

JULIA DYNKOWSKA

 <https://orcid.org/0000-0001-7657-2679>

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: julia.dynkowska@uni.lodz.pl

„Taka jak na obrazie”. O Sydonii von Borck w powieściach Elżbiety Cherezińskiej i Teresy Bojarskiej

“As in the Picture.” Sidonia von Borck in the Elżbieta Cherezińska’s and Teresa Bojarska’s Novels

Abstract

This paper focuses on Sidonia von Borck, a Pomeranian noblewoman accused of witchcraft and executed in 1620. Sidonia’s literary history has been inextricably intertwined with (primarily) visual arts from its very beginnings. This is evident not only in the Pre-Raphaelite fascination with her character (stemming from their admiration for Wilhelm Meinhold’s Sidonia the Sorceress) but also in the novels of contemporary authors. The following novels serve as research material: *Sydonia. Słowo się rzekło* by Elżbieta Cherezińska (2023), *Na jednym płótnie* by Teresa Bojarska (1974), I also refer briefly to *Wieloryb. Wypisy źródłowe* by Jerzy Limon (1998). The inspiration for the apocryphal additions in the mentioned novels are, among others, paintings such as: *Double portrait of Sidonia von Borck as a young and old woman*, attributed to the Cranachs’ workshop, *The Croy Tapestry* by Peter Heymans, *The Family tree of the Griffin family* painted by Cornelius Krommeny, or *The Portrait of the Duke of Pomerania Philip I* painted by Lucas Cranach the Younger. The first part of the article is also devoted to explaining the aforementioned fascination of the Pre-Raphaelites with Sidonia von Borcke, which resulted in the creation of the painting considered to be her most famous portrait, i.e. *Sidonia von Borck, 1560* by Sir Edward Burne-Jones.

Sidonia von Borck; witches; apocrypha; Pomerania; painting



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2025-07-06 | Revised: 2025-08-28 | Accepted: 2025-09-20

Wprowadzenie

Przedmiotem uwagi w niniejszym artykule są specyficzne relacje między literaturą a malarstwem, jakie da się zaobserwować w powieściach poświęconych Sydonii von Borck, urodzonej ok. 1548 roku we wsi Strzmiele (niem. Stramehl) „pomorskiej szlachciance, niezamężnej, więzionej i torturowanej na zamku Oderburg w Grabowie (Grabow)” (Bednarek-Bohdziewicz 2023b: 83), która po oskarżeniach o czary i trwającym ponad rok procesie, została stracona 19 sierpnia 1620 roku „na placu egzekucyjnym za Szczecinem zwanym Rabenstein [Kruczy kamień], nieopodal Bramy Młyńskiej”¹ (Koprowska-Głowacka 2021: 62). Koncentruję się na jedynych znanych mi współczesnych polskich powieściach w całości poświęconych postaci von Borck. Pierwsza z nich to *Sydonia. Słowo się rzekło* Elżbiety Cherezińskiej z roku 2023, druga — *Na jednym płótnie* Teresy Bojarskiej z 1974; jako kontekst posłuży mi także *Wieloryb. Wypisy źródłowe* Jerzego Limona (1998)². Refleksję nad relacjami słowo—obraz w utworach o domniemanej czarownicy, w których ważną rolę odegrały jej portrety malarskie, rozpoczynam jednak od wydanej w 1847 roku powieści Wilhelma Meinholda *Sidonia von Bork, die Klosterhexe*, a właściwie od wskazania miejsca tego tekstu w dziewiętnastowiecznej kulturze literackiej i jego znaczenia dla historii sztuki. W kolejnej partii artykułu odnoszę się do fenomenu Sydonii, bohaterki herstorycznych rehabilitacji (Bednarek-Bohdziewicz 2023: 75–101). Ostatnią częścią moich rozważań jest rozbudowana analiza relacji słowno-obrazowych u Cherezińskiej i Bojarskiej (z krótkim odniesieniem do Limona).

¹ Część opracowań wskazuje 1 września jako datę egzekucji (zob. Wijaczka 2023: 26). Akta sprawy i protokoły z przesłuchań przetrwały do obecnych czasów — część dokumentacji została zaprezentowana w Muzeum Pomorza w Greifswaldzie latem 2021 roku na wystawie przygotowanej w ramach obchodów czterechsetlecia śmierci Sydonii von Borck (zob. *Ausstellung zur vermeintlichen Hexe...* 2021, b.s.). Ekspozycja była częścią polsko-niemieckiego projektu *Akta Sydonii*, o którym szerzej pisze Agnieszka Bednarek-Bohdziewicz (zob. 2023: 94). Adres strony projektu, na której można znaleźć m.in. skany wybranych protokołów z przesłuchań (wraz z tłumaczeniami na język polski) czy kilkuodcinkowe słuchowisko poświęcone domniemanej czarownicy: <https://sl1620.eu/pl>.

² W artykule nie zajmuję się popularną przygodową powieścią *Sedinum. Wiadomość z podziemi* Leszka Hermana (2015), choć i w niej pojawia się szesnastowieczny zaginiony/spalony konterfekt Sydonii von Borck. Cudownie odnaleziony w jednej z brytyjskich posiadłości, ma on, co prawda, wpływ na rozwój akcji utworu, ale sportretowana postać nie jest w tej powieści istotnym przedmiotem przedstawienia.



Ryc. 1. Artysta nieznany, *Tzw. podwójny portret Sydonii von Bork jako młodej i starej kobiety*, XVIII w. lub 1. ćw. XIX w., olej na płótnie, 92,5 × 78,5 cm, Muzeum Narodowe w Szczecinie (reprodukcja na licencji CC BY Uznanie autorstwa)

Teoretycznoliterackie wsparcie stanowi tu dla mnie powiązanie ekfrastyczności i apokryficzności³, a w szczególności możliwość uznania niektórych tekstów literackich inspirowanych sztukami pięknymi za ekfrastyczne apokryfy. W takich utworach dzieło sztuki, czyli wizualny pre-tekst, np. obraz malarski, zostaje potraktowane jako punkt wyjścia do opowieści uzupełniającej — z zachowaniem tzw. realiów wzorca (Szajnert 2021: 33), tj. jego uniwersum czasoprzestrzennego — to, co w tym pre-tekście nieobecne, znajdujące się poza jego ramą, co przez jego twórcę czy twórczynię niezauważone, przemilczane i/lub potraktowane marginalnie. Narracja dopowiedziana do dzieła sztuki jest w ekfrastycznych apokryfach „[...] zbyt rozbudowana, żeby cały utwór [lub jego stosowną partię — J.D.] uznać za ekfrazę; chociaż tekst w dużej mierze jest podporządkowany wizualnemu pre-tekstowi” (Dynkowska 2021: 74)⁴.

Sydonia von Borck i prerafaelici: spłot literatury i malarstwa w pierwszej powieści o domniemanej czarownicy

Sydonia została tu przedstawiona u szczytu dojrzałej urody — jej niemal złocistożółte włosy zdobi złota siatka, a szyja, ramiona i dłonie są obficie pokryte klejnotami. Jasnofioletowy gorset obszyto kosztownym futrem, zaś szatę wykonano z lazurowego aksamitu. W dłoni trzyma coś w rodzaju pompadouru⁵ z brązowej skóry, niezwykle eleganckiego w formie i wykończeniu. Jej oczy i usta są nieprzyjemne, pomimo ich wielkiego piękna — szczególnie w ustach można dostrzec wyraz zimnej złowości. (Meinhold 1893: IV)

Powyższy fragment — ekfrazą zaginionego/zniszczonego *Tzw. podwójnego portretu Sydonii von Borck jako młodej i starej kobiety*⁶, pochodzącego z XVI wieku, rzekomo z warsztatu Cranachów (Bądkowska, b.r., b.s.) — został zaczerpnięty z autorskiego

³ Korzystam z rozumienia apokryficzności i apokryfu literackiego wypracowanego przez Danutę Szajnert, a zatem takiego, które pozwala w ten sposób charakteryzować nie tylko teksty uzupełniające *Biblię* oraz mistyfikacje literackie, lecz także suplementacje arcydzieł literatury powszechnej (zob. Szajnert 2021: 26–37). O wspólnych właściwościach ekfrazy i apokryfu — takich jak m.in.: swoista relacja do wizualnego, kanonicznego pre-tekstu; refokalizacja jako strategia zarówno apokryficzności, jak i ekfrastycznego prze-pisywania; przysługujący im obu dywersyjny potencjał — zob. Dynkowska 2021.

⁴ Temat powiązań literatury i sztuk wizualnych — niezwykle często podejmowany i bardzo dobrze opisany — był przedmiotem mojej uwagi w wielu publikacjach (zob. m.in. Dynkowska 2016; 2020; 2021). Za jego najlepsze polskie opracowanie, wydane w ostatnich latach, uznaję imponującą książkę *Ekfrazza, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseiście polskiej XX wieku* Rozalii Ślodziak (2020), szczegółowo rekapitułującą najważniejsze teorie interferencji sztuk, ekfrazy i hypotypozy (w tym, rzecz jasna, polskie — m.in. autorstwa Seweryny Wysłouch, Adama Dziadka czy Elżbiety Tabakowskiej). Świadomie rezygnuję także z odniesień do opracowań wpisujących się w zwrot piktorialny/ikoniczny/wizualny w badaniach humanistycznych, przede wszystkim ze względu na brak możliwości pełniejszego sfunkcjonalizowania teorii proponowanych przez przedstawicieli tego nurtu i ograniczenia formalne artykułu. Przedstawione w z konieczności skróconej formie byłyby zatem nieproduktywne, bo pozbawione wpływu na wnioski płynące z analiz (o zwrocie ikonicznym zob. np. Bachmann-Medick 2012: 390–451; Chmielecki 2022).

⁵ Jest to rodzaj małej podręcznej torebki, sakiewki (zob. Kybalová, Herbenová 1989: 473).

⁶ W artykule trzymam się właśnie takiego zapisu imienia i nazwiska postaci, choć w rozmaitych źródłach występuje ona również jako m.in. Sidonia von Bork (jak chociażby w tytule powieści Meinholda), Sydonia von Borcke (zob. Wijaczka 2023), Sydonia Borck (zob. Frankiewicz 1986) czy Czidona Borcken (Bridgewater 2000: 227).

wstępu do anglojęzycznej wersji powieści *Sidonia, the Sorceress, the Supposed Destroyer of the Whole Reigning Ducal House of Pomerania* Wilhelma Meinholda⁷.

Meinhold oparł fabułę swojego utworu na wybranych i przekształconych epizodach z biografii Sydonii von Borck. Mimo dość chłodnego przyjęcia powieści Meinholda przez krytyków (zob. Bridgewater 2000: 215), w dziewiętnastowiecznym brytyjskim środowisku artystycznym, przede wszystkim za sprawą zafascynowanego nią Dantego Gabriela Rossettiego, zyskała status kultowej. Wśród osób, które z pewnością wiedziały o *Sidonia, the Sorceress...* i pozostawiły świadectwa odbioru tego tekstu, wymieniamy m.in. Emilę oraz Charlotte Brontë, Rudyarda Kiplinga, Alfreda Tennysona, Algernona Charlesa Swinburne’a, Johna Ruskina i Oscara Wilde’a, a także innych — oprócz Rossettiego — przedstawicieli bractwa prerafaelitów, tj. Williama Morrisa czy Edwarda Burne-Jonesa (zob. Bridgewater 2000: 213–228). Patrick Bridgewater, germanista, wspomina również o tym, że niespełna dwudziestoletni Aubrey Beardsley został poproszony o zilustrowanie kolejnego angielskiego wydania dzieła Meinholda, ale spotkawszy się z ostrą krytyką Morrisa, zniszczył przygotowane rysunki⁸ (zob. Bridgewater 2000: 222).

Ogromne przywiązanie prerafaelitów do Sydonii von Borck jest przedmiotem co najmniej kilku opracowań popularnonaukowych i naukowych⁹. Dla mnie w tym kontekście ważne są dwie kwestie: po pierwsze, jak pisze John Christian: „Sydonia ma wszystko, czego dusza prerafaelity zapagnie. Oprócz magii, piękno, namiętność i dzikie okrucieństwo występują tu w obfitości” (J. Christian, cyt. za: Bridgewater 2000: 220), a zatem jako brutalna, piękna i posługująca się magią *femme fatale* świetnie pasowała do imaginarium prerafaelickiego¹⁰. Po drugie zaś, fascynacja członków tego ugrupowania przełożyła się na powstanie w 1860 roku obrazu przedstawiającego

⁷ Dokładny tytuł oryginału brzmi: *Sidonia von Bork, die Klosterhexe: angebliche Vertilgerin des gesammten herzoglich-pommerschen Regentenhauses* (1847). Ze względu na to, że przy pracy nad artykułem korzystałam z angielskiego tłumaczenia (zresztą popularniejszego niż wydanie oryginalne), jeśli to konieczne, posługuję się tytułem *Sidonia, the Sorceress...* Przekładu dokonała Francesca Speranza, tj. lady Jane Wilde, matka Oscara Wilde’a w 1849 roku. W niektórych opracowaniach (zwłaszcza w dawniejszych recenzjach) pojawia się też tytuł w przekładzie filologicznym: *Sidonia von Borcke, the Convent Witch: Reputed Destroyer of the Reigning Ducal Family of Pomerania*. Powieść nie została do tej pory przetłumaczona na język polski. W 2024 roku pojawiła się natomiast *Bursztynowa Czarownica*, już drugi przekład wcześniejszego utworu Meinholda, przygotowany przez Barbarę Grunwald-Hajdasz. Niemiecki oryginał, *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* ukazał się w 1838 roku. Po raz pierwszy przetłumaczyła go (jako *Bursztynową wiedźmę*, 2004) Małgorzata Półtola.

⁸ Robert Ross odnotowuje, że chodziło m.in. o przedstawienie Sydonii jako niewystarczająco pięknej: „William Morris’s criticism that the face of Sidonia was not pretty enough, and another suggested improvement on the part of a friend of Aubrey Beardsley’s, induced him to try to better the picture by altering the hair. The result was so far from satisfactory that it is almost certain that the drawing was destroyed by the artist” (Ross 2010, b.s.).

⁹ Poza wątkami w rozprawie Bridgewatera zob. np. Stuby 2005: 137–174; Chatfield 2016, b.s.

¹⁰ „The basic elements of Pre-Raphaelite painting are finely detailed realism based on [...] literary and poetic themes, especially medieval, religious, mystical, romantic (in both sense), and tragic; [...] an emphasis on quirky poses and the visualization of strong emotions, to the point of making all players in a pictorial drama readable personalities; and a reliance on, and accumulation of, symbolic/allegorical details to bring home a concept of idea” (Suriano 2005: 38).

Sydonię von Borck¹¹, do którego pozowała wielokrotnie portretowana Fanny Cornforth (zob. Noniewicz 2020). To dzieło bywa charakteryzowane jako „najbardziej popularne przedstawienie Sydonii” (Bądkowska 2013: 188). Von Borck jest na nim ubrana w masywną czarno-białą suknię, której wzór Burne-Jones zaczerpnął z innego obrazu, tj. *Portretu Isabelli d’Este* Giulia Romana. Zdaniem Janusza Noniewicza: „[...] na portrecie autorstwa Romana widziano w czasach Burne-Jonesa Isabellę d’Este — włoską arystokratkę z książęcej rodziny, zwaną pierwszą damą renesansu. Suknia z portretu tak ważnej postaci miała więc to wszystko, czego malarz potrzebował dla ukazania Sydonii von Borck — była symbolem wielkości, siły i potęgi. Znakem władzy”¹² (Noniewicz 2020, b.s.).

Piszę o obrazie Burne-Jonesa, by podkreślić, że literackie dzieje Sydonii są od początku nierozzerwalnie splecione ze sztukami wizualnymi. Widać to nie tylko w prerafaelskiej fascynacji, lecz także — w mikroskali — w *Sidonia the Sorceress...* Meinholda: pierwsza scena, w której pojawia się bohaterka, wykorzystuje do jej scharakteryzowania „kostium” utrwalony na wspomnianym podwójnym portrecie (nie bez przyczyny zresztą został on przywołany w przedmowie do powieści). „Malarski” charakter utworu Meinholda wybrzmiewa także w recenzjach *Sidonia the Sorceress...*; Edmund Gosse, świadom wrażenia, jakie powieść wywarła na członkach bractwa prerafaelitów, pisał na przykład, że „[w]szędzie są obrazy [...]. Gwałtowność akcji sprzyja temu wizualnemu efektowi; wydaje się, że mniej słuchamy opowieści, a bardziej przyglądamy się serii żywych obrazów [*poses plastiques*]” (E. Gosse, cyt. za: Bridgewater 2000: 227).

Znane są dwie wersje *Tzw. podwójnego portretu Sydonii von Borck jako młodej i starej kobiety*, do którego odwołuje się m.in. Meinhold: wcześniejsza, oryginalna, pochodząca prawdopodobnie z lat 30. lub 40. XVI wieku, również przez niemieckiego pisarza „łączona z warsztatem Cranachów” (Bądkowska, b.r., b.s.) i późniejsza, uznawana za gorzej wykonaną kopię, z zamalowanym napisem widniejącym w prawym dolnym rogu, datowana na wiek XVIII¹³. Wersja wcześniejsza spłonęła prawdopodobnie w pożarze starogardzkiego zamku Borcków w 1945 roku (zob. Bądkowska, b.r., b.s.), zachowała się jednak archiwalna fotografia tego dzieła. Co ciekawe, obraz ten zaczął być uznawany za podwójny portret Sydonii dopiero w XVII wieku (zob. Bądkowska 2013: 186); jeśli bowiem faktycznie powstał w pierwszej połowie wieku XVI, musiał przedstawiać inną szlachciankę (von Borck urodziła się, jak wspominałam, ok. 1548 roku). Wersja późniejsza (Ryc. 1) należy do zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie i jak pisze Justyna Bądkowska: „[b]ez wątplenia [...] intencją autora szczecińskiego dzieła było

¹¹ Sir Edward Coley Burne-Jones, *Sidonia von Bork 1560*, 1860, akwarela i gwasz na papierze, 33 × 17 cm, Tate. Burne-Jones namalował w tym samym roku także inną bohaterkę historii o Sydonii von Borck, czyli Clare von Borck. Oba gwasze należą do kolekcji londyńskiej Tate. W kontekście fascynacji prerafaelitów losami Borckówny warto także wspomnieć, że jedno z wydań powieści Meinholda przygotowało związane z prerafaelitami słynne wydawnictwo Kelmscott Press, dla którego m.in. inicjały i bordiury wykonywali William Morris i Edward Burne-Jones (zob. Crepaldi 2006: 110–111, 117).

¹² Suknie Sydonii von Borcke i Isabelli d’Este są, jak zauważa m.in. Stephanie Chatfield, wzorami dla kostiumu Lady Van Tassel z wyreżyserowanego przez Tima Burtona *Jeźdźca bez głowy* (1999), zob. Chatfield 2016, b.s.

¹³ Znawcy piszą zresztą o tym, że w tym czasie powstały dwie kopie szesnastowiecznego oryginału (zob. Bądkowska 2013: 187).

ukazanie Sydonii, o czym świadczy wspomniany wcześniej napis, głoszący: *Sidonia Borcken gestalt in ihrer Jugend wie [...] rem alter* (Sydonia von Bork, wygląd za młodu i w późniejszym wieku / wygląd za młodu, jak i na starość)” (Bądkowska 2013: 187).

Warto zastanowić się nad tym, w jakie strony obrazy przedstawiające domniemaną czarownicę, a także inne, pośrednio związane z jej historią, dzieła sztuki (również — w jednym wypadku — dekoracyjnej), prowadzą współczesne autorki i współczesnych autorów, podejmujących jej temat w swoich powieściach. Malowidła, gobeliny czy inne artefakty nie tylko pomagają apokryficznie uzupełnić losy tej postaci (służą zatem jako apokryficzne ekfrazy/ekfrastyczne apokryfy; zob. Dynkowska 2021: 74–75), lecz także — w niektórych przypadkach — występują jako pre-tekst (z całym potencjałem semantycznym tego słowa) pozwalający ograniczyć ją do funkcji symbolu. Skupiam się przede wszystkim na polskich powieściach: *Sydonia. Słowo się rzekło* Elżbiety Cherezińskiej z 2023 roku oraz, wydanej w 1974 roku, *Na jednym płótnie* Teresy Bojarskiej; odnoszę się też pokrótce do *Wieloryba. Wypisów źródłowych* Jerzego Limona (1998). Wszystkie te teksty mają apokryficzny charakter, wszak „[s]tymulującymi inwencję apokryfistów pre-tekstami bywają też [...] teksty niefikcyjne: biografie i inne źródła odnoszące się do postaci historycznych, petryfikujące ich wizerunek, oraz zachowane wypowiedzi tychże postaci” (Szajnert 2021: 153). W związku z tym przestrzeń dla apokryficznych dopowiedzeń otwierają też traktowane jako źródła historyczne dzieła sztuki (zob. m.in. Wohlfeil 2020; Jarzewicz 2021).

Uzupełnienie: Sydonia von Borck jako bohaterka herstorii¹⁴

Zastanawiając się nad popularnością¹⁵ postaci Sydonii von Borck, Jacek Wijaczka konstatuje:

Dlaczego to właśnie Sydonia została najbardziej znaną ze wszystkich kobiet oskarżonych na Pomorzu Zachodnim w XVI–XVII w. o zajmowanie się czarami szkodliwymi i stała się legendą? Przyczynił się do tego bez wątpienia jeden z zarzutów, który jej postawiono, a mianowicie doprowadzenia do śmierci księcia pomorskiego Filipa II w 1618 r. Gdy zaś w 1637 r. bezpotomnie zszedł z tego świata Bogusław XIV, ostatni z dynastii Gryfitów

¹⁴ Warto dodać, że za źródło pierwszego udokumentowanego użycia pojęcia *herstory* uznaje się antologię *Sisterhood is powerful* pod redakcją Robin Morgan (*Sisterhood is powerful...* 1970: 604), w której jest ono częścią jednego z rozwinięć akronimu WITCH (*Women Inspired to Commit Herstory*), stanowiącego nazwę powstałego w 1968 roku w Nowym Jorku feministycznego ruchu Women's International Terrorist Conspiracy from Hell (Chollet 2019, b.s.). Ewa Domańska pisze natomiast, że to „Adele Aldridge w 1972 roku zaproponowała dekonstrukcję samego słowa »historia« [...]”. W miejsce przedrostka *his* wstawiła więc *my* (moja). [...] Powszechnie w feminizmie używa się ponadto określenia *herstory*” (Domańska 1994: 26–27; por. 2005: 204). Do opracowań Domańskiej, która jako pierwsza problematyzuje na gruncie polskim pojęcie *herstory*, odwołuje się duża część polskich badaczek, zob. Iwasiów 2015: 290.

¹⁵ O najrozmaitszych (a zatem również tych nieudanych) polskich formach upamiętniania Sydonii von Borck i innych oskarżonych o czary mieszkankę Pomorza zob. Bednarek-Bohdziewicz 2023a, 2023b. Wśród tekstów literackich, które opowiadają o von Borck, Agnieszka Bednarek-Bohdziewicz wymienia — poza omawianymi przeze mnie — również: *Sydonię. Poemat historyczny* Stanisława Misakowskiego (1970) czy legendę *Dąb Sydonii* z tomu *Legends Pomorza i Kaszub* w opracowaniu Doroty Abramowicz (2010). W 2017 roku Małgorzata Duda wydała książkę *Sydonia von Borcke* w serii dla dzieci *Legendy Pomorza Zachodniego*. Popularyzacją wiedzy o von Borck zajmuje się także Paweł Gut (zob. 2019).

[...], zaczęto się zastanawiać, dlaczego kilku ostatnich książąt pomorskich nie było w stanie spłodzić potomka. Zaczęto szukać przyczyny, a ponieważ wiara w potęgę diabła była w owych czasach powszechna, uznano to za jego sprawkę uczynioną z pomocą czarownicy, właśnie Sydonii von Borcke. (Wijaczka 2023: 26–27)

Związaną z oskarżeniami kłutwę, którą kobieta miała rzucić na pomorską dynastię Gryfitów w reakcji na zdradę księcia wołogoskiego Ernesta Ludwika (książę obiecał Sydonii małżeństwo i nie dotrzymał słowa), przywołują bohaterowie *Na jednym płótnie* Bojarskiej: „Pięćdziesiąt lat nie minie, a staniecie się pastwą robactwa. Wszyscy bezpotomni!” (Bojarska 1974: 206). Wybrzmiewa ona również w podtytule wspomnianego utworu Meinholda („rzekoma niszczycielka całej pomorskiej dynastii książęcej”¹⁶).

Jednocześnie losy Sydonii von Borck wydają się dojmująco emblematyczne w kontekście prześladowań osób oskarżanych o czary, nie tylko z powodu podejrzeń o rzucenie kłutwy na wiarołomnego kochanka (zob. Baranowski 1981: 214) i jego rodzinę oraz innych, bardzo typowych, zarzutów (takich jak m.in. „kontakty seksualne z diabłem, którym był jej kot”, „wiedza na temat przyszłości” czy „zajmowanie się praktykami trucicielskimi”; Koprowska-Głowacka 2021: 61). Podejrzewano, że jak na ówczesne realia, była niezależna: do końca życia pozostała niezamężna, zajmowała się ziołolecznictwem i medycyną, opiekowała się zwierzętami, kłóciła ze współmieszkankami z klasztoru w Marianowie (niem. Marienfliess)¹⁷, starała się dochodzić swoich praw, wszczynając procesy ze swoimi krewnymi, m.in. z bratem Ulrykiem, który pozbawił ją i jej siostrę Dorotę majątku (zob. Koprowska-Głowacka 2021: 52–63). Elżbieta Cherezińska przywołuje wybrane określenia, którymi opatrywały Sydonię von Borck osoby pozostające z nią w sporze: „»Przekłête babsko«, »chwast«, »jadowita zmieta«, »wichrzycielka«, »klótniwa baba«, to najłagodniejsze ze słów, jakimi (na piśmie!) określali Sydonię współcześni” (Cherezińska 2023: 577). Poza tym znaczna część życia von Borck pokrywa się z czasem wzmożonych polowań na czarownice, przypadającym na lata 1580–1630¹⁸.

Ta charakterystyka w powiązaniu z lokalnością dziejów bohaterki oraz z ogromną popularnością prze-pisań (czy przypomnień) losów postaci kobiecych w formie herstorii pozwala zrozumieć, dlaczego pamięć o Sydonii von Borck jest wciąż aktualizowana i dlaczego współczesne autorki zdecydowały się oddać jej głos, przygotowując, jak to ujmuje Agnieszka Bednarek-Bohdziewicz, herstoryczne rehabilitacje¹⁹ (zob. 2023b: 75–101). Dotyczy to zwłaszcza powieści Elżbiety Cherezińskiej, która w jednym z wywiadów tłumaczy rzecz następująco:

¹⁶ Taką formę podtytułu proponuje Barbara Grunwald-Hajdasz, wspominając o powieści w posłowie do *Bursztynowej czarownicy* (2024: 295).

¹⁷ Do którego przeniosła się w 1604 roku (zob. Wijaczka 2023: 9).

¹⁸ Ten zakres podaje m.in. Silvia Federici, zwracając uwagę na to, że jest także moment, w którym „stosunki feudalne ustępowały już ekonomicznym i politycznym instytucjom typowym dla kapitalizmu kupieckiego” (Federici 2025: 239). Badaczka akcentuje bowiem m.in., że „[...] polowania na czarownice były jednym z najważniejszych wydarzeń z rozwoju społeczeństwa kapitalistycznego i w powstawaniu nowoczesnego proletariatu” (Federici 2025: 236).

¹⁹ Jest to oczywiście bardzo trafne określenie w przypadku osób, które zostały niesłusznie skazane, a więc zniesławionych. Bednarek-Bohdziewicz wyjaśnia: „Współczesne przykłady zmiany wrażliwości i co za

Chciałam pokazać system, który doprowadził Sydonię na stos, ale nie chciałam opowiadać tej historii z punktu widzenia oprawców. Można i trzeba wskazać z imienia i nazwiska, kto doprowadził do upokorzenia i zgwałcenia kobiety, która opierała się — finalnie zbrodniczemu — patriarchatowi. Jednak zależało mi na tym, by opowieść o prawdziwym polowaniu na czarownice wyszła poza ramy legendy i dzięki zachowanym dokumentom stała się wiarygodną historią. Tak, chciałam, żeby Sydonia wróciła, by mówiła swoim głosem w imieniu tysięcy anonimowych ofiar polowań na czarownice. (Cherezińska, Nogaś 2023, b.s.)

W tym celu Cherezińska dzieli swój utwór na dwie części, pierwszą opierając na narracji trzecioosobowej (w większości — auktorialnej, choć zdarza się też sporo fragmentów utrzymanych w formule narracji personalnej), w drugiej zaś, poświęconej procesowi o czary wytoczonemu Sydonii von Borck, wykorzystując narrację pierwszoosobową, której użycie zresztą, jak sama wspomina, było „[...] wyczerpujące, w pewnym sensie bardzo bolesne, ale w finale uwalniające, wyzwalaające i dające mnóstwo mocy” (Cherezińska, Nogaś 2023, b.s.)²⁰.

Dla porządku odnotuję, że czytając *Sydonię*. *Słowo się rzekło*, da się odczuć sygnalizowany m.in. w przywoływanym wywiadzie cię feministycznej czy nawet ekofeministycznej refleksji (por. Fiedorcuk 2014). Bardzo dobrze wpisuje się ona w typową zwłaszcza dla drugiej fali feminizmu „kradzież opowieści patriarchalnych”, której — jak pisze Magdalena Bednarek — „[...] popularność zawdzięczają feministyczne reinterpretacje postaci takich jak Maria Magdalena, Arachne, Meduza, Kirke — czy czarownica” (2017: 113). Badaczka dodaje: „Patriarchalna, nieprzychylna kobietom wizja czarownicy stanowiła stałą pożywkę tworzonego od początków XX wieku (feministycznego) mitu, w myśl rozpoznania Rolanda Barthes’a [...]” (Bednarek 2017: 113). Wywrotowość i transgresywność figury czarownicy, wiązana z jej „nie/przynależnością” (J. Sempruch, cyt. za: Bednarek 2017: 114) powraca zresztą m.in. w ekofeministycznych *Heksach* Agnieszki Szpili (2021) czy, na dalszym planie, w nagradzanym *Drzewie krwi* Kim de l’Horizon (oryginał — 2022, przekład — 2024), będącym próbą językowego rozpracowania doświadczenia niebinarnej osoby bohaterskiej.

Cherezińska nie tylko daje Sydonii von Borck możliwość „mówienia swoim głosem”, ale też podkreśla jej (stereotypowe w gruncie rzeczy) związki z naturą (np. kiedy ta jako jedyna odczuwa empatię wobec wystraszonego jelenia²¹), pokazuje niezależność

tym idzie — podejścia do tematu pomorskich »czarownic«, upominanie się o pamięć o nich i uznanie ich realnego, niezawinionego cierpienia, czytam jako swoiste praktyki rehabilitujące, przywracające wagę tym wydarzeniom i uwalniające ofiary stosów od piętna stereotypu czarownicy” (2023b: 88–89).

²⁰ Podobny zabieg, tj. zmiana narracji z trzecioosobowej na pierwszoosobową, pojawia się w analogicznym momencie u Teresy Bojarskiej, choć nazwanie jej propozycji utworu herstorią byłoby chyba nadużyciem. W przypadku *Na jednym płótnie* Sydonia zdaje m.in. relację z tortur, którym jest poddawana — w tym fragmencie powieści w narracji pojawia się technika przypominająca strumień świadomości („Pustynia nienawiści. Klatka murów, płamy widomych twarzy. Uciekać. Rozbić ściany [...]. Co z moimi nogami? To nic. Buty. Dobrze, mocne, wysoko sznurowane. [...] Buty, buty... Aby nie krzyczeć. Nie jęczeć... Nic, nic...”; Bojarska 1974: 237).

²¹ „Durnie — myśli — Po co strasza go ogniem? [...] Co czuje dzikie stworzenie trzymane w niewoli? Widzi ogień i reaguje instynktownie. Ucieka. Sydonia zauważa spięcie ciała jelenia, cofnięcie łba i parę bijącą z nozdrzy [...]” (Cherezińska 2023: 39).

myślenia bohaterki i jej zainteresowanie nauką (zwłaszcza farmakologią²²) czy wreszcie wprowadza wątki fantastyczne, konfrontując kilkakrotnie Sydonię z postacią Mamuny, ucieleśnieniem mrocznej kobiecej siły²³, która pomaga jej odnaleźć drogę do celu, mimo że „[z]wykle zwodzi, umie wygubić w lesie nawet wprawnych wędrowców” (Cherezińska 2023, b.s.). Ze względu na główny temat mojego artykułu pozostawiam jednak te wątki na marginesie rozważań.

Sydonia von Borck oraz Cranachowie, Heymans i Krommeny: spłot literatury i malarstwa we współczesnych powieściach

Najbardziej interesuje mnie, jak już wspominałam, zainicjowana przez Meinholda kwestia wykorzystania dzieł sztuki w narracjach skupionych wokół von Borck, wpływająca na nierozzerwalny spłot literackich ujęć tej postaci z jej (i nie tylko jej) wizualnymi reprezentacjami. W większości utworów literackich, czyniących Sydonię (główną) bohaterką, jej portrety i inne obrazy (przedstawiające głównie członków i członkinie rodu Gryfitów), zostają włączone w narracje, pełniąc funkcje ornamentacyjne, stanowią zarazem punkty wyjścia dla apokryficznych dopowiedzeń i/lub są traktowane jak pełnoprawne źródła historyczne, pozwalające wykreować tę postać w takim samym stopniu jak zachowana dokumentacja. Deklarują to zarówno Teresa Bojarska (zob. 1974: 260), jak i Elżbieta Cherezińska. Właśnie ta druga pisarka w jednym z wywiadów wspomina, że już na etapie przygotowań do pracy nad powieścią zaczęła „jeździć do Szczecina, przesiadywać w Muzeum Narodowym przed jej [Sydonii] portretem, jeszcze nic nikomu nie mówiąc” (Cherezińska, Nogaś 2023, b.s.). Chodzi oczywiście o wspomniany tu wielokrotnie obraz *Sydonia von Borck przedstawiona w jej młodości i starości* (Ryc. 1), który służy pisarce poniekąd jako wyzwalacz procesu twórczego. Cherezińska następująco komentuje konterfekt w peryteksie *Od autorki*:

²² „Sydonia słuchała ich rozmowy, rozglądając się po aptece. Nigdy nie była w ciekawszym niż to miejscu. Każdy słój krył tajemnicę, substancję, która mogła przywrócić zdrowie lub je odebrać [...]. Flaszki zakorkowane i takie, których szyjkę dodatkowo szczelnie owinięto płótnem. Już nie potrzebowała malarza ani krawca [...], mogłaby tu zostać i rozpocząć studia u magistra Melchiora” (Cherezińska 2023: 169). Wyeksponowanie przez Cherezińską właśnie tego wątku wiąże się z następującymi rozpoznaniem Jules’a Micheleta z jego słynnego eseju *Czarownica* (1862): „[...] Pewnego dnia [kobieta — J.D.] staje się j a s n o w i d z a c ą, zaczyna bezkresny lot marzenia i pożądania. Aby lepiej obliczać czas, obserwowuje niebo. Ale nie mniej kocha ziemię. Z oczami spuszczoneymi na zakochane kwiaty [...], zawiera z nimi osobistą znajomość. Jest kobietą i żąda od kwiatów, aby uzdrowiały tych, których ona kocha. Prosty i wzruszający początek religii i nauk! Później wszystko ulegnie podziałowi; ujrzymy męczyznę, który specjalizuje się: jest żonglerem, astrologiem lub wieszczem, wywoływaczem duchów, kapłanem, lekarzem. Ale na początku kobieta jest wszystkim” (Michelet 1993: 15, podkr. autora). W powieści Teresy Bojarskiej, wątek Sydonii jako (proto?)medyczki czy (proto?)naukowczyni jest jeszcze bardziej rozbudowany niż u Cherezińskiej: bohaterka nawiązuje bliską mistrzowską relację z nadwornym lekarzem Łukaszem, pod którego okiem „posiadła tajniki chemii i przyrody” (Bojarska 1974: 63); dzięki nim może później leczyć otaczających ją chorych.

²³ W wierzeniach słowiańskich/ludowych nazywano tak „[...] istoty demoniczne szkodzące położnicom oraz zamieniające niemowlęta. [...] Były to chude baby, nadzwyczaj silnie owłosione na całym ciele, posiadające długie, zwisające piersi, które niekiedy zarzucały sobie na ramiona lub plecy” (Baranowski 1981: 133–135). Cherezińska wykorzystuje tę charakterystykę w swej powieści: „Otworzyła oczy gwałtownie. Naprzeciw niej stała Mamuna. Olbrzymka z lasu. Woda sięgała jej do pępka. Włosy porastające jej ciało unosiły się na powierzchni. Brązowe brodawki obwisłych piersi sterczały, a żółte oczy lśniły” (Cherezińska 2023: 329).

I intrygujący portret podwójny starej i młodej Sydonii (nie wiadomo czy jej, ale tak się przyjęło). Piękna i młoda z tajemniczym uśmiechem wpatrująca się w widza (w ciebie, nic nie poradzisz), zza jej ramienia wygląda stara i brzydka (patrzy jeszcze bystrzej, uważaj). Portret podwójny wisi w Muzeum Narodowym w Szczecinie, blisko dawnej Bramy Młyńskiej, miejsca, w którym ją stracono. A na ścianie naprzeciw Sydonii zawisał portret księcia Filipa I z pracowni Cranacha (ten to był piękny), męża Saskiej Łwicy i ojca książąt. Nadzwyczajnie lubię tę ekspozycję i przeglądających się w sobie Gryfitę i obie Sydonie. Twórca portretu podwójnego Borkówny, choć brak mu talentu Cranachów, dobrze ujął sedno jej legendy i stereotypu. (Cherezińska 2023, b.s.)

Paradoksalnie jednak to nie podwójny portret został wykorzystany w powieści Elżbiety Cherezińskiej jako najważniejszy punkt odniesienia (będzie tak też u Bojarskiej). Ślad tego obrazu, właściwie w formie ornamentu, tak jak u Meinholda, odnajduję np. w czepku „z czarnym haftem, [jej] najlepszy[m]” (Cherezińska 2023: 555), który ma na sobie starsza kobieta zarówno w przedstawieniu wizualnym, jak i w powieści Cherezińskiej (swoją drogą ciekawe, że autorzy i autorki powieści raczej nie odnoszą się do anonimowej wersji podwójnego portretu z XVIII wieku). Wydaje się zresztą, że w podobnej funkcji pojawia się tu (być może) nawiązanie do portretu Sydonii autorstwa Burne-Jonesa: fryzura i „czepeczek”, czyli siatkowata ozdoba włosów, którą Sydonii pożycza krewna na wizytę w szczecińskim zamku, przypominają tę z obrazów (choć nie zgadzają się detale dotyczące pozostałych elementów garderoby): „Płomiennorude włosy w długich splotach opadały jej na ramiona i plecy. Na włosach czepek z kilku rzędów pereł. Perły w uszach. Czarna sukienka. Kryza. Zieleń oczu, czerwień ust [...]” (Cherezińska 2023: 459).

Mimo wszystko Cranachowie patronują w jakimś sensie *Sydonii*. *Słowo się rzekło*. Przywołany we fragmencie *Od autorki* portret zmarłego w 1560 roku Filipa I Pobożnego²⁴ autorstwa Lucasa Cranacha młodszego „pilnuje porządku” na dworze w Wołogoszczy, gdzie przebywa bardzo młoda Sydonia²⁵: „[...] ze ściany i złotych ram na wszystko patrzył. [...] Sydonia patrzyła na portret księcia Filipa i przychodziło jej do głowy, że ktoś tak piękny nie mógł być aż tak pobożny” (Cherezińska 2023: 43). W innym miejscu osoba prowadząca narrację wspomina o tym, że w sytuacjach, w których wdowa po Filipie, Maria Saska, czyni uwagi swemu synowi, księciu Ernestowi Ludwikowi (temu samemu, który miał obiecać Sydonii małżeństwo i złamać tę obietnicę), lub używa znienawidzonego przez niego zdrobnienia Ludke, „[...] w komnacie księżnej pani robiło się cicho i zdawało się, że książę Filip z portretu Cranacha spogląda na syna, swą wierną kopię, ze zrozumieniem, nie przyganą” (Cherezińska 2023, b.s.). Tego rodzaju dopowiedzenia są klasycznymi przykładami ożywień, które często zdarzają się w przypadku (ekfrastycznych i nie tylko) komentarzy dotyczących dzieł sztuki. W tym przypadku zresztą niezbyt spektakularnych — nie mamy tu do czynienia ani z dialogizacją, ani z narratywizacją „[...] taką, która dopełnia przedstawioną scenę

²⁴ Lucas Cranach młodszy, *Portret księcia pomorskiego Filipa I*, 1541, olej na desce, 60 × 46 cm, Muzeum Narodowe w Szczecinie.

²⁵ Na podstawie dostępnych źródeł można przypuszczać, że przeniosła się do Wołogoszczy za sprawą swej matki, Anny, niedługo po śmierci ojca w 1551 roku, czyli jeszcze jako dziecko (zob. Koprowska-Głowacka 2021: 53).

o jej bezpośrednią przedakcję lub poakcję” (Lisak-Gębała 2016: 14). Być może to, że niektóre z wypowiedzianych zachowań namalowanych postaci lub interpretacji obrazu, są przedstawione przez narratora patrzącego na opisywane sceny oczyma głównej bohaterki powieści, dałoby się uznać za gest (mikro)apokryficzny.

Z pewnością apokryficzne są, w moim przekonaniu, fragmenty powieści dotyczące wielkiego (432 × 680 cm) gobelinu autorstwa Petera Heymansa, tj. *Opony Croya*²⁶, portretu zbiorowego rodzin Marii Saskiej oraz Filipa I, przygotowanego z okazji zaślubin pary. Oprócz członków rodziny książęcej, na obrazie został przedstawiony także m.in. Marcin Luter, który udzielił pierwszego protestanckiego ślubu parze książęcej na Pomorzu. Jak wspomina Birgit Dahlenburg: „Dzieło to, znane także jako kobierzec reformacji (Reformationsteppich), jest do dzisiaj najwybitniejszym protestanckim obrazem wyznaniowym w niemieckiej sztuce kobierniczej [...]” (Dahlenburg 2013: 120). Pod względem kompozycji przypomina zatem m.in. drzeworyt *Der predigende Luther, Abendmahl der Protestanten und Höllensturz der Katholiken* (Kazanie Lutra, Ostatnia Wieczerza protestantów i piekielne potępienie katolików) Lucasa Cranacha młodszego (zob. Schulze 2016: 129). W swej powieści Cherezińska poświęca *Oponie Croya* bardzo rozbudowaną ekfrazę, służącą jednocześnie jako punkt wyjścia do przedstawienia rodu Gryfitów²⁷. Najważniejsze są tu jednak apokryficzne dopowiedzenia do oglądanej z punktu widzenia von Borck tapiserii. Skonstruowane w ten sposób fragmenty poświęcone dziełu pozwalają bohaterce bardziej szczegółowo rozpoznać prawa rządzące dworem w Wołogoszczy i interpretować zachowania utrwalonych na gobelinie, a żyjących wciąż osób. Tak jest np. w przypadku sceny wspólnego obiadu wołogoskich dworzan:

Najważniejsi goście i księżna Maria z dziećmi zajmują główne miejsca, a za ich plecami rozpościera się przepyszny, mieniący się feerią barw, gobelin. Sydonia siedzi dalej z dwórkami i może patrzeć na nich do woli [...]. Sydonia udaje, że je, tylko po to, by móc się wpatrywać na zmianę w księżną na gobelinie i tę na jego tle. Która z nich jest prawdziwą Marią Saską? Ta młoda na tapiserii w czepcu mężatki naszywanym perłami, z których każda podkreśla błysk oczu? [...] Jej postać domyka kompozycję wizerunku po stronie Gryfitów i właśnie wtedy Sydonia zdaje sobie sprawę, że choć gobelin przedstawia rodzinę, z której wyszła, i tę, do której weszła, nigdzie nie pada jej imię. [...] Sydonia przygląda się księżnej wdowie i jednak zauważa podobieństwo między młodą a starą panią. Obie są pewne siebie. Uparte w spojrzeniu, mrużą oczy i nieznacznie pochylają głowę, jakby chciały podpatrzeć przyszłość i zawczasu na nią wpłynąć. To zrozumiałe. Jej pewnością siebie wtedy i dzisiaj są te dzieci. Podpis, którego nikt nie spruje. (Cherezińska 2023: 54–55)

²⁶ Peter Heymans, *Gobelin Croya*, 1554, gobelin, 680 × 432 cm, Ernst-Moritz-Arndt-Universität w Greifswaldzie. W posiadaniu Muzeum Narodowego w Szczecinie jest kopia tkaniny wykonana przez Augusta Grimmera w roku 1893 lub 1894.

²⁷ Mimo dość obszernych fragmentów, które Cherezińska poświęca rodowi Gryfitów i jego upadkowi, nie można, mimo że to kuszące, tej powieści nazwać (anty)sagą Gryfitów. O różnych „gatunkach rodzinnych”, koncentrując swe rozważania wokół sagi rodzinnej, pisze szczegółowo Anna Zatora (zob. 2022). Warto byłoby może spróbować wyodrębnić i nazwać formę „pisarstwa rodzinnego”, dla której punktem wyjścia byłyby dzieła sztuki (jak np. w przypadku „ożywiania” rodzinnej fotografii w *Falszeryzach pieprzu* Moniki Sznajderman).

Te uwagi dopełniają wizerunek von Borck jako przenikliwej i krytycznej obserwarki, inteligentniejszej niż pozostali dworzanie. Co jednak ważniejsze, kompozycja gobelinu, jego skończoność, stanowią dla bohaterów mroczną zapowiedź upadku rodu Gryfitów, który miał być konsekwencją wspomnianej już klątwy, rzekomo rzuconej przez Sydonię. Dobrze widać to m.in. we fragmencie, w którym szlachcianka odnajduje troje najmłodszych dzieci Marii Saskiej, które, chcąc uniknąć wyjścia na nabożeństwo, uciekły do zamkowej reprezentacyjnej sali:

Z olbrzymiego gobelinu wpatrywał się w nią tłum odświętnie ubranych ludzi. Mężczyźni, kobiety, dzieci. A na ambonie pomiędzy nimi Marcin Luter głosił nieme kazanie. Ledwie zdążyła pojąć, że to tapiseria [...], a złudna naturalność ludzi pochodzi z barwnych i złotych nici i z blasku wpadającego przez okna słońca, gdy nagle tkanina poruszyła się. [...] Nie! To trzy nieduże czarne postaci oddzieliły się od gobelinu i z nisko spuszczo-nymi głowami wyszły przed szereg. [...] Sydonia przebiegła wzrokiem łacińskie napisy u dołu bordiury. Imiona. I nagle pojęła, co widzi: oto troje dzieci niesportretowanych na gobelinie i niezauważanych na dworze chciało dołączyć do wystawnie ukazanej rodziny [...]. Prawdziwe dzieci, w czarnych strojach, unoszą powoli głowy, by spojrzeć na Sydonię w milczeniu. Trzy mroczne, ale przecież żywe, plamy. Sydonia w pełni rozumie wymowę tej sceny [...]. — Bardzo piękny gobelin — mówi po chwili — [...] Pewnie za jakiś czas powstanie kolejny i na nim będziecie wszyscy, już jako dorośli, a niżej znajdują się wasze dzieci. — Albo i nie — oświadcza Kazimierz hardo [...]. Oto ród Gryfa — przebiega przez głowę Sydonii. — Ich blask rodzi cienie mroczniejsze, niż mogą przypuszczać. (Cherezińska 2023: 47–48)

Wątek ten zostaje wzmocniony przez odniesienia do innej wizualnej reprezentacji rodu Gryfitów, tj. płótna autorstwa Corneliusa Krommeny, przedstawiającego *Drzewo genealogiczne Książąt Pomorza Zachodniego*²⁸. W powieści Filip II i inni wnukowie Marii Saskiej i Filipa I postrzegają ten właśnie obraz jako niepokojący, dowodzący bliskiego wygaśnięcia tego rodu: „Książę Filip zmarł. Skraj płótna. Obraz się skończył. Są tu wszyscy, których zna. Bracia, siostry, kuzyn. I nie zostawiono nawet skrawka miejsca na kogokolwiek więcej. To drzewo jest skończone — zrozumiał” (Cherezińska 2023: 411). *Drzewo genealogiczne*... stanowi też kolejny z argumentów świadczących o prawdziwości klątwy Sydonii von Borck (choć wspomniani bohaterowie podejrzewają szlachciankę o spiskowanie z Hohenzollernami).

Ostatni obiekt artystyczny, o którym z pewnością należy wspomnieć, choć nie jest obrazem (malarskim, tapiserią), a dziełem sztuki dekoracyjnej, to zlecony do wybicia przez księcia Jana Fryderyka, syna Marii Saskiej i Filipa I, a starszego brata Ernesta Ludwika, tajemniczy złoty medal „z napisem »Memento mei« nad dwiema splecionymi w uścisku dłońmi”. Joanna Kościelna²⁹ precyzuje: „Taki układ dłoni pojawiał się w grafikach zamieszczanych w epitalamiach; był też wykorzystywany w pierścieniach zaręczynowych” (2018: 99). Przedmiot ten Elżbieta Cherezińska wykorzystuje, by pokazać

²⁸ Cornelius Krommeny, *Drzewo genealogiczne książąt pomorskich*, 1598, tempera na płótnie, 190 × 693 cm, Muzeum Narodowe w Szczecinie.

²⁹ Z którą nb. Cherezińska nawiązała współpracę podczas pracy nad powieścią (zob. Cherezińska 2023: 582).

inną wersję historii Sydonii: „nieprawowierną”, nieutrwaloną w żadnych dokumentach, stojącą w sprzeczności z ogólnie przyjętą wiedzą na temat jej życia, a zatem apokryficzna. Zgodnie z interpretacją zaproponowaną przez Cherezińską Sydonia pozostawała w utajonym związku z Janem Fryderykiem, nie zaś z Ernestem Ludwikiem:

„Chcę ci coś podarować” — powiedział. — „I nie mów, że nie weźmiesz. Kazałem wybić dwa medale i zniszczyć stempel”. „Co to takiego?” — spytałam, choć nim mi go podał, już wiedziałam, że powinienam była zapytać „Z jakiej okazji?”. Właściwie odpowiedziałam sobie, zanim zbliżyłam medal do świecy, by zobaczyć, co przedstawia. Chciałam tylko wiedzieć, jak kazał to ująć. Dwie dłonie splecione w pożegnalnym uścisku i napis „Memento mei” [...]. (Cherezińska 2023: 496).

Cherezińska apokryficznie tłumaczy zatem również losy samego artystycznego obiektu, o którym wciąż niewiele wiadomo (zob. Kościelna 2018: 99; Cherezińska 2023: 582), a który dla pisarki staje się punktem wyjścia do uzupełnienia o nowe wątki znanych losów słynnej domniemanej czarownicy (oraz, siłą rzeczy, księcia Jana Fryderyka).

W powieści *Na jednym płótnie* Teresa Bojarska odnosi się wprawdzie do całej biografii Sydonii von Borck, choć najwięcej miejsca poświęca procesowi wytoczonemu tej postaci, a także relacjom z członkami rodu Gryfitów, zwłaszcza z wiarołomnym Ernestem Ludwikiem; pisze: „Celem mojej książki nie jest więc biografia, ale refleksja nad postawami poszczególnych osób w tym pasjonującym konflikcie” (Bojarska 1874: 262).

W *Na jednym płótnie* najważniejszy wizualny pre-tekst to *Tzw. podwójny portret Sydonii von Borck jako młodej i starej kobiety*, a dokładniej rzecz ujmując: jego wcześniejsza, XVI-wieczna wersja. Wykorzystanie tego dzieła jako punktu wyjścia dla apokryficznych domysłów jest tu wielopoziomowe, mimo że jego funkcja zostaje wyeksponowana dopiero w zakończeniu powieści. Przede wszystkim Bojarska jednoznacznie przypisuje autorstwo obrazu dwóm malarzom, pracującym nad nim w odstępie kilkunastu lat: Lucasowi Cranachowi młodszemu (odpowiadającemu za namalowanie Borckówny „jako młodej”) i fikcyjnemu Mateuszowi Ellerowi, który maluje starszą Sydonię tuż przed ścięciem („Cóż ja? Malować okrutną wiedźmę, wszeteczną, szpetną? Onać jutro nie będzie żyła. Trzeba spieszyć”; Bojarska 1974: 244). Autorka zatem wybiera niepopartą dowodami interpretację, czyniąc Lucasa Cranacha młodszego reprezentantem „warsztatu Cranachów”. Bez wątpienia służy to uatrakcyjnieniu powieści: łączą się tu bowiem losy dwóch historycznych postaci, które w rzeczywistości mogły się nigdy nie spotkać³⁰. Apokryficznym uzupełnieniem jest także dopisany przez Bojarską powód powstania wizerunku „z młodości”: dzieło ma przypominać Ernestowi Ludwikowi Sydonię podczas rozłąki. Jednocześnie Cranach portretuje księcia dla Sydonii („Łukasz Cranach pracuje pędzlem [...]. Ernest Ludwik wyłania się na płótnie jak żywy”, Bojarska 1974: 142).

³⁰ Chociaż Bogdan Frankiewicz w krótkiej beletryzowanej biografii Sydonii von Borck sugeruje, że była ona tak mocno zakochana w księciu Ernieście Ludwiku, że „pozostała nawet głucha na echa kroków ścigającego ją Cranacha, który nie tylko chciał portretować, ale i miłować gwałtowną namiętnością artysty” (Frankiewicz 1986: 4). Niestety Frankiewicz nie wyjaśnia, czy te domysły mają jakiekolwiek faktograficzne umocowanie.

Najciekawiej został jednak wykorzystany moment malowania wizerunku Sydonii „jako starej kobiety”. Tuż przed tym, jak Mateusz Eller zaczyna pracować nad portretem starszej postaci, główna bohaterka przygląda się swej podobiznie z młodości. Szczegółową ekfrazę („Siatka przetkana perłami, pajęcza siatka na włosach. Sobole futro, łańcuch, obrączka na szyi [...]”) wieńczy konstatacja Sydonii: „Taka byłam. Młoda, urodziwa, ufna. W blasku nadziei. Odziana w szczęście. Ustrojona w podarki od ciebie, zatopiona w miłości” (Bojarska 1974: 243), która zostaje skontrastowana z niezwykle okrutnym procederem malowania domniemanej czarownicy niedługo przed wykonaniem wyroku: „Trzeba [...] zostawić ją, aby wdziała koszulę. Słuszna, nie należy malować jej w łańcuchach. W tym, co na niej, pójdzie na stos, taka jak na obrazie” (Bojarska 1974: 244). Bojarska wykorzystuje zatem utrwalony na obrazie kontrast (młodość/starość, piękno/brzydota), który niekiedy pozwala charakteryzować podwójny portret jako „symboliczne przedstawienie grzechu rozpusty” (Bądkowska 2013: 187). Autorka *Na jednym płótnie* stara się wydobyć symboliczność podwójnego konterfektu: „Byłam miłością i przekleństwem. Byłam urodą i szpetotą. I taka pozostanę poza własny byt” (Bojarska 1974: 244), konstatuje Sydonia, a malujący ją Mateusz Eller domyka tę obserwację: „Dlaczego obie podobizny muszą zostać sprzężone na jednym płótnie? Zmaranie i śmierć, nadzieja i spełnienie... Jakie spełnienie? Boże, chroń mnie od uroku. Oto patrzy na mnie żywot człowieczy...” (Bojarska 1974: 245). Ten zabieg sprawia, że opowiedziana przez Bojarską biografia Sydonii von Borck właściwie utrwała legendarny charakter domniemanej czarownicy. Mimo oddania jej głosu, nie do końca stanowi „herstoryczną rehabilitację”. Zostaje wprowadziona wyjęta z „baśniowo-folklorystycznej, nieostrożnej narracji” (Bednarek-Bohdziewicz 2023b: 101), lecz kosztem symbolicznego przedstawienia: w najlepszym razie „żywotu człowieczego”, w najgorszym — przemijającego piękna. Co więcej, prawdopodobne zniszczenie dzieła sztuki w pożarze zamku Borcków w 1945 roku Bojarska interpretuje jako swoiste dopełnienie się losu słynnej pomorskiej szlachcianki: „[...] ogień niósł się z sali do sali, z komnaty do komnaty. Objął uściskiem płótno, na którym dwóch artystów zamknęło w kształt odbicie twarzy niewiasty [...]. Czyżby wtedy jej stos nie dopalił się do końca?” (Bojarska 1974: 258–259).

Wieloryb Jerzego Limona, współczesna quasi-mystyfikacja (Szajnert 2021: 37–48; por. Jankowska 2023: 303–324), to z kolei powieść, którą „[...] napędzają najróżniejsze dokumenty, w których [...] mityczne zdarzenie [pojawienie się tajemniczego wieloryba na wyspie Wolin — J.D.] powraca w formie za każdym razem odmiennej: legendy, kroniki, raportu szpiegowskiego, przez sonety, sceny dramatyczne, aż do zapisu snów ludzi współczesnych, fragmentów scenariusza filmowego i komiksu” (Kopciński 2023: 275). Za zgromadzenie i opracowanie źródeł odpowiada fikcyjna badaczka, Helena Szymańska: „Owoce tej wieloletniej (głównie »wakacyjnej«) kwerendy jest niniejsza praca, z całą pewnością nie dokończona, przerwana tragiczną śmiercią Hele-ny” (Limon 1998: 5).

Limon czyni Sydonię von Borck jedną z centralnych postaci drugiej części swego utworu. Do jej przewin, jako domniemanej czarownicy, dodaje też sprowadzenie potwora morskiego na wyspę Wolin: „[...] znaleziono nawet winną wszystkim nieszczęściom: pomorską szlachciankę Sydonię ze starożytnego rodu Borcków” (Limon 1998: 140). Analizy *Wieloryba*, do których dotarłam, sytuują Sydonię von Borck wśród „licznych

postaci historycznych”, wspomagających mimochodem „narratywizację, *emplotment*, z wykorzystaniem różnorodnych wzorców literackich, a właściwie jej sugerowaną możliwość” (Wilczyński 2023: 300–301). Wynika to być może z ogromnej złożoności powieści, którą aż żal badać, skupiając się tylko na jednej bohaterce. W kontekście głównego tematu moich rozważań należy jednak zaznaczyć, że oprócz fikcyjnych źródeł, koncentrujących się wokół domniemanej czarownicy, tj. m.in.: cyklu sonetów anonimowego autora z 1577 roku *Sydonia i ptak* (z których jeden rozpoczyna się zdaniem „I nie miłować ciężko, i miłować”; Limon 1998: 158), fragmentów listów Borckówny do rozmaitych adresatów, wydanego rzekomo w 1626 roku dramatu Henry’ego Chettle’a (?) i George’a Chapmana (?) *Tragedia Sydonii albo miłość zdradzona* i wielu innych dokumentów, Limon wprowadza do swojej powieści rozbudowaną ekfrazę imaginacyjną, tj. opis nieistniejącego portretu Sydonii von Borck, połączony z analizą tego dzieła:

[...] ukazana na portrecie młoda kobieta jest rzeczywiście bardzo piękna [...]. Ujęta jest w pozycji siedzącej, z twarzą zwróconą w stronę uchylonego okna [...]. [P]rzeprowadzone w ostatnich latach prace konserwatorskie ujawniły inicjał S.v.B. oraz datę 1574. Przypadkowa zbieżność nie może być brana pod uwagę, tym bardziej, że już na początku XVII wieku jest wzmianka o tym portrecie i Sydonia wymieniona jest z imienia i nazwiska. (Limon 1998: 161)

Wykorzystanie postaci Sydonii von Borck w powieści Jerzego Limona zasługuje z pewnością na szczegółowe opracowanie, jednak zdecydowanie przekraczałoby ono ramy niniejszego artykułu. Mimo wszystko, już na podstawie tych pobieżnych uwag można dostrzec złożoną apokryficzność *Wieloryba*.

Zakończenie

W artykule starałam się pokazać, jak bliskie były związki między literackimi opracowaniami biografii Sydonii von Borck a dziełami sztuki, zwłaszcza malarskiej, poczynwszy od *Sidonia the Sorceress...* Wilhelma Meinholda. Powieść ta nie tylko odnosi się bezpośrednio do *Tzw. podwójnego portretu Sydonii von Borck jako młodej i starej kobiety*, zaś aktowi lektury, zdaniem cytowanego już Edmunda Gosse’a, towarzyszy wrażenie przyglądania się „serii żywych obrazów” (E. Gosse, cyt. za: Bridgewater 2000: 227), lecz także zainspirowała powstanie najsłynniejszego obrazu przedstawiającego domniemaną czarownicę. Mamy tu zatem do czynienia z interesującym spletem piętrowych inspiracji.

Wykorzystanie malarskich wizerunków von Borck powtarza się w kolejnych tekstach poświęconych tej postaci, co świetnie widać m.in. w *Sydonia. Słowo się rzekło* Elżbiety Cherezińskiej i *Na jednym płótnie* Teresy Bojarskiej. W tych powieściach relacje słowno-obrazowe przebiegają na bardzo wielu poziomach i służą najrozmaitszym celom. Odwołania do dzieł sztuki nie ograniczają się do prostej ornamentacji, choć ten zabieg zdarza się w omawianych utworach najczęściej. Autorki sięgają po portrety Sydonii (i różnych osób związanych z jej historią) oraz inne obiekty artystyczne również w celu konstruowania narracji uzupełniających znaną wersję historii — odwołania te mają zatem charakter ekfrastycznych apokryfów (czy też, jak w przypadku *Wieloryba* Limona, potęgują apokryficzne nacechowanie/właściwości

opowieści). Dzieła sztuki funkcjonują ponadto w omawianych utworach jako źródła historyczne, pozwalające skonstruować bohaterkę jako z jednej strony bliższą swemu rzeczywistemu pierwowzorowi, z drugiej zaś — podtrzymujące jej status emblematyczny i legendarny (a zatem w pewnym stopniu wytracające herstoryczny potencjał, który polega na próbie pokazania „prawdziwej wersji wydarzeń” z kobiecej perspektywy). Tak różnorodne strategie wykorzystania dzieł sztuki w powieściach otwierają jeszcze inne, zaledwie tu zasygnalizowane pole badawcze. Mieściłoby się w nim uświadomione i zreferowane w rozmaitych paratekstach przez osoby autorskie oddziaływanie obrazów na ich wyobraźnię twórczą i na proces twórczy. Tę kwestię warto byłoby, w moim przekonaniu, prześledzić na bardziej zróżnicowanym materiale — zwłaszcza na materiale powieści historycznych, ze względu na wspomnianą przeze mnie wcześniej możliwość traktowania artefaktów będących źródłami inspiracji jako dokumentów epoki.

Bibliografia

- Ausstellung zur vermeintlichen Hexe Sidonia von Borcke* (2021), www.kirche-mv.de/nachrichten/2021/juni/ausstellung-zur-vermeintlichen-hexe-sidonia-von-borcke [dostęp: 1.06.2025].
- Bachmann-Medick Doris (2012), *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Baranowski Bohdan (1981), *W kręgu upiórów i wilkołaków*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Barthes Roland (2000), *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Bądkowska Justyna (2013), *Tzw. podwójny portret Sydonii von Bork jako młodej i starej kobiety* [w:] *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku*, red. R. Makąła, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin.
- Bądkowska Justyna (b.r.), *Podwójny portret Sydonii von Borck*, https://pomeranica.pl/wiki/Podw%C3%B3jny_portret_Sydonii_von_Borck [dostęp: 1.06.2025].
- Bednarek Magdalena (2017), *Feministyczny czar wiedźmy? Wokół mitu czarownicy* [w:] *Czarownice. Studia z kulturowej historii fenomenu*, red. A. Anczyk, J. Doroszevska, K.M. Hess, Sacrum, Katowice.
- Bednarek-Bohdziewicz Agnieszka (2023a), *Niewdzięczność. Niepamięć. Nieczułość. Przypadek kaszubskich herstori*, „Konteksty” nr 77, DOI: [10.36744/k.1620](https://doi.org/10.36744/k.1620).
- Bednarek-Bohdziewicz Agnieszka (2023b), *Pomorskie/kaszubskie „czarownice”. Od ludowych wierzeń do herstorycznych rehabilitacji*, „Acta Cassubiana” nr 25.

- Bojarska Teresa (1974), *Na jednym płótnie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.
- Bridgewater Patrick (2000), *Who's Afraid of Sidonia von Borck?* [w:] *The Novel in Anglo-German context: Cultural Cross-currents and Affinities; Papers from the Conference el dat the University of Leeds from 15 to 17 September 1997*, red. S. Stark, Rodopi, Amsterdam–Atlanta.
- Chatfield Stephanie (2016), *Sidonia: From Burne-Jones to Tim Burton*, <https://preraphaelites-sterhood.com/sidonia-from-burne-jones-to-tim-burton> [dostęp: 1.06.2025].
- Cherezińska Elżbieta (2023), *Sydonia. Słowo się rzekło*, Zysk i s-ka, Poznań.
- Cherezińska Elżbieta, Nogaś Michał (2023), *Chciałam, żeby Sydonia wróciła, by mówiła w imieniu tysięcy ofiar polowań na czarownice*, „Wysokie Obcasy”, 31 marca, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7.157211.29528476.elzbieta-cherezinska-chcialam-zeby-sydonia-wrocila-by.html [dostęp: 1.06.2025].
- Chmielecki Konrad (2022), *Zwrot piktorialny, ikoniczny i wizualny we współczesnej humanistyce oraz nauce o kulturze* [w:] *Studia kulturowe*, red. L. Korporowicz, A. Knap-Stefaniak, Ł. Burkiewicz, Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Kraków.
- Chollet Mona (2019), *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, przeł. S. Królak, Karakter, Kraków [ebook].
- Crepaldo Gabriele (2006), *Klasyki sztuki. Rosetti i prerafaelici*, przeł. A. Majewska, HPS, Warszawa.
- Dahlenburg Birgit (2013), *Kopia Gobelinu Croya* [w:] *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII wieku*, red. R. Makąła, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin.
- Domańska Ewa (1994), *Historia feminizmu i feministyczna historia*, „Odra” nr 7/8.
- Domańska Ewa (2005), *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Dynkowska Julia (2016), *Ekfrazja jako apokryf. O powieści „Saturn. Czarne obrazy z życia mężczyzn z rodziny Goya” Jacka Dehnela* [w:] *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminatu*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, DOI: [10.18778/8088-214-0.08](https://doi.org/10.18778/8088-214-0.08).
- Dynkowska Julia (2020), *Od narcystycznej identyfikacji do zdystansowanej uważności: refokalizacja w apokryficznych ekfrazach i ekfrastycznych apokryfach Rembrandtowskiej „Lekcji anatomii doktora Tulpa”*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” nr 16, DOI: [10.15290/bsl.2020.16.07](https://doi.org/10.15290/bsl.2020.16.07).
- Dynkowska Julia (2021), *Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, HDL: [11089/32270](https://hdl.handle.net/11089/32270).
- Federici Silvia (2025), *Kaliban i czarownica. Kobiety, ciało i akumulacja pierwotna*, przeł. K. Król, Karakter, Kraków.
- Fiedorcuk Julia (2014), *Ekofeminizm* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa.
- Frankiewicz Bogdan (1986), *Sydonia*, Glob, Szczecin.
- Grunwald-Hajdasz Barbara (2024), *Bursztynowa czarownica. Krótka historia powstania i recepty książki* [w:] W. Meinhold, *Bursztynowa czarownica*, przeł. B. Grunwald-Hajdasz, Zysk i s-ka, Poznań.
- Gut Paweł (2019), *Wykład Pawła Guta o Sydonii von Borck*, YouTube, www.youtube.com/watch?v=BFnnOdmzk-8 [dostęp: 1.06.2025].

- Iwasiów Inga (2015), *W granicach herstorii. Korekta kanonu jako teoria i jako praktyka czytelnicza* [w:] *Kulturowa historia literatury*, red. A. Łebkowska, W. Bolecki, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Jankowska Małgorzata (2023), *Wieloryb Jerzego Limona jako postmodernistyczny apokryf* [w:] *Czas Jerzego Limona. Księga pamiątkowa ku czci twórcy Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego*, red. A. Żukowska, J. Kopciński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Jarzewicz Jarosław (2021), *W jaki sposób dzieła sztuki są źródłami historycznymi?* [w:] *Źródło w humanistyce historycznej*, FNCE, Poznań.
- Kopciński Jacek (2023), *Zabawa na krze. Münchhauseniada i inne „brzmienia czasu” Jerzego Limona* [w:] *Czas Jerzego Limona. Księga pamiątkowa ku czci twórcy Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego*, red. A. Żukowska, J. Kopciński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Koprowska-Głowacka Anna (2021), *Czarownice z Pomorza i Prus*, Region, Gdynia.
- Kościelna Joanna (2018), *Catharina Friedrich, nieslubna córka księcia Jana Fryderyka (1542–1600) i jej losy. Przyczynek do genealogii Gryfitów*, „Stargardia” nr 13.
- Kybalová Ludmila, Herbenová Olga (1989), *Encyclopedie illustrée du costume et de la mode*, przeł. G. Rodrigue, Gründ, Paryż.
- Limon Jerzy (1998), *Wieloryb. Wypisy źródłowe*, Tower Press, Gdańsk.
- Meinhold Wilhelm (1893), *Sidonia the Sorceress*, przeł. F. Speranza, Kelmscott Press, Londyn.
- Meinhold Wilhelm (2004), *Bursztynowa wiedźma*, przeł. Małgorzata Półrola, Verlag J.H. Röll, Dettelbach.
- Michelet Jules (1993), *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, Puls, Londyn.
- Noniewicz Janusz (2020), *Historia mody w obrazach: Edward Coley Burne-Jones „Sydonia von Borck”*, „Vogue”, 4 stycznia, www.vogue.pl/a/historia-mody-w-obrazach-edward-coley-burne-jones-sydonia-von-borck [dostęp: 1.06.2025].
- Ross Robert (2010), *Aubrey Beardsley*, www.gutenberg.org/files/33347/33347-h/33347-h.htm [dostęp: 1.06.2025].
- Sempruch Justyna (2007), *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana.
- Schulze Maria (2016), *Lutheraltarbilder. Kunsthistorische, kirchenhistorische und theologische Betrachtungen zu evangelischen Altären mit Darstellungen Martin Luthers im 16. Jahrhundert*, Universität Halle-Wittenberg, Halle, Wittenberga [rozprawa doktorska].
- Sisterhood is Powerful. An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* (1970), red. R. Morgan, Random House, Nowy Jork.
- Ślōdczyk Rozalia (2020), *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Stuby Anna Maria (2004), *Sidonia von Borcke und die Präraffaeliten* [w:] *Klosterfrauen, Klosterhexen. Theodor Fontanes „Sidonie von Borcke” im Kulturellen Kontext*, Weiss, Neustadt am Rübenberge.
- Suriano Gregory R. (2005), *The British Pre-Raphaelite Illustrators. A History of Their Published Prints*, Oak Knoll Press, The British Library, New Castle–Londyn.
- Szajnert Danuta (2021), *Mutacje apokryfu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Wijaczka Jacek (2023), *Sydonia von Borcke. Najbardziej znana pomorska „czarownica”*, Replika, Poznań.

- Wilczyński Marek (2023), *Dwa wieloryby. Glosa na marginesach* [w:] *Czas Jerzego Limona. Księga pamiątkowa ku czci twórcy Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego*, red. A. Żukowska, J. Kopciński, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Wohlfeil Rainer (2020), *Refleksje metodyczne o obrazoznawstwie historycznym* [w:] *Historia wizualna. Obrazy w dyskusjach niemieckich historyków*, red. M. Saryusz-Wolska, Scholar, Warszawa.
- Zatora Anna (2022), *Saga rodzinna w literaturze polskiej XXI wieku. Konwencja czy kontestacja?*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, DOI: [10.18778/8220-815-3](https://doi.org/10.18778/8220-815-3).
-