodaje bohaterce dwa lata (Vincenz 1983: 65).

<sup>18</sup> Powtórzenia to cecha stała Vincenzowych opowieści, w tym techniki przedstawiania postaci.

nie zamącona ni pychą, ni próżnością, ani nie zacieniona najmniejszą nieuważą, słuchała, pytała, dowiadywała się, biorąc udział we wszystkim. Jak zwierciadło czyste, nie roniąc ni promienia, oddawała bezosobiście każdemu jego światło, a zawsze niemal ze zwiększonym blaskiem. Uczyla się nieustannie, korzystała, ale nie dla siebie. I każdy radował się, bo błyszczał w jej świetle, jakby to było jego własne. Takie chyba niegdyś kobiety zakładały dynastie, może nawet oświecały narody jak cudzoziemka Aspazja, co udzieliła swego światła Atenom (Vincenz 1983:66).

Bohaterka prezentuje się imponująco, czyli tak, jak oczekiwano tego od „dobrze wychowanej” damy. Kobieta emanuje „blaskiem” swojej, zapewne nieprzeciętnej osobowości, jednak symbolika zwierciadła sugeruje, że jest to blask odbity, „oddawany”, porównywany do światła księżycy przekazującego promienie słońca (Robakiewicz 2009: 351). Z jednej strony byłaby to przypisywana kobietom „księżycowa” bierność, życie w cieniu „słonecznej” męskości, można też ów „blask” interpretować jako symbol odbicia boskiej energii (czy nawet Bożej Obecności) w człowieku. Jak miało to miejsce w przypadku poprzednich bohaterek, tak i portret Józefiny ma znacznie więcej wymiarów. Zwróćmy uwagę na sposób prowadzenia rozmów przez bohaterkę: „słuchała, pytała, dowiadywała się”, „uczyla się nieustannie, korzystała”, a wszystko z najwyższą uwagą i skromnością. Nie wiemy dokładnie, o czym pani Józefina rozmawiała z krewnymi, narrator nie przytacza zbyt wielu jej wypowiedzi, a postać widzimy z oddalenia. Jednak opisane zachowanie jest wystarczająco charakterystyczne, by rozpoznać w nim sokratejski sposób dialogowania. Porównanie bohaterki do Aspazji, ateńskiej filozofki pochodzącej z Miletu i nauczycielki Sokratesa (Zmorzanka 2015: 32), z pewnością jest nieprzypadkowe. Należałoby je wiązać z symboliką „oświecającego” i inspirującego wpływu „światowej” Józefiny na otoczenie, na podobieństwo tego, jaki na Ateńczyków miała wywierać grecka „cudzoziemka”. Symbolika fioletu sukni Józefiny wzmacniałby związek znaczenia postaci z „umiłowaniem mądrości” (Robakiewicz 2009: 76-77). Mimo to wydaje się, że porównanie narratora należy traktować z pewnym dystansem. Źródłem prawdziwej, nie – „salonowej”, ulotnej, mądrości jest w tej historii opowieść kogoś innego. Niekwestionowanym „mędrcom” w karczmie w Wierbiążu, w której zatrzymało się ormiańskie towarzystwo, został publicznie ogłoszony jej gospodarz, Weiser Chaim<sup>19</sup>, snujący wieloznaczną opowieść o „odwrotnym cudzie”, której, z powodu pośpiechu podróży, nie zdołał dokończyć. Zapewne nie bez znaczenia jest, iż koniec opowieści poznała już wcześniej, przy innej okazji, pani Józefina i to jej Weiser powierzył jej ewentualne dokończenie zebranych (Vincenz 1983: 78, 88)<sup>20</sup>. Jest więc Józefina symboliczną „uczennicą” Weisera, co można odczytywać także jako motyw ewangeliczny.

Na koniec o jeszcze jednej perspektywie, tym razem kulturowo-społecznej. W przytoczonym opisie postaci niepokojąco brzmi sformułowanie: „korzystała, ale nie dla siebie”, jakby bohaterka, poza otwartością na innych, w sposób celowy, wyuczony, zaprzeczała swoim potrzebom. W dalszej części narrator wyjaśnia sens swojego komentarza, przytacza oto banalną z pozoru „przygodę dziewczęcą” pani Józefiny, kiedy to jako piętnastolatka jechała z ojcem kareta. Kiedy kareta wywróciła się, bohaterka była „śmiertelnie” przerażona, jednak:

już dawno ojciec stanowczo zakazał jej przestraszów, tym bardziej krzyków wynikłych z przerażenia. Resztą sił wstrzymała oddech, zdusiła płacz i zapytała cicho: „Nic się nie stało, papo? Nie uderzył się papa, nie zdenerwował się? Pani Józefina mówiła o tym: „Od tego czasu moje ułożenie było utrwalone (Vincenz 1983: 81).

Odczytuję ten fragment jako sugestię, że pani Józefina jest typową dla swej epoki i środowiska ofiarą „ułożenia i dobrych manier”, wychowania zaprzeczającego rozwojowi

<sup>19</sup> Pan Lewandowski zwrócił wszystkim obecnym uwagę na znaczenie imienia chasyda.

<sup>20</sup> W rzeczywistości Vincenz nie wrócił już do niedokończonej opowieści (zob. Burda-Fischer 2015: 114).



pełnej osobowości, blokującego wyrażanie emocji oraz potrzeb<sup>21</sup>. Interpretacja ta znajduje potwierdzenie w kolejnych partiach utworu, w których Vincenz otwarcie wyraża dezaprobatę dla sposobu wychowywania kobiet. Wychowywanie dziewczynek („ułożenie”), wdrażane od wczesnego dzieciństwa zastępuje dojrzałym kobietom naturę, „sięga głębiej niż oświata i wykształcenie, głębiej nawet niż moralność. Równie bezapelacyjnie jak religia. [...] Dobre ułożenie hamuje funkcje ciała, nawet żołądka [...] hamuje także sen i marzenia sennie” (Vincenz 1983: 81). Kobiety przyjmują narzuconą im „władzę nad sobą” jako „konieczność”, coraz rzadziej protestując. „Ułożone” panny wychodziły za mąż, często za wskazanych przez rodzinę mężczyzn i stawały się „paniami domu”, uczącymi się zaspokajać potrzeby wszystkich i wyrozumienia „wszelako tylko dla innych” (Vincenz 1983: 83). Kontynuując ten wątek, Vincenz mówi wprost o hipokryzji obyczajowej ziemianstwa, na przykład o tabuizacji cielesności, seksualności. Do wątku tego powrócimy, rozważania na temat pani Józefiny warto zakończyć stwierdzeniem bliskim perspektywie feministycznej, że osobowość kobiety mimo jej wielu zalet i talentów, poddana dziewiętnastowiecznym metodom wychowawczym, stawała się stłumiona, „okaleczona” i pozbawiona możliwości pełnego wyrażania siebie (Beauvoir 2019: 782-783, 791).

Druga z wymienionych kobiet, panna Michalina, zwana Misią (Zięba 2015: 406), jest przedstawiona jednoznacznie jako „ofiara ułożenia”. Narrator opisuje ją jako osobę o ostrych rysach twarzy, nadmiernie bladej, cienkiej skórze („chorobliwa piękność” (Vincenz 1983: 67)), dłoniach pianistki i przepastnych, ciemnych oczach. Z hrabią Leonem, odrzuconym przez nią narzeczonym, tworzą parę nieszczęśliwych i smutnych ludzi. Narrator podpowiada, że to z powodu „znudzenia się” osobą narzeczonego. Panią wyobrażała sobie miłość na wzór francuskich lub polskich romansów „z imperatywem serca”, tymczasem obowiązujący model zawierania mariaży zakładał imperatyw rozsądku i ekonomii. Zrezygnowana (czy zubożnięta), młoda kobieta wydaje się pogodzona z rolą marionetki w rękach rodziny, żywotność jej opiekunki, cioci Wincenty (Wici) (Zięba 2015: 397-398), jej „ruch i śmiech” (Vincenz 1983: 89) stanowi kontrastujące „tło” dla znieruchomiałej podopiecznej.

W opisie rozbawionego towarzystwa ziemian powtarzają się sygnały akcentujące sztuczność, zakłamanie „świata i światka, w którym ułożenie i dobre maniery zwyciężają” (Vincenz 1983: 84). W opowieści powraca nieustannie obraz grupy wystrojonych kobiet: „wystawa „pięknych pań, panienek, dziewczynek” (Vincenz 1983: 85), „młode panie, panienki, dziewczynki” (Vincenz 1983: 87), „Panienki i dziewczynki posłusznie zaśpiewały [...] panieńską, szkolną piosenkę” (Vincenz 1983: 89)<sup>22</sup>. Możliwych intertekstualnych odniesień dla przedstawionego tu powieściowego obrazu iluzoryczności salonowego świata i sposobu wyrażania wobec niego dezaprobaty, szukać można u Mickiewicza, Norwida, Prusa, Orzeszkowej czy Berenta.

Ważnym „bohaterem” omawianej części utworu staje się po raz kolejny w powieści, wiatr – tym razem w roli „psotnika”, unoszącego falbany spódnic, koronki, co przyprawiało damy i panny o tortury. Podobnie jak wiatr odsłaniał czubki pantofli dam, narrator demaskuje opresję, w jakiej przyszło żyć ich właścicielkom. Przeglądając się figlami wiatru, w pozornie lekkim stylu, do taktów muzyki Mozarta, snuje refleksje o związku między modą a ziemianką moralnością. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku w modzie damskiej królowały usztywnione spódnice (odstąpiono już od słynnych krynolin) i gorsety na fiszbinach („sznurówki”). Kobięcym ideałem urody była, jak wspomina narrator, Franciszka Krasińska, która dzięki trzydziestocentymetrowej talii stała się w Paryżu ikoną eterycznego piękna. Życie w „duszej prozie gorsetów i staników

<sup>21</sup> O kuriozalnych przypadkach ofiar ułożenia zob.: Vincenz 1983: 81/82, podobne incydenty zob. też: Lisak 2009: 77.

<sup>22</sup> Ormiańscy ziemianie dbali o podstawy muzycznego wykształcenia swoich dzieci (zob. Król-Mazur 2016: 210-211).

zapiętych pod szyję i zaprasowanych spódnic zamiatających wszystkie kurze” (Vincenz 1983: 87) miało w mniemaniu kobiet zapewnić im podziw, pożądanie i salonowe hołdy ze strony mężczyzn, co dawało im pozory władzy nad nimi. Kurczowe trzymanie się gorsetowej „władzy i matriarchatu” (Vincenz 1983: 83) było w rzeczywistości obroną ich sztywnej moralności przed próbami „odkłamania” ich ustabilizowanego świata, a zarazem przed walką o równouprawnienie z mężczyznami (Vincenz 1983: 83)<sup>23</sup>. Obserwacje Vincenza (określane jako wspomnienia „bez dat”) bliskie są współczesnym ustaleniom badaczki romantycznego postrzegania ciała, stwierdzającej, że ówczesne stroje były „potężnym kulturowym narzędziem dyscyplinującym i modyfikującym cielesność. Dosłownie i metaforycznie gorset kształtował ciało oraz stosunek do niego” (Abriszewska 2018: 118, 119-121, 141, 222-224). Określając stanowisko narratora tego powieściowego eseju, należałoby powiedzieć, że przyjmuje postawę widza salonowego teatru, zdystansowanego obserwatora, nieco ironicznego w stosunku do konserwatysek zniewolonych ograniczającymi poglądami, jednak nie kryje dezaprobaty dla życia, „jakie one nazywały pełnym” (Vincenz 1983: 83). Metody wychowawcze dziewczynek narrator traktuje w kategoriach zniewolenia człowieka. Czym może być wspieranie dziecka w rozwoju z zachowaniem jego wolności, możemy przekonać się w końcowej części *Barwinkowego wianka*, w opowieści o dzieciństwie małego Siuny, będącej pochwałą wolności, jakiej zażywał u dziadków we dworze. Rozliczne „zakazy” mógł z fantazją łamać, bowiem dorośli kierowali się zasadą, że wychowanie to nie zakazy, ale „po prostu ochrona, by istota żywa była zdrowa, nieskażona na ciele i duszy i w swej naturze” (Vincenz 1983: 515). Utrwaliło to w chłopcu „element swobody” (Vincenz 1983: 519), dzięki czemu wyrósł w przekonaniu o „zbędności i brzydocie wszelkiego przymusu” (Vincenz 1983: 518). Zapewne też jego marzenia o (męskiej) potędze<sup>24</sup> wyrosły na gruncie innych opowieści niż te, jakie przeznaczano dla dziewcząt mających stać się „anielskimi” pannami (Lasoń-Kochańska 2012: 31-40). Narrator eseju unika wyraźnych sygnałów poparcia dla rzeczniczek emancypacji, warto jednak zwrócić uwagę, że jego poglądy w kwestii wychowania kobiet, zniewolenia gorsetowego, podwójnej moralności dla żon i mężów, wreszcie – w kwestii kryzysu instytucji małżeństwa są wyraźnie zbieżne z wypowiedziami emancypantek<sup>25</sup>. „Psotnik wiatr” wnoszący lekki, ożywczy powiew w „zaprasowane” stroje, jest więc być może znakiem, zapowiedzią, mającego wkrótce nadejść żywiołu zmiany<sup>26</sup>.

Dla zrównoważenia omówionych spostrzeżeń na temat obyczajowości Vincenz udzielił głosu mężczyźnie o konserwatywnych przekonaniach w „kwestii kobiecej”, staremu ormiańskiemu kupcowi, Bukolinowi. Przywiązany do tradycji i patriarchalnych zwyczajów Ormianin krytycznie ocenia spolszczone krewniaczki z Pokucia. Raziło go, że kobiety „mieszały się do towarzystwa, odgrywały wprost pierwszą rolę w domu. Najzupełniej pozabawione potulności i godnej pokory, jaka przystoi Ormiankom ze starego rodu” (Vincenz 1983: 153). Był natomiast przeświadczony, że z jego kuzynka, Wicia, pochodząca z rodu

<sup>23</sup> Vincenz nawiązuje tu, jak sądzę, do kampanii medialnych promujących racjonalny, zdrowy strój kobiecy. Jego rozpoznania na temat powodu oporów konserwatysek (i konserwatywistów) przed zmianą są zgodne ze współczesnymi ustaleniami: „gorset stanowił pancerz nie tylko dla ciała, ale pośrednio i dla duszy. Stanowił symbol ograniczeń, które na kobietę nakładało społeczeństwo, a na które ona się zgadzała. Kobieta, zdaniem wielu XIX-wiecznych moralistów, nie powinna czuć się swobodnie [...]. Porzucenie gorsetu oznaczało radykalne odejście od konwencji i norm moralnych”( zob. Dobkowska, Wasilewska 2016:217; Lisak 2009: 51-54).

<sup>24</sup> Piszę o tym w dalszej części artykułu.

<sup>25</sup> Kwestie wychowania kobiet, postulaty uwolnienia dziewcząt z gorsetów w szkołach oraz równouprawnienia kobiet w decydowaniu o swoim losie, zwłaszcza przy wyborze partnera życiowego i możliwości zarobkowania, podejmowała w swoich artykułach np. Paulina Kuczalska-Reinschmit, redaktorka „Steru”, określana jako „feministka” (Górnicka-Boratyńska 1999: 153-154). W całej powieści można dostrzec również echa toczącej się w prasie i literaturze przełomu XIX/XX w. dyskusji na temat instytucji małżeństwa. Powieściowe „modele” par małżeńskich reprezentują zarówno „androgyniczną” jedność, jak też wzajemną obcość, oddalenie.

<sup>26</sup> Ruch emancypacyjny kobiet w Galicji rozpoczął się już w latach 70. XIX, w 1884 r. w Stanisławowie powstała pierwsza feministyczna organizacja (zob. Kupidura 2019: 226-227).

Manianców, zachowała dawną postawę: „Według jego pochwalnego wyrażenia, ona jedna była [...] tak poważna i tak skromna, jak Ormianie ze starego rodu przystoi” (Vincenz 1983: 154). Jednak narrator wiedząc więcej niż bohater, wyjaśnia, że w nieobecności dziadka pani Wicia ulegała nawykowi towarzyskiego życia i „wyładowywała swoją skłonność do dowiecipkowania” (Vincenz 1983: 154). Bukolin z aprobatą wyrażał się z kolei o służących na folwarku w Suczawie, które co prawda i tu „grały tu główną rolę” (Vincenz 1983: 160), jednak „tu nie to, co na Pokuciu. I tutaj kobiety rządzą, ale znają swoją granicę, swoją miarę, są pokorne i ciche” (Vincenz 1983: 160). Godna jego pochwał była najstarsza ze służby, Ormianka Angelika:

o łagodnym, rozmarzonym wyrazie twarzy, powolnych ruchach, choć nader pilna w robocie” [...]. Spełniając często prace za innych, a zawsze pracując wesoło i raźnie, nie potrzebowała zrzędzić. [...] Do obcych i do gości dochodziły tylko wyniki jej pracy i jej uśmiech. Jak w wielkiej sztuce, gdy wysiłek i trud są ukryte. Nią trzymał się cały dom księcia (Vincenz 1983: 160-161).

Nazywano ją „księżną, lub „kniaziową gazdinią”, co, jak zapewnia narrator nie oznaczało jej bliskich relacji z księciem. Jej pracę, podobnie jak innych kobiet nazywano „opieką niewidzialnych duchów” (Vincenz 1983: 161), tym samym wszystkie zostały usytuowane po „niewidzialnej” stronie patriarchalnego świata. Deskrypcja bezcielesnej postaci Angeliki (wraz ze znaczącym imieniem) wpisuje się w kulturowe, powszechne wyobrażenia o istotach opiekuńczych, objawiających się jedynie poprzez znaki opieki (Oleschko 1996: 13-20).

### Żydówki

W opowieściach żydowskich *Barwinkowego wianka* (współczesnych czasowi historycznemu narracji, w legendach i opowieściach wplecionych w nią), sportretowani są głównie mężczyźni: handlarze, trudniący się transportem „bałaguły”, krawcy, karczmarze, chasydzi podążający ścieżką duchowego rozwoju. Niektórym z nich towarzyszą kobiety, z których na uwagę zasługują trzy postacie. Dwie z nich to członkinie rodziny Wildhornów, prowadzących karczmę na Jaworowie. Nachman Wildhorn ożenił się z córką brata rabin – Leją, z rodziny rabinów kosowskich. Żeby na nią zasłużyć gorliwie studiował pismo, filozofię chasydzką i stał się leśnym żydem. Jednak w mniemaniu żony był jedynie niezyciowym „gburem”, Leja miała bowiem ambicje prowadzenia nowoczesnego domu („elegancko” umeblowanego salonu) wprowadzała innowacje, czystość rytualną w karczmie. Lekceważyła Nachmana i uciekała do rodziców, z kolei mąż „zadawał się otwarciem z ładnymi Hucułkami” (Vincenz 1983: 197). Skojarzona pod presją tradycji para żyła w ciągłych kłótniach, cierpliwie zażegnanych przez matkę Nachmana, Rojżę<sup>27</sup>. Dystans narratora nie ujawnia siły międzypokoleniowego napięcia, jakie niewątpliwie towarzyszyć musiało relacji matki i córki<sup>28</sup>. Potężna Rojza („kobieta – olbrzymka”) charakteryzowana jest poprzez rolę matki i teściowej, trzymającej gospodarstwo „wiernie i niestrudzenie w swych niestrudzonych dłoniach” (Vincenz 1983: 199), aby chronić je przed rozpadem:

To był dobry duch karczmy, bez przesady mówiąc, dobry duch Jaworowa. Umiała godzić małżonków [...]. Mówiła jak najmniej, nie było jej prawie słychać. Czasem odezwała się cichym basem. Jej głównym organem porozumienia się był uśmiech, uśmiech stały, nie schodzący z twarzy (Vincenz 1983: 199).

<sup>27</sup> Bohaterka mogła mieć swój autentyczny pierwowzór (zob. Burda – Fischer 2015: 92-93).

<sup>28</sup> Ukazuje ją bardzo wyraźnie np. poezja pisana przez żydowskie poetki w jidysz (Lisek 2010: 7-8).

W odróżnieniu od synowej, Rojza nie dbała o czystość rytualną, nigdy nie wynurzała się z lasów, nie zajmowała ją też filozofia uprawiana przez syna<sup>29</sup>. Najważniejszym i ulubionym jej zajęciem było pieczenie ogromnych ilości bułek i ciast, jej pasją było karmienie głodnych woźniców zatrzymujących się w karczmie, za co często nie brała zapłaty. Troszczyła się o nich, wypytywała o inne potrzeby, rozdawała bułki huculskim dzieciom<sup>30</sup>. Rojza to kolejna z omawianych postaci, którą autor przedstawił jako pracującą nieustannie, wiecznie zabieganą gospodynię:

Dniami i nocami warzyła kuleszę, miesiła ciasto, piekła pieczywo. Gościnność przewyższała niemal jej pracowitość. Gdy przyjeżdżali goście, ożywiła się Rojza, biegała, aż podłoga dudniła. [...] Nigdy nie miała czasu, robiła za wszystkich, także za służbę. Piastunka całych pokoleń bułek, jak drzewo syjące bułki. Sama jak wielka, potężna prabułka, najlepsza z wszystkich, ze świeżą słodyczą na niewzruszenie spokojnej, ogorzałej twarzy. Jak ją nazwał ją Pan Władysław – Babcia Bułka. Płynąc po domu rozdzielała między wnuki: bułki, kołaczki, buchty, knysze, małaje, czasem nawet ciastka (Vincenz 1983: 199-200).

Dodajmy jeszcze, że nieograniczona dobroć i hojność kobiety porównana jest do słońca, a porównanie to zarezerwowane jest w cyklu najczęściej do przedstawień Boga-Ojca: „Dobrotliwa gospodini uśmiechała się do nich znad mamafygi jak słońce nad połoniną” (Vincenz 1983: 199). W przytoczonych obrazach nagromadzona została wielowarstwowa symbolika, w której Rojza jawi się po pierwsze, jako wcielenie archetypowej bogini solarnej (Kohli 2007: 99, 116)<sup>31</sup>, hojnej dawczyni życia, natomiast hiperbolizacja jej postury czyni z niej kobietę-kreatorkę świata. Jest niczym mityczna olbrzymka-prabułka, wydająca na świat potomstwo lub boska piekarka, która dniem i nocą<sup>32</sup> wytwarza z mącznej pramaterii postać świata<sup>33</sup> i którego sama jest centrum – drzewem rodzącym bułki. Po drugie, drzewo chlebowe przypomina wizerunki i atrybuty bogiń urodzaju, może też być aluzją do drzewa krzyża i ciała Jezusa<sup>34</sup>. Po trzecie, Rojza jest obrazem kobiecego oblicza Boga, Boga-Matki, wymienione jej cechy przypisywane są w *Polonie Bogu-Ojcu*. Nieustanna, choć nienarzucająca się obecność kobiety skłaniałaby do widzenia w postaci ucieleśnienia Szechiny, Bożej Obecności, choć tę porównuje się zwykle do blasku księżyca (Unterman 2000: 267-268)<sup>35</sup>. Bliższy wydaje się za to trop ewangeliczny, żydowska gospodini przypomina kobietę z jednej z przypowieści: „Królestwo niebieskie podobne jest do zaczynu, który pewna kobieta wzięła i włożyła w trzy miary mąki, aż się wszystko zakwasiło (Mt, 13: 33), w której kobieta jest upostaciowaniem Boga (Majewski 2018:40)<sup>36</sup>. Po czwarte, dzielenie się chlebem można potraktować jako praktykowanie

<sup>29</sup> Żony i matki chasydów najczęściej dystansowały się od spraw religijnych, którymi zajmowali się mężczyźni (zob. Wodziński 2019: 120).

<sup>30</sup> Działalność dobroczynna to charakterystyczne zajęcie żon chasydów (zob. Wodziński 2019: 121).

<sup>31</sup> Warto tu przypomnieć litewską Saulę-Słońce z *Doliny Issy*, narrator powieści komentując wierzenia o słońcu mówił: „Ludy dopatrujące się w nim cech męskich mogą budzić tylko zdziwienie. Ta szeroka twarz jest twarzą matki świata” (Miłosz 1981: 202).

<sup>32</sup> Długotrwały proces pieczenia chleba można zestawić z cyklem kosmicznym oraz powtarzaniem boskiego aktu tworzenia w ciągu kolejnych dni, opisanego w *Księdze Rodzaju* (zob. Unterman 2000: 78).

<sup>33</sup> Pieczenie chleba w kulturze tradycyjnej stanowiło w sferze symbolicznej i praktycznej domenę kobiet, przejmujących w tej czynności akt tworzenia (z udziałem ognia), zapoczątkowany przez płodność ziemi. Można też wziąć pod uwagę ludowe bajki ajtiologiczne, w których pramaterią tworzenia ziemi jest ciasto chlebowe (zob. Gołębiowska-Suchorska 2011: 27).

<sup>34</sup> Wizerunki bogiń zbóż i roślinności: Demeter, Persefony, matron „dających wszystko” w orbitości przedstawiano w wieńcach i szacie z kłosami zbóż, reprezentujących archetyp Terra (Alma) Mater. Natomiast z figurą krzyża może łączyć bohaterkę jej imię, pochodzące od róży (Robakiewicz 2009: 253-254).

<sup>35</sup> Interpretując postać Rojzy warto przyjrzeć się obrazowi M. Chagalla *Żydowskie zaślubiny*, na którym Szechina jako Anioł Opiekunicy, trzyma dłoń na głowach oblubieńców, błogosławiąc i podtrzymując więź małżeńską (jego ciemne skrzydła świadczą, że jest jednocześnie Aniołem Zagłady) (zob. Unterman 2000: 267, Jedlińska 2006: 222).

<sup>36</sup> Metafora Boga-Matki jest zakorzeniona w tradycji biblijnej.

przez Nachmanów zasad religijnych (Ouaknin 2006: 256-258), ale wytwory rąk Rojzy, naprowadzają też na kolejny trop ewangeliczny. Mam tu na uwadze szczególne nagromadzenie słów związanych z chlebem we fragmentach utworu poświęconych bohaterce. Nie tylko w całym domu Nachmanów „pachniało bułkami”, również w karczmie „wciąż sypały się białe bułki, niewyczerpane bułki, bułki” (Vincenz 1983: 201), a o samej Rojzie mówiono, że „jest dobra jak chleb”. To, jak mówi narrator, „huculskie powiedzenie” oraz przytoczone liczne powtórzenia nawiązują do motywu cudownego rozmnożenia chleba, którego wersję, przypominającą Vincenzowską opowieść, można odnaleźć w jednym z wątków bajek ludowych. Kobieta goszcząca u siebie Jezusa i św. Piotra, w zamian za gościnność i hojny poczęstunek, zostaje nagrodzona rozmnożeniem chleba<sup>37</sup>.

Rojza to najbardziej „znacząca” postać w powieści, analiza potencjalnych odniesień pokazała charakterystyczną dla Vincenza metodę pisarską, łączącą rozmaite wątki kulturowe i religijne w celu ujawnienia wspólnego ich przesłania.

*Opowieść o Żydowskim Kamieniu* to legenda utrzymana w konwencji legend-żywotów chasydzkich, opowiedziana przez narratora w poetycki i skłaniający do refleksji, sposób. (Dlatego też skupienie się w tym miejscu na postaci kobiecej nie oddaje w pełni jej wieloznacznego piękna). Bohaterami opowieści są Jekely i Rachel, młoda para nastoletnich małżonków, których sam narrator nazywa „dziećmi”, w dodatku po śmierci ojca Jekelęgo, osieroconych „jak pisklęta z pokolenia łabędzi ptaków wieszczych<sup>38</sup>. Nie ogrzane, nie nauczone latać, niezdolne do obrony kwiliły zamiast śpiewać” (Vincenz 1983: 314). Brak patriarchy jest tu równoznaczny z brakiem opieki „matczynej”, żydowski ojciec miał obowiązek opiekować się małżonkami (zwykle bardzo młodymi), wspierać ich finansowo, zwłaszcza, gdy przeznaczyl syna do „świętej służby” (Rzadkowolska 2005: 268). Tymczasem w mistycznym widzeniu Jekely otrzymał nakaz porzucenia dotychczasowego życia, pójścia w góry, by żyć prostym życiem chasyda i zgłębiać naukę *Kabały*. Cicha i pracowita żona Rachelka była mu we wszystkim całkowicie posłuszna, jak tradycyjne żydowskie żony, dbała o dom i dzieci (Rzadkowolska 2005: 268), była też gotowa pójść za mężem. Jej portret jest równie piękny, co smutny:

było to jeszcze dziecko prawie, o dużych ciemnych głębokich, wylęknionych, smutnych i poważnych oczach. Jego smutek [Jekelęgo –E. S.] i jej się udzielał. Był zdziwiony, gdy zapytała go wstydliwie z żalnością i czułością: – Co ci jest Jekely? Ale nie tłumaczył jej. Nie pomyślał, by mogła coś pojąć. Za młoda, za małutka, by ją tak wielkim smutkiem martwić. Odpowiedział tylko: – Wiesz, Rachelko, odkąd ojciec odszedł, nie widziałem ludzi pobożnych, ludzi pokornych. Trzeba iść szukać! [...] Rachelka spojrzała na niego z uśmiechem podnosząc duże rzęsy i ujęła nabożnie jego głowę w małe i delikatne, ale już spracowane ręce. Czułość jej była jakby ton cytry, gdzie za każdym dźwiękiem rodzi się łkanie. Czyż jest na świecie taka czułość, pełna muzyki cytry – czułość zanych niewiast żydowskich? Czy jej wyrażały gotowość – pojechać gdziekolwiek za nim [...]. Myślała, że może chodzi o ziemię świętą (Vincenz 1983: 316).

Ale Jekely nie widział spojrzeń żony, był już „zwrócony ku sobie”, ku Bogu, ku wskazanemu we śnie posłannictwu, jednak w tajemnicy „przed tym dzieckiem płakał potem gorzko” [BW, 316]. Brak przytaczanych rozmów, porozumiewania się między małżonkami nie jest tu czymś wyjątkowym, to stały wyznacznik modelu małżeństwa w *Wysokiej poloninie*. „Spracowane ręce” Racheli nie pozostawiają wątpliwości, że kiedy rodzina osiadła w górach na Jasienowie, na nią spadł obowiązek zajmowania się codziennością: domem, mężem i dziećmi. Jednak narrator chce nas zapewnić, że Rachel odnalazła się w nowym miejscu, wspólnie z mężem „zaprzyjaźniła się z górami” i ich mieszkańcami. Przynosiła Jekely’emu posiłki, kiedy modlił się samotnie w szałasie, rzucała mu

<sup>37</sup> Wątek T 751 A (zob. *Słownik polskiej bajki ludowej*, Wróblewska 2018: 343).

<sup>38</sup> Symbolika łabędzi odnosi się m. in. do życia mistycznego, dążenia do światłości duchowej, prorokowania (zob. Robakiewicz 2009: 157-158).



czułe spojrzenia i „cicho znikwała w dół” (Vincenz 1983: 332-3). Rozdawała lusterka Hucułom, aby przekonać ich do siebie<sup>39</sup>, w planie symbolicznym sugerowałoby to emanację przyjętym, odbitym światłem, jak Boża Obecność, Szechina (Ouaknin 2006: 116)<sup>40</sup>. Ponadto leczyła ziołami i uczyła leczyć, poznawała zioła czarnohorskie (Vincenz 1983: 334-5)<sup>41</sup>, a górale darzyli „to dziewczątko” szacunkiem (Vincenz 1983: 325). Wart podkreślenia jest fakt, że rezultaty pracy Racheli traktowane są na równi z owocami duchowego rozwoju męża, obydwójce (jak para Przybyłowskich) „oświecali” mieszkańców gór, niosąc im przesłanie, że „nic nie przemija bez śladu” (Vincenz 1983: 334). Rachela ze spokojem i cierpliwością wychowywała dzieci: „Jak kiedra samotna w czasie wichury [...] nie traci łagodnego blasku aksamitnych kędziorów, stoi dumnie i cicho w zadumie” (Vincenz 1983: 335). Patriarchalny model rodziny narrator podkreśla symboliką dendrologiczną: ich chatę otaczały stare jesiony, symbolizujące ojcowską opiekę, jeden z nich nazwali ojcem, „bo przypominał im ojca. Słyszeli w jego szumie rady i ostrzeżenia” (Vincenz 1983: 332). Kiedy zbójcy zagórscy zamordowali Rachelę i dzieci, ku zaskoczeniu sędziów, mających zamiar wymierzyć karę mordercom, chasyd miłosiernie wybaczył im, sam wkrótce zginął przywalony skałą. We wspomnieniu o Racheli pojawia się dwukrotnie, dla utrwalenia w naszej pamięci, obraz jej śmiejących się oczu:

nie zgaśnie złoty uśmiech cienistych, głębokich oczu Racheli. I świat ten musi je wyczarować na nowo, a wy, ludzie dobrzy [...] gdzie spotkacie choć promień podobnego spojrzenia, zdejmijcie śmiało kapelusz bez dumy, podejmujcie, kochajcie ten uśmiech, nie dajcie, by wietrzyk zbyt chłodny nań powiał (Vincenz 1983: 337).

Powtórzony (w sumie trzykrotnie w całej deskrypcji) motyw uśmiechu (oczu i ust) kobiety jest znaczący, według *Kabały* metafizyka uśmiechu opiera się na darze, uśmiech jest tym, co można podarować drugiemu człowiekowi: „uśmiech oczu jest lepszy od najlepszego wina, a uśmiech ust od garnuszka najbardziej ożywczego mleka” (Ouaknin 2006: 122). W kończącym opowieść wezwaniu do odśpiewania kadyszu za zmarłych, Rachela i Jekely uwiecznieni zostali w odradzającej się naturze – dzięki mocy Boga, do którego powrócili: „On jest harfą–łonem najśłodszym, najgłębszym i najszerszym, gdzie każde nasienie wschodzi jak pieśń nieginąca. Słuchajcie, Leszczynki – siostrzyczki Racheli Bożej” (Vincenz 1983: 355)<sup>42</sup>. W kreacji Racheli Vincenz nawiązał do postaci żony Baal Szem Towa, twórcy chasydyzmu, wykorzystał również topikę biblijną (Rachela jako matriarchini Izraela), w której zawarł współczesne mu odniesienia (Burda-Fischer 2015: 156)<sup>43</sup>.

Jednym z kluczowych przesłań chasydzkiej opowieści jest idea miłosierdzia dla wszystkich istot, jakiego świadectwo dał Jekely, przebacząc zabójcom („jam tylko człowiek, jam Żyd. [...] miłosierny z rodu miłosiernych” (Vincenz 1983: 353). Miłosierdzie Boże w języku hebrajskim (rahamim) pochodzi od słowa macica, łono matczyne (rehem) (Majewski 2018: 39). Postać i życie Racheli (której imię łączy się także z macierzyństwem)<sup>44</sup>, jest w kontekście opowieści „kobięcym” dopełnieniem przesłania szerzonego przez męża – mistyka.

<sup>39</sup> Lusterka istotnie były jednym z towarów, który można było wymienić z góralami na ich zaufanie do „obcych”.

<sup>40</sup> Symbolika lustra ma podobne znaczenie, jak w przypadku postaci pani Józefiny.

<sup>41</sup> Wiedza znachorska była praktykowana i rozpowszechniana wśród lokalnej ludności przez Żydów (zob. Burda-Fischer 2015: 153).

<sup>42</sup> Leszczyna to drzewo opiekuńcze, drzewo zmarłych, chroniące przed złymi duchami (zob. Robakiewicz 2009: 148).

<sup>43</sup> Więcej informacji o opowieści: Burda-Fischer 2015: 146-156.

<sup>44</sup> Najczęściej łączy się znaczenie imienia Rachela z „owcą”, „jagnięciem” (biblijna Rachela była pasterką), „cierpliwością”, ale też może oznaczać „macierzyństwo” (za: Adamiak 2006: 31).

## Pani Selenie

Wspomniana już opowieść o beztroskim pobycie Siuny w Krzyworówni wprowadza nową perspektywę do naszych rozważań: w powieści obecny jest, w co najmniej trzech odsłonach, wątek poszukiwania animy, konstruowania wyobrażeń o kobiecie, jej idealnych fantazmatów. Pierwszy z nich dotyczy chłopięcych fantazji o „pewnej dziewczynce, po prostu wybranej Siuny” (Vincenz 1983: 531), którą nazwał Pimpulinką<sup>45</sup>. Wątek jest skonstruowany z elementów męskiego mitu bohaterskiego i baśni. Postać dziewczynki miała odpowiedniczkę w świecie przedstawionym („wnuczka księżowska z sąsiedztwa”), ale ich wspólne „przygody” są już wytworem chłopięcych snów i fantazji. Pimpulinka była typową, „ułożoną” panienką, ale chłopiec doceniał jej talenty: grała na fortepianie i „na czym kto chciał” (Vincenz 1983: 533), potrafiła też malować „prawie tak jak pan Jaroszyński” (Vincenz 1983: 533). Ponadto dziewczynka „miała tę dobrą stronę, że nie mówiła dużo, co pozwalało mu przypuszczać, że wszystko rozumie i przypisywać jej, co mu się spodobało i uroiło” (Vincenz 1983: 532). Widok jej nagich kolan budził w chłopcu pierwsze odczucia erotyczne. Grała główną rolę w „nocnych wędrówkach” Siuny, marzył o niej „po dziecinnemu” (Vincenz 1983: 531). Siuna – król marzył o huculskim ślubie z wykreowaną w wyobraźni „królową”, projektował ich wspólne życie w „stolicy górskiej”, z trzema synami o gwiazdnych imionach i sprawiedliwe panowanie w stworzonym według własnego projektu królestwie. Chłopięcą baśń przerwała śmierć Pimpulinki, która „jak piórko uleciała prosto do nieba [...] taką śliczną anielską dziewczynką, jaką była teraz i zawsze” (Vincenz 1983: 534). Chłopcu pozostała tęsknota i wyobrażenia o odległej zmarłej, przypominające dziewiętnastowieczne artefakty z wizerunkami dzieci.

Gwiazdne fantazje towarzyszyły także jednemu z weselnych gości, panu Władysławowi<sup>46</sup>, poecie, emigrantowi z Litwy, ukrywającemu się na Bukowinie po ucieczce z zesłania na Syberii. W przytoczonych w powieści fragmentach wierszy pan Władysław daje się poznać jako admirator gwiazd (Vincenz 1983: 23)<sup>47</sup> oraz wierny „giermek Pani Seleny”, której „seledynowy blask” szczególnie podziwiał (narrator akcentuje to trzykrotnym powtórzeniem porównania „jak blask Pani Seleny” (Vincenz 1983: 268-269). Kobieca personifikacja bogini księżycy, przedstawiana z oślepiająco białą twarzą, pełni w lirykach bohatera funkcję obrazu animy-duszy, muzy lub samego uosobienia poezji, Damy, której podmiot liryczny, wzorem trubadurów, oddaje cześć. Na tym tle lunarna symbolika pozwala widzieć w postaci z wiersza żeński aspekt Boga, a także odniesienie do wyobrażeń Matki Bożej, stojącej na księżycu.

Na koniec warto wspomnieć trzeciego w utworze bohatera poszukującego obrazu duszy, tym razem w realnym świecie. Pan Tytus, brat Otylii, którego usposobienie „pędziwiatra” i skłonność do życia iluzjami oddaliły od żony, mającej „zwyczajne” oczekiwania i plany. W mniemaniu bohatera żona była: „Jak ta kurka, co wydziubuje ziarenka tuż pod nosem” (Vincenz 1983: 119), tymczasem jego niespokojna natura podpowiadała Tytusowi „marzycielską” wizję małżeństwa:

Będą jechać razem ku kresowi horyzontu [...] będą zbierać ludzi, tworzyć osiedla, wymarzone osady ruchu i szczęścia. Ona, kobieta, sercem wyszuka chorych, zmarniałych, biednych, będzie ich ratować, dźwignie ich w końcu. On znajdzie innych: Oczy ich dalekosiężne, nieustraszone, stopy taneczne (Vincenz 1983: 120).

<sup>45</sup> Jeden z listów Vincenza do żony Ireny rozpoczyna nagłówek: „Do Pimpoleczki na Imieninki 19 X 63 wieczór...” (za: Vincenzowa 1997: 118).

<sup>46</sup> Władysław Sedorowicz, właśc. Tyszkiewicz (Vincenz 1983: 21).

<sup>47</sup> Kilka wersów wiersza pochodzi z młodzieńczego wiersza Vincenza (zob. Marbach 1992: 51).

Żona nie okazała się idealną partnerką do realizacji jego „snów” o „szklanych domach”, dlatego uciekał, wyjeżdżał, aby, jak twierdził, móc do niej tęsknić: „wciąż z innego miejsca. By odnowić tło, by widzieć ją – inaczej”, z oddalenia (Vincenz 1983: 121)<sup>48</sup>.

Tytus, Siuna i Władysław wydają się tworzyć spójny portret wewnętrzny mężczyzny poszukującego w realnym świecie ucieleśnienia obrazu animy. W opisie ich doświadczeń dałoby się wskazać wątki autobiograficzne, przekracza to jednak ramy podjętego tematu.

### Kobiecość ziemiska i niebiańska

Analizowane w artykule postacie kobiece reprezentują w ogólnym ujęciu dziewiętnastowieczny repertuar kreowania postaci kobiecych, czerpiący z tradycji antycznej i biblijnej, utrwalany i modelowany w konwencjach romantycznych i modernistycznych. Znalazły się tu obrazy mityczno-archetypowe, biblijne oraz wzorce i fantazmaty społeczno-kulturowe.

Charakterystyczne dla patriarchalnego społeczeństwa role społeczne babek, matek, żon, gospodyń ziemiańskich i wiejskich, dziewczyn, panienek i służących zostały osadzone w realiach właściwych dla każdej z opisywanych kultur, niejednokrotnie inspirowane były autentycznymi postaciami. Ekspozowane jest macierzyństwo i rola żony – gospodyni. Wszystkie postacie pokazane są z męskiej perspektywy narratora i bohaterów. Deskrypcje wyglądu kobiet, ich cielesności, najczęściej zmiernają ku „odcieleśnieniu” postaci (Abriszewska 2018: 142-144), narrator skupia się w opisach na kilku „emblematach” reprezentujących ciało: na twarzy, oczach, ustach, uśmiechu i dłoniach, pozwalając im „zastygnąć” w eposowych, powtarzalnych formułach. W niektórych przypadkach zaznaczany jest ogólny „kształt” ciała. Ważną cechą obrazowania postaci jest antytetyczność opisów kobiet reprezentujących różne kulturowe „światy”: obfite kształty, czerwień twarzy (trzy szczególnie rosłe bohaterki)<sup>49</sup> zderzają się z „gorsetową” figurą i bladeścią (nawet chorobliwą) salonowych pań i panienek.

Cechy charakteru i sposoby zachowania bohaterek nie wykraczają poza przyjęte w poszczególnych środowiskach patriarchalne normy, aprobowane są zwłaszcza pracowitość, opiekuńczość, cichość, milczenie, (wyuczone) talenty towarzyskie. Przestrzeń kobieca rozpięta jest między kuchnią, gospodarstwem, ogrodem, a salonem towarzyskim (wyjątkiem jest Zuzanna Przybyłowska, dyskutująca z księdzem Isakowiczem). Brak kobiet i ich głosu zauważalny jest w kołach dyskusyjnych we dworze, w karczmie, gdzie prowadzone są rozmowy o filozofii, literaturze itd., w których uczestniczą wykształceni mężczyźni. Podobnie wyłącznie do mężczyzn należy snucie opowieści podczas świątecznego agonu. Rozmowy towarzyskie kobiet są rzadko przytaczane, ich treść – mało istotna. Wszystkie te czynniki sytuują kobietę na „drugim planie” powieściowego świata. Domowy „matriarchat” Hucułek, Żydówek, Polek i „salonowy” – Ormianek i Polek, to w rzeczywistości dwie formy kulturowej marginalizacji. Dodać warto, że Ormianki są opisane dużo bardziej wnikliwie, z odwołaniem się do kwestii równouprawnienia, natomiast na Hucułki narrator patrzy z dużo większego dystansu, ale też z większą dozą czułości.

Kobieca „inność” ze względu na płeć łączy się w *Barwinkowym wianku* niejednokrotnie z wyobcowaniem etnicznym, religijnym, a także wewnętrznym poczuciem zagubienia, obcości, bycia „nie-stąd” czy „pomiędzy”). Poza opisanymi postaciami, można tu podać przypadek Ormianki, pani Malwiny i jej córki, pochodzących z rodziny żydowskiej (Vincenz 1983: 86). Szczególny rodzaj inności przypadł w udziale Cygankom,

<sup>48</sup> Ideałem kobiety okazała się dla Tytusa pewna młoda Hucułka, o czym opowiada się w *Zwadcie*.

<sup>49</sup> Obok opisywanych w artykule Rojzy i Jeleniochy pojawia się marginalnie żona amerykańskiego Żyda Herszka, kobieta o „kolosalnych kształtach”, porównana do „kolubryny do rozbijania wałów” (Vincenz 1983: 158).

wspomnianym w utworze marginalnie, lecz bardzo sugestywnie. Narrator zauważa kolorowo ubrane kobiety wśród podróżujących gościńcem: „Także ich kobiety, majestatyczne żebraczki, podobne królewnom, co za pokutę spadły na ziemię, snuły się, krążyły naokoło” (Vincenz 1983: 151)<sup>50</sup>. W *Barwinkowym wianku* wizerunki kobiet oscylują między ich uwzniośleniem i uduchowieniem („anioł”, „królowa”, księżniczka, kobieta-dusza, matka karmicielka), infantyлизacją („kobieta-dziecko”)<sup>51</sup>, a obrazami społecznej opresji (sztywny gorset konwenansu i przemoc domowa). W całej powieści przeważa jednak tendencja do uduchowienia postaci. Kluczem do takiej strategii wydają się umieszczone w tekście słowa Dantego o przeznaczeniu człowieka: „zrodzeni, by stworzyć anielskiego motyla” (Vincenz 1983:448). Wyidealizowane kreacje kobiece, ich nieustanny udział w święcie – dantejskich „Godach świata” (większość z nich ukazana jest w sytuacjach uroczystrych lub opowiada się o nich w czasie święta)<sup>52</sup> zdają się być odpowiedzią na wezwanie poety. Najbardziej widocznymi strategiami uwznioślenia postaci kobiecych jest wykorzystanie motywu światła (promienie słońca na twarzy, porównanie do słońca, solarne znaczenie imienia)<sup>53</sup> oraz potrojenia (postaci, istotnych cech itd.)<sup>54</sup>. Wymienione wcześniej elementy deskrypcji postaci kobiecych, takie jak: symbolika światła, lustra, księżyc, wiatru, duszy, anioła, pierwiastka boskiego, znaczenie imion odnoszące się do tej symboliki oraz nazwy: „królowa”, „księżniczka”, skłaniają do interpretowania głównych, analizowanych tu postaci (Otylii, Zuzanny, Józefiny, Angeliki, Rojzy, Racheli oraz Pimpulinki) jako ucieleśnień żeńskiego aspektu Boskiej Mądrości (Sofii) i Obecności (Szechiny)<sup>55</sup>. Z kolei literacką „czternastkę” kobiet huculskich we dworze można odczytać jako symbol dobra, przyjaźni, miłosierdzia (Robakiewicz 2009: 54)<sup>56</sup>.

Symbolika biblijna, oprócz wymienionych przykładów, wykorzystana jest także na inne sposoby w powieści. Oto „trzy damy przodujące godom”: panie Elżbieta, Józefina i Otylia, reprezentujące rodziny pary młodych, które pierwsze z biskupem weszły do cerkwi (Vincenz 1983: 291) mogą stanowić nawiązanie do motywu trzech kobiet, które jako pierwsze zjawiły się przy pustym grobie Jezusa. Za wariant tego motywu można uznać zobrazowanie trzech prorokiń, jakie mistrz Derewej wyrzeźbił na drzwiach cerkwi („trzy oblicza kobiece w słonecznych promieniach” (Vincenz 1983: 360))<sup>57</sup>. Podobnie jak w pozostałych tomach, w *Barwinkowym wianku* umieścił autor akcenty maryjne. Trzy obrazy Matki Bożej rozmieszczone w różnych tekstach utworu, zostały dobrane tak, aby odzwierciedlały dopełniające się przestrzenie nieba, ziemi i zaświatów. Są to: postać niebiańskiej *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santiego<sup>58</sup> (we wspomnieniach Przybyłowskiego), Bogurodzica śpiąca „na łące świetlistej, niebiańskiej” i prowadząca Syna ku morzu, ku „granicom świata” (*Modlitwa starowiecka* (Vincenz 1983: 350-351)) oraz

<sup>50</sup> Pokutujące być może za pochodzenie Cyganów „od diablicy”, ponieważ są oni w *Poloninie* postrzegani stereotypowo jako „obcy”.

<sup>51</sup> Wymienione wzorce były szczególnie popularne w romantyzmie, niektóre z nich preferowano także w modernizmie (zob. Abriszewska 2018; Stelingowska 2015: 36-42).

<sup>52</sup> Obecna w powieści ideę streszcza formuła: „Świętująca społeczność jest najwyższa” (Vincenz 1983: 448).

<sup>53</sup> O Vincenzowskiej teologii światła i wątkach *Kabały w Poloninie* zob.: Sobolewska 1992: 154, Roux 2010: 245-247.

<sup>54</sup> Trójka jest w wielu kulturach liczbą nieba, symbolem wszechzasady świata, boskiej trójcy (Robakiewicz 2009: 310-311), w czasach przedchrześcijańskich wyrażała ideę trójpostaciowej Bogini (Kohli: 2007). Vincenz wykorzystuje uniwersalną, sakralizującą symbolikę liczby.

<sup>55</sup> Symbolikę Szechiny i jej odzwierciedlenie w sztuce przybliżyła: Jedlińska 2006: 213-224.

<sup>56</sup> Jednym z kluczy do symbolicznego odczytywania kompozycji powieści i „usytuowania” bohaterów w przestrzeni tekstu może być kompozycja *Boskiej komedii* (układ postaci w trójki, czwórki, podwójne siódemki).

<sup>57</sup> Jak wynika z opowieści o dziejach słynnego rzeźbiarza, Derewej uwiecznił na drzwiach podobizny żony i córek.

<sup>58</sup> Obraz datowany na 1513-1514 r. Madonna stąpa po obłokach, jej szaty porusza wiatr; wraz z postaciami świętych wpisana jest w trójkąt.

Bogurodziczka, ukazana jak chtoniczna bogini urodzaju, siejąca z Synem złotą kukurydzę (*Pieśń o kukurydzy* (Vincenz 1983: 341))<sup>59</sup>.

Postacie kobiece w utworze „układając się” w pary przeciwieństw, odpowiadają znaczeniu antytezy duch-materia. Wspólnie tworzą kręgi: niebański i ziemski, co przywołuje na myśl zarówno wpływ *Biblij*, *Kabały*, jak i dzieła Dantego. Symetryczna kompozycja wynika też zapewne po części ze stylizacji oralnej poszczególnych opowieści. Upodobanie Vincenza do zestawiania postaci w „trójki” jest przykładem konsekwentnej realizacji omówionego typu symbolizowania za pomocą liczb, tetralogia miała być w intencji autora księgą, która, jak trójka, symbolicznie obejmuje „wszystko”, wykracza poza historię i pośredniczy z Księgą<sup>60</sup>.

W ostatnim tomie cyklu marginalnie pojawiają się obrazy destrukcyjnej kobiecości i są one umieszczone poza granicą bezpiecznej, ludzkiej ekumeny. To „świnoludki”, spotworniałe „niby-kobiety” z opowieści *Syrojidy*, w jednym z obrazów przeważające nawet ilością nad ich męskimi odpowiednikami (Vincenz 1983:374) oraz bardziej od nich lubieżne i kuszące (Vincenz 1983: 376), zatem bardziej „złe” i niebezpieczne. Ich kreacja przypomina wczesnochrześcijańskie, mizoginiczne fantazmaty na temat kobiety jako źródła zła (Bogucka 2005:30-32). Cała opowieść ma jednak pozytywne przesłanie, jeśli odczytamy ją jako opowieść o wygnaniu Szechiny przez grzech, jej uwikłaniu w „ciemną stronę” oraz o przywróceniu jej łączności z Bogiem (Gorzkowicz 2011: 242-243).

### Zakończenie

W artykule zaproponowałam dwa tropy lektury postaci kobiecych w powieści Vincenza: feministyczno-genderową, analizującą ich status ze względu na płeć oraz symboliczno-archetypową, mającą na celu pokazanie (przynajmniej niektórych) ukrytych znaczeń postaci<sup>61</sup>. Prezentowane tu badania skłaniają do wniosku, że dla autora, podążającego tropem mitu i uniwersalizacji tworzonego przez siebie świata, budowanie symbolicznych sensów miało dużo większą wartość niż obrazowanie statusu kobiet w poszczególnych wspólnotach społecznych, czy jego kulturowych uwarunkowań. Świat *Barwinkowego wianka* wyrósł z inspiracji wielkimi tekstami kultury patriarchalnej i nosi jej charakterystyczne cechy w zakresie postrzegania ról kobiecych i męskich. Kobiety zostały w nim utrwalone wraz z ciężącą nad nimi społeczną „kłatwą wiecznego niemowlęctwa i anielstwa”<sup>62</sup>, ich wywyższenie w sferze symbolicznej, efektowne aluzje i gry literackie nie niwelują ich drugoplanowości w powieściowym świecie<sup>63</sup>. Jednocześnie warte podkreślenia są wysiłki autora w celu złagodzenia patriarchalnej redukcji postrzegania takich pojęć jak: Bóg, miłosierdzie, mądrość, do wyłącznie męskiego wymiaru i próby rozszerzenia ich także na kategorię „kobiecości”. Dzięki różnorodnym zabiegom literackim, niektóre obrazy Boga w powieści Vincenza posiadają, znany z tradycji biblijnej, wymiar kobiecy.

Symbolika poszczególnych bohaterek, w przedstawionej tu, zapewne niewyczerpującej tematu, analizie, może być interpretowana całościowo, jako spójny obraz archetypowej kobiecości, przejawiający się w religiach i mitologiach w niezliczonej ilości wariantów (wcielenia Wielkiej Bogini Matki (Ślósarska 2010: 189-196) Sofii, Szechiny).

<sup>59</sup> Tekst modlitwy zawiera autentyczne fragmenty apokryficznych obrazów, np. *Snu Matki Bożej* (zob. Madyda 1992: 115, 143). W pieśni o kukurydzy postać Matki Bożej nawiązuje do mitu Bogini Matki. Matka Boża i Chrystus stanowili w kulturze ludowej i folklorze (np. w kolędach) odpowiednik pary Lzyda – Horus, łączono ich z orką, siewem (zob. Brzozowski 1998: 37).

<sup>60</sup> Mit Księgi (w ujęciu judeochrześcijańskim) jest jednym z wątków tetralogii.

<sup>61</sup> Przedstawiona interpretacja symboliczna ma charakter propozycji; *Barwinkowy wianek* jest powieścią przez autora niedokończoną, a ostateczny jej kształt został opracowany przez jego żonę i syna. Zatem wszelkie tego typu ustalenia muszą pozostać hipotetyczne.

<sup>62</sup> E. Orzeszkowa o nagminnej sakralizacji i infantylności kobiet (cyt. za: Skucha 2019: 421).

<sup>63</sup> Asymetria płci jest charakterystyczna dla całego cyklu, pisałam o tym w osobnych artykułach.



Bohaterki reprezentują tradycyjne aspekty archetypu, od dziewiczości, macierzyńskości, opiekuńczości, po starczą mądrość i destrukcyjność. Tworzą symboliczną opowieść o cykliczności życia, śmierci i odrodzenia, jedną z kluczowych w omawianej powieści i w całej tetralogii.

## Bibliografia

- ABRISZEWSKA, P. (2018). *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- ADAMIAK, E. (2006). *Kobiety w Biblii. Stary Testament*. Kraków: Znak.
- BOGUCKA, M. (2005). *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- BRZOZOWSKI, T.T. (1998). *Święty Graal i złoty kielich. Uwagi o symbolice polskich kołęd obrzędowych*. „Literatura Ludowa”, nr 1, 29-43.
- BURDA-FISCHER, D. (2015). *Stanisława Vincenza tematy żydowskie*. Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea.
- CHOROSZY, J.A. (1991). *Huculszczyzna w literaturze polskiej*. Wrocław: wydawca J. A. Choroszy.
- CZARNIK, M. (2019). *Problem Innego w dwóch tetralogiach huculskiej Stanisława Vincenza i galicyjskiej Juliana Strykowskiego*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem dra hab. prof. UR Z. Ożoga, Rzeszów. Pozyskano z: <https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/4686/Praca%20doktorska%20-%20Miros%5%82aw%20Czarnik.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- DE BEAUVOIR, S. (2019). *Druga pleć* (przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, wstęp M. Środa). Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- DUTKA, E. (2012). *Otwieranie warowni – dom w prozie kresowej (na przykładzie epopei huculskiej Stanisława Vincenza)* (s. 31-50). W: E. Dutka, M. Tomczok (red.), *Proza polska XX wieku: przeglądy i interpretacje*. T. 2, *Z perspektywy nowego stulecia*. Katowice: Wydawnictwo UŚ. Pozyskano z: [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/30371/1/Dutka\\_Otwieranie\\_warowni\\_dom\\_w\\_prozie\\_kresowej.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/30371/1/Dutka_Otwieranie_warowni_dom_w_prozie_kresowej.pdf).
- DOBKOWSKA, J., Wasilewska, J. (2016). *W cieniu koronkowej parasolki. O modzie i obyczajach w XIX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- FALKOWSKI, J. (1938). *Północno-wschodnie pogranicze Huculszczyzny. Z 2 mapami, 26 rycinami i 5 tablicami*. Lwów: Nakładem Towarzystwa Ludoznawczego.
- GOŁĘBIEWSKA-SUCHORSKA, A. (2011). *Dziewczę przędzie, Pan Bóg nitki daje. O spójności ludowej wizji świata*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW.
- GORZKOWICZ, J. (2011). *Traktat o wynaturzonej idei. „Syrojidy” Stanisława Vincenza* (s. 231-245). W: M. Troll, A. Warchalska (red.), *Huculszczyzna w badaniach młodych naukowców*. Kraków: COTG PTTK, IGIGP UJ.
- GÓRNICKA-BORATYŃSKA, A. (1999). *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870-1939*. Warszawa: Fundacja Res Publica.
- JEDLIŃSKA, E. (2006). *Szechina albo Ucieleśnienie Imienia Boga. Rzeźba Anselma Kiefera w Hamburger Bahnhof w Berlinie*. „Przegląd Nauk Historycznych”, nr 2, 213-224.
- KACZMAREK, M. (2009). *Proza pamięci. Stanisława Vincenza pamięć i narracja*. Toruń: Wydawnictwo Andrzej Marszałek.
- KOHLI, A. (2007). *Trzy kolory bogini*. Kraków: Wydawnictwo efka.

- KRÓL-MAZUR, R.M. (2016). Życie towarzyskie Ormian lwowskich od połowy XIX wieku do 1939 roku. „Res Historica” 42, 183-219. DOI: 10.17951/rh.2016.42.183-219.
- KUPIDURA, J. (2019). *Emancypacja drogą do wolności. Działalność ukraińskich aktywistek społecznych dwudziestolecia międzywojennego* (s. 225-238). W: A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka (red.), *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria I: Perspektywa środkowoeuropejska*. Białystok: Wyd. Temida 2.
- LASOŃ-KOCHAŃSKA, G. (2012). *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe AP w Słupsku.
- LISAK, A. (2009). *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*. Warszawa: Bellona.
- LISEK, J. (2010). *Jidysze mame – ciało i mit*. „Cwiszn”, nr 3, 4-11. Pozyskano z: [https://www.academia.edu/37837139/Jidysze\\_Mame\\_cia%C5%82o\\_i\\_mit](https://www.academia.edu/37837139/Jidysze_Mame_cia%C5%82o_i_mit).
- MADYDA, A. (1992). *W poszukiwaniu jedności człowieka i świata*. Toruń: Towarzystwo Naukowe.
- MAJEWSKI, J. (2018). *Bóg – Ojciec czy Matka*. „Tygodnik Powszechny”, nr 31, 38-40.
- ROBAKIEWICZ, L. (red.) (2009). *Leksykon symboli*. Herder (przeł. J. Prokopiuk J.). Warszawa: Wydawnictwo tCHu.
- MARBACH, P. (1992). *Dialog Stanisława Vincenza* (s. 39-52). W: J. Kolbuszewski, J.A. Choroszy (red.), *Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości (1888-1971)*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza „Leopoldinum”.
- MATIOS, M. (2019). *I chyba nigdy nie jest inaczej. Saga rodzinna w nowelach* (przeł. A. Korzeniowska-Bihun). Warszawa: Pracownia Wydawnicza.
- MIŁOSZ, Cz. (1981). *Dolina Issy*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- OLESCHKO, H. (1996). *Aniołów dyskretny lot*. Kalwaria Zebrzydowska: Wydawnictwo oo. Bernardynów „Calvarianum”.
- OLDAKOWSKA-KUFLOWA, M. (2006). *Stanisław Vincenz. Pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- OUAKNIN, M.A. (2006). *Tajemnice Kabały* (przeł. K. i K. Pruscy). Warszawa: Wydawnictwo Cyklady.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, M. (2001). *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- ROUX, J.P. (2010). *Kobieta w historii i micie* (przeł. B. Szczepańska). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- RZADKOWOLSKA, M. (2005). *Kobieta żydowska, kobieta czytająca*. „Napis”, seria XI, 267-276. Pozyskano z: <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/68659/edition/56551/content>.
- RYMAROWICZ, L., Zelenczuk, I., Zelenczuk, J. (2016). *Polahna – Stanisława Vincenza przewodniczka po huculskiej duszy*. „Płaj. Almanach Karpacki”, z. 52, 47-56.
- WRÓBLEWSKA, V. (red.) (2018). *Słownik polskiej bajki ludowej*, T. 1. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- SKUCHA, M. (2019). *Poczet feministów polskich XIX wieku* (s. 419-433). W: A. Janicka, C. Fournier Kiss, M. Bracka (red.), *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet. Seria I: Perspektywa środkowoeuropejska* Białystok: Wyd. Temida 2.
- SOBOLEWSKA, A. (1992). *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa: Open.
- STELINGOWSKA, B. (2015). *„Modernizm kobiecy” w literaturach słowiańskich na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar*. Siedlce: Wyd. Stowarzyszenie tutajteraz.

- STOMMA, L. (1981). *Słońce rodzi się 13 grudnia*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- SZYJEWSKI, A. (2013). *Religia Słowian*. Kraków: Wyd. WAM.
- ŚLÓSARSKA, J. (2010). *Dwie pramatki: ziemską i niebiańską. Dualizm żeńskiej zasady kosmosu w tekstach kultury* (s. 189-196). W: G. Borkowska, L. Wiśniewska (red.), *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- UBERTOWSKA, A. (2017). *Pisanie puszczy. Ekonomie dyskursu ekokrytycznego i postkolonialnego*. „Teksty Drugie”, nr 6, 193-208). DOI: 10.18318/td.2017.6.11.
- UNTERMAN, A. (2000). *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich* (przeł. O. Zienkiewicz). Warszawa: Książka i Wiedza.
- WODZIŃSKI, M. (2019). *Chasydyzm. Wszystko, co najważniejsze*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria.
- VINCENZOWA, I. (1997). *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem (1963)*. „Regiony” 1997, nr 3, 105-119.
- VINCENZ, S. (1981). *Na wysokiej połoninie, Pasma II: Nowe czasy, Księga pierwsza, Zwada*. Warszawa: Wyd. PAX.
- VINCENZ, S. (1983). *Na wysokiej połoninie, Pasma III: Barwinkowy wianek* (poślowie A. Vincenz). Warszawa: Wyd. PAX.
- ZAJĄC, P. (2004). *O zaświatach niedalekich i cudach nienadzwyczajnych. „Nadprzyrodzone” w kulturze ludowej na przykładzie Huculszczyzny*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- ZIĘBA, A.A. (2015). *O ormiańskich korzeniach Vincenza i ich odbiciu w jego pokuckiej mitologii* (s. 375-420). W: J.A. Choroszy (red.), *Zatrudnienie: literat. Materiały, studia i szkice o Stanisławie Vincenzie*. Wrocław: Agencja Wydawnicza a linea.
- ZMORZANKA, A.A. (2015). *Uczone kobiety w dobie przedchrześcijańskiej. (Poetki, filozofki, lekarki, alchemiczki)*. „Lubelski Rocznik Pedagogiczny”, z. 1, 11-46. DOI: 10.7951/lrp.2015.34.1.11.
- ŻMIDZIŃSKI, J. (2018). *Wzór nieznany. Stanisław Vincenz a muzyka*. Wrocław–Poznań: Agencja Wydawnicza a linea i Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UA w Poznaniu.

EWA SERAFIN

**“THREE LADIES LEADING THE CELEBRATION”: CREATIONS OF FEMININITY IN STANISŁAW VINCENZ’ “BARWINKOWY WIANEK”**

This article is an attempt at analyze and interpret the creation of female characters of Stanisław Vincenz’ novel *Barwinkowy wianek*. It can be concluded that Vincenz used the traditional repertoire of creating female characters, drawing on romanticism and modernism. This repertoire contains mythical, archetypal and biblical images, as well as patriarchal social patterns and phantasms, all of which were identified in the text. The social roles of grandmothers, mothers, wives, maids, nannies, servants were set in the realities specific to each described culture. The descriptions of the female body tend to be “disembodied” in the novel.

The images of women in *Barwinkowy wianek* oscillate between spirituality (“an angel”, “a queen”, “a princess”, “woman-soul”, God Mother, a mother feeder), infantilisation (“a woman-child”) and descriptions of social oppression (corset fashion, conventions, violence). However, in most cases the women are shown in festive, ideal situations. The article looks at the meanings of the characters through the symbolism of numbers and symbolism of archetypal femininity (great Mother Goddess *Sophia*, light and dark faces of Shekhina).