ROCZNIK PRZEMYSKI

t. 54

LITERATURA I JĘZYK

z. 2 (22) 2018

PRZEMYŚL
tpn

KOMITET REDAKCYJNY „ROCZNIKA PRZEMYSKIEGO”
dr Ewa Grin-Piszczek, dr Jolanta Czartoryska, dr Lucjan Fac, dr Grzegorz Klebowicz, dr hab. Tomasz Pudłocki (redaktor naczelny „Rocznika Przemyskiego”), mgr inż. Grzegorz Poznański, dr Maciej Waltoś.

Redakcja Rocznika Przemyskiego Literatura i Język
prof. dr hab. Jerzy Bartmiński (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – redaktor językowy), prof. dr hab. Piotr Borek (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie – redaktor naczelny), dr Jakub Knap (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie – sekretarz), dr hab. Ewa Horyń (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie), dr hab. Monika Kulesza-Gierat (Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II), dr hab. Marceli Olma, prof. UP (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie), dr hab. Tomasz Pudłocki (Uniwersytet Jagielloński), prof. dr hab. Maria Wichowa (Uniwersytet Łódzki).

Rada Naukowa Rocznika Przemyskiego Literatura i Język
dr hab. Elwira Buszewicz, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński), prof. dr hab. Margreta Grigorova (Wielkotyrnowski Uniwersytet św. św. Cyryla i Metodego, Bułgaria), prof. dr hab. Mirosława Hanusiewicz-Lavallee (Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II), prof. dr hab. Aleksander Madyda (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), doc. Romuald Naruniec (Litewski Uniwersytet Edukologiczny, Litwa), prof. dr hab. Alina Nowicka-Jeżowa (Uniwersytet Warszawski), doc. Jarosław Redkwa (Czerniowiecki Uniwersytet Narodowy, Ukraina).

Recenzenci:
dr hab. Marek Buś, prof. UP (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie), prof. dr hab. Dariusz Chemperek (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie), dr hab. Marek Karwala, prof. UP (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie), dr Kinga Kosmala (The University of Chicago, USA), prof. dr hab. Roman Mazurkiewicz (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie), dr hab. Urszula Sokólska, prof. UwB (Uniwersytet w Białymstoku), dr hab. Anna Szczepan-Wojnarska, prof. UKSW (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie).

Redaktorzy tematyczni: Piotr Borek, Marek Buś, Jakub Knap

Redakcja techniczna: Janusz Maik

Projekt okładki i strony tytułowej: Janusz Polaczek

Logo TPN wg projektu: Marii Witkiewicz

Na okładce
Baszta Boska w Zamku w Krasiczynie od strony dziedzińca, w zimowej szacie (luty 2018).
Fot. T. Pudłocki

Dofinansowano z budżetu
Województwa Podkarpackiego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

PODKARPACKIE
przestrzeń otwarta

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Współpraca organizacyjna nad projektem
– Wydział Filologiczny Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie

ISSN 2449-7363

Wersja drukowana jest wersją pierwotną

© Copyright by
Wydawnictwo Naukowe Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemyślu
37–700 Przemyśl, ul. Kościuszki 7, tel. 16 678 56 01
www. tpn.przemysl.pl; e-mail: tpntpn@wp.pl; wydawnictwotpnprzemysl@wp.pl

Wydanie I. Nakład 100 egzemplarzy

Druk: *Sunset* Przemyśl, tel. 16 671 02 22

I. ARTYKUŁY I ROZPRAWY

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

ZUZANNA KRÓTKI (Katowice)

GRYMASY W HISTORII JĘZYKA POLSKIEGO

Fuss-making in the history of the Polish language

Abstract

The article analyzes twenty-five lexical units meaning in old Polish ‘behavior expressing discontent, usually unjustified’. The material was collected based upon the formal structures of the gathered lexemes.

It turns out that the oldest names for that behavior date back to the 17th and 18th centuries. Many of these appellations were adopted from French. The aristocracy of that time and place in history had a huge influence not only upon fashion but also habits of the whole Europe. Similarly to the French names, the Polish words related to fuss-making concentrated around five semantic fields; 1.The breath of a fussy person, 2.Their body language, 3. A-logical behavior, 4.The electrolyte imbalance in the body, 5. Delusions. From among the collected lexical units mentioned above, only six have been preserved, i.e. *grymasy, kaprysy, humory, wydziwiania, dąsy, chimery*. All these lexemes have undergone lexicalization.

Key words: history of the Polish language, changing in meaning, semantics, lexeme marvel and its derivatives, diachrony

Słowa kluczowe: historia języka polskiego, zmiany w znaczeniu, semantyka, cud leksemu I jego pochodne, diachronia

Celem artykułu jest analiza dawnych, polskich jednostek leksykalnych znaczących ‘zachowanie wyrażające niezadowolenie, zwykle nieuzasadnione’. Mimo że zgromadzony zbiór wyrazowy jest obszerny, liczy bowiem 25 elementów o charakterze nominalnym, jego struktura nigdy nie była zhierarchizowana. Wszystkie leksemy wiązano wyłącznie z rejestrem potocznym, nie można było również wskazać ich hiperonimu. W związku z tym takie rzeczowniki, jak np. *grymasy, dąsy, fochy* czy *fumy* były równoznacznikami.

W prowadzonej refleksji postaram się wskazać motywację zebranych leksemów, ich frekwencję w danych tekstach oraz czas stosowania. Na koniec zgromadzony materiał uporządkowany zostanie w tabeli ilustrującej zmiany ilościowe i jakościowe obserwowane z perspektywy diachronicznej.

1. Zakres badań

W psychologii przysłowiowe „dąsy" traktowane są jako rodzaj strategii, zmierzającej do ukarania drugiej osoby poprzez unikanie z nią kontaktu, zdawkowe odpowiedzi na jej pytania, czemu na ogół towarzyszy charakterystyczna mowa ciała: wzdryganie ramionami, odwracanie się plecami, przybieranie obrażonej miny. Osoba niezadowolona pragnie zwrócić na siebie uwagę, wymuszając swoim niedojrzałym zachowaniem zmianę stanowiska swojego interlokutora.

Opisywany mechanizm postępowania mimo że uchodzi za nielogiczny, praktykowany jest od wieków. Zdaniem Jarosława Paska, okazuje się, że w drodze ewolucji przyswoiliśmy sobie zachowania, poprzez które skutecznie możemy manipulować innymi. Czasowe ochłodzenie stosunków z osobą, która nas obraziła, ma jej dać do zrozumienia, jak wielki popełniła błąd. Oczekujemy, że to zrozumie, poprawi się i jeszcze nas przeprosi[1]".

Pierwsze nazwy strategii, o której mowa, powstawały XVII wieku. Ich struktury formalne implikowały: mowę ciała, oddech, dziwaczne zachowanie, także urojenia. W oparciu o wymienione sensy uporządkowałam zebrany materiał badawczy.

2. Jednostki implikujące oddech, westchnięcie osoby obrażonej

2.1. Leksem *dąsy*

Etymonem leksemu *dąsy* jest psł. czasownik *dǫti, dъmǫ* 'dąć, wiać, dmuchać' (SBr, SSław, SBań, SBr), który na gruncie polskim przerodził się w *dąć*. Przywołana polska postać leksykalna już w XV wieku miała znaczenie przenośne, tj. 'stawać się zarozumiałym[2]'. Nie powinno dziwić zatem to, że, powstały w XVI wieku na jej bazie (SBań), czasownik *dąsać się* (w XVI w. *dęsać się*) od początku swoich dziejów rozumiany był jako 'nadymać policzki z gniewu, z niezadowolenia', 'okazywać niezadowolenie poprzez swoją minę[3]', np. „Nadymać się, dęsać,

[1] R. Mazurowska, *Bez obrazy, czyli jak nie strzelać focha*, „Rzeczpospolita", http://wosnastoprocent.pl/2013/10/zrodla-urazy-czyli-rzecz-o-strzelaniu-focha/, dostęp: 1.06.2017 r.

[2] Z. Krótki, *Mowa ciała a ludzka pycha w polskich jednostkach leksykalnych*, [w:] *Konfrontacje literackie i językowe*, red. T. Linkner, E. Mendrela-Kwoczek, B. Pestka-Grzybowska, Gdańsk-Poznań 2013, s. 160.

[3] Por. też pokrewne serbsko-chorwackie *dùsa* 'złośliwość', słoweńskie *dusèti* 'sapać z gniewu', rosyjskie *dútьsja* 'gniewać się, wyrażać niezadowolenie milczeniem i wyrazem twarzy' (SSław).

trzaskać z nadętości". Macz 458b (SXVI); „*Detono et intono fere idem*, Dęsać, odymać się, trzaskać". Mącz 458c (SXVI).

Od tegoż czasownika utworzono rzeczownik *dąsy* 'sapanie z gniewu, kwasienie się, krzywienie się, marszczenie na kogo, stawianie kozła' (SL), np. „Zaprzestańcież dąsów, weźcie mię za gwaranta i zróbcie przymierze." Zab. Zabł. 12 (SL). Wyraz ten rejestrowany był w dawnej polszczyźnie bardzo często i pewnie dlatego przetrwał do dziś w praktycznie niezmienionym znaczeniu, tj. 'zachowanie wyrażające niezadowolenie, zwykle nieuzasadnione; grymasy, kaprysy, fochy' (USJP).

2.2. Leksem *sapy*

Pod koniec doby średniopolskiej wyraz *dąsy* czasem zastępowany bywał leksemem *sapy* o identycznej motywacji. Rzeczownik ten to derywat odczasownikowy, wygenerowany na bazie *sapać* (z gniewu) 'dąsać się'.

Funkcję nazwy manifestowania niezadowolenia pełnił jednak wyraz *sapy* wyłącznie wtedy, kiedy występował w liczbie mnogiej (w liczbie pojedynczej oznaczał 'sapanie, oddech', 'odgłos towarzyszący niekiedy podczas kataru'), np. „Nie wiedząc skąd wzięły się te dąsy, sapy". Pot. Arg.743 (SL). Historia badanej jednostki była jednak bardzo krótka, po raz ostatni w znaczeniu 'kaprysy' zarejestrowano ją w SWil.

3. Leksemy implikujące mowę ciała osoby obrażonej

3.1. Leksem *grymasy*

Leksem *grymasy* to pożyczka z języka francuskiego, w którym czasownik *grimace* prymarnie znaczył 'marszczyć się (o ubraniu)', sekundarnie zaś 'krzywić się, stroić miny' (SBań). Pochodzenie francuskiej słowoformy nie jest jednak jasne. Andrzej Bańkowski przypuszcza, że jednostka ta wywodzi się z włoskiego rzeczownika *grinza* 'zmarszczka na twarzy', który z kolei utworzony został na podstawie czasownika *grinzare* 'marszczyć się'. Potwierdzenia zreferowanej hipotezy nie znajdujemy w innych opracowaniach dotyczących etymologii.

Nie ulega jednak wątpliwości, że francuski *grimace* był niezwykle ekspansywny, przyjął się bowiem we wszystkich językach słowiańskich i germańskich, czego przykładem mogą być takie jednostki, jak angielskie *grimace*, holenderskie *grimas,* szwedzkie *grimas*, bułgarskie, rosyjskie, czeskie *grimasa*, także węgierskie *grimasz* (SBr, SBań).

Polski rzeczownik *grymasy* zarejestrowany został dopiero w XVIII wieku, niemniej tylko na naszym rodzimym gruncie doszło do rozszerzenia znaczenia tej jednostki oraz do powstania jej derywatów (tj. np. *grymaśny, grymaśnik, grymaśnica*). Sens 'dziwaczne twarzy krzywienie, dziwaczne miny' (SL) w dobie śred-

niopolskiej zmienił się w ‘okazywanie niezadowolenia poprzez wyraz twarzy’, a następnie w ‘dąsy, sapy’, np. „Jasne, że ma grymasy, ale tej pięknej twarzy przystoją”. Teat. 33 b, 43 (SL).

Porównując jednak liczbę użyć tej jednostki z ilością poświadczeń jej równoznaczników, zauważyć można, że początkowo rzadko była ona stosowana. Dopiero w XIX wieku odnotowano frazeologizmy *grymasy mieć, grymasy stroić* (SWil). W jednostkach tych leksem *grymasy* użyty został zamiast wcześniejszych *dziwów* i *dąsów.* Od początku XX wieku natomiast badaną jednostkę zalicza się do najczęstszych nazw bezzasadnego okazywania niezadowolenia.

3.2. Leksem *fochy*

Etymologia wyrazu *fochy* również nie jest pewna. Sławomir Berkner (SSław) i Jan Karłowicz (SWO) wywodzą go z rodziny niemieckich czasowników *fachen, anfachen* ‘dąć, rozdmuchiwać ogień, przenośnie siać niezgodę’. Wymienieni badacze uważają, że znaczenie ‘dąsy, kaprysy’ rozwinęło się dopiero na gruncie polskim, analogicznie do rozwoju znaczeń *dąsy : dąć.*

Zreferowaną hipotezę kwestionuje jednak Franciszek Sławski (SSław), upatrując podstaw wyrazu *fochy* w niemieckim dialektalnym *Faxe* ‘mina, grymas’, *Faxen machen* ‘stroić fochy’ (wcześniej zwrócił na to uwagę S. Linde). W moim odczuciu bardziej przekonująca jest druga, wskazana przez F. Sławskiego, ścieżka rozwoju analizowanej formacji, zakładająca, że sens ‘dąsy’ rozwinął się w języku niemieckim.

Rozumiem jednak motywację wcześniejszych badaczy, którzy zauważyli, że leksem *fochy* rejestrowany jest od XVI wieku i że początkowo jego treść diametralnie różniła się od znaczenia, będącego przedmiotem niniejszej refleksji. Badany wyraz w dobie średniopolskiej miał bowiem takie sensy, jak: ‘kuglarstwo’ (np. „przeć rożne zabawy świata tego niepewne i odmienne sprawy ukazujesz, i prawne świegotliwe fochy teskliwe, duszotratne, wiodące zysk płochy?” Gost. Cast. 9., SXVI), ‘figle, sztuczki’ („Szczęście, jak sztucznie nad ludźmi panujesz, i dziwne fochy na nich wyprawujesz”. Klon. Kr. B., SXVI) lub ‘rozpusta, swawola’ (np. „już się Polscy pątnicy uprzykrzyli Włochom, ktorzy się przypatrzyli naszych ludzi fochom. [...] Gdy się zapiją, nie chcą się spokojnie zachować, chce się im po ulicach po Polsku gachować [...]. Ktorzy mają dukaty bawią się rozkoszą kortezją do Polski i francę zanoszą”. Klon Wor 52, SXVI). Trudno znaleźć analogię pomiędzy znaczeniami ‘kuglarstwo’, ‘figle’, ‘rozpusta’ a sensem ‘dąsy’. Skłaniam się więc do przyjęcia stanowiska Andrzeja Bańkowskiego (SBań), wedle którego rzeczownik *fochy* ‘kuglarstwo’, ‘figle’, ‘rozpusta’ i *fochy* ‘dąsy’ to homonimy. Etymolog dostrzegł także, że odnotowany w XVI wieku leksem *fochy* to indywidualny twór Stanisława Gosławskiego stanowiący derywat wsteczny od *foszki* ‘błahostki’, ‘sztuczki’, ‘swawola’, wszeteczeństwo’. Przejęty on został następnie przez Mikołaja Reja i Sebastiana Klonowica (SBań). Rzeczy-

wiście w dawnych tekstach nie ma innych, poza cytowanymi wyżej, wyimkami z leksemem *fochy*.

Zatem wyraz *fochy* ‘czcze groźby’ (SL), przejęty bezpośrednio z języka niemieckiego, zaczął funkcjonować dopiero pod koniec doby średniopolskiej. Ujęte w SL znaczenie, bardzo szybko jednak ewoluowało. Na podstawie fragmentu: „Czyż mogę być tak głupia, bać się jego fochów?” Teat. 28, 106 (SL) można bowiem wnioskować, że już pod koniec XVIII wieku *fochy* były synonimem *dąsów*, natomiast w kolejnych stuleciach występowały na równi z tą jednostką, np. „Fochy, dąsy, gniewy. *Fochy stroić. Ustawicznie być w fochach*” (SWill).

3.3. Leksem *krzywienie się*

Zarejestrowany po raz pierwszy w XVI wieku leksem *krzywienie się* chyba od zawsze wiązany był z niezadowoleniem, którego oznaki widoczne są na twarzy. Pierwsze jednak wyimki z tym wyrazem w znaczeniu ‘dąsy’ zarejestrowano w SL, tj. np. „Wielkie krzywienie się na moją zbyteczną swawolę”. Teat. 28. 42 (SL) oraz w SWil (w leksykonie tym ujęto fragment, pochodzący ze SL). Mimo że w późniejszych opracowaniach leksykograficznych nie pojawia się badany leksem, nie znaczy to, że o nim zapomniano, w polszczyźnie potocznej nadal bowiem się go stosuje.

3.4. Jednostki *stawianie kozła*, *kozioł na czole*

W polszczyźnie średniopolskiej odnotowano dwa frazeologizmy o znaczeniu ‘niezadowolenie’, nawiązujące do mowy ciała osoby dąsającej się. Były nimi jednostki z elementem *kozioł*, znaczącym od XVII wieku również ‘zmarszczkę’ (tj. *stawianie kozła* i *kozioł na czole*) (SL). Zasępiona, oburzona twarz skojarzona została z zachowaniem kozła, który w sytuacjach ghzagrożenia stara się za pomocą rogów odstraszyć przeciwnika. Równie agresywnie zachowuje się człowiek dąsający się, okazując swoją dezaprobatę.

Nie powinno dziwić zatem to, że jednostki *stawianie kozła* i *kozioł na czole* pełniły w dawnej polszczyźnie funkcję synonimów *krzywienia się,* np. „Naszemu starosty patrz w oczy śmiele, zawsze u niego chmura, a kozioł na czele”. Simon. Siel. 109 (SL); „Wnet to w niesmak Jejmości, wnet kozła postawi”. Łączw. 16. (SL). Leksemy te rejestrowano do połowy XX wieku, niemniej w SD uznano je za przestarzałe.

4. Jednostki implikujące nienormalność zachowania

4.1. Leksem *kaprys, kaprysik*

Motywacja jednostki *kaprys* niestety nie jest jasna. Niektórzy etymolodzy łączą ją z włoskim *capra* ‘koza’ (SBr), co według Andrzeja Bańkowskiego nie

jest uzasadnione (SBań). Koza we Włoszech zawsze uchodziła za najpowszechniejsze, a zarazem za najnormalniejsze zwierzę. Etymolog proponuje więc, aby polski *kaprys* wywieść ze złożenia *capriccio* ‘głowa-jeż’, co implikowałoby wymyślne fryzury arystokratek. W takim wypadku *kaprys* musiałby prymarnie znaczyć ‘koafiury’. Niewykluczone, że tak było, niemniej w polszczyźnie nie zarejestrowano poświadczeń, które wskazywałyby na zasygnalizowaną treść.

W XVIII wieku *kaprys,* także jego derywat *kaprysik* rozumiano bowiem jako ‘dziwną myśl’, ‘zachciankę’, ‘dąsy, chimery, grymasy’, np. „Ma ona też czasem swoje kaprysiki”. Teat. 4 b, 152 (SL). W połowie XX wieku sens ‘fochy’ nie został odnotowany, mimo że funkcjonował w strukturze treściowej tej jednostki. Aktualnie bowiem rzeczownik *kaprys* w l.mn. często rozumiany bywa jako ‘humory’.

4.2. Leksem *dziwy*

Etymonem leksemu *dziw* (stp. *dziwo*) jest psł. rzeczownik **divъ*[4] ‘oglądanie z podziwem, podziwianie, podziw, zachwyt’ (SBr, SSława, SBań, SBor), stanowiący *nomen agentis* od **diviti, dívǫ* ‘patrzeć z podziwem, wpadać w podziw, w zdumienie’ (SBr, SSław, SBań, SBor). Wyraz ten uznaje się za formację ogólnosłowiańską, na jej podstawie utworzono bowiem takie jednostki, jak np.: czeskie *div* ‘coś dziwnego, niezwykłego, cud’, rosyjskie archaiczne *div* ‘cud’, dialektalne *div* ‘zdumienie’, staro-cerkiewno-słowiańskie *div* ‘cud’ (SBor).

Polski *dziw* miał jednak bardzo długą i ciekawą historię. W staropolszczyźnie znaczył zarówno ‘uczucie podziwu’, jak i ‘rzadkie osobliwe zdarzenia’, także ‘osobliwe istoty, potwory’ oraz ‘cuda’ („Gdy Bogu duszę dał, tu się wielki dziw stał samy zwony zwoniły.” *Aleksy* w. 194, SStp). W XVI wieku zakres użyć tej jednostki jeszcze bardziej się rozszerzył. Odnoszono bowiem *dziw* do zjawisk zmyślonych (np. „Kto tak żyw taki dziw widział, iżby kiedy brzuch zęby miał”. Bier. Ez. Bv, Q4, SXVI), do „cudów” architektury (np. „Tytus Wespezjanow syn, dziwy budowania wielmożnego zięty, [...] ledwo to w rycerstwie uprosił, aby kilko wież cało zostawili”. Biel. Kron. 2G6, 274, SXVI), nawet do nietypowej, wymyślnej fryzury (np. „Gładką głowkę panienko masz swoją ozdobić, nie daj sobie na głowie takich dziwow robić”. Zbyl. Przyg. B3v, B2, SXVI). Ostatnie znaczenie bliskie było domniemanej, prymarnej treści słowa *kaprys.*

Niemniej już na tym etapie rozwoju polszczyzny rzeczownik *dziw*, użyty w liczbie mnogiej, wchodził w skład frazeologizmów *dziwy stroić, dziwy płodzić*. Jednostki te początkowo oznaczały ‘wyprawiać niezwyczajne, czasem straszne, rzeczy’, np. „Iże się ljew kura boi gdy go ujrzy dziwy stroi”. Rej. Rozm. 401 (SXVI); „Plują nań i inne dziwy stroją”. Rej. Post. C c, (SL). W XIX wieku ana-

[4] Według Andrzeja Bańkowskiego w tym samym znaczeniu funkcjonowały także †*divo, -esse,* †*cjudo, -esse* (SBań).

lizowany sens zyskał odcień ‘kaprysić, grymasić’, a tym samym *dziwy* stały się kolejną nazwą fochów. Taką funkcję pełniły do połowy XX wieku.

4.3. Leksem *wydziwianie*

Prymarną formą czasownika *wydziwiać*, stanowiącego podstawę dla gerundium *wydziwianie*, była postać *wydziwić* ‘nie móc wyjść z podziwu’ (SStp). Na jej bazie powstały rzeczowniki *wydziw* i w*ydziwienie*, będące do końca XVI wieku synonimem *podziwu*.

Osiemnastowieczne *wydziwianie* nigdy takiej funkcji nie pełniło, jego znaczenie koncentrowało się wyłącznie wokół sensów ‘dąsy, wybrzydzanie’ (SL). Obecność tych treści w strukturze znaczeniowej przywołanego gerundium nie budzi zaskoczenia, jego bezpośrednia podstawa – forma *wydziwiać* w XVII wieku nabyła bowiem treści ‘dziwy stroić, dziwactwa wyrabiać’. Zapewne to sekundarne znaczenie rozwinęło się na skutek skojarzenia *wydziwiać* z grupą leksykalną derywowaną od rzeczownika *dziwak* ‘odmieniec’ (tj. *dziwaczyć, dziwaczka, dziwactwo*), która w XVIII wieku była niezwykle produktywna. W rezultacie jednostki *wydziwiać* i *wydziwianie* zaczęto wiązać z polem GRYMASY.

4.4. Leksem *cudowanie*

Odnotowany po raz pierwszy w SL czasownik *cudować* oznaczał prymarnie ‘robić dziwne lub straszne rzeczy’ („Cudujesz z czeladzią bez końca, jeśli będziesz tak cudował, nie utrzymasz sługi.” Oss. Wyr., SL), nie należał zatem do analizowanej kategorii semantycznej.

Przywołany sens stał się jednak podstawą dla nowych znaczeń, tj. ‘dziwaczeć, stawać się dziwnym’, ‘kaprysić’, ‘niszczyć’.

Wymienione treści rozwinęły się na początku XX wieku, na skutek derywacji semantycznej. Najbardziej stabilną spośród nich okazała się treść ‘kaprysić’. W tym bowiem znaczeniu leksem *cudować* funkcjonuje nadal w języku potocznym. Nic więc dziwnego w tym że, utworzone na początku XX wieku od *cudować*, *cudowanie* miało tylko jedno znaczenie, tj. ‘kaprysy, grymasy’. Derywat ten stosuje się jeszcze w niektórych gwarach (np. gwarze śląskiej okolic Rybnika, *materiał zasłyszany*) oraz w polszczyźnie nieliterackiej.

4.5. Leksem *fanaberie*

Wyraz *fanaberia* to zapożyczenie wprost z rosyjskiego *fanabérija* ‘pyszałkowatość’, użyte po raz pierwszy przez Juliusza Słowackiego we fragmencie „Ksiądz Marek: ot wy z waszą fanaberią” (SBań). W powyższym wyimku znaczenie badanego leksemu nie jest jasne. Być może bliskie jest ono rosyjskiemu pierwowzorowi, niemniej nie sposób tego jednoznacznie stwierdzić. Nie ulega

natomiast wątpliwości, że słowo to, powtórzone przez Józefa Ignacego Kraszewskiego, było semantycznym nadużyciem (SBań). Pisarz odniósł je bowiem do kaprysów, grymasów, czyli do obiektu, będącego przedmiotem niniejszej refleksji.

Znaczenie, o którym mowa, ukonstytuowało się w połowie XIX wieku, por. np. „Robić, stroić fanaberie" (SWil) i podobnie jak w przypadku innych nazw grymasów wiązane było wyłącznie z leksemem *fanaberia* w l.mn. Wyraz *fanaberia* w formie słownikowej odnoszono z kolei do dumnego, impertynenckiego tonu.

W połowie XX wieku znaczenie prymarne zostało wyrugowane. Sensem podstawowym stała się treść 'dziwactwo, fantazja, grymasy, pretensje' (dotyczące nadal l.mn), która z czasem przybrała odcień 'efekt fanaberii; coś dziwacznego, wymyślnego' (SD). Obecnie badana jednostka, stosowana również w l.p., oznacza 'kaprysy' oraz 'rzecz wyszukaną'. Drugie znaczenie traktuje się jednak jako przestarzałe.

5. Jednostki implikujące zachwianie wewnętrznej równowagi człowieka

5.1. Leksemy *humor, humorek, humory*

Wyraz *humor* bardzo długo figurował w rejestrze medycznym. Za jego podstawę uznaje się bowiem łaciński rzeczownik *hūmor* 'wilgoć', który był bezpośrednio związany z teorią czterech cieczy w ludzkim organizmie. Ich proporcja miała być prymarną przyczyną stanów zdrowia i nastrojów danego człowieka[5].

Od nazw wspomnianych humorów (tj. *sanguis, cholera, melancholia, phlegma*) psychologowie urobili określenia czterech ludzkich temperamentów. Tym sposobem w okresie nowożytnym łac. *hūmor* diametralnie zmienił swoje znaczenie z medycznego na psychologiczne[6].

Od połowy XVIII wieku natomiast o humorze coraz częściej mówi się jako o nastroju lub nastawieniu do życia, np.: „Humor, skłonność, sposób myślenia, gust, smak, wola, fantazyja" (SL); „Humor zdaje mi się być jakoby zwyczajem umysłu zadawnionym, albo tak rzekę nałogiem". Mon. 69, 100 (SL). „Pan zawsze pan, ja sługa: słowa zatym moje przyjmiesz podług humoru, jaki ci przypadnie". Zabł. Amf. 40 (SL).

Zauważyć jednak można, że już na tym etapie rozwoju polszczyzny leksem *humor* odnoszono również do nieuzasadnionego okazywania niezadowolenia. Taką funkcję pełnił jednak badany wyraz tylko wtedy, kiedy stosowany był w liczbie mnogiej, np.: „Trudno jej humorom i chimerom dogodzić". Teat. 24 c, 7 (SL). Zdecydowanie więcej podobnych użyć poświadczono w kolejnych stu-

[5] K. Wieczorek, *Poczucie humoru a filozofia*, [w:] *Świat humoru*, red. S. Gajda, D. Brzozowska, Opole 2000, s. 21.

[6] T. Korpysz, *Rozwój semantyczny rzeczownika „humor" w polszczyźnie. Przegląd leksykograficzny*, „Poznańskie Studia Slawistyczne" 2015, s. 291-293.

leciach, niemniej dopiero w SD formę *humory* potraktowano jako podhasło jednostki *humor* o znaczeniu ‘kaprysy, dąsy’, np. „Jeżeli cię głowa boli, to najpierw się połóż i masz jakieś humory, to do mnie nie przychodź z pretensjami”. Nałk. Z. Gran. 24 (SD).

W dawnej polszczyźnie jednak frekwencyjnie częściej od *humorów* (w funkcji nazwy dąsów) stosowano deminutywum *humorek*. Już na początku XVIII wieku znaczyło ono ‘zły humor, kaprys’, np. „Kobiety miewają swoje humorki, trzeba im wybaczyć” Teat. 37, 100 (SL). Taką treść miał badany wyraz do połowy XX wieku, np. „Znowu humorek nie dopisuje… Wstałeś lewą nogą?” Żurk. Zioła. 149 (SD).

5.2. Leksem *fumy*

Źródłosłowem jednostki *fumy* jest francuski rzeczownik *fumèe*, nazywający pierwotnie dym, wtórnie (wyłącznie w liczbie mnogiej *fumèes*) wapory, bijące do głowy humory (SBań). Wymienione funkcje kontynuowane były w polskim leksemie, który w formie lp. oznaczał ‘zapach’, natomiast w l. mn. stanowił określenie nieuzasadnionego niezadowolenia, dąsania się, np. „Przestańże tych fumów mieć w głowie” Teat. 53, 53 b (SL); „Kto poczciwie myśli szydzić by powinien z tych fumów, i ile możności zabiegać im”. Teat. 22, 25 (SL).

Interesujące wydaje się jednak to, że wyraz *fumy* w średniopolskich tekstach figurował zdecydowanie częściej od nazwy *grymasy.* Mimo to już w SW uznany został za dawny.

5.3. Leksemy derywowane od przymiotnika *kwaśny*

Przymiotnik *kwaśny* ‘mający cierpki smak, np. niedojrzałych owoców’ (SSław, SBor), datowany w polszczyźnie od XV wieku, jest kontynuantem prasłowiańskiego przymiotnika **kvasьnъ* ‘związany z zakwasem, zaczynem, napojem sfermentowanym, powodujący fermentację; o smaku cierpkim, np. niedojrzałych owoców’; ‘mający smak kwasu, kwaśny, cierpki’ (SSław, SBor). Pod względem słowotwórczym jest to formacja z sufiksem **-ьnъ* utworzona, od rzeczownika **kvasъ* ‘zaczyn, zakwas (fermentum)’, ‘kwaśny smak, coś kwaśnego’, ‘orzeźwiający kwaskowaty napój, otrzymywany na drodze fermentacji’ (SSław), ‘zaczyn, zakwas; kwaśny smak, coś kwaśnego, sfermentowanego, kwaskowaty napój’ (SBor), ‘kwas do ciasta’ (SBr). Franciszek Sławski dowodzi, że budowa i długość samogłoski rdzennej w rzeczowniku **kvasъ* wskazuje na wyraz prastary, w opozycji do prasłowiańskiego czasownika **kysti*, **kysnąti*, **kysěti* ‘moknąć, wilgotnąć, fermentować, kisnąć, kwaśnieć’. Do tych samych wniosków dochodzą Aleksander Brückner (SBr) i Wiesław Boryś (SBor), którzy określają rzeczownik **kvasъ* jako wyraz archaiczny, pochodny od **kysnǫti*. Nastąpiła w nim wymiana rdzennego **y* na **va*. Czasownik

**kvasiti* ‘powodować fermentację, kisić’ (SSław), ‘powodować, że coś kiśnie, fermentuje’ (SBor) traktowany jest jako forma kauzatywna od **kysti*, **kysnąti*, **kysěti* (SESł) lub **kysnǫti* (SBor). F. Sławski zaznacza ponadto, że w poszczególnych językach słowiańskich widać wtórny wpływ czasownika **kvasiti* na **kysti*, **kysnąti*, **kysěti*. W. Boryś wskazuje natomiast, że na pierwotny przymiotnik **kvasьnъ* nawarstwiły się późniejsze, powstające na gruncie innych języków słowiańskich przymiotniki odczasownikowe od **kvasiti*, skąd znaczenia ‘kiszony’, ‘skwaszony’, ‘sfermentowany’.

Zreferowane informacje etymologiczne prowadzą do konstatacji, że rdzeń **kwas*- jest wtórny wobec rdzenia **kys*-. Na gruncie polskim funkcjonują jednak wyrazy wywodzące się z obu rdzeni: rdzeń *-kwas-* występuje m.in. w wyrazach *kwas*, *kwaśny*, *kwasić*, *kwaszony*, *-kis-* m.in. w wyrazach *kisać*, *kisić*, *kisieć*, *kisiel*, *skisły*, *kiszony*.

Jeśli natomiast mowa o znaczeniach metaforycznych, warto zauważyć, że najwięcej takich treści związanych jest z grupą leksykalną o rdzeniu wtórnym *-kwas-*. Zjawisko to omawiały m.in. Anna Wierzbicka[7], Ludwika Jochym-Kuszlikowa[8], Maria Gołaszewska[9], Anna Pajdzińska[10], Renata Bronikowska[11], np.:

> Ze smakami wiąże się wiele metafor, bo „słodki” czy „kwaśny”, a także „słony” i „gorzki” orzekane są nie tylko o potrawach, lecz także o stanach emocjonalnych[12].

> Z uwagi na silny związek uczuć i ich zewnętrznych oznak za pomocą przymiotników oznaczających wrażenia smakowe mogą być określane także poszczególne objawy emocji, por. *kwaśna mina* […][13].

Jak zauważyła Renata Bronikowska, przymiotnik *kwaśny* nie łączy się z rzeczownikami oznaczającymi uczucia, a jego derywaty nie tworzą nazw stanów emocjonalnych. Nie są więc możliwe metaforyczne związki typu „było mi kwaśno” czy „uczucie kwaśności”. Często natomiast stosuje się jednostki *kwaśny humor*, *kwaśny nastrój*, które wedle autorki świadczą o konceptualizowaniu humoru i nastroju jako rzeczy (potraw), które podlegają zepsuciu.

W podobny sposób ukształtowały się metaforyczne znaczenia czasowników *kwasić* ‘psuć, zatruwać; powodować zły humor’ (USJP), *kwasić się* ‘tkwić w bezczynności; gnuśnieć, nudzić się’ (USJP) oraz rzeczowników *kwasienie się* ‘gry-

[7] A. Wierzbicka, *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne,* Warszawa 1971.

[8] L. Jochym-Kuszlikowa, *Metoda analizy gniazdowej w konfrontatywnych badaniach słowotwórstwa współczesnego języka polskiego i rosyjskiego (Formacje odprzymiotnikowe)*, Kraków 1982.

[9] M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów,* Warszawa 1997.

[10] A. Pajdzińska, *Wrażenia zmysłowe jako podstawa metafor językowych*. „Etnolingwistyka” 1996, nr 8, s. 113-129.

[11] R. Bronikowska, *Nazwy cech percypowanych zmysłem smaku jako określenia uczuć*, „Poradnik Językowy” 2002, z. 6, s. 43-58.

[12] M. Gołaszewska, *op. cit*., s. 122.

[13] R. Bronikowska, *op. cit.*, s. 44.

masy, dąsy' (SL, SWil), *kwaśność* 'zły humor, dąsy' (SD, USJP), *kwasy* 'wzajemne pretensje, zadrażnienia, psujące się stosunki rodzinne, towarzyskie, sąsiedzkie; niesnaski, dąsy' (USJP).

Wśród połączeń leksemu *kwaśny* z nazwami objawów uczuć najczęściej pojawiają się wyrażenia: *kwaśna mina* 'mina wyrażająca niezadowolenie' (SL), *kwaśny uśmiech* (SD), *kwaśna twarz* (SD). Niemniej oprócz skojarzenia z 'fermentacją' i 'zepsuciem', o czym świadczy m.in. możność zastąpienia w podanych zwrotach przymiotnika imiesłowem *skwaszony* (np. *skwaszona mina*), leksem *kwaśny* przywołuje również obraz charakterystycznego skrzywienia twarzy po zjedzeniu bardzo kwaśnego pokarmu. W tym wypadku znaczenie metaforyczne opiera się więc na zewnętrznym podobieństwie między osobą „krzywiącą się" podczas spożywania kwaśnej potrawy a grymasem twarzy osoby będącej w złym humorze. W odniesieniu do historii polszczyzny bardziej przekonująca jest jednak pierwsza hipoteza (SBań).

6. Jednostki implikujące coś nierealnego

Leksem *chimery*

Wyraz *Chimera* (łac. *Chimaira*) to imię mitycznego smoka, zabitego przez Bellerofonta, mającego tułów kozy. Leksem ten utworzony został na podstawie greckiego *chimairos* 'koziołek' (SBań). Niemniej ani w języku francuskim (za sprawą którego wyraz *chimera* dotarł do Polski), ani w dawnej polszczyźnie etymologia *chimery* nie była znana. W obu językach wyraz ten (poza mitycznym potworem) rozumiany był po prostu jako 'urojenie, kaprys, dziwactwo, humor', także – na co wskazuje następujący cytat – 'dąsy': „Chimerę ma w głowie, muchy w nosie, chimery stroi" (SL). Warto jednak zauważyć, że drugie znaczenie zyskiwał badany wyraz tylko wtedy, kiedy występował w liczbie mnogiej. Podobnie było w następnych stuleciach.

*

Przeprowadzone analizy uzmysłowiły, że najstarsze nazwy grymasów odnotowane zostały w XVII wieku. Docierały one do Polski za sprawą kultury francuskiej, która dyktowała nie tylko modę, również dobre maniery, także nieraz dziwaczne sposoby zachowań. Na gruncie francuskim miały one swoje nazwy, a następnie przejęte zostały przez większość języków europejskich, również przez polszczyznę.

Określenia, o których mowa, koncentrowały się wokół pięciu pól semantycznych, wiązanych z najbardziej prototypowymi skojarzeniami, tj.: 1. Oddech osoby dąsającej się, 2. Jej mowa ciała, 3. Anomalie zachowania, 4. Zachwianie wewnętrznej równowagi, 5. Coś nierealnego, urojonego, widzianego przez oso-

bę niezadowoloną. Zebrany materiał oraz czas funkcjonowania poszczególnych form zilustrowany został za pomocą poniższej tabeli:

Tabela: Jednostki kategorii GRYMASY w dawnej polszczyźnie.

	XVII w./XVIII w.	XIX w./ początek XX w.	II. połowa XX w./ XXI w.
'oddech'	*dąsy* *sapy*	*dąsy* *sapy*	*dąsy*
'mowa ciała'	*grymasy* *fochy* *krzywienie się* *stawianie kozła* *kozioł na czole*	*grymasy* *fochy* *krzywienie się* *stawianie kozła* *kozioł na czole*	*grymasy* *fochy* *krzywienie się*
'anomalia zachowania'	*kaprys* *kaprysik* *dziwy* *wydziwianie*	*kaprys* *kaprysik* *dziwy* *fanaberie* *wydziwianie* *cudowanie*	*kaprys* *kaprysik* *dziwy* *fanaberie* *wydziwianie* *cudowanie*
'zachwianie wewnętrznej równowagi człowieka'	*humor* *humory* *humorek* *fumy* *kwasienie się* *kwaśna mina*	*humor* *humory* *humorek* *fumy* *kwasienie się* *kwaśna mina*	*humory* *humorek* *kwaśność* *kwasy* *kwaśna mina* *kwaśny uśmiech* *kwaśna twarz* *skwaszona mina*
'coś niereal-nego'	*chimery*	*Chimery*	*Chimery*

Najbardziej rozbudowane było pierwsze pole, co zbytnio nie dziwi, wszak wiele nazw postaw wywodzi się właśnie z oglądu symptomów świadczących o tejże postawie (por. np. *pycha* od *pychati* 'dyszeć, sapać, dmuchać', *wyniosłość*, *pokora*). Również oczywista jest analogia zachodząca pomiędzy grymasami a charakterystycznym westchnieniem czy anomaliami zachowania i zmianą nastawienia do pewnych kwestii.

Znamienna wydaje się jednak jest inna zależność – większość zebranych jednostek, jeśli odnosiła się do okazywania niezadowolenia, funkcjonowała w liczbie mnogiej, mimo że nie była ona kategorią *plurale tantum*[14]. Zatem, zauważyć

[14] T. Friedelówna, *Kategoria plurale tantum w języku polskim*, Toruń 1968.

można, że od zawsze *grymasy, fochy, dąsy* konceptualizowane były jako zespół zachowań, a nie jednorazowy czyn, akt.

Wykaz skrótów

SBań – A. Bańkowski, , *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. 1-2, Warszawa 2000.
SBor – W. Boryś , *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005.
SBr – A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1927.
SD – *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 1-11, Warszawa 1958–1969.
SL – S. B Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1-6, Warszawa 1807-1814.
SSław – F. Sławski, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1955-1983.
SStp – *Słownik staropolski*, red. S. Urbańczyk, t. 1-11, Warszawa–Wrocław–Kraków 1966–2000.
SW – J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego,* t. 1-8, Warszawa 1900-1927.
SWil – *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz, M. Bohusz-Szyszko, t. 1-2, Wilno 1861.
SWO – J. Karłowicz, *Słownik wyrazów obcego a mniej jasnego pochodzenia używanych w języku polskim*, Kraków 1897.
SXVI – *Słownik polszczyzny XVI wieku*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
USJP – *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2003.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

SYLWIA KAWSKA (Gdańsk)

„TU ZA SŁUG GROMADY ORSZAK DOŚĆ SZKARADY". O ROLI ROBACTWA W DYSKURSIE WANITATYWNYM POEZJI POLSKIEJ SCHYŁKU RENESANSU I EPOKI BAROKU

On the role of worms in the *vanitas* discourse in the Polish poetry of the late Renaissance and Baroque periods

Abstract

The article discusses the role of vermin in the *vanitas* discourse in the Polish poetry from the late 16th until the 18th centuries. The introduction, using the example of *Żale nagrobne* by Sebastian Fabian Klonowic, shows the change in the manner of discussing death, which came about soon after the death of Jan Kochanowski, making it possible to return to the medieval visions of decomposition, enriched by that poet by a broad range of hideous things, symbols of vanity.

The second part of the paper discusses Baroque paintings of worms eating away the corpse based on selected works, and presents major poetic devices which are meant to convey the *vanitas* message. There are descriptions of metaphysical nature and ones showing the nothingness of existence in a purely earthly dimension.

The paper closes with remarks on exhausting the *vanitas* discourse using the worms imagery, the example of which are poems using the coffin hideousness in an erotic context.

Key words: Baroque, Renaissance, *vanitas*, corporeality, death, vermin, corpse, macabre, Jan Kochanowski, Sebastian Fabian Klonowic

Słowa kluczowe: barok, renesans, *vanitas*, cielesność, śmierć, robactwo, trup, makabra, Jan Kochanowski, Sebastian Fabian Klonowic

Motyw robaka, którego wanitatywne przesłanie ugruntowała Biblia, w historii literatury polskiej odegrał znaczącą rolę. Dzięki badaniom nad romantyzmem obecność kołatka, pszczół i innych mniejszych istot w twórczości wieszczów została zapoznana[1]. Te niewielkie stworzenia to także wielcy, acz niedocenieni bo-

[1] Zob. np.: W. Kubacki, *Zagadkowe pszczoły w „Irydionie",* „Ruch Literacki" 1963, z. 5-6, s. 235-241; Z. Stefanowska, *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów",* [w:] *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 289-311; A. Ważyk, *Cudowny kantorek*, Warszawa 1979; J. Kott, *Cudowny kołatek z Mickiewiczowskiego kantorka*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, wyb. T. Nyczek, t. 1: *Wokół literatury*, Warszawa 1991, s. 251-284; A. Nawarecki, *Mickiewicz i robaki*, [w:] idem, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów-Sosnowiec 1996, s. 63-82.

haterowie poezji staropolskiej poruszającej temat śmierci[2], gdzie lapidarna dosadność starotestamentowych wersetów z reguły przestała wystarczać i zyskała nową, silnie ekspresyjną oprawę w postaci deskrypcji czerwia wijącego się wśród trupiej zgnilizny[3]. Dlatego też spisywanie losów szkaradztwa w rodzimym piśmiennictwie warto uzupełnić. Z racji niemałej popularności tematu od końca XVI do XVIII stulecia celem niniejszego artykułu jest jedynie wstępne omówienie obrazów rozkładu ludzkiego ciała w swoiście pojętej liryce wnętrza, w której to toczące zwłoki robactwo stało się istotną składową dawnego dyskursu wanitatywnego[4].

Do przełomu w literackim sposobie mówienia o śmierci doszło pod koniec XVI w., krótko po śmierci Jana Kochanowskiego. Jego twórczość zagadnienia związane z kresem istnienia podejmowała w dość osobliwy sposób. Autor *Trenów* zmarłych nie traktował jako trupów, impersonalnego, uprzedmiotowionego i neutralnego truchła[5], lecz znane z imienia i nazwiska postaci[6]. W liryce renesansowego mistrza nieboszczyk nigdy nie stawał się obojętny, zawsze nosił piętno osobowe. W *Epitafium Kosowi* poeta, oddając hołd przyjacielowi, którego „umarłe ciało" – występujące tu jako metonimia konkretnej postaci, a nie zwłok czy nawet samej powierzchowności nieżywego – złożone zostaje do grobu,

[2] Przedmiotem zainteresowania w niniejszym tekście będą także inne stworzenia (m.in. żaby, żmije i owady), które według literackich opisów – jako istoty od czasów antycznych uważane za samorodne i powstające z materii martwej – również uczestniczyć miały w procesie rozkładu ciała ludzkiego. Zob.: J. Kott, *op. cit.*, s. 274-275. W filozofii chrześcijańskiej żaba stała się ze względu na udział w pośmiertnym rozkładzie symbolem zła, szatana i – podobnie jak żmija – nieczystości. Zob.: S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji: starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 351-356.

[3] W poezji staropolskiej stale obecne były oczywiście także bezpośrednie odniesienia do biblijnego motywu robaka (np. w zbiorach poetyckich Kaspra Miaskowskiego, Sebastiana Grabowieckiego czy też *Pokucie w kwartanie* Jana Andrzeja Morsztyna).

[4] Badaczy literatury dawnej owady i robaki interesowały na ogół z innych względów. Zob. np.: D. Kaczyńska, *Miłość i komary w literaturze antycznej*, [w:] *Miłość w literaturze i kulturze starożytnej Grecji i Rzymu. Materiały z międzyuczelnianej sesji studenckiej, Gdańsk, listopad 1998*, red. A. Witczak, A. Ługiewicz, Gdańsk 2001, s. 209-216; M. Hanusiewicz-Lavallee, *Miłość, pszczoły i bukoliki*, [w:] *Staropolskie arkadie*, red. J. Dąbkowska-Kujko, J. Krauze-Karpińska, Warszawa 2010, s. 49-63; R. Grześkowiak, *Pchła – zapomniany temat erotyczny*, [w:] idem, *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej*, Warszawa 2013, s. 143-201; A. Sieradzka, *Owady i erotyka. Foricenium „In culicem" (60) Jana Kochanowskiego i* [*Nagrobek*] *płeszce Jana Gawińskiego*, [w:] *Dobrym towarzyszom gwoli. Studia o „Foriceniach" i „Fraszkach" Jana Kochanowskiego*, red. R. Krzywy, R. Rusnak, Warszawa 2014, s. 93-105. Robactwu obszerną pracę poświęcił Marek Kawa (*„Ten, który toczy nasze dusze i ciała..." Robak i robactwo w kulturze i literaturze*, Toruń 2011), ale z racji szerokiego ujęcia tematu literaturze staropolskiej poświęcono tam jednak niewiele miejsca. O wanitatywnym obliczu robactwa i obrazach rozkładu zwłok jedynie na marginesie rozważań wspominają opracowania: D. Künstler-Langer, *Idea „vanitas", jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń 1993; J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wrocław 1994; J.K. Goliński, *Okolice trwogi. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski*, Bydgoszcz 1997; R. Grześkowiak, *Cmentarz jednego nagrobka. Zarys dziejów pewnego czterowersu Hieronima Morsztyna*, „Litteraria Copernicana" 2012, z. 1, s. 171-191.

[5] L.V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 9.

[6] Por.: K. Ziemba, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów"*, Warszawa 1994, s. 237.

w emocjonalny sposób wyrażał nie tylko smutek po stracie towarzysza, ale także podkreślał łączącą ich zażyłość:

Z żalem i z płaczem, acz za twe nie stoi,
Mój drogi Kosie, towarzysze twoi
W ten grób twe ciało umarłe włożyli,
Którzy weseli wczora z tobą byli[7].
(*Fraszki* I 31, w. 1-4)

Jak zauważa Kwiryna Ziemba, „ten wielki poeta śmierci nie jest raczej poetą zaświatów, podobnie jak nie jest poetą wnętrza grobu"[8]. Jan Kochanowski nie wprowadzał obrazów rozkładu ludzkiego ciała, a o jego pośmiertnych losach pisał w sposób całkowicie aseptyczny i lapidarny. Mogiła zdawała się chronić człowieka przed całkowitym zanikiem, w jej wnętrzu spoczywały natomiast jedynie kości – „nierozkładalne i nieomal wieczne"[9].

Ciało to namacalny dowód degradacji, jaka następuje po zgonie. Śmierć jawi się jako najgorsze ze wszystkich przerwań, ponieważ pozostawia „poniżającego i odrażającego trupa", który staje się symbolem nieobecności i jednocześnie zapowiedzią rychłego rozkładu[10]. Renesansowy twórca, nie pozbawiając umarłych osobowości, konsekwentnie nie ukazywał także ich somatyczności, tak brutalnie odbierającej indywidualność w czasie pośmiertnej dezintegracji. Tracąc swoją fizyczność, zyskiwali oni chociażby pamięć i obecność na kartach dzieł czarnoleskich. Poezja chroniła przed odejściem w nicość, ale podobną funkcję u Kochanowskiego miały właśnie także kości.

Autor *Trenów* dokonywał znamiennego opuszczenia. Pomijał proces gnicia, który utwierdza fakt śmierci, starał się natomiast zachować jedynie gładką i trwałą pozostałość po zmarłym, czyli szkielet[11]. Kości stawały się znakiem obecności nieżyjącego: jako jedyny element somatyczny potrafią się bowiem oprzeć nieubłagalnemu działaniu czasu. Były one nadzieją na trwanie i zarazem ucieczką od gnicia. Mimo iż w rzeczywistości bardziej martwe od przywracanego naturze podczas rozkładu ciała symbolicznie stanowiły niezniszczalną „podporę życia", którego przemijalności i kruchości się nie akceptuje[12]. Toteż w zupełnie aseptycznych opisach Kochanowski, tak często wyrażający w swej liryce obawę przed niestałością Fortuny, czynił z ludzkiego szkieletu nośnik pamięci i ostoję niezmienności[13].

W 1584 r. autor *Trenów* i niedościgły piewca rozpaczy po zmarłym odchodzi z tego świata, a smutek i chęć upamiętnienia jego zasług okazały się literackim

[7] Cyt. za: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, wyd. 5, Warszawa 1967. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

[8] K. Ziemba, *op. cit*., s. 97.

[9] Ibidem, s. 237.

[10] L.V. Thomas, *op. cit*., s. 5.

[11] Ibidem, s. 94-95.

[12] Ibidem, s. 95.

[13] Zob. np.: *Nagrobek Mikołajowi Trzebuchowskiemu* (*Fraszki* II 67); *Muza*, w. 15-18.

wyzwaniem. Funeralny dyskurs Jana Kochanowskiego zdominował lirykę renesansową, przez pewien czas stanowiąc wzór dla pisarzy parających się tego rodzaju twórczością, ale też niejako zastopował w rodzimej poezji karierę obrazów odwołujących się do sztuki *transi*, popularnej w Europie zwłaszcza w XIV-XVI w.[14] Naśladowcy, mimo jeszcze świeżych wpływów muzy czarnoleskiej, śmierć przedstawiali już w zgoła inny sposób[15]. Zadania podjął się m.in. Sebastian Fabian Klonowic, komponując *Żale nagrobne na ślachetnie urodzonego i znacznie uczonego męża, nieboszczyka Pana Jana Kochanowskiego*. Późnorenesansowy pisarz nie tylko wielokrotnie schlebiał swemu mistrzowi i opłakiwał stratę, ale także wyraźnie nawiązywał, układając chociażby swe utwory w cykl, do *Trenów*. Silne zależności można również odnaleźć na płaszczyźnie językowej i stylistycznej. Jego funeralny dyskurs przybrał już jednak zupełnie inny kształt. Nie tylko powracał do popularnych w średniowieczu obrazów gnijącego ciała ludzkiego[16], ale też uzupełniał je bogatą galerią szkaradztwa pojętego jako znak śmierci, destrukcji i marności. W *Żalu VIII*, posiadającym dwudzielną kompozycję zdeterminowaną różnymi obrazami rozkładu, ważną rolę – przede wszystkim symboliczną, ale też kompozycyjną – odegrało właśnie robactwo.

W pierwszej części utworu Klonowic przedstawił proces gnicia zachodzący w naturze[17]. Odnosząc się do idei samorództwa zwierząt, wpisał egzystencję istot najmniejszych w cykl przemian przyrody. Pszczoły nie są bytem odrębnym, „rodzą się" z innego stworzenia[18] – ich żywot to element procesu odwiecznej odnowy:

Któż by rzekł, iż bykorodne tak się pszczoły rodzą,
Z martwego wołu pochodzą.
Czerwie, które ciało wołu robotnego toczą,
W płowe się skrzydła obłoczą,

[14] Zob.: Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2011, s. 120-133.

[15] Zob. szerzej: J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.),* Warszawa 1965; A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992; T. Banasiowa, *Tren polityczny i funeralny w poezji polskiej lat 1580-1630*, Katowice 1997. Por.: R. Grześkowiak, *Cmentarz jednego nagrobka...*, *op. cit.*, s. 174. Inni poeci tego okresu również wprowadzali obrazy szkaradztwa toczącego ciało, ale ich deskrypcjom daleko do śmiałości Klonowica. W trenach Tobiasza Wiszniowskiego odnajdziemy „sprosne robactwo" (*Treny*, oprac. J. Wójcicki, Warszawa 2008, s. 83: XXI, w. 117-118), a w *Neni żałobnej* Szymona Szymonowica ciało Łazarza wystawione zostaje na pastwę „zgnilizny i pokarm robaków" (cyt. za: W. Ryczek, *Cieniom poety teologa. O nieznanym łacińskim epicedium Jana Rybińskiego (1585),* „Ruch Literacki" 2015, z. 2, s. 133, przyp. 20).

[16] Zob. np.: J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posłowie S. Herbst, t. 1, wyd. 2, Warszawa 1967, s. 251-274.

[17] W *Żalu IX* Klonowic przedstawił natomiast obraz dwóch grobów: złych poetów (Hiponaksa i Archilocha), nad którym latają symbolizujące śmierć szerszenie i osy, oraz dobrego poety (Jana Kochanowskiego), jaki otaczają „pszczółek roje" przypominające o nieśmiertelności poezji. Zob.: M. Barłowska, *„Nasz Kochanowski". Studia z recepcji poety w wieku XVII*, Katowice 2014, s. 92.

[18] Pszczoły w utworach Wergiliusza i Pliniusza również miały rodzić się w sposób aseksualny, tj. z gnijącego ciała wołu, w związku z czym popularne było przekonanie o ich czystości. Zob.: M. Hanusiewicz-Lavallee, *op. cit*., s. 51-52.

Więc jako był robotnikiem on przodek rogaty,
Tak też rój z prace bogaty[19].
(*Żal VIII*, w. 27-32)

Śmierć nie jest tu ostatecznością. Natura hojnie wynagradza konieczność przywdziania odmiennej postaci. Czerwie otrzymują piękne, „płowe" skrzydła. Larwy z kolei przeistaczają się w pszczoły, dziedziczące po wole jego najważniejszą cechę – pracowitość.

Czerw staje się tu symbolem przejścia. Istnieje jako byt pośredni, zawieszony między materią żywą i martwą. Los – nawet najniżej usytuowanych w hierarchii istnień stworzeń – daje nadzieję i pociechę:

Owa nierozumne rzeczy mają swe nadzieje,
Że ich zgoła nie rozwieje
Wiatr po śmierci, lecz zostaną w części albo w cale,
Przestaną wżdy, acz na male –
(*Żal VIII*, w. 45-48)

Klonowic, nawiązując do hołdującej idei złotego środka i stoickiego umiaru liryki Kochanowskiego („Przestaną wżdy, acz na male"), wykorzystał formułę czarnoleską w zupełnie nowym kontekście. Gra toczy się już nie o to, jak postępować w życiu, ale by w ogóle trwać.

Człowiek, stawiając się za życia ponad naturą, po zgonie ulega degradacji poprzez rozkład ciała, w którym udział biorą istoty najmniejsze. Kontrastowe zderzenie dwóch obrazów, a więc opisów pośmiertnych losów ciała zwierząt i ludzkiego, dodatkowo poprzedza dydaktyczne napomnienie, boleśnie rozwiewające nadzieje:

A my, co się potentaty i mądrymi czyniem,
Wskoro się raz powiniem,
Już nas tu żaden na świecie znajomy nie pytaj
Ani się już z nami witaj,
Bo kto za elefantowę zajdzie tam raz bronę,
Nie wróci się na tę stronę.
Już tam śpi sen wiekuisty, nikomu na jawi,
Co się tam dzieje, nie zjawi,
Lecz między czczemi cieniami w cyprysowym gaju
Milczy tam, w milczącym kraju.
(*Żal VIII*, w. 51-60)

Poeta, odnosząc się do *Trenów* Jana z Czarnolasu, ukazuje ostateczny wymiar kresu ludzkiej egzystencji. Śmierć to tajemnicza sfera cieni i milczenia. Dążenie do ekspresji obrazowej, tak obce Kochanowskiemu, determinowało wprowadzenie w drugiej części utworu – *nota bene* jako jednego z niewielu w całym cyklu

[19] Cyt. za: S.F. Klonowic, *Żale nagrobne na ślachetnie urodzonego i znacznie uczonego męża, nieboszczyka Pana Jana Kochanowskiego*, Kraków 1585, k. C_2r-C_3v (egz. BJ, sygn. St. Dr. Cim. 5144). Wszystkie cytaty za starodrukiem.

pozbawionego bezpośredniego wspomnienia postaci mistrza – przerażającej wizji rozkładającego się trupa:

Ciało próchnu i czerwiowi z dawna odkazane
Musi pewnie być oddane.
Mózg, niegdy rozumu stolec, choć w kościanej czaszy
(Gdy powiem, wezdrgną się naszy),
Brzydka żaba opanuje, zasiędzie to mieśce,
Co teraz w niebo wzlecieć chce,
A zimny wąż przez pacierze na chrzypcie przesięże,
Co się tam z szpiku zalęże.
Tać jest nasza kondycyja, kiedy polężemy
A z światem się rozprzężęmy.
(*Żal VIII*, w. 61-70)

Marne ciało ludzkie zgodnie z przeznaczeniem oddane zostaje we władzę „próchnu i czerwiowi". Gnicie, jakie Klonowic przedstawił w najbardziej przerażającym fizjologicznie momencie, prowadzi do nieuchronnej destrukcji trupa i równocześnie odsłania niekończącą się pracę życia[20]. Czerwie, żaby oraz żmije opanowują martwe ciało i przywracają je z powrotem przyrodzie. „Kościana czasza" doskonale chroniąca za życia mózg, jaka dla Kochanowskiego byłaby zapewne ostoją pamięci i symbolem człowieczeństwa, tu przestaje spełniać swoje funkcje. Narząd odpowiadający za rozum, dzięki któremu stawiamy się ponad światem zwierzęcym, ulega degradacji. Wąż z kolei trawi prawie niezniszczalny przecież dla Jana z Czarnolasu szkielet. Trup poddany zostaje brutalnemu mechanizmowi dezintegracji-odzyskania[21]. Nie ma już nadziei na zachowanie człowieczeństwa czy też perspektywy przejścia w inny byt. Istoty najmniejsze wykonują wyrok Opatrzności, brutalnie odzierając szczątki ludzkie z resztek godności i indywidualności.

Wprowadzenie w *Żalu VIII* robactwa i wpisanie go w dyskurs wanitatywny było istotnym odejściem od dykcji czarnoleskiej. Jednocześnie stało się też wyraźnym sygnałem dokonującej się pod koniec XVI w. zmiany w sposobie mówienia o śmierci, zapowiadającej barokową makabrę. Spojrzenie na umarłego uważa się za jedno z najbardziej szokujących doświadczeń[22]. Sztuka makabryczna dodatkowo owo doświadczenie intensyfikowała, pokazywała proces rozkładu dokonujący się pod ziemią, bazując bardziej na tworach wyobraźni niż obserwacji[23]. Wywołujące traumę obrazy zwłok i plugastwa je pożerającego przypominają o marności istnienia, skłaniają żywych do refleksji nad sensem własnej egzystencji[24]. Klono-

[20] L.V. Thomas, *op. cit*., s. 19. Szerzej w niniejszej pracy na temat poszczególnych faz rozkładu na s. 21-27.

[21] Ibidem, s. 19.

[22] Ibidem, s. 20.

[23] Zob.: Ph. Ariès, *op. cit*., s. 138.

[24] Por.: J. Białostocki, *„Vanitas". Z dziejów obrazowania idei „marności" i „przemijania" w poezji i sztuce*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 122; L.V. Thomas, *op. cit*., s. 58.

wic wizji robactwa żerującego na ludzkich szczątkach nadał wymiar metafizyczny, napominając o Boskich prawach:

Nalepiej ten kurka strzelił, co się niebieskiego
Bał Ojca i Pana swego.
Na on świat z dobrym sumieniem pięknie się wyprawił,
Tu dobrą sławę zostawił;
Chwalił usty swemi Pana i potomstwo późne,
Nie jest prace jego próżne.
(*Żal VIII*, w. 71- 76)

Pisarz, przypisując istotom najmniejszym dwie odmienne role, skontrastował je ze sobą. Pierwsze z nich, czyli te, które ma w swej pieczy natura, symbolizują przejście, dając optymistyczną wizję celowości przemian. Rodząc się ze śmierci, nicują one esencję życia. Drugie natomiast, odnosząc do sfery *sacrum*, ukazują dobitnie kruchość nie tylko cielesności, ale ludzkiego istnienia w ogóle; jednocześnie napominają, że przed całkowitym unicestwieniem chronić może jedynie wiara, ocalając duszę. Ukazaniu metafizyki, służy tu obfite epatowanie fizycznością rozkładu. Ten właśnie obraz robactwa toczącego zwłoki po śmierci i przypominającego o marności życia doczesnego, skłaniający do głębszej refleksji nad wartościami eschatologicznymi, zrewaloryzowany i odświeżony przez Sebastiana Fabiana Klonowica, zagości na dłużej w polskiej poezji.

Literackiej karierze szkaradztwa w XVII i XVIII w. sprzyjała barokowa skłonność do efektowności w obrazowaniu poetyckim. Robactwo stało się uniwersalną figurą kumulującą zaczerpnięte z Biblii, podstawowe dla idei *vanitas* sensy. Z jednej strony przypominało o marności ludzkiej egzystencji wobec śmierci i Boga, jakiej znakiem stał się rozkład ciała, a z drugiej strony konotowało wyobrażenia związane z karami piekielnymi, budząc odrazę i lęk. Ponadto uświadamiało bezcelowość pogoni za dobrami ziemskimi, przemijalność bogactw i godności, fizyczną kruchość człowieka. Dyskurs wanitatywny zyskał więc nowych bohaterów.

Opisy robactwa o charakterze metafizycznym odnajdziemy przede wszystkich w silnie rozwijającej się u progu epoki baroku, zwłaszcza w kręgach kontrreformacyjnych, literaturze o przesłaniu religijnym, gdzie ukazując pośmiertną cielesną nicość, istoty te nakłaniały żywych do powrotu na drogę prowadzącą do zbawienia. Okropnościami rozkładu sugestywnie epatowali jezuici np. w dydaktykach dobrej śmierci[25]. Wzmianki o szkaradztwie toczącym zwłoki przewijają się już w kazaniach Piotra Skargi[26], a z czasem uznanie zaczął zdobywać choćby włoski traktat Giovanniego Battisty Maniego, jaki propagował poetykę oddziału-

[25] Zob. szerzej: R. Grześkowiak, *Cmentarz jednego nagrobka*..., *op. cit.*, s. 174-178.

[26] Zob. np.: P. Skarga SJ, *Kazanie na pogrzebie królowej polskiej Anny z Rakus*: „Gdy z rozkosznika zstaje się zgniły, z mocarza i wojownika na ziemi poległy, z pana bogatego nędznik ubogi. On, przed którym świat drżał, pośmiewiskiem się wszytkich zstaje. On, którego wojska mocne obtaczały, od wszytkich opuszczony, w ziemię się na zgniłość i roztoczenie robaków kładzie". Cyt. za: R. Grześkowiak, *Cmentarz jednego nagrobka*..., *op. cit*., s. 176, przyp. 14.

jącą na kuszące do grzechu zmysły[27]. W XVII w. sławą cieszyły się także wykłady o czterech rzeczach ostatecznych, przedstawiające m.in. obrazowe wizje kar piekielnych[28]. Poeci należący do kręgu wpływów Towarzystwa Jezusowego (np. Paweł Simplicjan, Hieronim Morsztyn, Jakub Łącznowolski czy Józef Baka), tudzież innych środowisk zakonnych (jak związany z reformatami Klemens Bolesławiusz) skwapliwie podchwycili pomysł grobowych obrzydliwości, a robactwo umocniło swoją pozycję wanitatywnego znaku o metafizycznym charakterze.

W 1601 r. Simplicjan wydał tom *Manelle duchowne*, gdzie w jednym z utworów zamieścił opis rozkładających się zwłok:

Człowiek jeden z nabożności
Patrzył na człowiecze kości.
Rzekła mu ogniła głowa:
„Patrzajże, człowiecze, na mię,
Oto masz swej śmierci znamię.
[...]
Roztoczyły czerwie ciało
I znamię go nie zostało.
Strawili robacy żyły,
Spróchniał mózg, oczy wygniły.
[...]
Tak, żem została gomołą,
Żadną, brzydką, nędzną, gołą.
Toć prawdziwa historyja,
Będziesz takim, jako i ja”[29].
(w. 1-6, 11-14, 19-22)

Pierwszy dystych zakreśla poetycką perspektywę – grób z całym robaczywym sztafażem rozkładu, a także wskazuje na religijny wymiar obrazu. Do żyjącego przemawia czaszka. W jej sugestywnym opisie szczególną rolę przypisano szkaradom jako sprawcom unicestwienia o charakterze totalnym. Deskrypcję uzupełnia napomnienie pojawiające się w tym krótkim fragmencie dwa razy: „Oto masz swej śmierci znamię” oraz „Będziesz takim, jako i ja”. „Takim”, czyli szkaradnym, odrażającym, mizernym i ogołoconym. Trudno o lepszą esencję marności! Cielesna nicość, wywołując lęk, skłania ku wartościom trwałym.

Hieronim Morsztyn, który był jednym z największych piewców uroków świata doczesnego w dobie staropolskiej, jak nikt inny potrafił również oddać jego marność. Wychowanek kolegium jezuickiego w Braniewie, ukazując małość

[27] *Katownie więzienia piekielnego obrazami i przykładami wyrażone* G.B. Manniego dodane zostały do drugiego wydania *Przeraźliwego echa* K. Bolesławiusza (1674 r.) i składały się z 13 rozdziałów, uzupełnionych drzeworytami obrazującymi męki piekielne. Zob.: J. Sokolski, *op. cit*., *passim*; J.K. Goliński, *op. cit*., s. 173-175.

[28] Zob. np.: J. Sokolski, *op. cit*., *passim*.; J. Kowzan, *Quattuor hominum novissima. Dzieje serii tematycznej czterech rzeczy ostatecznych w literaturze staropolskiej*, Siedlce 2003.

[29] Cyt. za: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wyb., wstęp i komentarze A. Vincenz, oprac. tekstów i bibliografii M. Malicki, Wrocław 1989, s. 305-306 (BN I 259).

ziemskiego istnienia z perspektywy eschatologicznej w wierszu *Na toż*, po wyliczeniu dóbr materialnych i uciech wykorzystał właśnie grobowe obrzydliwości z robactwem włącznie:

> tak świat fraszka, kto wspomni na to, że stworzone
> z ziemie ciało w proch się zaś obróci, a w grobie
> będzie strawą robactwa. Jako tu kto sobie
> pościele na tym świecie, tak się wyśpi zgoła
> tam, gdzie go niehamowne śmierci stawią koła[30].
> (*Na toż,* w. 12-16)

Autor *Światowej Rozkoszy* symbolem nietrwałości ziemskich dóbr i wartości uczynił ciało ludzkie. Kruchość ma tu różne oblicza i wymiary, ale najdosadniej oddaje ją pośmiertna wizja zwłok opanowanych przez stworzenia najniższe. Ten gorzki, bo przyczyniający się do śmiechu przez łzy, obraz skłonić ma do podążania za przestrogą z ostatniej części wiersza. Na doczesność należy spojrzeć z perspektywy chrześcijańskiej wizji życia wiecznego:

> kto żyjąc, śmiechy stroił, ten bolesną karę
> po śmierci odnieść musi, a kto tu wylewał
> łzy za grzechy na ziemi, będzie w niebie śpiewał.
> (*Na toż,* w. 22-24)

Robactwo, będące nośnikiem metafizyki, szczególnie wymownie prezentowało się w konceptystycznych zestawieniach, opartych na kontraście między urodą kobiety za życia i ohydą jej ciała po śmierci[31]. Dziewczęce piękno, tak chętnie opiewane przez poetów staropolskich, unicestwiają szkarady, odbierając mu powab i pokazując ulotność wdzięków kuszących do grzechu. W nagrobku *Światowej* Jana Gawińskiego spojrzenie w głąb trumny pięknej damy, brutalnie ujawniając kruchość uroków niewieścich, przypomina o wartościach trwałych:

> Kto tu leży? Rozkoszy skład, parafijanka
> niegdy Cypru, młodzi wab, światowa kochanka.
> Zajrzmy w trunę. O, przebóg, ten-li to wab wabi
> owad sprosny, robactwa, myszy zgiełk i żabi?[32].

---

[30] Cyt za: H. Morsztyn, *Światowa Rozkosz z Ochmistrzem swoim i ze dwunastą służebnych panien,* wyd. A. Karpiński, Warszawa 1995. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

[31] Józef Bartłomiej Zimorowic wykorzystał natomiast kontrast między męską urodą a widokiem ciała młodzieńca po śmierci, redukując jednak perspektywę metafizyczną. Poeta o makabrycznej wyobraźni, by wzbudzić strach przed śmiercią i pokazać marność cielesną, obdarzył robactwo „zgniłymi zębami" czy też „pyskiem brzydkim". Zob.: idem, *Sielanki nowe ruskie*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1999 (BN I 287): *Roczyzna*, w. 101-104, 283-286, 289-292. Wszystkie cytaty za tym wydaniem. Por.: G. Raubo, *O ciele, marności i wzgardzie świata w poetyckiej refleksji czasów baroku*, „Studia Muzealne" 2000, z. 19, s. 9-10.

[32] Cyt. za: J. Gawiński, *Sielanki z Gajem zielonym*, wyd. E. Rott, Warszawa 2007, s. 100.

Podobnie Jakub Łącznowolski, ganiąc kobiece skłonności do ulegania grzesznej modzie i upatrując w tym źródła wszelkich nieszczęść, napisał *Nowe zwierciadło, modzie dzisiejszego stroju akomodowane*. Jednym z koronnych argumentów za koniecznością oparcia się ponętnej damskiej fizyczności stała się właśnie deskrypcja ciała toczonego przez plugastwo. Autor sparafrazował tu epizod z żywota błogosławionego Franciszka Borgii (znany choćby z *Żywotów świętych* Piotra Skargi), gdy przyszły generał jezuitów na widok pośmiertnego rozkładu pięknej cesarzowej porzucił światowe pokusy[33]. Takiej dozy obrzydliwości i takiego „bankietu" robactwa wszelkiej maści polska poezja wcześniej nie znała[34]. Rolę dziewczęcych ozdób przejmują tu „gadziny", a podkreślane w staropolskich deskrypcjach żeńskiej urody elementy (piersi, rumiana cera, oczy) świecą „szkaradnym" blaskiem. Enumeracji damskich wdzięków towarzyszy wyliczenie istot dokonujących ich destrukcji[35]:

„Tyżeś to, Izabello, tyżeś cesarzowa?
Skądże na ślicznym ciele ta postawa nowa?
[...]
Onę, która cesarsko, hojnie częstowała,
Patrz, jak hojnym robactwu bankietem się zstała!
On<ę>, co się od złota, od pereł świeciła,
Ach, niestety, jak strasznie gadzina pokryła!
Z dołków, gdzie były oczy, żaby wyglądają,
Po twarzy zaś zropiałej jaszczurki biegają.
Świerczki, w uszach gospodą, do mózgu szturmują.
Śliskie węże po kiszkach pasmami się snują.
Pędracy drogie perły z szyje wypychają,
Za perły z siebie samych ozdoby dodają.
Miasto manel na ręku pieszczonych padalce,
Szarpają piersi na drobne kawalce,
Szczurcy wespół z myszami z włosów gniazda wiją,
Wiele innych robactwa, ropą żyjąc, tyją.
(*Heraklit*, w. 283-284, 299-312)

Paraliżujący wręcz efekt strachu, uzyskany dzięki technice kontrastu, autor dodatkowo wzmaga, wyjątkowo sugestywnie „ożywiając" plugastwo. Nieskończone zastępy wszelkiego rodzaju stworzeń nie tylko wiją się i pełzną, ale też

[33] Zob.: J. Łącznowolski, *Heraklit*, [w:] idem, *Nowe zwierciadło, modzie dzisiejszego stroju akomodowane*, oprac. P. Borek, E. Wrona, Warszawa 2013, s. 42-43, obj. do w. 278, 283-322. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

[34] Przerażającą deskrypcję pióra Łącznowolskiego można porównać jedynie, jak się zdaje, z portretami czterech diabłów wczesnobarokowego poety, Hieronima Morsztyna (*Historyja ucieszna o królewnie Banialuce*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 2007: V, w. 155-216). Z kolei później robaczy „bankiet" na rozkładającym się ciele ludzkim, wyraźnie zaznaczając jego wanitatywne przesłanie, opisał K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo trąby ostatecznej*, wyd. J. Sokolski, Warszawa 2004: I 5, w. 329-384. Wszystkie cytaty za tym wydaniem. Por. też: S.H. Lubomirski, *Poezje zebrane*, wyd. A. Karpiński, t. 1: *Teksty*, Warszawa 1995, s. 313 (*Decymka pieśni pokutnych*: III, w. 26-37).

[35] W *Nowym zwierciadle* odnaleźć można także obrazy, w których robactwo degraduje ciało w ramach kary Bożej – np. *Heraklit*, w. 663-709; *Demokryt*, w. 119-158.

skrzeczą i piszczą, oddziałując na kolejne zmysły, by wzbudzić odrazę i przerażenie.

Sprzyjającą ukazaniu metafizycznej roli robactwa poetykę deskrypcji angażującą zmysły wykorzystał także Klemens Bolesławiusz. W *Przeraźliwym echu trąby ostatecznej*, gdzie motyw robactwa jest stale obecny, śmiertelna wręcz brzydota piekielnych diabłów wynika z „przyodziania" ich w odstręczające plugastwo[36]:

> Bo jak brzydliwe są one poczwary
> przybrane w straszne larwy i maszkary!
> Śmierć teraz pewna widzieć by jednego
> czarta sprośnego.
> (IV 2, w. 89-92)

Rażące wzrok swą szpetotą istoty stają się nie tylko znakiem wanitatywnym, będącym jednocześnie przestrogą przed pośmiertną karą, ale też atrybutem szatanów[37]. Wrażenie lęku zintensyfikowane zostaje następnie poprzez odniesienie do kolejnego zmysłu i skojarzenie budzących awersję pędraków z odstraszającym zapachem rozkładu:

> Cuchną kałuże nigdy nie spuszczane;
> o, jako śmierdzą gnoje nieskrzybane,
> pędracy w wrzodach, ropy rozcieczone,
> i zaśmierdzione!
> (IV 2, w. 141-144)

Najwyraźniej metafizyczna siła robactwa widoczna jest w tekstach barokowych, nawiązujących do średniowiecznych sporów Duszy z Ciałem. Plugastwo wszelkiej maści przyjęło tam rolę wykonawców srogiej kary za grzechy doczesne obejmującej zarówno ludzkie trzewia, jak i ducha[38], co jeszcze silniej przemawiać miało za koniecznością nawrócenia. Przykładem może być anonimowa *Rozmowa Dusze potępionej z Ciałem swoim* z 1634 r.[39] W ramach wyroku szkarady atakują najpierw najbardziej delikatne oczy: „Już nie drzesz z ubogiego. Jak na gwałt się toczy / Robactwo na łupieżcę – szturm napierwszy w oczy" (k. A_3v)[40]. Rozkład to fizyczna męka, a oprawca nie zna litości: „Mnie już nienasycony gwałtem robak

[36] By wzbudzić strach w czytelnikach baśniowej opowieści, w robactwo wyposażył diabły także H. Morsztyn, *Historyja ucieszna...*, *op. cit*. (V, w. 155-216).

[37] Wszelkiego rodzaju robactwo, płazy i gady w utworach barokowych nie tylko były częścią kar piekielnych, uznawano je nawet za specyficzne wcielenie samych diabłów. Zob.: J. Sokolski, *op. cit*., s. 147-216; M. Kawa, *op. cit*., s. 148-169.

[38] Zob.: J. Kott, *op. cit*., s. 271-279.

[39] Robaki trawiące Duszę i Ciało odnajdziemy także we wcześniejszym przekładzie tego sporu: P. Simplicjan, *Rozmowa Dusze z Ciałem*, [w:] idem, *Wizerunk człowieka umierającego*, wyd. 4, Kraków 1629. Por. też: K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo...,* s. 39-65: II (*Echo drugie* [...] *abo Utarczka Dusze ludzkiej z Ciałem po śmierci*).

[40] Cyt. za: *Rozmowa Dusze potępionej z Ciałem swoim, od Biernata świętego napisana i na polski wiersz przełożona*, Kraków 1634, k. A_2r-C_2r (egz. BN PAU i PAN w Krakowie, sygn. Cim. 2725). Wszystkie cytaty za starodrukiem.

toczy" (k. B_1v). Sytuację Ciała po śmierci oddaje także charakterystyczne zestawienie dóbr posiadanych za życia ze zgnilizną rozkładu:

> Miasto jedwabiów, złota i drogich kamieni,
> Miasto pałaców szumnych, win i potraw drogich –
> Zgniłość, robactwa roje, kupa gadzin srogich,
> (k. B_3v)

Dialog przerywają diabły, które fundują potępionej Duszy męki z udziałem odstręczających istot: „Drudzy w gębę plugastwo i gnój brzydki tkali, / A miasto całowania zębami kąsali" (k. B_4r).

Sława obrazów robactwa toczącego zwłoki o wymiarze metafizycznym nie ginie w liryce barokowej nawet, gdy epoka chyli się ku końcowi. Szczególnie chętnie korzystały one wówczas z motywu szkaradztwa jako pośmiertnej kary lub czyniły z niego symbol grzechu[41]. Przywoływany już Bolesławiusz w utworze przedstawiającym męki piekielne dał opis przerażającej sceny rozszarpywania przez węże intymnych części ciała grzeszników, „nagradzanych" w ten sposób za rozpustę:

> Wstydliwe także miejsca wężowie kąsali,
> niskie zaś części brzuchów na sztuki szarpali,
> tak mężczyzn, jak białychgłów, wywłócząc wnętrzności,
> płacąc im niewstydliwe ciała lubieżności.
> (V 6, w. 301-304)

Z kolei Józef Baka w *Uwagach rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*, opisując spustoszenie, jakie już za życia czyni w duszy nieprawość, i nakłaniając jednocześnie do pokornej spowiedzi, przyrównuje grzech do wyjątkowo natrętnego i nieustępliwego „robaka sumienia":

> Raróg, straszydło grzech i plemię piekielne,
> Jaszczur, jaszczurka tym sroższa, że subtelne
> Monstrum, padalec, w płaszczyk dobra uwity
> Je, gryzie, rani robak sumienia skryty[42].
> (*Do czytelnika*, w. 9-12)

Metafizyczne obrazy czerwi toczących rozkładające się zwłoki ludzkie wyraźnie królowały w staropolskim dyskursie wanitatywnym. W ich cieniu pozostawały wizje robactwa ukazujące czysto doczesny wymiar małości istnienia. Liryka średniowieczna, do której nawiązywała poezja XVII stulecia, wskazywała,

[41] Nawiązując do Księgi Izajasza, motyw robactwa jako pośmiertnej kary za grzechy wyzyskał już Erazm Otwinowski, *Pisma poetyckie*, wyd. P. Wilczek, Warszawa 1999, s. 148: *Robak nieumierający. Mar. 9*. Por. np.: K. Bolesławiusz, *Przeraźliwe echo...*, *op. cit.* (IV 1, w. 73-76; IV 3, w. 169-184, 221-228).

[42] Cyt. za: J. Baka, *Poezje*, oprac. A. Czyż, A. Nawarecki, Warszawa 1986. Wszystkie cytaty za tym wydaniem. Zob. też np.: *Żądza większej chwały boskiej*, w. 13-15.

że gnicie nie jest dziełem ziemi i swój początek bierze we wnętrzu człowieka. Wpajany przez kaznodziejów zarówno w wiekach średnich, jak i w dobie kontrreformacji strach przed piekłem nie niwelował natomiast przywiązania do życia doczesnego i świadomości bolesnej klęski, na którą skazane jest ludzka egzystencja – ów dramat podkreślać miała właśnie makabryczność deskrypcji[43]. Barok w związku z dokonującymi się wówczas odkryciami naukowymi, zwłaszcza medycznymi, w sposób szczególny zmierzyć się musiał także z zagadnieniem cielesności. Epoka ta jednocześnie pokazała w śmiałych erotykach uciechy z niej płynące, a w poetyckich relacjach z sekcji zwłok czy opisach trupiego rozkładu odsłoniła jej nicość. Wyzyskujące perspektywę somatyczną wizje robactwa żerującego na gnijących szczątkach odnaleźć można w tekstach poetów o swobodniejszym podejściu do kwestii religijnych.

Cytowany wcześniej Hieronim Morsztyn, znany przede wszystkim jako twórca erotyków, w epigramacie składającym się z zaledwie czterech wersów zrewaloryzował uroki życia bogacza, wyzyskując perspektywę pośmiertnych losów jego ciała:

Breła ziemie mój zamek, a pokój tarcica,
na łokieć w ziemię mój sklep i moja piwnica;
poduszka twardy kamień, ubiór gnoju szmata,
robak sługa – to wszystka korzyść tego świata.
(*Mors ultima linea rerum*)

Technika kontrastu demaskuje doczesność, której uciechy są przemijalne, nietrwałe i złudne. Robactwo przyrównane do licznej służby ukazuje miałkość ziemskiego blichtru. Epigramat stanowił niejako streszczenie innego Hieronimowego utworu – *Nagrobka potentatowi*[44], a oba teksty w przeredagowanej formie weszły w skład *Światowej Rozkoszy*. Podobnie jak u Klonowica bohaterem owego wiersza stał się możny „potentat":

Tu za sług gromady
Orszak dość szkarady:
Około stoją robacy z żabami,
Pasąc się ciała zgniłego członkami[45].
(*Nagrobek potentatowi*, w. 13-16)

Znów kontrast odsłania brutalną prawdę o ludzkiej małości[46]. Ta swoiście pojęta *pompa funebris a rebour*, gdzie rzesze ziemskich uniżonych poddanych

[43] Ph. Ariès, *op. cit.*, s. 130-140.

[44] Zob. szerzej: R. Grześkowiak, *„Halcydis", ostatnia spośród „Roksolanek" Szymona Zimorowica. Szkic genealogiczny*, „Rocznik Przemyski" 1998, z. 1, s. 39-50.

[45] Cyt. za: H. Morsztyn, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie R. Grześkowiak, Wocław 2016, s. 13-15 (BN I 326).

[46] Por.: P. Stępień, *Hieronim Morsztyn (ok. 1581 – ok. 1623): śmierć – groza i nadzieja*, [w:] idem, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci. Hieronim Morsztyn – Szymon Zimorowic – Jan Andrzej Morsztyn*, Warszawa 1996, s. 39-40.

nagle zamieniają się w „gromady" plugastwa, dojmująco oddaje ludzką „wielkość". „Robacy z żabami" tworzą pośmiertny „orszak", którego widok wywołać miał przerażenie. Lęk z kolei skłaniał do smutnej refleksji nad obłudnością świata, który zwodzi i kusi swym ulotnym pięknem:

Świecie obłudny, taż twoja zapłata.

Marność jest nad marnościami
Ten świat z swoimi pompami,
A przecię ludzi tak wiele
Każe na[ń] hardzie i śmiele.
(*Nagrobek potentatowi*, w. 20-24)

Jeszcze śmielej w wanitatywnym obrazowaniu doczesności poruszał się Bartłomiej Zimorowic. Autor bezpośrednio wprowadził bowiem odniesienie „rodzinne" – robactwo wystąpiło w roli „braci mniejszych":

O, prędkoś sobie za powinowactwo
Namilsze przybrał plugawe robactwo!
Owad podziemny, węże i gadzina
To twoi krewni teraz i rodzina.
Twoi to bracia teraz i rodacy:
Smród, zgniłość, mszyca, czerwie i pędracy!
(*Roczyzna*, w. 297-302)

Zimorowic dzięki familiarnej zmianie perspektywy dosadnie oddał nicość człowieka, a opis nabrał niezwykłej śmiałości, maksymalizując uczucie obrzydzenia nie tylko cielesnością, ale także światem doczesnym w ogólności.

Górnolotność wanitatywnego dyskursu przypisującego istotom najmniejszym tak podniosłą rolę, z którą w parze szła niesłabnąca popularność, rychło się opatrzyła[47]. Barokowa poezja zna utwory, w których odnajdziemy śmiałe próby jego swoistej rewaloryzacji. Takie zamiary przyświecać mogły nowatorskiemu wykorzystania trumiennych istot w celach erotycznych[48]:

„Garść ziemie to mój posag, weselne odzienie –
Prześcieradło, wyprawa – trunna i kamienie.

[47] O powszechności dyskursu wanitatywnego z udziałem robactwa w poezji barokowej świadczyć może wyzyskanie go nawet w okolicznościowych drukach pogrzebowych o charakterze panegirycznym, pisanych przez poetów *minorum gentium*. Zob. np.: J.K. Dachnowski, *Żałobny rytm na pogrzeb* [...] *Mikołaja Wejhera*, Toruń [1647] (egz. BJ, sygn. St. Dr. 585179 I); idem, *Pamiątka żałobna przy pogrzebie* [...] *Pawła z Działynia Działyńskiego*, Chełmno 1643 (egz. BJ, sygn. St. Dr. 585713 I). W *Żałobnym rytmie* czytamy: „I ja, i ty, ba, i on – cóż, proszę, będziemy, / Kiedy też, miły Boże, tu żyjąc, pomrzemy? / Gnój, smród, ropa z robactwem i ogniłe kości – / Nie znać, co oko lubi, z urodą piękności. / Czy to ociec czy syn? Córka czy-li matka? / Domyślisz się – weź jeno trupi łeb ostatka" (*Homo putredo et filius hominis*, k. D_1r, w. 1-6).

[48] Subtelniejszym przykładem wykorzystania robactwa w utworze o charakterze erotycznym może być pieśń Symnozyma ze zbioru Szymona Zimorowica, *Roksolanki*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1999, s. 63: II 15, w. 29-32.

Robak – mój oblubieniec, grób – moja łożnica,
Potomstwo me – płacz krewnych i gorzka tesknica".
(*Narzekalnice*, w. 139-142)

Upodobania Zimorowica do makabry skutkowały wprowadzeniem wyjątkowo sugestywnej metaforyki epitalamijnej, ujawniającej marność ziemskiego życia, nietrwałość ludzkich uczuć i związków. Dzięki wyrafinowanemu przyrównaniu robaka do oblubieńca opis pośmiertnych losów, wzmożony dodatkowo kontrastem rodem z dzieł Hieronima Morsztyna, potęgował nie tylko wanitatywne przesłanie, ale również stawał się popisem wyszukanych zestawień.

Jeszcze dalej posunął się autor o doskonałym wyczuciu literackich konwencji, a także libertyńskich skłonnościach, Jan Andrzej Morsztyn:

K[urwa] Mam i ja tę dziurę,
Ale wolijż tej zażyć, co nią leżę wzgórę.
P[rzechodzień] Niech cię tam robak wierci!
K[urwa] Cóż, kiedy bez kuśki.
P[rzechodzień] Więc cię tam wąż nadzieje!
K[urwa]I ten-bo maluśki[49].
(*Nadgrobek kurwie*, w. 9-12)

Obsceniczne wykorzystanie robaka w liryce podskarbiego wielkiego koronnego świadczyć może o pewnym przesycie dyskursem wanitatywnym z udziałem szkaradztwa wszelkiej maści. Dosadna zabawa literata dowodzi znużenia modną formą.

Trumna, którą u schyłku renesansu otworzył m.in. Klonowic, stała się dla autorów barokowych atrakcyjną poetycką perspektywą. Z czeluści grobu nie można spojrzeć niżej. Wzrok należy skierować ku górze – na siebie, zastanawiając się nad istotą życia czy choćby złudnym powabem ziemskich splendorów, ku Bogu i wartościom trwałym. Plugastwu w owym procesie rewaloryzacji przypisano niezwykle istotną i niespotykaną dotąd w literaturze polskiej rolę. Poetycki obraz naszpikowany detalami pośmiertnych obrzydliwości i napędzany robaczą aktywnością, z anatomiczną precyzją ujawniający kruchość ciała dawał efekty szczególne, oddziałując na zmysły czytelnika i budząc w nim lęk. Opisy szkaradztwa o wymiarze metafizycznym, pokazując odrażający proces destrukcji ciała, przypominały o marności rozkoszy doczesnych, ale jednocześnie wskazywały na konieczność podążania za prawdami wiary i dążenia do zbawienia, które ocalić może duszę przed mękami piekielnymi. Redukcja perspektywy metafizycznej prowadziła natomiast do pojawienia się wizji robactwa ukazujących brutalną prawdę o życiu ziemskim i ludzkiej fizyczności. Zdeformowane przez plugastwo ciało i jego pośmiertna nicość wyraźnie oddawały wszelką obłudę i niestałość przemijalnego świata z jego jakże przewidywalnym i egalitarnym końcem. Ka-

[49] Cyt. za: J.A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971.

rierę „wijącego" się niezwykle śmiało na kartach dzieł barokowych szkaradztwa, którą zawdzięczać ono musi zarówno szczególnemu zainteresowaniu epoki anatomią i szeroko pojętą cielesnością, jak i wyjątkowo sugestywnej i ekspresyjnej w formie nauce kościoła w dobie kontrreformacji, zastopuje dopiero oświecenie, by kolejną szansę zaistnienia otrzymało w epoce romantyzmu. Do tego czasu jednak trup toczony przez czerwie porusza wyobraźnię poetów, stanowiąc jeden z ważniejszych symboli i argumentów wanitatywnego dyskursu śmierci.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

TADEUSZ RUBIK (Warszawa)

„GRZECH BAŁWOCHWALSTWA JEST NIE W CZYNIENIU BAŁWANÓW ALBO OBRAZÓW" – PRZEKŁAD BIBLII JAKUBA WUJKA WOBEC PROBLEMU PRZEDSTAWIEŃ KULTOWYCH

„The sin of idolatry does not consist in creating idols or pictures" – the translation of Jakub Wujek's Bible against the problem of cult images

Abstract

The paper analyzes the teachings on idolatry and authorized cult images contained in exegetic comments in Jakub Wujek's translation of the Bible. The starting point here is the controversial thesis presented in the title of the paper. This topic is discussed in the perspective of a dual dispute: that between the Catholic Church and the Reformed groups and that between Jakub Wujek and Stanisław Grodzicki. The text also discusses the intervention of Jesuit censors into the original translation and the dependence of the concepts present in the 1599 Bible on *Disputationes de controversiis Christianae Fidei* by Robert Bellarmin.

Key words: idolatry in religious literature, Jakub Wujek, the Bible, cult, dogmas vs literature

Kluczowe słowa: bałwochwalstwo w literaturze religijnej, Jakub Wujek, Biblia, kult, dogmaty a literatura

Przekład Biblii Jakuba Wujka można postrzegać jako przestrzeń dwojakiego sporu. Pierwszym jest oczywiście spór między Kościołem katolickim i Kościołami ewangelickim, ewangelickim reformowanym oraz braćmi polskimi. Włączenie nowego katolickiego przekładu w spory okołoreformacyjne, jego „interwencyjny" charakter sygnalizuje wyraźnie sam podtytuł: *Przeciw kacerstwom tych czasów*.

Drugi spór wywiązał się między Jakubem Wujkiem a Stanisławem Grodzickim. Przez kilka lat zgłaszał on wątpliwości co do obranej przez Wujka metody. W liście z 1592 r. do generała zakonu Klaudiusza Aquavivy Grodzicki twierdził, że tłumacz za bardzo opiera się na tekście greckim, lekceważąc łaciński. Bardziej jednak niepokoiło jezuitę, że Wujek wiele czerpał z Biblii brzeskiej, a więc

przekładu najgorszego pod względem „heretyckości”[1]. Językoznawcy faktycznie zwrócili uwagę na znaczne zbieżności stylistyczne Wujkowowego przekładu Nowego Testamentu oraz Psałterza z Biblią brzeską[2].

Po śmierci tłumacza w 1597 r. przekład zrewidowała jezuicka komisja cenzorów właśnie pod kierownictwem Grodzickiego. Dzięki wydaniom Nowego Testamentu (z 1593 i 1594) oraz Psałterza (z 1594) kontrolowanym przez Wujka możliwe jest prześledzenie ingerencji cenzorów. W obrębie Psałterza na przykład zmieniono aż 64 procent wersetów[3]. Zadaniem jezuitów było przede wszystkim rygorystyczne dostosowanie Wujkowego przekładu do ostatniego wydania tekstu łacińskiego – Wulgaty syksto-klementyńskiej z 1592 r. Jak pisał Kazimierz Drzymała, w ostatecznym wydaniu Biblii „tryumfuje […] zasada Grodzickiego, wyrażona w liście do generała zakonu, by »tłumaczyć jak najbardziej dosłownie i nie zwracać uwagi na to, czy tłumaczenie jest piękne... ale by było wierne, byle tylko zachować sens gramatyczny«”[4].

Z moich dotychczasowych badań nad tekstem wydań Psałterza z lat 1594 i 1599 wynika, że prace komisji cenzorów wykraczały jednak w znacznej mierze poza paradygmat dosłowności tłumaczenia i wierności Wulgacie. Na przykład w wersji Psałterza zrewidowanej przez cenzorów wyraz „zbór”, którym protestanci określali swoje wspólnoty eklezjalne na różnych poziomach organizacyjnych[5], pojawia się dwukrotnie częściej, tj. sześć razy. Najciekawszą ingerencją tego typu jest zmiana w Psalmie 25 „zgromadzenia marnych”, łacińskiego „concilio vanitas”, na „zbór marności”.

> 1594: 4. Nie siedziałem* ze zgromadzeniem marnych, a z czyniącymi bezprawia wchodzić nie będę.
> 5. Miałem w nienawiści zbór złośliwych, a z niepobożnymi nie zasiędę.
>
> 1599: 4. Nie siedziałem* ze zborem marności, a z czyniącymi bezprawia wchodzić nie będę.
> 5. Miałem w nienawiści zbór złośliwych, a z niepobożnymi nie zasiędę.
>
> [Komentarz do 25,5, do słów „nie siedziałem”]
> * „Dawid ze złymi nie obcował, wszakże sobie innego kościoła nie budował (jako zwykli czynić heretycy), ale w tymże kościele z nimi mieszkał”.

[1] Zob. K. Drzymała, *Wpływ księdza Stanisława Grodzickiego T.J. na tłumaczenie Biblii ks. Jakuba Wujka T.J.*, „Polonia Sacra”, t. 4, 1951, nr 1, s. 74.

[2] Zob. K. Gąsiorowski, *Ks. Jakub Wujek jako tłumacz Psałterza dawidowego*, Lublin 1951, F. Gryglewicz, *Praprzekład Ewangelii ks. Jakuba Wujka*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, t. 7, 1954, s. 16-41, D. Bieńkowska, *Styl językowy przekładu Nowego Testamentu Jakuba Wujka (na materiale czterech Ewangelii)*, Łódź 1992; eadem,*O kształtowaniu się języka tekstów ewangelicznych w przekładzie Jakuba Wujka (różnice między Postyllą a Nowym Testamentem)*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Nauk”, t. 38, 1993, s. 5-14.

[3] K. Gąsiorowski, *Dwa psałterze ks. Wujka*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” t. 14, 1959, nr 3, s. 246-259.

[4] K. Drzymała, *Ksiądz Stanisław Grodzicki SJ*, Kraków 1973, s. 132.

[5] Zob. np. I. Winiarska-Górska, *Słownictwo religijne polskiego kalwinizmu od XVI do XVIII w.*, Warszawa 2004, s. 275-281.

Wulgata: 4. Non sedi cum concilio vanitas, et cum iniqua gerentibus non introibo.
5. Odivi ecclesiam malignantium, et cum impiis non sedebo[6].

Komentarz do wersetu 5 świadczy, że w rozumieniu autora komentarza[7] Dawid nie wchodził w relacje ze „zgromadzeniem marnych” czy „czyniącymi bezprawie”, swoimi współwyznawcami w obrębie jednego Kościoła. Obecność takich osób nie była dla niego wystarczającym powodem do założenia nowej wspólnoty, jak czynią „heretycy”. Komentarz przyznaje, że nieprawe osoby żyją wewnątrz Kościoła katolickiego (przy wielu Psalmach znajdują się adnotacje, że opisywane w Psalmach prześladowanie Izraelitów prefiguruje „prześladowanie” Kościoła katolickiego w czasach reformacji), jednocześnie podkreśla potrzebę zachowania jego jedności. W wyniku ingerencji cenzorów Dawidowy Kościół został „oczyszczony” od przypisywanych mu w interpretacji Wujka negatywnych jakości, które cechują wyłącznie wprowadzony do tekstu „zbór”. Chociaż już w kontrolowanym przez tłumacza wydaniu Psałterza z 1594 r. to słowo pojawia się w negatywnych kontekstach, zmiany cenzorów wprowadzają więcej negatywnych skojarzeń z kościołami protestanckimi, co mogło mieć znaczne przełożenie na niechęć do niekatolików[8].

Powyższy przykład ilustruje również podwójność sporu, w jaki uwikłany jest Wujkowy przekład. Werset 5 Psalmu 25 już w pierwotnej wersji mówi o nienawiści do „zboru złośliwych”, w wyniku ingerencji komisji cenzorów pod przewodnictwem Grodzickiego zwiększył się jednak ładunek niechęci w stosunku do grup nazywających się „zborami”. Walce o wiernych, której stawką było dla każdej ze stron (Kościoła katolickiego i protestanckich[9]) zbawienie dusz wyznaw-

[6] Numeracja Psalmu zgodna z wulgatą i wydaniami Wujka. Fragmenty tekstu i komentarza z Psałterza z 1594 r. za: *Psałterz Dawidów*, przeł. J. Wujek, Kraków 1594, cytaty za kompletnym wydaniem Biblii z 1599 r. za: *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, przeł. J. Wujek, Kraków 1599. Tu i dalej polski tekst cytowany za starodrukami zmodernizowany zgodnie z zasadami przyjętymi przez J. Frankowskiego w *Psałterz Dawidów z 1594 roku w przekładzie ks. Jakuba Wujka i jego znaczenie*, [w:] *Psałterz Dawidów w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1594 roku*, Warszawa 1993, s. 6, 18-19.

[7] Pomijam tutaj kwestię autorstwa komentarzy w Biblii Wujka, którą omówię w innym miejscu. Zob. D. Frick, *Anglo-Polonica. The Rheims New Testament of 1582 and the Making of the Polish Catholic Bible*, „The Polish Review” 1991, vol. 36, , s. 47-67.

[8] Szerzej omawiam to zagadnienie w artykule *„Zgromadzenie marnych” – „zbór marności”. Ingerencja cenzorów w Psałterz przekładu Jakuba Wujka*, [w:] *Figura heretyka w nowożytnych sporach konfesyjnych*, red. A. Bielak, W. Kordyzon, Warszawa 2017, s. 213-216.

[9] Należy przy tym pamiętać, że linia demarkacyjna „extra Ecclesiam nulla salus” nie przebiegała zawsze między Kościołem katolickim i poszczególnymi Kościołami reformowanymi. Wskazuje na to na przykład Ugoda Sandomierska i opracowanie wspólnego wyznania wiary, a jednocześnie wyłączenie z tego konsensu braci polskich, przez katolików i większość protestantów uznawanych za heretyków. Ciekawym przykładem „płynności” takiej granicy jest ewolucja podejścia Kościoła katolickiego do kwestii ortodoksji Jana Husa i braci czeskich. Zob. Z.V. David, *The Interpretation of Jan Hus from the Beginning through the Enlightenment*, [w:] *A Companion to Jan Hus*, Leiden, Boston 2015, s. 342-369.

ców, towarzyszy więc „wewnętrzny" konflikt dwóch jezuitów[10], który przełożył się na ostateczny kształt Biblii. Proponuję spojrzenie przez taki pryzmat na naukę wydania Biblii z 1599 r. w kwestiach bałwochwalstwa i prawomocności katolickich przedstawień i ich kultu. Kompletne, przeredagowane przez cenzorów wydanie Pisma świętego zawiera spójny (jak się wydaje) przekaz doktryny Kościoła katolickiego, nie tylko w formie pozytywnego wykładu, lecz i wypowiedzi silnie naznaczonych piętnem teologii polemiczno-kontrowersyjnej, a czasami typowych dla epoki agresywnych ataków werbalnych. Forma przekazywania prawd zawartych w Piśmie świętym i opartego na nich nauczania Kościoła katolickiego – w postaci komentarzy i rozstrzygnięć translatologicznych czy leksykalnych – jest jednak wynikiem ingerencji cenzorów pod kierownictwem Grodzickiego w oryginalny, Wujkowy tekst biblijny oraz komentarze.

Dobrym punktem wyjścia do rozważań nad problematyką przedstawień i bałwochwalstwa w Biblii w tłumaczeniu Wujka jest (pozornie) paradoksalna teza, zawarta w komentarzu do wersetu 16 Psalmu 113 z wydania z roku 1594:

> Pokazuje, w czym właśnie zależy grzech bałwochwalstwa: to jest nie w czynieniu bałwanów abo obrazów, ani w patrzeniu na nie, ale w wierzeniu w nie, w ofiar im czynieniu i we wzywaniu ich. Co i w Mojżeszowych księgach jaśnie wyrażono. Bo co indziej napisano: Nie czyń sobie obrazu ani żadnego podobieństwa, nie kłaniaj się mu ani chwały dawaj – to tak na drugim miejscu wyłożono: Nie czyń (na to) abyś się im kłaniał. Bo i sam Bóg kazał uczynić węża miedzianego i Cherubiny, ale nie na to, aby je za Bogi chwalono. [...] To przeciw Nowowiernikom dzisiejszym, którzy między bałwany a obrazy świętymi różności nie wiedzą abo wiedzieć nie chcą.

„Grzech bałwochwalstwa: [...] jest nie w czynieniu bałwanów abo obrazów, ani w patrzeniu na nie, ale w wierzeniu w nie, w ofiar im czynieniu i we wzywaniu ich". Autor komentarza wydaje się stawiać „bałwany" na równi z obrazami przedstawiającymi na przykład Chrystusa albo świętych, tak jak czynili to polemiści protestanccy. W czasie, kiedy prasy drukarskie opuszczał przekład *Psałterza*, słowo „bałwan" było wyraźnie nacechowane negatywnie. Znaczenie takie potwierdza *Słownik polszczyzny XVI wieku.* Bałwan to „wyobrażenie bóstwa, któremu oddawana jest cześć boska w religiach pogańskich; bóstwo pogańskie, bożyszcze, bożek [...]"[11]. Dalej *Słownik* precyzuje, że w uzusie polemistów różnych obozów określenie to stosowało się do obiektów kultu obozu przeciwnego („bałwany rzezane, malowane, chlebowe" i inne) lub nawet jego kapłanów. Taką interpretację poświadcza nie tylko wcześniejszy od wydania Psałterza *Leksykon* związanego z reformacją Jana Mączyńskiego („idolum"

[10] Konflikt między Wujkiem a Grodzickim na tle przekładu Pisma świętego dotyczył przede wszystkim, o czym nie można zapominać, poglądów na najlepszą metodę przekładu i kwestii zaufania do osiągnięć protestanckiej filologii biblijnej (por. zbieżności stylistyczne z Biblią Brzeską; zob. literaturę wymienioną w przypisie 2), nie był jednak pozbawiony pewnych aspektów osobistych. Zob. K. Drzymała, *Wpływ księdza Stanisława Grodzickiego...*, *op. cit*., passim.

[11] *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 1, Wrocław 1966, s. 294.

to „obraz, bałwan, słup wyciosany albo wyrzezany, bożek [...]”[12]), ale i późniejszy o trzydzieści lat *Thesaurus* jezuity Grzegorza Knapskiego: „bałwan, obraz rzezany pogański”, „idolum” z kolei to „bałwan, obłuda z fantazją”[13].

Dlaczego więc „Grzech bałwochwalstwa […] jest nie w czynieniu bałwanów [czyli bożków, obrazów pogańskich – T.R.]”, a dopiero „[...] w wierzeniu w nie, w ofiar czynieniu i we wzywaniu ich [...]”?

Pierwsze możliwe uzasadnienie, które sugeruje sam komentarz, opiera się na usankcjonowanej tradycją interpretacji przykazania z Wj 20,3-5. Ewangelicy reformowani dostrzegali w tych wersetach dwa przykazania, nakaz czci Jednego Boga oraz zakaz sporządzania wizerunków, katolicy zaś jedno, na co zwraca uwagę komentarz do Wj 20,4:

> […] każdy obaczyć może, że to jest jedno przykazanie. Nie będziesz miał cudzych bogów przede mną. I nie uczynisz sobie ryciny i żadnego podobieństwa. Bo tu zakazuje tylko jednej rzeczy, to jest chwalić cudzych bogów i podobieństwa ich, inaczej byłoby nie dziesięcioro, ale jedenaście przykazania Bożego przeciw jawnemu pismu.

Nakaz służenia wyłącznie Jednemu Bogu nie oznaczał, że wizerunki są niedozwolone. Pewne zastrzeżenia w tej materii są doprecyzowaniem, logicznym wnioskiem płynącem z zakazu bałwochwalstwa. Wizerunkom nie wolno oddawać jakiejkolwiek czci („non adorabis ea, neque coles”[14]); wyjątkiem są chrześcijańskie przedstawienia świętych czy Chrystusa – zabronione jest oddawanie im czci Boskiej, czyli adoracji („non adorabis ea”). Taką interpretację pokazuje na przykład inny fragment komentarza tłumacza do Wj 20,4:

> Bo gdy tu mówi: Nie będziesz miał Bogów cudzych, zakazuje wnętrznej wiary i chwały, a gdy przydaje: Nie uczynisz sobie ryciny, zakazuje i zwierzchniej czci i znaku tymże bałwanom czynić.

Zgodnie z tym tropem w komentarzach podkreśla się, że katolicy nie mają swoich obrazów za bogów, a więc nie grzeszą bałwochwalstwem, a poza tym Stary Testament dostarcza przykładów prawomocnych wizerunków, uczynionych z Bożego polecenia (tak np. w komentarzu do Wj 20,4). Jednocześnie te same komentarze pokazują niewystarczalność wyłącznie takiej linii argumentacji do uzasadnienia omawianej tezy. Sam autor podkreśla bowiem, że (to komentarz do Rz 1) „bałwany i obrazy pogańskie cudzych bogów w Piśmie Świętym są wszędzie potępione, lecz obrazy święte Pana Chrystusowe i świętych jego nigdzie”. Jeśli „bałwany i obrazy pogańskie […] są wszędzie potępione”, dlaczego można je sporządzać, nawet nie w bałwochwalczej intencji?

---

[12] J. Mączyński, *Lexicon Latino Polonicum ex optimis Latinae linguae Scriptoribus concinnantum*, [Königsberg] 1564, k. 164v.

[13] G.. Knapski, *Thesaurus Polono-Latino-Graecus*, Kraków 1643, odpowiednio: t. 1, s. 13, t. 2, s. 359. Pierwsze wydanie *Thesaurusa* ukazało się w 1621 r.

[14] Cytaty za wulgatą tu i dalej za *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, Roma 1592.

Drugie możliwe uzasadnienie opiera się na komentarzach do Es 14,11 oraz 1 Kor 8, a także na cytowanym już komentarzu do Wj 20,4: „grzeszy ten przeciw przykazaniu Bożemu, kto rycie abo podobieństwa jakie czyni, aby je za bogi chwalił, abo [aby – T.R.] fałszywych bogów znakami były, ale ten nie grzeszy, kto obrazy prawdziwe dla czego przystojnego czyni". Jeszcze raz: samo przekroczenie aikoniczności nie jest grzechem, który wynika dopiero z bałwochwalczej intencji („aby je za bogi chwalił"). Fragment sygnalizuje jednocześnie dwoistość definicji omawianego pojęcia. Przedmiot jest więc bałwanem jeśli podchodzi się do niego z bałwochwalczą intencją; jest nim nie obiektywnie, a ze względów subiektywnych. Doprecyzowuje to komentarz do Mdr 4: „rzecz abo stworzenie takie, które ludzie mieli za Boga".

Odmienną definicję sygnalizują słowa „aby […] fałszywych bogów znakami były". Bałwany jawią się więc jako znaki, a te konstytuuje ich znaczenie, odniesienie do desygnatu. Dobrze wyjaśniają to komentarze do Wj 20,4 i Es 14,11. Pierwszy jest bardziej rozbudowany i obszerniejszy, jego tekst przytaczam dalej w tabeli, dlatego poniżej omawiam wyłącznie drugi:

> [...] bałwan nic nie jest, jako też mówi Apostoł 1. Cor. 8, a chocia materia bałwana jest cokolwiek, wszakże sam bałwan nic nie jest, bo to znaczy, czego nie masz, znaczy bogi fałszywe, jakowych nie masz, a tak prawdziwie nic nie znaczy i nic nie jest. A tymci są rozne obrazy od bałwanów, iż obrazy właśnie znaczą i wyrażają to, co jest albo było, a przetoć są własnym wyrażeniem i znakiem rzeczy pewnych i tych, które właśnie są. A bałwany znaczą rzeczy niepewne i których nie masz.

Widać tutaj próbę wykazania różnicy między „bałwanem" a „obrazem" w sposób bardziej precyzyjny i obiektywny, nie zasadzający się na kwestii bałwochwalczego nastawienia lub jego braku. „Święty obraz" jest reprezentacją czegoś, co prawdziwie istnieje, na przykład Chrystusa. Bałwan zaś, oprócz bycia uzurpatorem czci należnej Bogu, istnieje jako pusty, fałszywy znak, przedstawienie uczynione z intencją reprezentacji czegoś, czego w istocie nie ma. Jego status ontyczny uchwytują słowa 1 Kor 8,4: „scimus, quia nihil est idolum in mundo", „wiemy, iż bałwan nic nie jest na świecie", co znaczy, jak pośpiesza z wyjaśnieniem komentarz do tego wersetu, „nie z strony materyjej, która cożkolwiek jest, ale ze strony formy, iż to znaczy, co nic nie jest, abo czego nie masz na świecie". Bałwan jest wytworem fantazji, obiektem – jak można by to wyrazić w kategoriach arystotelesowskich – pozbawionym przyczyny formalnej („nic nie jest […] ze strony formy"), choć posiadającym przyczynę materialną („nie z strony materyjej, która cożkolwiek jest")[15].

Możliwe zatem, że w twierdzeniu „Grzech bałwochwalstwa […] jest nie w czynieniu bałwana abo obrazu" autor posłużył się pojęciem „bałwana" jako pustego znaku. Można by więc rozumieć ten kłopotliwy sąd jako przyzwolenie

[15] Jako pierwszy takie wyjaśnienie słów 1 Kor 8,4 „nihil est idolum in mundo" zaproponował najprawdopodobniej Tomasz z Akwinu (atrybucja traktatu jest niepewna) w *Super I. Epistolam B. Pauli ad Corinthos lectura*. Zob. A. Pinkus, *The Founder Figures at Vienna Cathedral: Between "Imago" and "Symulachrum"*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft"2013, 40. Bd. , s. 89, przypis 80.

na przedstawianie wytworów ludzkiej fantazji, na przykład centaurów, dopóki takie przedstawienia nie stają się obiektem czci.

Jest to chyba najbardziej prawdopodobne odczytanie, jeśli weźmie się pod uwagę źródła, z których zaczerpnięto powyższe kategorie. Nie chodzi tutaj jednak o Orygenesa i Teodoreta z Cyru wspomnianych w komentarzu do Wj 20, 4, a o tłumaczenia czy parafrazy wyimków z *Disputationes de Controversiis Christianae Fidei* Roberta Bellarmina[16]. Choć nie wskazuje się na pisma Bellarmina jako źródło w tekście omawianych komentarzy bądź w marginaliach, wzmianka o włoskim jezuicie pojawia się w *Przemowie do Czytelnika* z wydania Nowego Testamentu z roku 1593:

> częścią z samego Pisma S., częścią też z wykładu starych onych Ojców i Doktorów kościelnych, których imiona mało nie wszędy są położone, częścią też i z nowych, a na imię [tj. mianowicie – T.R.] z Bellarmina [...] są zebrane[17].

Ta informacja nie pojawia się już jednak w przedmowie do wydania Biblii z 1599 r. (rozbudowanej przeróbce poprzednich wstępów Wujka, opracowanej przez Marcina Łaszcza[18]). Ważny argument sporów o to, czy ciągłość nauki od czasów apostolskich charakteryzuje Kościół katolicki, czy poszczególne Kościoły reformowane, stanowiły pisma autorów starożytnych. Poza tym protestanci negatywnie odnosili do powoływania się na Bellarmina[19]. Dlatego można uznać przemilczenie nazwiska kardynała w przedmowie z 1599 r. za istotne. O ile imiona i tytuły dzieł „starych onych ojców mało nie wszędy położono”, o tyle o tyle w omawianych komentarzach nie sygnalizowano źródła w wypadku czerpania z Disputationes.

Znaczna część komentarza do Wj 20,4 (oraz kilku innych) jest wiernym tłumaczeniem fragmentu *De nomine Imaginis et Idoli*[20] (zob. tabelę). Nie wydaje się to szczególnie zaskakujące: w latach 90. XVI wieku Wujek i Skarga przepisywali całe fragmenty z pism Bellarmina bez wskazania źródła[21]. Zgodnie z moją wiedzą problematyka zapożyczeń z pism sławnego jezuity w biblijnych komen-

[16] Zob. też D. Bieńkowska, *Jak Jakub Wujek Pismo święte na język polski przekładał*, „Bobolanum” t. 9, 1998, z. 1, s. 31, P. Nicko-Stępień, *Źródła dla komentarza tekstowego Nowego Testamentu w tłumaczeniu Jakuba Wujka z roku 1593. Studium Dz 2, 14-36*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 61, 2017, s. 235-257.

[17] Cyt. za: J. Wujek, *Przedmowa do Czytelnika,* [w:] *Nowy Testament*, Kraków 1593, s. 26.

[18] R. Pietkiewicz, *Pismo Święte w języku polskim w latach 1518-1638. Sytuacja wyznaniowa w Polsce a rozwój edytorstwa biblijnego*, Wrocław 2002, s. 184.

[19] Zob. np. P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010, s. 118-121, P. Urbański, *Roberto Bellarmino (1542-1621) i wpływ jego myśli na rozwój kulturowych oraz religijnych idei w Rzeczypospolitej,* [w:] *Formowanie kultury katolickiej w dobie potrydenckiej. Powszechność i narodowość katolicyzmu polskiego*, red. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2016*,* s. 202-204.

[20] R. Bellarmino, *Disputationes de Controversiis Christianae Fidei*, Ingolstadt 1586, szpalty 2089-2090.

[21] Zob. P. Urbański, *op. cit.,* s. 202-203, 214, 221.

tarzach Jakuba Wujka nie została dotychczas opracowana, badania na ten temat prowadzi obecnie Paulina Nicko-Stępień[22] autor niniejszej pracy.

Tabela. Zestawienie fragmentu komentarza Jakuba Wujka do Wj 20,4 i fragmentu *Disputationes de Controversiis Christianae Fidei* Roberta Bellarmina.

Jakub Wujek, *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, Kraków 1599, komentarz do Wj 20, 4.	Roberto Bellarmino, *Disputationes de Controversiis Christianae Fidei*, t. 1, Ingolstadt 1586, fragmenty szpalt 2089-2090.
Nie uczynisz sobie ryciny. Tłumacze LXX. Przełożyli εἴδωλον, to jest bałwana. Origenes Homil: 8. in Exod. Theodor. Quaest. 38 in Exod. To wykładając, mówią, iż między obrazem a bałwanem ta jest różność, że obraz jest prawdziwe jakiej rzeczy prawdziwej podobieństwo, jako kiedy malujemy człowieka, konia etc. Bo mówią łacinnicy „imago ab imitando dicta est". Bałwan lepak jest fałszywe podobieństwo, to jest, znaczy to, czego prawdziwie nie masz, jako kiedy poganie wystawiali słupy Wenerze abo Minerwie etc. One znaki bałwanem były, iż znaczyły bogi abo boginie takie, jakowych nie masz, ani bydź mogą, a tak ani prawdziwie znaczyły, ale były fałszywe znaki. Stąd rozumiemy, iż obrazy Chrystusowe i Świętych nie są bałwany, i przetoć nigdziej Pismo prawdziwego obrazu nie zowie bałwanem, ale tylko ryciny[23] pogańskie tak zowie, iż fałszywe Bogi znaczyły.	Origenes homilia octava in Exod. et Theodoretus quaestione 38. in Exod. exponentes illud Exodi 20. *Non facies tibi sculptile* (quod LXX. Verterunt εἴδωλον) *et omnem similitudinem etc.* dicunt inter imaginem et idolum hoc interesse, quod imago est vera rei similitudo, ut cum pingimus hominem, equum etc. Imago enim ab imitando dicta est. Idolum autem est falsa similitudo, id est, repraesentat id, quod revera non est, ut cum gentiles proponebant statuas Veneris aut Minervae, illa signa idola erant, quia repraesentabant Deos generis foeminini, quales Dii nec sunt, nec esse possunt. Atque ita nec vere repraesentabant, sed erant falsae imagines. [...] Ex quo intelligimus imagines Christi et Sanctorum non esse idola […] quia Scriptura nusquam tribuit nomen idoli ulli verae imagini, sed solum simulacris[23] gentilium, quae falsos Deos referebant[24].

[22] Informację tę zawdzięczam Paulinie Nicko-Stępień. Zob. też R. Pietkiewicz, *Biblia Polonorum. Historia Biblii w języku polskim,* t. 1, Poznań 2016, s. 466 przypis 721; idem, *Polskie antytrynitarskie przekłady Biblii w dialogu Pierwszej Rzeczypospolitej ze wschodnią i zachodnią Europą,* [w:] *Antytrynitaryzm w Pierwszej Rzeczypospolitej w kontekście europejskim. Źródła – rozwój – oddziaływanie*, red. M. Choptiany, P. Wilczek, Warszawa 2017, s. 273 przypis 35. W „Odrodzeniu i Reformacji w Polsce" za rok 2017 ukazał się artykuł P. Nicko-Stępień, zob. przypis 17.

[23] Tłumaczenie „simulacrum" jako „rycin" pozwala doszukiwać się ingerencji cenzorów w tekst tego komentarza. W swoim tłumaczeniu Psałterza Wujek konsekwetnie oddawał „simulacrum" jako „bałwan" (z jednym wyjątkiem – „bożek" w Ps 96,7), co cenzorzy zmieniali bez wyjątku na „ryciny", zob. T. Rubik, *„Zgromadzenie marnych"...*, *op. cit*., s. 227-230. Można więc przypuszczać – jeśli autorem „wykładu" był Wujek – że w pierwotnej wersji komentarza mowa była o „bałwanie", zob. przypis 7.

[24] W cytatach za *Disputationes* jedyne modernizacje to zamiana „ſ" na „s", znaku „&" na „et", „ij" na „ii", ligatury *„æ" na „ae"*.

De nomine Imaginis et Idoli rozdział *Disputationes*, z którego pochodzi przedstawiony w tabeli fragment, wprowadza precyzyjnie zdefiniowaną opozycję „imago” i „idolum”, w dalszej części rozdziału utożsamione z „simulacrum”. „Imago” (obraz) reprezentuje rzecz, która istnieje prawdziwie, na przykład Chrystusa, „bałwan” (idolum) z kolei sporządzany jest z intencją reprezentacji rzeczy pozbawionej realnego istnienia. „Wykłady miejsc trudniejszych” zachowują, jak widać, kategorie oraz definicje wprowadzone przez włoskiego jezuitę.

Rozważania Bellarmina odwoływały się do założeń, z którymi mogli zgodzić się protestanci. Do takich założeń należało przede wszystkim obiektywne istnienie Boga i nieistnienie pogańskich bóstw; włoski jezuita sięgał przede wszystkim do starożytnych filozofów i teologów chrześcijańskich, a także uznanych antycznych poetów, Homera i Wergiliusza. Argumentacja Bellarmina była przekonująca. Na przykład Rudolf Hospinian, ewangelik reformowany, choć napisał refutację *Disputationes* prawie tak obszerną, jak samo dzieło, przyznał jezuicie rację, że pogańskie wizerunki bóstw to „simulacra”, a więc próba reprezentacji czegoś, co w istocie nie istnieje. Dlatego – przynajmniej pod tym względem – katolickich obrazów nie można nazywać „bałwanami”. Samo rozróżnienie uważał jednak za jezuicki chwyt erystyczny[25].

W rozdziale *Licere Imagines et Facere et Habere* Bellarmino omawia między innymi tezę, która do złudzenia przypomina kontrowersyjne twierdzenie z komentarza Ps 113, 16. Kardynał Tommaso de Vio twierdził mianowicie, że: „nie jest zabronione czynienie jakiegokolwiek obrazu bądź bałwana, lecz zabronione jest tylko czynienie sobie obrazu, który chciałoby się mieć za swojego boga”[26]. Bellarmino zgadza się z taką opinią, wyjaśniając: „wydaje się, iż dopuszczone jest czynienie bałwanów, które są uważane za bogów, byleby tylko za bogów nie miał ich ten, który je sporządza”[27].

Wydaje się, że połączenie obu omówionych wyjaśnień pozwala wyjaśnić pozorną paradoksalność omawianej tezy: grzech bałwochwalstwa następuje dopiero w momencie oddawania przedstawieniu nieuprawnionej czci. Grzeszne nie jest samo sporządzanie nawet „bałwana”, na przykład obrazu Wenus Niebiańskiej, nie jest on bowiem przedstawieniem demona (jak mógłby powiedzieć choćby

[25] Zob. P. Krasny, *Visibila signa...*, *op. cit.,* s. 132-133.

[26] Roberto Bellarmino*, Disputatines...,* szpalta 2098. To i kolejne tłumaczenia z *Disputationes* mojego autorstwa. Brzmienie oryginalne: „[...] non esse prohibitum facere ullam imaginem, vel idolum, sed solum prohibitum esse, ne quis faciat sibi imaginem, quam habere velit pro Deo suo [...]”. Zdecydowałem się przetłumaczyć „idolum” jako „bałwan” mimo silnego nacechowania negatywnego słowa w polszczyźnie przełomu XVI i XVII wieku. Uważam taki przekład za adekwatny choćby ze względu na sformułowanie „grzech bałwochwalsta […] jest nie w czynieniu bałwanów albo obrazów”.

[27] Ibidem, szpalta 2099. Brzmienie oryginalne: „videtur concedere licere facere idola, quae habeantur pro Diis, modo non habeat pro Diis ille qui facit”.

Jan z Damaszku[28]), a jedynie pustym znakiem, wytworem fantazji, który poganie uznawali za boga.

Bellarmino ma jednak do tezy pewne zastrzeżenie – nie podoba mu się ona „**solum** [podkreślenie – T.R.] in modo loquendi", czyli „**jedynie** pod względem sformułowania", ponieważ w jednym rzędzie stawia „bałwana" i „święty obraz"[29]. Takie sformułowanie jest „incaute", a więc „nieostrożne" czy wręcz „bezmyślne"[30].

Takie właśnie zastrzeżenia można by skierować pod adresem wypowiedzi z „wykładu" z PS 113. 16. Chociaż jej paradoksalność czy niezgodność z doktryną Kościoła („wolno sporządzać bałwany, dopóki nie oddaje się im czci!") jest jedynie pozorna i daje się wyjaśnić przy wzięciu pod uwagę odpowiednich dystynkcji, teza nadal budzi kontrowersje. Co więcej, w innych komentarzach można łatwo znaleźć fragmenty, które ją podważają, np. wykład do Mdr 14: „masz opisano, co Pismo Ś. zowie bałwanem, iż nie co innego, jedno rzecz abo stworzenie takie, które ludzie mieli za Boga". Wyraźne podkreślenie jednoznaczności pojęcia („nie co innego, jedno") jako obiektu bałwochwalstwa wyklucza drugie z jego znaczeń, omówione wyżej.

Podobnie chyba sądzili cenzorzy. Komentarz do 16 wersetu Psalmu 113 w zrewidowanym wydaniu Biblii z 1599 r. zawiera bowiem pewną interesującą zmianę; interesującą tym bardziej, że większość komentarzy przedrukowano praktycznie bez modyfikacji[31]:

> Pokazuje, w czym właśnie zależy grzech bałwochwalstwa: to jest nie w czynieniu /1594: bałwanów/ /1599: ryciny/ abo obrazów ani w patrzeniu, ale w wierzeniu w nie, w ofiar czynieniu i we wzywaniu ich. Co i w Mojżeszowych księgach jaśnie wyrażono. Bo co indziej napisano: Nie czyń sobie /1594: obrazu/ /1599: ryciny/ ani żadnego podobieństwa, nie kłaniaj się mu ani chwały dawaj.

Podmienienie „bałwana" na „rycinę" wprowadza wyraźne rozróżnienie między pogańskimi przedstawieniami a „świętymi obrazami". Jest ono szczególnie istotne dlatego, że pokazuje zmianę w obrębie pierwszego przykazania: „co i w Mojżeszowych księgach jaśnie wyrażono". Można się więc domyślać, że w pierwotnej redakcji Starego Testamentu zakaz brzmiał „nie czyń sobie obra-

[28] Zob. Jan z Damaszku, *I Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, przeł. M. Dylewska, „Vox Patrum" 1999, t. 36-37, s. 514; idem, *II Mowa przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, przeł. M. Dylewska, „Vox Patrum" 2005, t. 48,, s. 380-383.

[29] R. Bellarmino, *Disputationes...,* szpalta 2099. Warto zwrócić uwagę, że autor zdaje sobie sprawę z kontrowersyjności takiego stwierdzenia (poza problematycznością terminologii). W dalszej części tej samej szpalty przytacza mianowicie przeciwną opinię Tertuliana z *De Idololatria* oraz wspominanie w Kościele katolickim męczenników, którzy ponieśli śmierć za odmowę sporządzanie przedstawień pogańskich bóstw. Mimo tak poważnych zastrzeżeń Bellarmin twierdzi, że teza de Vio nie podoba mu się „**jedynie** pod względem sformułowania".

[30] Ibidem.

[31] Wskazuje na to również J. Sobczykowa, *Myśl o języku...*, s. 13-14; zob. też przypis 23 w niniejszym artykule.

zu ani żadnego podobieństwa”, a nie „nie czyń sobie ryciny ani żadnego podobieństwa”. O ile łacińskie „sculptile” faktycznie oddać można dosłownie jako „rycie” (tak na przykład w przekładach psalmów w Biblii Szaroszpatackiej albo Psałterzach Floriańskim i Puławskim) albo „rycina”, o tyle tradycje przekładu dekalogu prawie jednomyślnie proponują kolokację „obraz ryty” (Szaroszpatacka, Leopolity, Brzeska) z wyjątkiem Budnego, który „sculptile” przetłumaczył po prostu jako „obraz”[32]. Można zaryzykować twierdzenie, że ta zmiana nie ma większego znaczenia dla interpretacji teologicznych, doskonale poza tym mieści się w ramach zadania cenzorów (utrzymania bezwzględnej wierności wobec tekstu Wulgaty) bez wątpienia mogła jednak rozwiać wątpliwości „popularnego” czytelnika. Obrazy, podstawowy obiekt kultowy Kościoła katolickiego, w ogóle nie pojawia się w tekście pierwszego przykazania.

[32] Zob. T. Rubik, *op. cit.,* s. 227-230.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

FABIO BONI (Kraków)

ŻYCIE MESSALINY W POWIEŚCI XVII-WIECZNEGO WŁOSKIEGO PISARZA FRANCESCA PONY

The life of Messalina in Francesco Pona's novel (the 17th century)

Abstract

The article analyses Francesco Pona's biographic novel *La Messalina*. Pona on the one hand presents Messalina as a personification of lust, but on the other hand emphasizes her personality, as if he understands her behavior. We are under the impression that Francesco Pona's Messalina chooses transgression not only in order to satisfy her own instincts, but especially because she wants to escape from a social role which she cannot accept and in which she cannot live, that is the role of the wife of Emperor Claudius.

Key words: Francesco Pona, the 17th century, Messalina, novel, Italian literature

Słowa kluczowe: Francesco Pona, XVII wiek, Messalina, powieść, literatura włoska

Powieść *La Messalina* autorstwa Francesca Pony[1] została napisana w roku 1627. Od pierwszego wydania cieszyła się sukcesem wśród czytelników, dlatego

[1] Francesco Pona był lekarzem i pisarzem. Urodził się w Weronie w roku 1595 i tam też zmarł w 1655. Wykształcenie zdobywał w Padwie, gdzie ukończył studia medyczne, i w Bolonii, gdzie zrobił specjalizację z anatomii. W Padwie zaczął też interesować się literaturą i tematami związanymi z włoskim libertynizmem. W Bolonii zaś obracał się w kręgach związanych z towarzystwem literackim *Accademia dei Gelati*, co pozwoliło mu doskonalić warsztat pisarski. W roku 1622 Pona zaczął pisać zbiór opowiadań pt. *La lucerna*. Zbiór został wydany po raz pierwszy w roku 1625 i od razu uznany za arcydzieło. Ponieważ opowiadanie te odniosły duży sukces, ich drugie poszerzone wydanie zostało opublikowane już w 1627 r. Tytuł zbioru nawiązuje do głównego bohatera utworu, czyli duszy zamkniętej w lampie oliwnej (*la lucerna*). Dusza przeżyła wiele stuleci i epok, a o swoich poprzednich życiach opowiada studentowi, w którego posiadaniu znalazła się lampa oliwna. W związku z tematyką opowiadań (metempsychoza i transmigracja duszy oraz erotyzm i brutalność wielu opowiadań) w 1626 roku książka została wpisana na Indeks Ksiąg Zakazanych. Oprócz tego zbioru, Pona napisał też wydaną w 1627 roku *La maschera iatropolitica*, stanowiącą osobliwą zabawę medyczno-literacką. Na kartach utworu autor opowiada o walce o władzę nad organizmem między Mózgiem a Sercem. Inne jego dzieło to *Il Gran Contagio di Verona*. Relacjonuje w nim swoją posługę lekarską w Weronie w czasie dżumy w roku 1630. Warto wspomnieć jeszcze dwa inne tytuły: *La galeria delle donne celebri* z 1632, utwór poświęcony dwunastu znamienitym damom, oraz powieść *L'Ormondo* z roku 1635 (zob. P. Rossi, *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, Verona 1897, G. Fulco *Introduzione*, [w]: F. Pona, *La lucerna*, Roma 1972, S. Buccini, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Firenze 2013, F. Boni, *Francesco Pona, lekarz-pisarz w XVII-wiecznej Italii*, [w:] *Literatura piękna i medycyna*, red. M. Ganczar, P. Wilk, Kraków 2015, s. 71-82).

została wydana aż osiem razy, w tym trzy razy w Wenecji w roku 1633[2]. W XVIII wieku została też przetłumaczona przez anonimowego tłumacza na język francuski[3]. *La Messalina* to powieść pseudo-historyczna[4] poświęcona seksualnym perypetiom tytułowej bohaterki. Autor opiera się na starożytnej tradycji. Punktem odniesienia jest dla niego Tacyt, u którego Messalina i fakty z jej życia pojawiają się w *Rocznikach* (Księga XI)[5].

Podejście autora do jego najważniejszego źródła jest ambiwalentne. Z jednej strony jest wierny tekstowi Tacyta, jak wynika z przytoczonej poniżej anegdoty o niejakim Vettio Valente, wspinającym się na drzewo podczas uczty Messaliny:

> Opowiadają, że Wettiusz Walens z pustoty wdrapał się na bardzo wysokie drzewo, a kiedy go pytano, co widzi, odpowiedział: „groźną burzę od strony Ostii" – czy rzeczywiście zaczynało na to wyglądać, czy też słowo, co przypadkiem się wymknęło, wróżbą się stało (*Roczniki*, XI, 31, s. 243)[6].

I dla porównania cytat z Pony:

> Mówią, że niejaki Vettio Valente, któremu lubieżność dodawała odwagi, wspiął się na wysoką sosnę. Zapytano go, co widział. „Straszną burzę – odpowiedział – nadciągającą od strony Ostii". Może faktycznie ją widział, a może ta przypadkowa odpowiedź miała być przepowiednią (s. 72)[7].

Nasz autor naśladuje Tacyta także we fragmencie opisującym wesele Messaliny oraz bachanalia zorganizowane z tej okazji:

> A Messalina bardziej niż kiedykolwiek w zbytkach wyuzdana, gdy jesień swą pełnię osiągnęła, urządza w pałacu scenę winobrania: tłoczą prasy, w kadziach przelewa się wino. Kobiety przepasane skórami podskakiwały przy tym jak składające ofiarę albo szalejące bachantki (*Roczniki*, XI, 31, s. 243)[8].

---

[2] Cytaty pochodzą z następującego wydania: F. Pona, *La Messalina*, Giacomo Sarzina, Venezia 1633. Tłumaczenia własne.

[3] Zob. A.N. Mancini, *Il romanzo del Seicento. Saggio bibliografico*, „Studi Secenteschi" 1970, vol. XI; C. Carminati, *La prima edizione della Messalina di Francesco Pona (1633)*, "Studi Secenteschi" 2006, vol. XLVII.

[4] C. Jannaco, M. Capucci, *Il Romanzo, poetica e fortuna*, [w:] *Storia della letteratura d'Italia*, Padova 1986, s. 627-685.

[5] Inny autor, którego prawdopodobnie Pona znał, to Swetoniusz, który pisał o Messalinie w *Żywotach Cezarów* (Kisęga V, o życiu Klaudiusza). Jednak nie można wykluczać, że Pona czerpał też z Kasjusza Diona i Pliniusza Starszego (który opisał słynne zawody między Messaliną a prostytutką Liciską) oraz Juwenaliusza (szczególnie *Satyra VI*).

[6] „Ferunt Vettium Valentem lasciuia in praealtam arborem conisum, interrogantibus quid aspiceret, respondisse tempestatem ab Ostia atrocem, siue coepemt ea species, seu forte lapsa uox in praesagium uertit".

O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie fragmenty *Roczników* Tacyta pochodzą z polskiego wydania w przekładzie Seweryna Hammera: Tacyt, *Dzieła*, Warszawa 2004.

[7] „Un tal Vettio, cui la più pazza lascivia, dava insolita gagliardia, si portò su le vette di un alto pino. Dimandato ciò che vedesse di la su. Un fierissimo temporale (rispose) venir dalla parte di Hostia: o veder s'egli cavalcata grande in effetto; o quelle voci casuali, ritornassero in presagio".

[8] „At Messalina non alias solutior luxu, adulto autumno simulacrum vindemiae per domum celebrabat. Urgeri prela, fluere lacus; et feminae pellibus accinctae adsultabant ut sacrificantes vel insanientes Bacchae".

Pona ogranicza się tutaj do parafrazy tekstu historyka:

> tymczasem Messalina była coraz bardziej lubieżna. Późną jesienią postanowiła urządzić na rzymskim dworze bachanalia. Wino lało się obficie z wielkich beczek; tłum oszalałych kobiet tańczył i skakał, hałasując bezczelnie niczym wiejskie dziewki (s. 72).[9]

Z drugiej strony, gdy tekst Tacyta jest zbyt skromny, autor adaptuje go na potrzeby stylu swojej narracji. W takich przypadkach tekst Pony jest bardziej szczegółowy i barwny niż źródło, na które powołuje się autor. Można dla przykładu rozważyć kluczowy fragment powieści, dotyczący śmierci Messaliny. Tacyt – jako historyk – opisuje tę scenę dość lakonicznie:

> Wtedy dopiero przejrzała swą dolę; przyjęła puginał, a kiedy go daremnie już to do gardła, już to do piersi drżącą ręką zbliżała, przebił ją trybun pchnięciem miecza (*Roczniki*, XI, 38, s. 246)[10].

Pona natomiast – jako powieściopisarz – wzbogaca ją szczegółami i obscenicznymi aluzjami ukrytymi pod płaszczykiem konceptyzmu:

> jak tylko zobaczyła skrytobójcę dobywającego miecza, by śmiertelnie ją zranić, ugodziła go w białą jak śnieg szyję nożem o złotej rękojeści. Nóż ten trzymała nie po to, żeby zabić siebie, lecz raczej jako dziwaczną ozdobę. Dłonie jej jednak nie słuchały rozkazów. Prawa – władała przecież zupełnie innym orężem, twardym, chociaż nie zimnym, powodującym inny rodzaj śmierci (s. 90-91)[11].

Takie samo podejście można zauważyć w fragmencie dotyczącym ostatniej podróży cesarzowej do Ostii, tuż przed śmiercią. U Tacyta jest tylko wzmianka o pojeździe, który zabiera Messalinę:

> wsiadłszy na wóz, którym wywozi się śmiecie z ogrodów, wyjechała na drogę do Ostii (*Roczniki*, XI, 32, s. 243)[12].

Dla Pony taki skromny opis jest jednak niewystarczający, zatem swobodnie go wzbogaca. Jego pojazd przestaje być po prostu wozem służącym do transportu wszelkich odpadów ogrodowych; Pona precyzuje, że był przeznaczony do woże-

[9] „Messalina intanto, ingolfata nelle sue libidini più che mai, essendosi già l'autunno molto avanzato, venne in capriccio, come leziosa, di voler cangiar la Corte di Roma in un baccano. […] Ecco strider i torchi; e sgorgar abbondantemente i vini dalle gran vasa;:mentre schiera di pazze femine, con insolenza tumultuosa danzava a salti, alla usanza licenziosa di boscherecce, e villeresche donzelle" (s. 72).

[10] „Tunc primum fortunam suam introspexit ferrumque accepit, quod frustra iugulo aut pectori per trepidationem admouens ictu tribuni transigitur".

[11] „All'hora da prima, quando vidde il manigoldo sfodrar la spada per ucciderla, si appressò al collo di neve, un terso pugnale con elsa d'oro, che più per bizzarria vezzosa, che per uccidersi s'era recata nella mano, che punto non ubbidiva alla volontà, che le comandava, o fingea di comandarle. Havea maneggiato quella destra, armi sempre troppo diverse, e se rigide non gelide: ministre d'altro morire".

[12] „[...] uehiculo, quo purgamenta hortorum eripiuntur, Ostiensem uiam intrat".

nia gnoju: „przybywszy ona do mur miasta, musiała wsiąść do wozu z gnojem, jeżdżącym w stronę Ogrodów”[13]. W dodatku u Pony mamy w tej scenie o jedną osobę więcej niż u Tacyta. Chodzi o „woźnicę” tej nietypowej dla cesarzowej dorożki, postać barwną i ożywiającą całą scenę:

> za każdym razem, gdy juczny koń potykał się, wieśniak przeklinał niebiosa i biedną Messalinę (s. 76)[14].

Warto poświęcić kilka słów strukturze powieści, która jest bardzo zwarta, pozbawiona zbędnych dygresji. Autor koncentruje się przede wszystkim na swojej bohaterce, sam zaś pełni funkcję narratora i nigdy nie oddaje głosu Messalinie. Ona nigdy nie mówi, jest w pewnym sensie „niemą bohaterką”. Messalina ani nie przedstawia się sama, ani nie jest przedstawiana przez inne postacie lub z innego punktu widzenia niż punkt widzenia narratora. Nie poznajemy jej dzięki jej własnym słowom i myślom, tylko poprzez uczynki opisywane i oceniane przez narratora. To on stanowi jedyny punkt odniesienia dla naszej oceny bohaterki.

Jeśli zaś chodzi o styl powieści, należy podkreślić, że jest on sentencjonalny, to znaczy autor posługuje się sentencjami, aby komentować czyny swojej bohaterki. Taki sposób pisania, znany jako „styl lakoniczny”, był zresztą dosyć popularny dla XVII-wiecznej włoskiej powieści. Zasadzał się na zwięzłej konstrukcji zdań i użyciu sentencji lub maksym, które spełniały funkcję komentarza[15]. Styl Pony można jednak wytłumaczyć także chęcią naśladowania stylu jego najważniejszego źródła inspiracji – Tacyta.

Wydarzenia przedstawiane przez autora obejmują całe życie Messaliny, od jej narodzin aż do śmierci zadanej ręką skrytobójców. Ojcem Messaliny był Barbato Messala, któremu zawdzięcza ona imię i naturalną skłonność do nieprzyzwoitych obyczajów. Messalina wyszła za mąż bardzo młodo, za Klaudiusza, starszego od niej o 30 lat i raczej mało inteligentnego. W przeciwieństwie do męża Messalina jest bystra i inteligentna. Centralna część powieści poświęcona jest „wyczynom” bohaterki, w tym spotkaniu ze strażnikiem więziennym, które stanowi początek rozpustnego życia Messaliny, opisowi organizowanych w pałacu królewskim orgii oraz spotkania z prostytutką Liciską w rzymskiej dzielnicy Lupanari. Ten ostatni fragment jest jednym z najbardziej barwnych i bardziej

[13] „[...] e arrivata alle muragli bisognò di montar su di una carretta da letame ad uso degli Horti”.

[14] „[...] un rustico disperato, che ad ogni inciampo del giumento, malediceva le stelle, non che la misera Messalina”.

[15] Zob. C. Carminati, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento*, “Aprosiana. Nuova serie” 2002, ann. X, s. 91-112. Autorka przedstawia tutaj dyskusje na temat stylu lakonicznego (którego najważniejszym przedstawicielem był Virgilio Malvezzi). Wśród autorów, których Carminati zalicza do tego nurtu stylistycznego znajdziemy np. Giovanniego Francesca Loredany (założyciela *Accademii degli Incogniti*, mecenasa i przyjaciela Pony), Giovanniego Francesca Biondiego oraz Giovanniego Battistę Manziniego. Jeśli chodzi o ten temat zob. też E. Raimodi, *Polemiche intorno alla prosa barocca*, Firenze 1961 oraz L. Bisello, *Medicina della memoria. Aforistica ed esemplarità nella scrittura barocca*, Firenze 1998.

szczegółowo opisanych. To tutaj autor przedstawia opis cieszącej się złą sławą peryferii wielkiego miasta nocą, a Messalina jawi się nam jako postać fascynująca i zmysłowa. Następne fragmenty dotyczą związku Messaliny z kochankiem Gajuszem Syliuszem, który według jej planów miał zastąpić Klaudiusza w łożu małżeńskim. Dlatego pod nieobecność męża, który spokojnie przebywa w Ostii, zupełnie nieświadomy tego, co się dzieje w Rzymie, cesarzowa urządza zaślubiny. Jednakże jego sługa, Narciso, uświadamia sobie niebezpieczeństwo, jakie grozi dworowi, i powiadamia o nim cezara. Ostatnia część utworu poświęcona jest upadkowi Messaliny. Są tutaj opisane ostatnie chwile jej życia: Messalina próbuje uciekać, ktoś podwozi ją wozem z obornikiem, ale ostatecznie zostaje schwytana i sprowadzona do ogrodów o nazwie Horti Luculiani. Tutaj, po przybyciu skrytobójcy, Messalina stara się popełnić samobójstwo, ale nie uda jej się to, gdyż nie jest wystarczająco silna. Dlatego to skrytobójcy zakończą tę dramatyczną sytuację, zabijając bohaterkę jednym ciosem miecza. Tak zarysowuje się ogólnie treść utworu.

Pokazaliśmy, jak autor przedstawił swoją bohaterkę. Teraz przejdziemy do analizy nakreślonego przez niego portretu. Messalina to kobieta, której przypadał w udziale wyjątkowy los: bardzo młodo wyszła za mąż za wówczas najpotężniejszego człowieka na świecie, cezara Klaudiusza. Autor przedstawia nam Messalinę jako miłą, pełną wdzięków, bystrą i życzliwą dziewczynę, ambitną i świadomą swej urody.

> Próżność nigdy nie znalazła wierniejszej i bardziej oddanej uczennicy. Upiększała włosy, farbując je na złoto, układała bujne loczki w fale, czesała je i modelowała na sto sposobów niczym plastyczny wosk (s. 11)[16].

Od razu przyciąga uwagę Klaudiusza, człowieka, który może otrzymać wszystko, co tylko chce. Ta młoda kobieta widzi wtedy przed sobą możliwość spełnienia marzenia każdej młodej dziewczyny – zostać królową (w tym przypadku cesarzową):

> dziewczyna bardzo ambitna, od urodzenia przeznaczona do dobrego, acz nienajlepszego zamążpójścia, która nagle miała okazję stać się Panią Świata. Uciekała się zatem do wszelkich możliwych sztuczek, których Natura, Przebiegłość oraz Skłonność i okazja ją nauczyły, aby osiągnąć ten cel (s. 14)[17].

Messalina nie przepuści tej okazji, by zrealizować marzenia: wyjdzie za Klaudiusza i zostanie cesarzową. Jednak ten moment będzie początkiem jej upadku:

[16] „La vanità non trovò giammai, né la più fedele, né la più affezionata seguace. Coloriva in oro, increspava in onde, e con ordine vago reprimendo i lascivi errori della chioma, lavorava in cento guise come cera flessibile le di lei fila".

[17] „Una giovincella, pregna d'altissimi pensieri, destinata dalla sua nascita a maritaggi ben illustri, ma non eccelsi, e che si vide aprir la strada ad esser imperatrice d'un Mondo, *si dee credere*, che tendesse tutte le reti che la Natura, l'Artificio, l'Inclinazione e l'occasione le insegnò di tendere".

z uśmiechniętej, życzliwej i miłej dziewczyny przerodzi się w uosobienie lubieżności i rozpusty.

Autor, przedstawiając swą bohaterkę, respektuje tradycję. Bohaterka musi być negatywną postacią, zresztą czytelnicy tego oczekują i autor doskonale o tym wie. Ona jest wzorem lubieżności, ulega najniższym instynktom, zawsze nienasycona. Pona surowo zatem potępia jej zachowanie, traktując ją bezlitośnie i nazywając kozą, wilczycą, a nawet panterą. Opisując erotyczne wyczyny bohaterki, często kładzie nacisk na odrażające szczegóły, jak w przypadku spotkania z lekarzem Valentem:

> Godziła w świetność tej jakże poważnej profesji, a czyniąc zeń chirurga zwiedzającego cuchnące rany, pozbawiła go szlachetności stanu lekarskiego (s. 33-34)[18] .

Tutaj powraca topos rany, topos „ust", który tradycja mizoginistyczna tak bardzo lubiła i z którymi utożsamiała żeński organ płciowy[19]. W odniesieniu do mizoginizmu można też zaobserwować, że tu i ówdzie w tekście pojawiają się powiedzenia dotyczące kobiet, tak typowe dla tej tradycji. Powiedzenia te zawsze są związane z zachowaniem Messaliny i służą za komentarz do jej czynów. Warto wymienić kilka z nich. Żeby podkreślić chciwość i upór Messaliny, autor rozszerza swoją ocenę na wszystkie kobiety: „kobieta jest ponura, ognista, niesłychanie uporczywa w dążeniu do swoich celów" (s. 18)[20]. Gdzie indziej pisze, że „pycha jest kobietą", i żeby lepiej wyrazić zmienność Messaliny, stwierdza: „kobieta to suma ekscesów. Nie zna wstrzemięźliwości. To co namiętnie kochała przed chwilą, nienawidzi żarliwie zaraz potem" (s. 25-26)[21]. Te powiedzenia są pewnego rodzaju odbiciem typowego dla tradycji mizoginistycznej pesymizmu w stosunku do kobiet[22], ale tutaj wydają się raczej wykorzystane jako konwencja literacka, żeby uczynić zadość upodobaniom czytelników oraz poglądom społeczeństwa, do którego książka była adresowana. Trzeba zatem pamiętać, że negatywny stosunek do bohaterki jest przede wszystkim efektem określonej tradycji, w którą wpisywana jest Messalina.

Gdy natomiast staramy się zajrzeć pod powierzchnię tekstu, wydaje się, że autor tworzy okazję do innej interpretacji tych zachowań, i nasuwają się nastę-

---

[18] „Corroppe la santità di quel gravissimo Ministero; e depostolo dalla nobiltà del Grado, di Medico lo rese Chirurgo, visitatore di piaghe fetide".

[19] Zob. np. traktat autorstwa Giovanniego Massinoniego pt. *Il flagello delle meretrici* (Wenecja, 1599), gdzie autor opisuje żeński organ płciowy jako „fetide bucche" oraz „cave profonde" (zob. F. Boni, *Il flagello delle meretrici et la virtù donnesca nei figliuoli di Giovanni Antonio Massinoni*, "Italica Wratislaviensa" 2015, nr 6).

[20] „La donna è cupa, ardente, tenace de' suoi propositi oltr'ogni credere".

[21] „La donna è un epilogo degli eccessi. Non conosce mediocrità. Quello ch'amò intensamente poco fa, odia hora capitalmente".

[22] Zob. G. Visconti, *Lo spirito misogino del Seicento*, Avellino 1905, G. Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento*, Roma 1979 oraz M. Fintoni, *L'ingegno negato. L'immaginario antifemminile tra XVI e XVII sec.*, [w:] *Donne filosofia e cultura*, red. P. Totaro, Roma 1999, s. 87-108.

pujące pytania: dlaczego kobieta, która ma wszystko, kończy w podmiejskiej, paskudnej dzielnicy, uprawiając nierząd, robi wszystko, aby zniszczyć swoją reputację? Co doprowadza Messalinę do samozniszczenia?

Żeby odpowiedzieć na te pytania, wypada wrócić tam, gdzie zostawiliśmy Messalinę, to znaczy u bram dworu, zaraz po ślubie z cezarem Klaudiuszem. Messalina wkroczy nareszcie na dwór, ale autor zauważa od razu, że w tym małżeństwie coś jest nie tak. Autor pisze następująco:

> [Messalina] była wysoce przebiegła, podczas gdy on tępawy: łatwo było go oszukać i nęcić (s. 15)[23].

Mamy do czynienia z młodą żoną i z mało inteligentnym mężem. W dodatku Klaudiusz

> jest słabym duchem, gburowaty, dlatego bardziej zdolny wzbudzić w innych nienawiść niż miłość, pijak i dlatego przedmiot żartów i zniewag (s. 16).[24]

To małżeństwo nie może się udać, zarówno ze względu na różnicę wykształcenia, jak i na różnicę wieku. Tak pisze autor:

> Gdyby on [Klaudiusz] rozważył siebie, nigdy by nie pozwolił sobie na ożenek, jeśli nawet musiał to zrobić, nie powinien był wybrać Messaliny (s. 16)[25].

Klaudiusz jest częściej pijany niż trzeźwy, a Messalina to młoda, bystra dziewczyna o ognistym temperamencie. Nic dziwnego, że coś w niej zaczyna się łamać. Ona jest – tak pisze Pona – jak ogień, który nie znajduje ujścia, zatem prędzej czy później musi wybuchnąć. W gruncie rzeczy Messalina chciałaby tylko prowadzić beztroskie życie, jak powinna robić młoda dziewczyna, ale zdaje sobie sprawę, że z Klaudiuszem jest skazana na życie w zamknięciu na dworze, w roli cesarzowej, bez możliwości wyjścia. Szybko więc nudzi się Klaudiuszem i życiem z nim. W dodatku na dworze jest sama, skazana na siebie, wyobcowana. Powinna mieć oparcie, pomoc, kogoś, do kogo mogłaby się zwrócić, z kim mogłaby porozmawiać. Jednakże niestety nie ma takiej możliwości, gdyż ciągle jest sama, a Klaudiusz nie jest dla niej autorytetem, bo jest za słaby. Krótko mówiąc, Messalina nie ma już żadnego punktu odniesienia i pada ofiarą swej namiętnej natury. Ma u swojego boku męża, który nie jest w stanie jej zadowolić (nie tylko pod względem seksualnym, ale też intelektualnym), czuje się zamknięta niczym w złotej klatce, głęboko znudzona, zatem planuje ucieczkę. Jednak, niestety, nie ma już wyjścia: włożyła na siebie ciężką szatę cesarzowej i trudno teraz uwolnić się od tej roli. Messalina musi uciekać, ale jak zerwać z siebie tę szatę? Wpraw-

[23] „Ella sagacissima, esso ottuso: non era difficile allettarlo, e d'ingannarlo".

[24] „Debole di spirito zotico di maniere; e perciò più proporzionato all'altrui odio, che all'amore. Dedito al Vino; e perciò materia di scherzi e scorni".

[25] „S'egli avesse mirato se stesso, non harrebbe preso Moglie: e dovendo prenderla, non harrebbe mai menato Messalina".

dzie istnieje jedna możliwość, ale bardzo ryzykowna: dopuszczenie do głosu swej dzikiej natury. To dzięki transgresji Messalina, bohaterka Francesca Pony, chce osiągnąć wolność, nie zdając sobie sprawy, że zostanie w ten sposób niewolniczką namiętności. W każdym razie jest to jedyna droga, która pozwoli jej zerwać łańcuchy.

Zatem pewnego dnia, znowu pozostawiona sama sobie, „zobaczyła z wysokiego okna jakiegoś strażnika więziennego" (s. 21)[26]. Oto nadarza się okazja, żeby uciec od swej sytuacji i przekroczyć rolę cesarzowej. Messalina – jak relacjonuje nam autor – czuje w obecności tego nieznanego mężczyzny takie pragnienie, jak człowiek, który ma gorączkę, a zarazem ma przed sobą dzbanek pełny czystej i świeżej wody[27]. Messalina wychyli do dna ten metaforyczny dzban i od razu poczuje ulgę, ale tylko na chwilę. Będzie się zatem spotykała z innymi mężczyznami, poszuka innych kobiet, z którymi mogłaby dzielić swoje uczucie i rozkosze, żeby czuć się tak jak one. Zaprasza na dwór nowe koleżanki, urządza dla nich okazałą ucztę, podczas której można kosztować jedzenia i korzystać z rozkoszy cielesnych. Mimo tych wysiłków, nie uda jej się jeszcze uwolnić od roli, z którą jest, siłą rzeczy, związana. Ciągle jest cesarzową: mężczyźni spotykają się z nią, gdyż ona im to nakazuje, koleżanki towarzyszą jej tylko dlatego, że pociągają je luksusy, w które opływa. Messalina natomiast chciałaby, żeby inni cieszyli się spędzanymi z nią chwilami, niezależnie od jej statusu społecznego, jakby mieliby do czynienia z normalną kobietą, a nie z żoną cezara. Tak pisze autor:

> czasami wydawało jej się, że wielkość, którą posiadła, jej przeszkadzała i wówczas pragnęła zostać najpodlejszą nierządnicą w Rzymie: myślała sobie, że waga jej stanu szkodziła jej rozkoszom (s. 35)[28].

Tak wpada na pomysł, że tylko poprzez poniżenie siebie może się uwolnić od swej roli. Może nareszcie rozebrać się z cesarskich szat i włożyć ubranie prostytutki – z pierwszego stopnia w hierarchii społecznej spadnie zatem na ostatni. Można w ten sposób tłumaczyć jej postanowienie o pójściu do dzielnicy *Lupanari* i zastąpienia prostytutki Liciski w jej paskudnej norze, by przyjmować na jej miejscu klientów, udając grecką prostytutkę. Tutaj, „śmierdząca dymem lampy oliwnej"[29], Messalina osiąga swój cel. To miejsce jej degradacji[30], jej metamorfo-

[26] „Vidde da certe alte fenestre, un custode delle carceri".

[27] „Fece il vederlo l'effetto in lei, che farebbe in un assetato febbricitante, la vista d'una caraffa di puro vetro, piena delle acque d'una fresca fontana" (s. 21).

[28] „Pareva a Messalina talvolta, che la sua grandezza la impedisse; desiderava essere la minima meretrice di Roma: si dava a credere che l'eminenza del suo grado, menomasse i suoi diletti".

[29] W niektórych opisach tego fragmentu można zauważyć wpływy Juwenaliusza, który w *Satyrze VI* pisał już o Messalinie. Powraca np. motyw smrodu z lampy oliwnej („obscurisque genis turpis fumoque lucernae / foeda lupanaris tulit ad puluinar odorem", 131-132) oraz opis ubrań Messaliny („tunc nuda papillis/ prostitit auratis", 122-123).

[30] Można tutaj dodać, że Messalina, zastępując Liciskę, przyjmuje jej imię, które dosłownie znaczy „kobieta-suka". Messalina robi więc kolejny krok ku upadkowi.

zy w nocną postać, wolną od złotych kajdan dworu. To triumf jej zmysłowości; jak wynika z tego opisu:

> ubierała się w białe sukno, ale nie osłaniała swoich małych piersi, również jej kształtne nogi były nieosłonięte (s. 37)[31].

Messalina nie tylko chce zaspokajać swoje seksualne popędy czy szukać chwilowej transgresji, nie tylko chce uprawiać nierząd – chce ona być traktowana jak prostytutka i uważana przez swoich klientów za prostytutkę:

> zbierała od każdego z tych cudzołożników należną jej marną stawkę, a jeżeli ktoś się ociągał z zapłatą, domagała się jej: nie dlatego, że zależało jej na zapłacie, ale dlatego, że dzięki niej mogła policzyć wszystkie swoje obrzydliwe czyny (s. 39-40)[32].

Teraz, przynajmniej w czasie tej nocy, Messalina nie jest już cesarzową, czuje się wolną, nową kobietą. Ale słońce znowu wschodzi i jego światło zmusza ją do powrotu do codziennej rzeczywistości dworu, do roli żony cezara, u boku starego męża prostaka:

> Messalina nienawidziła jutrzenki. Przeklinała pośpiech, z jakim nadchodziła, mówiąc, że gdyby to jutrzenka była na jej miejscu w *Lupanari*, w objęciach młodych mężczyzn, a nie flegmatycznego i niemrawego starca, nie wstawałaby tak spiesznie (ss. 40-41)[33].

Te słowa Messaliny nie tylko świadczą o jej erudycji[34] (odwołania do starożytnego mitu Aurory i Titonosa), ale i świadomości własnego losu: ona też, tak jak bogini, musi wracać do starego i chorowitego męża oraz do życia, którego nie znosi.

Podejmuje zatem definitywną próbę ucieczki. Co więcej, zamierza wziąć ślub z młodym mężczyzną, który w dodatku nie pochodzi ze szlacheckiej rodziny – Gajuszem Syliuszem. Ten ślub złamałby wszystkie cesarskie reguły następstwa tronu, raz na zawsze wywróciłby podział na role społeczne, na którym opierał się dwór. Kim rzeczywiście byłby cezar, kim cesarzowa, kim byliby jego następcy po tym ślubie? To jest pewnego rodzaju zamach na władzę, bunt kobiety, która

---

[31] „Si vestì di un bianchissimo drappo, ma lasciò le sfere delle picciole poppe ignude […] La bella, e polposa gamba, era pochissimo impedita".

[32] „Havea raccolto da ciascuno de gli adulteri una vile moneta e s'alcuno era tardo o renitente nel darla, gliene chiedeva: non perché punto stimasse l'obolo; ma perché erano come tanti ben serviti del vil Bordello: e perché godeva nel numero de' coniati Metalli, ridursi a memoria il conto delle iterate schifezze".

[33] „Odiava Messalina l'aurora, troppo frettolosa per lei: e malediceva la di lei fretta: proverbiandola con questo motto sdegnoso, che se fosse stata in suo luogo ne' Lupanari fra gli amplessi di tanti giovani, sì come stava fra le braccia d'un vecchio dormiglioso e accatarrato, non for astata sì diligente in levarsi".

[34] Zresztą Messalina jest wysoko wykształcona. Jak widzieliśmy, udając grecką prostytutkę w dzielnicy *Lupanari*, doskonale posługuje się greckim językiem.

chce definitywnie zerwać więzy społeczne, a wraz z nimi wcześniej ustalone role.

Korzystając zatem z nieobecności Klaudiusza, który przebywa wtedy w Ostii, Messalina bierze ślub z Gajuszem Syliuszem. Jednak nie można tak wywrócić porządku społecznego.

Póki degradacja dotyczyła tylko cesarzowej, można to było jeszcze tolerować, ale wplątanie w tę degradację całego organizmu społecznego było niedopuszczalne[35]. Trzeba było zatrzymać tę niebezpieczną zmianę i temu właśnie służyło zamordowanie wszystkich byłych i aktualnych kochanków Messaliny, czyli także Gajusza Syliusza, po powrocie Klaudiusza do Rzymu. Messalina swoimi czynami wywołała krwawe represje, których ona sama będzie ofiarą. W każdym razie osiągnęła przynajmniej jeden cel: szaty cesarzowej zostały rozdarte raz na zawsze, a sama cesarzowa zdegradowana. Jej życie osiąga jednak dno, kiedy podąża ku śmierci na wozie z obornikiem, jak wynika z następującego opisu:

> Gromadziło się pospólstwo, aby zobaczyć taki niespodziewany i nowy obrazek: widziano już upadłych cesarzy, ale cesarzowej wywożonej w ten sposób – nigdy. Siedziała zatem sama w niewygodnym wozie, ciągnięta przez wychudzonego i zgrzybiałego konia. Rozdarte, stare lejce zamiast ozdabianych klejnotami. Teraz śmierdząca, tymczasem kiedyś pachniała perfumami (s. 76)[36].

Cena, jaką zapłaciła, żeby uwolnić się i zbuntować przeciwko swej roli społecznej, była najwyższa: hańba i haniebna śmierć.

Messalina mogłaby stanowić typ kobiety o silnym temperamencie i żywej inteligencji, która jest niezadowolona ze swojego życia i dlatego stara się w jakiś sposób uciekać, szukając wolności i zadowolenia. W tym celu jest gotowa walczyć przeciwko przyjętej normie społecznej, a nawet ją złamać. Jeżeli jednak patrzymy na tę kobietę przez pryzmat światopoglądu siedemnastowiecznego społeczeństwa, jej ucieczka nie mogłaby zakończyć się szczęśliwie, gdyż społeczeństwo to nie pozwalało kobietom uciekać od swoich ról, a podporządkowanie regułom społecznym sprawiało, że ich życie toczyło się na łonie rodzinnym[37].

Życie Messaliny stanowi zatem dla kobiet pewnego rodzaju ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem, jakie pociąga za sobą bunt, ale może też ukryte oskarżenie ze strony autora wobec współczesnego mu społeczeństwa, które udaremniało ambicje kobiet.

---

[35] Można tutaj zauważyć, jak dużo miejsca autor poświęca upadkowi Messaliny: opisy zajmują prawie jedną trzecią całej powieści, jakby Pona chciał podkreślić, że nie wolno odwracać porządku społecznego.

[36] „Correva il popolo per vedere spettacolo così nuovo e inaspettato. Eransi veduti gli imperatori malcapitati […] ma non più le imperatrici sì mal condotte. Ella stava sola in quell'angustissimo carro, tratta da una cavallo, mal trattato dall'inedia, e da gli anni; con funi rotte, raggroppate dalla vecchiezza, in vece delle barde gemmate. Spirava tutta di fetore in luogo delle ambre solite".

[37] Zob. G. Conti Odorisio, *op. cit.*, s. 35-47 oraz G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne in occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, Bari 2007, s. 15-51.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

KRZYSZTOF SOCHA (Rzeszów)

GALICYJSKI GRZECH ZANIEDBANIA. PROBLEM RECEPCJI TWÓRCZOŚCI LEOPOLDA VON SACHER-MASOCHA NA GRUNCIE POLSKIM

The Galician sin of neglect
The reception of Leopold von Sacher-Masoch's work in Poland

Abstract

Inasmuch as Polish readers can be familiar with the name of Leopold von Sacher-Masoch, he is hardly ever associated with Galicia. However, among the author's works one can find texts related to that region of the Austro-Hungarian monarchy. An important problem in the Polish-language research on Sacher-Masoch's work is the absence of that motif, which is surprising especially in the context of the popularity of studies of Galicia itself. This and other issues connected with the reception of the author's work by the Poles, are the subject of this article.

Key words: Sacher-Masoch, masochism, Galicia, reception problems

Słowa kluczowe: Sacher-Masoch, masochizm, Galicja, problem recepcji

Choć od śmierci autora *Wenus w futrze* minęło już ponad sto dwadzieścia lat, można zupełnie śmiało powiedzieć, że Leopold von Sacher-Masoch nadal jest postacią bardzo mało rozpoznawalną. Na polskim rynku wydawniczym poświęcone mu prace są prawdziwą rzadkością a i literaturoznawstwo niemieckojęzyczne traktuje jego postać i dorobek literacki nieco po macoszemu. Nie jest zjawiskiem odosobnionym odkrywanie twórczości określonych pisarzy po wielu latach zapomnienia, jednak może dziwić fakt, iż autor tak płodny i popularny za życia nie doczekał się choćby niewielkiej wzmianki w wielu współczesnych podręcznikach do historii literatury. Sytuacja taka tworzy dotkliwą lukę badawczą, którą warto byłoby wypełnić – zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę niedoceniane dotąd wątki w dziełach Sacher-Masocha. Niniejszy szkic jest zatem próbą zwrócenia uwagi na określone aspekty jego twórczości, które powinny się przełożyć na większe zainteresowanie badaczy osobą tego austriackiego pisarza, dramaturga i społecznika.

1. Leopold von Sacher-Masoch – wybrane fakty biograficzne

Mówiąc o dorobku i działalności Leopolda von Sacher-Masocha, trudno, ze względu na niezwykłe bogactwo jego życiorysu, opierać się jedynie na porządku chronologicznym. O wiele bardziej pożądaną metodą okazać się może podejście problemowe. Dla uzyskania pełniejszego oglądu omawianych zagadnień warto jednak przywołać kilka najważniejszych faktów biograficznych. Przyszły pisarz urodził się 27 stycznia 1836 roku we Lwowie, jako najstarsze spośród pięciorga dzieci dyrektora miejskiej policji Leopolda von Sachera i Karoliny von Masoch – córki rektora Uniwersytetu Lwowskiego[1]. W domu Sacherów[2] rozmawiano w kilku językach – nie tylko po niemiecku, ale także po francusku i polsku. Pierwszym jednak językiem przyswojonym przez małego Leopolda był ruski (naukę niemieckiego rozpoczął w szkole, a pisać po niemiecku zaczął dopiero na studiach), a to za sprawą piastunki Handzi, która opowiadała dziecku rusińskie bajki i śpiewała ludowe piosenki. Można powiedzieć, że tradycje wielokulturowego i wielonarodowego, regionu jakim była Galicja, już od najmłodszych lat kształtowały przyszłego pisarza. Znalazło to też odzwierciedlenie w jego późniejszej twórczości, zaś swoje przywiązanie do Galicji sam autor podkreślał później wielokrotnie w prywatnych zapiskach[3].

W roku 1848 Leopold senior otrzymał posadę w Pradze, dokąd też przeprowadził się wraz z całą rodziną. Tutaj Leopold junior ukończył gimnazjum, zdał maturę i rozpoczął studia z zakresu historii i filozofii. Kształcenie akademickie kontynuował w Grazu, po kolejnej rodzinnej przeprowadzce w 1854. Dwa lata później przyszły pisarz otrzymał stopień doktora filozofii oraz ofertę pracy w charakterze nauczyciela akademickiego. W 1858, już jako wykładowca historii na uniwersytecie w Grazu, opublikował swoje pierwsze dzieło literackie *Eine galizische Geschichte. 1846* (wznowienie ukazało się już pod tytułem *Graf Donski*). Od tego czasu Sacher-Masoch wydawał mniej lub bardziej regularnie nowe utwory, łącząc pasję literacką z pracą na uczelni. Ten porządek rzeczy utrzymał się aż do 1870 roku, kiedy to Leopold zrezygnował z kariery akademickiej, by poświęcić się wyłącznie pisarstwu[4].

Nie da się ukryć, że młody pisarz był ekscentrykiem. Przejawiał skłonność do rozrzutności i miał słabość do kobiet, wplątywał się w romanse, topił oszczędności w zakładaniu różnych czasopism literackich i popularnonaukowych, zaczął

[1] K. Adel, *Sacher-Masoch Leopold von*, [w:] *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, Wiedeń 1988, t. 9, s. 367.

[2] Nazwisko Sacher-Masoch nadano Leopoldowi na życzenie dziadka Johanna Nepomuka von Masocha, który wystarał się o stosowne zezwolenie u cesarza Ferdynanda. Masoch nie chciał, aby jego nazwisko zaginęło po tym, jak ostatni męski potomek rodu – wuj Leopolda, Franciszek – zmarł w czasie epidemii tyfusu. Por. K. Bang, *Aimez-moi! Eine Studie über Leopold von Sacher-Masochs Masochismus*, Frankfurt nad Menem 2003, s. 44.

[3] K. Bang, *op. cit*., s. 50.

[4] Ibidem, s. 59.

angażować się społecznie i politycznie. Całokształt działalności Sacher-Masocha nie pozostał bez wpływu na jego twórczość, w której nierzadko przemycał wątki autobiograficzne. Tak było choćby z opowiadaniem *Wenus w futrze*, które miało być odzwierciedleniem eksperymentu, jaki przeprowadził z Fanny von Pistor Bagdanow w 1868 roku. Eksperyment ten opierał się na słynnej umowie, w ramach której autor zobowiązał się pozostawać przez sześć miesięcy niewolnikiem swojej pani[5]. Bohaterkę swojego bezapelacyjnie najsłynniejszego utworu nazwał Wandą na cześć swojej pierwszej żony, Angeliki Aurory von Rümelin, która również była pisarką i publikowała pod pseudonimem Wanda von Dunajew.

W latach siedemdziesiątych XIX wieku para często zmieniała miejsce zamieszkania – Leopold i Angelika przebywali m.in. w Budapeszcie, Heubach, Bruck nad Murem i Lipsku. W tym czasie ukazało się ponad dwadzieścia różnych publikacji pióra Sacher-Masocha, które szybko zapewniły mu popularność. W Lipsku Sacher-Masoch założył wraz z Rudolfem von Gottschallem i Lionelem Baumgärtnerem miesięcznik „Auf der Höhe". Decyzją, która, jak miało się okazać, zaważyła na losach pisarza, było zatrudnienie w 1882 do pracy w redakcji dwojga nowych pracowników – Armanda Rosenthala i Huldy Meister. Armand nie tylko okradał redakcyjną kasę, ale także uwiódł żonę swojego chlebodawcy. Angelika opuściła Leopolda, zabierając mu dzieci i pozostawiając długi poczynione przez kochanka. Pocieszenie znalazł pisarz w ramionach Huldy, z którą przeniósł się w 1883 do Lindheim w Hesji. Tam też spędził ostatnie dwanaście lat swojego życia[6].

Pobyt w Lindheim był czasem wytężonej aktywności Sacher-Masocha – nie tylko pod względem twórczym, ale także na niwie działalności społecznej i obywatelskiej. W tym okresie wydał dwanaście znaczniejszych książek, pisał artykuły do czasopism, dawał okazjonalne wykłady o literaturze i kierował pracami Oberhessischen Bildungsverein. Towarzystwo to powołał w celu szerzenia szeroko pojętej kultury wśród miejscowej ludności i za jego pośrednictwem propagował czytelnictwo, teatr i muzykę oraz lobbował na rzecz tolerancji na tle narodowościowym i wyznaniowym. Szczególnie zajmowała go kwestia asymilacji Żydów, co stało się też przyczyną formułowanych pod jego adresem zarzutów o filosemityzm[7].

Mimo niesłabnącego zainteresowania czytelników jego twórczością, Sacher-Masoch miał w ostatnich latach swojego życia wiele powodów do rozgoryczenia. Jego pozycja – Austriaka w pruskich Niemczech – oraz sukcesy na francuskim rynku wydawniczym powodowały, że niemieccy krytycy nie szczędzili mu złośliwych komentarzy. Zarzucano mu także panslawizm i zbytnią sympatię do Żydów. Przypuszczalnie największym jednak powodem do zmartwień było

[5] G. Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus*, [w:] L. von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt nad Menem 1980, s. 166-168.

[6] K. Bang, *op. cit*., s. 75.

[7] Ibidem, s. 80-81.

posłużenie się jego nazwiskiem w ukuciu nowego pojęcia z zakresu dewiacji seksualnych, co Sacher-Masoch przyjmował jako wypaczenie jego pomysłów literackich i osobistą zniewagę. Rozczarowany światem pisarz zmarł 9 marca 1895 roku wskutek choroby serca. Pozostawił po sobie ponad sto publikacji, na które składały się nie tylko powieści i opowiadania ale także eseje historycznoliterackie czy artykuły prasowe[8].

2. Masochizm a *Wenus w futrze*

Trudno w sposób zwięzły i treściwy zarazem opisać genezę pojęcia, które w oparciu o literaturę piękną zadomowiło się nie tylko w kulturze popularnej, ale przede wszystkim w nauce. Masochizm był odmieniany przez wszystkie przypadki i wzbogacany o konotacje, jakich zapewne sam Sacher-Masoch nigdy by się nie spodziewał w odniesieniu do siebie i swoich bohaterów literackich. Postawę uległości z wyboru i czerpania satysfakcji z upokorzenia interpretowano według prawideł medycznych, psychologicznych, socjologicznych czy kulturoznawczych. Perwersją, ochrzczoną nazwiskiem austriackiego pisarza, zajmowały się największe autorytety swoich czasów, opisując je z najróżniejszych perspektyw[9].

Sam termin „masochizm" sprowadza się w jego najprostszym – medycznym – ujęciu do odczuwania przyjemności seksualnej z przyjmowanego bólu i poniżenia. Ukuł go i zaproponował w swoim dziele *Psychopathia sexualis* niemiecki psychiatra Richard von Krafft-Ebing, nie ukrywając, że u podstaw tej decyzji leżała lektura *Wenus w futrze* Sacher-Masocha[10]. W tej to publikacji przeciwstawiono nowozdefiniowaną perwersję sadyzmowi, akcentując dwustronność masochistycznej relacji oraz konieczność zaistnienia swoistej umowy pomiędzy partnerami – zupełnie jak na kartach opowiadania o przypadkach Seweryna i Wandy. W następnych latach pojawiło się wiele prac z zakresu psychiatrii i seksuologii, które wzbogacały i uzupełniały teorie Kraffta-Ebinga, podkreślając nawet *quasi*-rytualną formułę aktu masochistycznego[11], jednak zasadnicza koncepcja masochizmu rozumianego jako dewiacja seksualna nie odbiega od tego, co pod koniec XIX wieku postulował autor pojęcia.

Opowiadanie *Wenus w futrze* pozostaje najgłośniejszą publikacją Sacher-Masocha do czasów współczesnych. Tekst ten doczekał się kilku adaptacji filmowych, a motyw kobiety władczej – dominy – przeniknął nie tylko do kultury

[8] Ibidem.

[9] Zob. S. Freud, *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, [w:] idem, *Życie seksualne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1999. E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Warszawa 2011. G. Bonnet, *Perwersje seksualne*, tłum. D. Demidowicz-Domanasiewicz, Gdańsk 2006. Z. Lew-Starowicz, *Przemoc seksualna*, Warszawa 1992.

[10] R. von Krafft-Ebing, *Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia sexualis*, Stuttgart 1891, s. 18.

[11] Por. G. Bonnet, *op. cit*., s. 74-75.

popularnej, ale i stał się podstawą analiz naukowych. Różne – niekoniecznie związane z seksualnością – aspekty tego dzieła austriackiego pisarza były wielokrotnie tematem opracowań publikowanych przynajmniej w kilku językach. Ponieważ cnotą humanistów jest się nie powtarzać, zbędnym byłoby szczegółowe referowanie po raz kolejny treści opowiadania, które – jako jedyne chyba spośród wszystkich publikacji Sacher-Masocha – stało się przedmiotem tylu dogłębnych analiz. Dość wspomnieć, że utwór jest zapisem wydarzeń, do jakich doszło pomiędzy głównym bohaterem, Sewerynem, a adorowaną przez niego Wandą, wskutek umowy, w której Seweryn zobowiązał się być niewolnikiem swojej ukochanej. Para wyrusza w podróż do Włoch, podczas której Seweryn, odgrywający rolę służącego, jest dręczony na wymyślne sposoby – zarówno fizycznie, jak i psychicznie – przez swoją panią. Pikanterii całej sytuacji dodaje fakt, iż w całą tą osobliwą relację zostaje wplątany, nieświadomy niczego, aktor Salvini, którego Wanda darzy względami (ku zazdrości Seweryna). Bohaterce początkowo podoba się rola, jaką przychodzi jej odgrywać, jednak z czasem sytuacja okazuje się coraz bardziej nużąca. Wanda porzuca w końcu swojego niewolnika, spełniając jednakowoż wszystkie założenia obopólnej umowy[12].

Sądy wygłaszane przez Seweryna, któremu Sacher-Masoch nadał wiele własnych cech, dotyczące m.in. czerpania satysfakcji z okrucieństwa pięknych kobiet i szukania weń inspiracji, potraktował Krafft-Ebing jako swego rodzaju podstawę do nazwania nazwiskiem pisarza diagnozowanej perwersji. Nazewnictwo dewiacji nie rządzi się sztywnymi regułami – może pochodzić od nazw miejscowych, imion, określeń akcentowanych czynności czy nazw pożądanych obiektów[13]. Niemiecki psychiatra mógł więc nazwać czerpanie satysfakcji seksualnej z poniżenia choćby imieniem bohatera *Wenus w futrze* („sewerinizm") i nie ma podstaw sądzić, że taki termin by się nie przyjął. Wybrał jednak określenie związane bezpośrednio z nazwiskiem pisarza, uznając, że tekst w sposób dostateczny manifestuje poglądy samego autora. Postąpił zresztą analogicznie podczas wcześniejszych badań nad inną perwersją, opierającą się na czerpaniu przyjemności z zadawania bólu, którą nazwał sadyzmem (od nazwiska markiza Donatiena de Sade). Obie dewiacje stały ze sobą w związku tak ścisłym, że nie można było kwestii rozwiązać – w jego mniemaniu – inaczej. Masochizm uzupełniał sadyzm w kwestii objawów i również w zakresie pojęciowym musiał dotyczyć autora, który wyraził go w najdoskonalszy sposób[14].

Zastanawiać może, dlaczego najbardziej poczytna i mająca największy wpływ na kulturę publikacja Sacher-Masocha stała się jednocześnie jego przekleństwem. Pod względem objawów dewiacji, tj. wykorzystania bólu i upokorzenia w procesie osiągania satysfakcji seksualnej, niewątpliwie miał rację Krafft-Ebing,

[12] Zob. L. von Sacher-Masoch, *Wenus w futrze*, Łódź 1989.

[13] Np. sodomia, lesbijstwo, fetyszyzm, onanizm, nimfomania, podglądactwo, ekshibicjonizm, nekrofilia. Por. G. Bonnet, *op. cit*., s. 51.

[14] Zob. R. von Krafft-Ebing, *op. cit*., s. 25-26.

stawiając obie perwersje (sadyzm i masochizm) obok siebie. Niesprawiedliwe z jego strony było jednak potraktowanie twórczości austriackiego pisarza niejako *pars pro toto*. O ile śledząc spuściznę literacką markiza de Sade'a można dojść do przekonania, iż konsekwentne epatowanie brutalną seksualnością, przemocą psychiczną i specyficzną filozofią nihilizmu było jego metodą twórczą, o tyle *Wenus w futrze* jest raczej wyróżniającym się tekstem w dorobku Sacher-Masocha. Fascynacja groźnymi kobietami, którą odzwierciedla historia Seweryna i Wandy, jest wprawdzie jedną z głównych tendencji jego pisarstwa, ale próżno byłoby doszukiwać się nachalnego masochizmu choćby w pogodnych obrazkach z życia mieszkańców Galicji.

Wenus w futrze ukazała się w 1870, w zbiorze opowiadań *Das Vermächtnis Kains*, i zamierzeniem autora było, aby tak właśnie był ten tekst traktowany – jako część większej całości. Sacher-Masoch planował stworzenie sześcioczęściowego cyklu historii o bycie ludzkim, których motywami przewodnimi miały być: miłość, posiadanie, wojna, państwo, praca i śmierć. Zapału wystarczyło mu jednak tylko na dwie pierwsze części (być może dlatego, że za szybko przyniosły mu one międzynarodową popularność). W samej Austrii wywołały one ożywioną dyskusję – jedni krytycy chwalili estetykę i głębię opowiadań, inni ganili zbyt wolnomyślne podejście do zagadnień ludzkiej seksualności. *Wenus w futrze*, która weszła w skład pierwszej części, miała być obrazem specyficznie pojmowanego uczucia i uzupełnieniem innych koncepcji, prezentowanych przez bohaterów opowiadań *Don Juan von Kolomea*, *Der Kapitulant*, *Mondnacht*, *Die Liebe das Plato* oraz *Marzella*. Wszystkie natomiast teksty wychodziły z założenia sformułowanego we wstępie, iż mężczyzna i kobieta w poszukiwaniu szczęścia instynktownie pragną siebie nawzajem, pozwalają się sobie zniewolić, a mimo to nie czują się szczęśliwi[15].

Te informacje nie są jednak już tak często podawane w kolejnych opracowaniach *Wenus w futrze*. Wskutek patrzenia na Sacher-Masocha tylko przez pryzmat jednego dzieła, prawie w zupełnym zapomnieniu pozostają inne jego teksty, których przecież pozostawił po sobie niemało.

3. Zasadnicze problemy recepcji

Może się wydawać, że powyższe rozważania stanowią nieco przydługi wstęp do kluczowych zagadnień niniejszego artykułu, jednakże jest to wrażenie jedynie pozorne. Uważny czytelnik powinien bowiem zauważyć, iż pewne problemy związane z recepcją twórczości Leopolda von Sacher-Masocha zostały zasygnalizowane już między wierszami. Przede wszystkim znamienny jest fakt, iż spośród wymienionych publikacji autora jedynie *Wenus w futrze* pojawia się pod tytułem w języku polskim. Również nieprzypadkowo obszerną część propono-

[15] K. Bang, *op. cit*., s. 86.

wanego szkicu poświęcono właśnie temu opowiadaniu. Zauważalne jest w końcu odwoływanie się piszącego te słowa głównie do niemieckojęzycznej literatury przedmiotu. Metodę taką przyjęto, aby przygotować odpowiedni grunt pod sformułowanie kluczowych hipotez badawczych związanych z odbiorem samego Sacher-Masocha i jego dzieł w Polsce.

Podstawowym problemem jest zawężenie dorobku pisarza i samego zainteresowania nim do jednego tylko utworu, jakim jest *Wenus w futrze*, tudzież do samego zjawiska masochizmu, którego popularność wzięła początek od tego tekstu. Można wyrazić się nawet dosadniej i słowo „zawężenie" zastąpić terminem „zepchnięcie" (lub nawet freudowskim „wyparcie"), aby otrzymać najogólniejszy obraz sytuacji. Mało tego, opowiadanie analizuje się prawie wyłącznie w związku z masochizmem, a słowo wstępne do *Wenus w futrze* napisał seksuolog – nie zaś literaturoznawca czy tłumacz. O ile w świadomości przeciętnego czytelnika istnieje postać Sacher-Masocha, to kojarzy się ona prawie wyłącznie z tym konkretnym opowiadaniem. Rzutuje to i na badania literaturoznawcze, gdyż podejmując wątek jakiegokolwiek innego utworu tego autora, powszechną praktyką jest wyjść najpierw od *Wenus w futrze* i masochizmu. Tak postąpiono wprawdzie i w niniejszym szkicu, choć miało to cel przewrotny i nieco inny niż zazwyczaj.

Nieco przewrotnie sformułowana będzie także główna teza, którą ująć można sumarycznie lub pod postacią ciągu logicznego. Być może myśl ta zawierać będzie zbytnie uogólnienia, ale dla zaakcentowania poruszanego problemu warto takie posunięcie zaryzykować. A zatem: tekstów Leopolda von Sacher-Masocha, za wyjątkiem *Wenus w futrze* (i to tylko w symbiozie z masochizmem) na gruncie polskim się nie docenia, nie zna i nie tłumaczy. Nie docenia się, bo się ich nie zna, a nie zna – bo się ich nie tłumaczy.

Przekonania takiego piszący te słowa nabrał, próbując rozwiązać zagadkę chaosu wydawniczego związanego z opublikowanym pośmiertnie tomem opowiadań Sacher-Masocha *Grausame Frauen*, którego zarówno kolejne niemieckie wydania, jak i polskie przekłady (*Groźne kobiety*; *Demoniczne kobiety*) różniły się zawartością[16]. Polskie opracowania dotyczące całokształtu twórczości pisarza były prawie niedostępne, co zmuszało do sięgania po literaturę obcojęzyczną. Nie jest bezpodstawne również stwierdzenie, że więcej informacji na temat autora *Wenus w futrze* można było znaleźć w publikacjach z zakresu psychologii czy seksuologii niż w pracach literaturoznawczych.

Uważa się, że krytyka pisarza w pruskich Niemczech, patrzenie nań głównie przez pryzmat masochizmu i opinia „przyjaciela Żydów i Francuzów" sformułowana przez jemu współczesnych na tyle utrwaliły się w świadomości, że to im

[16] Problem ten został omówiony w osobnym artykule, który ukaże się niebawem. Zob. K. Socha, *Literaturabbild der Beziehungsfragen aufgrund der Sammlung „Grausame Frauen" von Leopold von Sacher-Masoch*, praca dyplomowa, maszynopis, Rzeszów 2017, s. 16-18.

należy przypisywać częściową odpowiedzialność za obecny stan badań nad jego dorobkiem literackim[17]. W 1906 roku na łamach czasopisma „Das Blaubuch" austriacki pamflecista Hermann Kienzl przepowiadał: „Pisma Leopolda von Sacher-Masocha będą wkrótce zupełnie zapomniane. Jego nazwisko przetrwa jedynie w jednostce chorobowej"[18]. Historia pokazała, że Kienzl miał sporo racji.

Jak zaznaczono wcześniej, już za życia Sacher-Masocha ukazało się ponad sto różnych jego prac – niektóre w kilku wydaniach (nie licząc przekładów). W następnych latach wydawano jeszcze niepublikowane utwory, korespondencję i wspomnienia samego pisarza. Wykaz wszystkich dzieł Sacher-Masocha, oparty na bibliografii pisarza sporządzonej w 1987 roku przez Michaela Farina i uzupełniony przez Karin Bang (obejmujący także wznowienia i przedruki), w 1997 roku liczył 172 pozycje[19].

Z iloma z nich mógł zapoznać się polski czytelnik, nie znający języka niemieckiego? Otóż Jacek Buras w swojej bibliografii polskich przekładów literatury niemieckiej podaje, że do 1996 roku na język polski przetłumaczono… aż trzy dzieła pisarza: *Wariata z Firlejówki*, zbiór opowiadań *Groźne kobiety* [*Demoniczne kobiety*] i *Wenus w futrze.* Wszystkich przekładów dokonano jeszcze przed pierwszą wojną światową i na nich bazują teksty również współczesnych wydań. *Groźne kobiety* ukazały się po polsku czterokrotnie – w 1911, 1913, 1922 i 1986 (dwa ostatnie wydania już pod tytułem *Demoniczne kobiety*). Wedle danych Burasa do 1996 roku do rąk polskiego czytelnika trafiły z kolei trzy wydania *Wenus w futrze* (1913, 1919, 1989). Opowiadanie *Wariat z Firlejówki* przetłumaczono zaś w 1904 roku i jak dotąd go nie wznowiono[20].

Mając świadomość, że prezentowane dane pochodzą już sprzed przeszło dwudziestu lat, należałoby zaznaczyć fakt, iż przez ostatnie dwie dekady pojawiło się kilka nowych wydań *Wenus w futrze*, przede wszystkim zaś przełożono na polski trzynaście opowiadań Sacher-Masocha o życiu na galicyjskiej prowincji[21]. Pozwala to mieć nadzieję na swoiste przełamanie milczenia na temat tego pisarza na gruncie polskiego literaturoznawstwa, choć ta aktywność i tak stanowi tylko kroplę w morzu potrzeb.

Przykładem ilustrującym obecność pism Sacher-Masocha i poświęconych mu opracowań na polskim rynku wydawniczym mogą być choćby dane pochodzące

[17] E. Schmalzriedt, *Nachwort* [do:] L. von Sacher-Masoch, *Mondnacht. Geschichten aus Galizien*, wyb. i oprac. E. Schmalzriedt, Monachium 1988, s. 536.

[18] „Leopold von Sacher-Masoch Schriften werden bald ganz vergessen sein. Sein Name lebt in der Krankheit fort". Ibidem, s. 521.

[19] K. Bang, *op. cit*., s. 351-358.

[20] J. Buras, *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung. Vom 16. Jahrhundert bis 1944*, Wiesbaden 1996, s. 517.

[21] L. von Sacher-Masoch, *Mój krawiec Abrahamek; Pochwalony niech będzie Bóg, który dał nam śmierć!; Stary proboszcz; Iluj; Hasara Raba; Izrael; Niemcy; Prostek; Bessure towe; Dożynki; Ezechiel Elchanan; Pan Kaniowski; W drodze do domu*, tł. P. Niewiadomski, A. Hysa, T. Szczepański, „Teka" 2005/2006, nr 5/6, s. 3-14,65-92,108-119,183-224.

z katalogu głównego Biblioteki Narodowej. Po wpisaniu w wyszukiwarce nazwiska pisarza wyświetla się czterdzieści sześć wyników, spośród których bezpośrednio do autora *Wenus w futrze* odnosi się czterdzieści jeden. Dzieła Sacher-Masocha obejmują trzydzieści jeden pozycji. Na tę liczbę składa się sześć wydań *Wenus w futrze* (pięć polskich przekładów i jeden angielski), również sześć edycji *Demonicznych kobiet* (pięć[22] polskich tomów i jeden oryginalny – niemieckojęzyczny) oraz osiemnaście innych publikacji (dwanaście niemieckich wydań, jedno polskie, jedno angielskie i cztery francuskie). Rozpraw poświęconych pisarzowi w tym zestawieniu jest dziewięć, z czego punktem wyjściowym do rozważań w przypadku aż ośmiu z nich jest *Wenus w futrze* lub zagadnienie masochizmu[23].

Dane dotyczące dzieł autora potwierdzają, iż polskich przekładów w stosunku do dorobku literackiego Sacher-Masocha jest naprawdę niewiele. Katalog Biblioteki Narodowej nie obejmuje zresztą wszystkich, możliwych do pozyskania wydań pism Sacher-Masocha, które docierają do Polski głownie z Austrii i Niemiec, ale także choćby z Ukrainy. Dostęp potencjalnego czytelnika do tych publikacji uzależniony jest jednak od jego znajomości języków obcych – zwłaszcza niemieckiego. Podobnie wygląda sytuacja w zakresie literatury przedmiotu – przeważająca ilość obszernych opracowań na temat życia i twórczości pisarza to prace niemieckojęzyczne, zaś te przeznaczone dla polskiego odbiorcy, oględnie rzecz ujmując, częściej traktują Sacher-Masocha przez pryzmat szczegółu (masochizmu) niż ogółu.

Przedstawione informacje jednoznacznie dowodzą, że dająca się zaobserwować sytuacja budzi problemy w recepcji twórczości Sacher-Masocha i utrudnia holistyczne spojrzenie na dorobek pisarza.

4. Galicyjski grzech zaniedbania

Odmienne od zazwyczaj spotykanego podejście do spuścizny Sacher-Masocha odnaleźć można w niedawno opublikowanej *Historii literatury austriackiej* pióra Macieja Ganczara. Autor poświęca pisarzowi w swojej pracy niekoniecznie obszerną, ale bardzo interesującą notę, która – zdaniem piszącego te słowa – najtrafniej charakteryzuje kierunki jego twórczości. Ganczar wyróżnia w dziełach Leopolda juniora dwa podstawowe zakresy tematyczne. Pierwszy sprowadza

[22] Ilość tomów nie przekłada się na ilość wydań. Jak zaznaczono wcześniej, zbiór opowiadań *Demoniczne kobiety* rządzi się specyficzną sytuacją wydawniczą. Każdy kolejny polski wariant (podobnie zresztą jak i niemiecki) różni się od poprzedniego zawartością i w zależności od zamysłu wydawcy obejmuje takie czy inne teksty, pojawiając się w jednym, dwu lub większej ilości tomów. Por. L. von Sacher-Masoch, *Grausame Frauen*, Drezno 1901. Idem, *Grausame Frauen*, Frankfurt nad Menem 1960. Idem, *Demoniczne kobiety*, Lwów 1922. Tenże, *Demoniczne kobiety*, Warszawa 1986.

[23] Źródło internetowe: http://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/search/C__SSacher-Masoch__P1__Orightresult__U__X0?lang=pol&suite=cobalt [dostęp: 15.11.2017].

się do zainteresowania Galicją, „małą ojczyzną" pisarza. Drugi zaś nurt w jego twórczości to analiza perwersyjnych aspektów erotyki, zwłaszcza w wydaniu kobiecym. Znamienne jest, że niedocenianym obrazkom z życia wielokulturowego regionu monarchii habsburskiej jakim była Galicja, autor *Historii literatury austriackiej* poświęca o wiele więcej miejsca[24].

Z noty Ganczara polski czytelnik może zatem dowiedzieć się, że literacki debiut Sacher-Masocha, powieść *Eine galizische Geschichte. 1846* (wznowiona pod tytułem *Graf Donski*) zawiera przekrojowy obraz społeczeństwa galicyjskiego i jest wyrazem stosunku poszczególnych jego warstw do dramatycznych wydarzeń roku 1846. W dotyczącym Sacher-Masocha ustępie nie brak również odniesień do (często zabarwionych humorem i mających anegdotyczny wyraz) utworów opisujących galicyjską codzienność, w której przenikają się losy Polaków, Rusinów, Austriaków, Węgrów, katolików, grekokatolików, żydów i prawosławnych (teksty z tomów takich jak *Galizische Geschichten* czy *Sociale Schattenbilder*). Sporo uwagi przywiązuje się do opowiadań poświęconych społeczności żydowskiej (cykl tomów *Judengeschichten*, *Neue Judengeschichten*, *Polnische Gettogeschichten*, *Polnische Judengeschichten*) oraz kształtowaniu się ukraińskiej świadomości narodowej i ruchu politycznego (*Sascha und Saschka*, *Erntefest* [*Dożynki*] czy *Unser Deputierter*). Przywołuje się także obrazki z życia Hucułów i karpackich zbójników takie jak *Magass, der Räuber* czy *Die wilden Frauen*[25].

Głos autora *Historii literatury austriackiej* wydaje się szczególny na tle dotychczasowych badań nad dorobkiem Sacher-Masocha na gruncie polskim. Rzadko bowiem podejmuje się u nas temat motywów galicyjskich w twórczości tego pisarza, choć bacznie przyglądali się mu już literaturoznawcy austriaccy, niemieccy i ukraińscy[26]. Dziwi to tym bardziej, że mit Galicji, z jej mozaiką kulturową, arkadyjskością, panoramą szlacheckich włości, małych miasteczek i ustronnych wsi, jest na gruncie polskim często i chętnie wykorzystywany – zarówno w literaturze pięknej, jak i w rozprawach teoretycznych[27].

Polskie przekłady tekstów Sacher-Masocha poświęconych życiu na galicyjskiej prowincji ograniczają się aktualnie do wspomnianych już trzynastu opowiadań (z przewagą opowieści o polskich wyznawcach religii mojżeszowej) oraz *Wariata z Firlejówki*. Tymczasem galicyjskie obrazki stanowią obszerną część (jeśli

[24] M. Ganczar, *Historia literatury austriackiej*, Warszawa 2016, s. 206-207.

[25] Ibidem.

[26] Zob. H. Gollner, *Galizische Geschichten und Venus im Pelz: Leopold von Sacher-Masoch*, [w:] *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*, oprac. K. Zeyringer i H. Gollner, Innsbruck 2012, S. 281. E. Schmalzriedt, *op. cit*., s. 523. *Heimkehr. Anthologie der deutschsprachigen Literatur Galiziens und der Bukowina*, wyb i oprac. J. Lopuschanskyj i N. Daschko, Drohobycz 2010, s. 61-63.

[27] Zob. E. Wiegandt, *Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1988, s. 12-14. K. Karolczak, H. W. Żaliński, *Wprowadzenie* [do:] *Galicyjskie dylematy. Zbiór rozpraw pod redakcją Kazimierza Karolczaka i Henryka W. Żalinskiego*, Kraków 1994, s. 5.

nie prawie połowę) dorobku pisarza. W tekstach tych Sacher-Masoch porusza różnorakie zagadnienia z życia także polskiego ziemiaństwa w Galicji Wschodniej – od czysto obyczajowych opisów gościn i rozrywek do politycznej rywalizacji z krystalizującym się żywiołem ukraińskim, od lokalnych podań o duchach i upiorach do komentarzy na temat ważnych wydarzeń historycznych[28].

Akcja tych opowieści usytuowana jest głównie na terenach wchodzących w skład późniejszych województw II RP: lwowskiego, stanisławowskiego i tarnopolskiego. Jeśli nie jest to wystarczający argument na rzecz zainteresowania się na gruncie polskim tym aspektem twórczości Sacher-Masocha, niech chociaż relatywna obecnie bliskość takiej lokalizacji jak Tartaków[29], zwróci uwagę na problem braku polskich przekładów galicyjskich utworów autora.

Gdzie leży przyczyna tego stanu rzeczy? Być może należałoby jej upatrywać w wymienionych wcześniej powodach lekceważenia twórczości Sacher-Masocha i długofalowym postrzeganiu jego dorobku prawie wyłącznie przez pryzmat masochizmu, przez co i w czasach PRL znalazł się na cenzurowanym wespół z markizem de Sade. Zaryzykować można jednak jeszcze jedną teorię. Choć w dzisiejszych opracowaniach znaleźć możemy opinie, iż osobowość pisarza ukształtował duch „cesarsko-królewskiej Galicji", a więc prądy zarówno austriackie, jak i żydowsko-słowiańskie[30], to dla Polaka autor *Wenus w futrze* będzie przede wszystkim Austriakiem. I jakkolwiek w polskiej literaturze poświęconej Galicji coraz większą uwagę przywiązuje się do twórczości koegzystujących z Polakami w tym tyglu kulturowym Żydów i Ukraińców, to piszący te słowa ma poczucie, że austriacka spuścizna literacka po Galicji – choćby i nawet bezpośrednio dotykała wątków polskich – nie jest u nas należycie doceniana i sprowadza się do pozostawienia jej badań samym Austriakom czy w ogólności literaturoznawcom niemieckojęzycznym. Być może jest to poczucie mylne gdy idzie o całokształt, ale w przypadku Sacher-Masocha sprawdza się w zupełności.

Uwagi końcowe

Analizując problemy recepcji twórczości autora *Wenus w futrze* na gruncie polskim wskazano różne domniemane przyczyny nikłego zainteresowania jego osobą i dorobkiem. Pojawia się tutaj jednak pytanie, które być może należało zadać na samym początku rozważań: czy nie dlatego pomija się Sacher-Masocha, że jego utwory mogą być po prostu artystycznie słabe i nie wnosić żadnych nowych jakości do literatury? Nie sposób traktować podobnych pytań poważnie.

[28] Zob. L. von Sacher-Masoch, *Die Toten sind unersättlich*; *Das zwölfte Frühstück*; *Unser Deputierter*, [w:] idem, *Mondnacht*…, *op. cit*., s. 74-108, 162-169, 276-285.

[29] Obecnie wieś na Ukrainie w rejonie sokalskim obwodu lwowskiego. Z białą damą pojawiającą się w ruinach zamku Potockich związane jest opowiadanie *Die Toten sind unersättlich*. Zob. ibidem, s. 74-108.

[30] Por. E. Schmalzriedt, *op. cit*., s. 522-523.

Już tylko *Wenus w futrze*, która stała się fenomenem i do dziś jest uważana za najważniejsze dzieło pisarza, przekonuje, choćby tylko ze względu na swój rezonans, iż mamy do czynienia z autorem nietuzinkowym. A przecież wychodząc poza to jedno opowiadanie, literacki dorobek Sacher-Masocha może jeszcze zaskoczyć: kwiecistymi opisami świata w *Mondnacht*, żartobliwymi historiami małomiasteczkowych społeczności żydowskich w *Judengeschichten* czy portretami niebanalnych przedstawicielek płci pięknej w opowiadaniach z serii *Demoniczne kobiety*. Przypomnieć warto zresztą, że krytyczne uwagi pod adresem Sacher-Masocha nie skupiały się na niedociągnięciach jego literackich kreacji świata, ale przede wszystkim na jego poglądach, trybie życia i podejmowanych przezeń tematach. Będąc prekursorem austriackiego modernizmu mógł się choćby tylko z tego względu spodziewać krytyki naturalistów[31].

Jeśli zatem nawet styl, oryginalność czy związane z częścią jego dorobku kontrowersje nie miałyby być wystarczającym powodem do przybliżenia polskiemu czytelnikowi postaci Sacher-Masocha, warto byłoby zwiększyć zainteresowanie jego dziełami choćby dla podtrzymania mitu Galicji, dla ukazania szerszego obrazu polskiej społeczności, dla ocalenia gawęd i anegdot, które wywodziły się z okolic Sokala i Lwowa czy Pokucia i Huculszczyzny.

Odwołując się na końcu niniejszych rozważań raz jeszcze do katalogu głównego Biblioteki Narodowej, zauważyć można, że od 1922 do 1986 roku nie pojawiło się na polskim rynku wydawniczym ani żadne nowe wydanie dzieł Sacher-Masocha, ani rozprawa na jego temat[32]. Niebagatelny wpływ na to miała zapewne zmiana ustroju w powojennej Polsce i ewentualne zarzuty o niemoralność jego dzieł (nie trzeba było weryfikować tego poglądu – wystarczyła obecność masochizmu w kontekście dewiacji seksualnych). Dostrzegalne jest jednak przełamanie tej tendencji. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przypomniano postać Sacher-Masocha i jego główne dzieło *Wenus w futrze*. Po roku 2000 zaś, zaczęły się ukazywać prace (wciąż z przewagą niemieckojęzycznych) poświęcone także innym aspektom jego twórczości. Raczej za wcześnie jest, by mówić o jakimś renesansie zainteresowania Sacher-Masochem na gruncie polskim, jednakże należy to traktować jako dobry symptom, pozwalający mieć nadzieję na nowe przekłady i gruntowne zbadanie również polskich wątków w jego utworach.

[31] M. Ganczar, *op. cit*., s. 206.

[32] Źródło internetowe: http://katalogi.bn.org.pl/iii/encore/search/C__SSacher-Masoch__P1__Orightresult__U__X0?lang=pol&suite=cobalt [dostęp: 15.11.2017].

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

AGNIESZKA LISZKA-DRĄŻKIEWICZ (Kraków)

HISTORIA ALTERNATYWNA JAKO KOMENTARZ DO WSPÓŁCZESNOŚCI: *HISTORIA JUTRA* CURZIA MALAPARTEGO

Alternate history as a political commentary: Curzio Malaparte's Story of Tomorrow

Abstract

In his 1949 short novel, *Story of Tomorrow,* Italian writer Curzio Malaparte depicts postwar Europe invaded by the Soviet Union. The book focuses on the new political order in Italy, and particularly on the fates of several important Italian politicians from the 1940 decade (Alcide De Gasperi, Palmiro Togliatti) and of the author himself. It can be disputed whether the text may be considered an alternate history (or rather political fiction), mainly because of the lack of an explicit nexus event (i.e. the event that creates the alternative reality in relation to the one known to the reader). Although the events depicted in the book take place in near future or – more probably – in an alternative present, the author's main aim is to provide a highly critical and satirical commentary on contemporary Italy's political situation.

Key words: alternate history, political fiction, Curzio Malaparte, Italian history

Słowa kluczowe: historia alternatywna, political fiction, Curzio Malaparte, historia włoska

O ile literatura o charakterze utopijnym stanowi część włoskiej tradycji literackiej od dawna (wystarczy wspomnieć *Miasto słońca* Tommaso Campanelli), o tyle pierwsze teksty, które można uznać za uchroniczne, ukazują się w drugiej połowie XIX wieku i są zazwyczaj inspirowane aktualnymi wydarzeniami politycznymi bądź sytuacją społeczną (kształtowanie się państwowości włoskiej, rozprzestrzenianie się idei socjalistycznych). Jednak to dopiero w XX wieku, zwłaszcza po II wojnie światowej, literatura uchroniczna zaczyna zajmować ważne miejsce w obrębie włoskiej fantastyki[1]. Właśnie do tego typu narracji odwołuje się też Curzio Malaparte w mało znanym, a we Włoszech już niemal zapomnianym utworze, zatytułowanym *Historia jutra* (1949), w którym przedstawia

[1] Zob. E. Marra, *Storia e controstoria. Ucronie italiane – un panorama critico*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. S. Adamo, Uniwersytet w Trieście, 2014; dostępny na stronie: https://www.openstarts.units.it/handle/10077/11001?mode=full, dostęp: 12 luty 2018.

powojenną Europę zdominowaną przez Związek Radziecki. W niniejszym artykule zamierzam, poprzez przeanalizowanie niektórych charakterystycznych cech tego tekstu, zastanowić się nie tylko nad kwestią przyporządkowania go bądź to do uchronii, bądź też do *political fiction*, ale przede wszystkim nad funkcją, jaką autor nadaje tu alternatywnej wizji świata.

Uchronia, historia alternatywna, *political fiction*

W pierwszej kolejności konieczne jest jednak przede wszystkim sprecyzowanie używanych w tym tekście terminów, a z konieczności również zwięzłe nawiązanie do ich historii w literaturze, zwłaszcza zaś w literaturze włoskiej. Kwestia terminologii jest o tyle ważna, że o ile w języku polskim powszechnie używane jest określenie „historia alternatywna", o tyle w języku włoskim preferowane jest raczej określenie *ucronia*, a więc „uchronia", które w niniejszym artykule stosowane będzie zamiennie z tym wcześniejszym. Termin *uchronie* został utworzony na zasadzie analogii do słowa „utopia", oznacza więc coś, co pozostaje poza czasem lub też w czasie nam nieznanym. Neologizmem ten, wprowadzony do języka francuskiego w 1857 roku, został użyty jako tytuł serii artykułów napisanych przez filozofa Charles'a Renouvièra, opublikowanych w czasopiśmie „Revue Philosophique et Religieuse", które następnie ukazały się w formie książkowej. Dzieło to jest swoistą spekulacją o charakterze filozoficznym, ujętą jednak w ramy narracyjne. Termin użyty przez Renouvièra przyjął się w języku francuskim i włoskim, w którym używa się równocześnie jednak także określeń *fantastoria* (podobnie jak *fantascienza* czy potem *fantapolitica*, a więc „fantastyka naukowa" i „fantastyka polityczna", termin ten oznaczałby więc „fantastykę historyczną"), *allostoria*, historia wirtualna i historia alternatywna. To ostatnie określenie wywodzi się od angielskiego terminu *alternative* bądź *alternate history* i bywa używane także jako kategoria wydawnicza[2].

Założenia leżące u podstaw narracji uchronicznych znakomicie oddaje zdanie, które Umberto Eco odniósł do wszelkiego rodzaju literatury fantastycznej: „Fantastyka naukowa przyjmuje zawsze formę antycypacji, antycypacja natomiast przyjmuje zawsze formę domniemania sformułowanego na wzorze świata rzeczywistego"[3]. W przypadku historii alternatywnej ta antycypacja jest jednak dość nietypowa, wymaga bowiem cofnięcia się w czasie do pewnego kluczowego momentu w historii i przewidzenia, jak potoczyłyby się wydarzenia, gdyby to właśnie wydarzenie uległo zmianie. Zazwyczaj tym momentem, a więc tzw. *nexus event* bądź *point of divergence* bywa np. istotna bitwa lub wojna, której rezultat jest jednak inny, niż miało to miejsce w znanej nam rzeczywistości hi-

[2] V. Balestra, *Origini dell'ucronia. La letteratura contro la storia*, rozprawa doktorska, 2013. s. 8.

[3] U. Eco, *Światy science fiction* [w:] idem, *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2012, s. 237.

storycznej (jak się to dzieje na przykład w jednej z najbardziej znanych historii alternatywnych, *Człowieku z wysokiego zamku* Philipa K. Dicka, gdzie akcja toczy się w świecie, w którym to Niemcy wygrali II wojnę światową). To od tego kluczowego momentu w historii rozpoczynają się więc domniemania autora na temat tego, jak mogłaby wyglądać rzeczywistość, gdyby zmienić bieg historii.

W książce poświęconej literaturze *political fiction*, zwłaszcza w jej włoskiej i polskiej wersji, Łukasz Jan Berezowski pokazuje, że tę „projekcję alternatywnych wizji rzeczywistości w literaturze fantastycznej”[4] można jednak podzielić na trzy kategorie, biorąc pod uwagę kryterium temporalne, a więc w zależności od „czasu mianowanego fabuły utworów”. Jeśli akcja rozpoczyna się w znanej nam historycznej przeszłości, możemy mówić o historii alternatywnej (uchronii), w przypadku akcji toczącej się w teraźniejszości, mamy do czynienia z fantastyką polityczną (*political fiction,* po włosku *fantapolitica*) lub socjologiczną, podczas gdy umiejscowienie akcji w przyszłości charakteryzuje tzw. historię przyszłości, w literaturze anglosaskiej nazywaną *anticipatory history*[5].

Podczas gdy początki literatury uchronicznej sięgają jeszcze XIX wieku, historia *political fiction* jest nieco krótsza, według większości badaczy początki tej konwencji przypadają bowiem na lata sześćdziesiąte XX wieku, choć pierwsze teksty, w których pojawiały się elementy dla niej charakterystyczne, ukazują się w Stanach Zjednoczonych już pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku[6]. Za główne wyróżniki *political fiction* należy uznać między innymi konieczność nawiązania do bieżącego kontekstu politycznego poprzez osadzenie akcji w teraźniejszości bądź też ekstrapolowanie jej do niedalekiej przyszłości. Oprócz tych wyznaczników istotny jest jednak także efekt widowiskowości, jaki literatura ta ma wywoływać na odbiorcy: w *political fiction* mamy najczęściej do czynienia z wydarzeniami niezwykłymi czy też spektakularnymi z punktu widzenia czytelnika, takimi jak zamach na głowę państwa, przewrót polityczny czy też zupełnie niespodziewana i trudna do wyobrażenia koalicja[7].

Według Berezowskiego do głównych celów *political fiction* można zaliczyć ukazanie innego możliwego przebiegu wydarzeń politycznych, znanych czytelnikowi: w tym wypadku mamy do czynienia z alternatywną rzeczywistością w pełnym tego słowa znaczeniu, a więc wydarzenia przedstawione są tak, jak mogłyby się – w pewnych określonych warunkach – potoczyć. Innym celem tego typu narracji może być alternatywny sposób wyjaśnienia tajemniczych wydarzeń, jakie rozgrywają się na szczytach władzy albo też próba potwierdzenia lub obalenia funkcjonujących teorii spiskowych. W takim wypadku mamy jednak do czynienia z sytuacją znacząco odmienną od poprzedniej: skoro autor odwołuje się do

[4] Ł. J. Berezowski, *Władza i polityka w literaturze* political fiction*: prawda czy fikcja?*, Warszawa 2013, s. 33.

[5] Ibidem, s. 16.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem, s. 29.

wydarzeń jeszcze niewyjaśnionych lub takich, co do których przebiegu nie mamy pewnych informacji, nie sposób określić do jakiego stopnia jego wizja wydarzeń odbiega od rzeczywistości, a w jakim stopniu się z nią pokrywa. Tekst ma więc charakter spekulatywny, ale ostatecznie może się okazać (np. po ujawnieniu dotychczas tajnych dokumentów) mniej lub bardziej bliski prawdzie. Kolejne dwa cele to propagowanie przez autora własnych poglądów politycznych oraz satyra polityczna. Obydwa te przypadki łączy pewna wspólna cecha, a mianowicie to, że sama przedstawiona w tekście historia pełni w nich rolę służebną w stosunku do zewnętrznej rzeczywistości politycznej, do której stanowi jedynie komentarz: w pierwszym wypadku poważny, w drugim satyryczny, a więc często również nadmiernie przerysowany.

Wszystkie te cele mogą stawiać sobie również teksty o charakterze uchronicznym. Kwestia umiejscowienia w czasie względem czytelnika jest w tej sytuacji drugorzędna. Włoski badacz, Emiliano Marra, podkreśla, że to właśnie potrzeba ukazania innego możliwego przebiegu zdarzeń determinuje zazwyczaj charakter utworów o charakterze allohistorycznym[8].

Twórczość Malapartego i *Historia jutra*

Curzio Malaparte (właściwie Kurt Erich Suckert) był włoskim pisarzem i publicystą. W Polsce znany jest przede wszystkim jako autor powieści *Kaputt*, stanowiącej relację (niekiedy mocno ubarwioną) z frontów II wojny światowej, gdzie pisarz przebywał w charakterze korespondenta wojennego. W swojej prozie niemal zawsze nawiązywał on do aktualnej rzeczywistości politycznej, zarówno włoskiej, jak i europejskiej, czego wyrazem jest choćby esej zatytułowany *Viva Caporetto!* (1921, *Niech żyje Caporetto!*), zawierający swoiste rozliczenie z klęską poniesioną przez Włochów w bitwie pod Caporetto podczas I wojny światowej: odpowiedzialnością za klęskę autor obarcza rządzących oraz dowództwo, przeciwstawiając ich postawę sytuacji zwykłych żołnierzy.

Poza Włochami pisarz zyskał sławę w latach trzydziestych książką zatytułowaną *Zamach stanu* (1931, *Technique du coup d'Etat*), w której z kolei przeprowadza analizę niektórych przewrotów politycznych poprzedzającego dwudziestolecia (w tym np. rewolucji październikowej czy zamachu majowego) i wskazuje na elementy, które zadecydowały o powodzeniu akurat tych przedsięwzięć. Przedstawia też swoje własne opinie na temat przyszłości, jaka czeka te reżimy, wskazując m. in. na słabości władzy Hitlera. Wydarzenia polityczne i przemiany społeczne są więc zawsze bezpośrednio bądź pośrednio tematem tekstów Malapartego. Widoczne jest w jego twórczości zwłaszcza zainteresowanie funkcjonowaniem instytucji państwowych, ale także próba ustalenia, jakie czynniki mają determinujący wpływ na przebieg wydarzeń historycznych. Stąd w *Viva Capo-*

[8] E. Marra, *op. cit*., s. 40.

retto! Znajduje się próba ukazania przyczyn najboleśniejszej porażki Włochów w I wojnie światowej, w *Zamachu stanu* – ustalenia, co decyduje o powodzeniu bądź klęsce przewrotów politycznych, wreszcie w *Legendzie Lenina* (1930, *Intelligenza di Lenin*) – przedstawienia przyczyn sukcesu przywódcy bolszewików jako polityka.

Zainteresowanie Malapartego polityką manifestowało się nie tylko w jego twórczości, ale także w jego osobistym zaangażowaniu, podejmowanych wyborach oraz zmieniających się sympatiach politycznych. Pisarz przeszedł w ciągu swojego dorosłego życia od faszyzmu i zdecydowanego antykomunizmu poprzez faszyzm umiarkowany i stosunkowo krytyczny wobec Mussoliniego, by pod koniec życia stać się zwolennikiem komunizmu. Nie należy więc się dziwić, że przez wielu krytyków, ale także przez współczesnych polityków, Malaparte uważany był za zdrajcę i skrajnego oportunistę. Jednym utworów Malapartego, który wywołał oburzenie niektórych polityków było długie opowiadanie, po raz pierwszy publikowane od stycznia 1949 roku w odcinkach na łamach czasopisma „Tempo", zatytułowane *Historia jutra* (*La storia di domani*), bardzo szybko przetłumaczone na polski przez Zofię Hertz i jeszcze w tym samym 1949 roku wydrukowane w paryskiej „Kulturze". W tym właśnie utworze pisarz, zazwyczaj analizujący przebieg i przyczyny ważnych wydarzeń historycznych, tym razem postanawia zostać ich twórcą, odpowiadając na pytanie, co by było, gdyby wydarzenia potoczyły się inaczej: co by się stało, gdyby wpływy Związku Radzieckiego nie zatrzymały się na Odrze? Gdyby sowieci rozpoczęli wojnę z państwami zachodnimi, dokąd udałoby im się dojść? I wreszcie: jak wyglądałyby Włochy, gdyby po przegranej wojnie przeciwko ZSRR rządzili nimi Rosjanie i komuniści?

W opowiadaniu uwaga skupia się na sytuacji Włoch, ze szczególnym uwzględnieniem losów niektórych ważnych polityków lat czterdziestych oraz samego autora, wiele miejsca poświęca się jednak również zarysowaniu sytuacji międzynarodowej, a także rozważaniom na temat cech charakteryzujących poszczególne narody. Rzeczywistość przedstawiona w *Historii jutra* jest w stosunku do momentu publikacji alternatywną współczesnością bądź też bardzo niedaleką przyszłością. Autor nie podaje żadnych dat i o umiejscowieniu czasowym narracji można wnioskować jedynie z zawartych w tekście odniesień do rzeczywistych postaci i wydarzeń powojennej historii, zarówno włoskiej, jak i powszechnej. Na rok 1949, oprócz czasu publikacji, wskazuje więc obecność niektórych postaci (Alcide De Gasperi, Mario Scelba), jak i nawiązania do wcześniejszych przemian w polityce światowej (np. utworzenie państwa Izrael). Przynależność tego tekstu do uchronii jako gatunku może wydawać się wątpliwa ze względu na brak wyraźnie przedstawionego *nexus event*, wydarzenia, które doprowadziło do powstania rzeczywistości alternatywnej w stosunku do tej znanej czytelnikowi[9].

[9] E. Marra, *op. cit*., s. 90.

Jednocześnie jednak akcja opowiadania rozpoczyna się w momencie, w którym wojna ze Związkiem Radzieckim jest już w toku, sowieci wkroczyli do Włoch, a chadecki rząd Alcide De Gasperiego został obalony. Czytelnik znajduje się więc już na wstępie w rzeczywistości alternatywnej, w której bieg wydarzeń był inny, niż w realnym świecie. Nie można co prawda ustalić jednego, konkretnego momentu, w którym losy świata zaczynają się toczyć innym torem, nie sposób wskazać na konkretną bitwę czy rokowania pokojowe, które przybrały inny obrót niż w rzeczywistości. Nie ulega jednak kwestii, że zaczynając czytać *Historię jutra*, wkraczamy w świat, w którym ZSRR zamiast zaakceptować ustalony po II wojnie światowej porządek, postanawia naruszyć go i zaatakować zachodnie demokracje. Akcja toczy się więc w świecie, który powstał w wyniku jakiegoś przełomowego wydarzenia, które nie miało miejsca w naszym świecie[10].

Akcja opowiadania zaczyna się w momencie gdy Malaparte, główny bohater i narrator zarazem, po ucieczce z okupowanej przez Związek Radziecki Francji, zostaje pojmany i osadzony w rzymskim więzieniu Regina Coeli przez nowe sowieckie władze Włoskiej Republiki Ludowej. W więzieniu tym Malaparte przebywał wcześniej dwukrotnie i jest ciekawy, kogo w nim spotka tym razem. Okazuje się, że celę dzieli z nim były już premier, Alcide De Gasperi, a następnego dnia dołącza do nich były minister spraw wewnętrznych, Mario Scelba. Spotkanie umożliwia więźniom przekazanie sobie najnowszych informacji na temat sytuacji w Europie, zwłaszcza we Francji i we Włoszech oraz położenia na frontach wciąż jeszcze toczącej się wojny. Z rozmów tych wyłania się groteskowy obraz nowego politycznego porządku, który w dalszej części tekstu będzie konsekwentnie rozwijany.

Po szczęśliwym zwolnieniu z więzienia (dzięki wstawiennictwu Scelby, co stanowi w zamyśle komiczny element, gdyż jako minister wsławił się on zdecydowanym zwalczaniem opozycji, również poprzez aresztowania) Malaparte ma możliwość zapoznać się z codzienną rzeczywistością nowych Włoch, po której przewodnikiem stanie się napotkany przypadkowo na ulicy Pietro Nenni, jeden z ważniejszych działaczy Włoskiej Partii Socjalistycznej. W późniejszych rozdziałach Malaparte ma również możliwość spotkania i rozmowy z Palmiro Togliattim, przewodniczącym Rady Komisarzy Ludowych, który proponuje mu napisanie nowego hymnu państwowego. Wreszcie w ostatnim rozdziale sytuacja polityczna zmienia się całkowicie wskutek informacji o długo wyczekiwanym lądowaniu Amerykanów[11] oraz wycofaniu się Rosjan i upadku Włoskiej Republiki Ludowej.

Postaci polityków ukazane są w *Historii jutra* w sposób zgodny z rozpowszechnionymi o nich opiniami. Alcide De Gasperi jest uczciwy i pobożny, ale

[10] Co może być uznane za wystarczające dla określenia *Historii jutra* jako uchronii, gdyż „The true alternate history occurs *after the break*" jak to określa Karen Hellekson. Zob. K. Hellekson, *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent 2013, s. 20.

[11] Niemal do ostatnich stron książki nie jest jednak jasne, w jakim konkretnie miejscu wylądowali Amerykanie.

też nieco lękliwy i chętny do przekazywania odpowiedzialności za trudne decyzje innym. Mario Scelba jest nie tylko zdecydowany, ale też święcie przekonany, że cel uświęca środki, a najlepsze z nich to przede wszystkim przymus i więzienie; jednocześnie jego odmowa współpracy z Rosjanami sugeruje pewną integralność polityczną i rzeczywistą wierność przekonaniom. Palmiro Togliatti w wizji Malapartego to człowiek pełny dobrych intencji, który jednak nie zdaje sobie sprawy z rzeczywistej sytuacji na świecie, zwłaszcza zaś z konsekwencji współpracy z Rosjanami. W *Historii jutra* karykaturalni są przedstawiciele wszystkich opcji: chrześcijańscy demokraci, komuniści, socjaliści, liberałowie, byli faszyści. Jedyną postacią, która wychodzi z tej historii nietknięta, jest sam Malaparte, jest to jednak związane z faktem, że wysuwanie na pierwszy plan samego autora (jako narratora-bohatera bądź też jako komentującego i objaśniającego rzeczywistość obserwatora) jest niemal nieodłączną cechą tekstów włoskiego pisarza.

Podczas gdy rozdziały, których akcja toczy się w więzieniu, mają na celu przede wszystkim ukazać skrótowo, poprzez relacje osadzonych, wydarzenia polityczne ostatnich tygodni – a więc sytuację w Europie i postępy Armii Czerwonej – kolejne części tekstu, w których akcja rozgrywa się już na ulicach Rzymu, dają czytelnikowi możliwość zapoznania się z codziennością Włoch sowieckich. Fragmenty te mają zazwyczaj charakter satyryczny, często wręcz przechodzący w groteskę. Zasady działania nowej rzeczywistości opierają się na pewnych podobieństwach do znanej czytelnikowi z relacji rzeczywistości społeczeństwa sowieckiego. Nowe społeczeństwo w *Historii jutra* zostaje poddane swoistej uniformizacji, a istniejący dotąd porządek społeczny zostaje odwrócony. Najbardziej widoczne jest to oczywiście w natychmiastowym nadaniu nowych nazw budynkom, ulicom czy placom, a nawet drużynom piłkarskim (pierwszeństwo przypada tu oczywiście Leninowi i Stalinowi). Mniej oczywistym tego przejawem jest wprowadzenie obowiązkowych strojów dla każdej grupy społecznej. U Malapartego im bardziej pogardzana grupa społeczna, tym bardziej ośmieszający, upokarzający mundur musi nosić, co najlepiej oddaje poniższy fragment:

> Mój wzrok badawczo wpatrzony w tłum, coraz to przyciągały bardzo dziwne postacie... ubrane w białe spodenki, sięgające kolan, w biały żakiecik niby marynarski z podwójnym kołnierzem, leżącym na ramionach (po obu zewnętrznych rogach kołnierza zamiast kotwic były wyhaftowane dwa małe czarne krzyże), oraz okrągłe berety bez ronda, również białe ale ozdobione czarną wstążką, na której zamiast nazwy statków, na przykład Duilio, Cavour czy Benedetto Brin, wyhaftowane były nazwy parafii: San Lorenzo, San Saba, Sant'Agnese[12].

Jak nietrudno się domyślić, w takie właśnie mundurki Malaparte ubrał w swoim nowym społeczeństwie księży. Dobór ubrań dla poszczególnych grup społecznych może opierać się na zasadzie przeciwieństwa, jak np. damskie ubrania noszone przez artystów (aktorów, reżyserów), lub też być spowodowany czysto

[12] C. Malaparte, *Historia jutra,* przeł. Z. Hertz, „Kultura", wrzesień 1949, s. 111.

praktycznymi względami, jak na przykład umieszczenie ceny za usługi na strojach prostytutek (przy czym najdroższe są usługi dziewcząt wywodzących się z arystokratycznych czy intelektualnych elit – tu znów mamy połączenie dawnej pozycji społecznej ze skalą upokorzenia).

Poznając nowe porządki społeczne Malaparte udaje się wraz z Nittim na „rozstrzelanie jedenastki z Lazio". Wbrew oczekiwaniom bohatera widowisko, w którym bierze udział, nie jest wcale rozstrzelaniem, ani też nie ma ono nic wspólnego z piłką nożną. Zamiast piłkarzy rzymskiej drużyny jedenastkę stanowią znane osoby kojarzone z poprzednim systemem, przede wszystkim intelektualiści, w tym na przykład znana także w Polsce pisarka, Alba De Céspedes (drużyny piłkarskie zmieniły natomiast nazwy na takie, które upamiętniają ważne postacie komunizmu). Również samo rozstrzelanie okazuje się być zupełnie czym innym, niż wskazywałaby na to nazwa:

> Rozstrzeliwują, samo przez się rozumie się, że to jest taki sposób mówienia. Rosjanie bardzo się pilnują, aby nie robić we Włoszech tego, co robią w pozostałych krajach Europy, gdzie mordują ludzi do woli. U nas nie zabijają nikogo. Rozstrzeliwują, ale nie zabijają. Wiedzą dobrze, że naród włoski nie przebaczy temu, kto przelał choć kroplę krwi, ale wiedzą również, że na Włochów wywiera wielkie wrażenie egzekucja, nawet zmyślona i że na równi z prawdziwą osiąga cel. Celem tym jest wzbudzenie strachu w ludziach i przemówienie do rozsądku nieprawowiernie myślącym. I tak w każdą niedzielę rozstrzeliwują, a raczej udają, że rozstrzeliwują albo drużynę Lazio albo Rzymską. Dzisiaj będzie Lazio. Wspaniała drużyna, bardzo, zarozumiała. [...] to zawsze ci sami ludzie doszli już do perfekcji w sztuce pozwalania się rozstrzeliwać [...] Co za odwaga! Jaka dystynkcja. To są rozstrzeliwania na dużym poziomie![13]

W pomyśle rozstrzeliwania „na niby" Malapartemu udaje się ukazać jedną z rzeczywistych cech systemów politycznych krajów bloku sowieckiego: rozdźwięk między pozorem a rzeczywistością, między oficjalnymi deklaracjami i partyjną propagandą a codziennością: tak jak rozstrzelanie jest spektaklem, a Lazio to nie drużyna piłkarska, tak również z pozoru ludowa republika nie opiera się wcale na władzy ludu, a marksistowskie hasła walki klasowej i sprawiedliwości społecznej nigdy nie zostają wprowadzone w czyn. Ten efekt sztuczności, gry na pokaz powraca zresztą w *Historii jutra* kilkakrotnie, najbardziej spektakularnie być może w spektaklu o śmierci Mussoliniego, na który wybierają się bohaterowie: w finałowej scenie tego największego przeboju rzymskich teatrów zabity Mussolini nagle podnosi się z ziemi i ze słowami „Teraz moja kolej!" zaczyna dusić pułkownika Valerio.

Cały koncept alternatywnego świata w *Historii jutra* opiera się zresztą właśnie na kontraście pomiędzy pozorami i prawdą: komunizm to przede wszystkim kontrast między deklaracjami a rzeczywistością. U Malapartego bardzo szybko

[13] Ibidem, s. 118.

okazuje się, że w nowym społeczeństwie komuniści są tępieni z równą surowością co faszyści czy liberałowie. Przekonania polityczne są kwestią zupełnie marginalną; co prawda przewodniczącym Rady Komisarzy Ludowych zostaje lider Włoskiej Partii Komunistycznej, Palmiro Togliatti, ale okazuje się on właściwie tylko figurantem w państwie sterowanym przez Moskwę. Stanowisko komisarza spraw wewnętrznych sowieci ofiarują natomiast najpierw wsławionemu walką z komunistyczną opozycją chadekowi Mario Scelbie, by ostatecznie – po jego niespodziewanej odmowie – powierzyć je sympatyzującemu z faszyzmem dziennikarzowi Mario Missirolemu ze względu na jego umiejętności – jak sugeruje Malaparte – odnalezienia się w każdej sytuacji oraz przekonywania do swoich racji. Przepaść pomiędzy wyobrażeniami zachodnioeuropejskich komunistów (głównie intelektualistów) a codziennością państw realnego socjalizmu jest w opowiadaniu głównym źródłem komizmu.

Komiczne mogą się niekiedy wydawać także rozważania głównych bohaterów na temat charakteru poszczególnych narodów czy postaci historycznych, po raz kolejny ukazujące sprzeczność między pozorami a rzeczywistością. Pietro Nenni przekonuje Malapartego:

> […] Rosjanie weszli do Europy po to, aby prowadzić wojnę z Ameryką, nie zaś w celu wywołania tu rewolucji komunistycznej, i dlatego leży w ich interesie wyłowienie tych wszystkich, jak na przykład komunistów europejskich – którzy chcieliby, aby Rosjanie – zamiast tracić czas na wojnę z Ameryką, zrobili w Europie rewolucję komunistyczną. Nie rozumiesz chyba i tego, że Ameryce zależy na tym, aby Rosja poświęciła swój czas na wywołanie rewolucji komunistycznej w Europie, zamiast na prowadzenie wojny. W związku z tym Ameryce zależy, aby wyłapać wszystkich, którzy – jak na przykład liberałowie – pragną, aby Rosja zamiast przewrotu komunistycznego w Europie traciła czas na wojnę z Ameryką[14].

Świat w *Historii jutra* nosi więc wszystkie pozory świata na opak, jednak w Malaparte przedstawia jedynie swoją wizję porządku politycznego przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w., przede wszystkim jeśli chodzi o politykę włoską, ale także o prawdziwy – jego zdaniem – charakter i cele Związku Radzieckiego, nie mające nic wspólnego z ideałami wyznawanymi przez komunistów europejskich.

Wśród obserwacji, które w zamierzeniu autora mają oddawać stan współczesnej mu polityki, znajdują się także fragmenty, w których rzeczywistość poddana jest tak daleko posuniętym modyfikacjom, że ma charakter wręcz groteskowy. Tak wygląda choćby kwestia „zarazy zegarkowej", opanowującej sowieckich żołnierzy: oto Rosjanie, po podbiciu Szwajcarii, złupili ją doszczętnie, szczególnie połakomili się jednak na zegarki, przez co:

> Naród [...] który nigdy nie posiadał zegarków, który od całych pokoleń przywykł ślepo wierzyć w godzinę, minutę i chwilę, narzucaną mu przez tyrański rząd,

[14] Ibidem, s. 116.

> naród pozbawiony już głęboko indywidualizmu, oddany ślepo nudzie życia sowieckiego, taki naród w momencie, gdy przez jakiś dziwny zbieg okoliczności posiądzie tysiące tysięcy zegarków, jest najbardziej podatny do popełniania najdziwniejszych szaleństw. Tak więc ci obywatele sowieccy, którzy pewnego pięknego dnia stali się posiadaczami zegarków, zaczęli się znowu indywidualizować, stali się „kimś", panami własnego czasu, własnych godzin, własnych minut, własnych sekund, własnych dni, pór roku i własnego bytu; nabyli pojęcie czasu, to jest myśl życia i historii. Stali się znowu panami własnej świadomości[15].

Ten nowy indywidualizm stanie się przyczyną porażek wojsk sowieckich, które nie będą już potrafiły skoordynować swoich działań. Wojna kończy się zresztą u Malapartego w sposób zupełnie absurdalny: na wieść o długo wyczekiwanym lądowaniu Amerykanów, Rosjanie wycofują się z okupowanych krajów, aby uniknąć niechcianej konfrontacji z potężnym przeciwnikiem. Ku zaskoczeniu wszystkich okazuje się jednak, że wojska amerykańskie wylądowały nie w Europie, ale w Stanach Zjednoczonych, do których powróciły zrezygnowawszy z dalszego prowadzenia konfliktu. Sama wieść o ich przybyciu osiągnęła jednak skutek i położyła kres wojnie. Znów, jak często dzieje się to w *Historii jutra*, nie miało więc znaczenia, co naprawdę się stało, istotne było, jak wydarzenie zostało przedstawione.

Zarówno pod względem oryginalności fabuły, jak i języka, *Historia jutra* nie należy z pewnością do najlepszych dokonań literackich Malapartego. Biograf autora, Giordano Bruno Guerri, określa ją wręcz jako jego najgorszą książkę[16]. W momencie, kiedy fragmenty opowiadania publikowane są na łamach mediolańskiego tygodnika „Tempo", wzbudzają jednak duże kontrowersje, zwłaszcza wśród polityków nieprzychylnie przedstawionych w tekście. W polemikę wdaje się przede wszystkim Palmiro Togliatti, dotknięty nie tyle sposobem przedstawienia siebie samego, ile przede wszystkim opiniami Malapartego dotyczącymi postępowania włoskich komunistów, w tym między innymi ich podejściem do sztuki. Echa tej reakcji odnajdujemy zresztą w końcowych rozdziałach książki, gdzie Malaparte-bohater wspomina o nieprzychylnej reakcji Togliattiego, jaką kilka lat wcześniej wywołała publikacja książki *Historia jutra*, w której pisarz zastanawiał się „w duchu satyrycznym, ale bez najmniejszej chęci szkodzenia komukolwiek i z najlepszymi w świecie intencjami, co by się stało, gdyby pewnego dnia oddziały sowieckie zajęły Europę i Włochy"[17].

Jakkolwiek akcja *Historii jutra* toczy się w nie do końca sprecyzowanej bliskiej przyszłości, wbrew pozorom książka koncentruje się jednak na przeszłości i teraźniejszości, zawiera bowiem zarówno krytyczną ocenę postaci i wydarzeń historycznych, jak i komentarz (niekiedy bezlitosny) do wydarzeń współczesnych autorowi. Mimo zredukowanej do minimum akcji, będącej jedynie pretek-

[15] Ibidem, s. 130.

[16] G. B. Guerri, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Mediolan 2008, s. 225.

[17] C. Malaparte, *op. cit*., s. 141.

stem dla politycznych rozważań, *Historia jutra* staje się ciekawa dzięki relacjom pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i możliwą przyszłością. Nie ulega wątpliwości, że w książce Malapartego akcja stanowi jedynie pretekst do ukazania w krzywym zwierciadle współczesnej rzeczywistości włoskiej i światowej. Autor ukazuje więc charakterystyczne według niego cechy włoskich polityków istotnie je wyolbrzymiając, tworząc tym samym karykaturalny obraz rzeczywistości, nie tyle jednak by ośmieszyć poszczególne postaci, ale przede wszystkim by podkreślić, jakie są w jego opinii główne problemy polityki krajowej oraz jakie błędy popełniają politycy reprezentujący różne opcje. Niezależnie od tego, czy potraktujemy ten tekst jako historię alternatywną, czy też *political fiction*, nie ulega wątpliwości, że ma on przede wszystkim charakter satyry politycznej, ale z elementami swoistego wykładu poglądów politycznych autora.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

ALEKSANDRA KOMAN (Kraków)

RECEPTION OF PIRANDELLO IN CRACOW DURING THE PERIOD OF POLISH PEOPLE'S REPUBLIC (PRL)

The reception of Pirandello in Cracow during the period of the Polish People's Republic (PRL)

Abstract

Pirandello's dramas played in Poland during the period of the Polish People's Republic remain one of the most interesting objects of analysis, either from the formal point of view or from the perspective of the attempts to justify the choice to play them. The scope of the present article is an analysis of the reception of two dramas by Pirandello played during the PRL period in Cracow: *Henry IV* and *As You Desire Me*, both of them played in the Stary Teatr in Cracow. By investigating opinions of the critics' reaction to the plays and artistic biographies of their directors, the author attempts to find a connection between the meanings of Pirandello's texts and the socio-political context of Poland in the Communist era.

Key words: Pirandello, *Henry IV*, *As You Desire Me*, Cracow, Stary Teatr in Cracow, Polish People's Republic, Communism.

Słowa kluczowe: Pirandello, *Henryk IV*, *Come Tu Mi Vuoi,* Stary Teatr w Krakowie, Polska Rzeczpospolita Ludowa, komunizm

Introduction

The Polish People's Republic is an extremely fascinating period of Polish national history, mixed with delights, torments and controversy. An unfulfilled sense of joy at the end of World War II, and the threat of an impending takeover, left Poles at the mercy of the Soviet Union facing an uncertain and bleak future. In today's society, looking back to these times brings a certain sense of amusement due to the ridiculous disorganisation, however a feeling of long-standing resentment remains in the Polish social subconscious. Communism not only tried to hinder Polish-international relations but also attempted to block freedom of expression: Soviet censorship was infiltrating many fields of Polish culture at the time, which had a visible tendency to comment on the current state of affairs especially with regard to political issues. This role, of providing a platform for

social debates and commentary, was carried out, among other things, by the institution which will remain the main focus of the present article: theatre.

Theatre, in spite of its transitory nature, did not escape the clutch of the Soviet regime. The most famous example to be mentioned here is in the case of *Forefathers* directed by Kazimierz Dejmek (1968) which was removed from scenes as it was branded as anti-Soviet. Joanna Krakowska (2016) proposes a different perspective of analysing history by choosing spectacles which are not as obvious as the example of Dejmek. It sees her write an alternative history of PRL's theatre – a topic which has gained an increasing interest among scholars. Krakowska's suggestions and PRL's definition will serve me hereinafter.

However, nothing has been said about the connection between the PRL's cultural context and dramas of Pirandello, which were played during that period in Cracow and can bear many relevant observations, either upon PRL's theatre reception or even upon Pirandello's texts, which may gain new unpredicted meanings, once analysed from the point of view of their socio-political background. In the present article, I am going to describe shortly the cultural life of Polish People's Republic in reference to problematics of Pirandello's plays which were shown to the Cracovian public of that period. I am going to explore if it is possible to give answers to the following questions: for which reason (if it exists) Polish directors of PRL decided to choose Luigi Pirandello's plays, what reactions has is caused among residents of Cracow and how to refer problems faced by the Italian Nobelist to the Polish cultural context of that time. Moreover, I intend to analyse this problem in clear reference to biographies of the directors: the artistic one of Jerzy Ronard Bujański, and the personal one of Aleksandra Mianowska. I am also going to analyse Bujański's stage adaptation from the point of the view of his management in Old Theatre of Cracow and reflect what did the choice of showing Pirandello to Cracovian audience mean to Mianowska.

2. Pirandello in the context of PRL culture

The theatre of the PRL remains not only a crucial phase of Polish modern theatre formation but also the most vivid and direct reference to the latest history of the country. Attempts to prove the undeniable tendency (or ability) of the theatre to reflect and comment on socio-political events would be pointless but mentioning this quality in the context of Polish theatre during the PRL is unavoidable. To start the discussion about PRL's theatre means to find yourself in the centre of Polish public life: in the tangle of suspense, disputes and controversies which make a farce of the neutrality and objectivity of historical narration. With this observation, Joanna Krakowska, the author of a complex history of the PRL theatre, starts her book.

I find it very brutal but simultaneously extremely enlightening to admit that historical impartiality while talking about the PRL is only illusory as it inevitably

leads to national tensions, to the overflow of information and opinions, to facing the painful matter of the futility of the January Upraising, to recalling the memory of communism. What kind of ground can this combination of tensions be to cultural life? And how Polish cultural life of the PRL could stand the plays of an Italian fascist who insisted on identity crisis as a topic? Were his tireless questions about lost personality, the impossibility of establishing one incontestable truth and constant relativity of opinions - intriguing or, on the contrary, annoying for the Cracovian audience of the PRL, once referred to a very particular and controversial, from the political point of view, period of Polish history?

Luigi Pirandello is considered to be one of the most important playwrights of the 20th century. Similarly to other intellectuals of the time, he speaks about a crisis of the contemporary civilisation but at the same time proposes new attitudes and formal solutions, especially to the theatrological field. It is his play, *Six characters looking for an author* that was named by Peter Szondi (1987) the quintessence of modern drama. It does not only represent a perfect example of so-called theatre in the theatre, but it also includes comments which question its own substance and limits of fiction what leads the reader to the point of exploring confusing and paradoxical truths and absurdities of the theatre. In all this, the meta-theatre of Pirandello is still able to expose the features of 20th century reality, especially the chaos of its societies.

Pirandello's plays found in Poland, an opportunity to develop into numerous stage adaptations, especially in the theatres of Warsaw, Gdańsk and Poznań. In Cracow Pirandello had already been played before the Second World War, for example in Juliusz Słowacki Theatre which can boast the biggest number of Pirandello's plays' adaptations among the main theatres of Cracow: *Six characters looking for an author* (1922-1923*), The pleasure of honesty* (1923-1924), *But it's not to be taken seriously* (1936-1937), *Man Beast and Virtue* (1989-1990) and finally two adaptations of *Henry IV* (twice: 1925-1926, 1935-1936). What happened to Polish adaptations of Pirandello's plays after the War? During the period of Polish People's Republic only two dramas of Pirandello were played in Cracow: *Henry IV* from 1958 and *As you desire me* from 1961, both of them in the National Old Theatre of Cracow: one of the oldest and most important theatres in Poland, constructed in 1781 and destined to host spectacles of the future greatest Polish directors, such as Andrzej Wajda, Jerzy Jarocki or Konrad Swinarski. The two PRL's adaptations mentioned were actually the only adaptations of Pirandello shown in the Old Theatre of Cracow which I will now analyse below.

3. *Henry IV* by Jerzy Ronard Bujański

Henry IV is one of those dramas by which Pirandello articulates most explicitly his ideas about the relationship between the fiction of art and reality, relativity of truth and concept of masks: three transversal topics of Pirandello's artistic

production. Therefore, *Henry IV* is not only a complex study on madness, which smartly combines tragism and comism but also, in many aspects, is a synthesis of Pirandello's creation.

It tells the story of a nobleman who, after falling out of the horse during a historical costume performance, believes himself to be Henry IV, Holy Roman Emperor, who he actually was playing. After several years he comes back to psychological balance, without revealing it to anyone though, so he can stay in the imaginary world of the medieval participant of Investiture Controversy. And this particular choice, made by an undeniable preference of fake madness and artificial fiction over hated reality, makes Pirandello's drama a huge question mark placed on the infallibility of the indisputable reality. The protagonist, whose name is not even known, must pretend to be mad to survive. Pirandello's theory of masks is present in many texts of the Sicilian writer, either dramas or novels, but it reaches its zenith in *Henry IV*: masks are worn by all of the characters, which pretend to be medieval servants or guests just to keep "Henry's" illusion alive. In the end, it turns out that, surprisingly, the mask (understood in Pirandello's conception key as constant pretending) of *Henry IV* is less brutal, even if based on madness, than the ones that are worn by those who represent the reality level of the drama.

Henry IV was showed in Cracow already before Bujański's adaptation (in 1925 by Teofil Trzciński and in 1935 by Karol Frycz, both for Juliusz Słowacki Theatre) but only once during the PRL period. The aforementioned adaptation from 1958 has been directed by Jerzy Ronard Bujański, a Polish director, actor and theatrologist, involved in theatre environments and in many other roles. During the occupation of Cracow, he was strongly involved in conspiratorial activities. After the end of the Second World War Bujański got the position of the editor in chief of Polish Radio in Cracow (1945-1950) but, what is far more important, he also became the first executive director of the Old Theatre after war (1945-1946), a position strongly influential and desired, which placed him in the centre of theatre life of Cracow:

> After the hell of the Warsaw Uprising, in which I was strongly involved, after the nightmarish camp in Pruszków, I finally ended up in Cracow, where I spent the last months of that savage year 1944. On the 18th of January 1945 freedom knocked on the door of our hometown. And here, at the foot of Wawel's castle, in the city of enchanting history, the new chapter of my life was supposed to begin [...]. I became director of the Old Theatre of Cracow, even if I didn't have any actor, adept, worker, not even a secretary. [1]

Nonetheless, the dictorate of Bujański lasted only half a year and it is usually seen as a short episode of the history of the Old Theatre of Cracow, mostly minimalised to few paragraphs in scholarly publications. This fact would be justified

[1] J. R. Bujański, *Starego Teatru druga młodość* [The second youth of the Old Theatre], Cracow 1985. Translated by the author.

if the period of Bujański's dictorate had not been marked by numerous significant events (also from the organisative point of view), highlighted clearly by Tadeusz Kornaś[2], who calls this period "not a short dictorate episode, but a founding act". The diary of Bujański provides much precious information about the rebirth process of the Old Theatre and about directions of its first post-war activities. Nonetheless, it doesn't contain any note about the spectacle, which remains the main interest of the present article, as it covers only first seven months since Bujański's takeover. Bujański's adaptation of *Henry IV* is far away from unconventional interpretations of Italian directors, nonetheless, it assumes some alterations. In the first place, the scenario of Bujański is more limited than the original drama. For example, the second act starts with Lady Matilda's conviction to have been recognised by her ex-lover, while Pirandello's second act begins with Doctor's reflections over psychology of a madman, which, probably due to formal limitations, has been skipped by the director, like several other, shorter or longer, parts of the original text. A far more interesting aspect of Bujański's adaptation is the choice of actors and roles' distribution. The title role of Henry IV was entrusted to Jerzy Kaliszewski, a Polish actor and recipient of numerous awards. One could assume that playing Pirandello's *Henry IV* could be compared to the challenge of playing Shakespeare's Hamlet, as both of these roles are built on the concept of feigned madness which, in my opinion, requires specific acting abilities. Not only do they consist of exploring the nature of craziness, but also in facing concepts of "fictional fiction" and other absurdities produced by the psychology of the character. The curious fact is that Kaliszewski experienced something similar during his long career which saw him play the main role in Wyspiański's *The return of Odysseus* (1969, Juliusz Słowacki Theatre). Here, Odysseus plays the fool to infiltrate his palace (exactly like in Homer's epos). Although a courageous observation, there is a possible link that it truly influenced the director's choice, a coincidence worth considering.

The role of another crucial character in the drama, Lady Matilda Spina, was played by Zofia Jaroszewska, an outstanding actress devoted to the Old Theatre for nearly fourteen years. Jaroszewska played Ranevskaya in Chekhov's *The Cherry Orchard*, George Sand in Iwaszkiewicz's *Summer at Nohant* or Mara in O'Neill's *Long Day's Journey into Night*. Each of these roles is a distinct, extremely expressive and crucial for the plot, female. Whatever made directors, even as reputable as Wajda, chose Jaroszewska for these kind of powerful female roles, it convinced also Bujański to place her in the role of Henry's beloved one. In the archives of the Old Theatre there has not been preserved any review for Bujański's spectacle, but based on reviews for other

[2] T. Kornaś, *Jerzy Ronard Bujański. Pół sezonu*, a paper presented at the conference "Reżyserzy scen krakowskich lat 1945-1989; znani, mniej znani, godni przypomnienia", Cracow: 19th-20th October 2017, and made available by the author for the purposes of my article.

spectacles Jaroszewska played in, we can presume how adequately she fit into that role, as it requires lots of female sharpness she had already proved to have on the stage.

5. *As you desire me* by Aleksandra Mianowska[3]

Since Pirandello's attempts of politicising with a fascist regime brought him a wave of criticism, the writer decided to concentrate his texts on psychology issues to avoid current matters and political tensions. The main problem of another famous drama showed to the Cracovian audience in the PRL is very close to the one explored in *Henry IV*, as it equally debates personality spallation*: As you desire me*. Wojciech Natanson points exactly these two dramas as the ones that successfully managed to keep an integral freshness and currentness (*Henry IV* as a modern interpretation of Hamlet's problems, *As you desire me* as a forerunner text for Sartre's theories). It tells the story of a woman called by the author Unknown (her real name is never revealed to the audience, as it was in the case of *Henry IV*). Name concealment is typical for Pirandello and it foreshadows (or even explains) the main concerns undertaken by the tireless Italian thinker. Unknown is a dancer living in Berlin, kept by the lover – a German writer named Salter. The Italian femme fatale seems bored and frustrated by her bourgeois and vain life so she decides to take advantage of the intriguing occasion which comes about - there appears a certain Boffi, who insists that she is unbelievably similar to the lost wife of his friend – Bruno Pieri – disappeared during the war and possibly suffering from amnesia. She is indeed recognised by the family of Pieri and the dispute over Unknown's personality seems to be resolved until Salter's arrival – he presents them the real Pieri's wife (who, nonetheless, cannot represent an incontestable proof as she's suffering from mental illness). What is the real identity of Unknown? Tension caused by that uncertainty goes much further than giving the final answer to that question since *As you desire me* is certainly not a detective story. Maybe that question ought to be reformulated then: what is the human identity?

Three years after Bujański's adaptation of Pirandello the Sicilian writer comes back to the stage of the Old Theatre. This time he is faced by Aleksandra Mianowska, Polish actor, director, essayist, translator and academic teacher – a woman of a truly impressive professional profile, which, moreover, was a member of the underground Democratic Party (what is interesting, biographies of both Cracovian directors of Pirandello's dramas were directly marked by war). The post-war life of Mianowska was concentrated on an academic career but

[3] I dedicated one more article about other aspects of Aleksandra Malinowska's than I take into consideration in this paper: A. Koman, *Ofelia Pirandella : rozważania nad kobiecym szaleństwem*, "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria" 2017, z. 17, p. 241-244.

very soon she was attracted to a new profession – theatre. Italian Novelist's play adaptation has been undoubtedly one of her most significant challenges, even if it got some negative reviews. Criticism was usually concerning the scenography which ostensibly did not sufficiently concretise or characterise the place (even if I do not see such a significant role of the scene of action in this specific play, where dialogue strongly dominates over circumstances). Nevertheless, there have been no doubts about excellent acting abilities proved in the spectacle by Zofia Niwińska, an indisputable authority among Cracovian actors:

> In the Old Theatre the central role of mysterious Unknown is played by Zofia Niwińska, which in the first act becomes a crazy courtesan, in the second act an enigmatic sphinx, and in the third act a repentant victim. The actress achieves a great personal success by the subtle reconstruction of various mental states of a hysterical woman.[4]

> The acting technique used by Niwińska to demonstrate dialogues of that drama of disappointments is the actor's irony, which consists in means that confer upon the losing character an active and leading role. This irony assumes various tones dependently on the character it is applied towards.[5]

Zofia Niwińska came in for particular praise, but she was not the only actor recognised for incontestable abilities. Many critics paid particular attention to Krystyna Ostaszewska interpreting the disturbing role of an insane woman (unavoidably, as performing mental illness is always an undeniable proof of actor's maturity). "Maximum of expression with the minimum of means" – that is how concisely reassumes Ostaszewska's acting Ludwig Flaszen.

Another aspect of the Polish adaptation that needs to be highlighted is determined by translatological decisions made by Zofia Jachimecka, which translated the Italian title Come tu mi vuoi (literally *"as you want me"*) into Jaką mnie pragniesz (literally *"as you desire me"*), a transition observed also in the English version of the title. I am not sure if this alteration could have influenced somehow the adaptation (or interpretation) of the drama, but the fact is that it opens a new range of significations and develops the play also performatively. The desire becomes a dominative element which seems to provoke and justify the actions of protagonists and, moreover, it confers upon the performance a specific rhythm. According to Wojciech Natanson, the Polish spectacle, indeed, seems to emphasise additionally the sensual aspect of the play:

> I think that this kind of interpretation of meanings from one of the most interesting plays of Pirandello enlarges its horizons, not only psychologically, but also strictly theatrologically. The protagonist of the drama is a woman who is desired and desires by herself - to construct the life in the image and likeness of her dreams. [...]

[4] J. A. Szczepański, *Kraków, wizyta teatralna*, „Trybuna Ludu" 1961, nr 300. Translated by the author.

[5] W. Natanson, *Jaką mnie pragniesz*, „Teatr" 1961, nr 14.

> I think this is the direction chosen by Zofia Niwińska, the Cracovian interpreter of Pirandello's character, as it is the direction chosen by the director, Aleksandra Mianowska.[6]

The reviews for *As you desire me* by Mianowska are all marked by one unavoidable problem: Pirandello's obsolescence. It is evident that post- war theatrological processes sped up which as a result led to avant-garde and new formal solutions that step by step left Pirandello with an "out-of-date" etiquette. On reviewing the statement of Zygmunt Greń, my view is one of strong disagreement. In his review of Mianowska's *As you desire me* (Zygmunt Greń, *Pirandello jak żywy* [Pirandello alive], [in:] "Życie Literackie", nr 28, 09.07.1961), he is seeking the cause of this fact in Pirandello's being the final product of modern European philosophy. Bringing back Pirandello's play to "intellectual parasyte" and accusing Pirandello's creation of a lack of innovation is definitely an observation which in my opinion, went too far. Overall, it would be unprofessional to deafen these problems by talking about Pirandello's genius. Flaszen's review, which, however, does not pay too much attention to Mianowska's adaptation but to Pirandello's creation in general, seems to be a perfect example:

> The oldness of someone who arrives in an already established glory of an innovator is a double oldness. The more he coquets with paradoxes, the more he falls into banal obviousness. [7]

Is it true that Pirandello sounded too old-fashioned in Polish? Not everyone would agree. Tadeusz Kudliński, who seemed to contradict the predominant reflection over the futility of playing Pirandello in Poland writes, *As you desire me* is one of the three most powerful positions presented by the Old Theatre of Cracow during the time. Kudliński however does not avoid the aforementioned problems, and raises the issue that he had been asked directly after seeing the spectacle: "why do we even play this?" He provides multiple answers to this question, without hiding the influence impressed on him by Mianowska's adaptation. The questions then remains, where is the truth?

It is worth mentioning the inconsistency of opinions among reviewers as it highlights a further reflection upon Pirandello's creation and its relevance in Poland – the problems that appeared exactly during that period. Without moving deeper into that area of discussion, I think that its result depends also on the perspective that we chose. I have tried to analyse Pirandello's adaptation in the PRL from the political point of view, which I consider very influential.

---

[6] Ibidem.

[7] L. Flaszen, *Recenzja ze staroświecką scenką* [*Review with an old-fashioned scene*], "Echo Krakowa", nr 140, 16.06.1961.

Conclusions

The theatre of the Polish People's Republic has become a point of interest for many current publications, what proves an increasing interest in that topic. However, in the discussion of its nature and reinterpretation, there is still missing an extension to Italian dramas which constitute a significant (and maybe integral?) element of its history. The present article was aiming to make a detailed reception of the dramas of Pirandello in limitation to the city of Cracow and its most important theatre: Old Theatre of Cracow.

Nearly eighty years have passed since the death of the Sicilian master. During the interbellum, he has been played on the greatest European (and Mondial) scenes, sparking discussions, debates and arguments. He was amazing, surprising, confusing, annoying and outraging. History of theatre registered numerous objections towards Pirandello's plays brought along by the audience. Nowadays, these violent reactions seem unjustified (or even funny). Why? All of the reviewers of Pirandello's plays showed in the Polish People's Republic period agree in one aspect: they unanimously confirm the obnoxious truth about Pirandello's post-war obsolescence, which is confirmed by the decline of the number of his plays realised in Poland. Only two Cracovian adaptations in that period are a perfect example. That observation leads to an unavoidable question about the sense of showing Pirandello's plays in the PRL. Are they fully pointless? In my opinion, *Henry IV* and *As you desire me* are two spectacles which, intentionally or not, seem to fit surprisingly well into the context they have been thrown to. How? Let's consider once more their main topics and questions: lost identity, desperate need of change, the dream of a better life, and lust for rebuilding personality. I am not sure if referring these problems to the Polish post-war political situation is fully correct and – what is even more curious – if it was intentional or not - but it is certainly worth mentioning and reflecting, especially if we consider Toporek's conviction about the importance of the ideological-political aspect of Cracovian theatre post-war:

> In the reborn Poland, theatre came back to life as first. It overtook all of the others fields of culture: music environments, art, publishing and film production. [...] Anti-national politics of the occupier brought the opposite results. Few years isolation from theatre caused a crispy ferment among its creators and its audience [...]. Theatre became a particular place of acting out the war trauma. All of the attitudes and experiences of the past time were sublimating there.[8]

Toporek was one of many scholars to accentuate the incontestable influence of the historical contest on the Old Theatre of Cracow. The same observation has been made multiple times by Bujański himself by stating that in the Old

[8] M. Toporek, *Teatr krakowski w latach 1945-1956. Oblicze ideowo-polityczne*, Katowice 2016, p. 22. Translated by the author.

Theatre the past *"was lurking at every step"* which confirms my conclusions additionally.

Documentation regarding *Henry IV* and *As you desire me* of the Old Theatre does not mention any unpredictable reactions to Pirandello's plays; reactions that he caused many times. Given the failed premiere of *Six characters looking for an author* in Rome, where the play was strongly rejected, or the critics towards his meta-theatrical texts, such as *Right you are (if you think so)*, *Tonight we improvise* or even *Henry IV* as they were ruthlessly violating scenic standards of the time. In Cracow, and also in other Polish cities (mentioned above) Pirandello's plays have been received without such objections. Maybe because the Polish audience and critics, during most of Pirandello's Polish premieres, had already been familiarised with a theatre of the grotesque, thanks to playwrights like Stanisław Witkiewicz, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz or Sławomir Mrożek. Remembering that fact and taking in consideration the reviews I feel authorised to presume that Bujański's *Henry IV* and Mianowska's *As you desire me* have been received advantageously, even if historical context could have been an ambiguous factor. Searching for similarities between topics faced by Pirandello and his dramas and problems in Polish society due to latest political events is risky, but from my observation, it could have indirectly influenced the reception of the Sicilian Nobelist dramas in the PRL's Cracow.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

NATALIA CHWAJA (Kraków)

NOMADISMO EROTICO VERSUS NOMADISMO IDENTITARIO NE *LA CITTÀ DI MIRIAM* DI FULVIO TOMIZZA

***La città di Miriam* by Fulvio Tomizza – between the identitary and the erotic nomadism**

Abstract

The purpose of the article is to illustrate the complexity of identitary dilemmas experienced by Stefano Marcovich, the autobiographical protagonist of Fulvio Tomizza's novel *La città di Miriam*. The research concentrates on analysing the nomadic aspects of Stefano's personality, using Rosi Braidotti's concept of *nomadic subjects* with a particular focus given to some creative strategies of re-location used by those subjects in their continuous flow between identities. Stefano, an Istrian refugee, is married to a Triestine girl named Miriam to whom he is unable to be faithful. The study of a long series of his extramarital affairs shows that his "erotic nomadism" is strictly connected to the identitary crisis of a "rootless being".

Key words: Fulvio Tomizza, Trieste, nomadic subjects, *Città di Miriam*

Key words: Fulvio Tomizza, Triest, podmioty nomadyczne, *Città di Miriam*

La città di Miriam, un breve romanzo pubblicato nel 1972 dall'istriano residente a Trieste Fulvio Tomizza, si può definire il primo racconto pienamente "cittadino" o "urbano" nella carriera letteraria dello scrittore. L'autore esordisce nel 1960 con *Materada,* il volume che apre il ciclo della "trilogia istriana", che attraverso le vicende dei personaggi racconta la storia drammatica del cosiddetto esodo giuliano-dalmata dei cittadini di etnia italiana. I primi romanzi "istriani" di Tomizza, oltre a *Materada*, *La ragazza di Petrovia* (1963) e *Il bosco di acacie* (1966), esplorano la realtà astorica e rurale dei piccoli paesi contadini della penisola d'Istria il cui equilibrio primordiale viene capovolto con l'instaurazione del confine politico definitivo tra Italia e Jugoslavia dopo la seconda guerra mondiale. Il multiculturale microcosmo patriarcale della terra e della "roba"[1], viene così strappato all'atemporalità ed introdotto a forza all'interno delle dinamiche

[1] L. Mondo, *Fulvio Tomizza,* [in:] *Trieste nella cultura italiana del Novecento. Profili e testimonianze,* introd. B. Maier, Trieste 1985, p. 233.

ostili dei processi politici in corso. La frontiera politica, etnica e culturale diventa il concetto-chiave di questi processi, la cui conseguenza più violenta è proprio l'emigrazione di massa dei cittadini italiani dai territori passati sotto l'amministrazione jugoslava del maresciallo Josip Broz Tito.

La famiglia Tomizza, testimone oculare e vittima di questi avvenimenti, lascia nel 1954 il paesino natio di Giurizzani per trasferirsi a Trieste dove già due anni dopo è pronta la prima stesura di *Materada*[2]. Come sostiene il critico Elvio Guagnini, il testo di Tomizza, scritto direttamente sotto l'influsso delle esperienze drammatiche dell'esodo, inaugura nel panorama letterario italiano del Novecento la stagione moderna della "prosa di frontiera"[3], i cui scrittori-protagonisti diventano poi Stelio Mattioni, Claudio Magris, Paolo Rumiz e altri.

I tre romanzi "istriani" di Tomizza danno vita ad un originale protagonista collettivo: un popolo sradicato, esule e disadattato, smarrito nella continua ridefinizione del "proprio" e dell'"altrui", deluso dalla nuova patria che si rivela tutt'altro che terra promessa. Il "male di frontiera" diventa in questo caso la condizione esistenziale di chi rimane sospeso, lacerato tra due mondi: quello vecchio e quello nuovo, quello slavo e quello italiano, ma soprattutto, per Tomizza, quello rurale-istriano e quello urbano-triestino. La città di Trieste, l'avamposto dell'italianità, si presenta infatti agli occhi dei personaggi di Tomizza (per esempio Giustina e Valdo de *La ragazza di Petrovia*) come uno spazio ignoto e ostile, burocratico-borghese, sprezzante nei confronti dei nuovi arrivati o, nel migliore dei casi, indifferente.

Tuttavia, l'incarnazione più concreta e più autentica di questi sentimenti diventa per Tomizza il personaggio autobiografico di Stefano Marcovich, che appare per la prima volta nel romanzo *La quinta stagione* del 1965. Si tratta di un racconto di formazione che descrive soprattutto l'infanzia e l'adolescenza al confine al tempo della guerra. Quest'ultima, va ribadito, agisce come uno dei cruciali fattori di formazione, rispecchiandosi sul piano dei conflitti interiori del protagonista-*alter ego* dell'autore stesso. È interessante notare per esempio come la città di Trieste finisca pian piano per rappresentare la guerra per eccellenza, simboleggiando, nella sua veste borghese e metropolitana, la politicità e la storicità del reale, in contrasto con la già menzionata autonomia spazio-temporale della campagna istriana.

> Scesero a Trieste. – [si legge in un episodio de *La quinta stagione*] – Lo colpirono i palazzi subito alla riva, alti quanto le corazzate. [...] Si sentiva via via portato a considerare che la città già di per sé fosse un po' guerra. [...] Passando davanti al grande atrio, ebbe la sensazione di trovarsi dinanzi alla porta che conduceva direttamente alla guerra[4].

[2] Ibidem, p. 232.

[3] E. Guagnini, *Una città d'autore: Trieste attraverso gli scrittori,* Parma 2009, pp. 26-28.

[4] F. Tomizza, *La quinta stagione,* Milano 1987, p. 42-43.

Stefano Marcovich, figlio di una comunità tradizionale ed in un certo senso arcaica, interiorizza pian piano anche lo spazio cittadino, subendo in questo modo una graduale evoluzione identitaria *au rebours* dalla familiarità allo sradicamento.

L'antropologia contemporanea, volta ad esaminare i rapporti tra l'uomo e lo spazio, propone varie interpretazioni della costruzione identitaria nomade, per la quale il luogo, il territorio, la lingua o la società rimangono sì le categorie di base, non più però in termini di appartenenza o possesso. Al contrario, come spiega Rosi Braidotti nel suo saggio *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, il nomadismo è una condizione esistenziale caratterizzata dalla consapevole scelta di non appartenere, dal rifiuto di identificarsi completamente con i modelli identitari, linguistici o comportamentali vigenti o dominanti[5]. Nonostante le ovvie connotazioni geografiche, il nomadismo di un soggetto si manifesta anche, o soprattutto, sul piano mentale o intellettuale, attraverso la "sovversione delle convenzioni fisse"[6], nonché tramite la capacità di "fluttuare" liberamente da un'esperienza verso un'altra:

> Drawing a flow of connections need not be an act of appropriation. On the contrary; it marks transitions between communicating states or experiences[7].

Per Braidotti gli spostamenti nomadi e la rete di legami liberi che ne consegue contribuiscono all'attuazione di un modo di esistere creativo, ricco di incontri, scontri, scambi e paradossi altrimenti impossibili o addirittura inimmaginabili. Nella sua "esistenza creativa" un soggetto nomade segue le regole della "filosofia del *come se*" ("the philosophy of "as if"), che indica, tra le sue principali strategie, la rilocalizzazione, l'impersonazione e la parodia. Quest'insieme di tecniche performative applicate dall'individuo sottopone il medesimo ad un "costante flusso di esperienza", impedendogli di cadere in uno stato di stagnazione:

> The practice of "as if" is a technique of strategic re-location in order to rescue what we need of the past in order to trace paths of transformation of our lives here and now. The practice of "as if" can also be approached as the mode of impersonation, that is to say of fetishistic representation. […] In a feminist perspective, I prefer to approach "the philosophy of 'as if'" […] as the affirmation of fluid boundaries, a practice of the intervals, of the interfaces, and of the interstices[8].

È importante esaminare il ruolo della metaforica spaziale di cui si serve Braidotti per illustrare la struttura identitaria di un individuo nomade. Quest'ultima viene infatti descritta come "un insieme di passi" o "un inventario di tracce"

[5] R. Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York 1994, p. 5.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

[8] Ibidem, p. 6.

effimere ed indipendenti da un qualsiasi sistema di controllo. I diversi spazi tra cui un individuo nomade si sposta nel suo continuo "fluttuare" – dichiara Braidotti riferendosi all'esperienza personale – possono diventare punti di riferimento ricostituibili solo *a posteriori* sulla mappa mentale costantemente in fieri, una mappa spesso illusoria, contraddittoria e incompatibile.

> The nomad's identity is a map of where s/he has already been; s/he can always reconstruct it a posteriori, as a set of steps in an itinerary. But there is no triumphant *cogito* supervising the contingency of the self; the nomad stands for movable diversity, the nomad's identity is an inventory of traces[9].

L'identità nomade – nota inoltre la studiosa polacca Dorota Kołdziejczyk, riproponendo il noto concetto di Michel Foucault e completando in questo modo il discorso di Rosi Braidotti – è un'identità eterotopica, fatta di luoghi estranei che si escludono a vicenda[10]; la "cartografia dell'individuo" è quindi dispersa e incoerente, anche se il bisogno di confrontarsi con il territorio rimane comunque essenziale se non viscerale.

"The rootless being", un essere senza radici, come infatti viene chiamato Stefano Marcovich dalla studiosa di letteratura triestina Katia Pizzi[11], rispecchia a pieno le caratteristiche del protagonista-nomade dall'identità contraddittoria ed eterotopica. Lo scontro decisivo di questi spazi reali-e-mentali che avevano formato il protagonista autobiografico di Tomizza arriva però solo nella sua vita matura da coniuge, descritta dall'autore nel suo primo romanzo ambientato solo a Trieste, ovvero ne *La città di Miriam.* Il libro, pubblicato nel 1972, è diventato oggetto di numerose interpretazioni, al centro delle quali si è sempre trovata la figura di Miriam, fidanzata e poi moglie di Stefano Marcovich, stranamente sedotto e pressoché ostaggio nell'appartamentino borghese della famiglia Cohen, composta dal padre (il dottor Cohen), sua figlia Miriam e il gatto Ezechiele.

Gli sposi rappresentano un esempio tipico degli opposti che si attraggono[12]. Lei è ebrea, dalla mentalità (stereo)tipicamente borghese ("integralmente città"[13]), ironica, scettica e disincantata. Lui, invece, è un cattolico di estrazione contadina, vitale e ingenuo, erede dei vecchi valori di una comunità patriarcale nonché, almeno apparentemente, di certi miti arcadici della semplicità e dell'amore felice e romantico ("estremamente campagna"[14]). Stefano, perfettamente consapevole della natura dei contrasti tra lui e la sua sposa, li riassume e li studia nel suo taccuino introspettivo (il racconto del romanzo è svolto dal protagonista

[9] Ibidem*,* p. 14.

[10] D. Kołodziejczyk, *Trawersem przez glob: studia postkolonialne i teoria globalizacji,* „Er(r)go" 2004, nr 1, p. 21. Vedi anche: E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich,* Kraków 2014, pp. 51-53.

[11] K. Pizzi, *A city in search of an author. The literary identity of Trieste,* London 2001, p. 86.

[12] L. Mondo, *op. cit.,* p. 237.

[13] F. Tomizza, *La città di Miriam,* Marsilio, Venezia 2010, p. 71.

[14] Ibidem.

in prima persona), in cui narra, più che altro a se stesso, la storia del loro amore insolito:

> Controllavamo i nostri reperti e per capirne il significato li mettevamo a confronto. Come nell'aspetto, come nell'animo, risultavamo opposti anche nelle vene. La lettura ci divertiva: erano due suoni di campana esattamente contrari. Io: gruppo sanguigno 0; lei: gruppo sanguigno A. Fattore rh positivo; fattore rh negativo. Glicemia … [...][15].

> Una passeggiata sul Carso in un pomeriggio di vento basso su cardi, ginepri e verbaschi, ognuno esattamente al proprio posto e per me familiare al tatto, come per lei il dentifricio, la saliera, il pianoforte[16].

Last but not least – ovviamente – lei è triestina, lui invece è un profugo istriano, un uomo del confine alle prese con la propria identità incerta. Trieste, da come la percepisce Stefano, sentendosi sfidato dalla sua inospitalità, chiude i suoi cittadini "autoctoni" in un microcosmo alternativo dalle leggi rigidamente metropolitane. "Non sapevo – confessa il protagonista cercando di cogliere l'acutezza del contrasto tra se stesso e la moglie –

> se esistessero al mondo altre città che fossero così totalmente città e niente campagna, che si fossero addirittura sostituite alla natura creando nuove leggi e un suo proprio sistema di vita. Miriam e suo padre erano dunque proliferazione logica di questa deviazione quasi sacrilega, questo atto di superbia bloccato appena in tempo[17]?

Miriam e la sua città presto si rivelano infatti soggetti pressoché interscambiabili, almeno agli occhi di Stefano, che ne farà un ossessivo punto di riferimento sia nelle sue continue ricerche introspettive sia – soprattutto dopo la morte improv visa dell'anziano dottor Cohen – nelle sue molteplici avventure extraconiugali. Sono infatti proprio le conquiste erotiche del protagonista ("una lunga serie di semiadulteri controversi e appiccicosi, di rinunce più o meno volute e forzate"[18]) a scandire il ritmo del suo racconto episodico e acronologico, costruito quasi "a puntate" caotiche ed eterogenee: a loro volta realistiche, retrospettive, melodrammatiche, comiche od oniriche.

Tuttavia, il "nomadismo erotico" di Stefano, come lo definisce nella sua prefazione al romanzo Marco Franzoso[19], sembra essere più che altro un sintomo di una condizione esistenziale più complessa, quasi un'esibizione disperata, ma comunque meno impegnativa, di un conflitto interiore taciuto o rimosso. Per Franzoso, l'inquietudine sessuale del protagonista tomizziano rispecchia prima

[15] Ibidem, p. 71.
[16] Ibidem, p. 114.
[17] Ibidem, p. 44.
[18] Ibidem, p. 81.
[19] M. Franzoso, *Prefazione,* [in:] F. Tomizza, *La città di Miriam,* p. 5.

di tutto le incertezze identitarie di un individuo spaesato in un ambiente cittadino che egli stenta a riconoscere come proprio (ormai estraneo però anche al suo mondo originario). Trieste, "città autunnale[20]", "città delle cupole e dei platani[21]", è per Stefano una donna come Miriam, impossibile da conquistare interamente perché troppo diversa nel suo temperamento, nella sua cultura intellettuale e nella sua identità:

> Fare i conti con la storia è proprio della città, in particolare di questa città, sospesa tra un cielo e un mare tersi e quasi identici, nella quale […] si penetrava come in casa Cohen, senza riuscire mai a conquistarla interamente. Vi erano passati andandosene tutti perché l'avevano trovata per un soffio estranea ma sottilmente infida, austriaci, veneti, francesi, italiani regnicoli, tedeschi, jugoslavi, inglesi, da ultimo statunitensi[22].

L'ossessiva ricerca di un corpo di donna che dia soddisfazione e sicurezza può essere interpretata come il desiderio del profugo istriano di trovare una comunità in cui sentirsi a proprio agio, in cui sbarazzarsi dei continui dilemmi identitari. La Trieste di Miriam, cosmopolita ma allo stesso tempo claustrofobica e prevenuta, non respinge il protagonista in maniera esplicita, ma sembra sfidarlo con la sua indifferenza, con la burocratica mancanza di calore, con la sua italianità apparentemente indiscussa. "Io potevo – ironizza Stefano – assalire la contadina che fosse venuta per funghi, mentre un suo cedimento sarebbe entrato nella cronaca cittadina per finire nei protocolli della burocrazia"[23].

La sfida passiva della città si trasforma dunque in una frenesia di fughe e di ritorni, senza portare però ad una risoluzione vera e propria. Così come è impossibile per Stefano rimanere fedele, è altrettanto impossibile rompere il legame oramai viscerale con Miriam e la sua città. Da questa ossessione dell'irrealizzabile conquista alla quale d'altro canto si unisce– come sottolinea Marco Franzoso – un'atmosfera tiepida, polverosa e asessuale del salotto borghese dei Cohen, nasce in Stefano un'insaziabile fame corporea, un'irrefrenabile smania di tradire e ri-tradire. Il suo nomadismo erotico-ed-esistenziale è per di più agevolato dalla sua occupazione, perché facendo il giornalista visita altre città (Venezia, Milano, Padova, Dubrovnik, Città del Messico), frequenta ambienti cosmopoliti ed eventi mondani, stringe conoscenze che trovano fine nelle camere degli alberghetti prenotate appositamente per consumare il rapporto.

Inoltre, come del resto autogiustifica Stefano il suo primo tentativo di tradimento, sarebbe anche l'impossibile maternità di Miriam a spingere il marito all'adulterio istintivo e seriale, quasi mirato a riempire il vuoto del proprio rapporto infruttuoso, a risarcire la respinta identità istriana dell'incomprensibile

[20] Ibidem, p. 17.
[21] Ibidem, p. 164.
[22] Ibidem, p. 114.
[23] Ibidem.

mésalliance. Tanto è vero che il protagonista cede pienamente alla sua vocazione nomade, interpretando questo ruolo indifferentemente sia nella realtà fisica che in quella immaginata:

> C'è molto sesso – [nota Franzoso] – nella città di Miriam. Molto sesso o forse solo un'ossessione libertina [...] Una girandola di incontri con donne disponibili ad appartarsi e insieme enigmatiche, donne-sfinge dai seni abbondanti, dalla pelle invitante, donne nere, donne slave, donne musulmane remissive e sensuali, un mosaico di scene provocanti e altre volte piuttosto bizzarre, stralunate, sognanti[24].

Il tratto comune di tutte le scene resta comunque il paragone costante con Miriam, il cui nome, anzi il cui corpo, infesta i *rendez-vous* di Stefano con esiti spesso grotteschi e paradossali. La moglie assente sembra infatti la vera ma inconsapevole sceneggiatrice di questi incontri spesso, anzi quasi sempre, interrotti o insoddisfacenti. Il suo fisico, il suo carattere, la sua morale costituiscono l'ossessivo punto di riferimento nelle conquiste del protagonista, alle quali fanno inoltre da contrappunto ricordi e fantasie della vita coniugale.

> Il bacio mi era caldamente noto, di una remissività quasi fatalistica che non conosceva resistenza. Non riuscii a frenare un tremito al pensiero di come sarebbe stata Miriam non sposata, giornalista indipendente e un po' avanti con gli anni[25].

> Rischio di ripetermi se preciso: fui trascinato dagli altri nel night dopo cena; la giovane turca contesa somigliava straordinariamente a Miriam, aggiungendo alle affinità della macedone e della pittrice di Udine una misteriosa esoticità quasi ferina [...][26].

Solo nel corso dell'"ultima prova", ovvero durante il lungo soggiorno di Stefano a Città del Messico per i campionati di calcio, in una specie di incubo perverso di amanti, equivoci e rimorsi si rivela in maniera più chiara lo scopo paradossalmente terapeutico di tutti i tradimenti. Guidato dalla figura di Miriam (sempre presente sullo sfondo di ogni sua avventura sentimentale ed erotica), Stefano sceglie, più istintivamente che consapevolmente, di impersonare ruoli che lo aiutino a rivivere e a reinterpretare gli elementi mancanti, incompresi o rimossi del suo matrimonio con Miriam. Più si avvicina la sua partenza per Trieste, più diventano audaci le mosse del protagonista, intento a "riscattare" – come sostiene – il proprio rapporto con la moglie, ripercorrendone le tappe finora smarrite nell'inconscio. In questo modo vengono, per così dire, rianimati per esempio gli anni dello strano fidanzamento o il mancato incontro con la suocera:

> Intanto senza rendermi conto, nell'euforia della serenità riacciuffata, riscattavo il fidanzamento con Miriam (mai esistito) delle ristrettezze e delle rinunce di cui in realtà non ci eravamo mai accorti[27].

[24] M. Franzoso, *Prefazione, op. cit.,* pp. 7-8.
[25] F. Tomizza, *La città di Miriam,* p. 82.
[26] Ibidem, p. 104.
[27] Ibidem, p. 158.

> […] lei volle ad ogni costo presentarmi alla madre, dopo avermi sfilato la fede da anni dimenticata al dito. Me ne chiese subito perdono con gli occhi rossi, ma l'accontentai anche per mia curiosità: dai Cohen avevo avuto tutto tranne che una suocera. Forse neppure Miriam riuscirebbe a credere che per l'intero quarto d'ora del confronto io cercavo ansiosamente nella meticcia allampanata il volto della zagabrese[28].

Meritano un'attenzione particolare i paradossali seguiti di quel "flusso di esperienze" erotiche nomadi, interrotto con il ritorno a Miriam, "alla vita vera" e "all'unica aria respirabile a viso scoperto"[29]. Nell'episodio che chiude il romanzo Stefano guarda giù dal finestrino dell'aereo che sta per atterrare e rimane colpito dal panorama triestino visto da sopra. Il simbolico confronto con l'effimera mappa della città di Miriam permette al protagonista, ricco ormai dell'esperienza "infernale" messicana, di capire per la prima volta le sue misteriose dinamiche, il suo *genius loci* fino ad allora incomprensibile e respinto:

> […] la città delle cupole e dei platani si appiattiva arancione tra l'altipiano selvatico e il mare cupo e fermo. Nell'imprevista riduzione in cui mi appariva, capii per la prima volta come il respiro domesticamente lento eppure fervido che l'attraversava, derivasse dalla sua stessa precarietà, da quella distrazione della storia che l'aveva lasciata in vita e che in ogni gesto, in ogni voce, in ogni sussulto interno, suggeriva un'occasione di vita che non si sarebbe mai più ripetuta[30].

Stefano riesce allo stesso tempo a ricostruire *a posteriori* le proprie tracce lasciate nella città costiera, accettando così di appartenerle. Trieste, va comunque ribadito, pur promettendo la guarigione dall'insaziabile desiderio, si dimostra familiare al protagonista più che altro nella sua precarietà ed ambivalenza, svelandogli infine le ragioni profonde della sua "inconquistabilità". La sintonia con Miriam e con lo spazio cittadino che egli sembra ritrovare verso la fine del racconto deriva quindi paradossalmente dalla sua accettazione del loro intrinseco nomadismo identitario, disincantato e consapevole di sé. Trieste accoglie Stefano permettendogli di trovare rifugio nella sua precarietà e casualità, svelando davanti a lui il proprio status di confine e incoraggiandolo a rassegnarsi. "Sapevo che saresti tornato[31]" – lo accoglie Miriam all'aeroporto, stabilendo un'intesa, fragile a sua volta, tra i nomadi triestini.

[28] Ibidem, p. 159. La madre di Miriam era infatti zagabrese.
[29] Ibidem, p. 164.
[30] Ibidem, p. 165.
[31] Ibidem.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

ŁUKASZ GĘBSKI (Kraków)

KONTAMINACJA MALARSKA NA PRZYKŁADZIE *SĄDU NAD GOYĄ* JACKA KACZMARSKIEGO

***Sąd nad Goyą* (The Judgment of Goya) by Jacek Kaczmarski as an exemplification of contamination in paintings**

Abstract

The main aim of the article is to propose a different category of description of a literary work referring to painting, based on the poem written by Jacek Kaczmarski. Contamination in the author's opinion is characterized by a simultaneous reference to many works, so the poem on the one hand has the features of enumeration, but on the other hand it is very compendious. Therefore, it is necessary for the analysis to be carried out close to the text, almost verse after verse. Kaczmarski, in a certain way, created a biography of Goya based on his paintings, and enriched it with universal meanings. The author of this work attempts to show both planes during the analysis.

Key words: Jacek Kaczmarski, Francisco Goya, Polish poetry, relationship between poetry and painting, contamination in painting

Słowa kluczowe: Jacek Kaczmarski, Francisco Goya, polska poezja, relacje między poezją a malarstwem, kontaminacja malarska

Kontaminacja malarska – próba definicji

Ekfraza, mimo że bez wątpienia jest najczęściej wykorzystywanym terminem w dyskursach dotyczących przenikania się poezji i sztuki, nie jest bynajmniej jedyną możliwą i uniwersalną kategorią opisu poetyckiego dzieła sztuki. W niniejszym szkicu chciałbym zwrócić uwagę na inną, nieco odmienną, chociaż blisko z nią spokrewnioną formę nawiązania dialogu pomiędzy literaturą a malarstwem, jaką jest kontaminacja. Według *Słownika języka polskiego* to:

> 1. połączenie, powiązanie, zmieszanie różnorodnych czynników w jedną całość; kontaminacja pojęć, zagadnień; kontaminacja wątków literackich;
> 2. jęz. skrzyżowanie i zespolenie elementów dwóch form, dwóch wyrazów lub dwóch połączeń wyrazowych; wyraz lub związek wyrazowy, powstały w wyniku takiego skrzyżowania;[1]

[1] *Słownik języka polskiego*, pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1995, s. 935.

Jak można łatwo zauważyć na podstawie przytoczonej powyżej definicji, charakterystyczne dla zjawiska kontaminacji są łączliwość, nakładanie się, integracja, słowem, pewnego rodzaju fuzja. Tym także odznaczał się będzie opisywany zabieg w odniesieniu do relacji pomiędzy tekstem a obrazem. Utwór poetycki, stanowiący próbę realizacji założeń kontaminacji malarskiej, nawiązywał będzie równocześnie do więcej niż jednego dzieła plastycznego. Paweł Gogler, w artykule poświęconym problemom wynikającym z wieloznaczności i płynności terminu ekfraza, wyodrębnia kilka rodzajów funkcjonowania obrazu w liryce:

> Ze względu na sposób istnienia obrazu jako przedmiotu odniesienia poezji istnieją zasadniczo trzy typy nawiązań do malarstwa: (1) do dzieła konkretnego, może to być także synekdocha: część (jeden obraz) za całość (malarski dorobek artysty); […] (2) do stylu, ale jako kontaminacji wielu obrazów jednego artysty, szkoły, kierunku w malarstwie – nawiązanie takie pozwala na identyfikację elementów przedstawień w malarstwie i jest rodzajem synekdochy całość za część (przykładem *Kobiety Rubensa* Szymborskiej) […] (3) Nawiązanie do dzieła fikcyjnego, w całości będącego kreacją poety i nie pozwalającego na wskazanie elementów przedstawień (symulacja). Taki typ nawiązania można by streścić w zdaniu: „to mógłby być opis Rembrandta" albo „tak namalowałby to Bosch"[2].

Pierwszy typ byłby właściwy szeroko pojętej ekfrazie, drugi natomiast dotyczyłby właśnie kontaminacji. Małgorzata Czermińska, pisząc o ekfrazach w twórczości Wisławy Szymborskiej, również zwraca uwagę na wiersz *Kobiety Rubensa* jako specyficzny rodzaj relacji między tekstem a sztukami plastycznymi. Z przytoczonego w artykule badaczki fragmentu wywiadu z noblistką dowiadujemy się, że żaden konkretny obraz barokowego malarza nie stanowił bezpośredniej inspiracji[3]. Jak podkreśla autorka:

> W *Kobietach Rubensa* opis obrazu nieistniejącego, ale jak najbardziej prawdopodobnego w sensie tematu i stylu, służy może nie tylko charakterystyce tego malarza, ale i przeciwstawieniu dwu typów kobiecości, a raczej prezentacji ciała kobiecego w sztuce[4].

Wydaje się jednak, że zasadnym zabiegiem byłoby rozszerzenie funkcji, jakie spełnia przywołanie wielu obrazów czy technik w obrębie jednego utworu poetyckiego. Charakterystyka stylu malarza, którą wymieniają badacze, wzbogacona jest często o informacje biograficzne – fakty z życia artysty, miejsce pochodzenia lub zamieszkania, kontekst epoki, recepcję dzieł (w odniesieniu do twórczości Kaczmarskiego za przykład podobnych realizacji posłużyć mogą *Mistrz Hieronimus van Aeken z Hertogenbosch zwany Boschem*, *Sąd nad Goyą* lub *Kredka Kramsztyka*). Nawiązania mogą także stanowić element konstytuują-

[2] P. Gogler, Kłopoty z *ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii" 2004, nr 3/4, s. 145-146.

[3] Zob. M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie" 2003, nr 2-3, s. 236.

[4] Ibidem.

cy narrację, stawać się budulcem tworzącym scenę przedstawioną w utworze. Wówczas obrazy przestają być wyłącznie źródłem refleksji, a przeistaczają się w czynnych bohaterów wiersza (*Trzy portrety*, *Rozstrzelanie*).

Sąd nad Goyą

Jednym z przykładów ciekawie zastosowanej techniki kontaminacji jest utwór Jacka Kaczmarskiego *Sąd nad Goyą* pochodzący z 1999 roku. Sam tytuł nie pozostawia wątpliwości i, jak uściśla Kaczmarski w jednej z zapowiedzi koncertowych, wiersz jest:

> Próbą zbiorczego spojrzenia na malarstwo jednego z moich ulubionych twórców, z którym krytycy sztuki mają taki problem, że żył długo, w związku z tym namalował dużo i w różnych stylach. I to ich strasznie męczy, bo oni lubią mieć jasność, w jakim stylu maluje twórca. Zaczynał od malarstwa akademickiego, bardzo poprawnego, następnie był malarzem dworskim w epoce rokoko […][5].

Jak sygnalizuje autor *Murów*, interpretacja dzieł hiszpańskiego artysty stanowiła, i nadal stanowi, niemałe wyzwanie dla krytyków sztuki. Wydaje się, że nie jest odosobniony w tych poglądach, gdyż już XIX-wieczni krytycy nie doceniali geniuszu hiszpańskiego malarza, wręcz uważali go za człowieka moralnie nikczemnego i odrzucali, a nawet, jak John Ruskin, publicznie niszczyli jego dzieła[6]. Tworzący w XX wieku rodak Goi, hiszpański filozof i eseista, zwraca uwagę, że problemem może być fakt, iż:

> Goya zaczyna postrzegać życie narodowe z punktu widzenia tych dwu grup społecznych, w które wszedł i w których pozostanie aż do śmierci. Ten punkt widzenia jest dwoisty i wewnętrznie sprzeczny – upodobanie plebejskości przez sfery wyższe i niechęć, jaką do niej pałają „oświeceni" – więc i dzieło Goi jest w tej materii dwuznaczne i zwodnicze. Często nie wiemy: chwali czy potępia, maluje za czy przeciw[7].

Francisco José de Goya y Lucientes przyszedł na świat 30 marca 1746 roku w Fuendetodos jako syn baskijskiego pozłotnika i ubogiej szlachcianki. Przez całe życie był nieustannie rozwijającym się artystą[8]. Zaczynał malować w okresie późnego baroku, lecz jego sztuka ewoluowała poprzez pogodne, rokokowe kompozycje aż do mrocznych, ciemnych dzieł utrzymanych w nurcie romantycznym,

[5] Zapowiedź utworu dostępna na płycie *Dwie Skały* (1999).

[6] Zob. R. Hughes, *Goya. Artysta i jego czas*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2006, s. 36-37.

[7] J. Ortega y Gasset, *Velázquez i Goya,* wyb. S. Cichowicz, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1993, s. 239.

[8] Świadczą o tym liczne eksperymenty z nowymi technikami malarskimi (akwatinta, litografia), a także późna, autoironiczna grafika 54 *Wciąż się uczę* zamieszczona w albumie z Bordeaux (I).

którego był jednym z prekursorów[9]. W swej twórczości poruszał różnorodną tematykę: jest autorem licznych portretów, uprawiał ponadto malarstwo rodzajowe (polowania, sceny ludowe), mitologiczne, historyczne, religijne, także martwą naturę:

> Goya był nadzwyczaj płodnym twórcą. Pozostawił około siedmiuset obrazów, dziewięćset rysunków i prawie trzysta rycin, dwa wielkie cykle fresków i pewną liczbę mniejszych fresków. Miał za życia kilku konkurentów, ale żadnego rywala z prawdziwego zdarzenia. Był wyjątkowym przypadkiem – artystą, który urodził się, wychował i tworzył w społeczeństwie ubogim w talenty plastyczne i osiągnął zadziwiający poziom mistrzostwa, będąc prawie pozbawionym bodźców, jakie daje obecność równych sobie[10].

Był nadwornym malarzem Karola III Burbona, Karola IV Burbona i Ferdynanda VII Burbona. Technik sztuki plastycznej uczył się w Hiszpanii i we Włoszech. Początki jego kariery związane są głównie z malarstwem religijnym[11] (*Złożenie do grobu*, *Chrystus na krzyżu*, *Kazanie świętego Bernardyna ze Sieny przed Alfonsem Aragońskim*). W latach 80. XVIII wieku zawarł intratne znajomości ze środowiskiem madryckiej arystokracji, co zaowocowało powstaniem portretów indywidualnych (między innymi królewskiego premiera hrabiego Floridablanca) i grupowych (*Portret rodziny infanta don Luisa*, *Książę i księżna Osuna z dziećmi*).

Jesienią 1792 roku Goya poważnie zachorował; dokuczał mu ostry i przewlekły ból brzucha, miał zakłócony zmysł równowagi i halucynacje, czasowo tracił słuch i wzrok. Po długiej walce o życie częściowo udaje mu się wrócić do zdrowia, pozostał jednak głuchy do końca swych dni. W 1819 roku malarz opuszcza Madryt i przenosi się do tak zwanego „Domu Głuchego”[12], położonego na peryferiach miasta. Tego samego roku przeżywa atak ciężkiej choroby, który pozostawił trwałe ślady na jego kondycji fizycznej i psychicznej. W 1824 roku z powodów politycznych, a pod pozorem ratowania resztek zdrowia, Goya przenosi się do Bordeaux. Pod koniec życia interesuje się nowo odkrytą techniką – litografią – i przy jej pomocy wykonuje kilka grafik. Umiera we Francji 16 kwietnia 1828 roku[13].

José Ortega y Gasset, pisząc o twórczości Goi, zaznacza, że:

> Najmniejsze pociągnięcie pędzlem (jeśli je chcemy naprawdę zrozumieć) odepchnie nas od płótna, ściany, deski lub kartki papieru i wtłoczy w żywy krąg czy-

[9] Zob. G. Legrand, *Sztuka romantyzmu*, Warszawa 2007 (rozdz. *Goya, czyli wyjątek*); M. Poprzęcka, *Artysta na przełomie epok – Francisco Goya*, [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994.

10 R. Hughes, *op. cit*., s. 33-34.

[11] Ibidem, s. 51.

[12] Warto zaznaczyć, że nazwa domu nie jest związana z przypadłością Goi. Poprzedni właściciel, od którego malarz odkupił ów budynek, również był głuchy.

[13] W poszukiwaniu szerszych informacji biograficznych zob. m. in. K. Zawanowski, *Francisco Goya y Lucientes*, Warszawa 1975, s. 5-13; R. Hughes, *op. cit*.

> jegoś istnienia. Dopiero wówczas będziemy mogli raz jeszcze spojrzeć jaśniej na obraz i z większym prawdopodobieństwem zrozumieć, co malarz „chce powiedzieć". Życie artysty to gramatyka i słownik pozwalające nam (gdy je poznamy) bezbłędnie odczytać jego dzieło[14].

Warto podkreślić subtelność oraz trafność metafory użytej przez hiszpańskiego filozofa, która zakłada, że dopiero połączenie zasobu słów oraz wiedzy na temat zasad ich poprawnego łączenia zapewniają prawidłowe i kompletne odczytanie dzieła, jak mi się wydaje, nie tylko malarskiego.

Kaczmarski podobnie odbierał sztukę. W utworach, które nawiązywały w ten czy inny sposób dialog z malarstwem, często posiłkował się biografią artysty, wplatając poszczególne wątki z jego życiorysu do wiersza, tym samym dodając jeszcze jedną wskazówkę umożliwiającą bezbłędną identyfikację dzieła. Nie inaczej jest w przypadku *Sądu nad Goyą*. Gęsta sieć odniesień malarskich zostaje wzbogacona o fakty z życia hiszpańskiego malarza, przede wszystkim zaś o recepcję jego utworów przez ówczesną krytykę, rozwój choroby oraz okoliczności śmierci.

Warto zauważyć, że autor *Obławy*, nim zaczął odwoływać się w wierszu do poszczególnych prac Goi, już na poziomie konceptualnym utworu posłużył się jedną z technik artystycznych. Kolaż, bo o nim mowa, jest zabiegiem polegającym na formowaniu dzieła sztuki z różnorodnych materiałów i tworzyw. Pojęcie powstało na gruncie malarstwa, jednym z pierwszych znanych kolaży była *Martwa natura z plecionym krzesłem* Pablo Picassa, lecz szybko przeszczepiono je na grunt innych dyscyplin, wyodrębniając chociażby kolaże tekstowe czy dźwiękowe. Ryszard Nycz wymienia cytaty i klisze jako podstawowe jednostki literackiego kolażu[15]. Jak sam podkreśla:

> Specyfika kolażu literackiego polega, jak się zdaje, nie tyle na wprowadzeniu całkowicie odmiennych zasad konstruowania tekstu, odkryciu nowego obszaru doświadczenia, czy sposobu jego artykulacji, ile raczej na zintensyfikowaniu pewnych reguł budowy i własności konwencjonalnie literackiej wypowiedzi. Niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość, intertekstualność – to kilka cech charakterystycznych dla kolażu, które w mniejszej mierze i rozproszeniu właściwe są tekstom literackim w ogólności. Cytowanie, podstawowa czynność tego sposobu pisania, da się bowiem rozłożyć na dwie prymarne, skorelowane ze sobą operacje: powtórzenie jednostki pochodzącej z danego kontekstu, które jest semantycznym przekształceniem dzięki zestawieniu jej z elementami kontekstu innego[16].

Z literaturoznawczego punktu widzenia więc *Sąd nad Goyą* można rozpatrywać jako utwór składający się z cytatów zapożyczonych z innych dzieł (w tym wypadku jako cytat należałoby potraktować odwołanie do dzieła plastycznego

[14] J. O. y Gasset, *op. cit., s. 114-115.*

[15] Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 193.

[16] Ibidem, s. 195-196.

poprzez użycie jego tytułu, przywołanie nazwiska malarza, opisanie sceny przedstawionej na płótnie, charakterystyki namalowanej postaci itd.).

Kaczmarski przytacza obrazy Goi na zasadzie lapidarnej wzmianki, skupiając swą uwagę na subiektywnie wybranym, niekiedy najbardziej intrygującym, niekiedy tajemniczym, niekiedy przerażającym fragmencie kompozycji. Ciekawe jest również to, że w bogatym dorobku hiszpańskiego malarza część obrazów posiada swoje inne wersje, wariacje, kontynuacje bądź ponowne ujęcia konkretnego motywu i także w nich można odnaleźć wyróżnione przez poetę cechy, jakby zwracał on uwagę na to, co jest powtórzone niezależnie od wersji obrazu.

Wykorzystane przez pieśniarza dzieła nie są zestawione ani w żadnym określonym porządku (chronologicznym, tematycznym), ani ze względu na zastosowane techniki malarskie (fresk, akwarela, rycina, malarstwo olejne). Ich układ zbliżony jest bardziej do porządku oniryczno-reminiscencyjnego, jakby poeta przypominał sobie poszczególne, widziane przez siebie obrazy Goi i równocześnie sporządzał na ich temat mikro-notatki, bazujące na pierwszym skojarzeniu związanym z danym dziełem. Z drugiej strony, jeśli przyjąć by perspektywę malarza, który jest przecież bohaterem wiersza Kaczmarskiego, może to być jego osobisty nie-porządek myśli przedśmiertnej. Powszechne i dość popularne przekonanie mówi, że w momencie śmierci całe życie przebiega człowiekowi przed oczami. Dla Goi malarstwo było tym, co pomagało mu przejść przez życie, a ów na pozór chaotyczny porządek może odzwierciedlać ewolucję stylu, a także niepokój egzystencjalny towarzyszący malarzowi doświadczonemu przez ciężką chorobę, której konsekwencją była całkowita utrata słuchu, a który ponadto był świadkiem okrucieństwa i bestialstwa otaczających go ludzi. Sam Kaczmarski zwraca na to uwagę, mówiąc w już raz cytowanej zapowiedzi:

> Następnie – jak można się było spodziewać po człowieku wrażliwym w kraju inkwizycji, walk byków a następnie krwawych wojen napoleońskich – pozostawił po sobie obrazy i grafiki tak pełne potworności i koszmarów, jakich dopuszcza się człowiek na drugim człowieku, jeśli mu pozostawić w tej materii wolną rękę, takich demonów, jakie potrafi w siebie wchłonąć albo z siebie wydobyć, że do dzisiaj porażają zarówno współczesnością formy jak i codziennością tego, co widzimy dokoła. Mimo, że mają już dwieście lat[17].

Aby wydobyć jak najwięcej odniesień, analiza wiersza musi zostać przeprowadzona niemal wers po wersie. Już na wstępie zaznaczyć należy, że nie sposób jednoznacznie stwierdzić, czy część z niżej scharakteryzowanych nawiązań jest uprawomocniona. Z racji samego konceptu utworu można przypuszczać, że tak, lecz lapidarność i skrótowość opisu każdego z obrazów uniemożliwia niekiedy ich pewną identyfikację, pozwalając jedynie na mniej lub bardziej przekonujące hipotezy. Ponadto sama struktura szkicu determinowana jest, przynajmniej częściowo, przez warstwę formalną omawianego utworu. Kaczmarski ustanawia bowiem wyliczenie

[17] Zapowiedź utworu dostępna na płycie *Dwie Skały* (1999).

figurą nadrzędną wiersza, wszystkie przywoływane obrazy pojawiają się w sposób linearny, jeden po drugim, podobnie zatem pojawiać się muszą w niniejszym tekście interpretacyjnym. Szerzej na temat zjawiska enumeracji pisze Piotr Michałowski, który szeregując i definiując różnego rodzaju wyliczenia, podkreśla między innymi rolę sposobu organizacji ciągu wyliczeniowego (zaplanowany przez autora lub przypadkowy), a także, wśród licznych podgrup, wyodrębnia wyliczenie jako inwentarz pamięci, który stara się oddać porządek przypominania dawnej rzeczywistości[18].

Nagiej Mai pierś dziewczęca,
Księżnej Alby władczość warg;
Słońce się nad Sierrą znęca,
Błyskiem broczy byczy kark.
[*Sąd nad Goyą*, w. 13-16]

Jako pierwsze dzieło przywołuje Kaczmarski *Maję nagą*, płótno malowane na zamówienie Manuela Godoya, zwanego „Księciem Pokoju" – jednego z najważniejszych doradców Karola IV. Robert Hughes uważa, że przedstawiona na nich kobieta to Pepita Tudó, kochanka polityka, której portret miał zamówić w 1797 roku. Warto również nadmienić, że Goya niespełna w 8 lat później namalował drugą wersję tego obrazu, na którym dziewczyna ukazana jest niemal w identycznej pozie i scenerii, poza tym, że jest przyodziana[19]. Akt przedstawia młodą, piękną i nagą kobietę leżącą w powabnej pozie na białych, koronkowych poduszkach porozrzucanych na ciemnozielonej otomanie. Dynamiczne napięcie ciała ujawnia się poprzez skośne linie występujące na obrazie (linia niewieścich nóg i rąk, linie wyznaczone przez krawędzie sofy). Ponętny, pewny siebie wzrok świdruje odbiorcę, różowe policzki silnie kontrastują z bielą całego ciała i czarnymi lokami łagodnie opadającymi na barki. Maja nie odnosi się bynajmniej do imienia dziewczyny, to słowo określające kobietę *par excellence* hiszpańską – ubierającą się w tradycyjne, ludowe stroje, atrakcyjną, nieco wyzywającą mieszczankę. Praca wzbudziła wiele kontrowersji ze względu na swoją treść. *Maja ubrana* powstała najprawdopodobniej po to, by nie dopuścić do skandalu, gdyż malowanie nagiego kobiecego ciała bez mitologicznych czy alegorycznych odniesień było niemalże zakazane przez inkwizycję[20]. Na drugim obrazie kobieta ma owiniętą wokół talii różową przepaskę, która podkreśla biust. Kaczmarski zwraca uwagę na to, co czyni obraz charakterystycznym, na punkt, który, bez względu czy w nagiej, czy ubranej wersji, przyciąga jako pierwszy oko widza.

Drugi wers odnosi się do portretu księżnej Alby. I tutaj również odbiorca ma możliwość skonfrontowania przynajmniej dwóch wersji, z 1795 i 1797 roku. Na obu dziełach księżna przedstawiona jest jako postać statyczna, wyniosła i szla-

[18] Zob. P. Michałowski, *Granice poezji i poezja bez granic,* Szczecin 1995, s. 137-173.

[19] Zob. R. Hughes, *op. cit.*, s. 234.

[20] Świadczyć o tym może fakt, że Goya był przesłuchiwany przez inkwizycję właśnie w związku z tym obrazem, lecz śledztwo niczego nie wykazało. Zob. R. Hughes, *op. cit*., s. 234-235, 320.

chetna. Goya darzył ją wielkim szacunkiem, była dla niego nie tylko mecenasem, ale przede wszystkim muzą. Pociągła, biała twarz i gęste, trefione, krucze włosy to cechy wyglądu pojawiające się w wielu pracach artysty. Na obu portretach z ciemnych oczu bije pewność siebie, wzrok wpatrzony jest w nieznanego, ukrytego poza ramami płótna odbiorcę (może samego malarza, co sugerowałby napis na piasku widoczny na jednym z obrazów). Palec wymierzony w rozkazującym geście domaga się uległości i posłuszeństwa, a wargi pozbawione jakiegokolwiek śladu chociażby nikłego uśmiechu są ściśnięte i wąskie. Na jednym z obrazów księżna ubrana jest w białą, długą, elegancką suknię w stylu francuskim, lamowaną złotym haftem, z czerwonymi dodatkami w postaci przepaski, korali i wstążki, uzupełnioną złotą biżuterią, na drugim z kolei ma na sobie charakterystyczny strój hiszpańskiej *maji* – zwiewną suknię w kolorze sadzy wykończoną koronką z wkomponowanymi złotymi wstawkami oraz czarną mantylę na głowie. Nie sposób bezbłędnie wskazać, do którego z nich nawiązuje Kaczmarski, lecz, pomimo kontrastowego ubioru, oba portrety łączy ów autorytatywny gest palca oraz aparycja księżnej – chłodna, poważna, władcza.

Przywołanie przez Kaczmarskiego tak charakterystycznego dla kultury hiszpańskiej zwierzęcia, jakim jest byk, stanowi z jednej strony odniesienie biograficzne – komentatorzy życia i twórczości Goi wskazują, że walki byków były jego pasją – z drugiej zaś jest przybliżeniem motywu, który pojawiał się wielokrotnie w pracach hiszpańskiego malarza[21]. W 1816 roku wydał serię trzydziestu trzech rycin zatytułowanych *Tauromachia*, na których zawarł pojedynki torreadorów z rozwścieczonymi zwierzętami na arenie, akrobatyczne sztuczki śmiałków, wszechobecną śmierć, zarówno ludzką, jak i zwierzęcą. Będąc już we Francji pod koniec swego życia, stworzył cztery litografie również odnoszące się do tematu walk byków. Nie udało mu się jednak zainteresować nimi tamtejszych koneserów sztuki, którzy, zupełnie jak Hiszpanie o poglądach radykalnie oświeceniowych, przebywający na przymusowej emigracji, uważali ów zwyczaj za barbarzyński i bestialski.

Sępio wzrok królewski świeci
Nad jedwabnym łupem szat,
Saturn zżera własne dzieci,
Szatan się w rokoko wkradł.
[*Sąd nad Goyą*, w. 17-20]

Następne płótno również jest portretem, tym razem Ferdynanda VII z dynastii Burbonów, którego malarzem dworskim przez krótki okres był Goya. Odnaleźć można przynajmniej trzy wizerunki monarchy sygnowane podpisem artysty – na pierwszym Ferdynand przedstawiony jest w stroju wojskowym, z szablą w dłoni i orderami na piersi na tle obozu wojskowego, na drugim, ubrany w mundur

[21] Zob. R. Hughes, *op. cit.* s. 132-135, 334-350.

pułkownika gwardii przepasany wstęgą orderu Karola III z ręką opartą na posągu przywodzącym na myśl alegorię Hiszpanii lub personifikację bogini zwycięstwa przyozdobioną wieńcem laurowym, z atrybutami władzy królewskiej i lwem przegryzającym symboliczny łańcuch wiążący go z Francją[22], natomiast na trzecim odziany jest w bogato zdobiony, gronostajowy płaszcz monarszy, dzierży w prawej ręce berło, kolejny symbol władzy. Co ciekawe, Goya na każdym z portretów przedstawił go z identycznym wyrazem twarzy, marsowym obliczem, jednakowym profilem. Ponownie trudno sprecyzować jednoznacznie, do którego płótna nawiązuje Kaczmarski. Najbardziej prawdopodobnym odniesieniem wydaje się konterfekt z symboliczną statuą w tle, gdyż to tam regalia królewskie – berło, korona i płaszcz – leżą tuż obok posągu Nike, a sam Ferdynand, stojąc w rozluźnionej pozycji, opiera na nich swój łokieć. Całość symbolizować może odzyskanie tronu, które stało się faktem w 1814 roku, kiedy to Ferdynand powrócił do Hiszpanii z Valen**ç**ay we Francji, gdzie był internowany. Oczywiście ostatni z przywoływanych obrazów, na którym potomek Burbonów przedstawiony jest w stroju królewskim również może być źródłem korespondencji, jednak wiersz wraz z szczególnym usytuowaniem postaci wobec insygniów (znaczący przyimek w wersie „Sępio wzrok królewski świeci / **nad** jedwabnym łupem szat" [pogrubienie – Ł.G.]) oraz symboliką łupu jako czegoś zdobytego wydaje się odwoływać do drugiego portretu. Oba obrazy powstały w 1814 roku, a więc w roku odzyskania tronu przez Ferdynanda.

Kolejny wers jest niemal dosłownym cytatem tytułu jednego z obrazów z tak zwanego cyklu *Czarnych malowideł* namalowanych między 1819 a 1823 rokiem na ścianach Quinta del Sordo, domu, w którym na starość mieszkał Goya. W latach 1874-1878 wszystkie prace zostały sfotografowane przez Jeana Laurenta i, na zlecenie nowego właściciela budynku, barona Frédérica d'Erlangera, przeniesione na płótna przez innego hiszpańskiego malarza, Martína Cubellsa[23]. *Saturn pożerający własne dzieci*, bo o tym konkretnym dziele mowa, to obraz mroczny, przerażający, brutalny. Jak mówi sam podpis, płótno przedstawia odstraszający wizerunek mitologicznego bohatera pożerającego bliżej nieokreśloną postać obróconą plecami do widza, pozbawioną głowy i ramienia, w których miejscu widnieją czerwone plamy krwi:

> Saturn, z obłędnym spojrzeniem wytrzeszczonych oczu, z najeżonym włosem, ustami rozwartymi jak czeluść piekielna, połyka kruche ciało człowieka, nikłe w zestawieniu z ogromem bóstwa. Słaby i bezradny jest człowiek wobec sił kosmicznych. Ponure w nastroju malowidło, wykonane ciemnymi kolorami, ma w sobie grozę koszmaru. W całej serii o rozmaitej, ale zawsze posępnej tematyce, gigantyczny „Saturn" wybija się na pierwsze miejsce jako symbol sił, które chcą ludzkość przytłoczyć i unicestwić[24].

[22] Ibidem, s. 288, 330-331.

[23] Zob. R. Hughes, *op. cit.*, s. 361-370.

[24] K. Zawanowski, *op. cit*., s. 40.

„Szatan się w rokoko wkradł" jest ponownie z jednej strony informacją biograficzną, z drugiej zaś *stricte* malarską. Odnosi się ona do transformacji warsztatu Goi, ale również do ogólnego wpływu, jaki wywarł on na sztuki plastyczne. Przypomnieć należy, że to właśnie hiszpańskiego malarza uważa się za jednego z prekursorów stylu romantycznego w malarstwie. Ów styl wyróżniał się między innymi inspiracjami ojczystym folklorem, ludowymi wierzeniami fantastycznymi, odrębnością i przekonaniem o niepowtarzalności własnej, rodzimej sztuki:

> Umiłowanie idei łączył Goya z pietyzmem dla prawdy życia, stąd wielotorowość jego artystycznej drogi, wiążąca się z różnorodnością technik, zawsze doskonale wybranych dla realizacji twórczego zamierzenia. Z naśladowaniem natury łączyły się elementy bujnej wyobraźni, przy czym fikcja nie szkodziła ścisłości obserwacji. W malarstwie Goya dążył do czegoś więcej niż dorównanie wizji: pragnął oddać to, co nieuchwytne okiem, co nie daje się wyrazić. Z biegiem lat malarz-wizjoner coraz silniej ulegał fantastyce i zapuszczając się w regiony tajemniczości, wyraźnie ewoluował ku romantyzmowi[25].

Chłopski taniec, dworskie łaski,
Ciężar jąder plącze krok;
Słońce się nad Sierrą pastwi,
Much ucztuje rój wśród zwłok.
[*Sąd nad Goyą*, w. 21-24]

„Chłopski taniec" to z kolei odniesienie do płócien komediowych, folklorystycznych, do których należą chociażby *Słomiana kukła* czy *Pogrzeb sardynki*. Na ostatnim z wymienionych obrazów Goya przedstawił ludową zabawę obchodzoną wraz z rozpoczęciem postu. W przeddzień Środy Popielcowej zgromadzeni organizowali liczną, barwną procesję na czele której niesiono kukłę z sardynką w ustach. Po dotarciu nad rzekę, odprawieniu rytualnych tańców, lalkę układano na stosie, palono i puszczano z prądem rzeki. Na obrazie widać roztańczony tłum ludzi, poprzebieranych, zamaskowanych, szczęśliwych:

> Nie brakło w tej gromadzie swawolnych i zuchwałych „picaros", poprzebieranych najdziwaczniej, nawet w stroje ministrantów z baranimi łbami na głowie, albo w maskach pokutniczych, wymachujących chorągwiami i wiechciami na kijach […]. Całą uwagę ściągał na siebie chochoł ze słomy „Marcos", trzymający niewielką sardynkę w ustach, Nad brzegiem rzeki sardynkę spowijano w biały całun, umieszczano w pudle i wśród hymnów śpiewanych na cześć bóstw Manzanares z namaszczeniem topiono. Zabawa sięgała szczytu, gdy chochoł płonął na stosie[26].

Obraz datowany jest na lata 1812-1814 i można powiedzieć, że jest w pewien sposób graniczny. Z jednej strony bowiem może być wyrazem radości z zakończenia wojny z Francją, z drugiej jednak zamaskowane postacie i powykrzywiane twarze są w swym wyglądzie zbliżone do tych, które przerażać będą wprost

[25] Ibidem, s. 6.
[26] Ibidem.

z *Czarnych malowideł*. Kaczmarski kojarzy go z „dworskimi łaskami" nieprzypadkowo, gdyż właśnie wtedy na tron Hiszpanii wstępuje jego prawowity następca, który dość krwawo rozlicza się z każdym, kto kolaborował z Francuzami. Goi, mimo ciążących na nim podejrzeniach, udaje się przekonać króla o swej niewinności i w dalszym ciągu piastować przez długi czas zajmowane stanowisko nadwornego malarza.

Osioł człeczy los odmierza,
Małpa się w zwierciadle gnie,
Płoną stosy od pacierza,
Ofiar Bóg-sadysta chce.
[*Sąd nad Goyą*, w. 25-28]

Przedstawienie przez autora *Murów* osła odmierzającego czas pozostały umierającemu człowiekowi również jest nawiązaniem, tym razem do konkretnej grafiki z serii *Kaprysy*. Całość powstała w latach 1797-1798 i w dużej mierze jest satyrą na społeczeństwo hiszpańskie końca XVIII wieku. Obrazy wykonane zostały różnymi technikami, Goya wykorzystywał akwafortę i akwatintę, a poprawki nanosił suchą igłą:

> Goya nie zajmuje się kwestiami władzy, lecz ogólniejszymi tematami, mającymi związek z religią, moralnością, małżeństwem, zabobonem. Prawie jedna czwarta rycin przedstawia na przykład czarownice, którymi Goya obsesyjnie się interesował. Jeszcze więcej, dwadzieścia pięć, poświęconych jest obyczajom i kwestiom w taki czy inny sposób dotyczącym seksu: zalotom, zaręczynom, uwodzeniu, prostytucji, porwaniu, gwałtowi, miłosnym niedolom. Oku artysty nie umknęła inkwizycja, sztuczki szarlatanów i znachorów, pretensje arystokratów, zachowanie mnichów i księży[27].

Czterdziesty z kolei obrazek cyklu *Kaprysy*, noszący tytuł Żebym wiedział na co umrze, przedstawia osła siedzącego przy leżącym człowieku. Mężczyzna ma zamknięte oczy i otwarte usta, jego twarz naznaczona jest agonalnym cierpieniem. W tle widać zarys dwóch czarnych postaci, których nie sposób zidentyfikować. Z kolei zwierzę ubrane jest w żakiet, prawym kopytem bada puls konającego, a na jego przegubie lśni zegarek. Mina wątpliwego medyka wyraża skupienie, lecz równocześnie bezradność. Lekarz przedstawiony jest karykaturalnie jako głupi osioł, który nie potrafi pomóc człowiekowi w cierpieniu.

Kolejny wers również odnosi się do jednego z rysunków, tym razem z nieco mniej znanego zbioru:

> *Petimetre* został sportretowany przez Goyę w jednej z karykatur zabawnego cyklu czterech rysunków, którym nadano tytuł *Niedyskretne lustro*. Cykl ten, datowany na rok 1797, opiera się na genialnym w swej prostocie pomyśle, by przedstawione typy społeczne ujawniały w stojącym przed nimi lustrze swą prawdziwą naturę.

[27] Ibidem, s. 179.

> Pierwszy z rysunków zatytułowany jest *Petimetre/Mono* (*Petimetre/Małpa*). Wygięty w wytwornej pozie strojniś wpatruje się w taflę zwierciadła, zdając się nie dostrzegać, że w lustrze odbija się przyjmujący tę samą pozycję małpiszon. Skojarzenie jest tyleż komiczne, co trafne – małpa, podobnie jak *petimetre* znana jest z udawania, strojenia min, przyjmowania cudzych mód[28].

Ostrze krytyki wymierzone było przeciwko „sfrancuziałym" Hiszpanom, lubującym się w wielogodzinnych strojeniach, w wysławianiu się w sposób pretensjonalny, w przemycaniu do rodzimego języka zdań włoskich i francuskich, którym zależało wyłącznie na sprawieniu wrażenia szlachetności i wyższości, a przede wszystkim na zaimponowaniu płci przeciwnej:

> *Petimetre* było określeniem wyraźnie pejoratywnym, które w pierwszej edycji *Diccionario de la Real Akademia Española* (z lat 1726-1739) definiowano następująco: „młody człowiek, który dba przesadnie o upiększanie swojego ciała i o podążanie za modą"[29].

Dwuwers przywołujący płonące stosy i Boga żądnego ofiar kojarzy się jednoznacznie z czarną kartą historii Hiszpanii, którą wypełniała inkwizycja. Instytucja, która w czasach Goi:

> […] była już tylko cieniem samej siebie z dawniejszej epoki: nie ferowała tylu arbitralnych wyroków, nie mogła już tak swobodnie jak niegdyś palić ludzi na stosach z powodu herezji lub nieczystej krwi, nie miała nad nieszczęsnymi ofiarami takiej władzy, jak w XVII czy nawet na początku XVIII wieku[30].

Wciąż znacząco wpływała na politykę państwa, była narzędziem ideologicznego terroru i symbolem zniewolenia przez Kościół, czemu to malarz w swoich pracach silnie się przeciwstawiał. W *Kaprysie* dwudziestym trzecim przedstawiony zostaje oskarżony, który w obecności gniewnego tłumu, w hańbiącej corozie na głowie, wysłuchuje jedynego słusznego wyroku – skazującego. W dwudziestej czwartej grafice z kolei widzimy podobny motyw – kobieta skuta drewnianą klamrą, z odsłoniętymi piersiami, w podobnym nakryciu głowy, zmierza, jadąc na ośle, ku miejscu kaźni w towarzystwie szydzącego, rozentuzjazmowanego pospólstwa.

Oprócz wielu rycin i rysunków przedstawiających ofiary religijnych prześladowań[31], Goya poświęcił tematowi inkwizycji także płótno *Trybunał inkwizycji* powstałe ok. 1816 roku. Jest ono wizualizacją jednej z procedur, jaką było *autillo* – odczytanie oskarżonemu zarzutów w obecności sędziów. Na obrazie widzimy czterech heretyków z charakterystycznymi, spiczastymi czapkami, przyodzia-

[28] J. Aleksandrowicz, *Pomiędzy płótnem a ekranem: inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*, Katowice 2012, s. 195.

[29] Ibidem.

[30] R. Hughes, *op. cit*., s. 193-194.

[31] Największym ich zbiorem jest tak zwany Album C, pochodzący prawdopodobnie z lat 1810-1814. Zob. R. Hughes, *op. cit*., s. 324.

nych w *sambenito* – szatę z wyhaftowanymi symbolami win, jakich się dopuścili, którzy ze zwieszonymi głowami słuchają odczytywanych przez lektora oskarżeń.

> Po pałacach i katedrach
> Zdjęty strachem ludzki kał –
> Świeżym mięsem trzęsie febra,
> Osły dosiadają małp.
> [*Sąd nad Goyą*, w. 41-44]

Dalsze fragmenty *Sądu nad Goyą* odsyłają do kolejnych dzieł hiszpańskiego mistrza. Malarz stosunkowo rzadko sięgał po martwą naturę. Wers Kaczmarskiego „świeżym mięsem trzęsie febra" wydaje się jednak przywoływać właśnie te prace. Najbardziej znane z nich, *Martwa natura z indykiem*, *Martwa natura z ubitym ptactwem* czy *Martwe zające*, są artystyczną reakcją Goi na krwawe wydarzenia związane z hiszpańską wojną niepodległościową. Dzieła powstałe w tym czasie są przesycone czernią, ubogie w kolory, eksponujące śmierć niemalże jako poświęcenie, rodzaj ofiary.

Pierwszy z przywołanych obrazów przedstawia martwego indyka, którego łeb oparty jest o wiklinowy kosz. Kolorystyka jest ograniczona, składa się na nią czerwień, czerń, biel. Uwaga widza skupiona jest wyłącznie na ptaku, dzięki grze światła kontrastującego z monochromatycznym, czarnym tłem. Cierpienie bijące z płótna jest wzmocnione przez fakt, że śmierć ptaka nastąpiła niedawno, na wpół rozłożone skrzydła i nienaturalnie wygięta głowa zdają się o tym świadczyć:

> Jest martwy, sztywny, jego pióra wskazują na stężenie pośmiertne; jedno skrzydło sterczy do góry i do tyłu niczym u zestrzelonego anioła. […] Na „twarzy" indyka zastygł grymas śmierci: świadczy o niej opadający w dół cyrkumfleks powieki oraz podobnie ułożone wygięcie zamkniętego dzioba. Na świecie jest zapewne mnóstwo martwych indyków, lecz nie znajdzie się bardziej martwego niż namalowany przez Goyę[32].

Drugi obraz jest jakby komplementarny wobec pierwszego, zresztą powstał najprawdopodobniej w tym samym czasie. Przedstawia on pięć martwych kur o różnym upierzeniu na ciemnym tle. W głębi leży wiklinowy kosz z przyszytą doń etykietą, jakby miał być komuś podarowany. Ptasie ciała oświetlone, stłoczone, niemal powiązane ze sobą, są wyrazem niezawinionego cierpienia.

„Osły dosiadają małp" to z kolei odwołanie do jeszcze jednej ryciny z *Kaprysów*. Grafika czterdziesta druga przedstawia dwóch zgarbionych mężczyzn z zamkniętymi oczami, na plecach których siedzą osły. U jednego na tylnej nodze można dostrzec ostrogę, która niechybnie wykorzystywana jest do popędzania człowieka. *Ty, który nie możesz* to jawna satyra na społeczeństwo hiszpańskie. Obraz wierzchowca dosiadającego swojego jeźdźca jest metaforą odwrócenia ról społecznych, chaosu i nieuporządkowanej hierarchii. Warto w tym miejscu nad-

[32] R. Hughes, *op. cit.,* s. 248-249.

mienić, że Kaczmarski już wcześniej w znacznie obszerniejszy sposób opisał tę grafikę – w utworze *Osły i ludzie* pochodzącym z 1980 roku.

Wachlarzami nietoperzy
Popiół z sierry zmiata wiatr;
Kat ofierze swej nie wierzy,
Że i nad nim stoi kat.
[*Sąd nad Goyą*, w. 45-48]

Następne nawiązanie również odnosi się do jednej z prac zamieszczonej w cyklu *Kaprysy*. Obraz latającej gromady nietoperzy odsyła do chyba najbardziej znanej grafiki pod tytułem *Gdy rozum śpi, budzą się potwory*. Na rycinie widzimy mężczyznę skrywającego twarz, z głową opartą na stole, na którym leży pusta kartka i pióro. Postać atakowana jest przez różnego rodzaju upiory, zjawy, potwory, które przyjęły postać sów i nietoperzy. Na fragmencie biurka widnieje tytuł grafiki w języku hiszpańskim. Całość odnosić się może do niekontrolowanych przez świadomość człowieka myśli, które są źródłem zła, pierwotnych popędów znajdujących ujście poprzez podświadomość, czy też nieprzewidywalnej, nieokiełznanej wyobraźni artysty. Goya często w swej twórczości sięgał do fantastycznego bestiariusza, a sowy i nietoperze, obok wiedźm, stały się jego ulubionym motywem, obecnym między innymi w *Następstwach* czy w *Sabacie czarownic*. Przywołanie tego typu stworów obecne jest również w częściach refrenowych, gdzie „duchy, zjawy i upiory / kłócą się o krew pacjenta".

Korsykanin zmywa z tronów
Zabobonów ciemną ciecz –
Grzebie w trzewiach wyzwolonych
Lepki od wolności miecz.
[*Sąd nad Goyą*, w. 49-52]

Kolejne odniesienie również jest związane z grafikami, tym razem jednak z *Okropnościami wojny*. Jest to cykl powstały w latach 1810-1815 jako artystyczny wyraz przeżyć związanych z walką narodowowyzwoleńczą przeciwko Francuzom. Oryginalny tytuł zbioru był dłuższy, brzmiał bowiem: *Fatalne skutki krwawej wojny z Napoleonem w Hiszpanii. I inne dosadne kaprysy*[33]. Prace przedstawiają temat wojny, okrucieństwa żołnierzy, powszechnego strachu, głodu – oraz stanowią ostrą i bezkompromisową krytykę społeczno-polityczną. Kaczmarski wydaje się nawiązywać do grafiki numer czterdzieści sześć, zatytułowanej *Oto zło*, przedstawiającej francuskiego żołnierza przebijającego mieczem bezradnego mnicha. Za jego plecami dwóch żołdaków przygląda się krwawej scenie z nieukrywanym uśmiechem i satysfakcją. Goya odsyła w pewien sposób do znanego, chrześcijańskiego motywu *Ecce Homo*, umieszczając w roli Chrystusa hiszpańskiego duchownego w białej szacie – niewinnego, bezbronne-

[33] Zob. Ibidem, s. 262-263.

go, a jednak bestialsko zamordowanego. Oczywiście, wymowa grafiki jest dużo bardziej ogólnoludzka:

> Choć sama rycina, podobnie jak pozostałe z tego cyklu, odnosi się do walk z wojskami napoleońskimi, humanitarne przesłanie artysty nabiera uniwersalnego wymiaru – jest protestem przeciwko nieludzkiemu okrucieństwu. Zapytany kiedyś przez sługę, po co maluje te okropności, miał Goya odpowiedzieć, że to jego odezwa do ludzi, by przestali być barbarzyńcami[34].

Słońce się nad sierrą toczy
I osusza czaszki z łez,
W nieme niebo wznosi oczy
Zakopany w piachu pies.
[*Sąd nad Goyą*, w. 53-56]

Ostatni obraz, do jakiego nawiązuje Kaczmarski w strofach, to *Pies*, dzieło należące do serii *Czarnych malowideł*. Na płótnie widzimy głowę psa, który albo wychyla głowę zza skarpy, albo tonie, zapada się w ziemi. Jego błagalny wzrok utkwiony jest w niewidoczną dla obserwatora przestrzeń lub obiekt usytuowany gdzieś wyżej. Warto nadmienić, że znane dzisiaj płótno różni się nieco od zdjęcia, które zrobione zostało w latach 80. XIX wieku. Oprócz psa w tle dostrzec można zarysy skały oraz dwa ptaki krążące ponad nią. Kaczmarski podkreśla namalowaną przez Goyę pustkę dobrze dobranymi epitetami: „zakopany", który sugeruje, że pies jest bliski zniknięcia ze świata, opuszczenia go, oraz „nieme niebo" konotujące pustkę i brak jakiejkolwiek reakcji sił boskich.

Przeplatający się przez cały utwór obraz konającego pośród różnego rodzaju potworów człowieka również można odnaleźć w malarstwie Goi. Święty Franciszek Borgia u łoża konającego grzesznika jest obrazem trudnym do jednoznacznego zaklasyfikowania. Z jednej strony jest to płótno religijne, zamówione przez księstwo Osuna, by uczcić pamięć swojego krewnego, świętego Franciszka Borgii. Z drugiej strony jednak pojawiają się na nim także demony, tak licznie przecież obecne w późniejszych pracach. Jest to bodaj pierwszy obraz Goi, na którym zdecydował się zamieścić owe fantastyczne stwory. Sytuacja na płótnie odpowiada jednak tej w wierszu. Tu i tam bowiem umierający mężczyzna otoczony jest przez drapieżne upiory, które walczą o jego duszę.

W epilogu utworu, który jest nieco zmienioną wersją wcześniejszych części refrenowych, również można odnaleźć prawdopodobne odesłania do dzieł malarskich. Balwierz obecny w całym utworze może być nawiązaniem do przyjaciela Goi, doktora Arietty, który opiekował się malarzem, gdy ten w stanie zaawansowanej choroby mieszkał na obrzeżach Madrytu w Domu Głuchego. Na *Autoportrecie z doktorem Ariettą* artysta przedstawił siebie w bardzo złej kondycji, wręcz umierającego, w towarzystwie lekarza, który podaje mu medykamenty i otacza go opieką, mimo wiedzy o nieuchronności nieodległej śmierci.

[34] I. Grabska, D. Wasilewska, *op. cit.*, s. 295.

Głuchy zdechł i balwierz poszedł.
Duchy trupa wezmą stąd
I na sabat go poniosą,
Gdzie się wiedźm odbędzie sąd.
[*Sąd nad Goyą,* w. 57-60]

Z kolei sąd wiedźm jest nawiązaniem do tematu bądź motywu wyzyskanego przez Goyę kilkukrotnie. Mowa oczywiście o *Sabacie czarownic*. Pierwsze z ujęć powstało w 1798 roku i przedstawia, jak sam tytuł wskazuje, zgromadzenie sił ciemności. W centrum, otoczony czarownicami, siedzi czarny kozioł z wieńcem na głowie, który gestem domaga się ofiary. Wokoło rozrzucone są ciała złożonych ku czci demona dzieci. Jedna z kobiet oddaje w ręce kozła żywe niemowlę, inna z kolei trzyma na kiju ciała kolejnych trzech. Ponad głowami zebranych krążą nietoperze, całość spowija ciemna noc.

Drugi obraz należy do *Czarnych malowideł* i został namalowany około 1821 roku. Goya powraca w nim do tematu poruszonego przeszło 20 lat wcześniej, rozszerzając perspektywę obserwatora. Na *Sabacie czarownic* lub *Wielkim koźle* znajduje się znacznie liczniejsze zgromadzenie niż na wcześniej malowanym płótnie. Centralnymi postaciami są tutaj przemawiający do tłumu Kozioł oraz kobieta siedząca po prawej stronie. Obie postacie skryte są w czarnych płaszczach. Kaczmarski całą zbiorowość potraktował metaforycznie jako krytyków Goi, którzy oceniali jego malarstwo jako nadużycie. Zapluwające się staruchy mogą z kolei odsyłać do *Dwóch staruch jedzących zupę*, innego dzieła z cyklu ciemnych obrazów.

Konkluzja całego wiersza Kaczmarskiego wydaje się sprowadzać do stwierdzenia, że czasami lepiej nie znać opinii innych, tylko skupić się na pracy, którą ma się wykonać. Niewykluczone jednak, że poeta pointę utworu zaadresował do siebie. Składając symboliczny hołd Goi, mógł myśleć poniekąd o sobie, gdyż sam został zaszufladkowany jako poeta zaangażowany politycznie. Nic dziwnego więc, że chciał, by jego utwory nie tylko stawiały opór systemowi komunistycznemu, ale były także rozpatrywane na innych płaszczyznach: egzystencjalnej, ogólnoludzkiej, uniwersalnej. A w 1999 roku, kiedy Polska od dekady była wolna od widma komunizmu, istniała ku temu sposobność.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

PAULINA KWAŚNIEWSKA-URBAN (Kraków)

KSIĘGA MIASTA. ITALA CALVINA I MAGDALENY TULLI LITERACKIE TRAKTATY O MIEŚCIE

A book of the city. Literary treatises on cities by Italo Calvino and Magdalena Tulli

Abstract

The article analyzes two literary treatises on the city: *Sny i kamienie* (Dreams and stones) by Magdalena Tulli and *Invisible Cities* by Italo Calvino. The authors of the presented texts are strongly associated with Italian culture, although their Italian origin is not the only element making up their writer identity. The similarities between the writers are not limited to the biographies marked by "Italianness" and the themes of the works analyzed here, whose subject is creating a description of the city. One can discern parallels most of all in the manner of the linguistic creation of space. Following the interpretation path marked out by Vladimir Toporov, the author of this paper presents a comparative analysis of three elements: the founding myth, the name and the morphology of the city, which is supposed to confirm the author's thesis about the similar manner of creating a literary image of the city by Magdalena Tulli and Italo Calvino.

Key words: literary image of the city, the Tartu-Moscow Semiotic School, Magdalena Tulli, Italo Calvino

Słowa kluczowe: literacki obraz miasta, szkoła tartusko-moskiewska, Magdalena Tulli, Italo Calvino

„Najkrócej i czysto hipotetycznie rzecz ujmując, liczba interpretacji miasta będzie wynikiem kombinacji trzech danych: miasta samego, interpretatora (lub interpretatorów rozumianych jako pewna wspólnota) oraz stosowanych w tym opisie teorii"[1]. Przedstawiona przeze mnie próba analizy dwóch literackich traktatów o mieście: *Snów i kamieni* (1995) Magdaleny Tulli i *Niewidzialnych miast* (1972) Itala Calvina, przy wykorzystaniu schematu interpretacyjnego stworzonego przez Władimira Toporova, ma na celu wskazanie podobieństw w sposobie literackiej konstrukcji obrazu miasta. Dwójkę wybitnych XX-wiecznych pisarzy

[1] R. Koschany, *Interpretacje*, [w]: *Kulturowe studia miejskie*, red. E. Rewers, Warszawa 2014, s. 264.

– Magdalenę Tulli i Itala Calvina łączy nie tylko włoskie pochodzenie (skomplikowane i w przypadku urodzonej w Polsce Tulli, i w przypadku urodzonego na Kubie Calvina) czy narzucająca się tematyka wybranych tekstów, lecz także sposób kreowania przestrzeni za pomocą języka. Wpływ prozy Calvina na polsko-włoską autorkę jest niezaprzeczalny, a o doskonałej znajomości jego utworów przez Tulli świadczy także fakt, że była ona tłumaczką jego powieści na język polski[2]. W przedstawionej poniżej analizie postaram się, podążając *au rebours*, odnaleźć w mieście opisanym przez Marca Polo inspirację do stworzenia miasta przez Tulli (nie zważając na porządek chronologiczny powstawania tekstów).

Dwie tradycje czytania miasta, wyróżniające się na mapie dwudziestowiecznych teorii interpretacji, to tradycja semiotyczna, której może towarzyszyć refleksja nad wizualnością miasta, i tradycja hermeneutyczna, pomagająca m.in. w badaniu aspektu doświadczeniowego tegoż. Te dwa odmienne sposoby widzenia, opowiadania i czytania miasta zdominowały refleksję nad miastem literackim i choć semiotyka miasta nie jest już dziś uprawiana tak chętnie jak w drugiej połowie XX wieku, to właśnie ta metoda interpretacji jest lepiej ugruntowana[3] i do dziś ma wielu zwolenników. Podążając za najbardziej popularną w Polsce propozycją szkoły tartusko-moskiewskiej (z Władimirem Toporowem na czele), chciałabym w niniejszym szkicu zastanowić się nad miastami obecnymi w prozie Magdaleny Tulli i Itala Calvina. Moja refleksja zostanie przedstawiona zgodnie z przytoczonym przez polskiego badacza Bogusława Żyłkę[4] porządkiem badań Toporova, poczynając od analizy mitu założycielskiego i nazwy miasta aż do jego morfologii; pominę w niniejszym szkicu kwestie obrazu i wielojęzyczności (a także wieloetniczności) miasta, które rozwinąć należy w osobnym artykule. Choć tego typu interpretacja niesie ze sobą niebezpieczeństwo schematyzacji, uproszczeń i nadinterpretacji, uważam, że wybrana taktyka pozwoli mi uchylić rąbek tajemnicy tworzenia księgi miasta.

Mit założycielski

Mit założycielski, będący początkiem opowiadania miasta, łączy ze sobą aspekt czasowy i przestrzenny. Miasto zawsze powstaje w miejscu i czasie, te więc elementarne struktury tworzą podwaliny jego dalszego rozwoju. Magdalena Tulli w swojej opowieści *Sny i kamienie* prezentuje życie miasta od jego narodzin do śmierci. Narracja o narodzinach miasta powraca na ostatniej stronie książki, przypominając czytelnikowi, że miasto Tulli zostało „zrodzone przez drzewo świata”[5]. Miasto kiełkuje z pestki drzewa świata w miejscu i w czasie,

[2] Zob. I Calvino, *Długi dzień Ameriga*, tłum. M. Tulli, Warszawa 2000.

[3] R. Koschany, *op. cit.*, s. 267.

[4] B. Żyłko, *Semiotyka miasta*, [w:] idem, *Kultura i znaki. Semiotyka stosowana w szkole tartusko-moskiewskiej*, Gdańsk 2011, s. 109-142.

[5] M. Tulli, *Sny i kamienie*, Warszawa 1997, s. 87.

które były mu przeznaczone, „nie mogło być inaczej”[6], składowe miasta zostają wprowadzone przez autorkę za pomocą czasowników wyrażających konieczność ich pojawienia się: „musi”, „powinien”, „trzeba”, „konieczne było”, „należało”. Elementem niezbędnym, by miasto kiełkowało, była wiara, natomiast mogło ono pełniej wyrosnąć dzięki witalności i sile powołujących je do życia ludzi. O twórcach miasta niewiele wiemy, nie byli oni architektami[7], z planu miasta odgadujemy pośrednio ich wolę i poglądy – umiłowali oni prostotę, wierząc zapewne, że ład miasta wymusi ład umysłów.

Przestrzeń, na której powstaje miasto, zostaje scharakteryzowana jako pogranicze trzech żywiołów: gliny pamięci, piasków snów i podziemnej wody zapomnienia. Ostatni z żywiołów ma moc niszczycielską i podmywa fundamenty miasta. Miejsce wybrane na plac budowy będzie miało szczególne znaczenie w rozwoju formy miasta – lepka glina, która nieustannie wypłukiwana jest przez podziemną rzekę i grząski piasek, nie będzie bowiem w stanie utrzymać zwartej konstrukcji, jaka pierwotnie została wzniesiona. Moment, w którym miasto zostaje stworzone, ów moment konieczny, to chwila poprzedzona spalaniem się drzewa świata. Gdy spopielałe liście opadną na ziemię, z pestki powstanie miasto, narodzi się niczym Feniks z popiołów (trudno oprzeć się temu porównaniu). Czas dla Tulli jest kategorią niezwykle złożoną, autorka kilkakrotnie podejmuje próbę zdefiniowania czasu, zastanawia się, „czym jest” i „z czego jest zrobiony”[8]. Wydaje się, że stwierdzenie, iż „czas nie jest niczym więcej niż tylko zmianą”[9], najlepiej opisuje wizję przedstawioną w traktacie. To zmiana prowokuje powstanie miasta, jego rozwój i wreszcie jego agonię, zaś mieszkańcy są w stanie dostrzec upływ czasu tylko wtedy, gdy myślą o zmianach. Miasto zużywa się każdego dnia, a zostają po nim jedynie słowa, które mogą przetrwać dzięki drukowi. „Nad każdym dniem wisi jedyna w swoim rodzaju konfiguracja majuskuł, niepowtarzalne kształty przybiera chmura małych liter, rozwiewana przez wiatry. Czyż nie rzuca się tu na wiatr każdego dnia tysięcy coraz to nowych słów?”[10].

Niewidzialne miasta również powstać muszą w konkretnym miejscu i czasie. Czas u Calvina jest podobnie skonstruowany jak w traktacie Tulli. Marco Polo, podróżując, zmienia swoją przeszłość. Przeszłość i przyszłość są płynne, dynamiczne i zależą od przebytej drogi, można więc znaleźć paralelę pomiędzy tą koncepcją a stwierdzeniem, że czas to zmiana. „Nieurzeczywistnione przyszłości są tylko odgałęzieniami przeszłości: uschłymi odgałęzieniami”[11]. Postrzeganie czasu przez Marca Polo wydawać się może niespójne, przyzwyczajeni jesteśmy bowiem do takiej konstrukcji, która przeszłość zostawia za plecami, jako

[6] Ibidem, s. 6.
[7] Ibidem, s. 10.
[8] Ibidem, s. 46.
[9] Ibidem, s. 57.
[10] Ibidem, s. 45.
[11] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, przeł. A. Kreiberg, Warszawa 1975, s. 23.

coś pewnego i niezmiennego. Ponieważ według Marca Polo tak przyszłe, jak przeszłe wydarzenia mogą ewoluować, oznacza to, że nie tylko przyszłość, lecz także przeszłość znajduje się „z przodu". Marco Polo, zgodnie z europejskim postrzeganiem czasu, widzi to, co nieznane, przed sobą, inaczej niż np. plemię Indian Ajmara, którzy widzą „przed" jedynie przeszłość dlatego właśnie, że jest im znana. Podczas gdy u Tulli przeszłość schowana jest pod miastem, u Calvina znajdziemy ją na powierzchni – tworzy ona złożoną ze „spalonych egzystencji" skorupę, która pokrywa miasto i wstrzymuje życie. Kubłaj Chan stawia Marcowi Polo zarzut, jakoby ten podróże swoje odbywał wyłącznie w przeszłość, wydaje się, że to proces niejako odwrotny do tego, z którym mamy do czynienia w prozie Tulli. W *Snach i kamieniach* kreacja miasta „nadpisywana" jest nad teraźniejszością, zaś przyszłość odkłada się warstwami u fundamentów, w *Niewidzialnych miastach* teraźniejszość miast przykrywana jest przeszłością, która osadza się na nich, petryfikując życiową materię, jak kurz, który pokrył wykręcone spazmami ciała mieszkańców Pompejów.

Nazwa miasta

Nazwa miasta traktowana jest w badaniach literaturoznawców spod znaku geopoetyki jako nosicielka pierwotnego sensu, „zaszyfrowana, zwinięta fabuła"[12] i jako taka może być interpretowana – zasadna wydaje się szczególnie analiza świadomie konstruowanych nazw metropolii. Tulli zdradza nam nazwę miasta dopiero w połowie traktatu. Pojawia się ona jako nagłówek planu miasta, który jest uważany przez autorkę za zarys fundamentów – miasta bowiem nie da się opisać ani w formie graficznej, ani za pomocą słów, nie da się go przedstawić za pomocą opisu, ani obrazu. Język jest więc skazany na porażkę, czyżby właśnie ten kryzys komunikacji sprawił, że miasto Tulli w nazwie posiada jedynie dwie czarne litery – W i A? Litery te wywołują w czytelnikach cały szereg obrazów, a ponieważ są to wielkie litery, wiemy, że są częścią słowa istotnego, będącego jednak nadal tylko nieporadnym odzwierciedleniem znaczonego. Nazwy pojawią się nie tylko na planie miasta, ale także na dworcach kolejowych i szyldach ulicznych. Umykają jednak językowi liter, „Prawdziwe nazwy […] z pewnością nie są zrobione z dykty"[13]. Komunikacji bardziej sprzyjają nazwy wykorzystujące język graficzny, jak ta na szyldzie kolektury, przedstawiającym słonia z koniczyną[14]. Nazywanie jest procesem bezlitosnym, „Każda nazwa staje na ostrzu noża, wprowadza dramatyczne napięcie, zmusza do czynienia rozróżnień"[15]. Dwuznaczność zaś wpisana jest w nazywanie, ono bowiem uruchamia niejako

[12] R. Koschany, *op. cit.*, s. 270.
[13] M. Tulli, *op. cit.*, s. 38.
[14] Por. Ibidem, s. 39.
[15] Ibidem, s. 68.

to, co Tulli nazywa „przeciwmiastem", ów rewers, mroczne odbicie, które w końcu pochłonie miasto, łącząc bezpowrotnie w jeden organizm świetlane miasto marzeń z podziemnym miastem chaosu. Nazwy, choć wydają się konieczne, są zdradliwe. Ludzie łudzą się przekonaniem, iż są panami słów, jednak te wymykają się, nie można ich kontrolować. Nazywanie pozwala przywrócić ład jedynie na chwilę, jedynie pozornie oddziela miasto od „przeciwmiasta", zaraz bowiem, po chwili równowagi, nadana nazwa zmienia znaczenie lub znika, zastąpiona przez inne słowo. Chęć nadania sensu poprzez nazywanie, przyporządkowywanie znaczeń, skazana jest na niepowodzenie. Czy można więc, jak zwykło się to robić w analizach, doszukiwać się w nadanej miastu nazwie „pierwotnego sensu"? Jej ulotność zdaje się sugerować niemożliwość opisu miasta, zamknięcia go w ramy języka, stłoczenia na kartce, bo, jak sugeruje autorka, opis miasta z góry skazany jest na porażkę. Jest więc W A miastem wzorcowym, miastem wymykającym się wszelkim próbom uporządkowania, odpornym nawet na ideologizację. Gdy pewnego dnia „z szyldów znika cyrylica i ukazuje się na nich gotyk"[16], miasto po prostu zostaje przeorganizowane, język, będący narzędziem ideologizacji jako ten, który próbuje nadać (wymusić) określony sens, nie może w żaden sposób wpłynąć na jego kształt. Jak w kalejdoskopie zmienia się położenie elementów, jednak elementy te pozostają niezmienione, żaden porządkujący system nie ma nad nimi władzy. Tak samo jak w obrębie swoich granic przeorganizowywane jest miasto, sama nazwa też zdradza nam tylko kontury – pierwszą i ostatnią literę, to co w środku może zostać przestawione, elementy składowe, w tym wypadku litery, przesuwają się i chowają, nie mają bowiem swojego stałego położenia. Ponieważ każda zmiana jest tylko kwestią czasu, a czas jest dostrzegalny poprzez zmianę, również nazwa musi być elastyczna, poddawać się ewolucji. W traktacie Tulli znajdujemy pełne nazwy innych miast, są to: Kielce, Radom i Kutno a także egzotycznie brzmiące: Paryż, Londyn, Liverpool, Bordeaux, Rzym i Wenecja. Nazwy te jednak nie oznaczają miejsc, to tylko etykiety rozbrzmiewające przez megafony na dworcu. Nie możemy więc nazwać W A Warszawą, jak chcieliby interpretatorzy[17], jest to bowiem nazwa uporządkowana, zamknięta, której miasto Tulli się wymyka, a to przecież „nazwa chroni miasto przed rozpadem [a także zniekształceniem, choćby było ono wynikiem chęci wprowadzenia ładu], ponieważ to ona ma właściwości zawierania wszystkiego, co było, a nie jest – i czego nie pisze się w rejestr"[18], to ona wyznacza ramy tego, co możliwe. Granicami przedstawionego w traktacie świata są granice języka, dlatego opis mitycznej historii miasta jest opisem niepełnym i symbolicznym. Napisana na nowo przez Tulli Księga Genesis ewokuje język, który, choć jest naszym naturalnym środowiskiem, skazany jest na niepowodzenie w odniesieniu do pełni komunikacji

[16] Ibidem, s. 56.

[17] L. Burska, *Narodziny miasta*, [w]: M. Tulli, *op. cit*., s. 90.

[18] M. Tulli, *op. cit.*, s. 59.

i zrozumienia. Słowo wymyka się znaczeniom, nie możemy zapomnieć o jaskini Platona i wrócić do jedności słowa i rzeczy. Nie potrafimy jednak obejść się bez niego. To, czego nie nazwiemy, oddala się od nas, to słowa „umożliwiają czynienie rozróżnień, rozdzielanie tego, co chce być pomieszane”[19], nazywanie więc, język jest drogą do zrozumienia, choć pełnego zrozumienia nie osiągniemy nigdy. Nadawanie nazw pozwala mieszkańcom miasta nie tylko zbliżyć się do zrozumienia, lecz także przywrócić chwilowy ład, pozorny spokój, potrafią oni bowiem „reperować to, co jest widoczne”[20]. Język jednak nie może na dobre zapobiec rozkładowi, bo mieszkańcy nie są w stanie dotrzeć do tego, co „niewidoczne i najbardziej popsute, a co pośrednio wpływa na stan całości, ponieważ rządzi przepływem rzeczowników, przymiotników, czasowników, twierdzących i przeczących zdań”[21].

Marco Polo przyznaje, że każde opisywane przez niego miasto ma w sobie cząstkę pierwszego miasta, miasta dla Marca pierwotnego, którym jest Wenecja. Wenecja pomiędzy V a A mieści więc w sobie wszystkie miasta imperium Kubłaj Chana. To właśnie Królowa Mórz, Serenissima, ma moc zawierania w sobie możliwych miast, choć Marco Polo boi się o niej mówić, by jej nie stracić, bowiem „obrazy pamięci zacierają się, skoro tylko zastygną w słowa”[22]. Nazywanie więc znów ukazane jest jako akt przemocy, akt zawłaszczający i unicestwiający miasto. Traktat Calvina przywołuje jednak wiele nazw miast niewidzialnych, każdy podrozdział opisujący miasto wprowadza nie tylko jego nazwę, lecz także przyporządkowuje je do jednej z kilku kategorii: miasto i pamięć, miasto i pragnienia, miasto i znaki, miasto i nazwa etc.

Ponieważ jednak przedmiotem niniejszych rozważań jest narracja główna traktatu, nie będę analizować poszczególnych niewidzialnych miast pojawiających się w kolejnych podrozdziałach. W opowieści o Marcu Polo nie tylko główny bohater przywołuje nazwy miast, robi to także Kubłaj Chan. W posiadanym przez niego atlasie znajdziemy Kambału, Maabar, a także Konstantynopol, Lubekę, Paryż, Urbino, Cuzco, Meksyk czy Nowogród. Opowieść Marca Polo jest narracją o jednym mieście, bo jak stwierdza, gdy podróżujemy, różnice znikają, a każde miasto upodabnia się do wszystkich możliwych miast. Atlas Kubłaj Chana natomiast „przechowuje różnice nietknięte: zasób przymiotów, które są jak litery imienia”[23], objawia jednak jedynie kształt miast, jest katalogiem, miasta zaś będą powstawały, dopóki każdy kształt z atlasu nie znajdzie swojego miasta. Katalog ten jest nieskończony i zawiera także miasta obiecane (m.in. Nową Atlantydę i Utopię). Miasta Marca Polo to dzieła umysłu lub przypadku. Także i one mają coś na kształt „przeciwmiasta”: „z miastami jest jak ze snami: […]

[19] Ibidem, s. 70.
[20] Ibidem, s. 78.
[21] Ibidem.
[22] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, *op. cit.*, s. 67.
[23] Ibidem, s. 106.

nawet najbardziej zaskakujący sen jest rebusem, który kryje w sobie pragnienie lub jego odwrotną stronę – lęk. Miasta, jak sny, są zbudowane z pragnień i lęków[…]”[24]. Również w *Niewidzialnych miastach* język nie stanie się efektywnym narzędziem komunikacji. Opowieści Marca Polo pełniejsze są bez użycia słów. Kubłaj Chan poznaje miasta, o których opowiada wenecjanin, rozszyfrowując znaki, odczytując prezentowaną przez Marca pantomimę. Język znaków, tak jak w opowieści Tulli, wydaje się być skuteczniejszy niż język słów. Związek pomiędzy gestami Marca a miastami zawsze jest niepewny, Kubłaj Chan nie wie, czy gest nawiązuje do nazwy miasta, czy przeżytej w mieście przygody – każda pantomima ma moc symboli. Symbole te zapadają w pamięć, tak, że gdy Marco umie już posługiwać się językiem tatarskim, Kubłaj nadal, słuchając o miastach, przywołuje obraz pantomimy, gestu, który jako pierwszy stał się symbolem danego miasta. Słowa w końcu przestały wystarczać interlokutorom, ich porozumienie nie było już tak pełne jak wcześniej, więc Marco „stopniowo powracał do gestów, grymasów, spojrzeń”[25]. Język znów staje się więc przeszkodą, zaciemnia pierwotny obraz, sprawia, że Chan niechętnie słucha opowieści podróżnika. Mimo to, kolejni przybysze relacjonują swoje wyprawy za pomocą słów, słowa te jednak nie niosą sensu: „w niezrozumiałych dla Chana językach wysłannicy przekazywali wiadomości, zasłyszane w językach dla nich niezrozumiałych”[26]. Brak zrozumienia nie zmienia potrzeby „ubrania” wspomnień i refleksji w słowa, podobnie jak w traktacie *Sny i kamienie* słowa te jednak tracą wartość semantyczną.

Morfologia miasta

Morfologia miasta, jego kształt, wzór, przestrzeń znacząca, jest ostatnim elementem, któremu przyjrzę się w niniejszej analizie. Ważne dla badaczy miast w literaturze są: usytuowanie miasta względem przestrzeni zewnętrznej (zarówno bliskiej, jak i dalekiej), względem innych miast, środowiska naturalnego oraz kształt samego miasta a także opozycje: naturalne/sztuczne, góra/dół, sacrum/profanum oraz centrum/peryferie. Moja interpretacja ograniczy się do spojrzenia na kształt miasta, choć refleksja ta może być poszerzona o analizę wymienionych wcześniej elementów.

Autorka traktatu *Sny i kamienie* tłumaczy, że miasto może być stworzone według jednej z trzech głównych zasad, zaś od zasady tej zależy wszystko, co będzie się działo w mieście, od samego zarania dziejów, aż do końca jego istnienia. Miasto może zostać stworzone według zasady kąta prostego, meandra lub gwiazdy. Miasto kątów prostych jest miastem treści praktycznych, które nie

[24] Ibidem, s. 34.
[25] Ibidem, s. 31.
[26] Ibidem, s. 18.

zna przypadkowości. Miasto meandra jest labiryntem, pełnym możliwości, gdzie prawdy zawsze okazują się względne. Mieszkańcy miasta gwiazdy zaś poruszają się po prostych drogach, zawsze prowadzących do centrum, gwiazda jest bowiem odzwierciedleniem porządku świata. Miasto opisywane przez Tulli pierwotnie zostało stworzone na planie gwiazdy, potem jednak plan ten się rozmył i zaczęła nim rządzić zasada meandra, która nieuchronnie prowadziła do zatarcia granicy pomiędzy miastem a „przeciwmiastem". Wybranie planu gwiazdy, jako idealnego wzorca, wydaje się naturalne dla naszej kultury, o czym wspomina Roland Barthes w *Imperium znaków*:

> […] miasta są koncentryczne […] stosownie do ruchu metafizyki zachodniej, dla której każde centrum jest miejscem prawdy, centrum w naszych miastach jest zawsze pełne: miejsce naznaczone, to w nim zbierają się i streszczają wartości cywilizacji: duchowość (kościół), władza (urzędy), pieniądz (banki), handel (wielkie sklepy), słowo (agory: kawiarnie i promenady); iść do centrum – to spotkać prawdę społeczną, to uczestniczyć we wspaniałej pełni „rzeczywistości"[27].

Również miasto Tulli ma swoje centrum: jego sercem zostaje pałac sięgający chmur, pełen murów i luster. Pałac ten pełni funkcję pseudo-religijną (każdy, kto do niego wchodzi, nabożnie ściąga czapkę), jest symbolem władzy (niedostępnej, ukrytej za drzwiami-atrapami), pieniędzy i handlu (pełno w nim kryształowych żyrandoli, rozłożystych fontann i pięknych posadzek), a także narzędziem manipulacji poprzez słowo (od pałacu bowiem odchodzi wieniec megafonów, który oplata całe miasto). Zawierają się w nim więc wszystkie wyróżnione przez Barthes'a wartości naszej zachodniej cywilizacji. Jednak prostota gwiazdy zostaje zaburzona, miasto rozrasta się w sposób niekontrolowany, jakby chciało skompromitować przekonanie budowniczych o panującej w świecie mechanicznej równowadze. „Coraz bardziej widoczne stawały się miasta dodatkowe, nie zaplanowane, które powstawały nie wiadomo kiedy i nie wiadomo jak i które pokątnym swoim trwaniem wprowadziły zamęt do wyobrażeń"[28]. Miasto jest nadpisywane, staje się palimpsestem. Nadpisują je nie tylko użytkownicy, mieszkańcy, z których każdy ma swoje wyobrażenie miasta, lecz także czas, który utrwala poprzez słowa miasta już nieistniejące w przestrzeni teraźniejszości. Miasto jest konglomeratem przenikających się przestrzeni i staje się „trzeba to w końcu wyznać – wieloznaczne i nic nie znaczące"[29]. Próba odnalezienia sensu poprzez nazywanie, o której pisałam wyżej, sprawia, że miasto tym bardziej zostaje z sensu odarte. Nadpisywanie, nawarstwianie, ciągłe nazywanie, personalizowanie, sprawia, że zanika jednoznaczność. Im bardziej konkretyzujemy, tym bardziej oddalamy się od prawdy. Glina pamięci, na której miasto zostało zbudowane, konserwuje zapisane dawne miasto, które trwa cały czas w przestrzeniach nazwy. Znów

[27] Za: R. Koschany, *op. cit.*, s. 271.
[28] M. Tulli, *op. cit.*, s. 31-32.
[29] Ibidem, s. 32.

wracamy do figury kalejdoskopu, do miasta stworzonego z elementów w różny sposób składanych w miejski organizm. Każde z możliwych miast składa się na Miasto, które przed rozpadem chroni tylko nazwa. Jest więc dla Tulli miasto/Miasto/W A wszystkim i niczym, zlepkiem możliwości, których nie da się uchwycić. „Prawdziwe wyznaczniki rozwiązań urbanistycznych to nie znane nikomu reguły łączenia zdań i tworzenia fabuł, zasady kojarzenia jednych myśli z innymi, przypisywania wagi pytaniom i odpowiedziom”[30]. I choć koncepcja ta wydać się nam dziś może wyeksploatowana, to śmiem twierdzić, że nadal jest aktualna.

Marco Polo tworzy miasta poprzez wymianę elementów. Tak jak mieszkańcy prozy Tulli układają szkiełka kalejdoskopu nadpisując różne miasta, będące jednak cały czas miastem mieszczącym się w przestrzeni W A, tak Marco Polo, jak z klocków, buduje kolejne miejskie organizmy. Również miasta Marca Polo nadpisują się jedno na drugim, tworząc konstrukcję palimpsestową: „czasem różne miasta następują po sobie w tym samym miejscu i pod tą samą nazwą, rodzą się i umierają nie znając się wzajemnie, pozbawione punktów stycznych”[31]. Kubłaj Chan, gdy odkrył tajemnicę budowy miast, sam „wyruszał samodzielnie i po rozłożeniu miasta na elementy odbudowywał je na inny sposób, wymieniając składniki, przemieszczając je, odwracając”[32]. Zbudował model miasta, który nie korzysta z figur geometrycznych kątów prostych, gwiazdy czy meandra. Model miasta Kubłaj Chana „złożony jest z samych wyjątków, niemożliwości, sprzeczności, dysproporcji, nonsensów”[33]. By z najbardziej nieprawdopodobnego miasta stworzyć miasto rzeczywiście istniejące wystarczy wyeliminować elementy nienormalne. Należy jednak pamiętać, że eliminacja wszystkich nieprawdopodobieństw skutkowałaby stworzeniem miasta zbyt prawdopodobnego, by było prawdziwe. Zapewne dlatego właśnie miasta pokroju idealnego miasta na planie gwiazdy skazane były na przeobrażenie się w formę meandryczną. Miasto zostaje porównane przez Kubłaj Chana do partii szachów, gdy uda się poznać jego reguły można posiąść wszystkie możliwe miasta, choćby nie dane nam było ich wszystkich poznać. Zastanawia się więc władca nad niewidzialnym porządkiem, który rządzi miastami, „nad zasadami, jakim odpowiada ich powstawanie i kształtowanie, i rozkwit, i podążanie za porami roku, i uwiąd, i ruina”[34]. I gdy już wydaje mu się, że jest blisko rozwiązania tajemnicy, odkrycia „spójnego i harmonijnego systemu, który leży u podstaw nieskończonych rozbieżności i dysharmonii”[35], wraca ponownie do gry w szachy, Marco zostaje zaproszony przez władcę do rozgrywki, która zastąpić ma podróże. Cesarstwo Kubłaj Chana ewoluuje, podbijane są coraz to nowe miasta, a gdy już granice są odpowiednio poszerzone,

[30] Ibidem, s. 78.
[31] I. Calvino, *Niewidzialne miasta*, *op. cit.*, s. 25.
[32] Ibidem, s. 33.
[33] Ibidem, s. 53.
[34] Ibidem, s. 94.
[35] Ibidem.

wzrasta do wewnątrz. Wtedy poszczególne miasta pękają od bogactw i zaczynają ciążyć ziemi, stają się przebrzmiałe. Tak jak W A pod koniec swoich dni rozrosła się do granic możliwości, tak i cesarstwo zbliża się do katastrofy.

Analiza literackich traktatów o mieście, którą ujęłam w ramy porządku badań Toporova zaproponowanego przez Bogusława Żyłkę[36], miała na celu wyróżnienie elementów łączących prozę Tulli i Calvina. Poczynając od badania mitu założycielskiego i nazwy miasta aż do jego morfologii wskazałam punkty styczne traktatów. Czas powstania i kontekst językowo-kulturowy niezbicie dowodzą oddziaływania prozy Calvina na prozę Tulli. Obecny w obu tekstach mit założycielski miasta łączy ze sobą aspekt czasowy i przestrzenny. Widzenie czasu u Tulli i Calvina okazuje się podobne: w *Snach i kamieniach* mamy do czynienia z czasem pojmowanym jako zmiana, zaś w *Niewidzialnych miastach* domeną czasu jest ruch, przeszłość i przyszłość są bowiem płynne. Przestrzeń u Tulli to przestrzeń konieczna, a podłoże miasta składa się z pamięci, snów i zapomnienia. Calvino przestrzeń stapia z czasem i tworzy ją pokrywając miejsce powstania miasta nalotem przeszłości. Drugim analizowanym w artykule elementem była nazwa miasta, utożsamiana przez badaczy z nosicielką sensu i kluczem do odczytania fabuły. U Tulli nazwa opisywanego miasta pojawia się w połowie traktatu i krzyczy wyraźnym, smolistym W A. Opowieść snuta jest wokół tego jednego miasta, które w momencie, gdy zostaje nazwane, odcina się od wszystkich innych możliwych miast, tworząc jednocześnie swój rewers – „przeciwmiasto". Opowieść Calvina wprowadza narracje o wielu miastach, uporządkowanych według ściśle opracowanego algorytmu, jednak po wnikliwej lekturze, okazuje się, że każde z tych miast jest jednym i tym samym miastem, miastem, którego nazwa nie pada (Marco Polo boi się bowiem, że opowiadając o nim, straci je), a które utożsamić możemy z Wenecją (włoskim odpowiednikiem W A?). Ostatnim elementem, który stał się częścią wyżej zaprezentowanej analizy była morfologia miast Tulli i Calvina. W *Snach i kamieniach* mamy do czynienia z miastem stworzonym na planie gwiazdy, które rozrosło się w miasto meandryczne. Poszerzanie, rozrastanie i nawarstwianie się miasta charakterystyczne jest także dla organizmów miejskich opisywanych przez Marca Polo. Widzimy wyraźnie, że analizowane w artykule traktaty, posługując się skompromitowaną w samym tekście materią języka, w sposób zbliżony tworzą obraz miasta. Podobieństwa prozy Tulli i Calvina wykraczają oczywiście poza tych kilka omówionych elementów, a ich analiza mogłaby stać się tematem dużo obszerniejszej pracy.

[36] B. Żyłko, *op. cit*., s. 109-142.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

KATARZYNA WOŹNIAK (Kraków)

IL VALORE DELL'INCONTRO. ALCUNE CONSIDERAZIONI SU *THE ARTIST IS PRESENT* DI MARINA ABRAMOVIĆ

THE VALUE OF THE ENCOUNTER. SOME NOTES ON *THE ARTIST IS PRESENT* BY MARINA ABRAMOVIĆ

Abstract

The purpose of the article is to interpret Marina Abramović's project – *The Artist Is Present* – within the theories of liveness and encounter. First of all, we define post-mediatic culture referring to Piotr Celiński's proposals and the term 'encounter' according to Adam Węgrzecki. Finally, we propose some considerations on the encounter as a methodological approach to the phenomena whose main characteristic is liveness (Peggy Phelan and Philip Auslander). Finally, we pass to the analysis of the performance of Marina Abramović *The Artist Is Present* based on the considerations made previously.

Key words: Marina Abramović, *The Artist Is Present*, liveness, philosophy of encounter

Słowa kluczowe: Marina Abramović, *The Artist Is Present*, żywotność, filozofia spotkania

Introduzione

Lo scopo dell'articolo è quello di interpretare la *performance* di Marina Abramović *The Artist Is Present* alla luce della teoria dell'incontro. In primo luogo definiamo brevemente la cultura postmediatica riferendoci alle proposte di Piotr Celiński, quindi passiamo alla precisazione del termine *liveness* definito da Peggy Phelan e Philip Auslander (sia nel suo primo e fondamentale libro per lo studio del fenomeno, ossia *Liveness. Performance in a Mediatized Culture del 1999, sia nell'articolo Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective del 2012)*[1], per poi proporre alcune considerazioni sull'incontro come approccio metodologico ai fenomeni della cultura postmediatica la cui caratteristica portante è il *liveness* basato sulla presenza non mediatizzata di due individui umani nello

[1] P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London 1993; P. Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London-New York 1999; P. Auslander, *Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective*, "A Journal of Performance and Art" 2012, n. 102, p. 3-11.

stesso spazio e nello stesso tempo. Infine passiamo all'analisi della *performance* di Marina Abramowić in base alle considerazioni fatte in precedenza. Date le dimensioni limitate di questo testo, nelle nostre considerazioni ci limiteremo soltanto a indicare i temi che consideriamo trasversali a tutta la prassi artistica della Abramović, i quali possono essere poi oggetto di uno studio più approfondito.

I Il *liveness* nella società postmediatica

Secondo Piotr Celiński la società postmediatica è caratterizzata dal venir meno della distinzione tra le diverse forme mediatiche di comunicazione e, al contempo, dalla crescente consapevolezza critica del sistema mediatico come di un sistema opprimente[2]. In altre parole, la società postmediatica si contraddistinguerebbe per un uso dei mezzi di comunicazione più bilanciato. Questo stato di cose è accompagnato da un altro fenomeno, ossia dal ritorno all'incontro non mediatizzato come veicolo delle idee personali e, in ultima analisi, anche dei fenomeni culturali, come testimonierebbe, per esempio nell'ambito delle arti performative, il crescente numero di festival e fiere culturali (settecentodiciassette registrati nel sito trovafestival.it promosso da Oliviero Ponte di Pino a partire dall'estate 2016[3]). Potremmo dire che anche se non si tratta di fenomeni di massa, il ritorno all'incontro non mediatizzato o un certo tipo di nostalgia dell'incontro non mediatizzato caratteristica della cultura postmediatica e della cultura dello 'slow life' ci forniscano alcuni presupposti critici per riconsiderare il valore della categoria di *liveness* proposta da Peggy Phelan*. Varrebbe infatti la pena porci la domanda se l'incontro mediatizzato possa ancora essere considerato più intimo, persino più 'reale' dell'incontro non mediatizzato, come voleva Auslander.* Infine, ci sono dei fenomeni artistici che, nonostante la sempre maggiore trasparenza di strumenti di comunicazione come lo *smartphone*, che diventa sempre più intuitivo, puntano sulla presenza umana in carne e ossa. L'esempio *par excellence* di questo tipo di attività, che potremmo anche dire anacronistica, è la prassi di Marina Abramović.

II Verso la riscoperta dell'incontro non mediatizzato come veicolo della cultura. Dal *liveness* alla riscoperta dell'incontro in senso proprio

Negli anni Novanta prima Peggy Phelan, quindi Philip Auslander introdussero nell'ambito degli studi sulla *performance* e sul teatro la categoria di *liveness*, ossia la categoria dei fenomeni performativi 'dal vivo', in opposizione alle *performance* mediatizzate da qualche mezzo di comunicazione telematica, cercando di

[2] Vedi: P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, http://www.postmedia.umcs.lublin.pl/celinski/, accesso: 4.04.2018.

[3] www.trovafestival.it, accesso: 4.04.2018.

definirne le peculiarità. I nuovi media nell'ambito delle arti performative avrebbero infatti, a detta dei due studiosi, sospeso la sensazione della presenza diretta o reale, dello spazio e del tempo. Fu la Phelan a dichiarare con forza che la condizione *sine qua non* del *liveness* era la co-presenza fisica del performer o dell'attore e degli spettatori o dei testimoni negli stessi tempo e spazio in cui si svolgeva la *performance*. Questa co-presenza determinava la veridicità della *performance*. In altre parole la Phelan escludeva dall'ambito dalla galassia dei fenomeni chiamati *performance* qualsiasi tipo di attività artistica di tipo performativo in cui venisse impiegato qualche mezzo telematico di comunicazione.

Auslander a sua volta, facendo riferimento critico alla proposta della Phelan, proponendo una ridefinizione del *liveness* prendeva in considerazione lo sviluppo dei nuovi media e il consequente cambiamento dello status ontologico della *performance*. Infatti, la Phelan sosteneva che fosse impossibile registrare la *performance*, o meglio che la *performance* registrata diventasse "altro da sé". Auslander invece dimostrava come la cultura mediatizzata avesse ormai fagocitato "lo spettacolo dal vivo". Ho cercato di evidenziare quanto deboli fossero le teorie della *performance* che non prendono in considerazione i media di comunicazione telematica (come quella della Phelan). Noi oggi potremmo dire lo stesso delle teorie dell'estetica del performativo che *a priori* escludono la mediatizzazione della *performance* dall'ontologia della stessa, come nel caso dell'estetica del performativo di Erica Fischer-Lichte[4], ciò che ho cercato di dimostrare in un saggio dedicato alle due performance di Stelarc – *Fractal Flesh* e *Ping Body* – in cui l'artista ha effettivamente, anche se non volutamente, ripetuto le azioni della serie dei *Rythm* di Marina Abramović[5]. La stessa Abramović sembra però rimanere nell'universo della *performance* che possiamo chiamare '*performance* della presenza' la cui *conditio sine qua non* sia la co-presenza fisica.

III L'artista è presente

The Artist Is Present – L'artista è presente – è il titolo della prima grande rassegna retrospettiva di Marina Abramović negli Stati Uniti, organizzata dal 14 marzo al 31 maggio 2010 presso il Museum of Modern Art (il MoMa) di New York a cura di Klaus Biesenbach. Nell'ambito della rassegna la Abramović ha proposto una serie di riallestimenti[6] di alcune sue performance storiche, tra cui *Iponderabilia* del 1977, *Relation in Time* del 1977, *Point of Contact* del 1980, *Luminosity* del 1997 e *Nude with Skeleton* sviluppato dall'artista dal 2002 al 2005.

[4] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma 2014.

[5] K. Woźniak, *Przestarzałe ciało. Próby o estetyce performatywności w rzeczywistości postbiologicznej,* [in:] *Artysta: biokulturowy interfejs?,* ed. M. Pieniążek, Kraków 2017, p. 75-84.

[6] Va subito sottolineato che la parola italiana 'riallestimento' è imprecisa. Infatti, i performer scelti dall'artista "reperfored" – hanno "ri-performato" le sue vecchie performance. Alla importanza di queste azioni che non coincidono con la ricostruzione storica torniamo nell'ultima parte del testo.

I lavori della Abramović sono stati riallestiti da un gruppo d trentanove performer scelti dall'artista stessa e accompagnati da una serie di video e documenti di altro tipo della sua attività in ordine cronologico. Inoltre, il MoMa ha preparato una mostra che documentava alcune altre performance significative dell'artista, tra cui la famosa serie dei *Rythm* ai quali si riferiva Erica Fischer-Lichte nella sua ormai classica *Estetica del performativo*. *The Artist Is Present* è stata invece la nuova *preformance* della Abramović, pensata appositamente per quell'occasione. La lettura della *performance* che segue si basa sui materiali resi disponibili online dal MoMa, sui materiali disponibili sul sito del Marina Abramović Institute, nonché sulla lettura proposta in due saggi: il primo di Sanna Lehtien, che indaga gli aspetti spaziali di *The Artist Is Present*[7] in riferimento a due concetti di Roland Barthes, ossia quelli di prossemica ed idioritmo, espressi nelle sue lezioni al College de France degli anni 1976-1977 e intitolate *Comment vivre ensemple*, mentre l'atro è uno studio approfondito di Amelia Jones *"The Artist Is Present". Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*[8], pubblicato su *The Drama Review* nel 2011, dedicato alla rassegna in generale.

La *performance* pensata dalla Abramović per il MoMa sarebbe dovuta durare settecento ore. Il risultato finale è stato settecentotrentasei ore e mezza di incontri in cui la Ambramović ha incontrato i visitatori della mostra, seduta immobile su una sedia dell'atrio del museo negli orari d'apertura del MoMa. L'artista portava vestiti lunghi, di colori diversi: rosso, bianco, blu, che rendevano la sua figura monumentale. Il più atteso e il più emozionante tra questi incontri è stato senza dubbio quello con Ulay (Uwe Laysiepen), compagno di vita e d'arte della Abramović dal 1975 al 1988.

In un primo momento tra la Abramović e il visitatore di turno era posto un tavolo di legno chiaro, nei giorni a seguire rimosso perché ritenuto superfluo. L'incontro faccia a faccia con i visitatori che si avvicinavano uno a uno all'artista avveniva in uno spazio rettangolare, delineato da delle righe bianche tracciate sul pavimento, con una apertura di qualche metro posta in mezzo a uno dei lati. All'interno, ai quattro angoli, vennero predisposti dei riflettori. Lo spazio era illuminato dalle luci bianche e faceva pensare allo spazio sterile di un laboratorio. La cornice era costituita dalla fila dei visitatori disposti lungo le righe tracciate sul pavimento, che aspettavano ognuno il proprio turno e che quando arrivava, si sedevano ciascuno di fronte all'artista immobile, in silenzio, che li fissava negli occhi (questa era la condizione posta agli spettatori per poter partecipare) con un viso che esprimeva una cordialità gentile ma non una curiosità invadente (per quanto risulti dalle nostre osservazioni di diversi materiali video disponibili onli-

[7] S. Lehtinen, *Spatial Aspects of the Encounter in Marina Abramović's Performance "The Artist is Present"*, relazione presentata durante lo European Congress of Aesthetics Europe and the Concept of Aesthetics: Societies in Crisis Madrid, Spagna, 10 novembre 2010.

[8] A. Jones, *"The Artist is Present". Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*, "The Drama Review" 2011, n. 55 1, p. 16-45.

ne in diversi siti). Dalle nostre fonti apprendiamo che alcuni si fermavano per qualche istante, altri anche per un giorno intero. I loro volti venivano ripresi dal fotografo Marco Anelli[9]. Diverse sono state le reazioni dei visitatori, che varcando la linea che tracciava i confini dello spazio in cui si svolgeva la *performance*, da testimoni si trasformavano in partecipanti da cui dipendeva l' esito della *performance*, come del resto in molti altri casi dei lavori della Abramović: alcuni sorridevano o facevano delle smorfie, presumibilmente per provocare qualche reazione dell'artista. Altri invece ricambiavano il suo sguardo con attenzione. In questi casi si possono osservare delle reazioni spontanee come lacrime o sorrisi provocati dall'attenzione cordiale che l'artista dedicava al visitatore in questa condizione d'intimità controllata. Sanna Lehtinen descrive la ritualità di questi incontri: l'azione di prendere posto di fronte all'artista, ripetuta all'infinito, ne costituiva la cornice. Alcuni visitatori hanno vissuto questa esperienza come profondamente spirituale[10]. Il curatore del catalogo della mostra, Arthur C. Danto, scriveva:

> The question was how long to sit. On the one hand, I thought I could sit there interminably. For a wild moment I thought my physical ailments would fade away, as if I were at Lourdes. I don't really believe in miracles, but I do believe in courtesy. After 10 minutes I decided that it would have been inconsiderate to take much more time away from the other visitors, who had waited their turns so patiently. I held out my arm as a signal, and someone wheeled me away.
>
> I stayed long enough in the area to be interviewed by the film crew. In the interview I speculated on the Marina phenomenon. I wondered if others had experienced the translucence. Was it, I wondered, part of the experience for them as well? I searched the Web later that day to see what others who sat with Marina had written. Of course their experiences were different from mine[11].

IV L'incontro in senso proprio

Parlando della Abramović si sottolinea spesso, come del resto hanno fatto i curatori dellaprima rassegna americana dell'artista, che il suo lavoro si focalizza sopratutto sull' "uso del proprio corpo come oggetto, soggetto e medium, esplorando i limiti fisici e mentali del proprio essere"[12]. Questa esplorazione, sin dall'inizio, avveniva spesso in co-presenza di un altro essere umano. Esempio di spicco ne sono le *performance* create in collaborazione con Ulay (tra cui i già

[9] Foto disponibili sul sito: https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/sets/72157623741486824/, accesso: 4.04.2018

[10] Cf. S. Lehtinen, *op. cit*.

[11] A.C. Danto, *Sitting With Marina*, https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina, accesso: 4.04.2018.

[12] Materiali stampa del MoMa sulla rassegna di Marina Abramović, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964, accesso: 4.04.2018. Traduzione nostra.

menzionati *Imponderabilia*, *Relation in Time* e *Point of Contact*). Vediamo dunque di approfondire la forma in cui si realizza questa presenza.

Sebbene la prima chiave interpretativa della *performance The Artist Is Present* ci venga suggerita dal titolo stesso, non può sfuggire alla nostra attenzione il fatto che si tratti anche o forse soprattutto di un incontro. Dicendolo in altre parole: la presenza della Abramović in questo caso si realizza attraverso l'incontro con un altro essere umano e grazie ad esso. Infatti è soltanto incontrando l'altro che la sua stessa presenza assume significato.

Adam Węgrzecki, nel suo libro *Wokół filozofii spotkania* [Intorno alla filosofia dell'incontro][13] sottolinea quanto sia fondamentale riconsiderare l'importanza dell'incontro, anche come approccio metodologico ad alcuni fenomeni culturali. La filosofia dell'incontro diventa fondamentale nel momento in cui diventa difficile definire chi sia l'altro in quanto tale. Infatti, possiamo dire che la domanda "chi è l'altro" ne costituisce l'atto fondativo di questa filosofia[14].

La filosofia dell'incontro si presta bene alla descrizione dei fenomeni come la prassi artistica della Abramović poiché, come nel caso del *liveness* di Peggy Phelan, la presenza corporea ne costituisce la condizione indispensabile: è nel corpo e attraverso il corpo che sperimentiamo il mondo e per poterlo sperimentare dobbiamo prima di tutto incontrare l'altro. Come sosteneva Józef Tischner, uno di quei filosofi del Novecento che secondo Adam Węgrzyn hanno sviluppato meglio un'originale filosofia dell'incontro:

> l'incontro con un altro essere umano è l'inizio di ogni esperienza. [...] L'altro [essere umano] è una categoria data *a priori*, che rende possibile il cosiddetto mondo oggettivo. [...] L'altro [essere umano] è l' inizio del pensiero. [...] L'altro [essere umano], ponendomi una domanda, mi costringe a dire la verità. Dunque, si apre un altro orizzonte: la verità. Questo non succede in relazione con un albero o con un qualsiasi altro essere che non sia un essere umano[15].

Sempre secondo Tischner, l'incontro in senso proprio sarebbe anche "qualcosa di diverso dal vedere, dal sentire o da una stretta di mano". "Che cosa significa incontrare un altro essere umano?", si domanda Tischner, rispondendosi: "significa raggiungere la diretta percezione del tragico proprio di tutte le forme dell'essere dell'atro"[16]. L'incontro in senso proprio è anche un incontro nel reale, non mediatizzato, il guardarsi in faccia, il vedere il volto dell'altro. Infatti, "nell'atto di sperimentare il volto di un altro [essere umano], si rivela la sua verità"[17].

Adesso, tornando alla rassegna *The Artist is Present* e guardandola come una serie di *performance* organizzate, ci accorgiamo che la scelta dello spazio in cui

[13] A. Węgrzyn, *Wokół filozofii spotkania*, Kraków 2014.
[14] Ibidem, p. 14.
[15] Cit. in: *op. cit.*, p. 22.
[16] Ibidem, p. 27.
[17] Ibidem, p. 33.

la Abramović incontrava i visitatori e li guardava in volto in silenzo è di importanza fondamentale ed impone subito una prospettiva epistemologica ben precisa. Infatti, i visitatori sono invitati a incontrare prima la Abramović stessa, nella sua presenza fisica, non mediatizzata, per poter poi fare quasi un viaggio tra i reperti delle sue presenze passate. In questo modo l'incontro con l'artista diventava effettivamente l'inizio di ogni ulteriore esperienza e conoscenza. La stessa Abramović dichiarava di aver voluto proporre al MoMa un lavoro che rendesse il suo contatto con i visitatori più stretto e di essersi concentrata sull'interazione tra lei e il pubblico[18].

Le "ri-performazioni" delle azioni storiche della Abramović potrebbero invece costituire una sorta di adorcismo. Si trattava non tanto di ricostruire le azioni, quanto di 'rendere presente' la qualià della sua presenza nei momenti dell'atto artistico. Attraverso l'incontro in senso proprio la Abramović ha esplorato ancora una volta i limiti dell'arte dal vivo.

[18] "I decided that I want to have a work that connects me more with the public, that concentrates on the interaction between me and the audience.
I want to have a simple table, installed in the center of the atrium, with two chairs on the sides.
I will sit on one chair and a square of light from the ceiling will separate me from the public.
Anyone will be free to sit on the other side of the table, on the second chair, staying as long as he/she wants, being fully and uniquely part of the Performance.
I think this work [will] draw a line of continuity in my career". Citazione [in:]: A.C. Danto, *Sitting With Marina*, https://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina, accesso: 4.04.2018.

II. MISCELANEA

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

BEATA MAKSYMIUK-PACEK (Lublin)

O LUBELSKIEJ KARTOTECE KOLĘDOWEJ

On the Lublin carol register

Abstract

The article is a presentation of the Lublin carol register which is located in the "Ethnolinguistic Archive" Laboratory of the Institute of Polish Philology at the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. The Laboratory collection consists of 1821 phonograms from field recordings from the years 1960-2017 that encompassed various genres of songs and spoken folklore. At the beginning of the 1990s, carol texts were separated from the collection and work on their descriptive-faceted description according to the principles formulated in the *Literatura Ludowa* (No 4-6, 1979) began. Currently, the carol register contains 6035 texts taken from 97 Polish publications (before 2000) and field recordings. It functions in both computerized (the KarKol database) and paper form. For the KarKol database, special indexes of incipits, sources, geographical names, genres as well as key words were elaborated. One can use the register in the "Ethnolinguistic Archive" Laboratory at the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin.

Key words: register structure, manuscript, folk song, carol

Słowa kluczowe: kompozycja katalogu, rękopis, pieśń ludowa, kolęda

W Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne"[1] Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie od lat 60. XX wieku gromadzone są nagrania terenowe[2] obejmujące teksty o charakterze dialektologicznym, etnogra-

[1] Do 2008 roku Archiwum Etnolingwistyczne funkcjonowało w strukturze Zakładu Tekstologii i Gramatyki Współczesnego Języka Polskiego IFP UMCS, od lipca 2008 roku jest odrębną jednostką uniwersytecką.

[2] Inicjatorem zbierania materiałów w terenie był prof. Leon Kaczmarek, jego przedsięwzięcie kontynuował prof. Jerzy Bartmiński, a w kolejnych latach jego współpracownicy: Jan Adamowski, Grażyna Bączkowska, Stanisława Niebrzegowska(-Bartmińska), Anna Michalec, Beata Maksymiuk(-Pacek). Materiały nagrane w terenie zgromadzone są w Pracowni „Archiwum Etnolingwistyczne" UMCS. Swoim zasięgiem geograficznym obejmują one przede wszystkim Lubelszczyznę i obszary południowo-wschodniej Polski, jednak w archiwum zgromadzone są też nagrania i z innych zakątków naszego kraju, także spoza jego granic. Do dnia dzisiejszego (tj. 12 lipca 2018 roku) w Archiwum zgromadzonych jest 1821 nośników (płyt szpulowych, kaset magnetofonowych, płyt CD) z ponad 700 miejscowości.

ficznym i folklorystycznym[3]. Obok materiałów zapisanych w terenie w Pracowni znajdują się też bogate zbiory pochodzące ze źródeł drukowanych. Należą do nich teksty pieśniowe, a także i niepieśniowe, np. teksty wierszowane (recytacje), zapiski dialektologiczne, opisy obrzędów, zwyczajów i praktyk oraz zapisy wierzeń ludowych[4].

Zgromadzone w Archiwum pieśni stanowiły podstawę do stworzenia kartoteki polskich pieśni ludowych. Pieśni o zasięgu ogólnopolskim wchodzą w skład tzw. „dużej" kartoteki, zaś te o zasięgu węższym – lubelskim tworzą tzw. „małą" kartotekę. „Duża" kartoteka liczy około 70 tysięcy kart dokumentacyjnych. Składają się na nią, poza zapisami terenowymi, pieśni pochodzące z różnych źródeł drukowanych. Najliczniejszą grupę stanowią pieśni i wiersze z *Dzieł wszystkich* Oskara Kolberga (t. 1-57)[5].

Na początku lat 70. XX wieku lubelscy etnolingwiści podjęli działania zmierzające do opracowania systematyki gatunkowej zgromadzonych w Archiwum tekstów. Miało to związek z rozpoczęciem prac nad opracowywanym pod redakcją Jerzego Bartmińskiego w środowisku lubelskich etnolingwistów słownika języka folkloru polskiego[6]. Systematyka tekstów znacznie ułatwiła poruszanie się w wielogatunkowym zbiorze. By osiągnąć taki cel, potrzeba było zaangażowania wielu osób do prac nad kartoteką, ale w sytuacji niewielkiego społecznego i środowiskowego zainteresowania folklorem, tych prac nie rozwijano. Do pomysłu wrócono jednak kilka lat później, kiedy profesor Jerzy Bartmiński zaczął prowadzić seminarium magisterskie na kierunku Bibliotekoznawstwo i Informacja Naukowo-Techniczna i swoim seminarzystkom za-

[3] G. Bączkowska, *O zawartości i zasadach organizacji Archiwum Etnolingwistycznego UMCS w Lublinie,* „Twórczość Ludowa" 1990, nr 4, s. 45.

[4] J. Bartmiński, *O „Słowniku stereotypów i symboli ludowych"*, [w:] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, koncepcja całości i redakcja J. Bartmiński, zastępca redaktora S. Niebrzegowska, t. I: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin 1996, s. 19.

[5] Na podstawie *Dzieł wszystkich* (tomy 1-57) Oskara Kolberga stworzono komputerową bazę danych FOLBAS. Poza wersją komputerową istnieje także jej „papierowy" odpowiednik. Do systemu komputerowego wprowadzono zapisy około 25 tysięcy pieśni (62533 słowoformy). Rekord w bazie zawiera pełny tekst pieśni, który został specjalnie przygotowany do automatycznego przetwarzania. Wedle klucza leksykalnego komputer drukuje kontekst wąski, szeroki lub pełny. Baza umożliwia wydrukowanie kontekstów w postaci fiszki lub elektroniczny zapis w programie WORD.

[6] W 1980 roku ukazał się jego zeszyt próbny pt. *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt próbny*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1980. Przewidziano publikację 7 tomów słownika (*Kosmos*, *Rośliny*, *Zwierzęta*, *Człowiek*, *Społeczeństwo*, *Religia*, *Demonologia*, *Czas*, *przestrzeń*, *miary*, *kolory*); od 1996 roku rozpoczęto publikowanie kolejnych tomów *Słownika stereotypów i symboli ludowych*. Do lutego 2018 roku opublikowano cztery części tomu pierwszego pt. *Kosmos* (cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin 1996; cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin 1999; cz. 3: *Meteorologia*, Lublin 2012; cz. 4: *Świat, światło, metale*, Lublin 2012) oraz pierwszą część tomu drugiego *Rośliny* (cz. 1: *Zboża*, Lublin 2017).

proponował tematy prac[7], związane z systematyką tekstów. Wybrano metodę fasetowo-deskryptorową i na pierwszym etapie opisano przykładową grupę (100) tekstów pieśni. Efekty tych prac wydały się na tyle wymierne, że na początku lat 90. XX w. postanowiono wyodrębnić jeden gatunek pieśniowy i poddać go kompleksowemu opisowi za pomocą języka informacyjno-wyszukiwawczego[8]. Do opisania za pomocą deskryptorów[9] wybrano najbardziej żywotny gatunek – kolędy[10]. Utworzono kartotekę kolędową – roboczo oznakowaną skrótem KarKol – przy przygotowaniu której oparto się głównie na zapisach pochodzących z nagrań terenowych[11], sukcesywnie zaczęto je też uzupełniać o teksty pochodzące z różnych wydawnictw. Do kartoteki kolędowej wprowadzono, poza wspomnianymi już *Dziełami wszystkimi* Oskara Kolberga, kolędy z 97 ogólnopolskich wydawnictw.

W zbiorze kolędowym, który na dzień 12 lipca 2018 roku liczy 6035 incipitów, znalazło się m.in.:

- 310 przykładów średniowiecznych kolęd polskich wydanych pod redakcją Stefana Nieznanowskiego i Juliusza Nowak-Dłużewskiego (1966[12]),
- 358 tekstów z *Kantyczek karmelitańskich* z XVIII wieku w opracowaniu Barbary Krzyżaniak (1980[13]),

[7] Były to prace poświęcone np. opisowi intencji w pieśniach ludowych (D. Aleksandrowicz, *Systematyka deskryptorowa pieśni ludowych ze szczególnym uwzględnieniem deskryptora intencjonalnego (na materiale archiwum etnolingwistycznego ZJP UMCS, t. 1-50)*, 1982), postaci (J. Rymarz, *Systematyka tekstów na podstawie deskryptora postaciowego (na przykładzie pieśni ludowych z Lubelszczyzny)*, 1982), nadawcy i odbiorcy tekstu (A. Szklaruk, *Kryterium wykonawcy i nadawcy jako narzędzie systematyki tekstów (na materiale archiwum etnolingwistycznego Zakładu Języka Polskiego UMCS)*, 1986), tematu pieśni (H. Pyra, *Temat jako kryterium systematyki tekstów (na materiale archiwum etnolingwistycznego Zakładu Języka Polskiego UMCS)*, 1986).

[8] Język informacyjno-wyszukiwawczy to język sztuczny o wyspecjalizowanych funkcjach odtwarzania treści i formy dokumentów oraz treści zapytań użytkowników, a także wyszukiwania dokumentów w zbiorze informacyjnym w odpowiedzi na zapytanie użytkownika [za: https://pl.wikipedia.org/wiki/J%C4%99zyki_informacyjno-wyszukiwawcze [dostęp: 26 kwietnia 2018 r.].

[9] Jak stwierdza Jerzy Bartmiński „skuteczność systematyki deskryptorowej będzie zależała od dokładności opracowania samych deskryptorów, odpowiadających wyróżnionym kryteriom opisu, oraz trafności, z jaką zostaną one przypisane poszczególnym tekstom. Deskryptory charakteryzujące tekst z punktu widzenia wybranej cechy muszą być określane na tyle jasno, by nie otwierały pola dla rozbieżności interpretacji" (J. Bartmiński, *Założenia deskryptorowej systematyki tekstów*, „Literatura Ludowa" 1976, nr 4-6, s. 8).

[10] J. Bartmiński, B. Maksymiuk-Pacek, A. Michalec, *Archiwum Etnolingwistyczne Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej*, [w:] *IX Konferencija Doslidnikiv Narodnoj Muziki Červonorus'kich (Galic'ko-Volodimirs'kich) ta Sumižnich Zemel' (L'viv 2010)*, red. B. Lukanjuk, J. Ribak, Lviv 2010, s. 90.

[11] W bazie znajdują się 762 teksty z badań terenowych.

[12] S. Nieznanowski, J. Nowak-Dłużewski, *Kolędy polskie. Średniowiecze i wiek XVI*, cz. 1: *Teksty z rękopisów i starych druków*; cz. 2: *Opracowanie muzyczne. Opracowanie językowe*, Warszawa 1966.

[13] *Kantyczki karmelitańskie. Rękopis z XVIII wieku*, przygotowała do wydania B. Krzyżaniak, Kraków 1980.

- 120 zapisów z kantyczki księdza Michała Mioduszewskiego (1843[14]),
- 319 zapisów z kantyczki księdza Stanisława Miłkowskiego (1897[15]),
- 52 teksty ze Śpiewnika księdza Jana Siedleckiego (1908[16]),
- 405 tekstów z kantyczki Karola Miarki (1911[17]),
- 337 tekstów ze śpiewnika Jana Szycy (1959[18]).

Kartoteka kolędowa zawiera wiele tekstów pochodzących z różnych regionów Polski, np.:

- zapisy z Lubelszczyzny – 407 tekstów, wydane pod redakcją Jerzego Bartmińskiego i Czesława Hernasa w tomie *Kolędowanie na Lubelszczyźnie* (1986[19]),
- 93 kolędy z Kaszub opracowane przez Władysława Kirsteina (1982[20]),
- 535 tekstów z Rzeszowszczyzny opisanych i wydanych przez Franciszka Kotulę (1970[21], 1976[22]),
- 36 tekstów z szopki krakowskiej Piotra Płatka (1971[23]) i 51 zapisów Stanisława Czai (1905[24]),
- 23 przykładowe teksty z Żywiecczyzny wydane przez Marię Romowicz (1978[25]),
- 190 zapisów podlaskich konopielek opracowanych przez Janinę Szymańską[26].

W zbiorze ponadto odnotowano 81 tekstów kolęd patriotycznych z lat 1891-1983 opracowanych przez Hannę i Witolda Szymanderskich[27].

---

[14] M. M. Mioduszewski, *Pastorałki i kolędy z melodyami [...] czyli piosnki wesołe ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane przez X.M.M zebrane. Czerpane z rękopisów od r. 1695. Pieśni do kościelnego użytku*, Kraków 1843.

[15] *Pastorałki i kolędy, czyli piosnki wesołe ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia oraz Modlitwy i Pieśni kościelne na rozmaite święta zebrane z różnych dzieł*, opracował na nowo i poprawił St. Miłkowski, Częstochowa 1897.

[16] *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyami dla użytku młodzieży szkolnej przez x. J. Siedleckiego zebrany* [...], Kraków 1908.

[17] K. Miarka, *Kantyczki. Kolędy i pastorałki w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane z dodatkiem pieśni przygodnych w ciągu roku używanych*, Miłków-Warszawa 1911.

[18] J. Szyca*, Wielki zbiór kolęd. Zawiera wszystkie używane kolędy i pastorałki oraz różne nabożeństwa i modlitwy*, Warszawa 1959.

[19] *Kolędowanie na Lubelszczyźnie,* pod red. J. Bartmińskiego i Cz. Hernasa, Wrocław 1986.

[20] *Kaszëbschié kolędë ë godowé spiéwe*, zebrał i wstępem opatrzył W. Kirstein, Gdańsk 1982.

[21] F. Kotula, *Hej leluja, czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskiem*, Warszawa 1970.

[22] F. Kotula, *Znaki przeszłości. Odchodzące ślady zatrzymać w pamięci*, Warszawa 1976.

[23] *Szopka krakowska. Okolędowania*, zbiór i oprac. P. Płatek, Kraków 1971.

[24] St. Czaja, *Szopka krakowska*, „Lud" 1905, t. 11, s. 17-50, 130-163.

[25] M. Romowicz, *Folklor górali żywieckich*, Warszawa 1978.

[26] W Archiwum Etnolingwistycznym znajduje się kopia maszynopisu J. Szymańskiej zawierająca 190 tekstów konopielek zapisanych na Podlasiu.

[27] *Błogosław ojczyźnie, wyrwij ją z niewoli. Polskie kolędy patriotyczne 1831-1983*, oprac. H. Szymanderska, W. Szymanderski, [b.m.] [b.r.].

Do zbioru włączono też np. opracowania kolęd na chór Stefana Stuligrosza – 52 utwory (1991[28]), a także kolędy powszechnie znane, opublikowane m.in. przez Feliksa Rączkowskiego – 45 tekstów (1990[29]), Jana Węcowskiego – 194 zapisów (1992[30]) oraz 100 kolęd opracowanych przez Romana Mazurkiewicza (1994[31]).

Zbiór kolędowy jest różnorodny pod względem gatunkowym. Typologię, którą się posługujemy, opracował Jerzy Bartmiński i zaprezentował w publikacji *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*[32]. Badacz wyróżnia kolędy: 1) noworoczne (życzące, „dunajowe") związane z obrzędowym obchodzeniem domów z życzeniami w okresie Nowego Roku; 2) bożonarodzeniowe (tu wyszczególnia kolędy przedstawiające zdarzenia związane z narodzeniem Jezusa; kolędy witające (pochwalne, adorujące) Jezusa, kolędy interpretujące sens przedstawionych zdarzeń (refleksyjne, teologiczne)). Ostatnią trzecią grupę stanowią kolędy przystosowywane do nowych sytuacji towarzyskich (parodie kolęd) i społecznych (np. kolędy okupacyjne)[33].

Zgromadzone w bazie teksty to: „kolędy narodowe oraz ludowe, zarówno kościelne bożonarodzeniowe, jak noworoczne [...], ale i kolędy dostosowane do nowych sytuacji społecznych [...] i towarzyskich [...]. Pominięto natomiast różnego rodzaju widowiska bożonarodzeniowe, jak herody, jasełka, dialogi bożonarodzeniowe, z których włączono do kartoteki jedynie te fragmenty śpiewane, funkcjonujące jako teksty samodzielne, poza widowiskiem, np. *O Herodzie okrutniku*"[34].

Uporządkowane gatunkowo teksty kolędowe stanowiły podstawę utworzonej kartoteki kolęd polskich. Funkcjonuje ona w dwu wariantach: kartoteki „papierowej" i komputerowej bazy danych, zwanej w skrócie bazą KarKol. Cały zbiór kolędowy został opracowany wedle zasad przyjętych dla deskryptorowej systematyki tekstów. Jej koncepcję przedstawił Jerzy Bartmiński[35] na łamach „Literatury Ludowej" z 1976 roku. Autor uznał, że mimo wielu prób uporządkowania tekstów folklorystycznych podejmowanych od wielu lat przez badaczy folkloru, m.in. Jana Karłowicza, Juliana Krzyżanowskiego, Jana Sadownika, wciąż istnieje potrzeba funkcjonalnego uporządkowania materiałów folkloru. Efektywna praca porządkująca teksty ludowe mogłaby dać rezultaty np. w postaci systema-

[28] *Kolędy i pastorałki na chór mieszany a capella*, pod red. S. Stuligrosza, Kraków 1991.

[29] *Kolędy*, oprac. F. Rączkowski, Warszawa 1990.

[30] J. Węcowski, *Kolędować Małemu*, Warszawa 1992.

[31] *Bóg się rodzi. 100 najpiękniejszych kolęd i pastorałek*, zebrał i opracował R. Mazurkiewicz, Kraków 1994.

[32] J. Bartmiński, *Kolęda i jej odmiany gatunkowe*, [w:] *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, pod red. J. Bartmińskiego i Cz. Hernasa, Wrocław 1986, s. 78-184.

[33] Ibidem, s. 79.

[34] J. Bartmiński, A. Drozdowski, *Z prac nad katalogiem kolęd polskich. Kryteria opisu i systematyki kolęd*, [w:] *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, pod red. T. Budrewicza, S. Koziary, J. Okonia, Tarnów 1996, s. 70.

[35] Zob. J. Bartmiński, *Założenia deskryptorowej systematyki tekstów...*, *op. cit.*, s. 3-9.

tyki zapisów, a także ich gatunkowej klasyfikacji. Propozycją wciąż aktualną jest wspomniana już deskryptorowa systematyka tekstów, wykorzystująca do opisu język fasetowo-deskryptorowy, jeden z najbardziej funkcjonalnych języków informacyjno-wyszukiwawczych. Obejmuje ona następujące grupy deskryptorów:

– **porządkowe** zawierające: kolejny numer tekstu w kartotece, incipit i tytuł utworu (jeśli utwór taki tytuł posiada), informację o źródle (skrót źródła, numery stron, na których znajduje się tekst i nuty), rok zapisu tekstu i rok jego pierwszego wydania oraz informacje o tym, kto dany tekst zapisał, dane o miejscu zapisu (rejon, okolica, miejscowość) oraz dane o wykonawcy (imię, nazwisko, płeć, rok i miejsce urodzenia);

– **pragmatyczne**, obejmujące: kwalifikację gatunkową tekstu, sposób wykonania tekstu (śpiewem, mową, recytacją, solo czy zespołowo, z towarzyszącymi instrumentami czy też bez nich), sposób zapisu tekstu (informacja o tym, czy tekst był zapisany w sytuacji naturalnej, w przypadku kolęd w czasie kolędowania, czy też podczas wywiadu lub z estrady, w czasie występu), związek tekstu z sytuacją wykonawczą, funkcję tekstu w procesie komunikacji folklorystycznej[36];

– **strukturalno-tekstowe**, czyli temat tekstu, postacie występujące w tekście, formy podawcze tekstu, struktura metryczna tekstu, model leksykalny tekstu złożony z wybranych wedle określonej zasady słów;

– **strukturalno-muzyczne**: tonalność, forma strofy, metrum, melodyka[37].

Cały zbiór 6035 tekstów kolęd opisano jednak tylko za pomocą deskryptorów porządkowych. Naniesienie pozostałych deskryptorów (pragmatycznych, strukturalno-tekstowych i muzycznych) jest kwestią przyszłości (przede wszystkim zaangażowania osób gotowych podjąć się tej pracy, która w istocie ma charakter badawczy, nie czysto techniczny).

Intensyfikacja prac nad kartoteką kolędową i jej opisem za pomocą wybranych deskryptorów miała miejsce w latach 1993-1995, wtedy to grupie seminarzystek bibliotekoznawstwa powierzone zostały tematy prac związane z opisem deskryptorowym tekstów kolęd[38].

Opisowi w kartotece kolędowej podlega wariant jednego tekstu, dla którego została założona karta dokumentacyjna, zawierająca naklejoną na arkusz formatu A4 kopię tekstu wraz z nutami (jeśli tekst takie posiada). Każda karta opisana jest

[36] J. Bartmiński, A. Drozdowski*, Z prac nad katalogiem kolęd polskich..., op. cit*. s. 72.

[37] J. Bartmiński, *Założenia deskryptorowej systematyki tekstów...*, *op. cit*., s. 3-4.

[38] Opisowi kolęd za pomocą systemu deskryptorowego poświęcone były prace magisterskie studentek Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowo-Technicznej UMCS, seminarzystek profesora Jerzego Bartmińskiego w latach 1993-1995: E. Gierlach, *Nadawca i odbiorca a intencjonalność jako kryteria systematyki tekstów (na materiale kolęd polskich)*; M. Gnieciak, *Intencja i temat jako kryterium systematyki kolęd* polskich; J. Makaruk, *Próba wieloaspektowej systematyki tekstów na przykładzie zbioru ludowych pieśni* wiosennych; B. Maksymiuk, *Systematyka kolęd polskich na podstawie wybranych deskryptorów: postać i temat*; A. Micewicz, *Temat i kryterium geograficzne jako narzędzia systematyki kolęd polskich*; A. Ufniarz, *Gatunek a intencja jako kryterium systematyki kolęd.*

za pomocą deskryptorów porządkowych i zamieszczone na niej dane wprowadzono do komputerowej bazy KarKol.

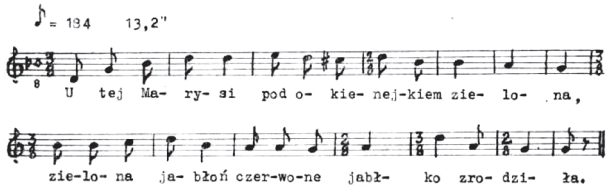
Przykładem opisu jednostki w kartotece kolędowej niech będzie karta z tekstem zaczerpniętym ze zbioru *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*. Jest to kolęda noworoczna dla dziewczyny o incipicie: *U tej Marysi pod okienejkiem*, niekiedy występująca pod tytułem: *Czerwone jabłuszko.*

1) U tej Marysi pod okienejkiem/ Czerwone jabłuszko
2) Bart Lub; 101-102 T, 101 N; nr 118
3) 1980/ 1986: Chyż
4) ZMJ | ON | (Łukowa)
5) Stanisław Ciepla + M + 1931 * MN; Bronisław Paluch +M+ 1930 * MN; Jan Paluch + M+ 1932 * MN; Lucjan Janak + M + 1928 * MN; Eugeniusz Smolak + M + 1929 * MN

[118] U tej Marysi pod okienejkiem
(tytuł: Czerwone jabłuszko)

A. Łukowa, nagr. MCh. 20 VII 1980 w czasie publicznego występu; TN 368. Zespół kolędniczy „Dunaje" Stan. Ciepla ur. 1931, Br. Paluch ur. 1930, Jan Paluch ur. 1932, Lucjan Janak ur. 1928, Eug. Smolak ur. 1929.
Jeden z wykonawców zapowiedział pieśń tak:

„Prosze państwa. Czerwone jabłuszko na naszyj wiosce ma szczególne znaczenie a zwłaszcza dla pań starszych. Śpiwa sie tylko pannom starszym, które, no, majo trudności wyjścia za mąż. [...] Która sie tylko zostaje w tyle, to — czerwone jabłuszko i już — w paruch miesiącach trzyma męża pod ręku."



U tej Marysi pod okienejkiem zielona,
zielona jabłoń czerwone jabłko zrodziła.
Tam popod gajem krasna[25] *Marysia chodziła,*
oj, chodziła, czerwone jabłko nosiła.

Przyszed tam do niej tatusio to jej, Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj nie dam nie dam, sama jedno mam, oj schowam,
schowam na Gody i na Świętego Szczepana.
Przyszła tam do niej mamusia to jej, Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj nie dam nie dam, sama jedno mam, oj schowam,
schowam na Gody i na Świętego Szczepana.
Przyszed tam do niej braciszek to jej, Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj nie dam nie dam, sama jedno mam, oj schowam,
schowam na Gody i na Świętego Szczepana.
Przyszła tam do niej siostrzyczka to jej, Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj nie dam nie dam, sama jedno mam, oj schowam,
schowam na Gody i na Świętego Szczepana.
Przyszed tam do niej najmilszy to jej, Marysiu,
Marysiu duszko, daj mi jabłuszko czerwone.
Oj tobie dam, dam, chociaż jedno mam, oj dam, dam,
rozkrój na dwoje, zjemy oboje u stodole[26].
(wydają przeciągły okrzyk: „*Iii — ja!*")

6) kolęda noworoczna dla dziewczyny
10) życzenia zamążpójścia

11) Dziewczyna nie daje czerwonego jabłka: ojcu, matce, bratu, siostrze; Dziewczyna daje czerwone jabłko chłopcu
12) dziewczyna (Marysia), ojciec (tatusio), św. Szczepan (św. Szczepan), matka (mamusia), brat (braciszek), siostra (siostrzyczka), chłopiec (najmilszy)

Punkty 1-5 stanowią deskryptory porządkowe, obejmujące metryczkę pieśni:

1) U tej Marysi pod okienejkiem/ czerwone jabłuszko – incipit i tytuł pieśni,

2) Bart Lub; 101-102 T, 101 N; nr 118 – skrót źródła oraz numery stron, na których znajduje się tekst i nuty, a także numer tekstu w źródle,

3) 1980/ 1986: Chyż– data zapisu i pierwszego wydania oraz skrót pochodzący od nazwiska zbieracza, w tym przypadku Mariana Chyżyńskiego,

4) ZMJ | ON | (Łukowa) – województwo (do jakiego należała miejscowość w dniu zapisu tekstu), okolica i nazwa miejscowości,

5) Stanisław Ciepla + M + 1931 * MN; Bronisław Paluch +M+ 1930 * MN; Jan Paluch + M+ 1932 * MN; Lucjan Janak + M + 1928 * MN; Eugeniusz Smolak + M + 1929 * MN – dane o informatorach (imię i nazwisko, płeć, data urodzenia i miejsce urodzenia, które w ww przypadkach jest nieznane, stąd skrót MN).

Wybrane deskryptory pragmatyczne to punkty 6 i 10 na karcie dokumentacyjnej:

6) kolęda noworoczna dla dziewczyny – kwalifikator gatunkowy.

10) życzenia zamążpójścia – deskryptor wskazujący funkcję tekstu w procesie komunikacji.

Deskryptory strukturalno-tekstowe obejmują numery 11 (temat tekstu) i 12 (postacie występujące w tekście), gdzie nazwy zapisane w nawiasie to askryptory[39] (w tym przypadku są to nazwy postaci występujące w tekście kolędy); 11 – temat tekstu: Dziewczyna nie daje czerwonego jabłka: ojcu, matce, bratu, siostrze; Dziewczyna daje czerwone jabłko chłopcu; 12 – deskryptor opisujący postacie występujące w tekście: dziewczyna (Marysia), ojciec (tatusio), św. Szczepan (św. Szczepan), matka (mamusia), brat (braciszek), siostra (siostrzyczka), chłopiec (najmilszy).

Na podstawie danych wprowadzonych do komputerowej bazy KarKol otrzymano szereg indeksów, orientujących w bogactwie zapisów kolędowych, wśród nich są np. indeksy: incipitów, źródeł, geograficzny, gatunkowy, słów kluczowych.

Jednym z celów, jaki sobie postawili twórcy bazy kolędowej było stworzenie katalogu kolęd polskich i rezultatem tych prac „jest orientacja w ich rzeczywistym bogactwie. Nie potwierdza się obiegowa opinia o „tysiącach" kolęd funk-

[39] Askryptor – „termin synonimiczny (właściwie odpowiednik słowny) danego, określonego deskryptora. Stosowany jest jako słowo kluczowe niektórych dokumentów w zbiorze wyszukiwawczym określonego systemu informacyjno-wyszukiwawczego" [za: https://encenc.pl/askryptor/; dostęp: 12 lipca 2018 roku]

cjonujących w Polsce. Co najwyżej kilkadziesiąt zna dziś przeciętny Polak [...]. Jeśli odliczyć warianty tego samego utworu – różnych kolęd mamy zdaje się niewiele ponad 500”[40]. Myślę, że cel, jaki postawili sobie lubelscy badacze kolęd, został w tamtym czasie osiągnięty.

Baza kolędowa była systematycznie uzupełniana do 2000 roku. Później ze względu na trudności efektywnego skonfigurowania sprzętu komputerowego z programem, w którym baza została stworzona, wpisywanie nowych tekstów zatrzymano. Baza wymaga modernizacji, by mogła być udostępniana szerokim kręgom odbiorców, zainteresowanych kolędami.

Od osiemnastu lat, bo tyle już minęło czasu, odkąd baza była systematycznie uzupełniana, na rynku wydawniczym pojawiło się mnóstwo nowych pozycji zawierających teksty kolęd. Niektóre z nich powinny się znaleźć w naszej kartotece, m.in. po to, by móc obserwować żywotność niektórych wątków kolędowych, a także i samych tekstów. W Polsce organizowane są też przeglądy, festiwale kolędowe, niekiedy twórcy prezentują tam kolędy wcześniej nigdzie niezapisane, one też powinny znaleźć się w bazie kolędowej.

Twórcy bazy (w tym też sam profesor Jerzy Bartmiński) wielokrotnie starali się o środki finansowe, dzięki którym można by było bazę zmodernizować i uzupełnić, ale nigdy na ten cel funduszy nie otrzymali. Warto jednak wrócić do pomysłu stworzenia ogólnopolskiego katalogu kolęd polskich, zbierającego w jednym miejscu bogactwo kolędowe Polaków, a może także i ich sąsiadów.

[40] J. Bartmiński, A. Drozdowski*, Z prac nad katalogiem kolęd polskich.., op. cit*., s. 79.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

MAGDALENA ZOWCZAK (Warszawa)

GODY – CZAS PRZEMIANY W KOLĘDACH

Christmastide – the time of change in Christmas carols

Abstract

The author presents Christmas motifs in carols diachronically: from the initial Incarnation (the birth of Christ) until the Epiphany. She is therefore interested in the description of the eight wondrous days and nights between the Christmas Eve and Epiphany in Roman Catholicism, Greek Catholicism and the Orthodox Church. According to the author, a dominant aspect of the wondrousness of that time is the co-presence of birth and death which becomes the beginning of new life. The experience of cyclical dying and coming back to life (present in the carol tradition) was also projected onto the visions of the world, or, more precisely, worlds, which come one after another, endlessly. The co-presence of the beginning and the end and the merging of their symbolism in Christmas carols has yet another aspect. The carols sung during Christmastide drew on Biblical typology, which for centuries served the Christian religious education.

Key words: Christmas carol, Christmas in religious songs, religious motifs, Christian wondrousness

Słowa kluczowe: kolędy, Boże Narodzenie w pieśniach religijnych, motywy religjne, cudowność

Charakterystyczna dla tradycji katolickiej „wrażliwość mirakularna" (termin Jacka Olędzkiego) rozpoznaje cuda w szczegółach zwyczajnego biegu życia. Jednak Boże Narodzenie to czas Wcielenia – narodzin Boga, kiedy dopełnia się cud cudów, który jest wzorem dla wszystkich chrześcijańskich cudowności. Inicjuje ono okres Godów, osiem cudownych dni i nocy, osiem *świętych wieczorów* między wigilią Bożego Narodzenia a świętem Trzech Króli – Objawienia Pańskiego. W prawosławiu i grekokatolicyzmie, zgodnie ze starszym kalendarzem juliańskim trzynaście dni później, analogiczny okres wyznaczają wigilia Bożego Narodzenia i święto Chrztu Chrystusa w Jordanie – nowotestamentowe Objawienie Trójcy Świętej. Chrystus „obmył wówczas ludzkość z grzechu pierworodnego w podobny sposób, w jaki grzech każdego człowieka zmazywany jest podczas chrztu dokonywanego w Kościele"[1].

[1] E. Przybył, *Prawosławie*, Kraków 2000, s. 144.

W przypadku pogranicza katolicko-prawosławnego, a także w grekokatolicyzmie, symbolika świąt różnych obrządków przenika się, o czym świadczy np. kolędowy motyw chrztu Dzieciątka:

> A w czymżeś go okąpała – Maryja.
> Sama rzeka Jordan przypłynęła – lilija.
> A któż był chrzestną matką? – Maryja.
> Święty Jan i święta Anna – lilija[2].

W etnograficznych zapisach z lat 90.[3] rozmówcy, zwłaszcza staroobrzędowcy, wyrażali przekonanie, że św. Jan Chrzciciel ochrzcił Dzieciątko wkrótce po urodzeniu, a sposób, w jaki to uczynił, czyli całkowite zanurzenie dziecka w wodzie, wskazywali jako wzór rytuału celebrowanego przez nich do dnia dzisiejszego. Święty precedens jest bowiem wzorem rodzinnych rytuałów, a te z kolei są źródłem wyobrażeń o wydarzeniach Ewangelii. Chrzest jest dopełnieniem narodzin i określa tożsamość, dopełnienia więc człowieczeństwo Chrystusa i symbolicznie zamyka okres Godów.

Dominującym aspektem cudowności tego czasu jest jednak współobecność narodzin i śmierci, która staje się narodzinami do nowego życia. W liturgii prawosławnej pięć dni poprzedzających *Rizdwo* w formie i treści przypomina obchody Wielkiego Tygodnia. Czytane są wówczas teksty liturgiczne o tajemnicy Krzyża[4]. Chrześcijański sens nieśmiertelności łączy się z doświadczeniem kultury rolniczej, która nie zna śmierci jako ostatecznego końca istnienia. Cykliczne odradzanie się świata roślin i zwierząt projektowano na ludzkie życie. Skoro dusza ludzka jest nieśmiertelna, to znaczy, że dusza dziada po oczyszczeniu się z grzechów ogniem i wodą powraca na ziemię w ciele wnuka albo innego dziecka, które przez pierwsze lata pamięta jeszcze doświadczenia swojej wcześniejszej postaci.

Doświadczenie cyklicznego obumierania i odrodzenia życia projektowane było również na wyobrażenia o świecie, a właściwie o światach, które następują jeden po drugim, bez końca. Samo pojęcie świata w narracjach naszych rozmówców łączy w sobie przestrzeń, czas i ludzką „rasę". Przenikanie się symboliki początku i końca, czy też końca, który otwiera początek, sygnalizuje na ikonach Bożego Narodzenia falistość ziemi, „ożywionej i poruszonej", „pełnej trwożnego

[2] F. Kotula, *Hej, leluja, czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskiem*, Warszawa 1970, s. 518. Podobne teksty w *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, Cz. Hernas, Wrocław 1986, s. 164.

[3] Badania prowadzone były w Polsce wschodniej i na Mazowszu, na Litwie (Wileńszczyzna) i Białorusi (Brasławszczyzna) w ramach wyjazdów badawczych grup studenckich Instytutu Etnologii i Antropologii UW, prowadzonych przez Magdalenę Zowczak. (Por. M. Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław 2000; wyd. 2 Toruń 2013).

[4] Ks. W. Hryniewicz OMI, *Męka Chrystusa w teologii i duchowości prawosławnej* [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska CP i J. J. Kopeć CP, Lublin 1981, s. 173.

i radosnego zarazem ruchu”[5], tak, jak było na początku stworzenia[6]. Symbolizują ją także pieluszki spowijające Dzieciątko na kształt śmiertelnego całunu i grota Narodzenia, tożsama z Chrystusowym grobowcem i miejscem Zmartwychwstania. W kolędach zjawiają się u żłobka cieśla i kowal z atrybutami Męki Pańskiej:

Ja cieśla prostaczek, zrobię krzyżyczek,
A ja powroźniczek uwiję stryczek.
Ja kowal gwoździ nakuję,
Jezusowi podaruję
na ręce, nogi[7].

Współobecność początku i końca i przenikanie się ich symboliki ma w kolędach jeszcze inny aspekt. Kolędy śpiewane w okresie Godów czerpały z typologii biblijnej, która przez wieki służyła chrześcijańskiej katechezie. Dzięki temu mogą służyć jako komentarz liturgiczny, poświadczając jedność Pierwszego i Drugiego Przymierza: dziedzictwa judaizmu i chrześcijaństwa. Dla rozumienia Ewangelii potrzebna jest znajomość Starego Testamentu. Jak uczyli typolodzy, są jak dwie strony zapisanego zwoju; trzeba je czytać na przemian. Ponadto chrześcijańska katecheza korzystała z apokryfów żydowskich, ponieważ odpowiadały one zainteresowaniom ludowego czy też „masowego” odbiorcy, wrażliwego na poetykę cudowności. Szukał on w Piśmie sposobów radzenia sobie z codziennym życiem (takie ma być źródło żydowskiego midraszu, swobodnej formy interpretacji świętego przekazu), ale także tematów sensacyjnych: cudownych narodzin, dzieciństwa i śmierci świętych – bohaterów, historii powstania świata i wszystkich stworzeń, wreszcie przepowiedni o końcu świata. Tam, gdzie Pismo skąpiło takich opisów, poprzestając na prostej wzmiance czy konstatacji, apokryfy wypełniały „puste miejsca”, nasycając opowieści szczegółami i atmosferą życia środowisk ich twórców. Powtarzane i przepisywane, uzupełniane były interpolacjami i aktualizowane, jak to się do dziś dzieje z Sybillami, które można czasem kupić w kościelnych sklepikach.

Kiedy w latach 90. mieszkańcy Cieszacina Wielkiego, zachęceni przez studentów, postanowili wystawić bożonarodzeniowe przedstawienie, wykorzystali dawne zapiski pełne kolędowych zwrotów. Przedstawienie, które niegdyś towarzyszyło kolędowaniu, nazywali *chodzeniem z Abrahamem*, a łączyło ono trzy sceny: grzechu pierworodnego, ofiary Abrahama i Bożego Narodzenia z historią Heroda, Trzech Króli i rzezią niewiniątek, wywiedzioną z Ewangelii Mateusza. W ten sposób wydarzenia i postacie obu Testamentów, przedstawiane pod choinką wyposażoną w obowiązkowe jabłko (owoc grzechu i zarazem odkupienia)

[5] J. Charkiewicz, *Narodzenie Chrystusa*: www.cerkiew.pl

[6] Por. 1 List Piotra 1,1n: w Dniu Pańskim wszystko wróci do dawnego porządku ze względu na dokonujące się zbawienie. „Narodzenie Chrystusa jest jak gdyby ponownym stworzeniem świata” – pisze ikonopis, o. Grigorij Krug (*Myśli o ikonie*, przeł. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991, s. 46).

[7] O. Kolberg, *Mazowsze* t. 3, DW t. 26, s. 71, Nr 25 Rzemieślnicka, Od Rzelechowa (Ostrożeń).

niczym pod Drzewem życia, odsyłały do siebie wzajemnie, wytwarzając symboliczną syntezę. Stąd w kolędach Ewa odwiedza Nowonarodzonego i jego Matkę – Marię, czyli nową Ewę („co Ewa straciła, Maria naprawiła"), stąd też obrazy Raju, który powraca na chwilę w momencie narodzin Jezusa, znoszącym granice między Niebiosami i ziemią, które łączą się – jak było na początku.

Dla opisu czasu Godów użyteczne jest pojęcie *communitas*, wprowadzone do antropologii przez Victora Turnera, który z kolei skonstruował je na podstawie teorii *rites de passage*, rytuałów przejścia Arnolda van Gennepa[8]. Wskazuje ono załamanie się struktury społecznej z jej hierarchią życia codziennego w czasie przejścia grupy adeptów pomiędzy różnymi stanami. Według Turnera dla procesu rytualnego kluczowy jest stan grupy w fazie liminalnej: wówczas jednostki „znajdują się pomiędzy pozycjami przypisanymi i ustalonymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremonie". Tworzy się wspólnota równych sobie jednostek, poddanych rytualnej starszyźnie. Owa antystruktura nie oznacza odwrotności struktury, lecz uwolnienie ludzkich możliwości poznawczych, afektualnych, wolicyjnych, twórczych etc., z normatywnych ograniczeń nakładanych na nie przez status społeczny. Ten „nadporządek" cechuje zawieszenie opozycji, harmonia, egalitaryzm, spontaniczność działań, a więzi wspólnotowe łączą ludzi zarówno z minionymi pokoleniami, jak i z całym ich żywym i „martwym" otoczeniem, bo i ono odzyskuje wówczas sprawczość, niczym we współczesnej teorii sieci Bruno Latoure'a. Zapraszani na wieczerzę wigilijną są zarówno bliscy zmarli, jak zwierzęta, mróz i wiatr.

Ekspresją tego doświadczenia jest również świąteczny chaos, kiedy „to, co na górze, pojawia się na dole, a to, co na dole, zostaje wyniesione ku górze". Mowa tu o doświadczeniu, które jest źródłem religii, a także wszelkiej twórczości. To doświadczenie przemiany może nawet odmienić strukturę rządzącą w codziennym życiu (chociaż, działając jako „wentyl bezpieczeństwa", może też ją tylko umocnić). Turner skonstruował teorię procesu rytualnego dla opisu zjawisk społecznych, jednak *communitas* jako pojęcie określające społeczność w stanie przemiany można wykorzystać w opisie zbiorowego doświadczenia religijnego, odnosząc je do idealnego stanu społeczności wywołanego kontaktem z *sacrum.*

Gody, czyli czas Wcielenia – narodzin Boga, cechuje szczególne zagęszczenie symboli *communitas*. Święto zaczyna się od zmierzchu dnia poprzedzającego, zgodnie z judeochrześcijańską tradycją. Noc przynosi moment kulminacji – narodzin, znaczony zatrzymaniem świata – *stasis*, ciszą i świetlistością. Gwiazda Betlejemska oświetla drogę do stajenki lub (i) groty, słońce tańczy, woda w rzekach zatrzymuje się i zmienia się w wino, a cały świat rozkwita. Cudowna wegetacja nawiązuje do różdżki (w kolędach często „różyczki") Aarona, symbolizującej zarówno dziewicze poczęcie Marii[9], jak i drzewo Chrystusowego krzyża.

[8] V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Dżurak, Warszawa 2010.

[9] To jeden z tytułów Marii w *Godzinkach*: „Tyś Różdżką Aarona, śliczny Kwiat rodząca"; por. Ks. Liczb 17, 16-26; łac. „virga" (por. virgo, panna) używane w Wulgacie wieloznaczne: różdżka, rózga, laska, berło, kij.

Apokryficzna legenda tego drzewa spaja Pierwsze i Drugie Przymierze[10], łącząc ważniejsze postacie biblijne. Prowadzi nas od gałązki z Drzewa życia, którą Set przyniósł z Raju i zasadził na grobie Adama, poprzez kładkę na rzece Cedron, którą ominęła pobożna królowa Saby wędrując do Salomona, z szacunku dla przepowiedzianej przez nią śmierci Mesjasza, po zbawczą Ofiarę Chrystusa na krzyżu – Drzewie życia, latorośli gałązki Seta. Wywodzące się z żydowskich apokryfów teksty Sybilli idą jeszcze dalej, wspominają bowiem o suchym dębie u grobu Zbawiciela. Kiedy drzewo się zazieleni i zakwitnie, będzie to znak końca świata – Paruzji, powtórnego przyjścia Chrystusa i jego tysiącletniego panowania[11]. Drzewo życia jest więc drzewem kosmicznym, które wyrasta w centrum świata, w miejscu stworzenia Adama i zarazem jego pochówku, i łączy świat z zaświatami:

> Gdzie Pan Jezus rodziłsia, tam nie napisano, no ja tak sam przez siebie *predpołahaju*, (ros. przypuszczam – MZ) że tam będzie raj – i pierwszego człowieka tam stworzył Bóg, i w tym samym miejscu będzie sądzić Pan Jezus, na Dolinie Józefata, tam strasznie urodzajna ziemia, wszystko rodzi, żadnych nawozów, taka czarnoziem urodzajna[12].

Drzewo życia może też zastąpić góra kosmiczna:

> To była taka mała wioszczyna, to Betlejem; A czemuż się w zimie rodzisz, mróz na siebie przywodzisz, bo jak Pan Jezus się rodził, to było na stoku takiej góry i na samej górze była zima i niżej było ciepło, i tam gdzie Pan Jezus się rodził na górze, była zima[13].

Podobnym motywem spajającym świętą historię jest legenda Judaszowych srebrników. Również lecznicze zioła, wyrosłe z wylanej do ogrodu Jezusowej *kąpiółki*, posłużyć miały do namaszczenia Ukrzyżowanego:

> I zaraz też woda, w której był obmyty,
> Jakby drogi balsam, wonna maść się stała.
> Wtedy żona łotrowa mądrze postąpiła,
> Do dzbana wylała, w ziemię zakopała[14].

To scalanie światów z pomocą symbolicznych motywów konstruuje *implicite* obraz pełni, zwany w języku krytyków metaprojektem. Dlatego, jak pisał Jerzy Bartmiński, kolędy można uznać za „luźno formalnie, ale dość ściśle w płasz-

[10] *Życie Adama i Ewy* znane też jako *Pokuta Adama* i *Apokalipsa Mojżesza*; w wersji polskiej *Historia bardzo cudna o stworzeniu nieba i ziemie* Krzysztofa Pussmana; *Ewangelia Nikodema*; T. Dobrzeniecki, *Legenda o Secie i Drzewie Życia,* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1966, t. 10.

[11] Por. drzewo z Apokalipsy św. Jana (22,2) w wizji Miasta Bożego.

[12] Litwa, rej. solecznicki, 1996.

[13] Przemyskie, 1990.

[14] Przemyskie, wersja śpiewana; por. M. Zowczak, *op. cit.*, s. 276-278.

czyźnie znaczeń i funkcji spojony zbiór gotowych kwestii dialogowych do jakiegoś jednego wielkiego misterium bożonarodzeniowego”[15].

Znaczenie Gwiazdy Betlejemskiej, bardziej wyraziste w liturgii prawosławnej niż katolickiej[16], zyskuje szczególną interpretację w kontekście narracji naszych rozmówców. „Każdego człowieka gwiazda jest na niebie”, a jej światło i barwa świadczą o jego kondycji. Jest to zarazem świeca, którą zapala dla niego Bóg (lub św. Piotr) i którą gasi w momencie śmierci; wówczas gwiazda spada. Wyobrażenia te mogą być formą ekspresji zwrotu z Księgi Przysłów (20, 27): „Lampą Pana jest duch człowieka”.

> Człowiek żyje – świeca pali się. Jak rodzi się, gwiazda ma sobie i świeca ma sobie zapalone. A jak umiera, gwiazda spada i świeca gaśnie.
> – Gdzie pali się ta świeca?
> – Gdzie gwiazda była, tam i świeca była[17].

Gwiazda rodzącego się w ludzkim ciele Boga musi być wyjątkowa.

Po chwili niemej przemiany w momencie narodzin Boga, kiedy świat wstrzymuje oddech i zatrzymuje się w biegu, następuje wielogłosowy hołd stworzenia, w którym uczestniczą nie tylko apokryficzne wół i osieł gadające ludzkimi głosami, ale także ptasie wesele i cała reszta świata. Do żłobka po pasterzach, witających Pana przed bogaczami, po Królach – Mędrcach i po rzemieślnikach przychodzą także Obcy i przemawiają po swojemu, zgodnie z panującym stereotypem Francuza czy Niemca.

> Francuza, choć nie proszono, obaczono,
> Mondju co się dzieje? w Betleem jaśnieje,
> Nostro Damo Paniąteczko,
> Witam Twego Jezuseczko,
> Major Bondju[18].

To czas *coincidentio oppositorum* – zniesienia przeciwieństw, ekspresja doświadczenia mistycznego z pomocą paradoksu i inwersji. Kolędy śpiewają o wypełnieniu przepowiedni mesjańskiej proroka Izajasza: „Lwami drzewo wożą, niedźwiedziami orzą, Zając z chartem siedzą, z jednej misy jedzą”[19].

Boże Narodzenie lokuje się zarazem w pełnym nadziei słowiańskim czasie przejścia, godzącym stary rok z nowym, pod znakiem odradzającego się słońca – i czasie wesela, czyli w dawnym języku – godów. W kolędach spotykamy więc

[15] J. Bartmiński, *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, Wrocław 1981, s. 8-9.

[16] „Wydaje się, że gwiazda zajmuje w święcie Bożego Narodzenia miejsce tak poczesne, gdyż jest ona symbolicznym praobrazem Chrystusa, jak to zostało zaświadczone w Apokalipsie: <Jam jest odrośl i potomstwo Dawida, Gwiazda świecąca, poranna> (Ap 22,16)” (G. Krug*, op. cit.*, s. 50).

[17] Litwa, rej. wileński, 1991.

[18] Incip. „Nuż my bracia pastuszkowie”.

[19] Incip. „Weselcie się ludzie”. Ta kolęda posłużyła o. Jackowi Salijowi jako przykład ludowej teologii Bożego Narodzenia; J. Salij, *Teologia ludowa Bożego Narodzenia*, „Znak” 1972, z. 24 (11).

również symbolikę nawiązującą do godów w Kanie Galilejskiej. W dniu św. Jana Apostoła i Ewangelisty, kiedy zgodnie z dawnym zwyczajem kapłan poświęca wino, aby Bóg nas uwolnił „od wszelkiej trucizny nienawiści i podtrzymał wśród nas wzajemną miłość”[20], śpiewano:

> Najświętsza Panna, gdy skosztowała, /Z pełnego sobie nalać kazała.
> Piotr z apostoły, stojąc przy dzbanie,/ Woła na Jana, pij rychło do mnie.
> Pił Szymon garncem do Mateusza, Filip konewką do Tadeusza.
> Gdy Jakub mniejszy porwał garnuszek, Judasz Tadeusz nalał kieliszek.
> Pawle z Maciejem wam oskomina,/ Żeście nie pili takiego wina.
> Hej, gody, gody, gody, wnet będzie wino z wody
> W Kanie Galilejskiej[21]

Nakładanie symboliki chrześcijańskiej na niechrześcijańskie wierzenia wzmacnia ekspresję odpowiadającą doświadczeniu religijnemu i pogłębia jego symbolikę. Staropolskie kolędy są dobrym tego przykładem, co pokazują konstrukcje Jana Żabczyca oparte na kontrafakturze, czyli przeróbce świeckich piosenek o popularnych melodiach na teksty o narodzeniu Chrystusa (np. kolęda „Z Raju pięknego miasta”[22]). Z badań etnograficznych prowadzonych na pograniczu katolicko-prawosławnym w latach 90. wynikało, że za przemianą wody w wino kryje się głębsza symbolika: wesele Kany przenika się z powagą Ostatniej Wieczerzy. Równoważność wody, wina i krwi w oktawie Godów prowadzi do ukrytej symboliki Eucharystii. Powszechnie znana na litewsko-białoruskim pograniczu *zamowa od upływu krwi* nawiązuje do chrztu w Jordanie, który rozstąpił się przed Chrystusem, jak przed Mojżeszem, prowadzącym Izraelitów przez Morze Czerwone:

> Święty Jan krzcił Pana Jezusa na rzece Jordanie, Niech ta krew stanie w ranie jak woda w Jordanie[23].

Wyjście z Egiptu jest bowiem typem albo prefiguracją chrztu Chrystusa w Jordanie. Tym samym dotarliśmy do końca oktawy, czyli święta Jordanu. W wigilię chrztu Pańskiego – w Szczodry Wieczór – powtarzają się rytuały wigilii Bożego Narodzenia[24]. Postna kutia rozpoczyna czas Godów, a kutia bogata go kończy. Pamiętajmy, że zgodnie ze starym zwyczajem pogranicza sąsiadujący ze sobą chrześcijanie różnych wyznań bądź obrządków, często w rodzinach mieszanych, szanowali wzajemnie swoje święta, świętując nieraz podwójnie. Woda *kąpiółki*

[20] „Obrzędy błogosławieństw” http://www.gdynia.franciszkanie.pl/2010/12/poswiecenie-wina-27-grudnia/

[21] M. Bobowski, *Polskie pieśni katolickie*, Kraków 1893, s. 11-12.

[22] Cz. Hernas, *W kalinowym lesie. U źródeł folklorystyki polskiej*. 1965, t. 1, s. 119.

[23] Litwa, rej. solecznicki, 1991.

[24] Więź między tymi świętami podkreśla liturgia prawosławna. „Chrystus został ochrzczony w wieku trzydziestu lat, a zatem dzień chrztu w przybliżeniu pokrywa się, czy dokładniej – zbliża się do dnia narodzin. Kryje się tutaj mistyczna więź obu zdarzeń” (O. G. Krug, *op. cit.,* s. 54).

i chrztu Chrystusa oczyszcza i uzdrawia, staje się bowiem wodą żywą. Cofa się lub zatrzymuje w biegu w Boże Narodzenie, a następnie w momencie chrztu Jezusa w Jordanie, bo dopiero chrzest, zgodnie z chrześcijańskim obrzędem, wprowadza do ludzkiego świata. Rytuał chrztu zamyka też ostatecznie czas Godów – czas *communitas*.

III. HISTORIA MÓWIONA

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

JERZY BARTMIŃSKI (Lublin)
BEATA MAKSYMIUK-PACEK (Lublin)
ANNA MICHALEC (Lublin)

SZCZODROWANIE I KOLĘDOWANIE W KRASICZYNIE I OKOLICACH WE WSPÓŁCZESNYCH PRZEKAZACH USTNYCH

Carolling (*szczodrowanie*, *kolędowanie*) in Krasiczyn and the vicinity in contemporary oral accounts

Abstract

This contribution includes oral accounts of carolling elicited from the inhabitants of the Krasiczyn administrative district (the Polish *gmina*) in the years 1984-1994 by Lublin-based ethnolinguists under the supervision of Jerzy Bartmiński. The informants describe traditional local customs connected with Christmas Eve, the New Year, and the "Jordan" (a Greek-Catholic feast of Christ's baptism on January 19); they provide the lyrics of stories, ritualised wishes, and songs from Polish and Ukrainian circles, both Roman- and Greek-Catholic. The records document the typical situation of a bilingual cultural borderland, where Polish-speaking informants can also sing Ukrainian songs. Polish and Ukrainian records of carolling practices are presented in two local variants: (1) the older one known as *szczodrowanie* (reciting wishes and the so-called Pol. *szczodraki* and wishing songs (called Pol. *szczą̨draczki,* Ukr. s*hchedrivki)* addressed to the host, the landlady, unmarried boys and girls while visiting their homes; (2) the newer one, i.e. Christmas carolling that embraces three kinds of carols: (i) Catholic and Orthodox ones (deriving from official liturgies), (ii) jocular pastoral carols and those characterised by "home use", and (iii) folk apocryphal carols that move beyond church catechesis.

Key words: oral history, carolling (*kolędowanie),* reciting and singing wishes (*szczodrowanie*), apocrypha, Polish-Ukrainian joint celebrations

Słowa kluczowe: oral history, kolędowanie, szczodrowanie, apokryfy, polsko-ukraińskie wspólne świętowanie

Wprowadzenie

Opublikowane w tomie 53 „Rocznika Przemyskiego" *Opowieści krasiczyńskie*[1] zawierały osobiste wspomnienia mieszkańców Krasiczyna z okresu przedwojennego i relacje o traumatycznych przeżyciach w czasie wojny, ale sygnalizowały też – marginalnie – istnienie w lokalnej społeczności pewnego swoistego fenomenu kulturowego, jakim było wspólne do czasów II wojny świętowanie Bożego Narodzenia przez Polaków i Ukraińców. Zapowiedzieliśmy, że do tego niezwykle interesującego i ważnego społecznie tematu powrócimy w najbliższej przyszłości. Niniejsze opracowanie jest spełnieniem tych zapowiedzi.

Świętowanie Bożego Narodzenia i Nowego Roku w Krasiczynie i okolicach łączyło Polaków i Ukraińców w kilku wymiarach: ogólnokulturowych, społecznych i religijnych, przybierało też bardzo konkretną formę praktyczną – odwiedzania się i wspólnego świątecznego biesiadowania. Wymiar ogólnokulturowy wynikał z uniwersalnej idei święta, wymiar społeczny z trwałości obrzędowych praktyk starosłowiańskich, wymiar religijny – z żywotności przyjętego w X wieku (jeszcze niepodzielonego) chrześcijaństwa, które wciąż jest źródłem wspólnej wiary i glebą, na której rodzą się teksty podobne pod względem ideowym, gatunkowym i tematycznym. Najsilniej na praktykę wspólnego świętowania i kolędowania wpływały jednak więzi rodzinne, wynik licznych na pograniczu małżeństw mieszanych polsko-ukraińskich.

Po pierwsze zatem – przypomnijmy rolę tego ostatniego czynnika.

Mieszkaniec Chołowic, Jan Śmigielski, ur. w roku 1918 w Reczpolu, w rozmowie z Jerzym Bartmińskim w roku 1985 powiedział:

> *Matka moja była rzymskokatoliczka, ojciec był grekokatolik. Tak, że dwa razyśmy obchodzili* [święta]*, to znaczy rzymskokatolickie i greckokatolickie. To już wszyscy, cała wieś tak świętowała. Nawet ci, co robili rzymskokatolickie, alé w Boże Narodzenie, tak jak to wówczas nazywano w ruskie Boże Narodzenie, tak już wszyscy, cała wieś świętowała, bez względu na obrządek. No ji przychodzili, zasiadali koło stoła, pierw była stawiana cebula smażona na oleju.* […]
> *Ojciec był grekokatolik, to myźmy urządzali święta w styczniu, to znaczy szóstego stycznia. A u wujka były święta według kalendarza rzymskokatolickiego, więc tam były wcześni, to myźmy z cało rodzino szli do wujka na święta. A na szóstego stycznia, to znaczy na greckokatolickie święta, to oni przychodzili z dziećmi, cała rodzina przychodziła do nas*[2].

Zofia Kozak z Korytnik ur. w 1924 roku mówiła w rozmowie nagranej w roku 1988 (zob. tekst pod numerem 20):

> *Babka była Polka, a dziadek był Ukrainiec, no. I tak, to córki krzciły sie na polsku, a synowie na ruskų. I tak te wujki, to oni obchodzili ruski święta, to my chodzili do*

[1] Zob. J. Bartmiński, B. Maksymiuk-Pacek, A. Michalec, *Opowieści krasiczyńskie. Historie osobiste i lokalne z Krasiczyna i okolic we współczesnych przekazach ustnych,* „Rocznik Przemyski" 2017, t. 53, z. 2, s. 177-226.

[2] J. Bartmiński, B. Maksymiuk-Pacek, A. Michalec, *op. cit.*, s. 211.

nich na ruski święta. A ponieważ moja matka wyszła za Polaka za mąż, mój ojciec był Polak, matka Polka i ojciec Polak, to my robili polskie święta, to oni przychodzili do nas na święta. No i prócz tego jeszcze sąsiedzi przychodzili. […] *A później, jak były ruskie święta, to myśmy znowu, rodzice z nami szli na ruski święta to do jidnego brata, do drugiego brata*.
(Nagranie z roku 1988 w Krasiczynie; TN UMCS 1231B/9).

Podobnie o wspólnym świętowaniu Bożego Narodzenia przez Polaków i Ukraińców mówili inni mieszkańcy gminy Krasiczyn: Paweł Dańko ur. 1917 w Mielnowie, Józef Szuban ur. 1920 w Zalesiu, Stefania Kołodziej ur. 1927 w Chołowicach[3], także Bogdan Prokopski ur. 1948 w Komarze koło Krasiczyna, Zuzanna Sus ur. 1924 we Wrzawach koło Tarnobrzegu, Stanisława Zybińska ur. 1917 w Krasiczynie [?][4].

Po drugie – kolędowanie, czyli chodzenie po domach z dobrym słowem, miało „od zawsze" wymiar społeczny, odnawiało relacje dobrosąsiedzkie[5], sprzyjało nawiązywaniu kontaktów między młodymi z ofertami matrymonialnymi włącznie. Ta kulturowo-społeczna funkcja kolędowania obejmująca folklor wszystkich krajów słowiańskich (i nie tylko, także europejskich) korzeniami tkwi w starych praktykach składania sobie życzeń noworocznych, sięga czasów starogreckich i rzymskich[6].

Po trzecie – świętowanie Bożego Narodzenia jako Dobrej Nowiny o przyjściu Boga do ludzi – ma wymiar teologiczno-religijny, wciąż żywy wśród chrześcijan wszystkich wyznań, prawosławnych i katolików, łacinników i grekokatolików. Wymiar ten sięga fundamentów wiary, która łączy poprzez granice narodowe: polskiej kolędzie *Bóg się rodzi* odpowiada podobnie monumentalna kolęda ukraińska: *Boh predviczyj narodywsia*. Badacze ludowych apokryfów bożonarodzeniowych podkreślają ich aspekt ekumeniczny: te same wątki funkcjonują na terenie prawosławia i katolicyzmu[7].

Na koniec – po czwarte – samo świętowanie ma sens ogólnokulturowy, uniwersalny. Jak przypomina Magdalena Zowczak w studium pt. *Gody – czas prze-*

[3] Zob. B. Maksymiuk, *„Wszędzie są ludzie i ludziska". Wspomnienia mieszkańców Krasiczyna i okolic z czasów II wojny światowej*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury" 15, 2010, s. 223-225.

[4] Zob. J. Bartmiński, B. Maksymiuk-Pacek, A. Michalec, *op. cit.*, s. 211-213.

[5] O takim przypadku mówiła – przykładowo – mieszkająca na Kruhelu Małym Franciszka Bartmińska, ur. 1909: *Sąsiad był Rusin, on przychodził do nas, a my szli do Czybyniaka. Przecież my stali chudzili do nich, i tak: oni świntuwali z nami Boże Narodzenie, a my z nimi znowu.* Cyt. za: J. Bartmiński, *„Szczodry wieczór – szczedryj weczir". Kolędy krasiczyńskie jako zjawisko kultury pogranicza polsko-ukraińskiego*, [w:] *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa*, t. 1, Przemyśl 1990, s. 272 (dalej Bart KolKra).

[6] W. Klinger, *Doroczne święta ludowe, a tradycje grecko-rzymskie*, Kraków 1931; P. Caraman, *Obrzęd kolędowania u Słowian i Rumunów*. *Studium porównawcze*, Kraków 1933.

[7] O. Belova, A. Moroz, *Apokrifičeskie motivy vostočnoslavjanskoj narodnoj Biblii": k voprosu o lokal'nyh versjah i tipologičeskih paraleljah*, [w:] *Rozmyślanie przemyskie – świadectwo średniowiecznej kultury religijnej,* pod red. J. Bartmińskiego i A. Timofiejewa, Przemyśl 2016, s. 77-94.

miany w kolędach[8] – „Boże Narodzenie lokuje się […] w pełnym nadziei słowiańskim czasie przejścia, godzącym stary rok z nowym, pod znakiem odradzającego się słońca – i czasie wesela, czyli w dawnym języku – godów." A Jacek Salij w artykule *Ludowa teologia Bożego Narodzenia*[9] odnalazł głęboki sens w pozornie chaotycznych ludowych przekazach, w których przekraczane są granice między ludźmi i roślinami (dialogi z drzewem), ludźmi i zwierzętami (kolęda dla bydła), odmiennymi narodowościami (Żyd, Turek w *herodach*) itd. w imię niwelowania ograniczeń i tworzenia swoistego „nadporządku" w duchu proroctwa Izajasza.

Praktyki wspólnego świętowania i kolędowania polsko-ukraińskiego mają swoją regionalną, szczególną historię, którą warto przypomnieć.

Wspólne kolędowanie, żywe w okresie przedwojennym, od kilkudziesięciu lat próbuje odnowić ks. Stanisław Bartmiński, proboszcz parafii Krasiczyn w latach 1970-2007, zasłużony w dziele naprawy stosunków polsko-ukraińskich. Kiedy w roku 2017 został zaproszony do organizowanego przez przemyską Państwową Wyższą Szkołę Wschodnioeuropejską Festiwalu Kolęd Pogranicza, napisał do brata Jerzego warty przytoczenia list:

> *Spełniając Twoją prośbę przesyłam Ci szkic planowanego wystąpienia podczas panelu z okazji konferencji „Kolędowanie na pograniczu", organizowanej w PWSW w Przemyślu 16 stycznia 2018 r. Gdy otrzymałem propozycję udziału w panelu, zacząłem się zastanawiać, jak się rozpoczęła moja przygoda ze „wspólnym polsko-ukraińskim kolędowaniem". Wprawdzie po wysłuchaniu referatu p. Olgi Popowicz zrezygnowałem z udziału w panelu, poprzestając na głosie w dyskusji. Uznałem, że powiedziała wystarczająco dużo o moim wkładzie w to kolędowanie. Aby jednak pozostał ślad po moim udziale w początku tej przygody, spisałem poniższe uwagi, które zamierzałem przedstawić.*
>
> *1. Wychowałem się w środowisku, gdzie współżycie między łacinnikami i grekokatolikami (prawosławia wtedy w Przemyślu nie było) było czymś normalnym.*
>
> *2. Jako wikariusz w Sieniawie koło Jarosławia w latach 1960-1962 uczyłem religii w wiosce Leżachów, gdzie spotkałem nauczycielkę staruszkę, której uczniowie z jednej klasy wymordowali się wzajemnie. Dlaczego?! – pytała mnie, młodego księdza, dlaczego? Nurtowało mnie jej pytanie.*
>
> *3. Swoją posługę w Krasiczynie rozpocząłem w 1970 roku od nawiedzenia parafii przez Obraz MB Jasnogórskiej. Dokładniej: puste ramy, bo obraz zaaresztowany za czasów Władysława Gomułki w roku 1966, pozostawał w areszcie jeszcze pod rządami kolejnego władcy Polski, Edwarda Gierka. Obraz procesjonalnie nawiedził 3 kościoły parafii, w tym b. cerkiew w Mielnowie, gdzie przywitał go tamtejszy mieszkaniec, 80-letni Franciszek. Po wygłoszeniu tekstu napisanego przez proboszcza odłożył kartkę i ze wzruszeniem zaczął mówić od siebie o tym „jak my tu czekali na Ciebie. Jak Ciebie w naszej cerkwi postrzelił polski żołnierz"… Zaczęły mi się otwierać oczy na historię tej ziemi. Idąc w procesji z Obrazem do Olszan (około 5 km) dowiedziałem się więcej szczegółów o tym postrzeleniu. Potem pod*

[8] Referat na konferencji w czasie Festiwalu Kolęd Pogranicza w Przemyślu, 16 I 2018, w druku w tym tomie „Rocznika Przemyskiego".

[9] J. Salij, *Teologia ludowa Bożego Narodzenia*, „Znak" 1972, nr 11, s. 1526-1543. Por też R. Godula, *Od Mikołaja do Trzech Króli. O roli daru w obrzędzie*, Kraków 1994.

olszańską cerkwią, przekazując Obraz tamtejszemu proboszczowi ks. Edwardowi Banasiowi w obecności bpa Ignacego Tokarczuka, mówiłem, że chyba Opatrzność mnie tu przysłała, by zasypywać te przepaście nienawiści… Wracając z Olszan piechotą około 6 km, mijaliśmy ruiny cerkwi w Śliwnicy. I znów coś pękło w niektórych w starszych ludziach…

4. W 1971 r. gdy w uroczystość Trzech Króli urządziłem na plebanii opłatek dla „zasłużonych parafian", niektórzy przypomnieli, że to "ruska wigilia" i spontanicznie popłynęły ukraińskie kolędy. Znałem tylko pierwszą zwrotkę kolędy „Boh Prydwiczyj", bo śpiewał ją zawsze mój Ojciec, ale parafianie w większości znali wiele kolęd. I tak się zaczęło. Potem gdy z roku na rok plebania okazywała się zbyt szczupła dla kolędników, a przemiany społeczne to umożliwiły, przenieśliśmy się do GOK-u (Gminnego Ośrodka Kultury), a gdy ten znów nie mieścił uczestników kolędowania, do komnat krasiczyńskiego Zamku. O tym wspominała obszerniej pani Olga Popowicz. Nie będę się powtarzał. Dodam jedynie, że z kolędowania wyrosły, czy może równolegle rozwijały się, inne wspólne polsko-ukraińskie inicjatywy:

– Obchody 1000-lecia chrztu Rusi Ukrainy. Jeden z referentów, prof. Jerzy Bartmiński, mówił o kolędowaniu w Krasiczynie.

– Udało się powrócić do innej, dawnej, przedwojennej tradycji, udziału duchownych greckokatolickich w naszym odpuście parafialnym ku czci św. Marcina, czy jakby w rewanżu mojego udziału w niektórych uroczystościach greckokatolickich, które się odbyły m.in. w Krasicach, Brylińcach, czy w Przemyślu.

– 11 listopada 2003 r. w atmosferze świętowania 85. rocznicy odzyskania niepodległości, odbyło się uroczyste poświęcenie tablicy upamiętniającej 60-lecie bratobójczych walk na Wołyniu oraz wywiezienie do Rosji Sowieckiej (poległych tam) Polaków, Ukraińców oraz Żydów. Poświęcenia dokonał ks. prałat Jan Jakubczyk, a w odprawieniu żałobnej „Panachydy" mitrat Eugeniusz Popowicz. W nabożeństwie udział wzięło 25 kapłanów obu obrządków.

– Po roku podczas podobnego nabożeństwa, młodzież gimnazjalna polska i ukraińska zapaliła na grobach pomordowanych w Krasiczynie, Przemyślu i okolicy ok. 120 zniczy, poświęconych wpierw w kościele przez duchownych obu obrządków, a następnie w zamku odbył się wspólny obiad dla ok. 150 osób.

– Niedługo potem parafia zaczęło zapraszać dzieci z Ukrainy; łącznie było ich ok. 2 tysięcy.

– Potem parafia zorganizowała przerzut na Ukrainę Biblii i wysyłkę dziesiątek ton żywności, zainicjowała porządkowanie pocerkiewnych cmentarzy i inne akcje.

Tak jak „muzyka łagodzi obyczaje", tak ze wspólnego kolędowania zrodziło się wiele z ducha chrześcijańskich inicjatyw. Ale to wykracza poza ramy tego panelu.

ks. Stanisław Bartmiński, emerytowany proboszcz z Krasiczyna;
Krasiczyn, 21 stycznia 2018.

To właśnie te wieloletnie działania ks. prałata S. Bartmińskiego zainspirowały pracowników Państwowej Wyższej Szkoły Wschodnioeuropejskiej w Przemyślu do zaplanowania na rok 2018 imprezy o rozszerzonej formule – Festiwalu Kolęd Pogranicza. Festiwal na raczej skromną skalę odbył się w gościnnych pomieszczeniach PWSW 16 stycznia 2018 roku – pod patronatem rektora uczelni, dra Pawła Treflera. Istotnym *novum* formy festiwalowej miało być połączenie śpiewania kolęd z refleksją nad istotą tego wielowymiarowego fenomenu kulturowego oraz z dyskusją na temat sposobów organizacji wspólnego polsko-ukraińskie-

go kolędowania na pograniczu, a więc zintegrowanie programu artystycznego z naukowym, występów zespołów amatorskich i profesjonalnych - z krytyczną analizą specjalistów, badaczy tradycji.

Udało się częściowo, zrealizowano część naukową i publicystyczną, zabrakło czasu na występy artystyczne (poza okazjonalną prezentacją trzech śpiewaczek ukraińskich z zespołu „Korale" i krótkim występem chóru PWSW).

W części naukowej FKP wygłoszono osiem referatów.

Konferencję otwierał (odczytany przez dra Jana Ziębę, dyrektora Instytutu Humanistycznego PWSW) referat prof. Magdaleny Zowczak[10] z Uniwersytetu Warszawskiego „*Gody – czas przemiany w kolędach"* (wspomniany już wcześniej). Prof. Jerzy Bartmiński, nawiązując do swoich wcześniejszych publikacji[11], mówił o przemianach obrzędu od świeckiego *szczodrowania* do religijnego kolędowania; jego wywód był ilustrowany kolędami w wykonaniu 5-osobowego zespołu *Krasiczanki* z Krasiczyna (w tym utworami prezentowanymi w niniejszym tomie RP pod numerami 37, 39 i 51). Trzydziestoletnią historię polsko-ukraińskich spotkań kolędowych przybliżyła w solidnie udokumentowanym wystąpieniu dr hab. Olga Prokopowicz z Krakowa. Przypomniała pierwsze tego typu imprezy organizowane przez proboszcza krasiczyńskiego najpierw na plebanii, potem na dziedzińcu zamkowym, z udziałem setek osób, potem – od lat 80. – w samym Przemyślu pod hasłem „Kolędujmy razem". Dr Olga Solarz przedstawiła tekst o obrzędowości bożonarodzeniowej Bojków.

Ukraińscy naukowcy z Katedry Folklorystyki Uniwersytetu im. Iwana Franki mówili o tradycyjnych gatunkach pieśniowych, teatralnych i obrzędowych związanych ze świętowaniem Bożego Narodzenia na Ukrainie dawniej i dziś. Kierownik Katedry Folklorystyki, prof. Wasyl Iwaszkiw, omówił zawartość zabytku z roku 1790 zwanego *Poczajowskim Bogogłasnykiem*, zawierającego około 400 pieśni ukraińskich, polskich i łacińskich, unickich i prawosławnych, popularnych na Ukrainie do dziś; a studentki z uniwersyteckiego zespołu śpiewaczego wykonały wybrane utwory, przybliżając słuchaczom piękno polifonicznego śpiewu cerkiewnego. Docenci Andrij Wowczak i Iryna Dowganiuk przedstawili wyniki badań terenowych przeprowadzonych w roku 2011 w okolicach Chyrowa, gdzie zachowały się bożonarodzeniowe i noworoczne przedstawienia zwane *wertepem, herodami, kołyską, kozą* oraz *betlejką* (pod ostatnią nazwą kryje się szopka z kukiełkami, pozostająca w bliskim genetycznym związku z polskim ludowym zwyczajem chodzenia z szopką). Aspirantka Marija Papisz omówiła zapisane na

[10] Autorka książki *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowe*j, Wrocław 2000.

[11] J. Bartmiński, *Szczodry wieczór – szczedryj weczir*. *Kolędy krasiczyńskie jako zjawisko kultury pogranicza polsko-ukraińskiego*, [w:] *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*. T. 1. *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu etnicznym*, red. S. Stępień, Przemyśl, 1990, s. 271-284; *Narodni koljady apokrifičnoho zmistu,* „Folklorystyčni Zošyty", 1999, vyp. 2, s. 11-22.

przełomie lat 2017-2018 w społeczności polskiej na Ukrainie jasełka i szopkę oraz nowy zwyczaj kolędowania misyjnego, w czasie którego pojawia się Maryja z niemowlęciem na rękach. Doc. Halina Iwaszkiw przedstawiła motywy bożonarodzeniowe w ludowej ceramice ukraińskiej[12].

Integralną częścią spotkania był panel poświęcony tradycjom kolędowania na pograniczu, prowadzony przez redaktora Marka Cynkara z Radia Rzeszów, dziennikarza znanego z licznych inicjatyw służących zbliżeniu Polaków i Ukraińców. „Polityka psuje wzajemne relacje, podstaw wspólnoty polsko-ukraińskiej należy szukać w kulturze" – powiedział na wstępie moderator panelu. Janusz Czarski, Olga Popowicz i Piotr Szelążek podzielili się swoimi doświadczeniami dotyczącymi organizowania spotkań polsko-ukraińskich i wyrażali nadzieję, że praktyka wykonywania kolęd sąsiadów w równym stopniu obejmie Polaków, jak Ukraińców. Podniosłym momentem kończącym Festiwal był wspólny posiłek, podczas którego chóralnie odśpiewano dwie kolędy – *Bóg się rodzi* i *Boh predwicznyj narodyłsja*. W czasie konferencji i dyskusji panelowej czynna była wystawa ikon Małgorzaty Dawidiuk.

Idea Festiwalu nawiązywała do programu powstałej w roku 2014 pod patronatem rektora PWSW (po wydaniu tomu *Rozmyślanie przemyskie – świadectwo średniowiecznej kultury religijnej*[13]) grupy do dialogu kulturowego polsko-ukraińskiego, ale miała też pewną motywację szczególną.

Otóż w latach 1984-2009 w Krasiczynie prowadzone były przez etnolingwistów z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie badania lokalnej kultury ludowej, które obejmowały sprawy języka, folkloru, obyczajów, wiedzy o roślinach, zwierzętach i kosmosie, z myślą i na potrzeby realizowanego w Lublinie *Słownika stereotypów i symboli ludowych*[14]. Przy tej okazji odkryto bogaty repertuar rzadkich już w Polsce kolęd noworocznych[15], śpiewanych także w gwarze ukraińskiej, które zaczęto systematycznie nagrywać i gromadzić w Archiwum Etnolingwistycznym UMCS. Praca ta została nieoczekiwanie brutalnie przerwana w roku 1985, kiedy część nagrań wraz ze sprzętem nagrywającym została skradziona w czasie nocnego włamania do Archiwum. Po roku 1989 wyszło na jaw, że włamania dokonała ówczesna Służba Bezpieczeństwa. Straty w wyniku kradzieży były dotkliwe, bo wprawdzie zabrany sprzęt (magnetofon Thompson)

[12] Publikacja ich referatów jest przewidziana w tomie następnym RP.

[13] *Rozmyślanie przemyskie – świadectwo średniowiecznej kultury religijnej*, pod red. J. Bartmińskiego i A. Timofiejewa, Przemyśl 2016.

[14] *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. Jerzy Bartmiński, zastępca redaktora Stanisława Niebrzegowska [od cz. 3. Niebrzegowska-Bartmińska], t. 1 *Kosmos*: cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin 1996, cz. 2: *Ziemia, woda, podziemie*, Lublin 1999; cz. 3: *Meteorologi*a, Lublin 2012; cz. 4: *Świat, światło, metale*, Lublin 2012, t. 2 *Rośliny*, cz. 1: *Zboża*, Lublin 2017.

[15] Ich zachowanie w nieodległym regionie południowej Polski dokumentował znakomity tom Franciszka Kotuli, *„Hej leluja", czyli o wygasających starodawnych pieśniach kolędniczych w Rzeszowskiem*, Warszawa 1970.

zwrócono, ale bezpowrotnie zaginęło kilkadziesiąt kaset z unikatowymi nagraniami (m.in. *chałachówek* i *szczodrówek* Anny Hoc z Korytnik). Okazało się, że badania pogranicza kulturowego polsko-ukraińskiego, sprzyjające wzajemnemu poznaniu i rozwijaniu przyjaznych kontaktów, są dla komunistycznej władzy politycznie podejrzane! Nadało to tym badaniom dodatkowy impuls i zmobilizowało zespół do podjęcia prac nad zabezpieczeniem zbiorów poprzez ich szybkie opracowanie i publikację. Na szczęście w niedługim czasie klimat polityczny zaczął się zmieniać i prace badawcze można było bezpiecznie kontynuować, a uszczuplony zbiór nagrań przynajmniej w części odbudować. Przy tym w dalszej pracy bardziej efektywne niż wywiady indywidualne okazały się okolicznościowe spotkania kolędowe na krasiczyńskiej plebanii. 1 stycznia i 8 lutego w 1988 roku na zaproszenie ks. Stanisława Bartmińskiego zebrała się na plebanii grupa mieszkańców parafii, która w swobodnej, niedzielnej atmosferze śpiewała spontanicznie obok polskich także liczne kolędy i *szczodrówki* ukraińskie. Wykonywano je na przemian z kolędami polskimi. Z nagrań dokonanych w czasie obu wspomnianych spotkań pochodzi znacznia część prezentowanych tu materiałów.

W badaniach prowadzonych w latach 1984-1998 uczestniczyli pracownicy UMCS: dr Stanisława Niebrzegowska (Bartmińska), mgr Beata Masymiuk (-Pacek) i mgr Marta Nowosad (-Bakalarczyk). Badania prowadzono metodą wywiadów ukierunkowanych. Opiekunem naukowym badań był prof. Jerzy Bartmiński. Uczestniczyli w nich studenci z Koła Naukowego Etnolingwistów i Koła Naukowego Slawistów UMCS, w roku 1998 także goście z Bielefeld (Niemcy) i Łucka (Ukraina).

Pakiet materiałów, który publikujemy w tym tomie, obejmuje dwa główne bloki, odpowiednio do tytułu całego artykułu, to znaczy szczodrowanie i kolędowanie. Łączy je wspólna rama obrzędowa bożonarodzeniowo-noworoczna, różni intencja nadawcza, tematyka, konwencje językowe, poetyka tekstów.

Po stronie ukraińskiej odróżnia się wyraźnie *szczedriwki* (życzące, noworoczne) i bożonarodzeniowe *kolady*[16], po stronie polskiej sytuacja jest bardziej złożona. W Krasiczynie odróżnia się mówione *szczodraki*[17] i śpiewane *szczą-drówki* (*szczą*dra*czki*)[18], a z drugiej strony *kolędy* w ich różnych odmianach ga-

[16] Por. antologia A. Deja z 1965 roku, A. Dej, *Koljadky ta szczediwki*, Kijów 1965.

[17] Mieszkańcy Krasiczyna używają zamiennie wyrazu *szczodrak* (i wtórnie: *szczędrak*) w potrójnym znaczeniu: ‘kolędnik przychodzący do domu *szczodrować*’, ‘wierszowane życzenie wypowiadane przez s*zczodrujących* kolędników’ i ‘okrągłe pieczywo obrzędowe dawane kolędnikom w podziękowaniu za życzenia jako rytualny dar’; forma liczby mnogiej *szczą*dra*ki* odnosi się do samego ‘zwyczaju’, por. *chodzić po szczundrakach* (Stanisław Chachura, tekst nr 5), *chodziłem na szczą*dra*ki* (Marek Sus, tekst nr 8) itp.

[18] *Szczędraczkami* krasiczyńscy wykonawcy nazywali z reguły ukraińskie pieśni dla gospodarza (*Dobryj weczir tobi, pane hospodarju*, nr 49), dla gospodyni (nr 52), dla chłopca (54, 55), dla dziewczyny (60), choć zdarzało się też nazywać te pieśni *szczą*dra*kami* (54, 61, 62); Bogdan Pokropski komentując polską pieśń nr 59 *Nasza Marysia śliczna panienka,* użył innego słowa, powiedział: *My to nazywali przyśpiewki taki dla dziewcząt*”.

tunkowych[19]. Ukraińskim *szczedriwkom* odpowiadają krasiczyńskie *szczędraczki* (*szczodrówki*), czyli noworoczne pieśni życzące, kierowane do gospodarza i jego rodziny, wykonywane w ramach obrzędowego „chodzenia po kolędzie".

Ujmując rzecz najogólniej, można powiedzieć, że *szczodrowanie*[20] to składanie życzeń w formie recytowanych (rzadziej śpiewanych) przemów, zawsze w czasie chodzenia po domach, więc w uwikłaniu w rytualną sytuację, która obejmuje podchodzenie pod okna domu, wchodzenie do izby, wygłaszanie wierszowanych formuł, przymówki o datek, podziękowania, rytualne złorzeczenia w razie odmowy datku.

Kolędowanie tak ścisłych związków z sytuacją nie zakłada, śpiewano kolędy w czasie *chodzenia po kolędzie*, ale kolędowano też w kościele, po domach w czasie świątecznego biesiadowania. Zdaniem Ludmiły Winogradowej formy mówione, związane ze szczodrowaniem, są starsze od śpiewanych, towarzyszących „chodzeniu po kolędzie"[21].

Można w publikowanym materiale wyróżnić trzy typy (odmian gatunkowych) kolęd:

(1) bożonarodzeniowe kościelne, wykonywane w czasie oficjalnej liturgii (historycznie wywodzące się, jeśli idzie o tradycję polską, z łacińskich hymnów i staropolskich „symfonii anielskich"), ale chętnie i bez oporów przenoszone w sytuacje domowe;

(2) pozakościelne „pastorałki", przeznaczone do „domowego użytku", oparte na dworskich sielankach, z upodobaniem powtarzane przez ludność wiejską z intencją zabawową i żartobliwą;

(3) bożonarodzeniowe autentycznie ludowe kolędy apokryficzne, nieobecne w obiegu kościelnym, funkcjonujące poza kontrolą kościoła i cerkwi.

Bardziej szczegółowe omówienie gatunkowego zróżnicowania tekstów związanych ze szczodrowaniem i kolędowaniem pozostawiamy do osobnego artykułu.

Transkrypcji tekstów dokonali studenci. Poprawność zapisu sprawdzili prof. Jerzy Bartmiński i mgr Anna Michalec. Transkrypcji melodii dokonały mgr Anna Więclewska (6 melodii); pozostałe (44) – mgr Anna Michalec. Teksty zostały zapisane zgodnie z konwencją przyjętą dla historii mówionej, por. zapisy

[19] Por. m.in. *Kolędowanie na Lubelszczyźnie*, red. J. Bartmiński, Cz. Hernas, Wrocław 1986 (dalej KolnaLub); J. Bartmiński, *Polskie kolędy ludowe. Antologia*, Kraków 2002 (dalej PKL), J. Bartmiński (red.), *Polska Pieśń i Muzyka Ludowa. Źródła i materiały*, t. *Lubelskie*, cz. I: *Pieśni i obrzędy doroczne*, Lublin 2011 (dalej Bart PANLub 1).

[20] *Szczodrowanie* ma bogatą dokumentację z Lubelszczyzny (24 utwory w wielu wariantach w Bart PANLub 1), s. 117-137, 92 zapisy w KolnaLub, s. 46-77; także z Podlasia, zob. J. Szymańska, *Podlasie*, cz. 1: *Teksty pieśni obrzędowych*, [red. L. Bielawski; współpr. red. K. Lesień-Płachecka, B. Maksymiuk-Pacek, W. Grozdew-Kołacińska], Warszawa 2012, nry 1-32 (dalej Szym PANPodl 1).

[21] L. Vinogradova, *Zimnjaja kalendarnaja poezija vostočnyh i zapadnyh Slavjan. Genezis i tipologija koljadovanija*, Moskwa 1982.

w „Roczniku Przemyskim" t. 47 (2011[22]), 49 (2013[23]), 51 (2015[24]) i zwłaszcza 53 (2017[25]). Za konsultacje merytoryczne dotyczące zapisów pieśni w języku ukraińskim autorzy dziękują pani dr Agnieszce Dudek-Szumigaj z Zakładu Filologii Ukraińskiej UMCS.

Informacje o wariantach podajemy wybiórczo, ograniczając się do 4. i 5. tomu „Nowego Kolberga" (Bart PANLub 1 z roku 2011 oraz Szym PANPodl 1 z roku 2012).

Spis treści

ANDRZEJKI:
1. O andrzejkowych wróżbach na zamążpójście
2. Gałązka czereśni ułamana na Andrzeja ma rozkwitnąć na Boże Narodzenie

SZCZODROWANIE:
3. *Szczedraczki idą szczędrować, babka napiekła szczodraków*
4. Powinszowanie: *Szczędraczki-kółaczki, powiadali nam (I)*
5. O chodzeniu po szczodrakach wg opowieści dziadka: *Piekliści tu szczudraki, buchnaki, puwiadali nam (II)*
6. *Szcządraki chodzili szcządrakować (Śliczna lilija w ogródku zakwita (I)*
7. *Śliczna lilija w ogródku przekwita (II)*
8. O *szcządrakach* starych i nowych
9. *Śliczna lelija w ogródku przekwita (III)*
10a. *Bóg w żłobie leży – jak wiązka siana między bydlętami (I)*
10b. *Bóg w żłobie leży – jak wiązka siana między bydlętami (II)*
11. *W żłóbku na sianku Jezusek śpi*
12. *Z wielkim szumem przez obłoki aniołowie się zlatują*
13. *Jak to się szcządraki wybirali szcządrować*
14a. *Szczędrowanie* na Wigilię i na Nowy Rok: *Sroczka na dachu, szabelka przy boku (I)*
14b. Powinszowanie noworoczne: *Sroczka na dachu, szabelka przy boku (II)*
15. *Życzę szczęśliwego Nowego Roku*
16. *Jeżeli macie nowy grosz w worku, powim wam coś o Nowym Roku*

[22] M. Łaszkiewicz, *„Bo Żydy to też ludzie". Relacje o Żydach z Biłgoraja i Krasiczyna,* „Rocznik Przemyski" 2011, t. 47, z. 2, s. 179-213.

[23] M. Misiak, *Obrazy z łemkowskiej pamięci*, „Rocznik Przemyski" 2013, t. 49, z. 2, s. 145-182.

[24] J. Bartmiński, Z. Budzyński, S. Bartmiński, *Spór o przemyski Karmel. Relacje świadków historii*, „Rocznik Przemyski" 2015, t. 51, z. 2, s. 121-210.

[25] J. Bartmiński, B. Maksymiuk-Pacek, A. Michalec, *op. cit.*

O KOLĘDOWANIU:
17a. Na Wigilię – *słoma na ziemię, snop w kąt, siekiera pod stół*
17b. Słoma na podłodze, snopki po kątach, przynoszenie wody
18. O zapraszaniu kolędników *na chałupe, do chałupy albo za chałupe*
19. *Już my tu przyszli zakolędować*
20. *W moim domu ja zawsze kolęduje po rusku, bo ja lubie*
21. *Do kościoła albo do cerkwi*
22. *Po wieczerzy idziemy holukać*
23. *Pójdziemy, bracia, w drogę z wieczora*
24. O chodzeniu *dziadów* na Boże Narodzenie
25. Jak wyglądało widowisko herodowe w Zalesiu
26. Po przedstawieniu śpiewaliśmy dla dziewcząt: *Trzej ptaszkowie siadali*
27a. Żartobliwe życzenia Żyda dla panny: *Życzę panience na ten roku przyszłego*
27b. *Życzę panience na ten Nowy Rok*
27c. Przemowa noworoczna Żyda: *Bób, buk, Bóg*
28. Kolędowanie Żydom
29. *Chcesz wyjść za mąż, siadaj na krzesło księdza*

KOLĘDY BOŻONARODZENIOWE – KOŚCIELNE I CERKIEWNE:
30. Pierwsza kolęda śpiewana w czasie Wigilii: *Wśród nocnej ciszy*
31. *Gdy się Chrystus rodzi*
32. *Wesoła się nowina na świecie zjawiła*
33. *Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy*
34. *Z raju pięknego miasta wygnana jest niewiasta*
35. *Boh predwicznyj narodyłsia*
36a. *Nowa radist' stała, jaka ne buwała (I)*
36b. *Nowa radist stała, jaka ne buwała (II)*

KOLĘDY DOMOWE I PASTORAŁKI
37a. *Z tamtej strony dwora zielenią się zioła (I)*
37b. *Z tamtej strony dwora zielenią się zioła (II)*
37c. *Z tamtej strony morza zieleni się zorza (III)*
38. *Dywnaja nowyna, porodyła Syna*
39a. *Stała nam si dneś nowina roku nowoho*
39b. Opowieść o ucieczce Matki Boskiej przed Herodem
40. *Na wysokij hori zwizda sie zjawiła*
41. *Zagrzmiała, runęła w Betlejem ziemia*
42. *Weselaja nam nowyna zjawyłasia dneś*
43. *Jak była Jordań (Hospodariu, tymi światamy)*
44. *Pastuszkowie, bracia mili*
45. *Północ już była, gdy się zjawiła*
46. *Paśli pastery wołci na hori*

47. *Z cicha bracia, co się dzieje* – kolęda żartobliwa
48. *Tam na górze gaj* – kolęda „rozkoszna" żartobliwa

KOLĘDY NOWOROCZNE ŻYCZĄCE:
dla gospodarza:
49. *Dobryj weczir tobi, pane hospodarju*
50a. *Oj, czy je czy ny ma pan hospodar doma*
50b. *Szczodry weczyr, Boży weczyr*
50c. *Szczedryj weczir, dobryj weczir*
51a. *Dwa kapłony w boisku młócili*
51b. *Dwa kapłony w stodole młóciło*
dla gospodyni:
52. Gospodynia rano wstaje
dla chłopca / kawalera:
53. *Tam w krzewinie, tam w zielonej*
54. *A tam w zamku nowym domku, leluja*
55. *Wyhnał Jasiunio konia du wody – świtała*
56. *Tam za horojum, za wysukojum*
57. *Piszoł Iwanko łuczku kósyty z raneńka*
dla panienek:
58. *Chodyt myła po sadoczku*
59a. *Nasza Marysia śliczna panienka, róży kwiat (I)*
59b. *Nasza Marysia śliczna panienka, róży kwiat (II)*
60. *A tam na podolu, a tam na gaiku*
61. *Tam u Marysi pid wikinkami zełeno*
62. *To były ruski szcządraki przed Jurdanym*

ZAKOŃCZENIE KOLĘDOWANIA:
63a. *Wiwat, wiwat, już idziemy (I)*
64b. *Wiwat, wiwat, już idziemy (II)*
64c. *Wiwat, wiwat, już idziemy (III)*

Wykaz informatorów:
Chachura Stanisław, ur. 1915 w Zalesiu, zam. Zalesie, gm. Krasiczyn [SCh]
grupa kolędników – kolędnicy przychodzący do ks. Stanisława Bartmińskiego, proboszcza krasiczyńskiego, z życzeniami świątecznymi na Boże Narodzenie i Nowy Rok
Hoc Anna, ur. 1904 [brak danych], zam. Korytniki, gm. Krasiczyn [AH]
kobieta NN Krasiczyn
kobieta NN Śliwnica, gm. Krasiczyn
Kozak Zofia, ur. 1924 w Korytnikach, zam. Krasiczyn [ZK]
Kucharska Stanisława, ur. 1919 w Krasiczynie, zam. Krasiczyn [SK]

Lambora Józefa, ur. 1915 [brak danych], zam. Korytniki, gm. Krasiczyn [JL]
mężczyzna NN Korytniki, gm. Krasiczyn
mężczyzna NN Krasiczyn
mężczyzna NN Śliwnica, gm. Krasiczyn
Majchrowicz Bronisław, ur. 1928 [brak danych] [BMa]
Michalecki Józef, ur. 1933 w Bolestraszycach (ok. 20 km od Krasiczyna), od 1957 r. zam. Krasiczyn [JM]
Osięga Paulina, ur. 1922 w Tarnawcach, zam. Tarnawce, gm. Krasiczyn [PO]
Prokopski Bogdan, ur. 1948 w Komarze [obok Krasiczyna – teren należy do Krasiczyna]
Rachwał Stefania, ur. 1911 w Korytnikach, zam. Korytniki, gm. Krasiczyn [SR]
Sus Marek, ur. 1957 w Krasiczynie, zam. Krasiczyn [MS]
Sus Zuzanna, ur. 1924 r. we Wrzawach koło Tarnobrzegu, zam. Krasiczyn [ZS]
Szuban Franciszka, ur. 1922 w Zalesiu, zam. Zalesie, gm. Krasiczyn [FSz]
Szuban Józef, ur. 1920 w Zalesiu, zam. Zalesie, gm. Krasiczyn [JSz]
zespół kobiet z Korytnik, gm. Krasiczyn
zespół męski z Krasiczyna
Zybińska Maria, ur. 1951 w Śliwnicy, zam. Śliwnica, gm. Krasiczyn [MZ]
Zybińska Stanisława, ur. 1917 [brak danych] [SZ]

Eksploratorzy:
JB – Jerzy Bartmiński
SB – Stanisław Bartmiński ks.
SN – Stanisława Niebrzegowska[-Bartmińska]
BM – Beata Maksymiuk [-Pacek]

I. ANDRZEJKI

1. O andrzejkowych wróżbach na zamążpójście

Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz] i Józef Szuban [JSz], rozmawia Beata Maksymiuk [BM], TN UMCS 914B/6.

[JSz] *Przed adwentem to byli ostatki, tak sie nazywali – Andrzejki. To schodzili sie takie te dziewuchy i piekły takie placuszki. Okrągłe te placuszki były, przeważnie jednakowej wielkości, każda panienka jednakowej wielkości.*

[BM] A czy te placuszki jakoś się nazywały?

[JSz] *Placki, placki nazywało sie. I ustawiało sie na takiej wysokości, o tak jakby kilka taborków* [pokazuje].

[BM] Czyli gdzieś tak na wysokości pół metra?

[JSz] *Tak. Na wysokości pół metra. I te dziewuchy tak stawiajo sie w półkoli wokół tych* [placków]. *Każda miała swój placek naznaczony, który jest jej.*

Musiała wiedzieć, któryn jest jej ten placek. I zaśpiewali tam piosenki, no odpowiednią do tych, Andrzejowych. I wpuszczano tego takie najulubińszego pieska. Nakarmiono go, żeby nie był głodny. Wpuszczają tego pieska i wszystkie zwracają uwagę na tego pieska. I ten piesek, on tam przychodził do tego półkola i powąchał, i brał tego, jakiegoś tam placka wybrał sobie. Którego placka zjad, to ta panna była zadowolona, a któren placek został rozgryziony przez tego psa, ta panna bardzo sie posmutniała, bo wróżyło jej nienajlepszy los życiowy. Podobno, że tego, że zanim wyjdzie za mąż, to urodzi dziecko, później zostanie tak zawiedziona i może ten chłopak może ją zostawić.

2. Gałązka czereśni ułamana na Andrzeja ma rozkwitnąć na Boże Narodzenie
Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz] i Józef Szuban [JSz], rozmawia Beata Maksymiuk [BM], TN UMCS 914B/6.

[BM] A czy są jeszcze jakieś inne zwyczaje andrzejkowe?

[JSz] *Na Andrzeja czereśnie rwali.*

[JSz] *Na Andrzeja był zwyczaj ułamać gałązke czereśni. Tą gałązkę przyniesiono bardzo tak starannie do domu. Stawiano ją tam, w takim wygodnym miejscu, dolewano troszke wody i ta czereśnia miała rozkwitnąć sie na Boże Narodzenie, na Wigilie.*

[FSz] *Normalne kwiatki.*

[JSz] *Do tej gałązki liczyli te pąki tej czereśni, o. I tak sobie te dziewuchy ókreślali, ili tam ich, tam było do tej gromadki, o, i tych pąków było, tak że ta dziewucha, przeważnie jak było więcej, to te pąki zniszczyli, utrącili. Ale tylko tyle, ile tych dziwuchów przy tych plackach* [było]. *Tylko te zachowali tak – dla każdej tej dziwuchy był pąk. No i tak obserwowali to, czy te wszystkie pąki jednakowo w pore wigilijną, w Wigilię sie rozwiną czy nie, czy kwiat będzie czy nie, o. Jeśli wszystkie rozwinęły, to wszystkie panny były zadowolone. A któren pąk nie rozwinął sie, na którą to przypadało, ten pąk, to trocha taka była posmutniała.*

II. SZCZODROWANIE[26]

3. *Szczedraczki idą szczędrować, babka napiekła szczodraków*
Krasiczyn 1994. Opowiada Zuzanna Sus [ZS], rozmawia Beata Maksymiuk [BM], TN UMCS 915B/2.

[BM] Może pani mi opowiedzieć, jak kiedyś obchodzono święta Bożego Narodzenia?

[26] W Krasiczynie używa się określeń *szczodrak* wymiennie z *szczędrak* (*szcządrak*) dla nazwania chłopców chodzących po domach z życzeniami w Wigilię Bożego Narodzenia (też Nowego Roku); tym samym wyrażeniem nazywano dawniej specjalne ciasto obrzędowe, wypiekane na okazję przyjmowania szczedraków, oraz samą słowną formułę: *szczodraki szczodrowali* i dostawali za to *szczodraki*.

[ZS] *No, zupełnie inaczy jak teraz. Był inny urók, prawda, i wszystkó. Czekałam, dzieci czekały, każdy czekał na te święta. Bó święta były biedniejsze, nie takie bogate jak teraz. Biedniejsi dzieci chodzili szczodrować, bo bogaci mieli po uszy wszystkiego, prawda?*

[BM] A jak na takie dzieci się mówiło? Jak ich nazywano?

[ZS] *O, szczedraczki ido, szczedraczki. Ale prawie wszyscy czekali, bó to, że to przychodzi ta Wigilia, nie, że ido szczędrować, nie? To jak przychodzili do nas, a babki te w zamożniejszych domach piekły takie rogale, babki, rogale, bó to pieniędzy nie dawali wtedy, tylko coś dzieciom dawali takiego, bo to taki był zwyczaj na Wigilię coś dawać. No to, to zapamiętałam, jak przychodzili do mojej babki, nie? To przychodzili dzieci, to babcia napiekła tych tych, tych bałabuchów takich, jak ja to nazywam.*

[BM] Jak to się nazywa?

[ZS] *Szczedraki.*

[BM] A pani jak nazwała teraz? Bałabuchy, tak?

[ZS] *Tak.*

[BM] To jest taka tutejsza nazwa?

[ZS] *Tak. A takie te te rogale, no to szczędraki to są.*

4. Powinszowanie: *Szczędraczki-kołaczki powiadały nam (I)*[27]

Krasiczyn 1994. Opowiada Zuzanna Sus [ZS], rozmawia Beata Maksymiuk [BM], TN UMCS 915B/3.

[ZS] *To przychodzili, to zawsze jak... zaraz:*

Szczędraczki-kołaczki powiadały nam.
Szczodra pani, dobra pani, dajże ich nam.
Nie dasz szczodraczków, kołaczków, chociaż chleba [glon].
Zapłaci ci sam Pan Jezus za ten szczodry dzień.
Pan Jezus sie narodził, do piekła dróżejke zagrodził.
Dziateczki go witają, pod kolanka chwytają.
Ach, witaj, Jezu nasz, po kolędzie chodzić czas.

To takie powinszowanie. No i wtedy:

Życzymy państwu zdrowia, szczęścia,
żeby wam sie mnożyło i w komorze i w zagrodzie.
Żebyście nie chorowali.

O takie różne te te, to już. Kto jak umiał, na swój sposób mówił to.

[27] Tekst o *szczodrakach-kołakach* ma liczne poświadczenia z terenu południowo-wschodniej Polski, zob. 8 wariantów tekstowych w Bart PANLub 1 s. 131-133 (nr 40) oraz 23 odsyłacze do zapisów w źródłach z lat 1883-1988.

5. O chodzeniu po szczodrakach wg opowieści dziadka: *Piekliści tu szczudraki, buchnaki (II)*[28]

Zalesie 1994. Opowiada Stanisław Chachura [SCh], rozmawia Stanisława Niebrzegowska [SN], TN UMCS 913B/28.

[SN] Czy chodzą jeszcze po szczodrakach?

[SCh] *Szczundraczki byli przedtym. No a dzisiaj co, dzisiaj już to gini, już ni chodzo. A jak chudzili naszy dziadkowie, to si udbywału inaczyj. Byli szczundraki taki. Jak przyszyd szczodrak do chałupy, mie to dziadyk zawsze tłumaczył, a jemu znowu dziadyk:*

Piekliści tu szczudraki, buchnaki,
puwiadali nam,
dajci ży i nam!
Jak ni dacie szczundraków, buchnaków,
dajcie chleba glon,
zapłaci wam sam Pan Jezus
i ten święty Jan.
Pan Jezus si n|arodziuł, n|arodziuł,
pu szczundrakach w czas chodziuł.
Dziadkowi go w|itali,
za kulana chwytali:
Witaj, Jezu, królu nasz,
pu szczundrakach chodzić czas.
I my Ci dziś w'itamy,
za kulana chwytamy.
Dajci ży nam, dajci, co nam maci dać,
bu nam pud uknami zimno mocno stać[29].
Jedyn goły, ten byz portyk, co wór nosi,
kijanko sie zapasuji, workiem si pudpierå,
kto mu co daji, to wszystko udbierå.

[SCh] *To była stara szczodrówka. Tego w Zalesiu tu nikt nie zna.*

[SN] To pod oknami czy w domu?

[SCh] *W domu, w domu już.*

[SN] Co im dawano?

[SCh] *Co kto chciał. Tam bułka jaka, pączek dzie jaki.*

---

[28] W zestawieniu wariantów tego tekstu w Bart PANLub 1 pod numerem 40 odnotowano liczne warianty, poczynając od XIX wieku.

[29] Ta formuła przymówki o datek jest znana od czasów staropolskich, po raz pierwszy zapisana w *Ludycjach wiesnych* 1543 (A. Rombowski, *Ludycje wiesne. Zabytek literatury ludowej z połowy XVI wieku*, Wrocław 1953), zob. PKL s. 220.

6. *Szczą̨draki chodzili szczą̨drakować: Śliczna lilija w ogródku zakwita (I)* [30]
Zalesie 1994. Opowiada Franciszka Szuban [FSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB] i Beata Maksymiuk [BM], TN UMCS 915A/11-12.

[JB] Co to są szczodraki?
[FSz] *O, szczą̨draki chodzili szczą̨drakować.*
[JB] Co to takiego?
[FSz] *Dó pana ni były nikiedy?*
[JB] Nie, nigdy.
[FSz] *Ojoj. Nie umi pan szczóndrakować?* [śmiech]
[JB] Nic nie wiem. Niech pani powie mi o tym.

[FSz] *Śliczna lilija w ogródku zakwita,*
Pan Jezus[31] *maluśki z Jezusem sie wita.*
Jezu, śliczny panie, proszę na śniadanie
do domu mojego według ubogiego.
Będzie rybka z miodem,
nie umorzy głodem.
I jabłka, orzechy dla naszej pociechy.
Obarzanków kupa i kołaczów sztuka,
i kapłon smażony,
niech będzie Jezus Chrystus pochwalony.
Pan Jezus maluśki pogubił pieluszki,
ja te pieluszki znoszę,
aż państwu o kolęde proszę.

No i dawali kolede.
[BM] Co to znaczy: „dali kolędę”?
[FSz] *To pieniądze dali mu, temu szczą̨drakowi. I jeszcze byli inny taki.*
[JB] A co to byli za ludzie? Starzy, młodzi?
[FSz] *Dzieci. Na Wigilie rano przychodzą̨ szczą̨draki. Jak nie przyjdzie rano szczą̨drak na Wilije chłop, no to bida w domu na cały rok. A jakby na Wigilie przyszła kobieta, to niedobrze. Abo na Nowy Rok.*

7. *Śliczna lelija w ogródku zakwita (II)*[32]
Śliwnica 1994. Maria Zybińska, TN UMCS 915B/13.

Śliczna lelija w ogródku zakwita,
Panna Maryja z Józefem się wita.

[30] 6 wariantów tekstu *Śliczna lilija w ogródku zakwita* odnotowano w Bart PANLub 1, s. 127-128 (nr 37).
[31] Tak, zamiast (jak w innych wariantach) *Najświętsza Panienka*.
[32] Warianty tekstu zob. nr 6

Witam cię, Panie, proszę na śniadanie,
jabłka, orzeszki, to nasze pocieszki.
Pan Jezus malutki pogubił pieluszki,
ja te pieluszki poznoszę,
państwo o kolędę proszę.

8. O *szcządrakach* starych i nowych
Krasiczyn 1984. Marek Sus, TN UMCS 407A/33.

Szcządraki u nas chodzą na Wigilie rano. Na Wigilie rano tam, ja miałem tych, cztery, pięć lat, no to już chodziłem na szcządraki. To sie mówiło: – „Ide na szcządraki." To chłopcy, tylko i wyłącznie chłopcy chodzili. Iść od domu do domu, mówiło si wierszyk tam jakiś, tam tych pare wierszyków znam, jeżeli chodzi o szcządraki, no ji składało si życzenia z okazji świąt Bożego Narodzenia. W wierszyku niosło si nowine o narodzeniu, że coś takiego nastąpi ji później życzenia już świąteczne, jak "o. I to był bardzo ważny moment, element świąt Bożego Narodzenia u nas przyjęty. Bo była tradycja taka, że na przykład któryś gospodarz nie wpuścił szcządraka takiego do domu, no to cały rok mu si nie wiodło! Czy jak nie zapłacił ji nie dał jakiegoś datku za to winszowanie, czy zamknoł drzwi. I to, to w świadomości ludzkiej u nas to jest głęboko zakorzenione, że jeżeli nie puścisz szcządraka na Boże Narodzenie, tak samo z rana Nowego Roku, w dzień pierszego stycznia też chodziło sie na szcządraki, to temu człowiekowi calutki rok si nie wiedzie.

9. *Śliczna lilija w ogródku przekwita (III)*[33]
Krasiczyn 1984. Opowiada Marek Sus [MS], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/34.

[JB] Co się mówiło wtedy, jakie to były te powinszowania?

[MS] *No, wierszyków było dużo. No, ja najmniej chyba coś znam ze trzy. To między innymi tak:*

Śliczna lilija w ogródku przekwita,
Panna Maryja z Józefem sie wita:
Witam cię, panie, co będzie na śniadanie?
Będzie rybka z miodem, nie umorzy głodem,
jabka, orzechy na nasze pociechy.
Pan Jezus malutki pogubił pieluszki,
ja te pieluszki nosze
i państwu o kolęde prosze!

I życze wam państwu z okazji świąt Bożego Narodzenia dużo zdrowia, opieki Bożej i tak dalej, i tak dalej.

[33] Warianty tekstu zob. nr 6.

[JB] Tak się mówiło: „I tak dalej, i tak dalej”?

[MS] *No nie* [śmiech]. *Kończyło sie tam: „Zdrowia, szczęścia, pomyślności, błogosławieństwa Bożego” i ”Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”. To było zakończenie tego.*

[JB] To w jakim wieku chodzili ci chłopcy?

[MS] *No, w wieku do jakiś trzynastu, czternastu lat.*

10a. ***Bóg w żłobie leży – jak wiązka siana między bydlętami (I)***
Krasiczyn 1984. Marek Sus, TN UMCS 407A/35.

A inny wiersz to był:

Bóg w żłobie leży, odkąd si raduje,
świat weseli, niebo tryumfuje.
Monarcha wieczny, Król nad królami,
leży wiązka siana między bydlętami.

A cóż to za przyczyna, że ta wiązka siana,
jak ta stajenka tak prześlicznie przybrana.
W kotły uderzcie, w trąby zagrajcie,
małego Jezusa na świat przywitajcie.

Bo ten Jezus jest jednonarodzony [sic!],
życzy wam państwu dużo zdrowia,
szczęścia i niebieskiej korony.
Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

10b. ***Bóg w żłobie leży – jak wiązka siana między bydlętami (II)***
Śliwnica 1994. Maria Zybińska, TN UMCS 915B/14.

Bóg w żłobie leży, odkąd się raduje,
świat się weseli, niebo triumfuje.
Monarcha wieczny, król nad królami,
leży wiązka siana między bydlętami.
W trąby zagrajcie, w bębny uderzcie,
Pana Jezusa na świat przywitajcie,
niechaj ten Jezus nowonarodzony
winszuję wam państwo niebieskiej korony.

11. ***W żłóbku na sianku Jezusek śpi***[34]

Krasiczyn 1984. Opowiada Marek Sus [MS], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/36.

Później następny wierszyk był:

W żłóbku na sianku Jezusek śpi,
o małych, polskich dziateczkach śni.
Jezusku mały, otwórz oczęta,
spójrz na te polskie pacholęta.

Serduszka biją, oczka jaśnieją
i do Jezuska w żłóbku się śmieją.
A Matka Boska w niebieskiej sukience
przed swym Jezuskiem złożyła swe ręce.

A święty Józef, jej opiekun drogi,
ścieli sianeczko pod Jezusa nogi.
Lecą pastuszki do tej stajenki,
niosą podarki, niosą piosenki.

A Pan Jezusek w żłóbku się bawi,
malutką rączką lud błogosławi.

I znowu następowały życzenia świąteczne.

[JB] Ta ostatnia, co pan mówił, ten wierszyk, od kiedy, pan to mówił sam kiedyś?

[MS] *Ja to mówił, i to był jedyny mój wierszyk tutaj na terenie całego Krasiczyna. Późnij, jak ja już skończyłem szcządrakować, ja ten wierszyk przekazałem niejakiemu Wojtkowi Obermanowi i dzisiaj słysze, co drugi mówi. A nikt nie mówił tego wierszyka tylko ja.*

[JB] A skąd go pan wziął?

[MS] *Nauczyłem si w przeciągu jednego wieczora, jak miałem chyba pięć lat. Mama już mie tak wdrażała do tego, do tego szcządrakowania, bo to był, tak można powiedzieć, obowiązek każdego chłopaka – pójść składać życzenia na Wigilie. To była tradycja taka dość poważna. No ji miałem tych pięć lat i mama mówi: – „Chodź tu, Marek, do mnie, ja ci naucze wierszyk, bo ty pojutrze pójdziesz szcządrakować." No ji siadłem koło mamy, koło łóżka, i mama mie ten wierszyk nauczyła. I to od sześćdziesiątego drugiego roku umie.*

[34] Tekst nowy, ułożony podobno przez matkę informatora, przykład daleko posuniętej infantylizacji i unarodowienia motywu, pozbawienia go pierwotnej funkcji obrzędowej.

12. ***Z wielkim szumem przez obłoki aniołowie się zlatują***
Krasiczyn 1988. Mężczyzna NN, TN UMCS 491A/4.

1. *Z wielkim szumem przez obłoki*
   aniołowie się zlatują,
   radości, smutki, podziękowania
   ludzi obejmują.
2. *Już słoneczko nad górami*
   i wieczór przychodzi,
   bliska północ nam prześliczna,
   bo się Chrystus rodzi.
3. *Tam w tych polach betlejemskich*
   stoji tam stajenka
   cudnym blaskiem oświecona,
   aż się ludność lęka.
4. *Na pachnącym snopku z siana*
   pałac zbudowany,
   leży Jezus Chrystus od zimna
   bardzo zapłakany.
5. *Pójdźcie i wy, drodzy bracia,*
   do tego Jezusa,
   by osiągnąć wieczną chwałę,
   w niebie wasza dusza.
   Szanowne państwo, życzę wam,
   ażebyście ten Nowy Rok szczęśliwie oprowadzili
   i drugi doczekali,
   a po skończonym życiu
   do nieba się dostali.

13. ***Jak to się te szcządraki wybirali szcządrować***
Krasiczyn 1994. Stanisława Kucharska, TN UMCS 407A/16.

Chciałam właśni powiedzić, jak to si te szcządraki wybirali. Na przykład si tak zbirali du jidnegu domu, kilka dziewcząt, czy mężatki, czy jakiś, które tam chcieli jiś szczudrować. I przychudzili pod oknu i pytali si, czy mogum zaszczundrować. To oni mówiu, ży mogum. To oni si pytali komu. No to mówili: albu gospodarzowi, guspudyni, albu tam Marysi, albo Jasiowi. No ji wtenczas, jak tam komu puwidzieli, to wtenczas to szcządraki szcządrowali. No, tak byłu.

14a. *Szczędrowanie* na Wigilię i na Nowy Rok: *Sroczka na dachu, szabelka przy boku (I)*

Krasiczyn 1984. Z Markiem Susem [MS] rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/32.

[MS] *No też tradycja była, jeżeli chodzi o Nowy Rok. I jest do dzisiejszego dnia na naszym terenie składanie życzeń z okazji Nowego Roku. No, to był taki wierszyk:*

Sroczka na dachu, szabelka przy boku,
winszuji wam państwu tego Nowego Roku!
Byście ten rok szczęśliwie przeżyli, drugiego doczekali,
a po skończonym życiu do nieba si dostali.
Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

[JB] Czy chłopcy byli ubrani specjalnie?

[MS] *Nie, nie, nie. Nikt si nie ubierał specjalnie. Normalnie.*

[JB] Mówili to przed domem czy w domu?

[MS] *W domu, w domu. W domu i warunek wejścia do domu na szcządraki to było zaświecenie światła i otworzenie drzwi.*

[kobieta NN] *To nie były szcządraki.*

[MS] *Znaczy, drzwi musiały być otwarte nie na oścież tylko normalnie odemknięte, prawda, każdy gospodarz si zamyka na noc ji światło si świeciło, to był znak dla nas, że można było wejść do takiego domu zaszcządrakować ji złożyć życzenia z okazji...*

[JB] Czy pytało się przed wejściem do domu, czy pukało?

[MS] *Nie. Pukało si, owszem. Pukało si, nikt nie pytał, czy można zaszcządrakować, czy jeżeli światło si świeciło, dom był otwarty, to wiadomo było, że można tam pójść.*

[JB] Na Wigilię to było?

[MS] *Na Wigilie ji na Nowy Rok.*

[JB] I na Nowy Rok? O jakiej porze dnia?

[MS] *Rano skoro świt. Piąta godzina rano, pół do szóstej najwcześniej. I nawet były prześcigi między chłopakami, bo był taki, że zawsze pierszemu szczodrakowi gospodarze dawali najwięcej. Tam dostał dziesiątke czy dostał pińć złotych, a już drugi ji te reszte dostawali po dwa, po trzy złote. I dlatego ten, który najprędzej wstał i óbleciał wszystkie domy, to pozbierał najwięcej piniędzy.*

[MS] *Musieli chłopcy najwcześniej wyjść. Kobieta nie mogła wejść do domu.*

14b. Powinszowanie noworoczne: *Sroczka na dachu, szabelka przy boku (II)*

Śliwnica 1994. Maria Zybińska, TN UMCS 915B/16.

Sroczka na dachu, szabelka przy boku,
winszuje wam państwu tego Nowego Roku.
Stary rok żyście przeżyli, nowego dóczekali,
a po skończeniu życia dó nieba sie dostali.

15. *Życzę szczęśliwego Nowego Roku*
Śliwnica 1988. Mężczyzna NN, TN UMCS 491A/16.

Życze szczęśliwego Nowego Roku,
żyby szczęści kwitłu na każdym kroku.
Na każdym kroku, w każdą godzine,
żyby Bóg błogosławił z całą rodziną.

Z cału rodzinu, z całym dorobkiem
cieszci sie państwu tym Nowym Rokiem.
A teraz spokojnie zasypiajcie,
te dary na kościół składajcie!

To takie były życzenia!

16. *Jeżeli macie nowy grosz w worku, powim wam coś o Nowym Roku*
Zalesie 1994. Stanisław Chachura, TN UMCS 894B/7.

Jeżeli macie nowy grosz w worku,
powim wam coś o Nowym Roku.
Zielenią się sosny, da Pan Bóg wiosny,
trza pójść na grzęde, żeby było wszęde.
Krówki pięknie chować, pasze ni żałować,
bo sera, masła trzeba du żytniego chleba.
Dzieci dó szkoły posyłać, żeby się dobrze uczyły,
[u]ojczyźnie służyły.
Życze państwu.

III. O KOLĘDOWANIU

17a. Na Wigilię – *słoma na ziemię, snop w kąt, siekiera pod stół*
Korytniki 1985. Opowiada Stefania Rachwał [SR], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 439A.

[SR] *A jak było na Wigilie, to tera nie dajo słomy na ziemie. Tera nie ma tej mody. Przódy sie dawało tej słomy na ziemie, snop w kąt, siekiera pod stołem. Tak było dawniej. Dawni tak było, a tera nie.*
[JB] Na Wigilię się dawało siekierę pod stół?
[SR] *Tak, tak, tak, ale czego, to ja...*
[JB] A po co?
[SR] *Żeby sie nie bali* [...] *na stół sie dawało. Tera nie dają.*

17b. Słoma na podłodze, snopki po kątach, przynoszenie wody

Krasiczyn 1988. Zofia Kozak, TN UMCS 491A/34.

Zawsze była słoma na podłodze, tam sie stawiało jakieś snopki po kątach, nosiło sie wode – wszystki dzieci lecieli, wie pan, i kto prędzyj przyniesie wody. Kto przed kim prędzyj przyniesi wody, to ta woda rano stała w wiaderku, i do tyj wody szli sie myć wszyscy i rzucali pieniążki. To tak właśnie ten, kto przyniósł pierwszy te wode, to ten dostał te pieniążki wszystkie. To była taka tradycja. To było bardzo ładne.

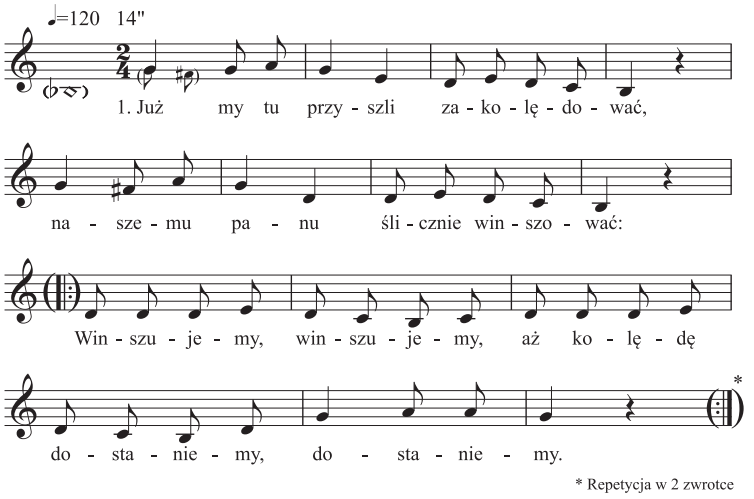
18. O zapraszaniu kolędników *na chałupe, do* chałupy albo *za chałupe*

Krasiczyn 1984. Marek Sus, TN UMCS 407A/32.

Ja też chodziłem kulędować jako chłopiec normalny, bez przebierańców, jak to si mówi, tylko normalnie, po prostu żeby pójść dla tradycji pośpiewać. No, przychodziło si do takiego gospodarza do domu i si pytało: – „Gospodarzu, czy można zakolędować?" I si kolędowało. Jeżeli sobie życzył, to prosze bardzo, tośmy kolędowali, tam kolęde jakąś, co tam już z tych naszych. Po skuńczonej kulędzie jeden wyskakiwał, znaczy składał życzenia, a przyjęta forma była albo dawać datki, albo ktoś przyjmował danych kulędników na gościne. No to żeby sie zorientować, czy będzie gościna, czy będą pieniądze, to si pytało: – „Gospodarzu, jak tam, na chałupe, do chałupy, czy za chałupy? [śmiech] *No to on mówił: jak „za chałupe" to czyli wynosi pieniędzy, zapłaci ji jidziemy. A jak „do chałupy", czyli gościna. A jak „na chałupe", no to nie bedzie nic* [śmiech].

19. *Już my tu przyszli zakolędować*

Krasiczyn 1988. Grupa kolędników[35], TN UMCS 491A/14.



[35] Okoliczności wykonania tej kolędy ks. Stanisław Bartmiński relacjonował w następujących słowach: *Te życzenia składała mi grupa kolędników z Krasiczyna na Nowy Rok od godziny dziesiątej, jedenastej wieczorem. Następnie, w niedzielę, raczej już w poniedziałek, bo około pierwszej w nocy, przyszła grupa kolędników ze Śliwnicy. Wyciągnęli mamę z łóżka i mama razem z nimi kolędowała.*

Już my tu przyszli zakolędować,
naszemu panu ślicznie winszować:
Winszujemy, winszujemy,
aż kolędę dostaniemy, dostaniemy.
Czy dużo czy mało, wszystko przyjmiemy,
z wielką radością podziękujemy.
Niech wam Bóg stokroć zapłaci,
chodźmy dalej, mili braci, chodźmy dalej,
niech wam Bóg stokroć zapłaci,
chodźmy dalej, mili braci, chodźmy dalej.

20. ***W moim domu ja zawsze kolęduje po rusku, bo ja lubie***[36]
Krasiczyn 1998. Zofia Kozak, TN UMCS 1231B/9.

U mnie w domu, bo mój dziadek był Ukrainiec, to mojej mamy bracia byli Ukraińcy, Rusiny, a siostry... ciotki to były Polki. Bo była babka Polka, to tak było – babka była Polka, a dziadek był Ukrainiec, no. I tak, to córki krzciły sie na polsku, a synowie na ruskų. I tak te wujki, to oni obchodzili ruski święta, to my chodzili do nich na ruski święta. A ponieważ moja matka wyszła za Polaka za mąż, mój ojciec był Polak, matka Polka i ojciec Polak, to my robili polskie święta, to oni przychodzili do nas na święta. No i prócz tego jeszcze sąsiedzi przychodzili. Prosze pana, naprawde, jakie to były wesołe święta. Boże, jak to było przyjemni, poschodzili sie, gadali, kólędowali, a opowiadali takie różne historie. Bo tam nie było telewizora, nie było radia, to tak se mówili, opowiadali. Do rana sie siedziało, a my takie małe dzieciaki, bo słoma była, zawsze była słoma na podłodze, w słomie my siedzieli pod choinką, i my słuchali tych opowiadań. To to było naprawde takie przyjemne, że no. A później, jak były ruskie święta, to myśmy znowu, rodzice z nami szli na ruski święta to do jidnego brata, do drugiego brata.
Tu u nas w tym domu, moim domu, ja zawsze kolęduje po rusku, bo ja lubie.

21. ***Do kościoła albo do cerkwi***
Korytniki 1985. Anna Hoc, TN UMCS 439B.

Ale na święta [Bożego Narodzenia] *do kościoła my śli do Krasiczyna. A za Niemców, jak tu do Krasiczyna sie nie dostał, do cerkwi my chodzili. To do tej cerkiewki my chodzilim. Nieboszka babka, "o, męża matka, to nie. Ino ja chodziła do cerkwi, bo chciałam nabożeństwo posłuchać. Co bede w domu siedziała.*

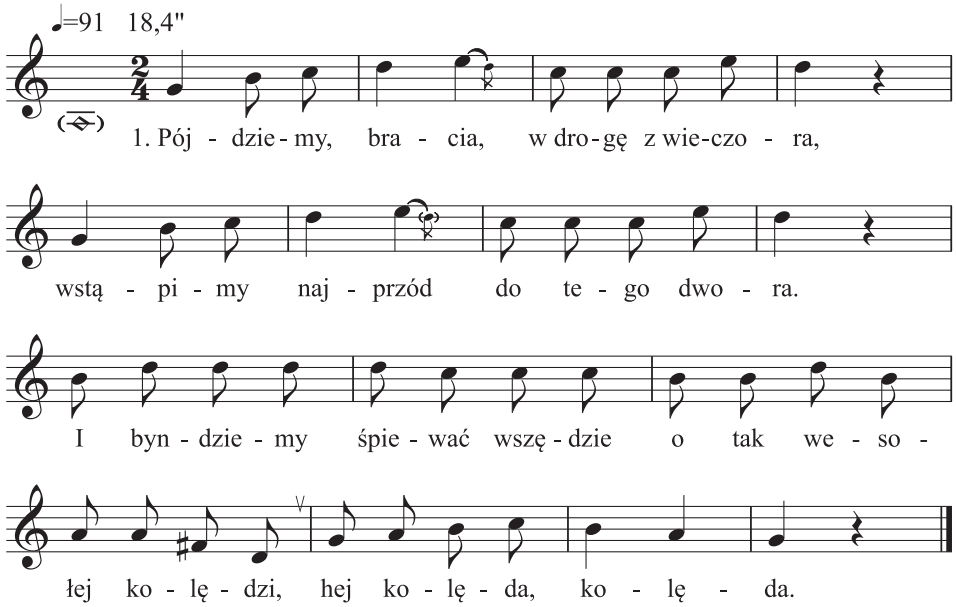
[36] Krótszą wersję tej relacji zob. B. Maksymiuk, *op. cit.*, s. 224 (nr 4d).

22. *Po wieczerzy idziemy holukać*
Korytniki 1985. Opowiada Stefania Rachwał [SR], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 439A.

[SR] *Ja nie wiem, czy pan pamięta, u nas tera* [tego] *ni ma. Przódy jak sie po wieczerzy chodziło sie na pole i tak: „U, u" – Gdzie ten głos sie odezwie. Jak ten głos sie odezwał tu, abo tu, abo tu, o, ja tam sie wydam.*
[JB] Jak się nazywało to pokrzykiwanie?
[SR] *Jak to na Wilie było, wieczór po kolacji.*
[JB] „Holuka " mówiło się?
[SR]*Tak, holuka, tak o – idziemy holukać.*

23. *Pójdziemy, bracia, w drogę z wieczora*[37]
Zalesie 1994. Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], TN UMCS 915A/3.

[JSz] *To je doroczna kolęda kolędników.*
[FSz] *Jak kólędnicy chodzili popod okna, spiewali:*



1. *Pójdziemy, bracia, w drogę z wieczora,*
wstąpimy najprzód do tego dwora.
I byndziemy śpiewać wszędzie o tak wesołej kolędzi,
hej kolęda, kolęda.

[37] Tekst ma liczbe warianty, poczynając od XVI wieku, zob. Bart PANLub 1 pod numerem nr 110; Szym PANPodl 1 pod numerem 0024ABC.

2. *A za kulęde podziękujemy,*
jak nam nie dadzą, to odejdziemy.
I będziemy rozgłaszali, że tu skąpcy nic nie dali,
hej kolęda, kolęda.
3. *Jakoś ci bracia o nas nie dbają,*
że nas na dworze długo trzymają.
Odzież na nas bardzo licha, a niektóry ledwie dycha,
hej kolęda, kolęda.

24. O chodzeniu *dziadów* na Boże Narodzenie

Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 915A/9.

[JB] Czy był dziad między kolędnikami?

[FSz] *To chódziły ósobno, takie „dziady" poprzybirane.*

[JB] W czasie Bożego Narodzenia?

[FSz] *W czasie Bożego Narodzenia.*

[JB] A niech pani powie, kto się przebierał za „dziadów"?

[FSz] *To najlepszy filozóf był za dziada, taki gość, co umiał gadać. Przyszyd nie raz, nó ży faktycznie, był i poszyd, ja sie późnij dowiaduje, kto to był. On mówi ten i ten. Ja mówie, to gdzież ja była go poznała.*

[JB] Sąsiad?

[FSz] *Tak, tak. Taki dryg i taki, no mówię panu, ży no ni było jak. A my tó mamy takigo kólega w Chórzowi. Jan Forębski, w Chórzowie mieszka. On tu był teraz z żonom, z córkom, wnuczkóm. I on jak tu prziżdżał do nas na święta, no to, prosze pana, to ja już nie wiem, co mówić, co to był za dziad! Ach, gdyby ón się tu zjawił. Chodził ksiądz po kólędzi i był tam u brata, Bronka, na doli. Mąż tam akurat był u jednego sąsiada i mówi: jeszcze ktoś tam cióngnie, pójdziemy tam. No przeszedł, na ładni tego, mówi, pó rusku umi, pó niemiecku umi. Ksiądz mówi, co to za dziad, jaki to dziad? A ten dziad mówi: Prosy, ja – pokazuji dowód. Oni patrzó – dowód z Chorzowa* [śmiech]. *To mówio "o, co to jest? Jak zaczął gadać, jak on odgrywał dziada, to ni ma...*

[JB] Co on robił właściwie? Komu, o czym mówił?

[FSz] *O wszystkim ópowiadał, o tym, jak sie Pan Jezus narodził, takie różne rzeczy i różne takie inne i takie no... Takiego miał gadanego, że naprawde, ten Jasiu.*

[JB] Czy on to kierował do gospodarza, czy do dziewcząt, czy do chłopców?

[FSz] *Do dziewcząt i do chłopców. On z każdym miał temat.*

[JB] Dostawał za to coś?

[FSz] *Nie, to dzie to tego.*

[JB] Częstowali go czymś?

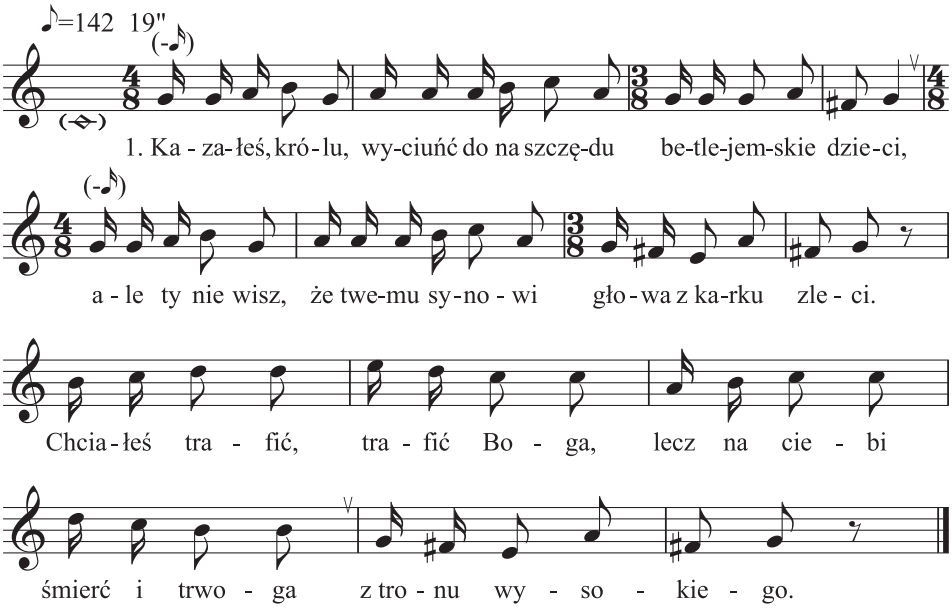
[FSz] *Częstowali, no tak.*

[JB] W co on się ubierał? Czy on się czymś przepasywał?

[FSz] *A taki długi miał ten...Przypasał si tutaj – powrósłym.*
[JB] Czym?
[FSz] *Powrósłym.To z laskóm szedł, to worek na plecach tam taki, taki ᵘo.*
[JSz] *Taki miał duży różaniec z kasztanów.*
[JB] I co? Zadawał dzieciom odmawianie różańca?
[JSz] *Nie, tego to nie robił, to dla heców tylko był taki.*
[FSz] *Tak, żartował.*
[JB] Kiedy pan to spotkał ostatni raz?
[FSz] *No to troche dawno to było.*
[JB] A w jakim czasie ten dziad przychodził?
[FSz] *Pó Wigilii, po Nowym Roku, w czasi Bożego Narodzenia.*

25. Jak wyglądało widowisko herodowe w Zalesiu
Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 915A/4-6.

[JB] Proszę pani, a czy jest zwyczaj chodzenia kolędników jeszcze teraz?
[FSz] *U nas tak już teraz nie bardzo, oj, przedtem, co to było z tymi kólędnikami. Składali życzenia, przychódzili do domu, odgrywali te scene.*
[JB] Czy pan to może krótko przypomnieć?
[JSz] *No to przyszed Rycerz pierwszy i mówił:*
– *„Ja jestem sługa pana możnego, prosze o tron dla niego.” No Król wchodzi i mówi:*
– *„Ja jestem Król Herod drugi, one wszystkie moje sługi, jestem pan świata całego, wszystki... moje sługi.”*
Dalej mówił, żeby zawołać Żyda, pirszegó Żyda:
– „Żydzi, powiedz mi, dzie się narodził Mesjasz?”
A ten odpowiada mu:
– *„Buk się narodził w lesi.”*
[FSz] *Tak po żydowsku mów. Nie umisz mówić po żydowsku?* [śmiech]
[JSz] *W lesi. Ale powidz Żydzi...*
[FSz] *Robili z niego cebrzyczki, maśniczki. No, jak Żyd mówił?* [śmiech]
[JSz] *Potem tyn dalej krzyknął na tegó Rycerza, żeby uderzył Żyda, by mówił prawde. Żyd mówi, że sie narodził w Betlejem mieści. Ale późnij tamw końcu mówi tak:*
– *„Ale ja starego Pana Boga jak należy umi, ale takiego maleńkiego ja jeszcze nie rhozumi.” I poszed. No, zawołać drugiego. Przyszedł i powiedział, prawde powiedział. Chwycili tego Żyda i pówiedział prawdę.* [Herod] *mówi: – „Idźci, wycinajci wszystki dziatki.” Dał policenie, wszystkie poszli ten rozkaz wypełnić. No to wycieli. A potem przychodzó, mówió, że rozkaz, panie, wykonany. No, wszystkie wycinajcie dziatki, Herod mówił: „No a nad moim synem litości nie miejci”.*
[FSz] *No to tak było do rymu jakóś.*
[JSz] *Tak. Później przyszed, wykonali rozkaz, przyszed i mówi... Wchodzi Anioł, śpiewa mu:*

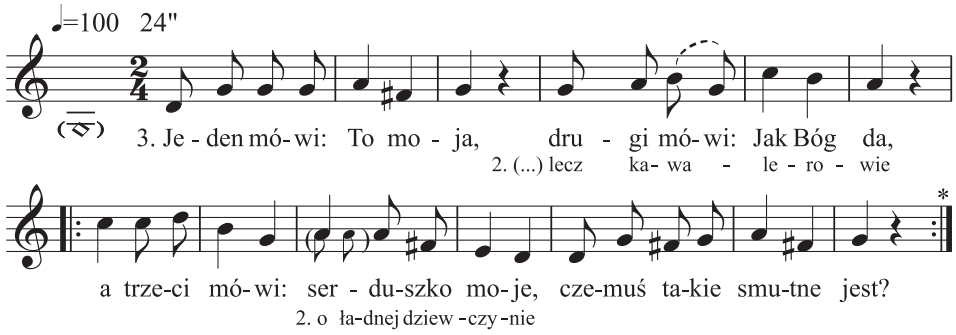


Kazałeś, królu, wyciuńć do na szczędu betlejemskie dzieci[38]*,*
ale ty nie wisz, że twemu synowi głowa z karku zleci.
[FSz, JSz] *Chciałeś trafić, trafić Boga,*
lecz na ciebi śmierć i trwoga
z tronu wysokiego.
[JSz]*Ten później zrozumiał, co zrobił i tak z pokoro* [...] *aż przyszła Śmierć.*
[FSz] *Głowę mu ścięła.*
[JSz] *A Diabeł zaraz wziął i mówi, jak on to powiedział?*
„Idź do piekła, boś ty brzydki.” "O.
[FSz] *Królu, za twe zbytki, idź do piekła, boś ty brzydki.*
[JSz] *Tak, za twe zbytki, idź do piekła, bo ty brzydki.*
[JB] To ilu razem przychodziło po kolędzie?
[JSz] *No to było ich tak:*
[FSz] *Dwa Rycerze.*
[JSz] *Dwu Rycerzy, Król – trzy, Anioł – cztery, Żyd – pięć, Diabeł – sześć, a Śmierć – siedem.*
[JB] Czy to byli chłopcy, czy dziewczyna była między nimi?
[FSz] *Chłopcy.*
[JB] A Anioła kto odgrywał?
[FSz] *Też taki chłopak.*
[JB] A do kogo przychodzili?
[FSz] *Szli numer w numer.*

[38] Pieśń *Kazałeś królu* ma wiele zapisanych wariantów, zob. ich zestawienie w Bart PANLub 1 s. 342-343 (nr 228) oraz Szym PANPodl 1 nr 0227.

26. Po przedstawieniu śpiewaliśmy dla dziewcząt[39]**:** ***Trzej ptaszkowie siadali***

Krasiczyn 1988. Opowiada i śpiewa Bogdan Prokopski [BP], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 491A/30.



* Transkrypcja melodii na podstawie 3 zwrotki

[BP] *Po przedstawieniu* [herodów] *śpiewaliśmy dla dziewcząt. Tylko początku tego nie moge złapać:*

1. [Z tamtej strony jeziora
stoi lipka zielona,
a na tej lipce, na tej zielonej]
trzej ptaszkowie siadali.
2. *Nie byli to ptaszkowie,*
lecz kwalerowie.
Mówili sobie o ładnej dziewczynie,
która im sie spodobie,
mówili sobie o ładnej dziewczynie,
która im sie spodobie.
3. *Jeden mówi: To moja,*
drugi mówi: Jak Bóg da,
a trzeci mówi: Serduszko moje,
czemuś takie smutne jest,
a trzeci mówi: Serduszko moje,
czemuś takie smutne jest?
4. *Jakże nie mam smutną być,*
za starego każą iść.
Zasmuciło się serduszko moje,
nie mogę go otulić,
zasmuciło się serduszko moje,
nie mogę go otulić.

[39] Ta część zwyczajowego przedstawienia *herodów* na Lubelszczyźnie nosi nazwę *okolędowanie panny*; śpiewano pieśni zalotne: *Stawam przed tobą we złocie; Koło ogródeczka bieżąca wodeczka; Chodź, Marysiu, po ogrodzie* i inne, por. zapis z Puszna Godowskiego w Bart PANLub 1, s. 319-333.

[JB] Czy panna płaciła coś za to? Czy dawała jakieś prezenty?
[BP] *Płaciła.*
[JB] Czym?
[BP] *Pieniądzmi.*
[JB] Ile to pasowało dać?
[BP] *No to tak ile która tam dała. Żyd tam jej życzenia złoży, ona tam później coś dała tam do tego.*
[JB] A coście robili z tymi pieniędzmi, co się zebrało?
[BP] *Część myśmy dawali na kościół, a część, to co myśmy wpłacali, bo trza było co roku jakieś nowe stroje, tam coś dokupić, no to sie zwracało te pieniądze później, i część jeszcze zostawało każdemu do podziału, ile tam.*

27a. Żartobliwe życzenia Żyda dla panny: *Życzę panience na ten roku przyszłego*
Krasiczyn 1988. Bronisław Majchrowicz, TN UMCS 491A15.

[recytuje:]
Życze panience na ten roku przyszłegó
chłopca ładnego i bógategó.
Żeby jad małó z cebulki z bobém,
żeby szie z panią nie wlekło do grobem
i żeby nie wpadło w żadne chorobe.

27b. *Życzę panience na ten Nowy Rok*
Krasiczyn 1988. Mężczyzna NN, TN UMCS 491A/8.

[recytuje:]
Życze panience na ten Nowy Rok,
żeby panience coś siadło na bok,
żéby ciążyło na każdy krok,
a piękne było jak stary smok! [śmiech] *To Żyd mówił.*

27c. Przemowa noworoczna Żyda: *Bób, buk, Bóg*
Krasiczyn 1988. Bogdan Prokopski, TN UMCS 491A/11.

Bób, bu bu bu, buk, Bóg –
w żłobie leży,
odkąd sie raduje, świat sie weseli,
niebo od...uje
monarcha wieczny, khól nad khólami,
leży mała wiązka siana między bydlętami.
A cóż to za przyczyna,

że ta stajenka tak przecudnie przybrana?
Życze wam państwu, ażebyście ten Nowy Rok
szczęśliwie phowadzili,
dhugi doczekali,
a po skończonym życiu
po mojéj krzywej palicy
do nieba sie dostali!

28. Kolędowanie Żydom

Krasiczyn 1988. Opowiadają Bronisław Majchrowicz [BMa], Bogdan Prokopski [BP], rozmawia ks. Stanisław Bartmiński [SB], TN UMCS 491A/11.

[BMa] *Proszy księdza, my jak chodzili po kolędzie, a na Leonczynie było trzydzieści Żydów*[40]*. A ja był za Żyda i ja musiał odgrywać, tak. Bo ten Diabeł to on wiedział, ojciec jego przytrzymywał tam* [Żydów]*. I diabył z Żydym tylkó rola była taka ich, taka najśmiszniejsza. To on mówi do mnie: – „Pamiętaj, żybyś tam odgrywał, ile na ciebie stać." I ja tam cuda wyprawiał! A tam trzydzieści Żydów było! A jak pies zaczoł ujadać i ktoś tam mówi: – „O, pewni ukrajińska." Bu tam bywało i ukrajińska chudziła si milicja gościć.*

[BP] *A to za czasów okupacji nimieckiej, tak?*

[BMa] *Nimieckiej, tak. Ja jagem zaczoł tam krzyczyć: – „Giestapo, giewałt! Giestapo! Giewałt, giestapo!" A co oni sobi tam pomyśleli?!*

[SB] A pan wiedział, że oni tam są, czy pan nie wiedział?

Skąd! Tam nikt nie wiedział. Tam pudejrzenia były, ale my o tym absolutnie nic ni widzieli! [...] *Bo tam byli dziwczęta, te dziwczęta, my za tymi dziwczętami uganiali, tu oni du żłobu, my za nimi.* [śmiech]. *I tego, ja nie wiedział, on wiedział. I tam my udgrywali, dwa razy. Ot i wszystkim dziwczętom my kulędowali i winszowali my, Żyd winszował. I kulędowali my dwa razy. Tu nam si upłaciłu tam za cały noc.*

29. *Chcesz wyjść za mąż, siadaj na krzesło księdza*

Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 915A/4.

[JB] A jak były w domu panny na wydaniu? Czy do nich jakoś się specjalnie wtedy kierowało słowo, życzenie, pieśń?

[FSz] *A, o życzyli tym pannom, pewnie.*

[JSz] *No tak, tak. Do panien się odnosiło, szczególnie do panien to, jak ksiądz chodził po kolędzie, po Bożym Narodzeniu, to czekały w domu, jak ksiądz wstani, która pierwszo usiądzi na to krzesło, co ksiądz.*

[40] Opowiadał o tym ks. S. Bartmiński, zob. M. Łaszkiewicz, *op. cit.*, s. 203.

[FSz] *Tak. A ksiądz sam ksiądz Dudek*[41]*, to je sam sadzał. Złapał krzesło i sadzał na to krzesło* [śmiech]. *Taki był pódobny do pana profesora, ksiądz Dudek.*

[JSz] *I wstawał i mówił tak: No, Krysiu, siadaj, to jak chcesz wyjść za mąż, to siadaj pierwsza na to moje krzesło.*

[FSz] *Na moje krzesło. No co, nie wydała się zaraz?*

[JSz] *Wydała. Tak, wyszła za mąż.*

IV. KOLĘDY BOŻONARODZENIOWE – kościelne i cerkiewne

30. Pierwsza kolęda śpiewana w czasie Wigilii[42]: *Wśród nocnej ciszy*[43]

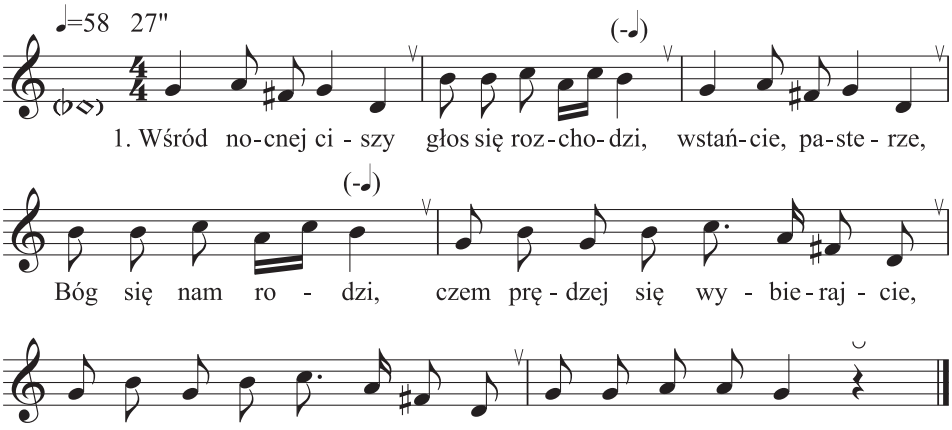
Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 915A/1.

[JB] Co się śpiewa na Wigilię pierwsze?

[FSz] *Wśród nocnej ciszy.*

[JB] Proszę bardzo, zacznijmy od tego, niech pani uprzejmie zaśpiewa.

[FSz, JSz]



1. *Wśród nocnej ciszy głos się rozchodzi,*
wstańcie, pasterze, Bóg się nam rodzi,
czem prędzej się wybierajcie,
do Betlejem pospieszajcie
przywitać Pana.

[41] Ks. Dudek był wikarym parafii krasiczyńskiej.

[42] Wykonawcy uważają, że tę kolędę zaśpiewa się jako pierwszą. Według relacji Zuzanny Sus (zob. J. Bartmiński, B. Maksymiuk-Pacek, A. Michalec, *op. cit.*, s. 202 nr 16) podobnie było w czasie wigilii w krasiczyńskim zamku księcia Sapiehy.

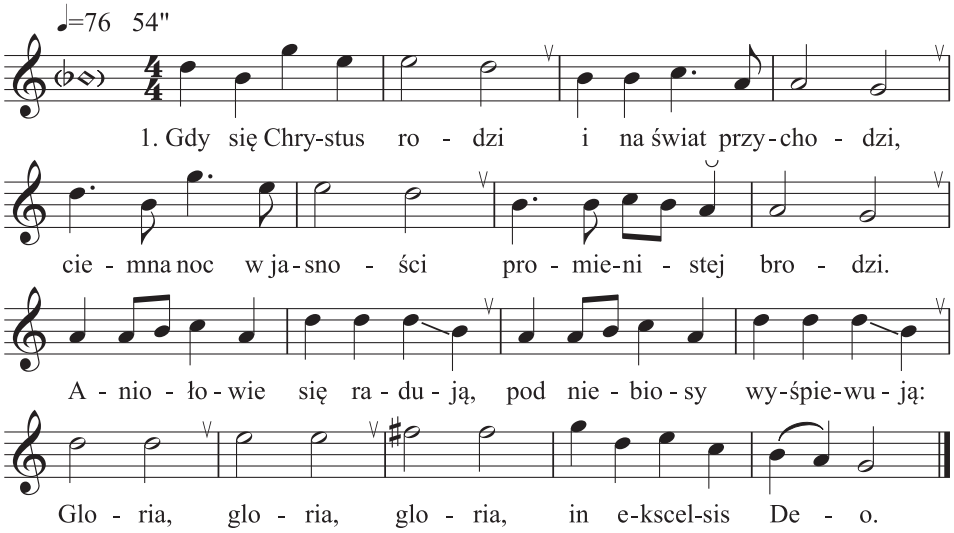
[43] To najbardziej popularna, choć nie najstarsza polska kolęda; w Bart PANLub 1, s. 111, pod numerem 21 odnotowano jej 30 wariantów, poczynając od kantyczki Mioduszewskiego z roku 1853 (M. M. Mioduszewski, *Dodatek do pastorałek i kolęd*, Lipsk 1853); por. też Szym PANPodl 1 nr 0099.

2. *Poszli, znaleźli Dzieciątko w żłobie,*
wszystkiemi znaki danemi sobie,
jako Bogu cześć oddali,
a witając, zawołali
z wielkiej radości.

3. *Ach, witaj, Zbawco, z dawna żądany,*
cztery tysiące lat wyglądamy.
Na Ciebie króle, prorocy
czekali, a Tyś tej nocy
nam się objawił.

4. *I my czekamy na Ciebie Pana,*
a skoro przyjdziesz na głos kapłana,
padniemy na twarz przed Tobą,
wierząc, żeś jest pod osobą
chleba i wina.
[JB] To się śpiewa też w kościele, prawda?
[FSz] *Tak. To się śpiewa.*

31. ***Gdy się Chrystus rodzi***[44]
Śliwnica 1988. Grupa kolędników, TN UMCS 491A/15.



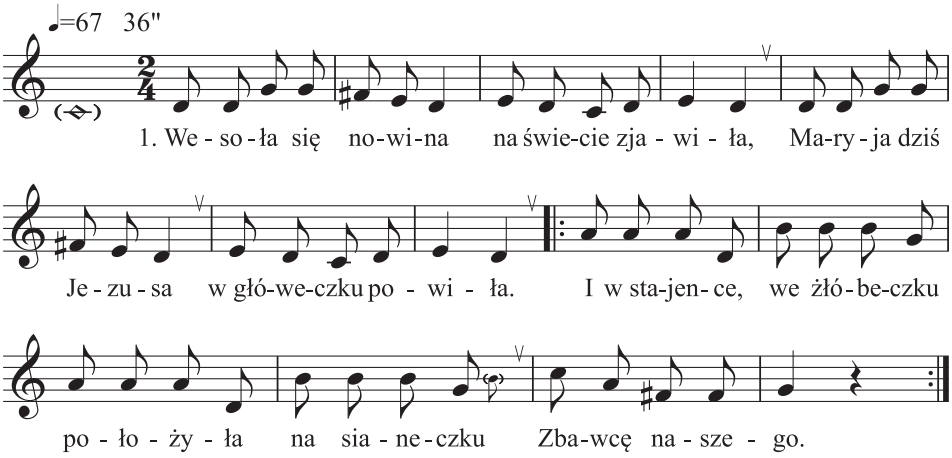
Gdy się Chrystus rodzi
i na świat przychodzi,

[44] Kolęda ma bogatą dokumentację tekstową od roku 1818, zob. warianty w Bart PANLub 1, s. 320 nr 197.

ciemna noc w jasności
promienistej brodzi.
Aniołowie się radują,
pod niebiosy wyśpiewują:
Gloria, gloria, gloria
in ekscelsis Deo.

32. *Wesoła się nowina na świecie zjawiła*

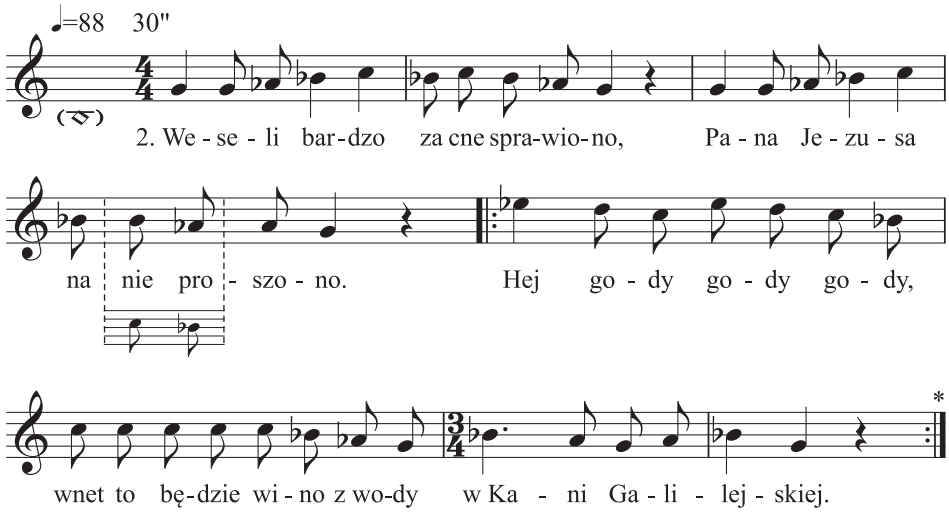
Zalesie 1994. Franciszka Szuban, Józef Szuban, TN UMCS 915A/18.



1. *Wesoła się nowina na świecie zjawiła,*
Maryja dziś Jezusa w główeczku powiła.
I w stajence, we żłóbeczku położyła na sianeczku
Zbawcę naszego,
i w stajence, we żłóbeczku położyła na sianeczku
Zbawcę naszego.
2. *Pobiegli tam czem prędziej niebiescy duchowi*
usłuchać Dzieciąteczko mali pastuszkowi.
Chwałę Bogu wyśpiewują, nam Go szukać rozkazują
w Betlejem mieście,
chwałę Bogu wyśpiewują, nam Go szukać rozkazują
w Betlejem mieście.
3. *Pasterze się takiego śpiewania przelękli,*
i myśląc, że świat goré, na kolana klękli.
O, prostacy nierozumni, pójdźcie do mnie, gdyście u mnie,
a przypatrzci się,
o, prostacy nierozumni, pójdźcie do mnie, gdyście u mnie,
a przypatrzci się.

33. ***Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy***[45]

Zalesie 1994. Franciszka Szuban, Józef Szuban, TN UMCS 915A/19.



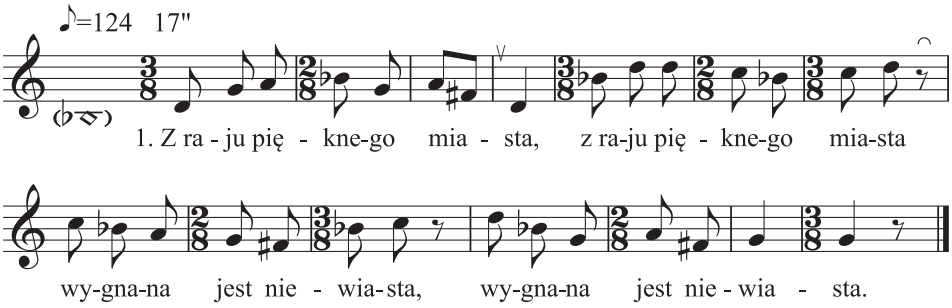
* Transkrypcja melodii na podstawie 2 zwrotki

1. *Mesyjasz przyszedł na świat prawdziwy*
   i prorok zacny wielkiemi dziwy,
   który przez swoje znaki dał ludziom wina smaki
   w Kani Galilejskiej,
   który przez swoje znaki dał ludziom wina smaki
   w Kani Galilejskiej.
2. *Weseli bardzo zacne sprawiono*,
   Pana Jezusa na nie proszono.
   Hej gody, gody, gody, wnet to będzie wino z wody
   w Kani Galilejskiéj,
   hej gody, gody, gody, wnet to będzie wino z wody
   w Kani Galilejskiej.
3. *Panna Najświętsza, gdy to ujrzała,*
   oblubieńcowi dogodzić chciała.
   Prosiła swego Syna, by uczynił z wody wina
   w Kani Galilejskiej,
   prosiła swego Syna, by uczynił z wody wina
   w Kani Galilejskiej.

[45] Kolęda znana od XVII wieku, notowana w kantyczce Mioduszewskiego 1843 (*Pastorałki i kolędy z melodyjami, czyli piosnki wesołe ludu w czasie Świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane,* zebrał M. M. Mioduszewski, Kraków 1843), obecna w obiegu ludowym; por. np. warianty w Szym PANPodl 1 nr 0137AB.

34. *Z raju pięknego miasta wygnana jest niewiasta*[46]

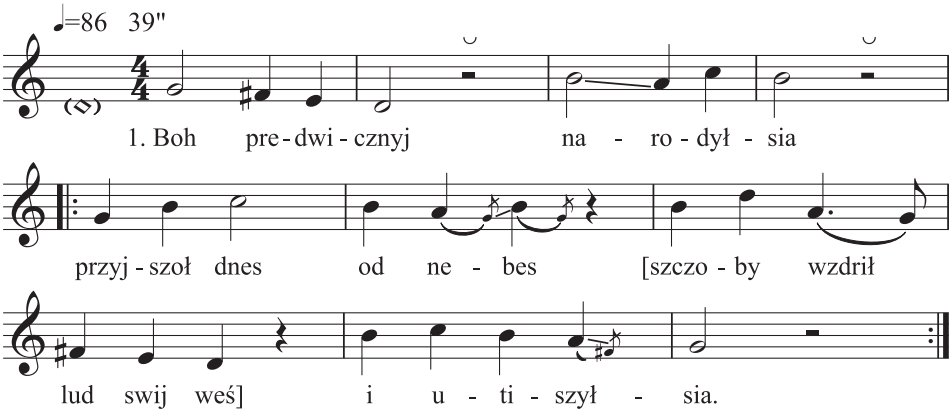
Zalesie 1994. Franciszka Szuban, Józef Szuban, TN UMCS 915A/26.



1. *Z raju pięknego miasta,*
   z raju pięknego miasta
   wygnana jest niewiasta,
   wygnana jest niewiasta.
2. *Dla jabłka skuszonego,*
   dla jabłka skuszonego,
   przez węża podanego,
   przez węża podanego.
3. *Wędrujże, Ewo, z raju,*
   wędrujże, Ewo, z raju,
   bo cię tu dobrze znają,
   już cię tu dobrze znają.

35. *Boh predwicznyj narodyłsia*[47]

Krasiczyn 1984. Stefania Rachwał, TN UMCS 407A/38.



[46] Jest to XVII-wieczna przeróbka świeckiej (swawolnej) pieśni *Jechał chłop do miasta, spadła mu z wozu niewiasta,* podana *w Symfoniach anielskich* z roku 1630; liczne warianty zestawiono w Bart PANLub 1 s. 364 (pod numerem 255) oraz Szym PANPodl 1 nr 0092ABC.

[47] Warianty zob. O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 35: Przemyskie, Kraków 1891, s. 16 nr 3, s. 21 nr 12.

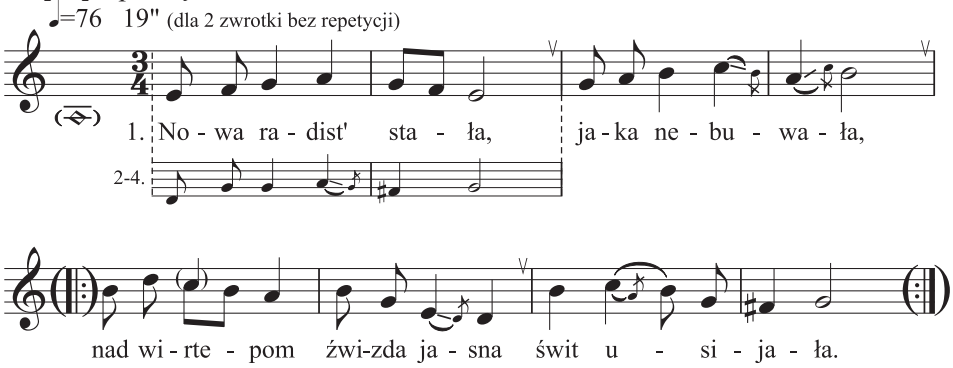
1. *Boh predwicznyj narodyłsia,*
   pryjszoł dnes od nebes,
   [szczoby wzdrił lud swij weś]
   i utiszyłsia.
2. *W Wyflejemi narodyłsia*
   Mesyjasz, Chrystos nasz
   i Pan nasz dla wsich nas
   nam narodyłsia,
   Mesyjasz, Chrystos nasz
   i Pan nasz dla wsich nas
   nam narodyłsia.
3. *Trije cary, de idete?*
   Idemo do mista,
   de Diwa Preczysta,
   Syna zrodyła,
   idemo do mista,
   de Diwa Preczysta,
   Syna zrodyła.

To jest kolęda!

36a. ***Nowa radist' stała, jaka ne buwała (I)***

Korytniki 1984. Opowiada Józefa Lambora [JL], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407B/11.

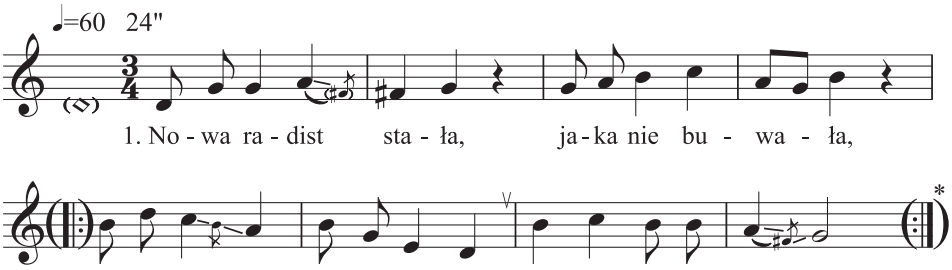
[JB] Co to za pieśń, którą pani śpiewać będzie?
[JL] *To je ruska.*
[JB] To jest szcządrówka czy kolęda?
[JL] *Kulęda. Kulęda.*
[JB] Czy z kantyczki czy z pamięci?
[JL] *Z pamięci.*



1. *Nowa radist' stała, jaka ne buwała,*
   nad wirtepom źwizda jasna świt usijała.

2. *De Chrystos rodywsia, z Diwy wopłatywsia,*
   jak czyłowik pełenamy ubohu powiłsia,
   jak czyłowik pełenami ubohu powiłsia.
3. *Tobi sia molity i Tebi prosyty,*
   szczobyś nam dał w swojim carstwi na wik wików żyty,
   szczobyś nam dał wswojim carstwi na wik wików żyty.
4. *Skaży prawo tody, de w to wirnyj wody,* [?]
   tam zi mnoju pred Toboju stanut wsije liudy,
   tam zi mnoju pred Toboju stanut wsije liudy.

36b. ***Nowa radist stała, jaka nie buwała (II)***
Zalesie 1994. Stanisław Chachura, TN UMCS 913B/25.

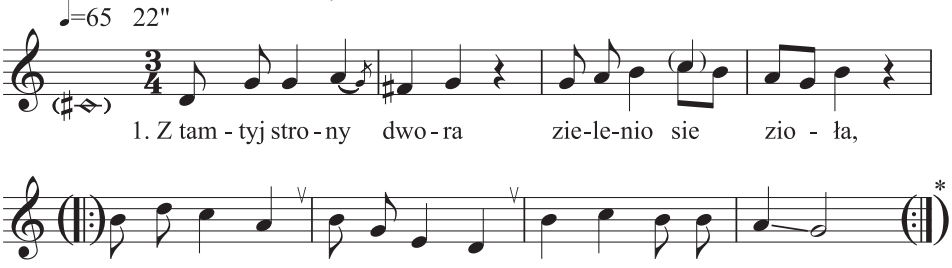


* Repetycja tylko w 2 zwrotce

1. *Nowa radist stała, jaka nie buwała,*
   nad wertepom zwizda jasna switło rozsijała.
2. *De Chrystos rodyłsia i u nebi skryłsia,*
   jak czołowek w połonyne uboho powyłsia,
   jak czołowek w połonyne uboho powyłsia.

KOLĘDY DOMOWE I PASTORAŁKI

37a. ***Z tamtej strony dwora zielenią się zioła (I)***[48]
Zalesie 1994. Stanisław Chachura, TN UMCS 913B/24.



* Repetycja w zwrotkach: 3, 5, 7

[48] Liczne warianty tekstów nr 37a-c odnotowano w Bart PANLub 1 pod numerem 81, poczynając od XVII wieku. Nadto: Bart KolKra s. 279.

1. *Z tamtyj strony dwora zielenio sie zioła,*
   wyszła, wyszła Panianeczka z nibieskiego dwora.

2. *Tamtędy chodziła, wianki sobie wiła,*
   pierszyj wianek Jezusowi na głowe włożyła.

3. *W drugim sama chodzi, bo jej się tak godzi,*
   wolno Pannie w wianku chodzić, choć Syna porodzi,
   wolno Pannie w wianku chodzić, choć Syna porodzi.

4. *Poszła z nim na łączke, nazbirała kwieci:*
   Na ci, na ci, moji dzieci, ty cudowne kwieci.

5. *Na ci, Synu, kwieci, boś Ty moji dzieci,*
   pójdzisz, pójdzisz na sąd boski, nie za długie życie,
   pójdzisz, pójdzisz na sąd boski, nie za długie życie.

6. *Daje Pan Bóg, daje z nieba urodzaje,*
   są stodoły napełnione, jeszcze nam zostaje.

7. *Daje Pan Bóg, daje z wysokiego nieba,*
   są stodoły napełnione anielskiego chleba,
   są stodoły napełnione anielskiego chleba.

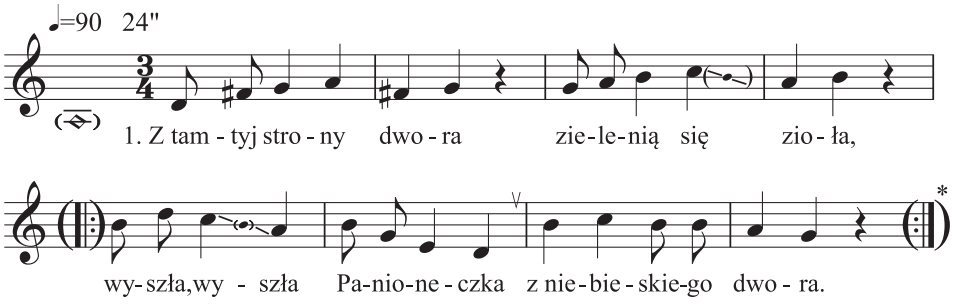
37b. ***Z tamtej strony dwora zielenią się zioła (II)***

Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB] i Beata Maksymiuk [BM], TN UMCS 915A/2.

[JB] Ale ta kolęda, o której mówiliśmy przed chwilą. Zaczyna się od tego: Z tamtej strony dwora.

[FSz] *Z tamtej strony dwora zielenią się zioła?*

[JB, BM] Tak.



* Repetycja taktów 5-8
tylko w zwrotkach 1 i 3

[FSz, JSz] 1. *Z tamtyj strony dwora zielenią się zioła,*
wyszła, wyszła Panioneczka z niebieskiego dwora,
wyszła, wyszła Panioneczka z niebieskiego dwora.
2. *Tamtędy chodziła, wianki sobie wiła.*
Pierwszy wianek Jezusowi na głowę wtłoczyła [kobieta NN dopowiada: *włożyła.*]

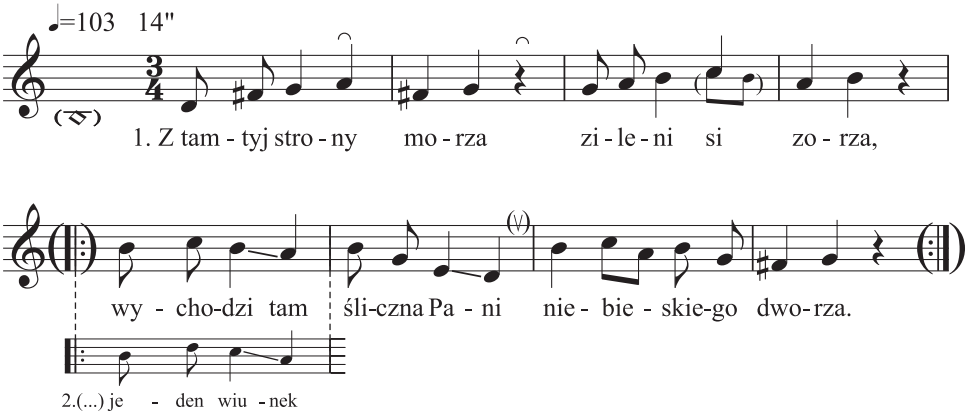
3. *W drugim sama chodzi, bo jej się tak godzi,*
wolno Pannie w wianku chodzić, choć Syna porodzi,
wolno Pannie w wianku chodzić, choć Syna porodzi.
4. *Wzięła go za rączkę, poszła z nim na łączkę.*
Nazbierała śliczne kwiecie, daje mu do rączki.

5. *Na ci, Jezu, kwiecie, boś Ty moje dziecię,*
pójdziesz, pójdziesz na sąd Boży nie za długie życie.

[JB] Czy to się śpiewało w domu czy także i w kościele?
[FSz] *Nie, to chyba w kościele nie, prawda?*
[JB] Nie słyszał pan tego w kościele?
[JSz] *Nie.*

37c. *Z tamtej strony morza zieleni się*[49] *zorza (III)*

Korytniki 1984. Opowiada Anna Hoc [AH], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/26.



1. *Z tamtyj strona morza zileni si zorza,*
wychodzi tam śliczna Pani niebieskiego dworza.
2. *W ogródku sidziała, dwa wiunejki wiała,*
jeden wionek Jezusowi na głowy wkładała,
jedyn wionek Jezusowi na główki wkładała.

[49] Tak wykonawczyni śpiewa.

3. *W drugim sama chodzi, bo Syna purodzi,*
   Syna, Syna jidynegu, Boga prawdziwegó,
   Syna, Syna jidynegu, Boga prawdziwegó.
4. *Wzieła go za rączki, poszła z nim na łączki,*
   wszyski kwiaty wyzbirała, dała mu du rączki,
   wszyski kwiaty wyzbirała, dała mu du rączki.
5. *Kwiaty wyzbirała, du rączki mu dała,*
   sama siadła jak lilija, Najświętsza Maryja,
   sama siadła jak lilija, Najświętsza Maryja.

[JB] Pani Anno, kiedy ta pieśń była śpiewana?

[AH] *O, już dawno. Jeszczy moja teściowa śpiwała, a umarła już temu bedzi zy szyździesiunt lat!*

[JB] Ale czy to było śpiewane w kościele, czy tylko w domu?

[AH] *W domu, w domu.*

[JB] A w którym czasie?

[AH] *Wy święta pu kulacji na Wigilje, na Boży Narodzeni.*

[ktoś dopowiada] *To jest pasturałka.*

[JB] To była kolęda *szczązdrówka*?

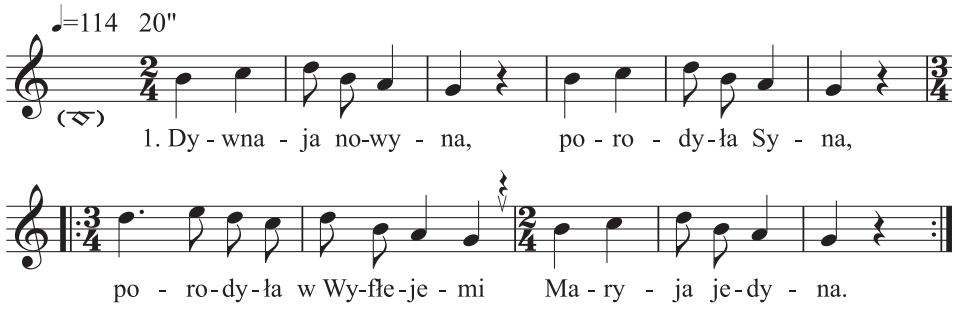
[AH] *Kulenda, kulenda.*

[JB] Skąd pani zna tę kolędę?

[AH] *To też babka nasza śpiwała.* [...] *Umarła, jak miała osiemdziesiąt sześć, a umarła jeszcze w czterdziestym trzecim roku.*

38. *Dywnaja nowyna, porodyła Syna*[50]

Korytniki 1984. Anna Hoc, TN UMCS 407B/10.

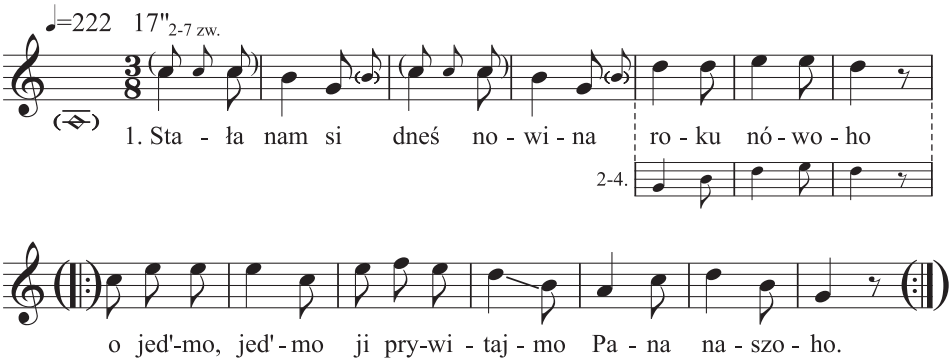


1. *Dywnaja nowyna, porodyła Syna,*
   porodyła w Wyflejemi Maryja jedyna,
   porodyła w Wyflejemi Maryja jedyna.

[50] Wariant zob. O. Kolberg, *op. cit.*, s. 21 nr 13.

2. *Ne w carskim pałati, no meży bydlaty,*
   o pustyni, o jaskini treba nam wsim znaty,
   o pustyni, o jaskini treba nam wsim znaty.
3. *Jako Diewe Iste Marija Preczysta*
   i wrażaje i śpiwaje Jemu jak newista,
   i wrażaje i śpiwaje Jemu jak newista.
4. *Na rukach trymaje, tak Jemu śpiwaje,*
   wsiemohuszczym Stworyteliem
   Jeho nazywaje,
   wsiemohuszczym Stworyteliem
   Jeho nazywaje.
5. [...]
   za Matier jedynu.
6. *O neubijennyj i niedostryżenyj,* [?]
   śpij Ty dołho, rosti skoro, mładiencze błażenyj.
7. *Ja w Tobi nadiju lubju i umiju* [?]
   hdie sam budiesz i mnie [...]
   [ne zabudu] *dobrodieju.*

39a. *Stała nam si dneś nowina roku nowoho*[51]
Korytniki 1984. Anna Hoc z zespołem kobiet, TN UMCS 407B/9.



[51] Kolęda ta ma liczne warianty polskie i ukraińskie, które zestawia i analizuje szczegółowo J. Bartmiński, zob. Bart KolKra, s. 281-282, J. Bartmiński, *Refleksy „Rozmyślania przemyskiego w folklorze pogranicza polsko-ukraińskiego*, [w:] *„Rozmyślanie przemyskie”*, *op. cit.*, s. 64-72. Obok dwóch w miarę odrębnych wersji, polskiej (zapisanej od Pauliny Osięgi w: J. Bartmiński, *Refleksy...*, *op. cit.*, s. 64-65) i ukraińskiej (zapisanej od Włodzimierza Mokrego w: J. Bartmiński, *Refleksy...*, *op. cit.*, s. 68), funkcjonuje wersja mieszana (zapisana od Józefa Michaleckiego, w: J. Bartmiński, *Refleksy...*, *op. cit.*, s. 71), będąca typowym polsko-ukraińskim „paratekstem” (w rozumieniu proponowanym w: J. Bartmiński, *Ludowe parateksty w kulturze pogranicza polsko-ukraińskiego*, [w:] *Spotkania polsko-ukraińskie. Język – Kultura – Literatura*, red. H. Pelcowa, Chełm, 2006, s. 13-40), czyli „tekstem równoległym” (J. Adamowski, *Funkcjonowanie tekstów folkloru na obszarze wschodniego pogranicza*, [w:] *Spotkania polsko-ukraińskie. Język – Kultura – Literatura*, red. H. Pelcowa, Chełm 2006, s. 75-85).

1. *Stała nam si dneś nowina roku nówoho,*
   o jed'mo, jed'mo ji prywitajmo Pana naszoho,
   o jed'mo, jed'mo ji prywitajmo Pana naszoho.
2. [Zi] *schodu sońca,* [zi] *schodu sońca try cary jedut',*
   naszemu Panu narożdienomu darunki niesuť,
   naszemu Panu narożdienomu darunki niesuť.
3. *Jedyn mu mirru, druhi kadiło, a treti złotu,*
   oj, wziały, wziały wsi try zapłatu nebesnu za tu,
   oj, wziały, wziały wsi try zapłatu nebesnu za tu.
4. *A kril i Heród ji dówiediałsie wo tej nowinie,*
   kazał wybity małyje dity po ciołym świti,
   kazał wybity małyje dity po ciołym świti.
5. *A Maryja dowidała się o tyj nowyni*
   i tam wtikała jaż do Jehyptu z Panem Jezusem.
6. *Szcześ Boże, chłopku, daj Boże, chłopku, w polu robiaczy,*
   czy ty ne widział jaku newisty dytia nosiaczy?
7. *Oj, widzieł pane, oj, widział carju, pszenycium sijał,*
   a teraz budu pałaszom rubał, coś znaty nie dał.
8. *Nadletiła brozatyła* [?] *wszystko zatmiła.*
   Panna Maryja jaż do Jehyptu z Chrystom wtikała,
   Panna Maryja już do Jehyptu z Chrystom wtikała.

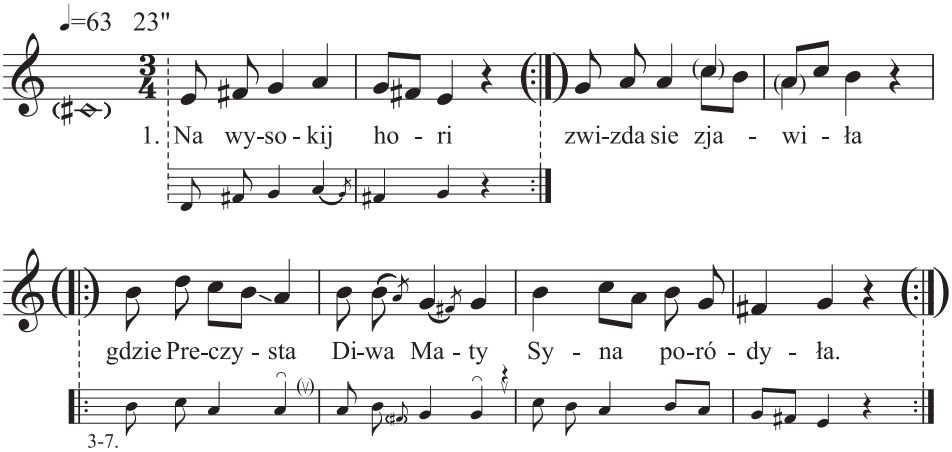
39b. Opowieść o ucieczce Matki Boskiej przed Herodem
Zalesie 1994. Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], TN UMCS 914A/20.

[JSz] *To jest taka nawiązka, że jak Matka Boska wędrowała po ziemi i tam gospodarz siał zboże. A Matka Boska pobłogosławiła i to zboże dojrzało. A ona była ścigana. Zboże szybko dojrzało i tam ścigane byli te wrogowie Pana Jezusa i Matki Boskiej. Lecieli, pytali sie, czy nie widział, jak ktoś wtedy szedł. A on mówi: – „Widziałem, widziałem."– „A kiedy?" – „Ano, jak to zboże kosiłem."*

[FSz] *To jest ta pieśń taka.*

[JSz] *Te wrogowi pomyśleli se: – „A to już bardzo dawno, nam chodzi o teraz". „ Ale to tak było sprawione, że to zboże już tak szybko dojrzało, wydało owoc i ten już zaniechał tego pościgu za Świętą Rodziną, bo sie domyślił:– „Aha, to jak teraz jest dojrzałe, jak to on siał, to kiedy to było?" A to tak sprawione byłu, że to szybko to zboże urosłu i dojrzało już, to zboże już gotowe do cięcia.*

40. ***Na wysokij hori zwizda sie zjawiła***
Korytniki 1984. Stefania Rachwał, TN UMCS 407B/8.



1. *Na wysokij hori zwizda sie zjawiła,*
   gdzie Preczysta Diwa Maty Syna poródyła.

2. *Jak ho porodyła, tak jemu śpiwała:*
   Lulaj, lulaj, mij Synuniu,bó ja budu spała,
   lulaj, lulaj, mij Synuniu, bó ja budu spała.

3. *Mamuś moja, mamu, zaczekaj hodynu,*
   a ja pidu tam do raju, prynesu pirynu,
   a ja pidu tam do raju, prynesu pirynu.

4. *Synu ty mij, Synu, de by ty to zrobył,*
   jeszcze ny ma dwi hodyny, jagyś si narodył,
   jeszcze ny ma dwi hodyny, jagyś si narodył.

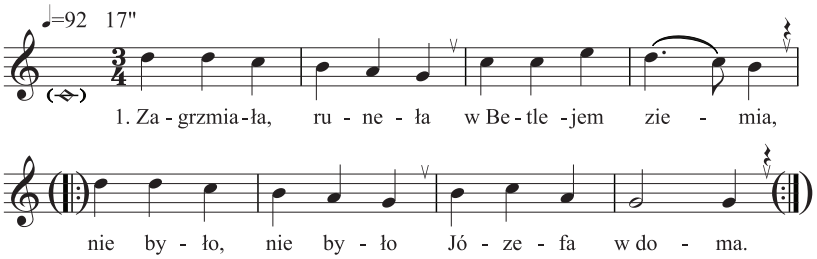
5. *Mamuś moja, mamo, szczoby ja ny zrobył?*
   Ja sutworył nebo, zemlu ji wszystkiji ludy,
   ja sutworył nebo, zemlu ji wszystkiji ludy.

6. *A tam za horoju szyroka dołyna,*
   tam pastery pasut wiłci, wysoła nówyna,
   tam pastery pasut wiłci, wysoła nówyna.

7. *Anheł skoczył z neba, stoczył boczku wina,*
   wsi pastere poczystował, jeszczy boczka piłna,
   wsi pastere poczystował, jeszczy boczka piłna.

41. ***Zagrzmiała, runęła w Betlejem ziemia***[52]

Zalesie 1994. Stanisław Chachura, TN UMCS 913B/27.



1. *Zagrzmiała, runeła w Betlejem ziemia,*
   nie było, nie było Józefa w doma.

2. *Kędyżeś, kędyżeś, Józefie, bywał?*
   W Betlejem, w Betlejem Dzieciątkum śpiewał,
   w Betlejem, w Betlejem Dzieciątkum śpiewał.

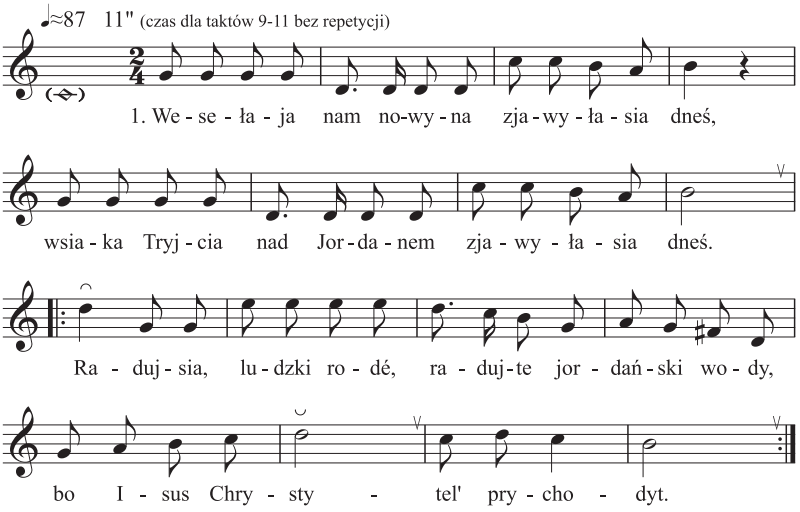
3. *Wół osioł, wół osioł przed nim klękali,*
   bo swego, bo swego Stwórce poznali.

4. *Zmiłuj sie, zlituj sie nasz wdzięczny Panie,*
   przez Ciebie, przez Ciebie nic sie nie stanie.

To kolęda krótka. Te stare piusenki są dosyć puważne, kulędy.

42. ***Weselaja nam nowyna zjawyłasia dneś***

Śliwnica 1988. Opowiada kobieta NN, rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 491A/20.



[52] W zestawieniu wariantów tekstu nr 41 w Bart PANLub 1 pod numerem 65 odnotowano liczne warianty poczynając od XVI wieku. Nadto: Szym PANPodl 1 nr 0095ABC.

Wesełaja nam nowyna
zjawyłasia dneś,
wsiaka Tryjcia nad Jordanem
zjawyłasia dneś.
Radujsia, ludzki rodé,
radujte jordański wody,
bo Isus Chrystytel' prychodyt,
radujsia, ludzki rode,
radujte z jordańskiej wody,
bo Isus Chrystytel' prychodyt.

[JB] Ale czy oni śpiewali tylko po ukraińsku, jak chodzili, czy po polsku też śpiewali?

[kobieta NN] *To po ukrajińsku. Bo to w czasie tej wigilji Jordana.*

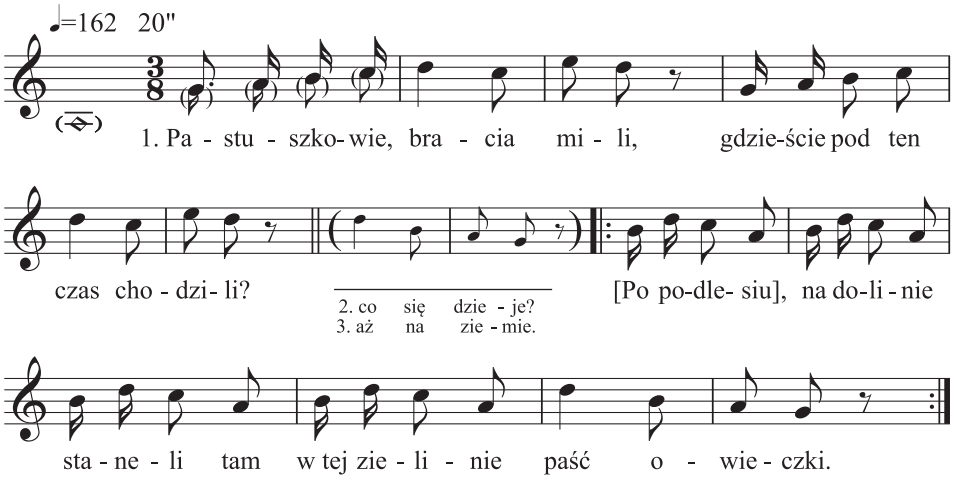
43. ***Jak była Jordań (Hospodariu, tymi światamy)***
Śliwnica 1988. Kobieta NN, TN UMCS 491A/23.

Jak była Jordań, to opowiadali przecież tak: To procesja szła z kościoła i tam ta cerkwia była tutaj jak te szuwary, no ji tu szli późni na San. Krasiczyn – wszyski, bu to święto i razym si sputykali i ksiądz polskij i ruski szli razem na San i święcili wode.

[Recytuje:]

Huspudariu, tymy światamy,
tymy Rużdestwom Chrystowym,
szczoby wam sia tak stało, jak my tut skazały:
Wam i nam błahodat' wossijaje nad wamy.
Buwajte zdurowyj
w harazdi majtes',
a nas za dobre słowo
wsehda spomynajte.

44. *Pastuszkowie, bracia mili*[53]
Korytniki 1984. Anna Hoc, TN UMCS 407A/27.



1. *Pastuszkowie, bracia mili,*
gdzieście pod ten czas chodzili?
[Po podlesiu]*, na dolinie*
staneli tam w tej zielinie
paść owieczki,
popod lasem, na dolinie
staneli tam w tej zielinie
paść owieczki.

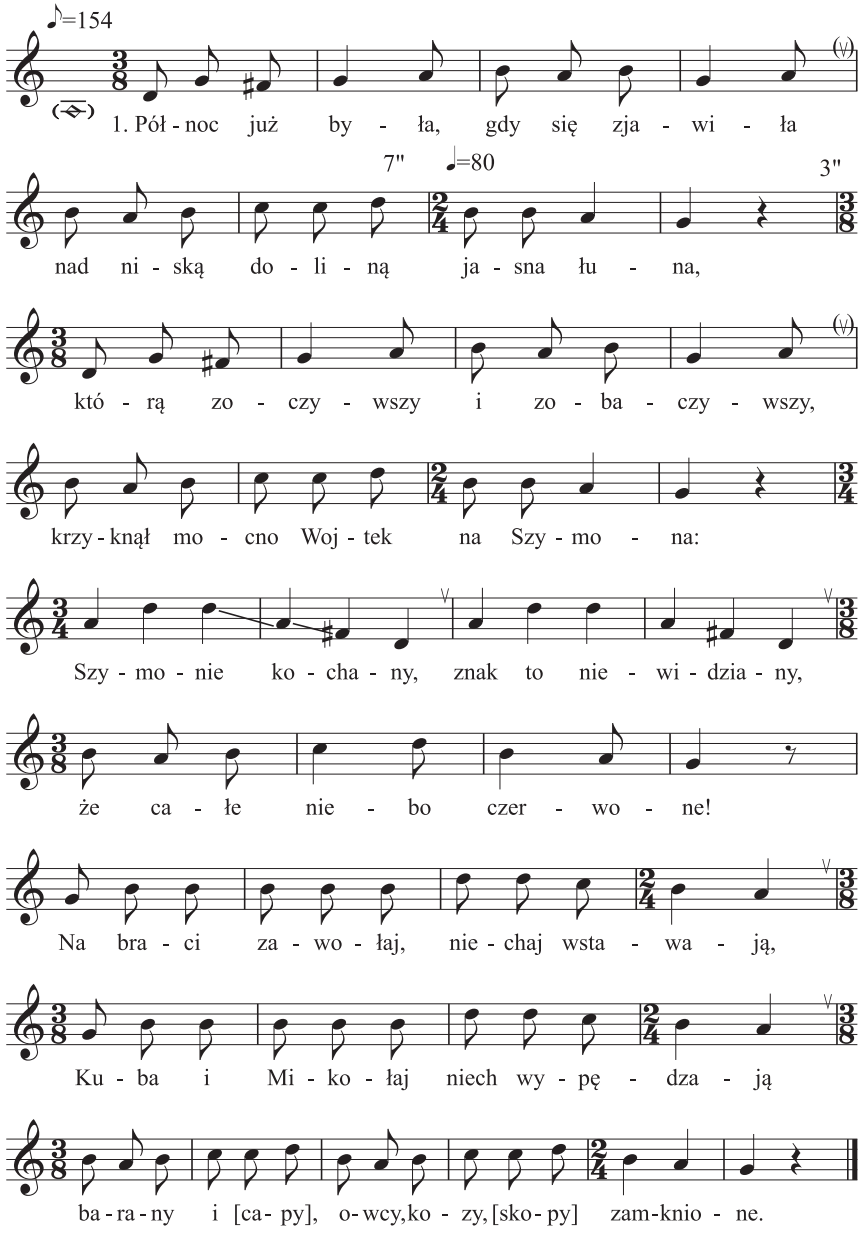
2. *A gdy północ nadchodziła,*
z nieba jasność oderzyła,
co się dzieje?
[AH] *Czekaj, jak to dalij. Widzi pani, jużem zapomniała.* [...]
[...] *sie śmieje,*
zapieła sie [?] *stajeneczka,*
rozśmiała sie Dzieciąteczka:
Ha ha ha ha!

3. *A Kuba wylaz na budy*
i strącił Walkowi dudy
aż na ziemie.

[53] Warianty: Szym PANPodl 1 nr 0100AB.

45. *Północ już była, gdy się zjawiła*[54]

Zalesie 1994. Franciszka Szuban, Józef Szuban, TN UMCS 915A/20.



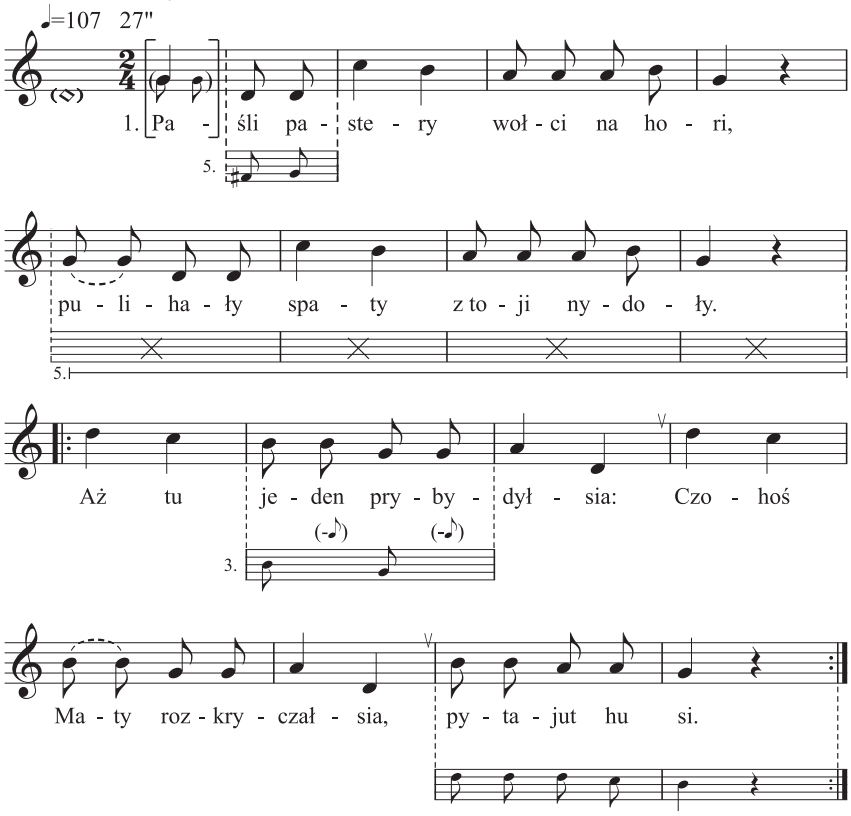
Północ już była, gdy się zjawiła
nad niską doliną jasna łuna,
którą zoczywszy i zobaczywszy,

[54] Warianty: Szym PANPodl 1 nr 0098.

krzyknął mocno Wojtek na Szymona:
Szymonie kochany, znak to niewidziany,
że całe niebo czerwone!
Na braci zawołaj, niechaj wstawają,
Kuba i Mikołaj niech wypędzają
barany i [capy]*, owcy, kozy,*[skopy] *zamknione.*
Na te wołania z smacznego spania
porwał się Stach z Grześkiem i spadł z broga.
Maciek truchleje, od strachu mdleje,
woła: Uciekajcie, ach, na Boga!
Wojtek żebro złamał, Stach na nogę chromał,
bo ją w kolanie wywinął.
Oj, oj, oj dlaboga – Pawełek woła,
uciekajcie prędkó, goré stodoła,
Pogorzały szopy i pszeniczny snopy, [jam zginół].

46. ***Paśli pastery wołci na hori***

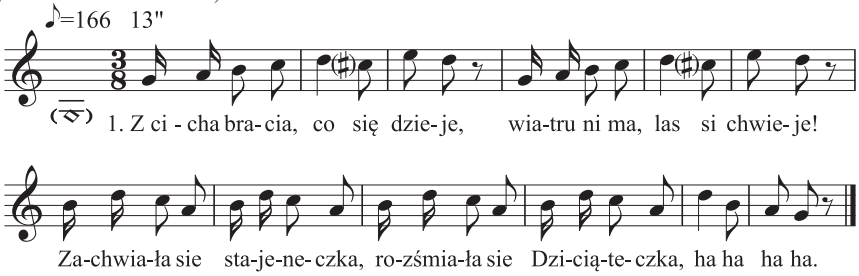
Śliwnica 1988. Mężczyzna NN, TN UMCS 491A/18.



1. [Paśl]*i pastery wołci na hori*
   pulihały spaty z toji nydoły.
   Aż tu jeden prybudyłsia:
   Czohoś, Maty, rozkryczałsia,
   pytajut hu si,
   aż tu jeden prybudyłsia:
   Czohoś, Maty, rozkryczałsia,
   pytajut hu si.
2. *A nasz Michałysku, szczo spał na dachu,*
   liz pu drabini i wpał du strachu, [?]
   aż donyni ni do łycha [?]
   Michajło bidnyj kalika,
   bo toho zypchnuł,
   aż donyni nie do łycha [?]
   Michajło bidnyj kalika,
   bo toho zypchnuł.
3. *Jak piszły do szopy, zaczeły hraty,*
   a nasz Michałysku chótił hulaty,
   aż ty miłyj braty,
   jak ty budesz tańciuwaty,
   jak noha bołyt',
   aż ty miłyj brate,
   jak ty budesz tańciuwaty,
   jak noha bołyt'.
4. *A nasz Michalisku na tu ne zważał,*
   jak sy pumałeńku pupid boki wział,
   jak sy siurnuł siuda tuda,
   aż si stresła ciła buda,
   tak si rozhulał,
   jak sy siurnuł siuda tuda,
   aż si stresła ciła buda,
   tak si rozhulał.
5. *A Josyf, Maryja dywiat si na to,*
   Jezus rączki załamuji,
   carstwu jim si obiciuji
   na tamtym świti,
   Jezus rączki załamuji,
   carstwu jim si obiciuji
   na tamtym świti.

47. *Z cicha bracia, co się dzieje* – kolęda żartobliwa

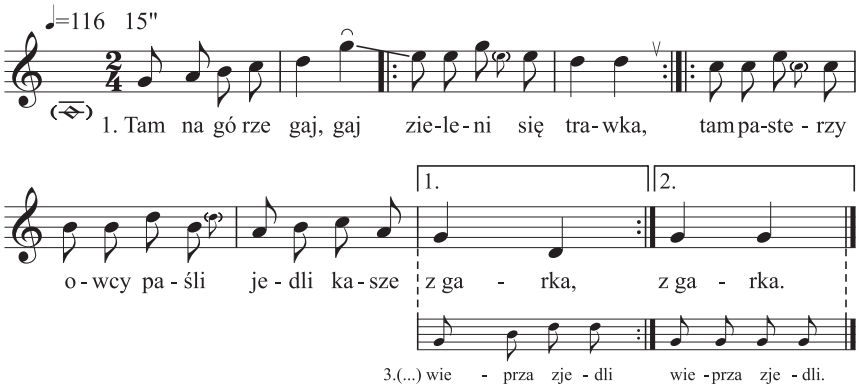
Korytniki 1984. Anna Hoc, TN UMCS 407B/6.



1. *Z cicha bracia, co się dzieje,*
   wiatru ni ma, las si chwieje!
   Zachwiała sie stajeneczka,
   rozśmiała sie Dziciąteczka,
   ha ha ha ha.
2. *A Kuba wylaz na budy*
   i strąciuł Walkowi dudy
   aż na ziemie.
3. *A jidźże, ty głupi Macik,*
   czy nie widzisz tam lognecik [?],
   i choćś chory, rusz-ży nogom,
   bo dziś wyruszymy drogą
   do Betlejem.
4. *Wezme si gruszyk kobiele,*
   [na dwa posty ji nidzieli**]**
   osełki masła młodego,
   dzbanuszyk mlika słodkiego
   wziąść na kaszyl.

48. *Tam na górze gaj* – kolęda „rozkoszna” żartobliwa

Krasiczyn 1984. Paulina Osięga, kobieta NN, TN UMCS 407B/3.



[Ciąg dalszy nagrań z Krasiczyna. Pani Osięga z koleżanką śpiewają „rozkoszną" – jak to nazywają – piosenkę świecką, nową *Tam na górze gaj, gaj, zieleni się trawka*]

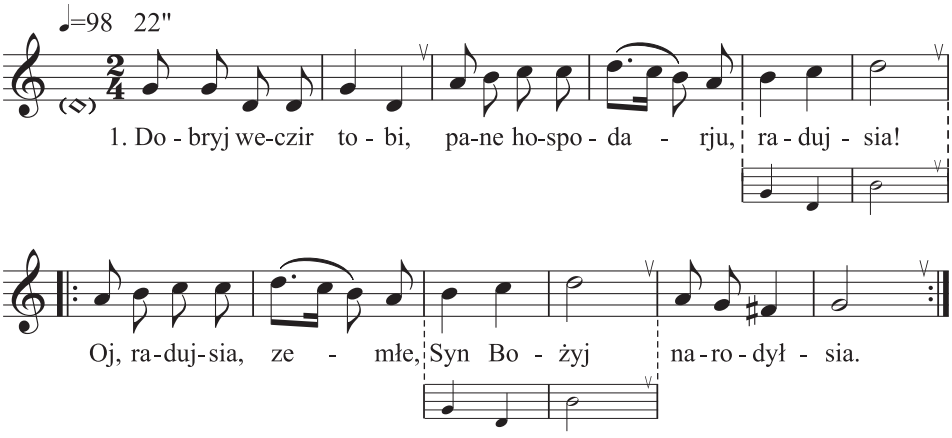
1. *Tam na górze gaj, gaj,*
   zieleni się trawka,
   zieleni się trawka,
   tam pasterzy owcy paśli,
   jedli kasze z garka,
   tam pasterzy owcy paśli,
   jedli kasze z garka.
2. *Jedli, jedli, pieli*
   ji tak se mówili,
   ji tak se mówili:
   Pójdziemy tam kolędować,
   gdzie wieprza zabili,
   pójdziemy tam kolędować,
   gdzie wieprza zabili.
3. *Zabili tam wieprza,*
   choć im było nie trza,
   choć im było nie trza,
   jak sie kolędnicy zbiegli
   i całegó wieprza zjedli,
   jak sie kolędnicy zbiegli
   i całegó wieprza zjedli.

V. KOLĘDY NOWOROCZNE ŻYCZĄCE

dla gospodarza:

49. *Dobryj weczir tobi, pane hospodarju*

Śliwnica 1988. Kobieta NN, TN UMCS 491A/19.



1. *Dobryj weczir tobi, pane hospodarju,*
   radujsia!
   Oj, radujsia, zemłe,
   Syn Bożyj narodyłsia,
   oj, radujsia, zemłe,
   Syn Bożyj narodyłsia.

2. *O, pryjdut do tebe*
   try praznyky w hosti,
   radujsia!
   Oj, radujsia, zemłe,
   Syn Bożyj narodyłsia.

3. *Perszyj praznyk pryjde*
   światoho Rożdestwa,
   radujsia!
   Oj, radujsia, zemłe,
   Syn Bożyj narodyłsia.

4. *Druhyj praznyk pryjde*
   światoho Wasyla,
   radujsia!
   Oj, radujsia, zemłe,
   Syn Bożyj narodyłsia.

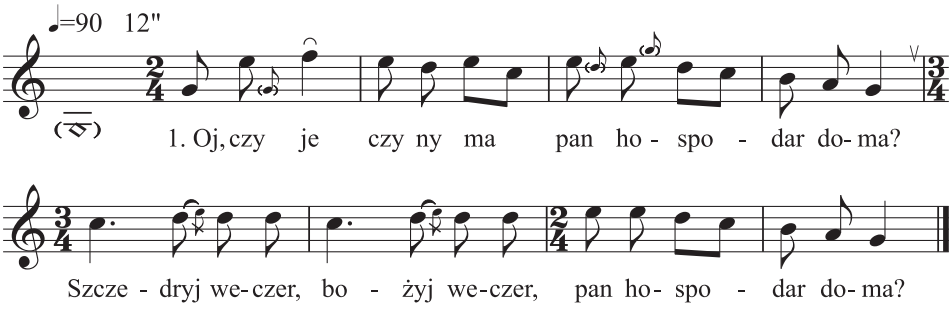
5. *Tretij praznyk pryjde*
   światoho Iwana,
   radujsia!
   Oj, radujsia, zemłe,
   Syn Bożyj narodyłsia.

[kobieta NN] *To jest taka szczędraczka. To jest w czasi, jak Pana Jezusa w Jordani kreszczom. To to wieczór chudzili i to pupud okna szczudrow*[wać i] *taki szczędraczki byli. A to jeszcze było tak, jeszcze jedna:* [śpiewa pieśń *Weselaja nam nowyna*[55]]

[55] Zob. nr 42.

50a. ***Oj, czy je czy ny ma pan doma***[56]

Krasiczyn 1984. Józef Michalecki i zespół kobiet z Korytnik: Anna Hoc, Stefania Rachwał, Józefa Lambora,TN UMCS 407A/22.



1. *Oj, czy je czy ny ma pan hospodar doma?*
   Szczedryj weczer, bożyj weczer,
   pan hospodar doma?

2. *Ny ma jeho doma, w temeńkim lisi je,*
   szczedryj weczer, bożyj weczer,
   w temneńkim lisi je.

3. *W temneńkim lisi je, kaminie łupaje,*
   szczedryj weczer, bożyj weczer,
   kaminie łupaje.

4. *Kaminie łupaje, cerkwyciu buduje,*
   szczedryj weczer, bożyj weczer,
   cerkwyciu buduje.

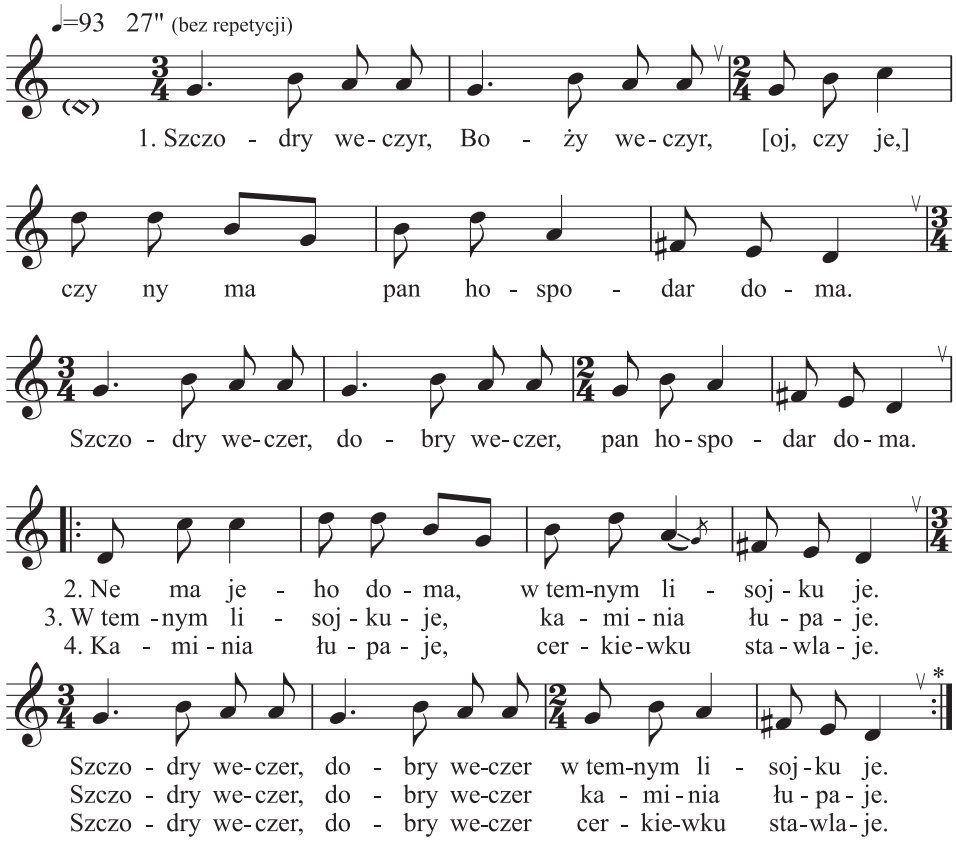
5. *Cerkwyciu buduje, prystoły maluje,*
   szczedryj weczer, bożyj weczer,
   prystoły maluje.

6. *A na tych prystołach prenycznyj chleb leży,*
   szczędryj weczer, bożyj weczer,
   prenycznyj chleb leży.

[56] Wariant tej pieśni zob. O. Kolberg*, op. cit.*, s. 29 nr 28.

50b. ***Szczodry weczyr, Boży weczyr***

Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 915A/15.



* Takty 11-18 powtórzone są trzykrotnie

1. *Szczodry weczyr, Boży weczyr,*
   [oj, czy je] *czy ny ma pan hospodar doma.*
   Szczondry weczyr, dobry weczyr,
   pan hospodar doma.

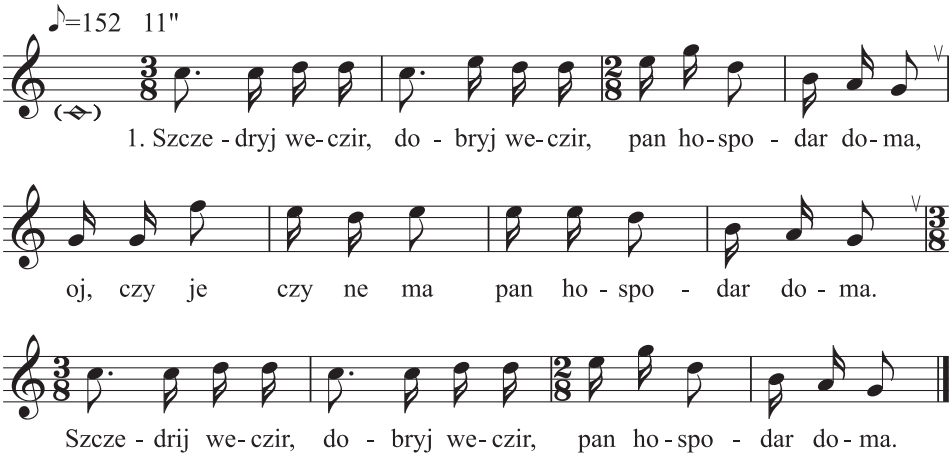
2. *Ne ma jeho w doma, w temnym lisojku je.*
   Szczondry weczyr, dobry weczyr,
   w temnym lisojku je.

3. *W temnym lisojku je, kaminia łupaje.*
   Szczondry weczyr, dobry weczyr,
   kaminia łupaje.

4. *Kaminia łupaje, cerkiewciu stawlaje.*
Szczondry weczyr, dobry weczyr,
cerkewciu stawlaje.

[JB] Czy to się śpiewało w cerkwi?
[FSz] *To chyba nie. W cerkwi to chyba tak jest.*
[JSz] *Nie. To byłó śpiewane w tym... tam w gościnie dómowej.*
[JB] W domowej?
[JSz] *Tak. W domu o to, to śpiwane było.*
[JB] Dla kogoś specjalnie czy to tak między sobą?
[JSz] *Między sobą.*

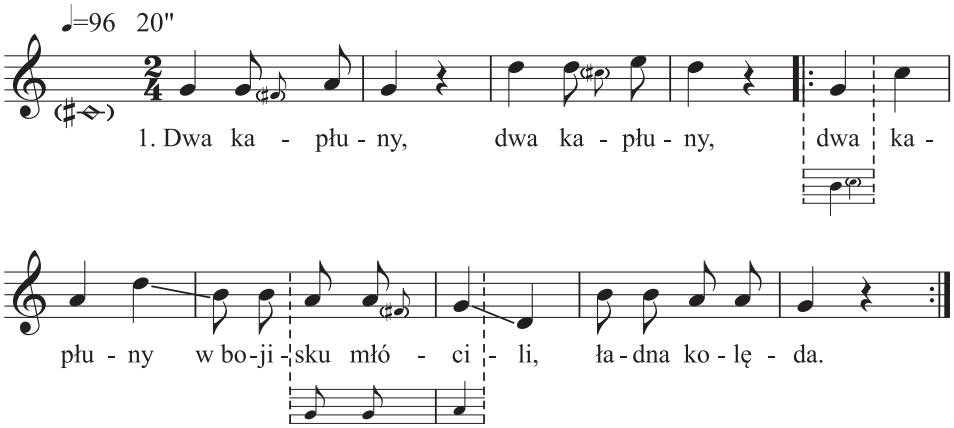
50c. ***Szczedryj weczir, dobryj weczir***
Śliwnica 1988. Kobieta NN, TN UMCS 491A/21.



Szczedryj weczir, dobryj weczir,
pan hospodar doma,
oj, czy je czy ne ma
pan hospodar doma.
Szczedryj weczir, dobryj weczir,
pan hospodar doma.

51a. ***Dwa kapłony w boisku młócili***[57]

Krasiczyn 1988. Bogdan Prokopski TN UMCS 491A/17.



1. *Dwa kapłuny, dwa kapłuny,*
   dwa kapłuny w bojisku młócili,
   ładna kolęda,
   dwa kapłuny w bojisku młócili,
   ładna kolęda.
2. *Gęś skrzydłata, gęś skrzydlata,*
   gęś skrzydłata bojiskó zamiata,
   ładna kolęda,
   gęś skrzydłata bojiskó zamiata,
   ładna kolęda.
3. *Baran wodzi, baran wodzi,*
   baran wodzi, do młyna zawozi,
   ładna kolęda,
   baran wodzi, do młyna zawozi,
   ładna kolęda.
4. *Krowa mieli, krowa mieli,*
   krowa mielé, ciele mąke sieje,
   ładna kolęda,
   krowa miele, ciele mąke sieje,
   ładna kolęda.
5. *Mucha misi, mucha misi,*
   mucha misi, komar wodé nosi,
   ładna kolęda,

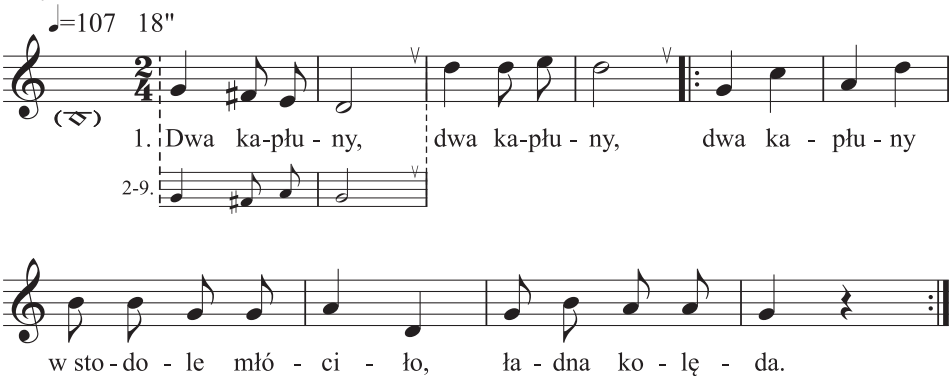
[57] Pieśń oparta na znanych w folklorze motywach „ptasiego wesela" i „historii chleba", które zostały przejęte do repertuaru kolędowego, zob. warianty w PKL 2002, s. 175-176 i 266-269; liczne warianty w tomie II „Nowego Kolberga" (L. Bielawski, A. Mioduchowska, *Kaszuby. Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródła i materiały*, cz. 3: *Pieśni powszechne i zawodowe*, Warszawa 1998, s. 94-98).

mucha misi, komar wody nosi,
ładna kolęda.

6. *Wrona kraji, wrona krajé,*
wrona kraje i gościam rozdaje,
ładna kolęda,
wrona kraje i gościom rozdajé,
ładna kolęda.
7. *Jidzci, gościé, jidzci, goście,*
jedzcié, gości, Pana Boga prości,
ładna kolęda,
jidzci, gości, Pana Boga prości,
ładna kolęda.

51b. ***Dwa kapłony w stodole młóciło***

Korytniki 1988. Zofia Kozak, TN UMCS 491A/32.



1. *Dwa kapłuny, dwa kapłuny,*
dwa kapłuny w stodole młóciło,
ładna kolęda,
dwa kapłuny w stodole młócili,
ładna kolęda.

2. *Gęś skrzydlata, gęś skrzydlata,*
gęś skrzydlata bojiskó zamiata,
ładna kolęda,
gęś skrzydlata boisko zamiata,
ładna kolęda.

3. *Kaczór wiejé, kaczór wiejé,*
kaczór wiejé, kureczka się śmieje,
ładna kolęda,
kaczór wiejé, kureczka się śmieje,
ładna kolęda.

4. *Baran wozi, baran wozi,*
   baran wozi, do młyna zawozi,
   ładna kolęda,
   baran wozi, do młyna zawozi,
   ładna kolęda.
5. *Krowa mnieli, krowa mnieli,*
   krowa mnielé, sarna mąke sieje,
   ładna kolęda,
   krowa mnielé, sarna mąke sieje,
   ładna kolęda.

6. *Mucha misi, mucha misi,*
   mucha misi, komar wodé nosi,
   ładna kolęda,
   mucha misi, komar wodé nosi,
   ładna kolęda.

7. *Wrona piecze, wrona piecze,*
   wrona piecze, a ciasto jej ciecze
   ładna kolęda,
   wrona piecze, a ciasto jej ciecze
   ładna kolęda.

8. *Sroka krajé, sroka krajé,*
   sroka kraje i gościam rozdaje,
   ładna kolęda,
   sroka kraje i gościam rozdaje,
   ładna kolęda.

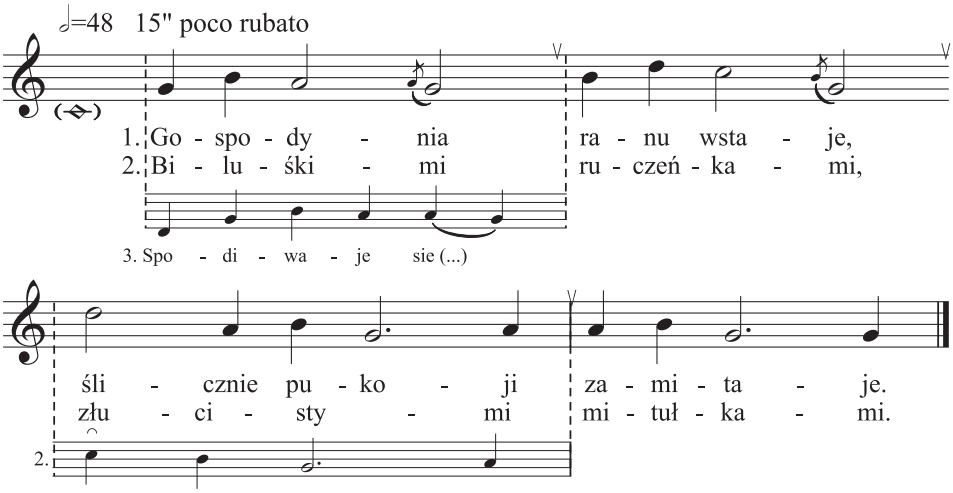
9. *Jedzcié gościé, jedzcié gościé,*
   jedzcié gościé, Pana Boga prościé,
   ładna kolęda,
   jedzcié gościé, Pana Boga prościé,
   ładna kolęda.

W domu, tak jak my si póschódzili młodzi [w okresie Bożego Narodzenia]*, tak hecowali sobié, to se tam śpiwali. Bo to przeważnie sie schodziła młodzież taka. Bo to ni było przedtem ani telewizora, ani radia, tylko si kolędówało, śpiwało si tam różny kólędy.* [...] *Kapłuny to są koguty. Tak starzy mówili,ży na kogutów mówili kapłuny.*

dla gospodyni:

52. *Gospodynia rano wstaje*[58]

Korytniki 1984, Opowiada Anna Hoc [AH]; rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/17.



Gospodynia ranu wstaje,
ślicznie pukoji zamitaje,
biluśkimi ruczeńkami,
złucistemi mitułkami.
Spodiwaje sie z nieba hościa,
światoho Pawła z wesókościa.

Gospodynia ranu wstaje,
ślicznie pukoje zamitaje.
Spodiewajesia z nieba hościa,
światoho Pietra z wysokościa.

Gospodynia rano wstaje,
ślicznie pukoje zamitaje,
bieluśkimi ruczeńkami,
złocistemi mitułkami
Spodiewajesie z neba hościa,
samoho Boha z wesókościa.

[JB] Przez kogo i komu to było śpiewane?
[AH] *Gospodyni.*
[JB] A kto to śpiewał?

[58] Według wykonawców jest to *szcządraczka dla gospodyni.* Tekst był opublikowany w Bart KolKra s. 274 oraz w książce PKL 2002, s. 188 nr 66, ale bez komentarza informatorki.

[AH] *Ja śpiwała i więcy nas śpiwału.*

[JB] Kiedy to ostatni raz słyszała pani?

[AH] *To byłu przyd wojnum. Jużym była mężatku, jużym miała dziecko, a jeszczy chudziłam.*

[JB] Czy po wojnie było to jeszcze?

[AH] *Nie, to przed wojnum.*

[JB] Czy to jest po polsku czy po rusku?

[AH] *Po rusku.*

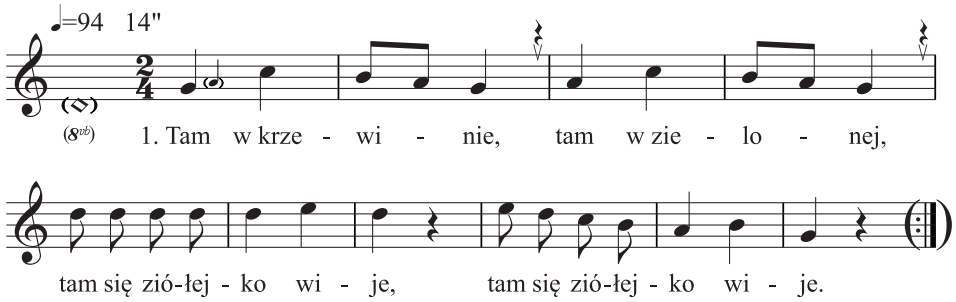
[JB] A jak się szło do gospodyni, która była Polką, to śpiewali po polsku czy po rusku?

[AH] *Po rusku. Ali byli i szczundraczki polski. Byli, byli.*

dla chłopca / kawalera:

53. *Tam w krzewinie, tam w zielonej*

Krasiczyn 1988. Opowiada Bogdan Prokopski [BP], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 491A/29.



1. *Tam w krzewinie, tam w zielonej,*
   tam się ziółejko wije,
   tam się ziółejko wije.

2. *Tam panowie ułanowie*
   przez chewinę jechali,
   ziółejko sy łamamli,
   tam panowie ułanowie
   przez chewinę jechali,
   ziółejko sy łamali.

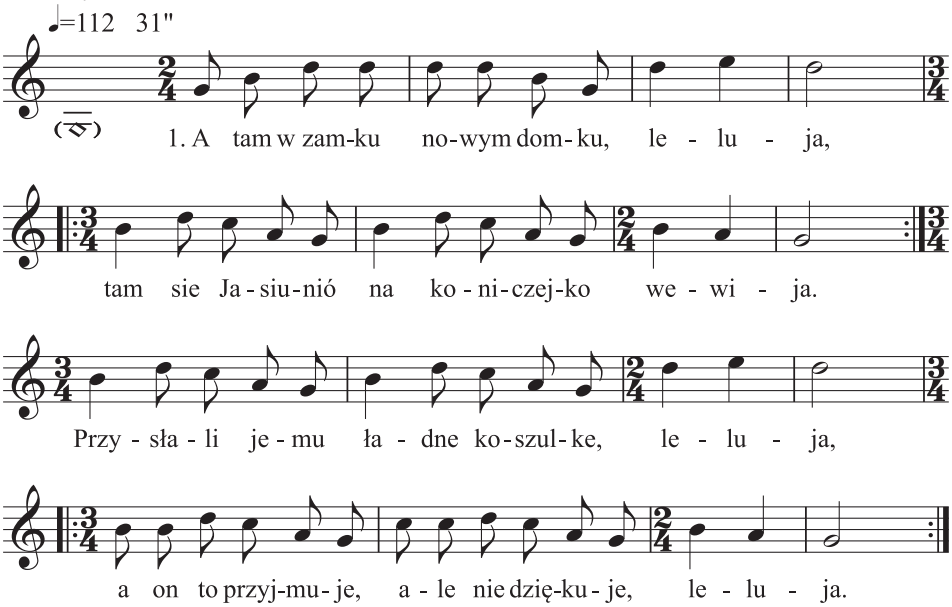
[BP] *I tu mie sie właściwie urywa ta…I to bym sobie musiał jeszcze... A późni było jakoś: „Nie łamcie go”.* [...]

[JB] Pan śpiewa: „Przez chewinę jechali” – co to znaczy?

[BP] *Tak myśmy śpiwali. Ja wiem? Krzewina może. Nie orientuje sie.*

54. ***A tam w zamku nowym domku, leluja***[59]

Korytniki 1984. Opowiadają Anna Hoc [AH], Stefania Rachwał [SR], Józefa Lambora [JL], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/18.



1. *A tam w zamku nowym domku, leluja,*
tam sie Jasiunió na koniczejko wewija,
tam sie Jasiunió na koniczejko wewija.
Przysłali jemu ładne ***koszulke****, leluja,*
a on to przyjmuje, ale nie dziękuje, leluja,
a on to przyjmuje, ale nie dziękuje, leluja.

2. *A tam w zamku nowym domku, leluja,*
tam sie Jasiunió na koniczejko wewija,
tam sie Jasiunió na koniczejko wewija.
Przesłali jemu ładne ***ubranie****, leluja,*
a on to przejmuje, ale nie dziękuje, leluja.

3. *A tam w zamku nowym domku, leluja,*
tam sie Jasiuniu na koniczejku wewija,
tam sie Jasiuniu na koniczejku wewija.
Przesłali jemu ładne ***panienke****, leluja,*
a "on to przejmuje ji za to dziękuje, leluja,
a "on to przejmuje ji ładnie dziękuje, leluja.

[59] Według wykonawców to *szcządrak dla chłopca*. Tekst jest oparty na koncepcie „wywyższenia ukochanej / ukochanego".

[AH] *To dla chłopca. A jeszcze i dla dziewczynki so.*

[JB] A kto śpiewał tę piosenkę chłopcu z obecnych tutaj?

[AH] *Wszystkie my śpiewali, my wszystkie trzy* [Hoc, Kozak, Rachwał] *chudzili śpiewali.* [...] *Przed wojnu.*

[JB] Co on wtedy powinien zrobić, jak mu to się zaśpiewało, ten chłopak?

[JL] *Ten chłopak? Bardzo sie cieszył i pieniądze przyniós.*

[JB] Czy wyście to śpiewali pod oknem?

[JL] *Pod oknem. Tak. Pod oknem, tak.Tak, i słuchał. A jeszczy śli chłopaki z wodum ji z tyłu ubleli! Która była ublana wodum, ta wyszła za mąż w tym roku. A która ni była ublana, ni wyszła za mąż.*

[JB] To było w okresie Bożego Narodzenia?

[JL] *Nie, przed Jordanim. Jeden dzień, to szczędry był. Usimnastegó stycznia.*

[JB] A teraz niech pani jeszcze mi powie: To śpiewały polskie dziewczyny chłopcom?

[JL] *Wszysko jedno. Polaki, polskie dziewczyny i Rusini, tego.*

[JB] To bez różnicy było?

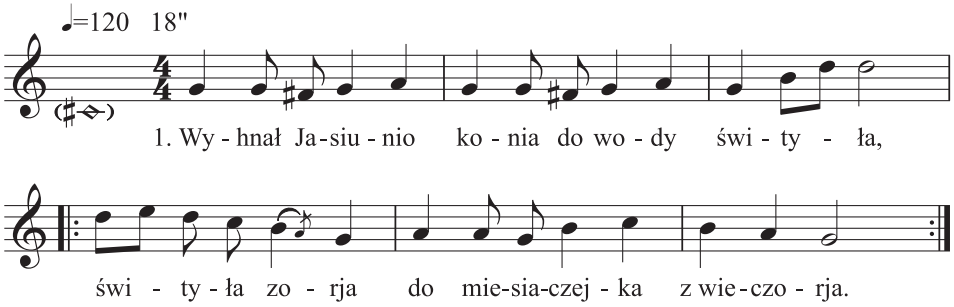
[JL] *Bez różnicy było.*

[B] A nie było tego zwyczaju, że się śpiewało po polsku Polakom, a po rusku Rusinom?

[JL] *Nie, nie. Jednakowo. Która ładniejsza szczundraczka była, to sie szczundrowału. To si szczundruwału.*

55. *Wyhnał Jasiunio konia du wody – świtył*a[60]

Korytniki 1984. Anna Hoc, Stefania Rachwał, Józefa Lambora, kobieta NN; rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/20.



1. *Wyhnał Jasiunio konia du wody – świtył,*
   śwityła zorja do miesiaczejka z wieczorja,
   śwityła zorja do miesiaczejka z wieczorja.

[60] Według wykonawców jest to *szczędrczka dla chłopaka.* Tekst jest oparty na koncepcie „wywyższenia ukochanej / ukochanego".

2. *Konia napywał, lod si załamał – świtył a,*
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja,
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja.

3. *Choď mi,* ***matieńko****, konia wyratuj – świtył a,*
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja,
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja.

4. *Matieńka piszła, konia mi znajszła – świtył a,*
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja,
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja.

5. *Wyhnał Jasiunio konia do wody – świtył a,*
świtył a zorja do miesiaczejka z wieczorja,
świtył a zorja do miesiaczejka z wieczorja.

6. *Konia napywał, lod si załamał – świtył a,*
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja.

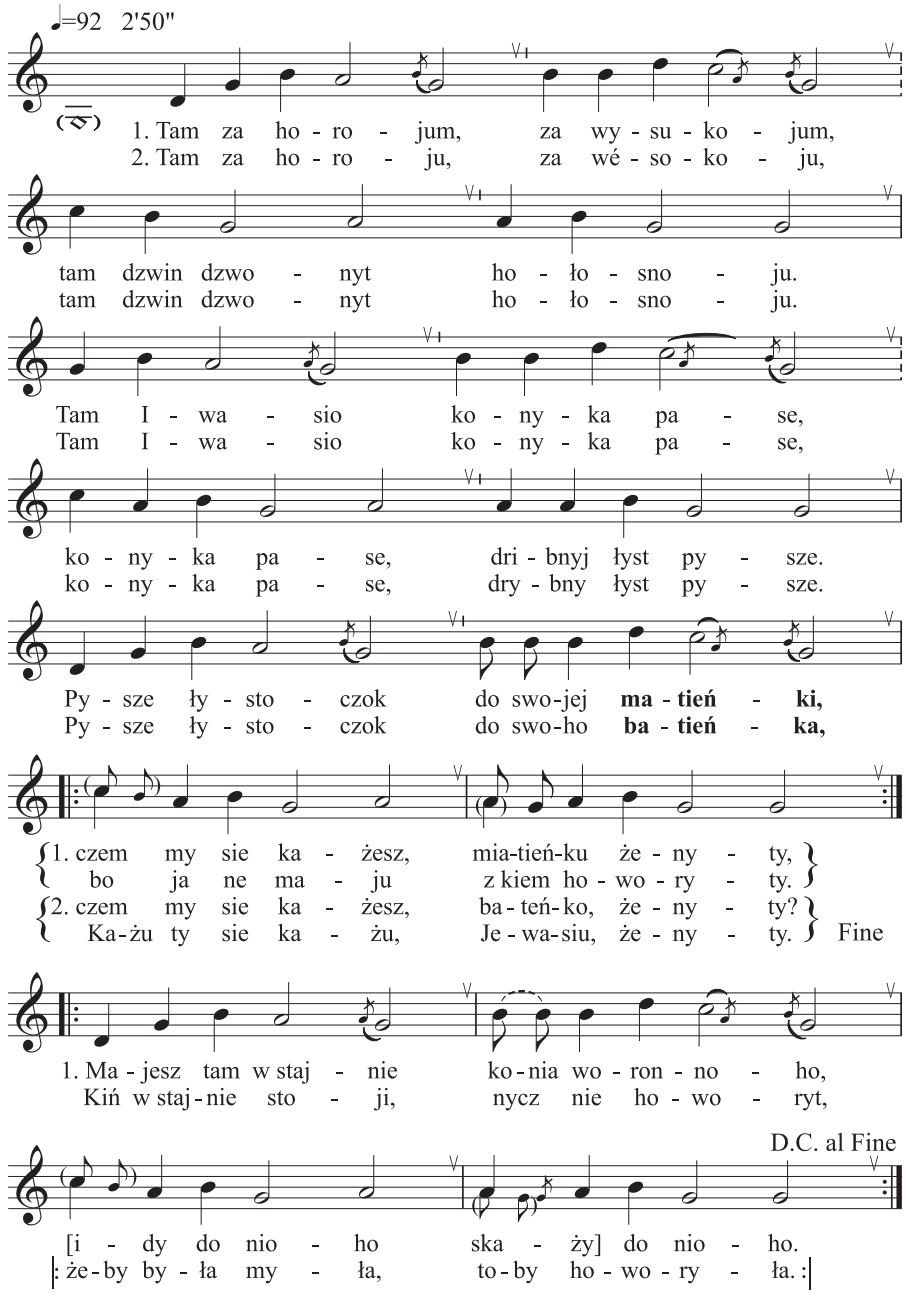
7. *Choď mi,* ***miłejka****, konia wyratuj – świtył a,*
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja,
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja.

8. *Miłejka piszła, konia mi znajszła – świtył a,*
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja,
świtył a zorja do misiaczejka z wieczorja.

[JB] Ta pieśń, co była teraz śpiewana, *Wyhnał Jasiunio*, dla kogo była?
[kobieta NN] *To dla chłopaka.*
[JB] A jak było w jednym domu dwóch albo trzech chłopaków?
[kobieta NN] *No to sie szczundrowało wszystkim trzem. Każdu innu. No a tera guspudarzowi!*
[JB] Gospodarzowi się śpiewało też, osobno?
[kobieta NN] *Też, też.*

56. *Tam za horojum, za wysukojum*[61]

Korytniki 1984. Józefa Lambora, Anna Hoc, Stefania Rachwał, zespół, TN UMCS 407A/21.



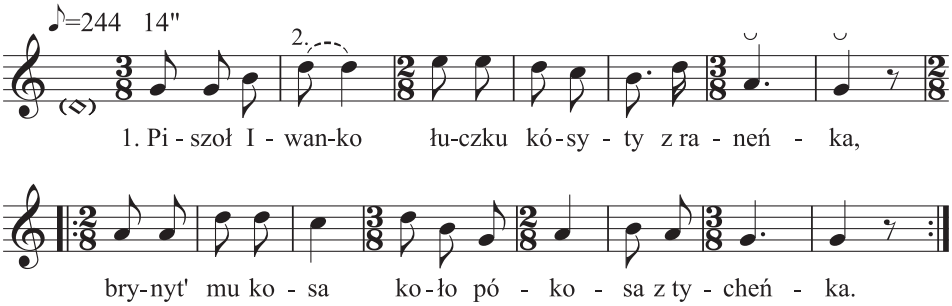
[61] Według wykonaczyń to jest *szcządrak dla chłopca.* Tekst jest oparty na koncepcie „wywyższenia ukochanej / ukochanego", ale urwany.

1. *Tam za horojum, za wysukojum,*
   tam dzwin dzwonyt hołosnoju.
   Tam Iwasio konyka pase,
   konyka pase, dribnyj łyst pysze.
   Pysze łystoczok do swojej ***matieńki****,*
   czem my sie każesz, matieńku, żenyty,
   bo ja ne maju z kiem howoryty.
   Majesz tam w stajni konia woronnoho
   [idy do nioho, skaży] *do nioho.*
   Kiń w stajnie stoji nycz nie howoryt,
   żeby była myła, toby howoryła,
   żeby była myła, toby howoryła.

2. *Tam za horoju, za wésokoju,*
   tam dzwin dzwonyt hołosnoju.
   Tam Iwasio konyka pase,
   konyka pase, drybny łyst pysze.
   Pysze łystoczok do swoho ***batieńka****,*
   czem my sie każesz, bateńko, żenyty?
   Każu ty sie każu, Jewasiu, żenyty.

[JL] *To sie tak powtarzało – brat, siostra.*

57. ***Piszoł Iwanko łuczku kósyty z raneńka***
Śliwnica 1988. Kobieta NN, mężczyzna NN, TN UMCS 491A/22.



A to komu ja tu poszczędruje? Jankowi!

1. *Piszoł Iwanko łuczku kósyty z raneńka,*
   brynyť mu kosa koło pókosa z tycheńka,
   brynyť mu kosa koło pókosa z tycheńka.
2. *Łuczku kusył, Bohu sia mołył z raneńka,*
   brynyť mu kosa koło pókosa z tycheńka,
   brynyť mu kosa koło pókosa z tycheńka.

[zapomniała cd.]

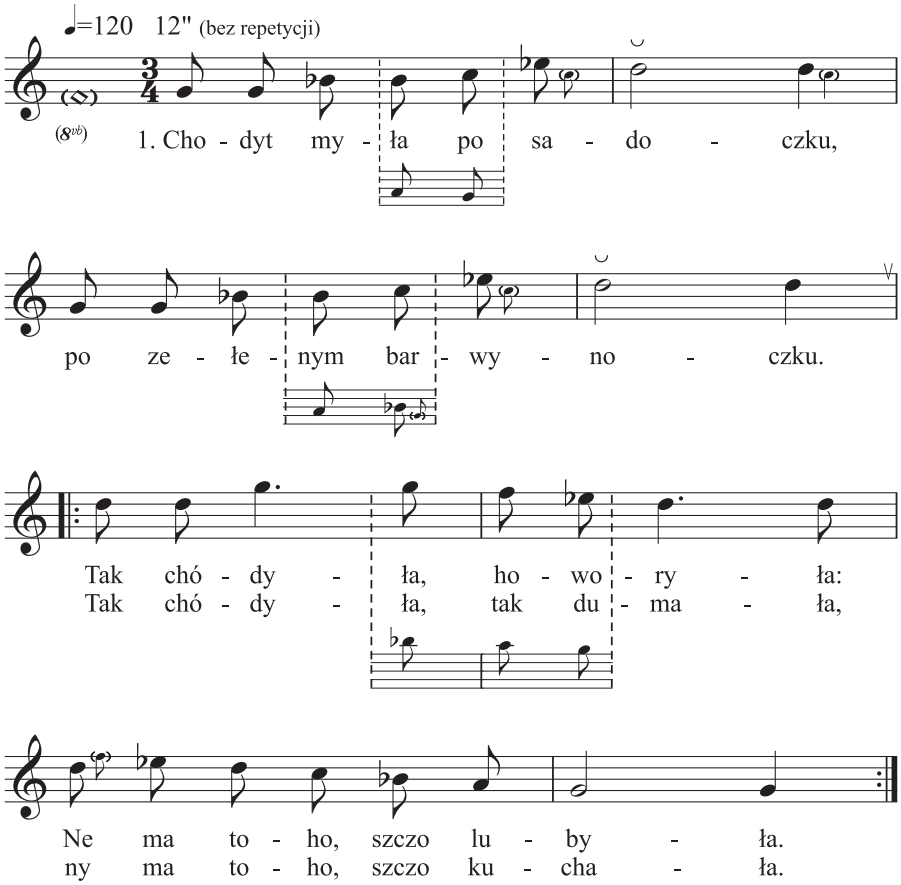
[kobieta NN] *To przeważnie chłopakam śpiewali, bo tu szli panienki, dziewczęta i chłopakam to wyśpiewowali.*

[mężczyzna NN] *A jak któreś ładnie śpiewali, to im sie płaciło, a jak byle jak...* [śmiech]

dla panienek:

58. *Chodyt myła po sadoczku*

Korytniki 1988. Zofia Kozak, TN UMCS 491A/33.



Szcządraczki to przed Jordanią wieczór dziewczęta chodzili śpiewać chłopcom. Śpiewali po rusku:

1. *Chodyt myła po sadoczku, po zełenym barwynoczku.*
   Tak chódyła, howoryła: Ne ma toho, szczo lubyła.
   Tak chódyła, tak dumała, ny ma toho, szczo kuchała.
2. *Ide miła dorohoju, a miłyj stoit z druhoju.*

A miłyj sia sercy kraje, szczo z druhoju rozmawlaje.

3. *Cicho, miła, nie żurysia, ja mułody, ne żenyłsia.*
   A jak budu żenytysia, dam ty piwa napytysia,
   a jak budu żenytysia, dam ty piwa napytysia.
4. *Ja ne choczu twoho pywa, bo ja była twoja myła,*
   ja ne hoczu twoho pywa, bo ja była twoja myła.
5. *Twoji sestry dumku mały, szczoby my sia ne pobrały,*
   twoji bratia sie żuryły, szczoby my sia ne lubiły.
6. *Twoja maty czerewnycia, szczo du tohu rozłucznycia.*
   Rozłuczyła rybu z wodum, taj rozłuczyt mene z tobom.
7. *Wozmu nożyk i widelcia, prybju tiłu protyw sercia,*
   tiłu prybju, duszu zhubju, czerez tebe szczo tia lubiu,
   tiłu prybju, duszu zhubju, czerez tebe szczo tia lubiu.
8. *Nej to wszystki liudy znajut, szto z kochania smert bywaje.*
   Szczo z kuchania i z miłosty prysypajet zemla kosty,
   szczo z kuchania i z miłosty prysypajet zemla kosty.

59a. ***Nasza Marysia śliczna panienka, róży kwiat (I)***

Krasiczyn 1988. Opowiada Bogdan Prokopski [BP], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 491A/28.

[BP] *Jak chodziliśmy po kolędzie, no to kolędowało sie kolęde, a późni role odgrywaliśmy w każdym domu role, kto sobie życzył oczywiście, no ji jeżeli w tym domu była jakaś panienka, no to wtedy już po odegraniu roli z Herodem, no to wtedy sie śpiewało panience właśnie takie było. Znam cztery przyśpiewki, tylko nie wiem, czy sy dam rade wszystkie przypomnuńć. I późni tam Żyd życzenia składał. A panienke zawsze sadzało sie królowi Herodowi na kolana.*

[JB] A kto śpiewał?

[BP] *No, wszyscy kulendnicy, ci przebierańcy co byli.*

[JB] A kto wchodził w skład kolędników?

[BP] *Był król Heród, dwóch rycerzy i Anioł, Trzech Króli, Żyd, Diabeł.*

[JB] Co się składało na te życzenia dla panienki?

[BP] *Życzeń nie znam. To Pańczyszyn Staszek, on w Przemyślu, on był Żydem, i on takie te życzenia składał. On by coś może jeszcze pamiętał. Dłużej lat chodził ode mnie.*

[JB] A kiedy pan ostatni raz chodził?

[BP] *Ponad 20 lat temu!* [...]

[JB] Jak się nazywały te pieśni dla panny?

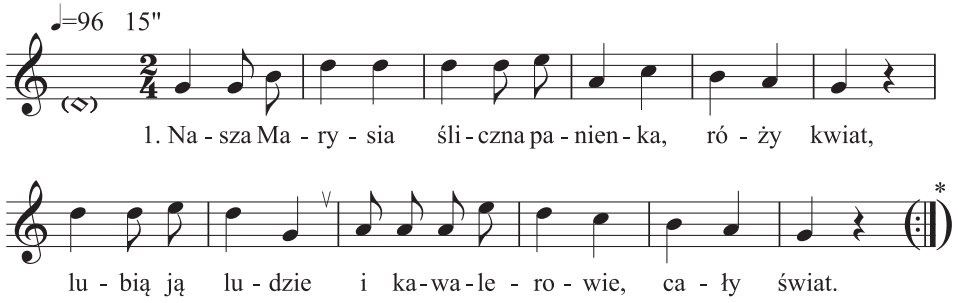
[BP] *My to nazywali przyśpiewki taki dla dziewcząt.*

[JB] Ten zwyczaj nazywają w niektórych stronach okolędowaniem albo koronacją. Czy tutaj też?

[BP] *Nie, takiej szczególnej nazwy nie było.*

[JB] Czy pan przypomni te pieśni?

[BP] *No to pierwsza z tych takich pieśni to jest Nasza Marysia śliczna panienka*



* Repetycja w zwrotkach 2, 3

1. *Nasza Marysia śliczna panienka, róży kwiat,*
   lubią ją ludzie i kawalerowie, cały świat.
2. ***Sukienka*** *na niej jakby na pani, ja jej dał,*
   bo ja się serdecznie we swojej Marysi zakochał.
   Zakochałem się, rozkochałem się serdecznie
   i już nie ustanę, póki nie dostanę koniecznie.
3. ***Buciki*** *na niej jakby na pani, ja jej dał,*
   bo ja się serdecznie we swojej Marysi zakochał.
   Zakochałem się, rozkochałem się serdecznie
   i już nie ustanę, póki nie dostanę koniecznie.
4. ***Chusteczka*** *na niej jakby na pani, ja jej dał,*
   bo ja się serdecznie we swojej Marysi zakochał.

[BP] *No ji wtedy Żyd tam podchodził i składał życzenia. To tego już nie pamiętam* [...][62].

[JB] Co wtedy robiła panienka, której śpiewano tę pieśń?

[BP] *Siedziała królowi Herodowi na kolanach.*

[JB] A jak skończyło się śpiewanie?

[BP] *No to wstawała i wtedy Żyd składał życzenia.*

[JB] Czy ona musiała się czymś odwzajemnić?

[BP] *Nie. Nie było u nas to przyjęte.*

[JB] Czy to każdej dziewczynie się tak śpiewało, czy się wybierało niektóre dziewczyny? Które im się podobają?

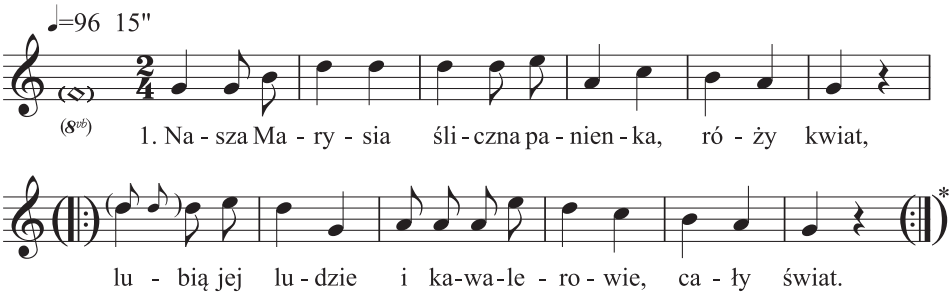
[BP] *Nie.*

[JB] Czy to nie ma funkcji zalotów?

[BP] *Nie, nie. U nas tego nie. To było tak przy kolędzi.*

[62] Wedle relacji Franciszki Szuban z Zalesia: *Żyd miał towar rozmaity,* [...] *różne przedawał taki staniczki, coś ni było tego tam rozmaite, koszulki, rozmaite futerka* [śmiech] *lisa abo co, królika* (Zalesie 1994, TN UMCS 915A).

59b. ***Nasza Marysia śliczna panienka, róży kwiat (II)***[63]
Krasiczyn 1988. Bogdan Prokopski + zespół męski z akordeonem, TN UMCS 491A/6.



* Repetycja taktów 7-12 tylko w 2 zwrotce;
W zwrotkach 2 i 3 melodia (t. 1-12) powtarza się dwukrotnie

1. *Nasza Marysia śliczna panienka, róży kwiat,*
   lubią jej ludzie i kawalerowie, cały świat.

2. **Fartuszek** *na niej jakby na pani, ja jej dał,*
   bo ja się serdecznie we swojej Marysi zakochał,
   bo ja się serdecznie we swojej Marysi zakochał.
   Zakochałem się, rozkochałem się serdecznie
   i już nie ustane, póki nie dostanę koniecznie.

3. ***Sukienka*** *na niej jakby na pani, ja jej dał,*
   bo ja się serdecznie we swojej Marysi zakochał.
   Zakochałem się, rozkochałem się serdecznie
   i już nie ustanę, póki nie dostanę koniecznie.

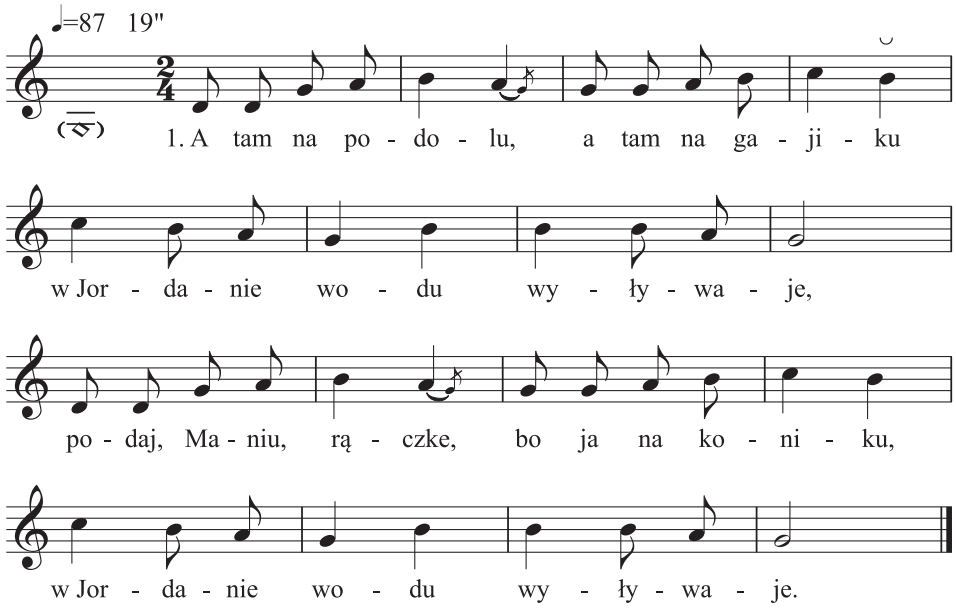
4. ***Buciki*** *na niej jakby na pani, ja jej dał,*
   bo ja się serdecznie we swojej Marysi zakochał.
   Zakochałem się, rozkochałem się serdecznie
   i już nie ustanę, póki nie dostanę koniecznie.

[A jeszcze jest co – buciki, a potem?]
[mężczyzna NN] *Buciki, majteczki, co tylko.* [śmiech]

[63] W zestawieniu wariantów tekstu nr 59ab odnotowano pod numerem 147 w Bart PANLub 13 wariantów z Polski południowo-wschodniej począwszy od XIX wieku.

60. *A tam na podolu, a tam na gaiku*[64]

Korytniki 1984. Opowiadają Stefania Rachwał [SR], kobieta NN, rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/23.



1. *A tam na podolu, a tam na gajiku*
   w Jordanie wodu wyływaje,
   podaj, Maniu, rączke, bo ja na koniku,
   w Jordanie wodu wyływaje.
2. *Mania rączki daje, serce je si kraje,*
   w Jordanie wodu wyływaje.
   Nie "odjeżdżaj, Jasiu, w te daleki kraje,
   w Jordanie wodu wyływaje.
3. *Jak "odjedziesz, Jasiu, Boże cie błogosław,*
   w Jordanie wodu wyływaje,
   tylko dwa talary na buciki zostaw,
   w Jordanie wodu wyływaje.
4. *Zostawisz, zostawisz dwa talary bity,*
   w Jordanie wodu wyływaje,
   kupże sobie, Maniu, dwa ładne buciki,
   w Jordanie wodu wyływaje.

[JB] Dla kogo to było przeznaczone?
[SR] *Dla dziwczyny.*

[64] Według wykonawczyń jest to *szczędraczka dla dziewczyny*. Wersja polska tej pieśni opublikowana bez komentarzy wykonawców w PKL, s. 322 nr 116B.

[JB] Jak się nazywała ta piosenka?

[SR] *To jest szczędraczka. To można obrócić na polsku i można obrócić po rusku!*

[kobieta NN] *To życzenia si składa na końcu. Dla tegu, co si szczundruwału. Tyj dziwczyni, no.*

[JB] Co to znaczy „Jordanie wodu wypływaje"?

[SR] *Jordan. Jordan wodu wyływaje.*

61. *Tam u Marysi pid wikinkami zełeno*[65]

Korytniki 1984. Opowiadają Zofia Kozak [ZK], Anna Hoc [AH], Stefania Rachwał [SR], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/14.

[ZK] *To tak. Przyszło si pud oknu, stanełło si pod oknem, pytału si, czy sobi życzu, żyby jim zaśpiewać. I komu.*

[SR] *Panie hospodaru, każte dom rozwesełyty, każte, komu?*

[ZK] *Więc oni tam mówili komu. A przyważni młodym. Młodym, czy jakim dzieciam, czy jakijś panni, czy kawalyrowi. I si kulenduwału. Raczy szczundruwału. A ta to chyba dla dziwczyny, bo Marysia.*

[AH] *Dla dziwczyny.*

[JB] Czy to śpiewały dziewczyny czy chłopcy?

[ZK] *Nie, nie. Dziewczyny. Tylko dziewczyny chodziły szcządrwać.*

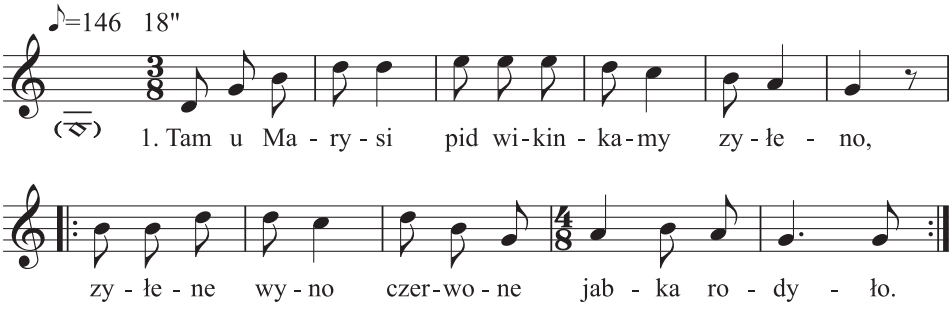
[JB] A w jakim wieku były te dziewczyny?

[ZK] *To były panny.*

[AH] *I mężatki chodziły.*

[KB] A takie małe dzieci?

[ZK] *Małe nie, małe nie.*



1. *Tam u Marysi pid wikinkamy zyłeno,*
   zyłene wyno czerwone jabka ródyło,
   zyłene wyno czerwone jabka ródyło.

[65] Według wykonawców jest to *szcządrak dla dziewczyny*.

2. *Jak si zajały rajskiji ptaszki zlitaty:*
Oj, wyjdy, wyjdy, krasna Marysiu, zyhnaty,
oj, wyjdy, wyjdy, krasna Marysiu, zyhnaty.
3. *Ona ne wyjszła, swoju matinku wysłała.*
Oj, wyjdy, wyjdy, krasna Marysiu, ty sama,
oj, wyjdy, wyjdy, krasna Marysiu, ty sama.

[SR] *Jeszczy dali je.*
[AH] *Ta już to za dużu bedzi.*
[JB] Kto jeszcze był wzywany?
[AH] *Brat, siostra, "o, i już.*
[AH] *No to zara ojcic i siostra, i brat, i tak dalij.* [...]
[JB] A jak się kończyło?
[AH] *Narzyczony przyszyd i już. Ptaszki zegnał.*
[JB] Proszę jeszcze powiedzieć, kto to śpiewał?
[AH] *Wszyskie my śpiwali, nasze matki...*
[JB] Dziewczyny?
[AH] *Dziewczyny, dziewczyny.*
[JB] Co się im dawało za to?
[ZK] *No jakieś tam pieniądze, jakieś tam szcządraki, pare złoty.*
[ZK] *Za te szcządraki, ta piosenka właśnie, to była szcządrak. Tak, szcządraki. I za tą piosenke właśnie płacili pieniądzmi.*
[JB] A czy było jeszcze przyjęte, że się coś innego dawało niż pieniądze?
[AH] *Jeszcze prędzy, prędzy dawali pirogi, dawali bułkie. Te bułki były pieczone specjalne dla szcządraków.*
[JB] A jak się nazywały?
[AH] *To to szcządraki właśnie.*
[JB] Czy pani pamięta, jak te szczodraki wyglądały?
[AH] *Z razowyj mąki byli.*
[JB] A jaki miały kształt?
[AH] *O taki malutki, okrągły byli. Okrągły.*
[JB] A czy były czymś posypane?
[AH] *Niczym. A, czasym makiem.*

62. *To były ruski szcządraki przed Jurdanym*

Krasiczyn 1994. Opowiada Zofia Kozak [ZK], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/13.

[ZK] *Chudziły dziwczęta popod okna i śpiwały zawsze na...*
[JB] Chodzi mi o tę piosenkę, cośmy zaczęli o niej mówić „Pod wikinkami zełeno". Kiedy ją śpiewano?
[ZK] *Więc ona jest śpiewana, prosze pana, już bardzo dawno i myśmy pudtrzymywali to wszysko. Prawda, to jeszcze przed wojnu, w trzydziestym piątym, szóstym, siódmym roku, w ogóli du wojny. To si schudziłu, bu to były ruski taki*

szcządraki, przed Jurdanym, to si chudziłu, no. I to zawszy chudzili i szcządrowali pupud okna. Śli i szczundrowali. Pud oknami.

[JB] Czy to śpiewali tylko Ruscy czy Polacy też?

[ZK] *Wszyscy razym za purządkim. To ni byłu żadnyj różnicy przed wojnu.*

[JB] W jakim to dniu było przyjęte?

[ZK] *To byłu... Usimnastegu stycznia. Jordań jest usimnastegu? Usimnastegu stycznia.*

[JB] Polacy śpiewali to?

[ZK] *Wszyscy razym były, wszyscy razym. Bu to ni byłu Ukrajińców, tylko byli Rusini i Polacy.*

VI. ZAKOŃCZENIE KOLĘDOWANIA

63a. *Wiwat, wiwat, już idziemy (I)* [66]

Zalesie 1984. Opowiada Józef Szuban [JSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 407A/29-30.

[JB] Czy chodzą po kolędzie jeszcze u was teraz?

[JSz] *Chodzum.*

[JB] W jakim okresie, w jakim czasie?

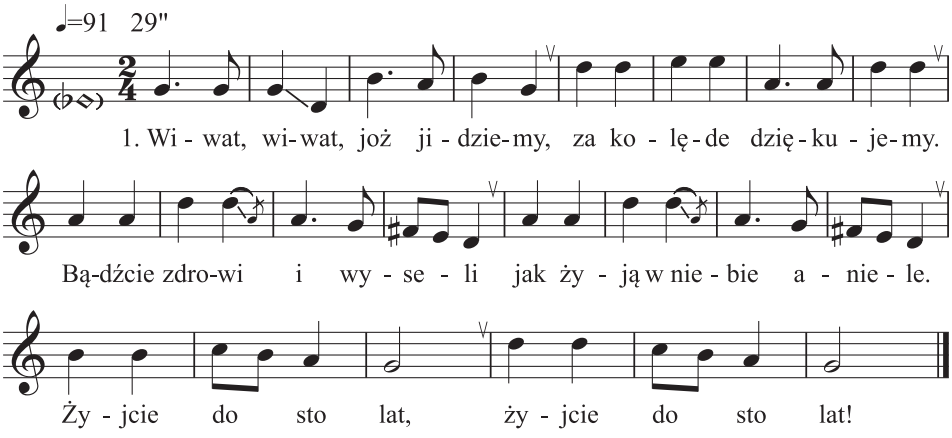
[JSz] *To tylko chodzom w okresie świąt – Boże Narodzenie i Szczepana. Tylko te dwa dni.*

[JB] Czy się nie składa życzeń, słowami coś tak się nie wypowiada?

[JSz] *No owszem, składa.*

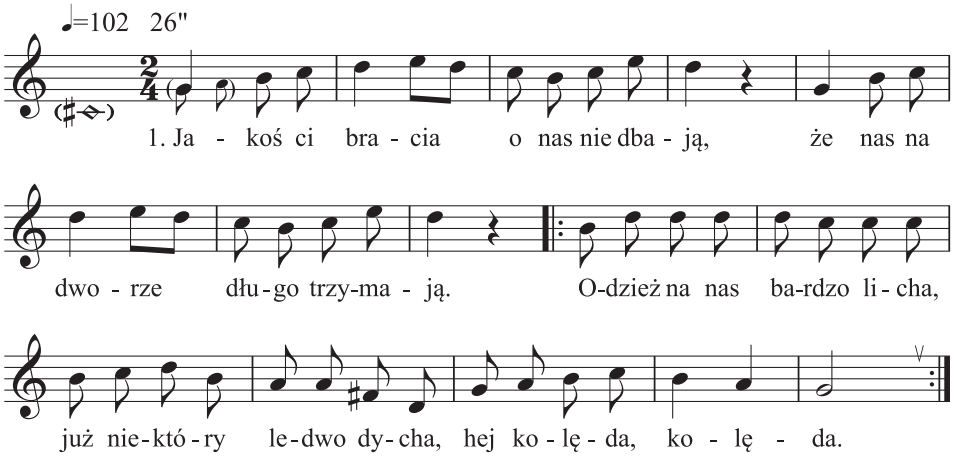
[JB] Niech mi pan jeszcze powie, jak się składa życzenia, to co się mówi?

[JSz] *No to, jak tego, to śpiewają na odchodne, jak otrzymajom te kolęde tak zwane, piniądze, to śpiwajom:*



[66] Teksty nr 63abc mają w żywym zwyczaju regionalnym liczne warianty, zob. Bart PANLub 1, s. 133-137 (nry 43-47), s. 231-233 (nr 128-129), s. 329-330 (nry 206), s. 353-355 (nry 245-246).

Wiwat, wiwat, joż jidziemy,
za kolędę dziękujemy.
Bądźcie zdrowi i wyseli,
jak żyją w niebie anieli.
Żyjcie do sto lat!
Żyjcie do sto lat!
[JB] To wtedy, jak im dobrze dali, tak?
[JSz] *Tak.*
[JB] A jak im nie dali?
[JSz] *A jak im nie dali, to śpiwajom, to śpiwajom pod oknami:*



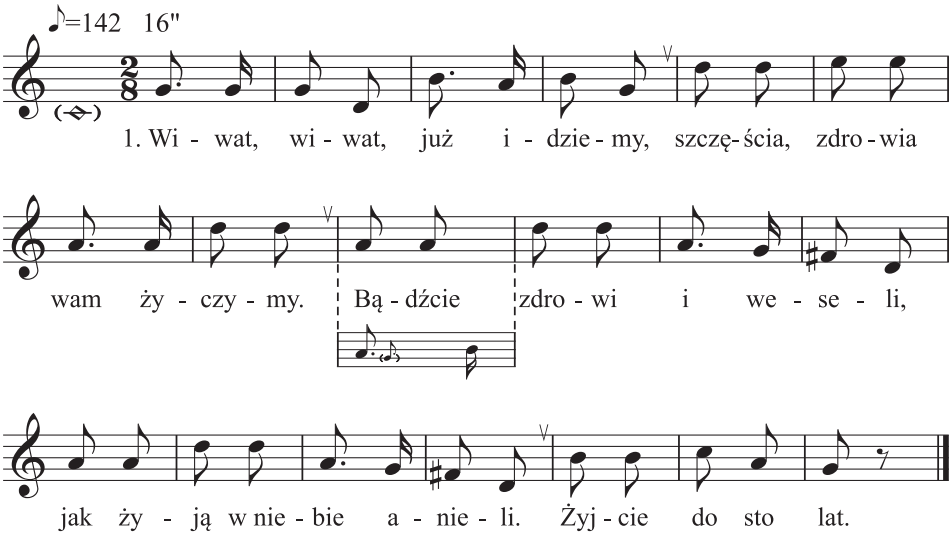
1. *Jakoś ci bracia o nas nie dbają,*
że nas na dworze długo trzymają.
Odzież na nas bardzo licha,
już niektóry ledwo dycha,
hej kolęda, kolęda,
odzież na nas bardzo licha,
już niektóry ledwo dycha,
hej kolęda, kolęda.

2. *Dadzą kolędę, podziękujemy,*
a jak nam nie dadzą, to odejdziemy.
I będziemy rozgłaszali,
że tu skąpce, nic nie dali,
hej kolęda, kolęda,
i będziemy rozgłaszali,
że tu skąpce, nic nie dali,
hej kolęda, kolęda. [śmiech]

[JSz] *Potem tak sie zdarzało, że jak zaśpiewali te te, to ten gospodarz nie odzywał sie wcale nic. Ale jak to zaśpiewali, że będą rozgłaszali: „Skąpcy nic nie dali" – otworzył drzwi i mówi: –„Chodźcie, chodźcie, chodźcie tutaj."* [śmiech]

63b. ***Wiwat, wiwat już idziemy (II)***

Zalesie 1994. Opowiadają Franciszka Szuban [FSz], Józef Szuban [JSz], rozmawia Jerzy Bartmiński [JB], TN UMCS 915A/7.



[JB] Proszę pana czym się kończyło to kolędowanie? Czy był zwyczaj, że się życzyło jeszcze gospodarzowi, mówiło się życzenia?

[FSz] *A! Wiwat, wiwat już idziemy.*

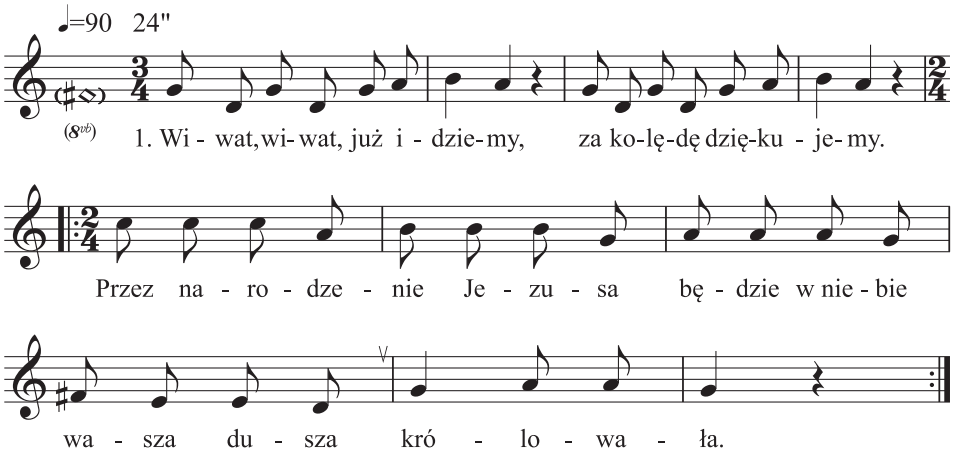
[FSz, JSz]

1. *Wiwat, wiwat, już idziemy,*
   szczęścia, zdrowia wam życzymy.
   Bądźcie zdrowi i weseli,
   jak żyją w niebie anieli.
   Żyjcie do sto lat.

2. *Gospodarzu, miałeś gości*
   i Maryję z wysokości
   i Maryję matkę Jego
   i Jezusa maleńkiego,
   malusieńkiego.

3. *Gospodyni, ty niebogo,*
szukaj w komorze pierogów.
Ty gospodarzu, ty zuchwały,
szukaj w komorze gorzały,
daj nam ją wypić.

63c. ***Wiwat, wiwat, już idziemy (III)***
Krasiczyn 1988. Grupa kolędników, TN UMCS 491A/13.



Wiwat, wiwat, już idziemy,
za kolędę dziękujemy.
Przez narodzenie Jezusa
będzie w niebie wasza dusza
królowała,
przez narodzenie Jezusa
będzie w niebie wasza dusza
królowała.

IV. RECENZJE

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

TOMASZ PUDŁOCKI (Kraków-Przemyśl)

FENOMEN „POETY SMUTKU"

Inicjatywę wydania zbioru wierszy przedwcześnie zmarłego lwowskiego poety i felietonisty Jana Zahradnika (1904–1929) należy powitać z entuzjazmem[1]. Dla każdego badacza dziejów intelektualnych Lwowa gazeta, z którą był związany ten uzdolniony twórca, a więc „Słowo Polskie", to prawdziwy przewodnik po rzeczywistości tego międzywojennego miasta. Wśród piszących tam licznych, wybitnych dziennikarzy, uczonych, nauczycieli, literatów czy urzędników Zahradnik odgrywał rolę szczególną – był młodziutkim, jakby samorodnym talentem, który szturmem zdobył redakcję jednego z najważniejszych dzienników Polski tego czasu. Swoje umiejętności pisarskie młody poeta w pełni rozwinął już jako nastolatek, właśnie dzięki współpracy ze „Słowem". Imał się różnych form pisarskich, ale to wiersze, rozmaite pod względem kompozycji, środków wyrazu i tematyki, a też niejednorodne pod względem literackiej jakości, przyczyniły się do zdobycia przez poetę popularności i sławy w latach 20. XX w. Dobrze się zatem stało, że Karolina Grodziska podjęła się trudu zebrania wybranych utworów „poety smutku" (jak go nazywali współcześni), jest to bowiem nie tylko największa antologia jego twórczości, ale i zaproszenie do wniknięcia w fenomen literacki Lwowa trzeciego dziesięciolecia ubiegłego wieku.

Antologia podzielona jest na trzy części: krótkie słowo wstępne, w którym Grodziska przybliża okoliczności i cel wydania publikacji, szkic *O Janie Zahradniku* – będący próbą uchwycenia biografii i przyczyn popularności przedwcześnie zmarłego poety, a także część właściwą, tj. wiersze. Dwie pierwsze stanowią wprowadzenie do poezji i bardzo dobrze ze sobą korespondują. Szkoda jedynie, że autorka publikacji nie podjęła się choćby zaznaczenia, czy i na ile Zahradnik i jego poezja były do tej pory przedmiotem badań historycznoliterackich. Do-

[1] Jan Zahradnik, *Lwowskie wiersze*, wybór i opracowanie Karolina Grodziska, Kraków 2016, Inter Line s.c., ss. 284.

datkowo uwypukliłoby to jej własny wkład w badania nad tematyką, która nie cieszyła się dotąd większą uwagą literaturoznawców – co wcale nie oznacza, że fenomen „poety smutku" był zupełnie poza ich zainteresowaniem.

O ile słowo wstępne to zaledwie zasygnalizowanie tematyki publikacji (niezmiernie szkoda, że jest ono takie krótkie), to szkic *O Janie Zahradniku* przynosi już sporo interesujących i ważnych wiadomości. „Janek" (tak podpisywał Zahradnik część swoich utworów i tak go wielokrotnie Grodziska nazywa) to bowiem typowe „zdolne dziecię" Lwowa. Uczeń III Gimnazjum we Lwowie, przedwcześnie osierocony przez oboje rodziców, jako 14-latek brał udział w walkach polsko-ukraińskich o Lwów. Szybko, jeszcze gdy był uczniem, objawił się jego talent poetycki i publicystyczny, który został wyzyskany przede wszystkim przez redakcję „Słowa Polskiego". Ta wychodząca dwa razy dziennie gazeta była jednym z najbardziej opiniotwórczych dzienników u schyłku autonomii galicyjskiej i w dwudziestoleciu międzywojennym, skupiając wokół siebie grono wybitnych autorów – zwolenników i sympatyków Narodowej Demokracji (czego Grodziska już jednak nie zaznaczyła; profil polityczny „Słowa" jest niezmiernie ważny przy analizie tekstów, które się tam ukazywały). W swoim szkicu autorka edycji bardzo rzetelnie przedstawiła nie tylko rozwój kariery dziennikarskiej i poetyckiej Zahradnika (różnorodne formy pisarskie, do których się odwoływał, a także rezultaty jego pisarskiej aktywności), ale i świat lwowskich żurnalistów, który tak pochłonął początkującego literata, że przetrącił zdrowie młodego twórcy. Nie udało mu się uwieńczyć szkoły średniej maturą, prowadził hulaszczy tryb życia (co jednak bardziej wynika z samych wierszy, gdyż opracowująca jego życiorys nie wyraża tego *expressis verbis*) i szybko podupadł na zdrowiu. Grodziska pisze też o trudnym, a niekiedy wręcz buńczucznym, charakterze nastoletniego poety, jego kłótniach ze środowiskiem skupionym wokół „Skamandra" oraz o recepcji jego twórczości. Podkreśla także wielką miłość Zahradnika do Lwowa i niemal frenetyczne dążenia do uchwycenia codzienności tego miasta, które zaowocowało tyloma wierszami i różnymi formami publicystycznymi. Ta gorączkowość chęci ujęcia fenomenu miasta nad Pełtwią, a równocześnie pokazanie paradoksów powszedniego życia, które obserwował młody literat, przejawiają się także w bardzo nierównym poziomie jego pisarstwa. Słusznie zaznaczyła Grodziska, że „wierszopis bierze nieraz górę nad poetą" (s. 7). Wyłania się z owych wierszy jednak obraz Lwowa jako ważnego, wręcz buzującego energią centrum, którego społeczność w pierwszych latach po odzyskaniu przez Polskę niepodległości nie mogła pogodzić się z utraconą pozycją stolicy Galicji i konstytuowała swoje miejsce i rolę na mapie polityczno-kulturalnej Polski na nowo – nierzadko w opozycji do Warszawy czy innych dużych miast. Szkic *O Janie Zahradniku* nie ma pretensji do bycia wyczerpującym wprowadzeniem do antologii – pomaga natomiast w lepszym zrozumieniu samej poezji bohatera książki i jako taki doskonale spełnia swoje zadanie.

Autorka wyjaśnia w nim również konstrukcję antologii, na którą składa się 250 wierszy (czyli mniej niż połowa utworów Zahradnika), zamieszczonych w rubryce *Wierszem* w „Słowie Polskim”. Grodziska dokonała ich selekcji „pod kątem Lwowa, tak, by ukazać codzienne życie miasta i środowiska dziennikarsko-literackiego w latach 1925–1928” (s. 39-40). Wiersze ułożono chronologicznie – od stycznia do grudnia. Opracowująca przyznaje się przed czytelnikami do bardzo swobodnego układu tematycznego wierszy, uważając że jest on „odpowiedni dla wierszyków »Janka«” (s. 40). Nie trudno się z nią zgodzić. Układ taki pozwala uchwycić ulotność problemów, którymi żyli lwowianie w poszczególnych miesiącach w II połowie lat 20. XX w. Sama lektura wierszy (s. 43-284) potwierdza trafność dokonanego wyboru. Czytelnik może podążać za tym, co trapiło, irytowało, cieszyło czy bawiło Zahradnika w danym okresie. W istocie, tematyka tej poezji jest naprawdę obszerna i różnorodna – od okolicznościowych życzeń noworocznych, przez lwowskie miejsca, wydarzenia, sylwetki ludzi, nastroje itd. Dla ułatwienia Grodziska każdorazowo uwypukliła, w którym numerze „Słowa Polskiego” znajdował się pierwodruk danego utworu, a także – tam, gdzie to było niezbędne – krótko wyjaśniła okoliczności jego powstania. Odbiorca dostał zatem do ręki wydawnictwo przemyślane, spójne i dopracowane koncepcyjne, które i zmusza do refleksji, i bawi.

Z recenzenckiego punktu widzenia chciałbym uwypuklić kilka spraw. Odnoszą się one jednak tylko do części wprowadzających, a nie do samej antologii. Autorka opisując środowisko dziennikarsko-literackie Lwowa lat 20. XX w. mogła sięgnąć po *Pamiętnik* Stanisława Maykowkiego, znajdujący się z Dziale Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (sygn. 844 Spuścizna Stanisława Maykowskiego). Maykowski, promujący Zahradnika, w tym czasie jeden z głównych współtwórców „Słowa Polskiego”, odnosił się wielokrotnie w swoich wspomnieniach do pracy redakcyjnej, pisząc obszernie o różnych zakulisowych sprawach związanych z wydawaniem lwowskich periodyków i gazet. Charakterystykę członków redakcji i warunków pracy we Lwowie można było też uzupełnić o wspomnienia Klaudiusza Hrabyka, ogłoszone przed laty drukiem[2]. Wprawdzie Hrabyk tylko wzmiankuje o Zahradniku, ale jako jeden z redaktorów m.in. „Słowa Polskiego” szczegółowo i barwnie opisuje środowisko dziennikarzy lwowskich. Sam zresztą dwukrotnie o tym środowisku przed laty pisałem, w kontekście biografii Władysława Tarnawskiego[3]. Wśród wielu literatów i pisarzy związanych z redakcją, których Grodziska skrupulatnie wylicza,

[2] K. Hrabyk, *Wspomnienia*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1969, t. 8, z. 3, s. 385-431; 1970, t. 9, z. 3, s. 418-441; z. 4, s. 543-571; 1971, t. 10, z. 1, s. 67-95; z. 2, s. 189-226; z. 4, s. 497-523; 1972, t. 11, z. 2, s. 257-296.

[3] T. Pudłocki, *Z zapomnianych artykułów Władysława Tarnawskiego*, „Rocznik Przemyski” 2003, t. 39, z. 1 *Literatura i Język*, s. 91-95; idem, *Władysław Tarnawski, cz. III Przemyślanin w drodze do katedry uniwersyteckiej*, „Rocznik Przemyski” 2004, t. 40, z. 3 *Literatura i Język*, s. 71-92.

zabrakło osoby Stefana Grabińskiego. A przecież „polski Poe" właśnie w roku debiutu Zahradnika w „Słowie Polskim", tj. w 1921 r., wrócił do Lwowa i też był z tą gazetą, właśnie dzięki S. Maykowskiemu, przez jakiś czas intensywnie związany[4]. Grabiński i młodziutki Zahradnik musieli, przynajmniej krótko, mieć dobre relacje. Świadczy o tym fakt, że debiutujący poeta dedykował cieszącemu się wówczas niezłą sławą twórcy polskiej fantastyki swój wiersz *Niesamowita godzina* („Słowo Polskie" 1922, R. 27, nr 44 z 20 II, s. 5). Grodziska wspominała, że obaj, wśród 21 autorów, 26 I 1922 r. wzięli udział w wieczorze autorskim we lwowskim ratuszu (s. 11-12). Wymieniła również szczegół, że to Zahradnik był recenzentem tomu *Niesamowita opowieść* Grabińskiego, ale zapomniała dodać, że tekst ten jest niebanalną próbą spojrzenia na kunszt pisarski lwowskiego pisarza, świadczącą o szczerym podziwie dla talentu starszego kolegi[5].

Kulisy wspomnianego przez Grodziską omówienia przez Zahradnika odczytu prof. Tarnawskiego wyjaśniłem w tekście *„Scripsi et salvavi animam meam". Władysław Tarnawski w świetle korespondencji do Andrzeja Gawrońskiego*, „Rocznik Przemyski" 2016, t. 52, z. 2 (20) *Literatura i Język*, s. 75. Tarnawski był ówczesnym profesorem anglistyki UJK i podporą miejscowej endecji, nie mniej konfliktowym niż „poeta smutku". Tekst mój przybliża relacje panujące nie tylko w „Słowie Polskim", ale i między profesorami Uniwersytetu Jana Kazimierza – mocno związanego z redakcją tego czasopisma. Zahradnik bynajmniej nie był w swoim omówieniu referatu Tarnawskiego bezstronny.

Do biografii poety kilka dodatkowych informacji wnosi lektura drukowanych sprawozdań III Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie (bo to cesarz był pierwotnie patronem tej szkoły, a dopiero po wojnie został nim wspomniany przez Grodziską król Stefan Batory). Nie miejsce tu, aby szczegółowo omawiać lata szkolnej nauki poety, wiadomo jednak, że został on uczniem tego gimnazjum we wrześniu 1915 r. W przeciągu roku szkolnego 1915/1916 do półrocza jego klasa przerobiła materiał klasy I, a od II półrocza – już klasy II. W roku szkolnym 1916/1917 Zahradnik uczęszczał do klasy III a, ale już w sprawozdaniu z roku 1917/1918 nie ma go w spisie uczniów, mimo iż obaj jego bracia są wymienieni jako uczniowie: Adam – klasy II b, a Andrzej – VI a[6]. Możliwe, że Zahradnik uczęszczał wówczas do szkoły, ale nie zdał egzaminów kończących klasę IV i dlatego – jak to było w zwyczaju – nie znalazł się w spisie uczniów. Grodziska wspomina, że miał on duże kłopoty z nauką i to zapewne jedno z potwierdzeń

[4] Zob. szerzej: T. Pudłocki, *„Wadą niepozbywalną jest jego nerwowość" – Stefan Grabiński jako nauczyciel Seminarium Nauczycielskiego Męskiego we Lwowie w latach 1921-1929*, „Litteraria Copernicana" 2013, nr 1 (11), s. 308-321.

[5] J. Zahradnik, *Poezja czwartego wymiaru (S. Grabiński, Niesamowita opowieść, Lwów 1922, wyd. „Wydawnictwo dzieł pogodnych")*, „Słowo Polskie" 1922, R. 17, nr 200 (z 4 IX), s. 5.

[6] *Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie za lata szkolne 1914/15 i 1915/16*, Lwów 1916, s. 48-49, 70; *Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie za rok szkolny 1916/17*, Lwów 1917, s. 37; *Sprawozdanie Dyrekcji Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie za rok szkolny 1917/18*, Lwów 1918, s. 17-18.

jej tezy. Co więcej, wspomnianych przez nią śladów pobytu Zahradnika w jarosławskich szkołach należałoby raczej szukać zdecydowanie pod koniec I wojny światowej lub w pierwszych latach II RP. Nie mam zresztą najmniejszych wątpliwości, że pogłębione badania archiwalne pozwoliłyby wydobyć z zapomnienia niejeden szczegół i fakt z życia „poety smutku” – i to nie tylko z czasów szkolnych.

Podsumowując, antologię *Lwowskie wiersze* Jana Zahradnika w wyborze i opracowaniu Karoliny Grodziskiej można śmiało polecić nie tylko miłośnikom poezji, ale i przedwojennego Lwowa. Ze względu na specyfikę poezji przedwcześnie zmarłego twórcy, jego cięty a barwny język, klasyczną formę, mnogość tematów, uniwersalność myśli, a przy tym liczne odniesienia do sytuacji jemu współczesnych jest to lektura, która wciąga – bawi, a jednocześnie zmusza do myślenia. Szkoda jedynie, że wydawnictwo nie zostało opatrzone w spis treści, który ułatwiłby poruszanie się po antologii. Pomimo tego mankamentu nie wątpię, że książka znajdzie swoich odbiorców, którzy poprzez twórczość Zahradnika będą chcieli poznać też historię przedwojennego Lwowa.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

MONIKA SULEJEWICZ-NOWICKA (ŁÓDŹ)

QUIDERGOESTTEMPUS? – REFLEKSJE TEMPORALNE NA PRZESTRZENI DZIEJÓW

Oddany do rąk czytelników w 2015 roku tom *Kategorie kultury. Czas*[1] pod redakcją Moniki Bator, Małgorzaty Krzysztofik, Zbigniewa Trzaskowskiego to zbiór czterdziestu jeden studiów poświęconych jednemu z najistotniejszych zagadnień nurtujących człowieka od dawna – tzn. pojęciu czasu. O refleksję naukową pokusili się literaturoznawcy, językoznawcy, kulturoznawcy, medioznawcy, bibliolodzy, historycy sztuki, filozofowie i antropologowie z najważniejszych ośrodków naukowych w Polsce i za granicą. Jest to zatem zestaw wnikliwych analiz popartych właściwą dla danej dyscypliny metodologią oraz bardzo bogatym materiałem egzemplifikacyjnym, usytuowanych w szerokich kontekstach: historycznym, literackim, psychologicznym, kulturowym bądź filozoficznym.

Najwięcej miejsca poświęcono kategorii czasu w literaturze na przestrzeni dziejów. Interpretacji poddano m.in. pieśni Horacego (Zofia Głombiowska, *Czas w IV księdze pieśni Horacego*), średniowieczne hymny liturgiczne (Katarzyna Janus, *Święty czas Pięćdziesiątnicy w wybranych hymnach średniowiecznych*), tragedie (Agnieszka Szwach, *Pojęcie czasu w „Hamlecie": czas „zwichnięty" czy czas „stracony"?*), szesnastowieczne epitafia (Agata Chrobot, *Czas ludzkiego życia zapisany w XVI-wiecznych epitafiach*), renesansowe traktaty i zwierciadła (Maria Wichowa, *„Czas człowieczy jako rok bieżący". Refleksje Mikołaja Reja o naturze czasu (na podstawie „Żywota człowieka poczciwego")*; Małgorzata Krzysztofik, *XVI-wieczny model czasu antropologicznego – Stanisław Kołakowski, „Wiek ludzki" (1584)*), prognostyki przełomu XV i XVI wieku (Sylwia Konarska-Zimnicka, *Aksjologia czasu w kontekście średniowiecznej i wczesnonowożytnej astrologii elekcyjnej (na przykładzie wybranych prognostyków astrologicznych przełomu XV i XVI stulecia)*), oracje i kazania pogrzebowe (Mariola Jarczykowa, *Rozważania o czasie w barokowych oracjach i kazaniach pogrzebowych*; Ewelina Szymczak, *Wybrane aspekty czasu antropologicznego w „Kazaniach pogrzebnych" Aleksandra Lorencowicza (1670)*), siedemnastowieczne emblematy (Marzena Walińska, *„Czas uprzykrzony" i „godziny pożądane". Zna-*

[1] *Kategorie kultury. Czas*, pod redakcją Moniki Bator, Małgorzaty Krzysztofik, Zbigniewa Trzaskowskiego, Kielce 2015, ss. 572.

czenie wątków temporalnych w „Pobożnych pragnieniach" Aleksandra Teodora Lackiego)), osiemnastowieczne diariusze (Piotr Borek, *O temporalnych i nietemporalnych kryteriach porządkowania diariusza Jana Tomasza Józefowicza*) oraz antyczne, staropolskie i oświeceniowe dialogi zmarłych (Monika Szczot, *Między aktualnością a ponadczasowością. Rozważania o wybranych antycznych, staropolskich oraz oświeceniowych dialogach zmarłych*).

Autorzy prac o tekstach dawnych poruszyli wiele istotnych problemów: od charakterystycznych motywów (prób cofnięcia czasu, przemijania, pamięci, ontogenezy), toposów (czasu kolistego, czasu linearnego, krótkiego czasu doczesnego, czterech pór roku), konceptów (życie ludzkie niczym bańka mydlana, noc, sen) czy symboli (ognia, śniegu i bieli, klepsydry, zegara), aż po rozważania genologiczne (pamiętnik, diariusz, dialogi zmarłych, ego-dokumenty, traktaty i poradniki, hybrydy gatunkowe). Badacze – Zofia Głombiowska, Agata Chrobot, Maria Wichowa, Małgorzata Krzysztofik, Mariola Jarczykowa, Ewelina Szymczak, Piotr Borek i Monika Szczot – pokazali na przykładzie tekstów dawnych, jak ważną rolę w życiu człowieka pełnią: czas, natura, pamięć i historia oraz wiara. Agata Chrobot zwróciła uwagę na kategorię czasu antropologicznego, który obejmuje czas biologiczny człowieka, a ten z kolei w przeanalizowanych przez nią utworach Jana Dantyszka, Jana Kochanowskiego i Andrzeja Trzecieskiego opisywany był za pomocą toposu czterech pór roku, którym kolejno przyporządkowywano gospodarskie obowiązki. Ów topos znany był od czasów najdawniejszych, o czym świadczy poezja Horacego. Zofia Głombiowska, której przedmiotem studiów była IV księga ód starożytnego mistrza, zauważyła, że już Horacy nauczał, iż pory roku są miłe i hojne w darach, ale niszczą się i wzajemnie umierają. Ponadto poeta przeciwstawiał cykliczny czas przyrody jednokierunkowemu biegowi życia ludzkiego. Człowiek mija bowiem bezpowrotnie, staje się cieniem i prochem, a pamięć o nim może mu zapewnić jedynie sława i poezja. Z lektury utworów funeralnych (epitafiów, kazań i mów pogrzebowych) przywołanych przez wspomnianą już badaczkę Agatę Chrobot oraz przez Mariolę Jarczykową i Ewelinę Szymczak wynika, że czas ludzki biegnie właśnie linearnie, to tylko krótki odcinek, który kończy śmierć, a ta z kolei wyznacza czas spotkania z Bogiem. Ów motyw czasu linearnego i krótkiego życia doczesnego oraz czasu sakralnego był bardzo popularny, bowiem wiązał się z pielgrzymowaniem do życia wiecznego, gdyż ludzie żyją właśnie „do czasu". Zarówno Ewelina Szymczak, jak i Mariola Jarczykowa słusznie zauważyły na podstawie analizowanych oracji i kazań pogrzebowych, że skończony czas życia ludzkiego zawsze był wówczas podsumowywany z perspektywy religijnej jako koniec jednego i początek drugiego, lepszego bytu. Oczywiście, należy tak żyć, by zmierzać ku Bogu, bowiem czas człowieka to czas dany właśnie od Boga, należy go więc dobrze i właściwie wykorzystać. Warto podkreślić, że w dawnej literaturze i kulturze istniał model czasu antropologicznego, który omówiły Maria Wichowa i Małgorzata Krzysztofik. Maria Wichowa sięgnęła po *Żywot człowieka poczciwego* Mikołaja Reja.

Rej zalecał bowiem kierować się w życiu zdrowym rozsądkiem, a więc wybierać za przewodniczkę cnotę i podporządkować się cyklowi natury, którym rządził czas kolisty. Podkreślał tym samym kruchość i ulotność życia ludzkiego. Małgorzata Krzysztofik zaś przywołała *Wiek ludzki* Stanisława Kołakowskiego. Badaczka zdefiniowała „cechy dystynktywne obrazu czasu antropologicznego" okresu renesansu zaprezentowane w dziele autora o nieznanej dotychczas biografii, kolejno omawiając m.in.: teologiczną zależność od Boga oraz ontogenetyczne przemiany ciała wpisane w rytm przyrody i kultury. Warto podkreślić, że autorka pracy słusznie zauważyła, iż rekonstrukcja obrazu czasu antropologicznego w *Wieku ludzkim* otwiera nowe perspektywy badawcze, w tym w zakresie komparatystyki kulturowej. Zarówno Rejowi, jak i Kołakowskiemu przyświecał cel dydaktyczno-moralizatorski. Oba teksty prezentują bowiem typowy dla epoki wzorzec, z którym „czytelnik powinien skonfrontować własne życie". Z kolei Piotr Borek w tekście okolicznościowym poświęconym wydarzeniu historycznemu (oblężenie Lwowa przez wojska króla szwedzkiego Karola XII) dopatrzył się materiału do badań kategorii czasu. Zwrócił uwagę na istotną rolę pamięci i historii, albowiem spisanie wydarzeń prywatnych i politycznych przez pamiętnikarzy, kronikarzy czy diarystów dawało o nich świadectwo następnym pokoleniom. Rozgrywające się wydarzenia tu i teraz miały być lekcją dla potomnych. „Teraźniejszość, więc budowała niejako przyszłość, a z kolei przeszłość wytyczała drogę teraźniejszości (linearność czasu)".

Przedmiotem badań autorów studiów zamieszczonych w recenzowanym tomie były również teksty liryczne i epickie. Jerzy Stefan Ossowski szczegółowo przeanalizował wątki temporalne w poezji Henryki Łazowertówny (*Czas w poezji Henryki Łazowertówny*) na podstawie tomów *Zamknięty pokój* (1930) i *Imiona świata* (1934). Anna Szawerna-Dyrszka omówiła w pracy *Żagaryści i czas. Tropy interpretacyjne* twórczość Teodora Bujnickiego (*Po omacku* – 1933), Jerzego Zagórskiego (*Ostrze mostu* – 1933) i Czesława Miłosza (*Poemat o czasie zastygłym* – 1933). Ewelina Suszek podjęła temat powrotów do dzieństwa w twórczości Urszuli Kozioł, analizując utwory z wydanego w 1989 roku tomu *Żalnik* (*Wywoływanie dzieciństwa. Poetyckie transformacje czasu*). Natomiast Irmina Fornalska skupiła się na wątkach wanitatywnych w twórczości Zbigniewa Herberta – tomy *Elegia na odejście* (1992), *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze* (1992), *Strona światła* (1994), *Hermes, pies i gwiazda* (1997), *Epilog burzy* (1998).

Analizie pod kątem wątków temporalnych poddano także krótsze i dłuższe formy narracyjne takie jak: nowela *Ogniwa* Elizy Orzeszkowej z 1986 roku (Anna Wietecha, *Bohaterowie na przełęczy czasu w „Ogniwach" Elizy Orzeszkowej*) oraz cykl opowiadań z lat 1913-1916 Karla Čapka *Boží muka* (Agnieszka Janiec-Nyitrai, *Czas rozwarstwiony. Typologia czasu w zbiorze opowiadań Karla Čapka „Boží muka"*), powieść *Krzyżacy* (1900) Henryka Sienkiewicza, *Krzyżowcy* (1935) Zofii Kossak, *Dzikowy skarb* (1935) Karola Bunscha (Anna Jabłońska, *Średniowiecze – czas w powieści a czas w historiografii*), *Zapach deszczu*

na Bałkanach (1986) Gordany Kuić (Anna Modelska-Kwaśniowska, *Portrety sefardyjskich kobiet na tle historii w powieści* Gordany Kuić *„Zapach deszczu na Bałkanach”*), *Opowieści galicyjskie* (1995), *Biały kruk* (1995), *Dukla* (1997) oraz *Dziewięć* (1999) Andrzeja Stasiuka (Zdzisława Mokranowska, *Proza czasu, czas w prozie Andrzeja Stasiuka*), *Gra z ogniem* (1999) Andrzeja Szczypiorskiego (Iwona Mityk, *Gra z czasem w „Grze z ogniem” Andrzeja Szczypiorskiego*), *Poczwarka* (2001) i *Ono* (2003) Doroty Terakowskiej (Marta Bolińska, *Chronometria według Doroty Terakowskiej, czyli czas mierzony trudnościami w powieściach „Poczwarka” i „Ono”*), *Kaśka Podrywaczka* (2008) i *Plotkarski SMS* (2012) Marty Fox (Dominik Borowski, *O czasie nastolatki – Marta Fox „Kaśka Podrywaczka” i „Plotkarski SMS”*), cykl *Czarny Wygon* (2010-2015) Stafana Dardy (Anna Dragan, *Wariacje temporalne w hermetycznym świecie Stefana Dardy w oparciu o cykl powieści grozy „Czarny Wygon”*).

Badacze zwrócili uwagę na etapy rozwoju człowieka, uwzględniając zegary: biologiczny, przyrodniczy i społeczny, przy czym Marta Bolińska skupiła się na okresie wewnątrzpłodowym, dzieciństwie i wczesnej dorosłości, Dominik Borowski – na okresie adolescencji, zaś Anna Dragan – na okresie ontogenezy. Anna Modelska-Kwaśniowska omówiła z kolei czas rodowy, rekonstruując przeszłość sefardyjskich kobiet bliskich pisarce Gordanie Kuić. Wyeksponowała, jak istotną rolę w życiu autorki pełni samopoznanie, jak ważna jest przeszłość w kontekście własnej teraźniejszości i przyszłości. Badacze wyróżnili także charakterystyczne motywy związane z problematyką temporalną. Irmina Fornalska wskazała na przedmioty ewokujące temat przemijania (zegar, zegar słoneczny, klepsydra, nieaktualne kalendarze), przedmioty ocalające pamięć (dzieła sztuki, fotografie, listy, pukle włosów) oraz na przedmioty związane bezpośrednio ze śmiercią (trumna). Zdzisława Mokranowska z kolei podkreśliła możliwość petryfikacji czasu za pomocą starego przedmiotu, dawnego dzieła sztuki czy literatury. W przywołanych przez autorów studiów recenzowanego tomu tekstach literackich istotne miejsce zajmują także wątki opozycyjne. Główne to pamięć przeciwstawiona niepamięci, z którą wiąże się przeszłość i teraźniejszość. Na nie zwrócił uwagę Jerzy Stefan Ossowski w korespondencji i poezji Henryki Łazowertówny, konkludując, że „bycie jest dane dzięki trwaniu, zaś trwanie zależy od pamięci i wspomnień”. Anna Jabłońska podkreśliła natomiast rolę czasu i historii w powieściach historycznych, gdzie przeszłość przeciwstawiono teraźniejszości, stare – nowemu, pogaństwo („wcześniej”) – chrześcijaństwu („teraz”), pamięć – niepamięci, a wszystkie te opozycje podporządkowano biegowi przyrody. Z pamięcią i historią musieli się zmierzyć bohaterowie powieści *Gra z ogniem* Andrzeja Szczypiorskiego. I o ile – jak podkreśla Iwona Mityk – jej akcja rozgrywa się na dwóch splatających się płaszczyznach czasowych, a mianowicie w latach dziewięćdziesiątych XX wieku oraz w okresie drugiej wojny światowej, o tyle „śmierć pojedna wszystkich i zmarli odejdą w zapomnienie” wraz ze swymi tragicznymi doświadczeniami. Opozycje pamięci i niepamięci oraz

kruchości i śmierci, przemijania i wieczności występują też w cyklu opowiadań Karla Čapka analizowanym przez Agnieszkę Janiec-Nyitrai. Badaczka zwróciła uwagę na podporządkowanie narracji kategorii czasu za pomocą jej wydłużania, rozciągania i skracania w opowiadaniu *Hora*. Zdzisława Mokranowska z kolei omówiła konstrukcję świata przedstawionego podporządkowanego kategoriom czasu i przestrzeni, które to z kolei wpływały na sposoby prowadzenia narracji w prozie Andrzeja Stasiuka. Anna Wietecha zaś szczegółowo przeanalizowała kompozycję noweli *Ogniwa* Elizy Orzeszkowej, zwracając uwagę na paralelę czasu życia i czasu śmierci uwydatnioną przez nawracający motyw tytułowych ogniw. Z kolei Paweł Spyra wyróżnił i szczegółowo omówił płaszczyzny czasowe w reportażu na przykładzie tekstów Anny Strońskiej (*Czas w pisarstwie reportażowym Anny Strońskiej*).

Warto podkreślić, że oprócz analizy konstrukcji form literackich, skupiono się również na kategorii czasu w szeroko pojętym językoznawstwie. Karolina Lisczyk-Kubina omówiła przebiegi czasowe akcji w zdaniach fazowych. Małgorzata Smereczniak zaś zajęła się kłopotami cudzoziemców z kategorią gramatyczną czasu. Badaczki swoje analizy i wnioski poparły licznymi przykładami.

Kilka studiów poświęcono formom temporalnym w kulturze, sztuce, filozofii i bibliofilstwie. Przedmiotem badań były teksty m.in. szeroko pojętej kultury audiowizualnej. W recenzowanym tomie znalazły więc miejsce artykuły, w których podjęto temat czasu w telewizji, a dokładniej w reklamie (Andrzej Kisielewski, *Reklama i czas*) i tzw. audycjach szczelinowych (Angelo Sollano, *Szczeliny czasowe w trakcie emisji telewizyjnej. Audycje szczelinowe*).

Ponadto kilka tekstów poświęcono antropologii kulturowej. Paweł Dziadul szeroko omówił ideę podziału czasu doczesnego na siedem tysiącleci w kulturze bizantyńsko-słowiańskiej. Natomiast Marcin Piotrowski próbował zdefiniować kategorię czasu w stosunku do różnych kultur świata (*O czasie poza Europą*). Z kolei Zbigniew Trzaskowski nakreślił priorytetowe zadania współczesnej chronozofii (*Chronozofia z perspektywy znaków czasu*), ukierunkowując badania na takie kategorie jak „przestrzeń doświadczenia" czy „widnokrąg oczekiwania".

Kilka studiów poświęcono sztuce. Monika Bator w pracy *„Jeszcze nie wieczór" czy „Pora umierać?" – starość we współczesnym polskim filmie fabularnym* podjęła temat ontogenezy. Maciej Gugała wskazał zaś na dychotomie Bóg – człowiek w twórczości Balthusa (*Czas boski i czas ludzki w malarstwie Balthusa*). Piotr Rosiński z kolei omówił sugerowanie „kształtu czasu" w kompozycjach przestrzennych Muli Ben Sassona. Zwrócił uwagę na układ części – funkcje kinetyki rytmów (kręgów, stożków, linii poziomych, pionowych i diagonalnych). Warto podkreślić, że badacz zajął się pracami dalekimi od tradycyjnej sztuki figuratywnej. Natomiast Weronika Rostworowska zwróciła uwagę na związki ideowe i formalne w zestawieniu nagrobków i zegarów okresu klasycyzmu.

Część badaczy omówiła kategorię czasu z punktu widzenia filozofii. Łukasz Kołoczek zajął się zagadnieniem czasu mesjańskiego i Nitzscheańskiego „wiecz-

nego powrotu tego samego" w interpretacji Heideggera, zaś Katarzyna Szkaradnik w pracy *„Problemem jest nie to, jak dostać się do historii, ale jak się z niej wydostać". Czy egzystencjalizacja pozwala zrzucić brzemię historii?* podjęła m.in. temat historii egzystencjalizmu w myśli Haydena White'a, Franka Ankersmita i Ewy Domańskiej.

Przedmiotem badań było także zainteresowanie kolekcjonerów różnego rodzaju zegarami i zegarkami. Joanna Nowak w artykule *Urządzenia do pomiaru czasu przedmiotem fascynacji... bibliofilów, czyli kilka słów o publikacjach dla kolekcjonerów zegarów i zegarków* omówiła XVII-wieczne materiały źródłowe oraz dawne i współczesne – inne niż książka – formy propagujące zegary i ich gromadzenie, a także opracowała ofertę rynku wydawniczego za lata 1989-2013.

Widać wyraźnie, że redaktorzy recenzowanego tomu zatroszczyli się o tematyczną różnorodność i wieloaspektowe ujęcie nurtującego od zawsze badaczy zagadnienia czasu. Nie tylko spróbowano go zdefiniować, ale wykazano również, jak to pojęcie zmieniało się na przestrzeni dziejów, jak wartościowało życie człowieka, jak ingerowało w jego przebieg w zależności od rytmu przyrody, kalendarza liturgicznego, lokalnych świąt, biegu historii czy uwarunkowań językowych, kulturowych i społecznych. Ponadto spróbowano oswoić czytelników z takimi tematami – niekiedy uznawanymi za tabu – jak dojrzewanie emocjonalne i płciowe, macierzyństwo, choroba, przemijanie i wegetowanie, starość i bunt przeciwko niej, nieznane jutro, śmierć, wieczność.

Wydaje się, że jedynym zastrzeżeniem co do pracy redaktorów nie są drobne literówki, pojawiające się w książce, których nie sposób uniknąć, ale brak wyraźnego podziału zebranych w tomie studiów, czy to według kryterium tematycznego, czy też według reprezentowanych dyscyplin naukowych, czy chociażby po prostu według klucza chronologicznego. Układ alfabetyczny materiału według nazwisk autorów nie jest najlepszym rozwiązaniem w zakresie kompozycji tomu. Odczuwa się ponadto brak wstępu – wprowadzenia przez redaktorów w problematykę, poinformowania o tym, czy mamy do czynienia z tomem materiałów pokonferencyjnych, czy też zredagowanym z jakiegokolwiek innego powodu. Ponadto brakuje indeksu nazwisk, który zawiera niemal każda publikacja z zakresu dyscyplin humanistycznych. Mimo niezbyt starannego opracowania redakcyjnego, recenzowana publikacja zawiera niewątpliwie wartościowe i odkrywcze studia dotyczące kategorii czasu.

ROCZNIK PRZEMYSKI t. 54
LITERATURA I JĘZYK z. 2 (22) 2018

MAGDALENA RYSZKA-KURCZAB (Kraków)

ZACHĘTA DO LEKTURY

Perswazyjne funkcje elementów ramy literacko-wydawniczej raczej nie budzą kontrowersji, jednak rozmaite szczegółowe kwestie związane z technikami zachęcania do lektury skłaniają do podjęcia pogłębionej refleksji na temat sposobów zalecania tekstów i książek.

Udaną próbą wnikliwego przyglądnięcia się rozmaitym aspektom niełatwej sztuki promowania publikacji jest książka zbiorowa *Wypowiedzi zalecające w książce dawnej i współczesnej*, wydana w 2015 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego[1]. Publikacja jest kolejną pozycją wpisującą się w nurt badań nad elementami ramy literacko-wydawniczej, jakie od wielu lat prowadzą akademicy skupieni wokół Zakładu Historii Literatury Baroku i Dawnej Książki na Uniwersytecie Śląskim[2].

Książka, prócz zwięzłego *Słowa wstępnego* redaktorek, zawiera piętnaście artykułów autorstwa badaczy związanych z czterema polskimi ośrodkami akademickimi. Poszczególni autorzy najchętniej poddają oglądowi ramę literacko-wydawniczą pewnej kategorii tekstów, zwykle jednolitych pod względem rodzajowym, tematycznym lub genologicznym. Przykładowo, Mariola Jarczykowa przyjrzała się staropolskim psałterzom; Michał Kuran polskim szesnastowiecznym i siedemnastowiecznym kronikom; z kolei w innych tekstach przedmiotem analiz stała się rama wydawnicza siedemnastowiecznych mesjad pasyjnych, siedemnastowiecznych modlitewników czy dramatów pisanych przez kobiety w pierwszej połowie XIX stulecia. W książce nie zabrakło jednakowoż analiz tekstów zalecających pojedyncze dzieła (np. Tomasz Sapota omówił prefację do *Saturnaliów* Makrobiusza, a Anna Sitkowa teksty towarzyszące pierwszej edycji

[1] *Wypowiedzi zalecające w książce dawnej i współczesnej*, pod redakcją Marioli Jarczykowej i Bożeny Mazurkowej, z udziałem Małgorzaty Marcinkowskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, ss. 311.

[2] Spośród wcześniejszych pozycji książkowych, powstałych w nurcie inspirowanych przez profesor Renardę Ocieczek badań nad ramą wydawniczą książek dawnych, wypada wymienić przynajmniej kilka pozycji:*O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ocieczek, Katowice 1990; *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ocieczek, Katowice 1992; *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek, przy współudziale R. Ryby, Katowice 2002; *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*, red. R. Ocieczek, A. Sitkowa, Katowice 2006.

postylli Marcina Białobrzeskiego) ani studiów koncentrujących uwagę na zmianach w sposobach rekomendacji tekstu, dokonywanych w kolejnych jego wydaniach (np. Małgorzata Piecuch przeanalizowała teksty rekomendujące dzieło, zamieszczane w kolejnych dziewiętnastowiecznych wydaniach *Kazań sejmowych* Piotra Skargi).

Układ tekstów w omawianym tomie ma charakter zasadniczo chronologiczny[3]. O czasach antycznych traktują pierwsze dwa artykuły. W otwierającym publikację studium Marka Joba zestawiono kontrastywnie dwa odmienne rozdaje wstępów do greckich tekstów o charakterze naukowym. Autor porównał epistolarne proemia z dwóch dzieł Archimedesa z Syrakuz: *De sphaera et cilndrolibri duo* oraz *De lineis spiralibus*, będące przykładem technicznego i hermetycznego stylu typowego dla literatury naukowej epoki aleksandryjskiej, ze swobodnym stylem *Geografii* Strabona, nastawionym na autoprezentację i korzystającym z tradycji historiograficznej. Autorem drugiego z artykułów dedykowanych wprowadzeniom do starożytnych dzieł prozatorskich jest Tomasz Sapota, który omówił prefację Makrobiusza do *Saturnaliów* (dla wygody czytelnika zamieszczoną w aneksie w wersji łacińskiej oraz w polskim tłumaczeniu). Badacz usytuował ją w kontekście zróżnicowanych typów wstępów znanych literaturze rzymskiej (*indicatio*, *dispositio*, *recordatio*, *causa*, *dedicatio*, *commendatio*, *scriptor de seipse loqens, invocatio numinum*), co stanowi uzasadnienie dla tytułu zapowiadającego szerszy ogląd: *Proemia w rzymskich tekstach naukowych*.

Miłośników literatury staropolskiej zapewne ucieszy fakt, że aż siedmiu badaczy podjęło się omówienia zalecających funkcji różnych elementów ramy wydawniczej tekstów szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych (wiersze okolicznościowe, przedmowy autorskie, dedykacje, aprobacje cenzorskie). Wspomniana już Mariola Jarczykowa przeanalizowała teksty towarzyszące edycjom staropolskich psałterzy (*Żołtarza Dawidowego* Andrzeja Glabera; *Psałterza* Mikołaja Reja, *Psałterza Dawidowego* w przekładzie Jakuba Lubelczyka, *Psałterza trydenckiego*, *Psałterza Dawidowego* Jana Kochanowskiego oraz psałterzy Samuela Rysińskiego, Macieja Rybińskiego i Jakuba Wujka). Michał Kuran z właściwą sobie rozlewnością opisał wstępy do szesnastowiecznych i siedemnastowiecznych kronik (Bielskich, Stryjkowskiego, Wapowskiego, Aleksandra Gwagnina i Marcina Kromera). Iwona Rak i Anna Sitkowa poświęciły swoje artykuły dwóm katolickim postyllom o zasadniczo odmiennych czytelniczych losach, kolejno: *Postylli katolickiej* Jakuba Wujka oraz *Postilla orthodoxa*… Marcina Białobrzeskiego. Monika Drożdżewicz z kolei skupiła uwagę na tekstach zalecających, zamieszczanych w edycjach mesjad pasyjnych, a Anna Malińska

[3] Odstępstwem od układu chronologicznego jest usytuowanie artykułu Iwony Słomak, poświęconego teoretycznym koncepcjom Jana Kwiatkiewicza (2. poł. XVII w.) na temat wstępu i przedmowy, pomiędzy artykułem traktującym o starożytności oraz tekstem zasadniczo poświęconym szesnastowiecznym psałterzom.Trudno mi znaleźć uzasadnienie dla takiej decyzji redakcyjnej.

omówiła trzy zbiory utworów pasyjnych pióra dominikanina, Augustyna Rakiewicza, wydane w 1711 r. w drukarni ojców bazylianów w Supraślu.

Sześć innych artykułów tomu poświęcono narzędziom i sposobom reklamowania książek w wiekach XVIII i XIX.

Wyjątkowy, zarówno na tle artykułów dotyczących tekstów staropolskich, jak też w ogóle wszystkich pozostałych pomieszczonych w tomie, jest artykuł Iwony Słomak zatytułowany: *Teksty zalecające z perspektywy teorii wymowy i w praktyce. Ujęcie Jana Kwiatkiewicza*. Badaczka jako jedyna poddała analizie teoretyczne wypowiedzi dotyczące budowy wstępów do książek i przedmów do czytelnika, jakie Jan Kwiatkiewicz, jezuicki wykładowca i pedagog, pomieścił w swoich popularnych podręcznikach: *Phoenix rhetorum, Suada civilis* oraz *Eloquentia reconditior ubi pleraque*.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że chronologiczny układ artykułów pozwala czytelnikowi śledzić wybrane metody zachęcania do lektury w perspektywie historycznej, z jednej strony dając wyobrażenie o trwałości a zarazem funkcjonalnej przydatności pewnych technik reklamowania publikacji i zachęcania do lektury, z drugiej natomiast umożliwiając dostrzeżenie istotnych przemian w sposobach zalecania dzieł czytelnikowi.

Trzy artykuły spośród piętnastu w szczególny sposób koncentrują się właśnie na owych kulturowo warunkowanych zmianach. Bożena Mazurkowa w artykule *O wypowiedziach zalecających w polskich drukach z drugiej połowy XVIII wieku* przekonuje o dającym się obserwować od połowy XVIII wieku „stopniowym zanikaniu dawnych form zachęcania czytelników do zainteresowania się upowszechnianymi przez druk efektami trudu ludzi pióra" (s. 169). Badaczka wykazuje, jak samoistne i zwykle wierszowane wypowiedzi osób trzecich (okazjonalnych twórców, tłumaczy lub wydawców), powszechnie dołączane do książek w stuleciu szesnastym i siedemnastym, a służące formułowaniu pozytywnych ocen dzieła i twórcy oraz wzbudzeniu w odbiorcy zainteresowania publikacją, w drugiej połowie osiemnastego wieku zaczynają współistnieć z „pełniącymi analogiczną funkcję tekstami epistolarnymi" (s. 189).

Z kolei Marek Stanisz (*Topika skromności w autorskich przedmowach do zbiorów lirycznych z pierwszej połowy XIX wieku*) interesująco wykazuje, jak pod wpływem nowej romantycznej formacji topika afektowanej skromności, od stuleci zadomowiona w autorskich przedmowach do książek, ulega istotnym metamorfozom. Stanisz śledzi w oparciu o bogaty materiał źródłowy świadectwa przekształcania się mocno skonwencjonalizowanego toposu w obszar ambiwalencji – w „miejsce występowania ujawnionego i uświadamianego wpływu, a zarazem lęku przed nim" (s. 277). Nowe romantyczne realizacje topiki autorskiej skromności pozwalały zarazem na ścieranie się konwencji i na próby odstępstwa od niej. „Romantyczna topika skromności" – konkluduje autor artykułu – „opierała się na szczerości, a nawet intymności wypowiedzi. Odrzucała nadmierny profesjonalizm i oficjalność, zakładała efekt empatycznego utożsamienia z od-

biorcami. Odwoływała się do indywidualistycznych mitów poety. Zwracała uwagę na autonomię twórcy lub jego wyniosłą rolę jako reprezentanta całego narodu. Rzadko przekonywała. Raczej wzruszała, uwodziła, zobowiązywała lub wzywała. W tej postaci nie stała się jednak zapowiedzią zmierzchu retoryki. Była tylko świetną ilustracją kolejnego etapu jej długich i barwnych dziejów" (s. 277).

Porównania współczesnych i dawnych strategii zalecających podjęła się Teresa Banaś-Korniak na przykładzie wydań tekstów staropolskich w serii Biblioteka Pisarzy Staropolskich (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk). Ściśle mówiąc, badaczka szczegółowo przeanalizowała jeden przykład, mianowicie zbiór spolszczonych przekładów pieśni Horacego: *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego* autorstwa Sebastiana Petrycego. Dzieło pierwotnie ukazało się w 1609 roku w Krakowie w drukarni Bazylego Skalskiego, współcześnie natomiast opublikowane zostało w roku 2006 jako 31. tom serii BPS. Banaś-Korniak zestawia pełną topiki skromnościowej przedmowę Petrycego *Do Czytelnika* z retorycznie ukształtowanym *Wprowadzeniem do lektury* autorstwa Jacka Wójcickiego, redaktora współczesnego wydania, usiłującego walczyć z niesprawiedliwymi sądami zwłaszcza dziewiętnastowiecznych uczonych na temat rzekomej nieudolności przekładów Petrycego oraz zbierającego argumenty na rzecz docenienia tego „swobodnego przekładu międzykulturowego".

Z przyjemnością, pozostając w obrębie konwencji zalecających, należy raz jeszcze podkreślić wagę i wieloaspektowość samego zagadnienia, jakim są sposoby promowania książek i zachęcania czytelników do lektury. Zagadnienia niewątpliwie interesującego i ważnego tak dla historyków literatury czy bibliologów, jak i dla wszelakich miłośników kultury. Doceniając zaś erudycję oraz badawcze kompetencje autorów, jak również staranność redaktorów i wydawców, omawianą książkę należy polecić Państwa uwadze, życząc udanej lektury. Lektury, dodajmy, przyjemnej i pożytecznej.

SPIS TREŚCI

I ARTYKUŁY I ROZPRAWY

ZUZANNA KRÓTKI
GRYMASY w historii języka polskiego 3

SYLWIA KAWSKA
„Tu za sług gromady orszak dość szkarady". O roli robactwa w dyskursie wanitatywnym poezji polskiej schyłku renesansu i epoki baroku 17

TADEUSZ RUBIK
„Grzech bałwochwalstwa jest nie w czynieniu bałwanów albo obrazów" – przekład Biblii Jakub Wujka wobec problemu przedstawień kultowych 33

FABIO BONI
Życie Messaliny w powieści XVII-wiecznego włoskiego pisarza Francesca Pony 45

KRZYSZTOF SOCHA
Galicyjski grzech zaniedbania. Problem recepcji twórczości Leopolda von Sacher-Masocha na gruncie polskim 55

AGNIESZKA LISZKA-DRĄŻKIEWICZ
Historia alternatywna jako komentarz do współczesności: Historia jutra Curzia Malapartego 67

ALEKSANDRA KOMAN
Reception of Pirandello in Cracow during the Period of Polish People's Republic (PRL) 79

NATALIA CHWAJA
Nomadismo erotico versus nomadismo identitario ne La città di Miriam di Fulvio Tomizza 89

ŁUKASZ GĘBSKI
Kontaminacja malarska na przykładzie Sądu nad Goyą Jacka Kaczmarskiego 97

PAULINA KWAŚNIEWSKA-URBAN
Księga miasta. Itala Calvina i Magdaleny Tulli literackie traktaty o mieście 113

KATARZYNA WOŹNIAK
Il valore dell'incontro. Alcune considerazioni su The Artist is Present di Marina Abramović 123

II MISCELANEA

BEATA MAKSYMIUK-PACEK
O lubelskiej kartotece kolędowej 131

MAGDALENA ZOWCZAK
Gody – czas przemiany w kolędach 141

III HISTORIA MÓWIONA

JERZY BARTMIŃSKI, BEATA MAKSYMIUK-PACEK, ANNA MICHALEC
Szczodrowanie i kolędowanie w Krasiczynie i okolicach we współczesnych przekazach ustnych 149

IV RECENZJE

TOMASZ PUDŁOCKI
Fenomen „Poety smutku" 227

MONIKA SULEJEWICZ-NOWICKA
Quid ergo est tempus? – refleksje temporalne na przestrzeni dziejów 233

MAGDALENA RYSZKA-KURCZAB
Zachęta do lektury 239