

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Sofia Varetska

Katedra Literatury Światowej
Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina
e-mail: sofia.varetska@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1304-323X

Svitlana Macenka

Katedra Filologii Germańskiej
Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina
e-mail: svitlana.macenka@t-online.de
ORCID: 0000-0003-1373-2887

Yaryna Tarasyuk

Katedra Literatury Światowej
Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina
e-mail: yaryna.tarasyuk@lnu.edu.ua
ORCID: 0000-0002-0630-3710

Tkanie świata i kreowanie Losu w *Kasandrze* Łesi Ukrainki

Łesia Ukrainka (właśc. Łarysa Petriwna Kosacz-Kwitka, 1871–1913) była wybitną ukraińską pisarką, „wielką Europejką literatury ukraińskiej”, jak nazywał ją Mychajło Draj-Chmara, podkreślając jej zainteresowanie kulturą europejską oraz wagę rozważań o problemach narodowych w skali europejskiej¹. Dramaturgia stanowi najważniejszą część jej pracy twórczej. Ukraińska badaczka Tamara Gundorowa uważa, że „to właśnie utwory dramatyczne Łesi Ukrainki były najbardziej zbieżne z jej talentem twórczym i stanowiły najbardziej adekwatną formą jej ekspresji”². Co więcej, pisarka badała ewolucję

¹ M. Drai-Khmara, *Z literaturno-naukovoi spadshchyny*, New York 1979, s. 52.

² T. Hundorova, „Oderzhyma” *Łesi Ukrainky: Liubov do smerti (Liebestod)*, w: *Lesya Ukrayinka. Dramy ta interpretatsiyi*, Kyiv 2011, s. 44. Jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenia własne autorek artykułu.

europejskiej dramaturgii i teatru, a także specyfikę dramatu jako gatunku literackiego i jego transformację na początku XX wieku. Lesia Ukrainka uprawiała różne gatunki dramatu – szkic dramatyczny, scenę dramatyczną, ale najczęściej wykorzystywała poemat dramatyczny. Jej dramaturgia wykazuje „wysoki wskaźnik wieloznaczności sensów”³, dlatego badacze klasyfikują jej twórczość jako dramat intelektualny lub dramat idei, którego dobrym przykładem jest *Kasandra* (1907). Ta starożytna fabuła była dobrze znana Lesi Ukraince, która od dzieciństwa fascynowała się mitologią starożytnej Grecji.

W 1982 roku dramaty Lesi Ukrainki zostały przetłumaczone na język polski⁴. Książka zawiera pięć utworów dramatycznych: *Kasandra*, *Orgia*, *Rufin i Pryscyla*, *Adwokat Marcjan* oraz *Don Juan ujarzmiony*. Autorem przedmowy jest Wacław Kubacki, polski pisarz, historyk literatury i krytyk. Jego zainteresowania badawcze obejmowały ukraiński folklor, związki między ukraińskim i polskim romantyzmem, zwłaszcza w poezji i dramacie. Redaktorem i autorem posłowie jest Stefan Kozak, ukraiński i polski literaturoznawca oraz krytyk literacki, wieloletni kierownik Katedry Literatur Słowiańskich Porównawczych (1981–1990) i Katedry Filologii Ukraińskiej (1990–2008) Uniwersytetu Warszawskiego, autor ponad 300 prac naukowych, wśród których poczesne miejsce zajmują studia nad literaturą ukraińską. Tłumacz Stanisław Edward Bury jest autorem reportażu i artykułów poświęconych kulturze ukraińskiej. Współpracował z czasopismem „Kalendarz Ukraiński”. Pisał recenzje ukraińskich przedstawień teatralnych w Polsce. Oprócz dramatów Lesi Ukrainki przetłumaczył na język polski utwory Olhy Kobylińskiej, Mykoły Kulisza i innych.

Lesia Ukrainka wiąże formę dramatyczną z pewnym rodzajem dyskursu, opierając się na zmienności i grze językowej, osiągając połączenie wiedzy częściowej i absolutnej. Pracując nad mitologicznym materiałem o trojańskiej księżniczce Kasandrze, głęboko osadziła ukraiński kod narodowy w pojemnym tekście. Poetyckie dramaty Lesi Ukrainki stały się nowym zjawiskiem nie tylko dla ukraińskiego teatru, ale także dla światowej dramaturgii w ogóle. Podniosła ukraiński dramat na światowy poziom, pozostając jednocześnie ukraińską artystką.

Oryginalność poematu dramatycznego *Kasandra* (1907) autorstwa Lesi Ukrainki wynika z jego wpisania się w europejską tradycję literatury przełomu XIX i XX wieku, którą cechowało duże zainteresowanie starożytnością. Panujący wówczas w kulturze nastrój upadku i oczekiwania nieszczęścia

³ S. Kocherga, *Kulturosofiia Lesi Ukrainky: Semiotychnyi analiz tekstiv*, s. 619.

⁴ Ł. Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, przeł. W.E. Bury, wstęp W. Kubacki, wyb. i nota S. Kozak, Kraków 1982.

stanowią przyczynę wyboru na bohaterkę postaci Kasandry, a forma artystyczna opiera się na wzorcach współczesnych poetce⁵. Co więcej, zawiera ona w sobie potencjał artystyczny, który można właściwie ocenić jedynie korzystając z narzędzi współczesnej nauki o literaturze. Chodzi zwłaszcza o konceptualizację tekstu jako strukturalno-rytualnej realizacji wpływu na los poprzez przedzenie/tkanie/pisanie równoległe do nieuchronności losu potwierdzanej na poziomie fabuły przez wizję Kasandry. Dlatego celem niniejszego szkicu jest ukazanie sposobu, w jaki Lesia Ukrainka próbowała przywrócić nowoczesności wiedzę mitologiczną, która w starożytności była organicznym składnikiem twórczości, i na tej podstawie odnowić rozumienie Losu jako procesu, a twórczości literackiej jako możliwości nadania mu biegu.

W literaturoznawstwie kulturoznawczym przedstawione poniżej rozważania opierają się na filozoficznej antropologii mitu Mircei Eliadego⁶, jak również na koncepcjach rozwiniętych przez etnologię i folklorystykę ukraińską⁷. Podejście do tekstu literackiego jako splotu opiera się na poststrukturalistycznych poglądach Rolanda Barthes'a dotyczących jego dynamicznej faktury i wewnętrznej dynamiki⁸. Z punktu widzenia współczesnej teorii tekstowej performatywności tekst dramatyczny traktowany jest jako zrytualizowany i zainscenizowany konstrukt obdarzony mocą transformacyjną (Erika Fischer-Lichte⁹).

⁵ W szczególności zwraca na to uwagę niemiecki slawista Hans Rothe: „Następnie, jeśli chodzi o zewnętrzny układ utworu: składa się on z 1693 białych wersów. Tym samym Lesia Ukrainka wcale nie antykizuje [...]. W znacznie większym stopniu pozostaje ona w obrębie tradycji szekspirowsko zorientowanego niemieckiego klasycyzmu czy romantyzmu” („Zunächst zur äußeren Anlage des Stückes. Es ist in – 1.693 – Blankversen geschrieben. Damit antikisiert die Ukrainka also nicht ... Sie blieb vielmehr in der Tradition der an Shakespeare orientierten deutschen Klassik, bzw. Romantik” [H. Rothe, *Lesja Ukrainkas dramatisches Gedicht Kassandra*, w: L. Ukrainka, *Kassandra*, s. 231–277, s. 233]).

⁶ W pracach Eliadego mit pojawia się jako strukturalny składnik rzeczywistości i ma zdolność wywierania ogromnego wpływu na życie człowieka. Jeśli mit nie rozszyfrowuje „tajemnicy”, nie ujawnia pierwotnego wydarzenia, które założyło albo strukturę rzeczywistości, albo określony rodzaj ludzkich zachowań, to nie istnieje [zob. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 2017; tegoż, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998].

⁷ Sztuka przedzenia i tkania jest rozważana w wielu studiach z zakresu ukraińskiego folkloru i mitologii. Nataliya Yarmolenko twierdzi na przykład, że ukraińskie mitologiczne dziełce przedstawiane na ceremonialnych ręcznikach przypominały indoeuropejskie mitologiczne błyski, boginie miłości i rodziny [N. Yarmolenko, *Nytka zhyttya, rodu, narodu*, „Narodoznawchi Zoshyty” 2016, nr 3, s. 631–635].

⁸ Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

⁹ „Transformacyjna moc performatywności od czasu jego «odkrycia» przez Austina była jedną z jego cech definiujących: akty mowy chrztu, błogosławieństwa, przekleństwa czy obietnice nie tylko wyznaczają pewien proces, ale go przeprowadzają” („Die transformative Kraft

W *Kasandrze* Lesi Ukrainki na plan pierwszy wysuwa się doświadczenie wojny oraz związany z nią stan kryzysu i niestabilności społeczeństwa. Komplex problemów, który omawiają bohaterowie utworu, obejmuje faustowską tematykę wiedzy, języka, prawdy, przewidywania, odczuwania upadku. Obejmuje on również dyskurs feministyczny, kładący nacisk na postrzeganie kobiet i mężczyzn, patriarchalne stereotypy oraz drugorzędność społecznych ról kobiet.

Istotną, nie zawsze dostrzeganą w literaturze naukowej, rolę odgrywają procesy snucia, przedzenia, tkania, cięcia, wplatania i haftowania, które w ten czy inny sposób odnoszą się metaforycznie do tworzenia świata jako systemu wzajemnych relacji, fatalistycznego „pisanie narodu” bądź komponowania tekstu jako działania symboliczno-rytualnego. Ważne są wełna, włosy, nici i wstążki, a co za tym idzie, cały szereg narzędzi i środków niezbędnych do ich obróbki (kądziel, wrzeciono, grzebień, nożyczki, miecz). W rezultacie pojawiają się płótna, chusty, szaty żałobne i ślubne, wieńce z kwiatów, bogato haftowane stroje, a towarzyszą im obrzędy weselne i pogrzebowe, rytuały strzyżenia, ofiary, inicjacje i zaklinanie losu. Takie spojrzenie na tekst dramatyczny pozwala wyróżnić co najmniej trzy aspekty jego lektury: mitologiczno-rytualny, folklorystyczny i tekstowo-rytualny. Mitologiczno-folklorystyczne rozumienie przedzenia i tkania podkreśla proces tworzenia, czyli pojmowanie tekstu jako działania. Tekst artystyczny jawi się jako ważny składnik praktyki rytualnej, której celem jest aktualizacja głębokiej wiedzy mitologicznej i rekonstrukcja poprzez twórczość mitologiczno-symbolicznej świadomości.

Badacze objaśniają interakcję tekstu, rytuału i dyskursu w sposób następujący: dramat rytualny opiera się na tym, co zdefiniowane społecznie i kulturowo, na konwencjach lub wzorach zachowań po to, aby przekształcić je stylistycznie. To, co służy dramaturgii rytualnej jako medium, przekształca się w sytuacji rytualnej w poszczególne, pozbawione określonych celów elementy działania, z których każdy zawiera określoną symbolikę. Jawną artykulację takiego przekształcenia znajdujemy często w pewnych przesunięciach i kompresjach językowych, które charakteryzują się właściwością indeksacyjną, gdyż pozbawione są zwykłego, obiektywnego przywiązania do przedmiotu na rzecz konotacji symbolicznej. W ten sposób rytualny akt wypowiedzi staje się wydarzeniem, to znaczy nie służy przekazaniu

des Performativen gehört seit seiner «Entdeckung» durch Austin zu seinen es definierenden Merkmalen: Die Sprechakte des Taufens, Segnens, Fluchens, Versprechens bezeichnen nicht einen bestimmten Vorgang, sondern sie vollziehen ihn” [E. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, s. 113]).

informacji lub komunikatu, ale nawiązuje szczególny rodzaj więzi między światem nadprzyrodzonym a podmiotem działającym (zbiorowością), więzi, która przenosi zwyczajność na wyższy poziom korelacji między powstaniem a interpretacją¹⁰.

W studium *Lesia Ukrainka. Księgi Sybilli* Tamara Hundorowa, analizując *Kasandrę*, cytuje pisarkę: „Czy życie nie jest w stanie stworzyć żadnej «właściwej tkaniny» z tej przędzy różnych dusz?”¹¹, a następnie konkluduje: „Niemal antyczne napięcie dialektyki wolności i konieczności, kobiece «splatanie» losu i jego werbalne «wypowiedzenie», apolliński tragiczny wgląd w przyszłość i indywidualna «wiedza i wizja» Kasandry stają się podstawą hermeneutycznej koncepcji Lesi Ukrainki”¹². Sformułowanie „kobiece tkactwo losu” precyzuje kierunek myślenia o przędzeniu, tkaniu i dekorowaniu, obecnych w tym w tekście dramatycznym, jako czynnościach nierozdzielnie związanych z tworzeniem spłotu tekstowego. Na tej podstawie wyłania się idea performatywności tekstu dramatycznego, mająca na celu stworzenie „właściwej tkaniny”.

Przyjmujemy zatem, że intencja artystyczna Lesi Ukrainki w *Kasandrze* jest ściśle związana ze wspomnianymi czynnościami rzemieślniczymi. Już w pierwszej scenie pojawia się Helena sprzedająca purpurową wełnę na złotym kołowrotku. Jasnowidząca Kasandra widzi ją nawet po upadku Troi: „Ty siedzisz na tronie i przedziesz na złotym kołowrotku purpurową wełnę, a czerwona nitka ciągle wije się, wije...”¹³. Na początku sceny trzeciej w gynaecium Andromachy niewolnice przędą i tkają, niektóre haftują i szyją, a ona sama tka dużą białą chustę, krążąc wokół wysokich krosien [K, s. 26]. Następnie Andromacha z Kasandrą rozmawiają o przędzeniu:

Andromacha: (z lękiem) Czy chciałaś coś, Kasandro? Zdaje się, że zapomniałaś wczoraj u mnie wrzeciona... Poszukaj, Kreuzo. Kasandra: Nie trzeba, siostró. Nie warto już ani prąść, ani tkać. Żałobne szaty już mam, a na śmiertelny całun sama naprzędłaś, nie wiem tylko, czy zdążysz z tkaniem [K, s. 27].

¹⁰ D. Harth, *Rituale, Texte, Diskurse. Eine formtheoretische Betrachtung*, w: *Text und Ritual: kulturwissenschaftliche Essays und Analysen von Sesostri bis Dada*, hrsg. von B. Dücker, H. Roeder, Heidelberg 2005, s. 34.

¹¹ T. Hundorowa, *Lesya Ukrayinka. Knyhy Syvilly*, Kharkiv 2023, s. 262.

¹² „Майже античної напруги діалектика свободи й необхідності, жіночого «плетіння» долі та її словесного «виречення», аполлонівського трагічного прозріння майбутнього та індивідуального «бачення-знання» Кассандри стає основою герменевтичної концепції Лесі Українки” [тамże, s. 268].

¹³ Ł. Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, s. 21. Kolejne cytaty lokalizowane są w tekście głównym.

Andromacha twierdzi, że przygotowuje chustę na łożę dla Hektora, co Kasandra tylko potwierdza, natomiast sama najpierw pisze *Księgę sybillińską*, rozmawiając z „jasnowłosym bogiem” [K, s. 22]. W scenie piątej chodzi z kądzielą i wrzecionem za pasem, przędąc – jak wyjaśnia, „nie wypuszcza z rąk kądzieli”, gdyż przyzwyczajają się do „nieuniknionego” [K, s. 38]. Deifobos interpretuje jej czynność jako zajęcie „dziewczęce” („No więc prządz i nie kracz” [tamże]) i zachęca do kontynuacji tej pracy, realizując własny zamiar zaręczenia Kasandry z Ojnomausem („Prądz, prądz, narzeczonej trzeba wiele białej przędzy na wesele, na ślubne szaty i dary dla gości” [K, s. 53]). Niewolnice Polikseny suszą wełnę [tamże]. Po zniszczeniu armii Ojnomausa Kasandra przędzie nadal [K, s. 65].

Skoncentrowanie się na wymienionych powyżej kwestiach pozwala spojrzeć na dzieło Łesi Ukrainki z nieco innej perspektywy. Zazwyczaj charakteryzuje się je jako dramat konfliktu idei, co naturalnie wiąże się ze znacznym spowolnieniem akcji. Być może jednak najważniejsza i dość aktywna praca wykonywana jest w dramacie nieustannie, chociaż nie zwraca się na nią szczególnej uwagi lub robi się to niezwykle rzadko: przez cały czas trwania głównych wydarzeń związanych z upadkiem Troi w *Kasandrze* aktywnie przetwarza się wełnę – przekształcając ją w nici i tkaniny, nadając jej rytualne właściwości, wykonując rytualne czynności. Poza Polikseną wszystkie postacie kobiece są zaangażowane w ten proces.

Mitopoetyka losu: Troja jako pęknięcie tkanki świata

Historia Troi jawi się jako historia stosunków społeczno-politycznych, dlatego postrzegana jest jako statyczne i niezmiennie wydarzenie quasi-historyczne, jednak w *Kasandrze* Łesi Ukrainki antyczny mit funkcjonuje nie tylko jako fabularna kanwa pisania, lecz także jako mechanizm funkcjonowania świata. Oznacza to, że pisanie samo w sobie jest tworzeniem mitów, czyli odzworowywaniem zasad mitologicznego światopoglądu przejawiającego się zazwyczaj poprzez rytuał, w którym „procesy kosmologiczne” znajdują odzwierciedlenie w prostych procesach rzemieślniczych lub „technologicznych” oraz w przedmiotach codziennego użytku. Wiedza mitologiczna znajduje się więc w centrum uwagi. W społeczeństwie tradycyjnym mit przynależał do życia jako jego składnik organiczny i zwyczajowa praktyka. We współczesnym świecie postrzegany on jest raczej jako fikcja, przez co traci swoje podstawowe funkcje. W rezultacie człowiek pozbywa się wiedzy mitologicznej i zanika jego związek ze światem. Rozważania Eliadego oraz Josepha

Campbella¹⁴ wskazują na ten egzystencjalny kryzys i dążą do rekonstrukcji wielowymiarowości oraz symboliki ludzkiej egzystencji. Zdaniem Eliadego specyfika światopoglądu mitologicznego polega przede wszystkim na świadomości heterogeniczności przestrzeni, która „wykazuje pęknięcia i rysy, zawiera części jakościowo odmienne od pozostałych”¹⁵.

Rozróżnienie to jest ważne, ponieważ doświadczeniem pierwotnym jest doświadczenie „ustanawiania świata”¹⁶. Pęknięcie przestrzeni jest według Eliadego początkiem stworzenia Świata, rozumianym jako „punkt wyjścia”, z którego rodzą się wszystkie kolejne trajektorie. Sacrum ucieleśnia rzeczywistość absolutną, czyli prawdziwe życie, które przeciwstawia się niereczywistości otaczającego chaosu, jednorodności pozbawionej jakichkolwiek punktów orientacyjnych lub nasyconej wieloma miejscami „neutralnymi”. Dlatego człowiek nie może nawigować w pełnym chaosie, podobnie jak nie jest w stanie dokonać osobistego wyboru wektora ruchu, gdyż nie ma punktu podparcia ani osi współrzędnych.

Wiedza mitologiczna ujawnia nie tylko wpływ nieludzkich, nadprzyrodzonych sił i procesów na osobę (mit), lecz także zachowanie lub działanie osoby skierowane na świat (rytuał), co świadczy o osobistym zaangażowaniu w jego tworzenie. Co więcej, mity i rytuały wiążą lub rozrywają związki między przestrzenią świętą a codziennością, bezpośrednio wskazując na niejednorodność przestrzeni.

W starożytnym, tradycyjnym świecie rozumienie świętego i doczesnego, kosmosu i chaosu istniało jawnie, ucieleśnione przez odpowiednie mity i rytuały. W świecie współczesnym, przekonuje Eliade, hierofania Bycia przejawia się w postaci „ukrycia”, „zapomnienia”, co dla uczonego nie oznacza zniesienia pojęcia sacrum, ale „jego konieczną inność”¹⁷. Mając to na uwadze można założyć, iż każda, nawet pozornie świecka kultura opiera się na micie, który będąc realnym i świętym, staje się wzorcowy, a więc powtarzalny, ponieważ służy jako wzór¹⁸. Ponieważ żywy mit jest dla Eliadego nierozzerwalnie związany z historycznym i osobistym doświadcze-

¹⁴ Amerykański badacz mitologii Joseph Campbell był przekonany, że mit obdarzony jest właściwością symbolicznego rozumienia rzeczywistości w kontekście kultury ludowej. Wyróżnił funkcje mitu, takie jak duchowe odrodzenie rzeczywistości, magiczne odniesienie, zbiorowe myślenie rytualne; aksjologiczne porządkowanie rzeczywistości przez znaczenia kosmologiczne [J. Campbell, *The Masks of God, vol. 4: Creative Mythology*, Harmondsworth 1968, s. 4].

¹⁵ M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 17.

¹⁶ Tamże, s. 18.

¹⁷ S. Vyshyns'kyi, *Mircha Eliade yak reformator tradytsionalists'koho dyskursu*, „Mul'tyversum. Filosofs'kyi Al'manakh” 2013, nr 3, s. 118.

¹⁸ Por. M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999.

niem człowieka, czyli kosmogeneza świata wykazuje izomorfizm z antropogenezą, wiedza mitologiczna we współczesnym świecie nie zanika, a jedynie zmienia formy przejawiania się w mitach społecznych, historycznych lub osobistych.

Ten aspekt mitologiczny odsłania istotny wymiar tekstu *Kasandry* Łesi Ukrainki. Kluczowa kategoria poematu dramatycznego – kategoria Losu – nie jest w niego po prostu wpisana jako integralny atrybut mitologii Grecji starożytnej z jej fatalizmem, nieuchronnością i z góry przesądzonym wyrokiem Mojr, lecz podlega szczególnej interpretacji autorskiej – przedzenia-tkania–snucia Losu. Ponadto właśnie dzięki boginiom losu, które w prawie wszystkich, jeśli nie we wszystkich mitologiach są prządkami, snują i przecinają jego nici, można prześledzić, w jaki sposób święte procesy kosmologiczne rzutowane są na wytwórcze procesy ludzkie i odwrotnie, jak w rytuale przedzenia i tkania to, co konkretne, osobiste i użyteczne zbiega się z globalnym stworzeniem Świata.

Sama nić jest mitopoetycznym obrazem „kosmicznej pępowiny”, która łączy świat ludzki i tamten świat, będąc „drabiną między światami”¹⁹. Dlatego wszystkie bohaterki utworu, które „nie wypuszczają z rąk kądzieli”, świadomie lub nieświadomie uczestniczą w tworzeniu wątków-powiązań między różnorodnymi elementami świata. Nie są to, co istotne, figury z mitologii literackiej, lecz postacie o świadomości mitologicznej, które poprzez koncepcję Losu wplecione są w tkanę świata, włączone w bezkresną sieć kosmologiczno-antropologiczną.

Dla postaci o świadomości mitologicznej wszystkie elementy świata podlegają prawom Losu i to właśnie jego koleje wskazują na wzajemne powiązania i wzajemny wpływ każdego z nich. Kluczowa scena spotkania Kasandry z Mojżą rozgrywa się nocą pod Bramą Skajską w świetle księżyca w pełni. O znaczeniu wydarzenia świadczy strój Kasandry – jest ona „w czarnej chuście”, a następnie dodaje się gest przeczcucia – „zakrywa szczelnie chustą twarz”²⁰. Ten „kokonomorfizm” symbolizuje i „wizualnie oddaje strukturalne uproszczenie ciała”²¹, tj. „pozbawia” ciało wszelkich cech osobistych i maksymalnie „oddala” je od przestrzeni doczesnej.

Według Eliadego księżyc, podobnie jak człowiek, ma „historię dramatyczną”, ponieważ „rośnie, maleje i zanika” – „jego zanikanie, podobnie jak

¹⁹ O. Bosyy, *Soyashchenne remeslo Mokoshi. Tradytsiyni symvoly i mahichni rytualy ukrajintsiiv* (Typolohiya. Semantyka. Mifostruktury), s. 29.

²⁰ Tamże, s. 34.

²¹ M. Mayerchyk, *Rytual i tilo. Struktarno-semantychyny analiz ukrajins'kykh obryadiv rodynnoho tsyklu*, Kyiv 2011, s. 191.

schyłek życia człowieka, kończy się śmiercią”²², dlatego objawia człowiekowi jego własną, ludzką kondycję. Księżyc zna „śmierć jako odpoczynek i regenerację, ale nigdy jako kres”²³, daje więc człowiekowi przykład, jak „żyć i pozostać jednocześnie nieśmiertelnym”²⁴.

Księżyc jest często przedstawiany jako wąż, głównie ze względu na jedną z właściwości przypisywanych węzom, a mianowicie zdolność do „odradzania się”. Mamy więc związek między księżycem, Kasandrą (rytmy księżycowe są ściśle związane z kobiecą fizjologią, dlatego tylko boginie są miesięczne, a rytuały księżycowe odprawiane są wyłącznie przez kobiety), a ozdobą na jej ręce w kształcie złotego węża („Patrz: złoty wąż i dotąd oplata moją rękę” [K, s. 23]).

Z tego powodu wszystkie symbole księżycowe „wiążą nici odpowiedników analogii, uczestniczenia; stanowią one jakby olbrzymią sieć utkaną w kosmosie, w której wszystko się razem trzyma i nic jest odosobnione”²⁵. Rytmy księżycowe tworzą nieskończoną „tkaninę” niewidzialnych włókien, która łączy ludzi, deszcze, roślinność, płodność, zdrowie, zwierzęta, śmierć, odrodzenie, życie po śmierci itd. Dlatego w wielu tradycjach księżyc „tka kosmiczną zasłonę, czyli los ludzki”²⁶. Pojawia się on w mitach jako gigantyczny pająk, który „utkał” los wszystkich ludzi, gdyż „jest panem wszystkich istot żyjących i niezawodnym przewodnikiem zmarłych”²⁷. Lecz „tkać” znaczy „nie tylko predestynować kogoś (w płaszczyźnie antropologicznej) lub łączyć w jedno różnorodne rzeczywistości (w płaszczyźnie kosmologicznej), ale również tworzyć, wyjść z własnej substancji, tak jak to czyni pająk, gdy snuje z własnej substancji pajęczynę”²⁸. W tej perspektywie księżyc „podpowiada” człowiekowi, co powinien zrobić ze swoją śmiertelnością i „pewnością” losu.

Eliade twierdzi, że księżyc jest „pierwszym zmarłym”²⁹, zwracając przy tym uwagę, że „śmierć [...] nie jest zgaśnięciem, ale zmianą [...] szczebla egzystencji”³⁰. Wyjaśnia to znaczenie roli księżyca w rytuałach inicjacyjnych, w których człowiek znajduje się w samym sercu powiązań kosmologicznych, w środku pęknięcia świata – doświadcza symbolicznej śmierci i „odradza się” w nowej roli, rozumiejąc świat na nowo. W tym sensie Kasandra,

²² M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 155.

²³ Tamże, s. 163.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 158.

²⁶ Tamże, s. 177.

²⁷ Tamże, s. 178.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 170.

³⁰ Tamże.

przeciwstawiając się losowi i przeżywając śmierć ukochanego Dolona, zdaje się odtwarzać znany campbellowski monomit o inicjacji bohatera (w tym przypadku bohaterki)³¹.

Transformacja zmienia światopogląd i postawę jasnowidzki – jej „teoretyczna” wiedza o Losie, którą przekazali jej przodkowie, przekształca się w „wiedzę praktyczną” o osobistym zaangażowaniu w jego tworzenie. We wcześniejszych scenach Kasandra obserwuje i jest świadkiem, jak losy Troi są tkane przez Mojżę-Helenę lub tajemnicze postacie-pokojówki, które po „transformacji” odprawia i sama nieustrudzenie tka nić Losu Trojańskiego, zasłaniając całunami zięjące dziury powstałe po śmierci trojańskich bohaterów, latając naruszony splot trojańskich szeregów. Przez swoją inicjację Kasandra zaszywa pęknięcie świata, sama staje się łata w jego tkaninie, a więc punktem wyjścia Świata nowego. Dzieje się to tak, jakby ona sama stała się wrzecionem, czy też w mitologicznym sensie osią świata. Campbell twierdzi, że celem inicjacji bohatera jest zrozumienie, że jest on istotą świata, że „byt przebudzonego i byt świata są jednością”, że wszystko jest w nim obecne, a jego istota jest obecna we wszystkim – „bo świat został stworzony przez Niego i dla Niego”³².

W inicjacji głównej bohaterki można dostrzec również tajemnicę rozumienia Losu przez autorkę. Lesia Ukrainka nie tylko mówi o Mojżrze, ale stawia pytanie o zaangażowanie człowieka w Kosmos, przywracając mu organiczną obecność w świecie, jedność ze Światem, odnawiając wiarę człowieka w siebie i jego zaangażowanie w świat. W konsekwencji „poszczególne życia, tak jak każda rzecz «utkana», wiążą się w jakąś całość: mają swoje przeznaczenie”³³. Jednym ze znaczeń słowa „los” w języku ukraińskim jest część czegoś, to co zostało ci dane, fragment płótna świata, za który jesteś odpowiedzialny, który tworzysz. Wówczas los nie obciąża i nie uciska człowieka, a człowiek z nim współpracuje, realizując światowy mit poprzez rytuały.

Etnopoetyka losu: nieświadomość rodowa

W *Kasandrze* zostało dokładnie oddane rytualne wielkie wesele, w którym występuje zarówno swatanie, jak i zaręczyny, i które organicznie przeplata się z umieraniem i żałobą. Helena jest „ubrana z przepychem” [K, s. 17], a Parys „jest wytwornie odziany, bez zbroi, na głowie, wokół czerwonej

³¹ J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York 1949.

³² Tamże, s. 315–364.

³³ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, s. 178.

frygijskiej czapeczki, wianek z róż, na ramiona spadają kręte sploty włosów" [K, s. 62]. „Wesele” obojga to alegoria śmierci Troi: po tym, jak „czzerwono-obuta biała stopa” Heleny rani ziemię, rozkwitają granaty i nadchodzi „czas zaślubin”. Poliksena pojawia się jako panna młoda w białej sukni z czerwonymi wstążkami i czerwonymi kwiatami granatu w warkoczach. Kasandra czesze siostrze warkocz i usuwa tkwiące w nich kwiaty. Przygotowując ją w ten sposób do małżeństwa, nagle chwyta nożyczki i obcina Poliksenie warkocz [K, s. 24].

Tym rytualnym ruchem Kasandra oznacza Poliksenę jako wdowę na długo zanim nią faktycznie zostanie, mówiąc przy tym o żałobnych strojach i ofiarach. Interpretuje tkanie przez Andromachę dużej białej tkaniny dla Hektora jako czynność rytualną: rzeczywiście wkrótce stanie się ona całunem śmierci. Sama Kasandra, dając słowo Onomajuszowi, również uzyskuje status panny młodej, chociaż wbrew swojej woli i na krótki czas. Rzeczywistość rytualna w tekście dramatycznym ma więc strukturę wielkiego cyklu weselnego: poszczególne epizody w ramach tego cyklu są przemieszczane, przedstawiane, emblematyzowane, niektóre minimalizowane i redukowane, inne uogólniane. Pokrewieństwo małżeństwa i śmierci jest wyjaśnione przy pomocy kategorii przejścia. Dlatego rytuały przygotowują do tego doświadczenia i pomagają je przezwyciężyć. Tkane i haftowane płótna odgrywają szczególną rolę w ukraińskiej kulturze ceremonialnej. Ciekawostką jest, że kwiat granatu, który wplata się w warkocz Polikseny, i który rozkwita, gdy symboliczne wesele osiąga swoje apogeum, ma kolor czerwony, stanowi element dekoracji ikon, służy jako symbol obfitości i płodności, zawiera dużą ilość jasnoczerwonego pigmentu, z którego powstają barwniki do jedwabiu, bawełny, lnu. Symboliczny język strojów ślubnych, a także rytuały przejścia wskazują na narodziny nowego.

Zwróćmy uwagę, że prace rytualne w *Kasandrze* są wykonywane wyłącznie przez kobiety – umiejętnie i sprawnie. Niewolnice suszą wełnę, przygotowując materiał do przędzenia, ale też przędą i tkają, szyją i haftują. Szczególną cenną „purpurową” nić przędzie tylko Helena, należąca do mitologicznych postaci tkaczy.

W dramacie Lesi Ukrainki Andromacha i Kasandra zajmują się przędzeniem i tkaniem rytualnych szat, czy to weselnych, pogrzebowych czy żałobnych. Kasandra jest uzbrojona we wrzeciono i nie wypuszcza z rąk kądzieli. Rzemieślniczy proces wytwarzania nici i splatania ich ma wyraźnie rytualny charakter. W ten sposób w tekście dramatycznym losy Troi splatają się synchronicznie z jej pracą, tzn. opowiadając historię upadku Troi, autorka inscenizuje ją poprzez rytualną czynność performatywno-symboliczną, opartą na sztuce tkania i bezpośrednio związaną z fenomenem Losu. Oznacza to,

że Los w *Kasandrze* jest nie tylko stwierdzany w przepowiedni, lecz także „tworzony”, splatany z różnych wątków, haftowany różnymi symbolami, wizualizowany połączeniem określonych kolorów, podkreślony umiejętnym wykorzystaniem określonych motywów, ich powtórzeń i zmodyfikowanych powtórzeń. Proces ten przypomina kodowanie losu w ukraińskiej sztuce ludowej, dlatego pisarstwo Łesi Ukrainki można postrzegać jako zrytualizowaną symboliczną praktykę performatywną zaklinania Losu i „pisanie narodu”.

Znamienne jest, że motyw Losu i jego znaczenie dla kultury ukraińskiej wyrażane są w wielu jednostkach frazeologicznych związanych z przedzeniem, np. „prząść nić losu”, „jaka nić, takie życie”, „nić się zerwała”, „jeśli nitka zanocuje, przyjdzie los i ją popłacze” itp. W ukraińskim folklorze los nie jest postrzegany w perspektywie fatalistycznej, można na niego wpływać na różne sposoby. Tkaczki i hafciarki szyją los w swoich wytworach: ręcznik jest haftowany na szczęście, na dobry los.

Kołowrotek, podobnie jak inne narzędzia pracy, został obdarzony wyraźnym świętym znaczeniem. Nadal jest powszechnie znany jako symbol życia i czasu. Obrót kręcącego się koła generuje magiczną moc, tworzy krąg. Ogólnie rzecz biorąc, kołowrotek jest złożonym znakiem, zawierającym dużą liczbę warstw semantycznych. Jego najbardziej znane odniesienie symboliczne opiera się na analogii: koło jest słońcem, połączeniem idei czasu kosmicznego i ziemskiego, obrazem kołowrotu³⁴.

Dlatego od czasów starożytnych procesowi przedzenia nici czy tkania tkatiny towarzyszą różne magiczne rytuały: np. szyte są idee, które stają się święte, rytualna funkcja ręcznika w tradycji weselnej, czy rytuał pogrzebowy, który pojawił się w kulturze ukraińskiej znacznie wcześniej niż obrzędy chrztu i ślubu. Nieprzypadkowo Kasandra mówi pod koniec aktu: „To weselna pieśń! Matka przygotowuje swe córki do ślubu. Kasandra przez cały czas kłamała. Nie ma niewoli, nie ma ruin! Jest tylko życie! Życie!...” [K, s. 73].

³⁴ Performatywność tekstu staje się gwarancją sukcesu teatralnych inscenizacji *Kasandry* Łesi Ukrainki. Więcej na ten temat w artykule: O. Lewycka, *Scenichni metamorfozy Kassandry: drama Lesi Ukrainky v teatralnij interpretatsii*, w: *Intermedium Cassandra: Intermedial'ni studiyi*, s. 259–299.

Metapoetyka losu: tekst i tkanie

W trzeciej pieśni *Iliady* Homera posłanka bogów Iris pod postacią nimfy przynosi Helenie wieść. Znajduje ją w pokoju:

Tam tkala
szatę obszerną z purpury, dwustronną, a na niej zapasy
jeźdźców wybornych trojańskich i spiżozbrojnych Achajów,
którzy pod pięścią Aresa krwawego przez nią cierpieli³⁵.

Jest to pierwsze dzieło tkackie w fabule *Iliady*, które jest bardzo wymowne: walka między „jeźdźcami wybornymi trojańskimi” a „spiżozbrojnymi Achajami” trwa w najlepsze, a prządka przedstawia wojenne wydarzenia na płótnie. Jak czytamy w ostatnim wierszu: wszystko to dzieje się właśnie za jej sprawą, jest ona integralną częścią przedstawionych przez nią wydarzeń. Tak więc *Iliada* Homera i „tkactwo” Heleny opowiadają o walce między Trojanami a Achajami. Istnieje zauważalna analogia między tematem tkactwa Heleny a tematem całej *Iliady*. Ponadto, gdy Helena opuszcza swój pokój, aby obserwować bitwę z murów Troi, jej tkanie (a dokładnej: ekfrazą tkanina) jest bezpośrednio zestawione ze słowami Homera. Ten fragment służy jako dobrze znany „punkt identyfikacji” pracy tkackiej i werbalnej. To chyba najstarszy przykład pokrewieństwa między tkactwem a pismem. Z biegiem czasu rozwinął się obraz tkanina jako metafory twórczości werbalnej, ugruntowując się w pojęciu „tekstu” jako splotu. W swoim eseju *Przyjemność od tekstu* Roland Barthes pisze:

Tekst jak Tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje, przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci³⁶.

Cytowana scena z *Iliady* wskazuje jednak również na nieciągłość relacji między tkactwem a sztuką słowa: wynika to z niekompletności obrazu utkanego przez Helenę, która idzie popatrzeć na bitwę, podczas gdy jej tkanina pozostaje na krośnie. O niedokończeniu dzieła Heleny świadczy również

³⁵ Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Warszawa 1990, s. 6.

³⁶ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 92.

podobna scena uzupełniająca na końcu *Iliady*, w której to Andromacha występuje jako tkaczka.

Ona w pałacu wysokim tkła w ustronnej komnacie
szatę podwójną z purpuru; wzór w różnobarwne był kwiaty³⁷.

Czynność tę przerywa „smutne lamentowanie” towarzyszące śmierci Hektora w Troi: „Z ręki wypadło czółenko, zadrżały pod nią kolana”³⁸. Wypadające jej z rąk czółenko wyraża zagrożenie dla porządku społecznego i symbolicznego Troi spowodowane śmiercią Hektora. Jednocześnie scena ta podkreśla przerwanie tkania i może być odczytana jako komentarz do niepewnego zakończenia pracy Heleny. Podobne sceny przerywanego i nieudanego tkania są charakterystyczne dla literatury antycznej (np. w *Meta-morfozach* Owidiusza córki Minijasza „częścią wątek kręcą / Częścią postawy snują, częścią tkają płótno, / I każda gna do pracy sługę swoją smutną”³⁹; Meonianka Arachna również zna sztukę przędzenia:

Nie tylko nad jej pracą wszyscy się unoszą,
Lecz patrzeć na robiącą już było rozkoszą.
Czyli surową wełnę na kądziel zasada,
Czy palcami pomyka i runa rozgładza,
Tak iż można z mgłą równać przędzę rozciągniłą
Czy zręcznym palcem wartkie zakręca wrzeczono,
Czyli maluje igłą; patrząc na jej dzieła⁴⁰.

Jednak wszystkie one poniosły porażkę w sztuce tkactwa, wrzeczono wypadało im z rąk. Penelopa, żona Odyseusza, jako tkaczka próbuje przechytrzyć los, pracując jednocześnie nad sporządzaniem i niszczeniem całunu („I tka i tka i całymi dniami tka wielki pokrowiec / Atoli nocą tajemnie spruwa przy blasku pochodni / Co w dzień utkała”⁴¹).

Tak więc związek między tkactwem a pismem przejawia się w proceduralnym charakterze dzieła i w materialnej konkretyzacji wymagającej kompletności, która wyróżnia tkactwo wśród innych praktyk artystycznych, a materialnie – w tkaniu skomplikowanych wzajemnie powiązanych wątków oraz porządku i sensowności procesu pracy. „To są właśnie te dwa aspekty

³⁷ Homer, *Iliada*, s. 391.

³⁸ Tamże.

³⁹ Owidiusz, *Przemiany (Metamorfozy)*, przeł. B. Kiciński, Kraków 2002, s. 82.

⁴⁰ Tamże, s. 129.

⁴¹ Homer, *Odyseja*, przeł. J. Wittlin, Londyn 1957, s. 418.

tkactwa, które w zmieniającym się znaczeniu biorą za podstawę odwołanie do tkactwa jako obrazu twórczości literackiej”⁴². W tym sensie *texere* nie oznacza „pisać”, lecz konsekwentnie ucieleśniać pewną intencję twórczą, integralny twórczy akt.

Interesujące, że w najsłynniejszym chyba współczesnym ujęciu mitologicznej postaci Kasandry – opowiadaniu Christy Wolf *Kassandra*, szczególny nacisk położony został na formę opowieści. W swoim dzienniku *Ein Tag im Jahr. 1960–2000* pisarka martwi się, że niezależnie od tego, jak skomponuje opowieść, pełna realizacja pomysłu może się nie udać. Forma spłotu winna być dla historii Kasandry najwłaściwsza, gdyż odzwierciedlałaby proces zbliżania się do postaci, a jednocześnie ujawniała jej krytyczne autorefleksje. Zdaniem niemieckiej pisarki stworzenie takiej sieci za pomocą literatury jest dość trudne⁴³. W tym kontekście aktywne tło obecne w *Kasandrze* Lesi Ukrainki skorelowane jest z produkcją tekstu oraz z mistrzowskim ujęciem jego motywów i symboli.

Ponadto w porównaniu z *Iliadą* w tekście dramatycznym Lesi Ukrainki brak ekfraz tkackich, które przedstawiałyby wydarzenia militarne lub czyny bohaterskie. W *Kasandrze* tkane chusty są wyłącznie białe – ich funkcją jest zasłanianie, oddzielanie, przykrywanie lub jednoczenie. Są to dodatkowe znaki (pismo magiczne), które zaznaczają bądź usuwają pęknięcia i złączenia.

Wskazówką objaśniającą związek pisma z tkactwem może być scena, kiedy *Kassandra*, której atrybutem w tekście jest wrzeciono, zapisuje na długim pergaminie „Księgę Sybilli”, rozmawiając przy tym z „jasnowłosym bogiem” [K, s. 22]. Księga ta znana jest jako „przewodnik” służący do prawidłowego interpretowania znaków magicznych, czyli *Kassandra* występuje tu w roli idealnego tłumacza i czytelnika świata, tym bardziej, że spisana przez nią wiedza jest zgodna z boską prawdą. Marek Tulliusz Ciceron w swoim dziele *O wróżeniu* zwraca uwagę na artystyczną genezę wierszy Sybilli i jej sumienną pracę⁴⁴. Z takiego punktu widzenia *Kasandrę* należy postrzegać jako autorkę o wielkim kunszcie poetyckim. Asocjacyjnie pisanie w księdze, związane z wyższą wiedzą, skorelowane jest z wirowaniem wrzeciona i tkaniem nici życia.

⁴² C. Lämmle Scheidegger, *Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur*, w: *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Episteme – Metapoetik*, hrsg. von H. Harich-Schwarzbauer, Oxford 2016, s. 170.

⁴³ Ch. Wolf, *Ein Tag im Jahr. 1960–2000*, München 2003, s. 296.

⁴⁴ M.T. Cicero, *Über die Wahrsagung: De Divinatione* hrsg., übersetzt und erläutert C. Schäublin, Zürich 1991.

Według Waltera Benjamina *Księgi Sybilli* należą do „niezwykłego” zachowanego dziedzictwa starożytności. Jednak myśliciel, skupiając uwagę na średniowieczu, zauważa bardzo istotną stratę, a mianowicie brak „skali ich realnego podłoża” i obecność jedynie „wrażenia ich potęgi”. Ta okoliczność charakteryzuje również epokę nowożytną: formalna idea mitologii – tej, która daje moc, magii – pozostaje żywa. Jednak jej władza utraciła swą legitymację, ponieważ „jej zwierzchnicy, bogowie” zostali zniszczeni:

Tu tkwią początki formalistycznego ducha epoki. Okrężną drogą dąży ona do zdobycia władzy nad przeobstwowaną naturą, uprawia magię bez mitologicznych podstaw. Tak powstaje magiczny schematyzm. Praktykę magiczną starożytności i średniowiecza można porównać do dziedziny chemii: starożytne zaklęcia wykorzystują materiał natury do wytwarzania mikstur i maści, które mają pewien związek z mitologicznym królestwem przyrody. Alchemik natomiast szuka – wprawdzie w sposób magiczny – ale czego? Złota. – Pojawia się analogia ze sztuką. Sztuka i ornament wywodzą się z mitu. Ornament azjatycki jest nasycony mitologią, natomiast ornament gotycki jest racjonalny i magiczny. Oddziałuje on jednak na ludzi, nie na bogów. Wzniosłość winna zdawać się wysoka, najwyższa, podczas gdy gotyk oferuje mechaniczną kwintesencję wzniosłości⁴⁵.

Można odnieść wrażenie, że dla Łesi Ukrainki fundamentalne znaczenie miało nie tylko samo wykorzystanie antycznego mitu, lecz także przywrócenie jego autentyczności. Droga do tego celu wiedzie poprzez literaturę, która umożliwia właściwe rozszyfrowanie znaków celem nawiązania połączenia ze Światem. Cechą takiej twórczości jest umiejętne przeplatanie motywów, znaków i symboli. Motywy, jakkolwiek zmodyfikowane, są dobrze rozpoznawalne, przydają tekstowi walorów estetycznych oraz stwarzają wrażenie integralności i współzależności wydarzeń.

⁴⁵ „Die formale Idee der Mythologie: das Machtverleihende, das Magische ist dem Mittelalter lebendig. Aber in ihm kann diese Macht nicht mehr legitim sein: die Kirche hat ihre Lehnsherren, die Götter, vernichtet. Hier ist nun ein Ursprung des formalistischen Geists der Epoche. Sie sucht die Macht über die entgötterte Natur auf einem Umwege zu erlangen, sie treibt Magie ohne mythologische Grundlage. Es entsteht ein magischer Schematismus. Man vergleiche die magische Praxis der Antike mit der des Mittelalters im Reich der Chemie: die antike Zauberei verwendet die Stoffe der Natur zu Tränken und Salben, die bestimmte Beziehung auf das mythologische Naturreich haben. Der Alchimist sucht – auf magischem Wege zwar – aber was? Das Gold. – Analog verhält es sich mit der Kunst. Sie entspringt mit dem Ornament aus dem Mythischen. Das asiatische Ornament ist mythologisch gesättigt, das gotische Ornament ist rational-magisch geworden. Es wirkt, aber auf Menschen, nicht auf Götter. Das Erhabene muß als Hohes und Höchstes erscheinen, die Gotik gibt die mechanische Quintessenz des Erhabenen, das Hohe, Schlanke, das potenziell unendlich Erhabene” [W. Benjamin, *Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien*, w: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1, Frankfurt am Main 1977, s. 133–134].

Tabela 1. Wizualizacja przeplatania się i współbrzmienia motywów w *Kasandrze*

Kasandra: Spójrz w lusterko. (Helena bierze do ręki zwisające na pasku lusterko i patrzy w nie. Kasandra staje za nią pochylona). Patrz: oto ty i ja. Sama widzisz. Że nie ma między nami żadnego podobieństwa. (Kasandra bierze z jej rąk zwierciadło i trzyma przed jej twarzą. Helena ściąga brwi, jednak nie odwraca twarzy, która po chwili rozpogadza się [s. 17–18].	Poliksena (widzi w lustrze oczy Kasandry): Boję się twoich oczu, Kasandro! W co się tak wpatrujesz? Co tam szepczesz? [s. 24].
Kasandra: Widzę: czarne statki na morzu, krają sterami purpurowe fale, żagle rwą się do lotu... Achajscy wojownicy potrząsają groźnie grzywami pióropuszy na hełmach... [s. 20].	Sinon: A ja stałem jak skała patrząc na czarny okręt, bujający na błękitnej fali(...) Ciągłe dźwięczały mi w uszach, już dużo później, kiedy wokół mnie huczała czarna woda... [s. 60].
Kasandra: Wspomniałam naszego Troilusa... Był tak bardzo podobny do ciebie... Zwłaszcza kiedy leżał przeбитym mieczem. Poliksena: Brat zginął tak dawno [s. 24].	Kasandra: Co tam widzisz w polu? Parys: Tam? Mogiłę. Kasandra Zapomniałeś już, kto w niej leży? (Parys milczy, opuściwszy głowę) Nasz Hektor, chluba Troi. Parys: On już poległ dawno... [s. 64].
(chwytą z trójnogu nożyce i obcina nimi warokocz Polikseny) [s. 24].	Kasandra (rozpaczliwym gestem unosi miecz nad głową Sinona, jednak ręka jej zadrżała, opuszcza więc miecz nie dotykając Sinona) [s. 61].
Komnata Kasandry; Kasandra spisuje na długim pergaminie swoje proroctwa. Obok niej płonie ogień na wielkim trójnogu [s. 22].	Twoja złotowłosa żoneczka rozpałała pewnie teraz ogień, nasypała na szczapy wonnych ziół, słodki dym, jak zwiewne marzenie, unosi się delikatnie i okala jej śnieżnobiałe czoło [s. 63].
Kasandra: Rozmawiałam z nim ostatni raz! I cóż mu powiedziałam? Same zimne, nieprzyjazne słowa, które były jak te wrogie miecze, co zabijają mego ukochanego, jedynego Dolona!... Dlaczego nie padłam mu do nóg? Czemu nie zaklinałam na bogów Olimpu, żeby nie szedł w tę śmiertelną drogę? Dlaczego nie powiedziałam mu wprost: „Nie idź, bo na pewno zginiesz?!“ Dlaczego nie próbowałam zatrzymać go choćby spojrzeniem? [s. 33].	Sinon (wstaje): Wybacz, ale moje usta nie potrafią spokojnie o tym mówić... przebaczone... one same drżą... (zakrywa twarz płaszczem i milknie na chwilę, potem odsłania twarz i mówi dalej) Dlaczego, nieszczęsny, nie posłuchałem mojej Leukotei? Błagała mnie wówczas tak, jak ja teraz ciebie: „Och, nie zabijaj mnie! – wołała. – Miej wzgląd na moją młodość!“ A ja stałem jak skała patrząc na czarny okręt, bujający na błękitnej fali [s. 60].
Kasandra: A tyś wplatała do włosów kwiaty granatu [s. 24].	Kasandra: Tutaj, do mnie, kwiaty ogniste! Zakwitły granaty! Kwiaty weselne! [s. 73].

Źródło: opr. własne, numery stron odnoszą się do wydania: Ł. Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, przeł. E.S. Bury, Kraków 1982.

W ten sposób *Kassandra* jawi się nie tylko jako utwór dramatyczny o fatalizmie historii, ale także jako głęboka metatekstowa refleksja samej Łesi Ukrainki nad rolą artysty-proroka, którego głos, podobnie jak głos kapłanki, przekracza granice czasu i kultury, zakorzeniając się w zbiorowym doświadczeniu i zwracając się do wewnętrznej przemiany czytelnika. Przeprowadzona analiza dramatycznego tekstu *Kasandry* Łesi Ukrainki, ze szczególnym uwzględnieniem tekstowych znaczników mitologicznych, folklorystycznych i rytualnych, a także tekstowych i metaforycznych wyobrażeń o tkaniu, umożliwiła nowe odczytanie klasycznego dzieła literatury ukraińskiej. Tak jak kapłanka *Kassandra* wierzy w magię słowa i rytuału, tak sama autorka poematu jest oczywiście przekonana o magicznej mocy pisania i jego funkcjonalności. Postrzegając pisarstwo Łesi Ukrainki jako zmitologizowaną praktykę rytualną, mamy do czynienia nie tyle z problemem nieuchronności Losu, czyli tragicznym unicestwieniem Troi przepowiedzianym przez *Kasandrę*, ile z konstruowaniem różnych działań na poziomie fizycznym, emocjonalnym, refleksyjnym i społecznym. Los zaczyna być postrzegany jako prośba skierowana do nas, jako punkt wyjścia w kierunku tego, co należy zrobić. Jest to możliwe, gdyż autorka, podkreślając w szczególny sposób charakter swojego pisarstwa, przywraca łączność z tym, o czym mówi: sakralną przestrzenią, w której nie ma podziału na człowieka i świat, i w której człowiek odczuwa obecność wszystkiego w sobie, uświadamiając sobie zarazem swoją obecność we wszystkim.

Bibliografia

- Bosyy Oleksandr (2004), *Soyashchenne remeslo Mokoshi. Tradytsiyni symvoly i mahichni rytualy ukrayintsiv* (Typolohiya. Semantyka. Mifostruktury), Kyiv: Instytut etnologii, fol'kloru ta mystetstva im. M.T. Ryl's'koho.
- Barthes Roland (1997), *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa: KR.
- Benjamin Walter (1977), *Metaphysisch-geschichtsphilosophische Studien*, w: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften. Bd. II.1*, hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Surkamp, s. 89–234.
- Drai-Khmara Mykhailo (1979), *Z literaturno-naukovoi spadshchyny*, New York: Shevchenko Scientific Society.
- Campbell Joseph (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Pantheon Books.
- Campbell Joseph (1968), *The Masks of God, vol. 4: Creative Mythology*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Cicero Marcus Tullius (1991), *Über die Wahrsagung: De Divinatione*, hrsg., übersetzt und erläutert C. Schäublin, München–Zürich: Artemis & Winkler.

- Eliade Mircea (1993), *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź: Opus.
- Eliade Mircea (1998), *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa: KR.
- Eliade Mircea (1999), *Mity, sny i misteria*, Warszawa: KR.
- Eliade Mircea (2008), *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Eliade Mircea (2017), *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa: PWN.
- Fischer-Lichte Erika (2012), *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Harth Dietrich (2005), *Rituale, Texte, Diskurse. Eine formtheoretische Betrachtung*, w: *Text und Ritual: kulturwissenschaftliche Essays und Analysen von Sesostri bis Dada*, hrsg. von B. Dücker, H. Roeder, Heidelberg: Synchron, Wiss.-Verlag der Autoren, s. 19–48.
- Homer (1957), *Odyseja*, przeł. J. Wittlin, Londyn: Veritas.
- Homer (1999), *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Warszawa: Prószyński i S-ka, 1999.
- Hundorova Tamara (2011), „Oderzhyma” Lesi Ukrayinky: Liubov do smerti (Liebestod), w: *Lesya Ukrayinka. Dramy ta interpretatsiyi*, Kyiv: Knyha, s. 12–44.
- Hundorova Tamara (2023), *Lesya Ukrayinka. Knyhy Syvilly*, Kharkiv: Vivat.
- Kocherga Svitlana (2010), *Kul'turosofiya Lesi Ukrayinky: Semiotychyny analiz tekstiv*, Lutsk: Tverdynia.
- Lewycka Oksana (2024), *Scenichni metamorfozy Kassandry: drama Lesi Ukrayinky v teatralniy interpretatsii*, w: *Intermedium Cassandra: Intermedial'ni studiyi*, red. S. Macenka, Lviv: Vydavnytstvo Apriori, s. 259–299.
- Macenka Svitlana [red.] (2024), *Intermedium Cassandra: Intermedial'ni studiyi*, Lviv: Vydavnytstvo Apriori.
- Mayerchuk Mariya (2011), *Rytual i tilo. Strukturno-semantychyny analiz ukrajins'kykh obryadiv rodynnoho tsykladu*, Kyiv: Chasopys „Krytyka”.
- Owidiusz (2002), *Przemiany (Metamorfozy)*, przeł. B. Kiciński, Kraków: Zielona Sowa.
- Scheidegger Lämmle Cédric (2016), *Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur*, w: *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Episteme – Metapoetik*, hrsg. von H. Harich-Schwarzbauer, Oxford: Oxbow Books, s. 167–208.
- Ukrainka Lesia (1982), *Kassandra i inne dramaty*, przeł. S.E. Bury, wstęp W. Kubacki, wyb. i nota S. Kozak, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Vyshyn's'kyi Svyatoslav (2013), *Mircha Eliade yak reformator tradytsionalists'koho dyskursu*, „Mul'tyversum. Filosofs'kyi al'manakh”, 3(121), s. 109–119.
- Wolf Christa (2003), *Ein Tag im Jahr. 1960–2000*, München: Luchterhand.
- Yarmolenko Nataliya (2016), *Nytka zhyttya, rodu, narodu*, „Narodoznavchi Zoshyty”, nr 3, s. 631–635.

Weaving the World and Creating Fate in Lesya Ukrainka's *Cassandra*

Abstract

The article presents a new perspective on a classic dramatic text of early 20th-century Ukrainian literature – the dramatic poem *Cassandra* (1907) by the outstanding Ukrainian poet Lesya Ukrainka. Referring to Mircea Eliade's philosophical anthropology and the ideas of Ukrainian ethnology, the authors propose reading Lesia Ukrainka's drama *Cassandra* as a textual staging of weaving fate / "creating a family". This interpretation is based on the craft processes of wool processing, spinning, weaving, decoration and related rituals, which are widely presented in the work as a kind of background. Important mythological and folkloric structures include the "spinning moon", the 'great wedding' and funeral rites as rites of passage, as well as "sewing" / the inscription of Destiny. In the authors' interpretation, Cassandra appears not only as a dramatic work about the fatalism of history, but also as a profound metatextual reflection by Lesia Ukrainka herself on the role of the artist-prophet, whose voice, like that of a priestess, transcends the boundaries of time and culture, taking root in collective experience and appealing to the reader's inner transformation. In this way, the idea of returning to the perception of "mythological knowledge" as an organic component of creative activity, which has practical value, is justified.

Keywords: performativity, myth, weaving of text, text-ritual, Cassandra, Lesya Ukrainka