

LITTERARIA
XXXIX

WROCŁAWSKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

LITTERARIA

Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka

Redaktor

Jacek Kolbuszewski



WROCŁAW 2012

Recenzent: Ewa Grzęda

Redakcja techniczna i łamanie
Piotr Dacko

Summaries translated by Piotr Gertych

© *Copyright by Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 2012*

ISSN 0084-3008



Wrocławskie
Towarzystwo
Naukowe

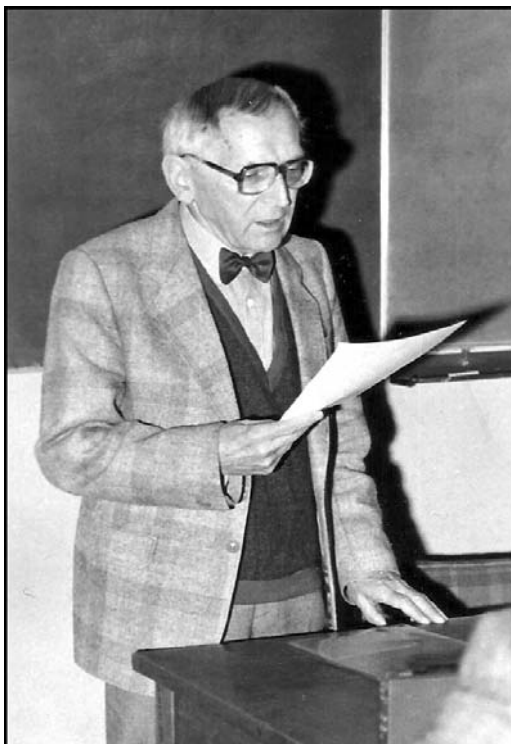
w y d a w n i c t w o

ul. Parkowa 13, 51-616 Wrocław

tel. (0-71) 348-15-49

e-mail: wtn@wtn.wroc.pl

www.wtn.wroc.pl



PROFESOR BOGDAN ZAKRZEWSKI (1916-2011)

23 października 2011 r. zmarł we Wrocławiu Bogdan Zakrzewski, emerytowany profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, był doktorem *honoris causa* tej uczelni (1995), Członkiem Honorowym Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, członkiem czynnym Polskiej Akademii Umiejętności (od 1992), w latach zaś 1960-1998 redaktorem „Pamiętnika Literackiego”. Jako wybitny historyk literatury, znakomity znawca polskiego romantyzmu, był autorem wielu cenionych prac o szerokim zakresie tematycznym, spośród których na szczególne wyszczególnienie zasługują monografie i zbiory studiów: *Mickiewicz w Wielkopolsce* (1949), *Tematy śląskie* (1973), *Palen na cara* (1979), *Sztandar i krew*

(1982), *Hajże na Sopicę* (1990) *Dwaj wieszcz, Mickiewicz i Wernyhora* (1996), „*Natus est*” *Pan Tadeusz* (2001), a także monografie słynnych polskich pieśni patriotycznych. Szczególne jednak miejsce w dorobku naukowych Bogdana Zakrzewskiego zajęły życie i twórczość Aleksandra Fredry. Wyjątkowo też liczne były książki prof. Zakrzewskiego z tym pisarzem związane: *Wspomnienia z lat ubiegłych Zofii z Fredrów Szepetyckiej* (1967), *Fredro i Fredrusie* (1974), *Fredro z paradyżu* (1976), *Śląskie przygody Aleksandra Fredry* (1991), *Zapiski starucha* (1991), *Fredro nie tylko komediopisarz* (1993). Na osobne wymienienie zasługuje tu monografia „*Spowiednicy*” *Mickiewicza i Fredry* (1994).

Bogdan Zakrzewski died in Wrocław 23 October 2011. He was a retired professor of the University of Wrocław, its doctor honoris causa (1995), an honorary member of the Scientific Society of Wrocław (Wrocławskie Towarzystwo Naukowe), a member of the Polish Academy of Skills (from 1992). Between 1960-1998 Bogdan Zakrzewski was also an editor of the „Literary Journal.” As an outstanding historian of literature and a brilliant expert on Polish Romanticism he was the author of a wide selection of texts most notable of which are monographs and studies: *Mickiewicz w Wielkopolsce* (1949), *Tematy śląskie* (1973), *Palen na cara* (1979), *Sztandar i krew* (1982), *Hajże na Sopicę* (1990) *Dwaj wieszcz, Mickiewicz i Wernyhora* (1996), „*Natus est*” *Pan Tadeusz* (2001) and monographs on Polish patriotic songs. A particularly important role in his work was reserved for Aleksander Fredro. Professor Zakrzewski was an author of many books devoted to this writer: *Wspomnienia z lat ubiegłych Zofii z Fredrów Szepetyckiej* (1967), *Fredro i Fredrusie* (1974), *Fredro z paradyżu* (1976), *Śląskie przygody Aleksandra Fredry* (1991), *Zapiski starucha* (1991), *Fredro nie tylko komediopisarz* (1993.) A separate note should be saved for a monograph „*Spowiednicy*” *Mickiewicza i Fredry* (1994.)

ALEKSANDRA LEWANDOWSKA
Wrocław

BOGDAN ZAKRZEWSKI JAKO BADACZ ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA FREDRY

Dorobek naukowy Bogdana Zakrzewskiego jest imponujący. Spod jego pióra wyszło wiele prac poświęconych badaniom literackim, edytorskim i folklorystyki Śląska. Głównym tematem działalności naukowej Profesora są sylwetki największych twórców doby polskiego romantyzmu i nie tylko, takich jak: Mickiewicz, Słowacki, Norwid czy Sienkiewicz. Szczególnym zainteresowaniem obdarzył wielkiego polskiego komediopisarza Aleksandra Fredrę. Rzucił nowe światło na sposoby interpretacji jego dzieł. Ponad trzydzieści lat wiernie zajmował się życiem i twórczością pisarza.

Niewątpliwie badania nad Aleksandrem Fredrą stanowią największy rozdział w życiu naukowym Zakrzewskiego. Prace nad kalendarium życia i twórczości pisarza, przede wszystkim mocno zarysowana twórczość pozakomediowa przez Profesora to jeden z głównych wątków jego poczynąń naukowych. Szeroko poruszona zostanie tu kwestia istotnej aczkolwiek mało znanej twórczości obscenicznej Fredry a także prób Bogdana Zakrzewskiego zainteresowania współczesnych badaczy literaturą obsceniczną w ogóle. Fredro znany przede wszystkim ze względu na swą komediową twórczość w rozprawach Zakrzewskiego zyskuje popularność także w innych gatunkach. Profesor skrupulatnie przedstawia problemy, jakie stwarza twórczość pozakomediowa Fredry. Dotyka spraw niewygodnych i przemilczanych przez większość historyków literatury.

Zespół utworów obscenicznych Fredry zaistniał jedynie poza wszelkimi jawnymi, oficjalnymi wydaniem zbiorowymi, mimo to jednak zyskał sporą popularność wśród różnego autoramentu czytelników, nie wiedzących zwykle, że mają do czynienia z twórczością Fredry. Wielu badaczy Fredry ignoruje ten rozdział w twórczości pisarza, nie doceniając jego nowatorstwa, dowcipu, a jedynie traktując je jako *grzechy młodości*, teksty pozbawione swoistego arcyzmu a nawet jako kompromi-

tację jego geniuszu. Zakrzewski sprzeciwił się takiej postawie sugerując, że każdy z tych tekstów powinien stać się przedmiotem obszernej i osobnej pracy. Zachęca przy tym do wnikliwych badań nad dziełami *wszetecznymi* jako istotną częścią twórczości pisarza.

Ważny w dorobku naukowym profesora Zakrzewskiego był rozdział śląskoznawczy, ważne zaś jest to, że przez niego przedstawione zostały związki komediopisarza z Dolnym Śląskiem i Wrocławiem, jego podróże, przygody (pierwsza wizyta na Dolnym Śląsku, sprawa plagiatu, geneza sztuki o kupcach wrocławskich). Cenne były też jego poczynania w zakresie pozanaukowej działalności, dotyczącej życia i twórczości Aleksandra Fredry. Kluczowym dokonaniem stało się uratowanie grobu pisarza w Rudkach i doprowadzenie do ponownego pochówku. Przedstawiłam ponadto zaangażowanie zarówno strony polskiej, jak i ukraińskiej, dzięki któremu odrestaurowano kaplicę w Rudkach, w której znajduje się grób rodzinny Fredrów. Wspólnym wysiłkiem doprowadzono do uroczystości powtórnego pogrzebu Fredry. Nad pracami związanymi z tymi czynnościami czuwał specjalnie powołany Komitet Fredrowski.

1. MAŁO ZNANE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA FREDRY W BADANIACH BOGDANA ZAKRZEWSKIEGO. TWÓRCZOŚĆ OBSCENICZNA

Wiele prac naukowych Bogdana Zakrzewskiego ma fundamentalne znaczenie jak chociażby edycja *Autobiografii* pisarza. Niezwykle cenną wartość ma studium pod tytułem *O twórczości obscenicznej Aleksandra Fredry*, milczeniem pokrywanej, bądź będącej tylko przedmiotem plotek, nie wolno też zapominać o istotnej rozprawie *O samotnictwie literackim Aleksandra Fredry*, która rozstrzygnęła niegasnący spór o usytuowanie wielkiego komediopisarza w kręgu nurtów polskiej literatury dziewiętnastowiecznej. Wysiłek badawczy Profesora Zakrzewskiego znalazł swój wyraz w kilku nader ważnych książkach, mających znaczenie nie tylko ściśle naukowe, ale również popularyzatorskie. Dorobek ten zwieńczony został wreszcie imponującej wagi dokonaniem, które miały kluczowy wydzźwięk dla uratowania grobu Aleksandra Fredry w Rudkach¹.

Początek pisarstwa Fredry przypada na okres służby wojskowej. Tam otrzymał pierwszą oraz jedyną w życiu naukę rymotwórczą od Wincentego Dąbrowskiego, który wyjaśnił mu, czym właściwie jest

¹ J. Kolbuszewski, *Literatura polska XIX wieku. Romantyzm – pozytywizm – Młoda Polska*, „Prace Literackie” 1997, t. XXXV pod red. L. Tatarowskiego, s. 149.

średniówka: „uzbrojony w średniówkę, rzuciłem w świat parę kawałków [...], których sława przeszła krańce pułku żołnierskiego”². Pierwsze próby pisarskie, przed rozpoczęciem oficjalnej działalności literackiej, Fredro podjął właśnie w twórczości obsceniczej.

Jak zauważa Marian Ursel, zagadnienie debiutu pisarskiego Fredry zawsze było jednym z najbardziej fascynujących problemów związanych z biografią literacką pisarza. Wskazał on, że Fredro jako szesnastoletni podporucznik wojsk polskich:

świadomość twórczą zdobędzie przy obozowym ognisku, gdy jego wzrastający z rubasnej, żołnierskiej atmosfery i do niej nawiązujący wiersz, związany ze znaną anegdotyczną przygodą z pożyczką części garderoby niezbędnej, acz uznawanej za tzw. niewymowną, uzyskała poklask kolegów-oficerów, zachęcając do kolejnych prób literackich w tym guście. I byłyby to właśnie pierwszy debiut literacki Aleksandra Fredry, debiut semiobsceniczny. Debiut do tego dodajmy, prawdziwy, ponieważ pociągający za sobą powstanie całego szeregu tekstów pisanych już ściśle w określonym celu artystycznym i z myślą o konkretnym odbiorcy, którego upodobaniom mają wyjść naprzeciw³.

Przyjaciele Fredry z lat śląsko-saksońskiej wojaczki, niejednokrotnie wspominali jak przyszyły komediopisarz *raczył* ich swoimi wierszami, w dużej mierze *humorystyczno-wszetecznymi*, które stawały się przyjemną odskocznią i robiły ogromną furorę otoczeniu społeczności wojskowej i na długo pozostając w ich pamięci. Dowiadujemy się o tym z korespondencji Fredry z najbliższymi wówczas kolegami, Jelskim i Grabowskim. Po skończonej służbie namawiają poetę-cywiła, o przesłanie tekstów, np. w rodzaju satyrycznego *Domu pana Starosty*, poznanego we fragmentach już w czasach służby napoleońskiej⁴. Jelski przywołuje owe wojskowe uczyt literackie, zapewniając Aleksandra: „Wiesz, ileś mi chwil upiększał w kampanii komicznym Twoim sposobem wystawiania rzeczy”. Trzeba zatem powiedzieć, iż w sposób stosunkowo najmniej krępowany i niesłuchanie bujny obscena żyły i żyją w folklorze ludowym, żołnierskim, uczniowskim lub ulicznym⁵.

To właśnie w młodości Fredro stworzył utwory swawolne, pełne beztroski, godne żołnierza i bywalca kulis teatralnych. Niepublikowane, obiegały w odpisach galicyjską młodzież. Słynne, sprośne incydenty Fredry, nie są produktem starczej rozpusty, ale raczej ekscysem ułańskiego humoru, który został doceniony przez wojskowych kolegów. Powstające w czasach wojskowych utwory obsceniczne odpowiadały za-

² B. Zakrzewski, *Fredro z paradyżu*, Wrocław 1976, s. 137.

³ M. Ursel, *O wierszach Aleksandra Fredry*, Wrocław 1992, s. 22.

⁴ B. Zakrzewski, *Fredro nie tylko komediopisarz*, Wrocław 1993, s. 204.

⁵ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyżu*, s. 132.

potrzebowaniu ich pierwszych czytelników i zapewniły autorowi powodzenie.

Dzisiaj najbardziej znany jest Fredro – komediopisarz, nie należy jednak zapominać, że uprawiał także inne formy literackie. Jest autorem znakomitego pamiętnika *Trzy po trzy* – pisał go w latach 1844-1846, później poprawiał i uzupełniał. Snuje w nim wspomnienia głównie ze swojej wojskowej młodości, ale też wraca pamięcią do dzieciństwa, czyni liczne dygresje, przytacza anegdoty. Posługuje się językiem swobodnej pogadanki. Pamiętnik jest nieocenionym źródłem wiedzy o epoce i samym autorze.

Również w *Trzy po trzy* Fredro, w sposób żartobliwy potwierdza swoje predyspozycje do obscenicznych rymowanek, które znajdowały niemałe uznanie nie tylko w gronie przyjaciół pułkowych.

Zamiłowanie do figlarnych utworów powstałe w latach 1813-1815, „mające swe naturalne źródło w rozluźnionej obyczajowo atmosferze żołnierskich biwaków i uciech”, było czymś więcej niż tymczasową fascynacją czy olśnieniem⁶. Józef Grabowski – sztabowy przyjaciel Fredry, wielbiciel i kolekcjoner wielu wszetecznych wierszyków Fredry, w swych *Pamiętnikach wojskowych* pisał:

Widziałem go w Paryżu, a później spotkaliśmy się u wód nad Renem. Zestarzał się, lecz zawsze równie dowcipny, miły pełen rozpustnych dykteryjek i wierszyków. On był pociechą naszą w smutkach i przygodach. Ileż to razy improwizował wiersze, które nam za zasilek i obiad służyły⁷.

W tego rodzaju utworach na pierwszy plan wysuwa się sfera erotyki. Często pozbawione są one precyzji i finezji. Zdradzają w prawdzie geniusz warsztatu Fredry w zakresie czy to próżnego i rubasznego słownictwa, farsowych sytuacji, czy też tragikomicznych dialogów.

Fredro jest autorem kilku takich utworów o charakterze frywolnym, których tytułów jednak w późniejszych latach wstydził się powtórzyć. Warto jednakże przypomnieć niektóre z nich: *Piczomira królowa Braniomarii, trajedyja w 3 aktach wierszem, Pan Rewera, Dom pana Starosty, Zaślubiny Idzi. Komedja w jednym akcie, Poselstwo Mojsza. Poemat w VI księgach, fraszka Żal geometry czy Sztuka obłapiania. Poemat w IV pieśniach wierszem z 1817 r.*, którego pierwotny tytuł brzmiał *Sztuka jebania*, o czym mówi informacja zawarta w liście Fredry do Józefa Grabowskiego z 22 listopada 1817 roku. „Przywołane

⁶ M. Urseł, *O wierszach...*, s. 25.

⁷ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyżu*, s. 136-137.

utwory powstały nie tylko w okresie bliskim debiutowi, ale i pochodzą z lat późniejszych, bo tego typu twórczość uprawiał Fredro gdzieś do początków lat trzydziestych, kiedy to zaprzestał jej definitywnie”⁸.

Twórczość erotyczna Fredry charakteryzowała się niezwykle śmiałą i epatującą treścią.

Od owej twórczości nawet starszym uszy [...] trzeszczały, a więc tym, którzy wzrastając we Lwowie wiedzieli, iż Lwów do swawoli [...] po wszystkie wieki był skłonny, a tradycję stanowiło pisanie wierszy swawolnych w postaci epigramatów lub opowiadania rymami w kształcie bajek na każdy najdrobniejszy skandal⁹.

Dzieło równie wyśmienite to komedia w trzech aktach wierszem o tytule *Mąż i żona*. Nasycona elementami demaskatorskimi, niczym groteskowy *kontredans rozpusty* małżeńskiej, który zgorszył niejednego widza już na warszawskiej premierze w 1823 roku. Związki tej lubieżnej sztuki z „młodzieńczą twórczością obsceniczną Fredry są dość widoczne, choć pozbawione cech porno, zarówno z ich jurnym słownictwem obscenicznym, jak i np. ze scenami zbiorowych stosunków seksualnych”. Erotyzm występujący w komedii nie jest krępowany zasadami ani osądami moralnymi¹⁰. Te właśnie tendencje komedii stały się przyczyną wielu ataków krytyków literatury w tym Seweryna Goszczyńskiego. Nie jest to utwór ściśle obsceniczny, choć w obsceniczny sposób mobilizuje wyobraźnię widza. Właśnie ta komedia w zestawieniu porównawczym z wszeteczną twórczością Fredry, pozwala badaczowi oraz czytelnikowi jasno dostrzec różnice między rodzajami pisarstwa erotycznego.

Obszerna korespondencja Fredry potwierdza autorstwo kilku jego utworów obscenicznych. Między innymi znalazły się w oryginalnej wersji autograficznej na wielometrowej szpulii mikrofilmów przywiezionych przez Zakrzewskiego ze zbiorów lwowskich i trzymany pod kluczem w jego biurku¹¹.

Zakrzewski w książce *Fredro z Paradyzu* przytacza słowa Aleksandra Dunin-Borkowskiego, zagorzałego wroga twórczości literackiej Fredry. Pisał on:

Wychowany powierzchownie, bo w kraju nie można było inaczej, usposobiony do błyszczania w salonach, nie zaś do mozolnego zgłębiania nauk, oddany służbie wojennej

⁸ M. Urseł, *O wierszach...*, s. 23.

⁹ *Ibidem*, s. 24-25.

¹⁰ A. Fredro, *Wybór dzieł*, oprac. B. Zakrzewski, Wrocław 1994, s. 24.

¹¹ B. Zakrzewski, *Porno-tragedyja Fredry*, [w:] *Teatr Syrena. Fredro dla dorosłych (program teatralny)*, Warszawa 1987.

pod Napoleonem, a potem rozrywkom i miłośkom wspólnie z inną staną swego młodzieżą, wśród próżniaczego życia lub gospodarskich zatrudnień, z gustem zepsutym na wzorach francuskich, nie doświadczając nieszczęść i przykrości, które szczególnie pobudzają umysł poetyczny [...]. Ułożył on najprzód dla towarzyszy młodości swojej, uczestników wypraw, rozpustnych i płochych wybrzyzków, dramat wszeteczny pod nazwiskiem „Piczomira”, pełen tłustych dowcipów i rozuzdanej wesołości. Rychło dzieło to rozeszło się w licznych odpisach, szczególnie zyskując popularność u młodzieży, która się miejsc najrozpuśtniejszych uczyla na pamięć i z wielkim powtarzała upodobaniem [...]¹².

Można by odnieść wrażenie, że twórczość o charakterze pornograficznym jest obca polskim autorom, bowiem literaturoznawstwo w Polsce w przeciwieństwie do literaturoznawstwa francuskiego czy angielskiego, niechętnie i wstydliwie ujawnia twórczość obsceniczną swoich autorów. Nieco więcej o takich wszetecznych utworach pisanych przez wybitne indywidualności z dawniejszej twórczości literackiej wiadomo jedynie specjalistom. Utwory obsceniczne bywały często publikowane anonimowo. W wielu przypadkach dzięki różnym chwytom, można było domyślać się nazwiska autora lub jedynie żłudnie je sugerowały. Zatem udowodnienie autorstwa lub jego odrzucenie jest w realiach obscenów wyjątkowo skomplikowanym problemem. Dowodem na to jest między innymi twórczość właśnie Aleksandra Fredry¹³.

Owo zatajanie autorstwa utworów erotycznych owocowało powstawaniem falsyfikatów. Te najgłośniejsze i nadal żyjące w świadomości i zainteresowaniach lekturowych, przeważnie wśród młodzieży, dotyczą słynnej sceny *mrówkobrania*. Autorstwo przypisywano właśnie Aleksandrowi Fredrze, jako sprawcy licznych utworów obscenicznych, tworzonych w beztroskiej jego młodości, zostało już definitywnie zweryfikowane. Niezbitym dowodem na to jest fakt, że Fredro, po ślubie z Zofią z Jabłonkowskich Skarbkową, już nie pisał tego rodzaju utworów, natomiast te z przeszłości, które rozeszły się w licznych odpisach, wykupywał skrupulatnie, na co dowodem stały się kwity poświadczające owe wykupy zgromadzone w jego prywatnym archiwum. Ponieważ ślub Fredrów odbył się 9 listopada 1828 roku, a pierwodruk *Pana Tadeusza* pochodzi dopiero z 1834 roku, sprawa domniemanego autorstwa Fredry zostaje ostatecznie wyjaśniona¹⁴.

Niezdrowa sensacja, która towarzyszy tej twórczości Fredry od prawie półtora wieku, sensacja ciągle żywa nawet w obecnej dobie, obrastająca niemal mitami *falsyfikatorskimi*. Obscena literackie czy paralite-

¹² B. Zakrzewski, *Fredro z paradyzu*, s. 134-135.

¹³ *Ibidem*, s. 132-133.

¹⁴ B. Zakrzewski, *Spowiednicy Mickiewicza i Fredry*, Wrocław 1994, s. 121.

rackie należą, bowiem do folkloru żywego, rozpowszechnianego w pokoleniach wszystkich czasów – jak zauważa Zakrzewski – nie ma metod, by ten „owoc zakazany przestał smakować albo nęcić. Przemilczanie, odsuwanie czy zatajenie przynosi wprost przeciwną reakcję: wzmagając obsceniczne pożądanie i głód niezaspokojonej wyobraźni”¹⁵.

Publiczną tajemnicą, jaką otoczono obscena nie była zbyt szanowana przez naszą naukę, nawet w takich bibliografiach, jak edycje Korbutowe, które w literaturze podmiotowej informują choćby nawet o tytułach zaginionych utworów Fredry, przemilczając jednak wszystkie obscena, zarówno te zagubione jak i istniejące¹⁶. Także edycja Pigiowa nie zawiera tekstów obscenicznych¹⁷, brakuje więc komentarzy, jakże przydatnych interpretatorom. Ten *inny Fredro* nie przez wszystkich będzie do zaakceptowania.

Urodzony i tworzący w epoce romantyzmu, osądzony od czci i wiary za obojętność wobec współczesności, zamilkł jako pisarz na lat prawie dwadzieścia. Wtedy to [...] wytknięto mu ów „dramat wszeteczny”, którego później uczeni poloniści nie odważyli się zaliczać w poczet Fredry dzieł wszystkich, który więc, podobnie jak inne tego rodzaju jurne utwory, do naszych czasów przetrwał głównie dzięki legendzie i anegdocie¹⁸.

We współczesnych badaniach nad twórczością Fredry, jego obsceniczne teksty bywały niejednokrotnie wspomniane. Wymieniane w słownikach literackich, ale przede wszystkim w książce Józefa Zaleskiego, w której uwzględnił interesujące treści. Nie da się wykluczyć tych utworów z literatury polskiej i nie powinno się umniejszać im wartości. Doskonale to rozumie znakomity fredrolog Kazimierz Wyka, który w swym studium podsumowującym, napisanym dla serii pod tytułem *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, omawia młodzieńczą twórczość Fredry¹⁹ dołączając przypis, w którym zawiera informację na temat wszetecznej twórczości pisarza. Mówi on, że wiersze obsceniczne Fredry stanowią odrębną kwestię edytorsko-autorską. Listy bliskich przyjaciół pisarza, kierowane do niego w tamtych latach, niezaprzeczalnie dowodzą istnienia tych obscenów, padają nawet tytuły niektórych z nich. Niewątpliwy staje się wobec tego fakt, że Fredro pisał tego rodzaju utwory. Nie ma pewności, co do niektórych z nich, czy rzeczy-

¹⁵ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyzu*, s. 152.

¹⁶ *Ibidem*, s. 139.

¹⁷ B. Zakrzewski, *Spowiednicy Mickiewicza...*, s. 161.

¹⁸ J. Atlas, *Zemsta Fredry* [w:] *Teatr Syrena. Fredro dla dorosłych (program teatralny)*, Warszawa 1987.

¹⁹ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyzu*, s. 150.

wiście były jego dziełem, czy też zostały mu przypisane. Niektóre bowiem mogły być dziełem jego brata Henryka, który również podejmował tego typu twórczości. Dorobek obsceniczny Fredry był znany na prawach plotki i w związku z tym niektórzy autorzy – nawet w XX wieku – podszywali się pod jego nazwisko. Pisarz pilnie i sumiennie zarządzał swoimi rękopisami, przechowywał je i nigdy ich nie niszczył. Wszystkie utwory były przez niego skrupulatnie gromadzone, więc albo zaginęły całkowicie, albo gdzieś istnieją w *utajeniu*. Nie przyniosły ich bowiem wydania zbiorowe dzieł Fredry, nie zarejestrowano takich rękopisów w bibliotekach publicznych²⁰.

O aktywności i niemalym zainteresowaniu obscenami Fredry świadczy również fakty mikrofilmowania jej w Bibliotece Ossolineum. Ciekawostką stanowią powstałe odbitki kserograficzne na zamówienie pewnego antykwariusza i przez niejaki *klub towarzyski* z Katowic, dla kameralnego wystawienia tej tragedii, jak podaje Bogdan Zakrzewski.

Fredrolog przyznaje dużo racji Pigiowi, który artyzm obscenów Fredry ocenił słabo w stosunku do tego typu najlepszej twórczości nowocześniejszej. Określił je jako płaskie, zbyt trywialno-pornograficzne, przesycone erotyzmem genitalnym, często wulgarne w kształtowaniu sytuacji czy obrazów przeznaczonych wyłącznie na wywołanie libidinalnego erotyzmu, pełne żołnierskiego świntuszenia, pozbawione finezji erotycznej i nieprzyzwoitego humoru.

Ale błyska w nich przecież zadatek wspaniałego talentu Fredry – dodaje Zakrzewski – i to w rozmaitym zakresie, np. pysznego i dosadnego słownictwa, farsowo-komediowych sytuacji, dialogów, malowania hogarthowskiej obyczajowości erotycznej aż po pochwałę jej specyficznych „narodowych uroków”, temperamentów itd. Nie bez racji i podstaw, więc przyjaciele z jego młodości, o dużej kulturze literackiej, jednogłośnie dostrzegli zaczął wielkiego talentu, znamiona prawdziwego poety²¹.

Na jego twórczość obsceniczną złożyło się kilka sytuacji życiowych. Młodzieńcze, domowe wychowanie Fredry w atmosferze oświeceniowego wolterianizmu, niedowiarstwa i swawoli intymnej jego braci, oraz szkoła życia w gronie przyjaciół – napoleończyków, równie bliska żołnierskiemu erotyzmowi, inspirowały go tworzenia nieprzyzwoitych utworów, tak entuzjastycznie przyjmowanych przez sztabowych kolegów z armii Napoleona. Wszystkie te okoliczności sprzyjały uprawianiu tego rodzaju wierszy, w których niemoralna postawa autora ma wiele

²⁰ K. Wyka, *Aleksander Fredro*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831-1863*, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975, s. 401-402.

²¹ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyżu*, s. 150-153.

wspólnego z koszmarną wprost i nieprzyjazną, wręcz bezczeszczącą antyreligijnością²².

W liście do kolegi z czasów napoleońskich – Józefa Grabowskiego, wielkiego fana twórczości obsceniczej – Fredro przesłał bibliograficzną notatkę o swych dwóch jeszcze niewydanych dziełach pornograficznych. Informacja ta jest niezwykle wartościowa, ponieważ weryfikuje autorstwo owych utworów, określając czas ich narodzin i zaliczając je do lat młodości, a więc do okresu należącego do zamkniętej już przeszłości. Fredro w dorosłym życiu odchodzi przecież od *grubej pornografii*, w momencie, gdy na swojej drodze spotyka prawdziwą, oczyszczającą i wyzwalającą go miłość²³.

Jego światopogląd religijny wynikał z tego, że wychowywał się młody Fredro w *najzaciętszej epoce wolterianizmu*. Zatem w późniejszym okresie swego życia musiał sam i przy wpływie swojej żony, niezwykle zresztą pobożnej, kształtować swoje przekonanie teologiczne. Jawi się jako „wyrastający przecież z humanitarnych zasad i doświadczeń, które zdobywał w młodości – o czym mówi w pamiętniku – jako waleczny, prawy żołnierz, choć rozpustny, a nawet rozwiązły”²⁴.

Fredrowskie credo, odbiegało od racjonalizmu oświeceniowego, a przybliżyło go pręcej do romantycznych koncepcji pojmowania Boga, pozbawionych wszak mesjanistycznych czy mistycznych tendencji, typowych dla romantyków religijności z jej buntami wobec Boga czy narodowym mesjanizmem.

Nie oznacza to wszakże, iż religijność starucha poddającego się w pełni wyrokom Boga, pozbawiona była rozterek i niepokojów, że funkcjonowała w pełnej izolacji od równocześnie absorbujących Fredrę problemów, podejmowanych z zapalczywością bojowego krytyka [...] problemów podważających spokój duchowy, ład życia religijnego, tak dramatycznie konstruowany w spowiedniczym oczekiwaniu śmierci²⁵.

Wiersz pod tytułem *Ostatnie westchnienie* ma charakter spowiedzi Fredry ze swego młodzieńczego bezbożnego życia. Zakrzewski przytacza wymowny fragment wiersza²⁶.

Przemiany dostrzegamy już u schyłku roku 1840. Na zmiany pogładowe pisarza złożyły się rozmaite czynniki. Sytuacja polityczna w kraju i Galicji, w szczególności po tragicznej rabacji i po Wiośnie Ludów, któ-

²² B. Zakrzewski, *Spowiednicy Mickiewicza...*, s. 162.

²³ B. Zakrzewski, *Fredro nie tylko...*, s. 27.

²⁴ B. Zakrzewski, *Spowiednicy Mickiewicza...*, s. 165.

²⁵ *Ibidem*, s. 168-176.

²⁶ *Ibidem*, s. 164.

rej przegraną przypłacił emigracją syn Fredry, a on sam długo nękającą go rozprawą o zbrodnię stanu. Coraz częstsze ataki podagryczne skazywały na chodzenie o kulach, czy wręcz przykuwały Fredrę do łoża, co miało również niebagatelne znaczenie dla jego *samotniczego* trybu życia oraz wzmagającej się hipochondrii. Ale szczególnie duży wpływ miała religijność i pobożność żony Zofii. Niuanse te sprzyjały Fredrowskim refleksjom o własnym życiu, skłóconym generalnie ze współczesną mu rzeczywistością w jej prawie wszystkich przejawach.

Wzmaganie się uczuć religijnych pisarza nie szło, co prawda w parze z wygaszaniem demaskatorskich wprost polemik i agresji na licznych jego wrogów, tych prawdziwych i tych urojonych: polityków, dziennikarzy, literatów, księży, urzędników, Żydów, Niemców. Napaści na instytucje społeczne, polityczne, kościelne itp. W swym bardzo dojrzałym już wieku, kiedy to często był już zapomnianym pisarzem, pilnie śledził współczesne mu życie będąc jego satyrycznym kronikarzem, wydając wprost często opinie potępiające, niesprawiedliwe. Jego zawziętość pamflecisty nie godziła się z jego spowiedniczą religijnością obecną w literackich utworach, gdzie deklarował przecież pełne posłuszeństwo i pokorę wobec woli Bożej. Sprzeczności płynęły z jego „mizantropijnej samostylizacji, z niecierpliwości twórczej, neurastenii, potęgowanych strasznymi cierpieniami fizycznymi, przy jednoczesnej woli pisania”. Niespójność stanowisk, która towarzyszyła poecie do ostatnich godzin życia, szarpała ładem serca, doskwierała w świecie przeżyć religijnych pisarza, depcząc nieraz z ogromnym trudem budowaną przez niego drogę ku wieczności²⁷.

Biorąc po uwagę dotychczasowy stan badań, konfrontacji różnych stanowisk oraz nowych źródeł, Zakrzewski zaznaczył, że badaczom Fredry „nie wolno przejść obojętnie i lekceważąco obok jego dorobku obscenicznego. Nie wolno go nie zauważyć”.. Należy zgłębiać walory artystyczne i dążyć do uznania autentyzmu. Powinna być ona „przedmiotem badań, które pozwolą na możliwie pełną identyfikację tej spuścizny, jako autentycznie, Fredrowskiej”. Według Profesora Zakrzewskiego:

tego rodzaju twórczość jest bogatym i niebagatelnym komponentem naszej kultury i nie zawsze, jak dziś, ukrywanym czy zasłanianym wstydliwie. Puryzm obyczajowo-językowy przechodzi znamienne ewolucje, podobnie jak i cenzura urzędowa, przewencyjna, naukowa²⁸.

²⁷ *Ibidem*, s. 175-176.

²⁸ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyzu*, s. 132-133.

Doskonale rozumie to Wisłocka mówi, wprost, dlaczego nie należy pomijać faktu owej twórczości w literaturze polskiej. Argumentuje tym, iż to właśnie kochankowie tworzą ciekawy słownik miłosny. Są niczym:

szyfry do użytku wewnętrznego. Jeżeli ktoś nie ma literackiej wyobraźni, musi odpowiednio słowa znaleźć. Gdzie? Po prostu w książkach, literaturze. Jeżeli nawet mało tego, albo prawie wcale we współczesnej, to istnieją, [...] znakomite, staropolskie erotyki – jurne, jędrne, pełne pięknych słów. Trzeba je odkurzyć, wyciągnąć z zamkniętych na siedem spustów szaf i archiwów bibliotecznych, wreszcie posłać między ludzi zamiast tandetnej zaśmiecanej rynek pornografii. Najwyższy już czas chyba zróżnicować te dwie rzeczy²⁹.

2. WPLYW DOŚWIADCZEŃ ŻYCIOWYCH NA TWÓRCZOŚĆ LITERACKĄ ALEKSANDRA FREDRY

Hrabia Fredro tworzył w okresie dla Polski trudnym. Był to okres zaborów, represji, spisków, konspiracji i powstań. Społeczeństwo wsłuchiwało się z wielką uwagą w dzieła wieszczów, którzy podejmowali trudne, patriotyczne tematy. Fredro swoim współczesnym jawił się jako pisarz mało poważny, zajmujący się sprawami nieistotnymi dla Ojczyzny. Fredro bawił się pisząc swoje komedie i chciał tym zarazić widza teatralnego. To stało się powodem gwałtownych napaści. W wieku martyrologii i służby narodowej ktoś, kto nie chciał dawać świadectwa, pobudzać uczuć patriotycznych i wychowywać, był nie do zaakceptowania. Zarzucono mu drugorzędny talent, niemoralność, uleganie wzorcom francuskim a także brak ducha narodowego. Zaatakował go Seweryn Goszczyński w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej*, która ukazała się w 1835 roku w „Powszechnym Pamiętniku Nauk i Umiejętności”. Autor przypuścił ostry atak na komedie Fredry, zarzucając im nienarodowy i kosmopolityczny charakter. Tym atakiem komentatorzy Fredry często tłumaczą kilkunastoletnią przerwę w jego twórczości. Ataku na jego twórczość dokonał również Aleksander Dunin-Borkowski w anonimowej rozprawie *Uwagi ogólne nad literaturą w Galicji* (poznaliśmy „Tygodnik Literacki”, rok 1942) przypisywanej jego autorstwu. Do osób krytykujących Fredrę dołączyli także Edward Dembowski oraz Julian Bartoszewicz.

Fredro czuł się odepchnięty od świata współczesnego, w którego wartości zresztą wątpi. Uwidacznia się to w jego osobistym rozmyślaniam literackim. Oceniony bezwzględnie przez krytyków odmawiających jego dziełom jakichkolwiek wartości, Fredro na długie dwadzieścia

²⁹ M. Wisłocka, *Słowa i słówka*, [w:] *Teatr Syrena. Fredro dla dorosłych (program teatralny)*, Warszawa 1987.

lat zarzucił literaturę. Piśmiennictwo Fredry określa w jakiś sposób podział na dwuokresową twórczość. Pierwszy okres zamknięty datą *umilknięcia czy pisania do szuflady*. W pierwszym cyklu, prócz niewydanych dotąd w sposób naukowy utworów obsceniczych, powstają 22 utwory dramatyczne, w tym liczne jednoaktówki wierszem, obraz dramatyczny, krotkowiec ze śpiewami, opera oraz operetka. Okres tej twórczości nie jest – jak się okazuje – jednolity, „ponieważ po roku 1830 nastają w komediopisarstwie Fredry tendencje przewyższenia dziedzictwa oświeceniowego, w kierunku m.in. zainteresowań problematyką podejmowaną przez romantyzm, a także tendencje do osadzenia komedii, kończący ów okres”³⁰. Wobec romantyzmu Fredro nie mógł pozostać rzecz jasna obojętnym, lecz jego odniesienie podlegało charakterystycznym przeistoczeniom. Twórczość Fredry, której największy rozwój przypadał na najlepsze lata rozkwitu romantyzmu polskiego, nie reprezentowała ani bezpardonowo i świadomie, ani reprodukcyjnie-naśladowczo zasadniczych cech tej epoki, choć posiada dla niej istotny szacunek i zrozumienie³¹.

Powodem pisania do szuflady był nie tylko ostateczny rozrachunek z życiem czy pożegnanie dawnego świata komediowego, ale stanowił go także całkowicie odrębny period pisarza. Był to czas nowy, zarówno pod względem ideologicznym, jak i estetycznym – jak pisze Zakrzewski – nowy w problematyce tematycznej, w doborze reprezentatywnych i peryferyjnych bohaterów, nowy w strukturze i motywacji nieporozumień, które brały swój początek z aktualnej sytuacji galicyjskiej oraz jej nowych uwarunkowań społeczno-obyczajowych i ekonomicznych. Dowodziła tego również sytuacja życiowa Fredry, który wtedy już na stałe osiadł we Lwowie i nie rokował przyszłości jako tradycyjnego i konserwatywnego życia ziemiańsko-szlacheckiego, ale zaczął dostrzegać fundamentalną rolę pieniądza, dochodowości z pomnażanego kapitału. Te bystre spostrzeżenia oraz bieżące doświadczenia nabyte ze zmian społecznych i gospodarczych ówczesnej Galicji, która wkraczała w erę autonomii od roku 1860, przynosił Fredro do świata swych komedii:

Nie było już w nich miejsca na bez troski śmiech, dobrotliwy humorizm i serdeczne zatrzymanie czasu przeszłości. Ten świat zaludniał już innymi bohaterami, poddany surowym sądom komediopisarza, który wystawiał im najgorsze świadectwo w swych gorzkich i prowokacyjnych epigramatach, fraszkach oraz *Zapiskach starucha*³².

³⁰ A. Fredro, *op. cit.*, s. 16.

³¹ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyżu*, s. 32.

³² A. Fredro, *op. cit.*, s. 35-36.

Nie wszyscy uwierzyli, że na skutek tych ataków Fredro postanowił zarzucić pisarstwo. Między innymi Pigoń przeprowadził analizę w wymiarze niebudzącej wątpliwości. Hrabia Fredro jako datę początku i końca swojego milczenia pisarskiego podał rok 1839 i 1852, czyli okres ciszy w życiu pisarza rozpoczął się cztery lata po ataku Goszczyńskiego³³. Tak samo Tadeusz Żeleński-Boy nie uwierzył, że to było przyczyną milczenia. Pisze o tym w *Obrachunkach fredrowskich*:

cała ta historia złamania pióra, cóż za awantura, jedyna w literaturze! Harakiri popelnione przez autora, aby ukarać krytyka. To zemsta godna Rejenta Milczka: czterdzieści lat, w obliczu rozżalonego narodu, milczeniem swoim trzymać pod pręgierzem biednego Goszczyńskiego.

Po dokładniejszym rozważeniu wszystkich podanych dat można wnioskować, że przyczyną milczenia Fredry, były nie tyle napaści na jego osobę, ile okoliczności znacznie głębsze. W latach 1840-1850 Fredro nie był już młodym człowiekiem i zdrowie także mu już nie dopisywało. Wkraczał w ten dziesiątek lat jako prawie pięćdziesięcioletni a kończył go jako prawie sześćdziesięcioletni mężczyzna. Nadeszła więc pora na rozrachunek z życiem. Fredro miał prawo uważać swój dorobek za zamknięty i już nie do podjęcia.

W przeciwieństwie do obecnej mu romantycznej koncepcji miłości, tej tragicznej, fatalnej, niemożliwej do spełnienia, Fredro wyznaczył sobie inną ścieżkę. Cenił miłość szczęśliwą i związki rodzinne. Fredro daleki od idei tyrejsko-mesjanistycznych był oskarżony przez część współczesnej mu krytyki o brak patriotyzmu i postawy obywatelskiej. Rozczarowanie sprawiło, że poeta zamilkł i wznowił twórczość komediową, co prawda już tylko do szuflady, po piętnastu latach i stanowi to o jego drugim okresie twórczości. Milczenie Fredry zdaniem Zakrzewskiego wynika również ze świadomości jakby osierocenia w nowoczesnym życiu literackim³⁴.

Ten okres milczenia Fredry jako komediopisarza przerwany został jednym z jego najbardziej chępliwych dzieł, ale i jednym z najwyborniejszych pamiętników polskich zatytułowanym *Trzy po trzy*. Pamiętnik ten powstał gdzieś w latach 1844-1848, nieznane są wskaźniki do bliższej konkretyzacji tych dat. Pisarz do armii napoleońskiej dołączył z początkiem sierpnia 1813. W jego bezpośrednich wspomnieniach wojсковych nie istnieje „lato i wiosna 1813 roku, kiedy resztki armii Księ-

³³ K. Wyk a, *Aleksander...*, s. 427.

³⁴ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyżu*, s. 44-45.

stwa Warszawskiego w ogólnym odwoście wojsk napoleońskich opuściły 30 kwietnia 1813 ostatni skrawek ojczyzny – Kraków³⁵.

Aleksander Fredro był twórcą również gatunków pozateatralnych. To przede wszystkim bajkopisarz, liryk i twórca przysłów oraz aforyzmów. Jego bajki godnie utrzymują się w nurcie polskiej bajki osiemnastowiecznej, bajki narracyjnej i szeroko zaplanowanej.

Na obszarze liryki dorobek Fredry wykazuje dużą różnorodność tematyczną.

Jako źródło do poznania jego skrytej i zamkniętej natury jest on ważny zarówno wtedy, gdy twórca daje upust bezpośredni swoim przeżyciom, jak i podówczas, skoro w sposób bardziej refleksyjny spogląda na bieg swojego długiego życia i zgromadzone, gorzkie na ogół, doświadczenie. Ta odmiana liryzmu, wyjątkowo refleksyjna, wezbrała w pisarzu zwłaszcza pod koniec życia, publikując niejeden utwór pełen autoironii wobec dziwności własnych losów pisarskich, albo lirycznej zadumy nad minionym, albo wreszcie rozrachunku ze współczesnymi i ich potępienia³⁶.

Ważny staje się ten autoironiczny charakter, ujawniający jedną ze stron bardzo złożonej osobowości Fredry. Prezentuje się on jako mówca, który potrafi żartować nawet z siebie, rozweselać innych, mówić w lekkich tonacjach o sprawach poważnych. Zaskakujące jest to, że ten sam Fredro potrafił być jednocześnie melancholikiem, pesymistycznie postrzegającym rzeczywistość, człowiekiem skłonny do urazy, przesady, trudnym w relacjach z innymi. Twórczość Fredry, chociaż z przerwami, trwała przez ponad pięćdziesiąt lat, jego przeżycia osobiste i historyczne wzbogacało go o nowe doświadczenia. Skłonność do pobłażliwego wyrażania rzeczywistości z zamiłowaniem do nieufnego samotnictwa, klóciły się na płaszczyźnie zdrowego rozsądku i doświadczenia, a nie na płaszczyźnie dokładnie określonej ideologii świata. Zainteresowanie rzeczywistością a także sposób jej odbioru spierał się z tradycjonalizmem i konserwatyzmem. W miarę upływu lat coraz bardziej osaczała go obca mu epoka.

W istotnych chwilach swojej twórczości literackiej Fredro był nadal zaplątany w spór z romantyzmem polskim, w konflikt z obecnością owego romantyzmu w świadomości zbiorowej³⁷. Odwieczny problem krytyków literackich dotyczy właśnie zagadnienia odnoszącego się do przynależności Fredry do danej epoki, do romantyzmu czy też tradycji oświeceniowej. Warto zwrócić uwagę na obszerny dorobek poza-

³⁵ K. Wyka, *Aleksander...*, s. 428.

³⁶ *Ibidem*, s. 442-443.

³⁷ *Ibidem*, s. 445-446.

komedii Fredry. A więc te grupy utworów, których związek z dziedzictwem oświeceniowym poświadcza choćby ich gatunek. Są to: satyra, pamflety, bajki i przypowiadki, epigramaty i fraszki, listy poetyckie, pieśni, elegie, epitafia³⁸.

W długim życiu Aleksandra Fredry występowała charakterystyczna zmienność upodobań lekturowych, kontaktów literackich czy teatralnych. Z charakterystyczną sobie wrażliwością stawał się chłonnym odbiorcą aktualności kulturalnych. Tak więc i dorobek romantyków wniósł istotny wkład w jego kulturę literacką. Na podstawie jego twórczości, korespondencji, pamiętników rodzinnych oraz przeróżnych źródeł możemy w przybliżeniu określić krąg najbliższych mu znajomości autorów, przyjaźni literackich czy lektur. Jego ulubionym autorem był Friedrich Schiller, już wcześniej, w roku 1821 przekładał Müllnera, eksploatujące go postschillerowskie potencjały romantycznego dramatyzmu:

Wspomina aluzyjnie i często w swych komediach sytuacje, bohaterów lub cytuje z wielu dramatów obcych, grywanych w teatrze lwowskim czy w Wiedniu. Ze sceny i lektur znał oczywiście Szekspira. Rozczytywał się w powieściach poetyckich Byrona³⁹.

Patriotyzm Fredry, niejednokrotnie deklarowany w twórczości, inspirujący i pobudzający, rozmiął się coraz bardziej (szczególnie od czasów polistopadowych), z patriotyzmem postępowych romantyków, przedstawiającym dalsze fazy ewolucji naznaczone między innymi zrywami powstańczymi i pracą konspiracyjną. Fredro ani nie głosił, ani nie wyznawał haseł narodowyzwoleńczych, które miały określać postawę i rozwój naszych romantycznych demokratów, których twórczość bogata była tymi sprawami i im służyła. Właśnie one stały się głównym powodem krytyki w wystąpieniach recenzentów romantycznych przeciw Fredrze.

Trzeba również podkreślić, iż dla Fredry – realisty najbardziej liczyła się aktualna, codzienna rzeczywistość, bynajmniej nie dlatego by ją akceptował. „Ta sama chronologicznie codzienność nie była przecież godna pióra twórcy romantycznego, który gardząc nią, burząc i odrzucając, tworzy inne „rzeczywistości”; zapatrzony w przeszłość dla przyszłości lub budujący przyszłość na gruzach teraźniejszości” Tworząc nigdy nie angażował się w wielkie romantyczno-literackie polemiki polityczne i społeczne, w których by szukano dróg uzdrowienia lub zbawienia zarówno ludzkości, jak i Polski. Nie wyklucza to jednak tego, że

³⁸ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyzu...*, s. 8.

³⁹ *Ibidem*, s. 29.

był mocno związany i uczulony na wydarzenia aktualnego życia społeczno-politycznego, zarówno w kraju, jak i na świecie. Zaświadcza to nieraz w swej twórczości, a szczególnie tego dowodzą jej mniejsze formy takie, jak: pamflety, epigramaty, fraszki, bajki czy aforyzmy. „Podzielał historyzm orientacji romantycznej, ale tej przedlistopadowej”. Uwydatniał kult i przywiązanie do przeszłości, do jej patriotycznych tradycji, ukazywanych choćby w jego poezjach i w wielu komediach często na przykład poprzez strój, obyczaj czy aluzję łatwą do odczytania. Nieraz w przeszło- nie dowcipu, w przymacie groteski potrafił przeszłość narodową oceniać trzeźwo, realistycznie, bez idealizacji czy nadmiernego upiększania, jak to czynili bezkrytyczni wieszczowie szlachetczyzny.

Pochodzenie romantyczne posiada na przykład jego rodzinna legenda herbowa o tytule *Mierzb herbu Gończa*. Ballada mała za zadanie uświetnić rodowód Fredrów. Opublikowana została w warszawskiej „Melitele” 1829 pod fikcyjnym nazwiskiem Aleksandra Grabi z Wściekli. Legendę herbową, popularną w XVII wieku, romantycy chętnie wykorzystywali między innymi w powieści poetyckiej⁴⁰.

Powrót Fredry do twórczości farsowej dokonał się w czasie jego pobytu w Paryżu, dokąd wraz z rodziną podążył za synem-emigrantem. Za główną przyczynę owego nawrotu uważa się obcowanie pisarza z żywym teatrem, szczególnie zaś ze scena francuską w pierwszych latach Dru-giego Cesarstwa.

Częste kontakty z teatrami francuskimi, gdzie na scenach święciły tryumfy komedie obyczajowe Aleksandra Dumasa-syna czy Emila Augier’a, będące realistycznymi obrazami ówczesnej społeczności, nowych ludzi i ich konfliktów z inną sytuacją społeczno-obyczajową. Te cenne doświadczenia teatralne i bieg galicyjskiej rzeczywistości znalazły odbicie w komediach Fredry, pozbawionych już tematyki nawiązującej do tradycji kontuszowo-szlacheckiej, oświeceniowych problemów, napoleońskiej epepei oraz romantycznego magnetyzmu serc⁴¹.

Dopiero po śmierci Fredry cały niemalże jego dobytek szufladowy został omówiony i oceniony przez specjalną Radę do tego zadania po-wołaną i która wskazała na kolejność wystawienia sztuk teatralnych⁴².

„Zawsze, wszędzie sam, sam w dole i w górze” – te znamienne słowa poety potraktować można jako deklarację jego *samotnictwa literackiego*. Samotnictwa mimo tak obfitej aktywności jego komedii grywanych na wszystkich scenach polskich z niesłabnącą owacją publiczności, po-

⁴⁰ *Ibidem*, s. 32-34.

⁴¹ K. Wyk a, *Aleksander...*, s. 430.

⁴² A. Fredro, *op. cit.*, s. 34.

cząwszy od pokoleń romantycznych. Zakrzewski stwierdza z przekonaniem:

twórczość Fredry nie mieści się bez reszty ani w dziedzictwie tradycji oświeceniowej, ani we współczesności literackiej romantyzmu, ani nie prezentuje obojactwa literackiego czy uschematyzowanej opozycyjności⁴³.

3. PERYPETIE WROCŁAWSKIE W ŻYCIU ALEKSANDRA FREDRY

Warto zauważyć, że zajęcie się osobą Fredry właśnie we Wrocławiu, skłaniały Profesora Zakrzewskiego *narzucone przez historię, ale trwałe i płodne związki* tego miasta z pisarzem. We Wrocławiu, w zbiorach Ossolineum znajduje się rękopiśmienna spuścizna autora *Ślubów panińskich*, natomiast rynek miasta upiększa od lat jego pomnik, będący zarazem miejscem spotkań mieszkańców. Fredro posiada również w swojej bogatej biografii epizody śląskie, które pieczęlowicie zostały wydobyte i opisane przez Bogdana Zakrzewskiego⁴⁴.

Liczne rękopisy Fredry, przeważnie z utworami literackimi, które przechowywane są w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu, stanowią bogate źródło wiedzy, z których korzystają wszystkie pokolenia fredrologów. Ossolineum stał się albowiem wrocławskim domem twórczym Fredry, które w swej lwowskiej przeszłości korzystało z wybitnej pomocy wielkiego komediopisarza. Wydawnictwo Ossolineum brało również udział w popularyzowaniu twórczości Fredry. Posiada nieodwracalne i poważne zasługi w opracowywaniu licznych edycji jego komedii w historycznej już serii tomików Biblioteki Narodowej, jakże w Polsce popularnych i służących nie tylko szkołom, ale i badaczom Aleksandra Fredry⁴⁵.

Związki Aleksandra Fredry z Dolnym Śląskiem i z Wrocławiem są znaczące zarówno dla jego biografii, jak i dla regionalnych *spotkań wrocławskich*.

Pierwsza wizyta Aleksandra Fredry na Dolnym Śląsku nie należała do przyjemnych. Przybył do tego miasta jako dwudziestoletni kapitan sztabowy wojsk Księstwa Warszawskiego, walczących u boku Bonaparte'go. Było to w roku 1813. Podczas wypraw wojennych poprawiał sobie nastrój swawolnymi wierszami, z entuzjazmem zresztą przyjmowanymi

⁴³ B. Zakrzewski, *Fredro z paradyżu...*, s. 45.

⁴⁴ M. Inglot, *Laudacja*, [w:] Jacek Kolbuszewski (red.), *W krainie pamiątek. Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, Wrocław 1996, s. 9.

⁴⁵ B. Zakrzewski, *Fredro nie tylko komediopisarz*, s. 216.

przez kolegów. „On był pociechą w naszych smutkach i przygodach, humor miał zawsze równy, choć głodno i chłodno” – pisał kolega z wojska, Józef Grabowski. Inny przyjaciel – Jelski – wspominał: „ileś mi chwil upiększał w kampanii komicznym sposobem wystawiania rzeczy”⁴⁶. Za wierną służbę u Napoleona, (którego Fredro z jednej strony podziwiał jako wodza, z drugiej natomiast potępiał za cynizm) otrzymał wysokie odznaczenia takie jak: *Virtuti Militari*, Legię Honorową czy Medal Świętej Heleny, wszystkie ogromnie cenione przez samego poetę⁴⁷.

Kolejny związek Aleksandra Fredry ze Śląskiem to przybycie do Wrocławia, aby spotkać się z pośrednikami oferującymi w prasach wrocławskich swe usługi nieruchomościowe i aby zorientować się, co do możliwości kupna jakiegoś majątku. Świadczy to o tym, że pisarz miał zamiar osiedlić się na Dolnym Śląsku. Fredro, znany ze swego zamiłowania do sztuki, wybrał się podczas pobytu we Wrocławiu do Teatru Miejskiego. Niewyobrażalne byłoby zatem, aby Fredro zwiedzając miasto nie zainteresował się repertuarem teatralnym. „Przecież w każdym znaczniejszym mieście europejskim i w miejscowościach uzdrowskich posiadających teatr, Fredro go nie omijał”. Do dziś zachowały się liczne świadectwa w jego korespondencji osobistej, rodzinnej, czy też w pamiętnikach rodzinnych, potwierdzające jego ogromne upodobanie sztukami teatralnymi⁴⁸. I właśnie we Wrocławiu spotkała pisarza przygoda teatralna, której Profesor Zakrzewski poświęcił sporo uwagi, zgłębiając jej szczegóły. Fredrolog określa historię wręcz mianem *arcysensacyjnej*. O zdarzeniu tym wiadomo z relacji syna komediopisarza – Jana Aleksandra, przekazanej Aleksandrowi Rosenowi. Przygodę opisał Zbigniew Raszewski. Otóż Fredro w czasie pobytu we Wrocławiu wybrał się jak już wcześniej wspomniano do Teatru Miejskiego. Według przekazu udał się na sztukę Carla von Holteia zatytułowaną *Sie schreibt ans ich selbst*, która ku ogromnemu zaskoczeniu komediopisarza okazała się wtórnym plagiatem *Ślubów panieńskich*. Wtórny, gdyż już wcześniej miało miejsce podobne zdarzenie w paryskim teatrze „Gymnase Dramatique”. Fredro odkrył prymarny plagiat swej sztuki, pióra Kaliksta Morozewicza, po raz pierwszy wystawionej 17 sierpnia 1840 roku w języku francuskim.

Afisz wrocławski zapowiadał komedię Holteia *Sie schreibt ans ich selbst (Ona pisze do siebie)* jako wolny przekład z francuskiego. Prze-

⁴⁶ *Ibidem*, s. 202-204.

⁴⁷ B. Zakrzewski, *Spowiednicy Mickiewicza...*, s. 191.

⁴⁸ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody Aleksandra Fredry*, Wrocław 1991, s. 45.

róbka Holteia w jego karierze dramatopisarskiej miała szczególne znaczenie. Ten wtórny plagiat grano z dużym powodzeniem. Grano go wówczas w Berlinie, Wiedniu, Pradze, Gdańsku, Dreźnie oraz w innych miastach. W samym Wrocławiu wielokrotnie. Była to sztuka niezwykle opłacalna. Holteia zaciekawiał najbardziej główny wątek akcji, co tłumaczy tytuł, jaki nadał swej adaptacji: *Ona pisze do siebie*. I na ten też tytuł, zwrócił uwagę Fredro. Kojarzący się pisarzowi z jego sztuką zwałił go do jej obejrzenia.

Przedstawienie rzecz jasna, bardzo poruszyło pisarza, który zaraz po obejrzeniu wrocławskiej inscenizacji, chciał się spotkać z Holteiem, aby opowiedzieć mu o paryskim plagiacie. Jednak Holtei był wówczas nieobecny we Wrocławiu. Zabrał więc Fredro ze sobą jako dowód, afisz teatralny z tego przedstawienia. Jak dodaje Profesor Zakrzewski: „Aliści konsekwencje związane z tym plagiatem Holteia, miały być dla sztuki Fredry (już niezującego) nieprzyjemne. Po wiedeńskiej premierze *Ślubów panińskich* w Burgtheater 1878 roku, przełożonych przez Gustawa von Mosera, krytycy nowocześni zgodnym chórem zawołali, iż „*Śluby panińskie* są skopiowaną sztuką Holteia *Ona pisze do siebie*”. Było to już w czasach, gdy własność praw autorskich traktowano inaczej. To iście farsowe wydarzenie, okazuje się być cenną pamiątką pobytu Fredry we Wrocławiu.

Pobyt komediopisarza we Wrocławiu zaowocował także powstaniem farsy o kupcach wrocławskich pod tytułem *Lita et Compagnie*. W komedii znalazło się sporo realiów związanych ze środowiskiem kupców wrocławskich, między innymi niektórzy bohaterowie utworu (Lita-Littauer, właściciel składu bławatków; Anastasius Maczek, buchalter) i ich koneksje polskie, interesy prowadzone przez dwa wielkie domy handlowe – z Wrocławia i Gdańska. Właścicielem tych domów w rzeczywistości był Józef Łubieński – ziemianin, konspirator, kupiec zajmujący się handlem zbożem. To właśnie Łubieński służył poecie pomocą w poszukaniu odpowiedniego majątku na Dolnym Śląsku. Pisano o komedii:

Ta jednoaktówka pełna błazeńskich wyjaskrawień, cyrkowych przebieranek oraz cech charakterystycznych dla błażej komedyjki, modnej nowocześnie bluetki, nie ma większych szans na powodzenie, choć w szklanym ekranie, przy dobrym aktorstwie, zapewne zabawi i rozweseli⁴⁹.

⁴⁹ B. Zakrzewski, *Fredro nie tylko...*, s. 208-210.

Ową uliczną farsę prawdopodobnie grano tylko dwukrotnie. Premiera odbyła się w 1878 roku w teatrze krakowskim, natomiast premiera wrocławska miała miejsce w Teatrze Współczesnym w Trzebnickim Ośrodku Kultury w 1979 roku, a reżyserował ją Kazimierz Braun.

Nie sposób wymienić i scharakteryzować bogaty dorobek wrocławskich teatrów wystawiających twórczość Fredry. Dorobek oceniany przez krytyków niejednokrotnie bardzo wysoko. I tak *Zemsta* w reżyserii Teofila Trzcńskiego, która szybko zyskała rozgłos, weszła na afisz w kwietniu 1946 roku. W 1949 roku Maria Dąbrowska zrecenzowała nową inscenizację tej komedii, „przeciwstawiając się farsowej koncepcji spektaklu w imię realistycznych założeń sztuki”.

Godnym zaznaczenia faktem jest to, iż wrocławskim *Oskarem* teatralnym stała się statuetka Fredry, jako rodzaj nagrody za najwybitniejsze osiągnięcia teatralne⁵⁰.

4. POZANAUKOWA DZIAŁALNOŚĆ BOGDANA ZAKRZEWSKIEGO W HOŁDZIE ALEKSANDROWI FREDRZE

Profesor Zakrzewski pieczęłowicie zajął się ostatnimi chwilami wielkiego pisarza. Wybadał szczegóły jego dolegliwości zdrowotnych, schorzeń, spowodowanych starością. Wszystko to wpłynęło na samopoczucie mistrza pióra, które ulegało pogorszeniu. Poprzez brak sprawności fizycznej i samodzielności, popadał w mizantropię. Czuł się odrzucony i zapomniany. Fredro doczekał się w późniejszym życiu potwornej choroby – podagry. Nie pomagały żadne kuracje. Choroba zmogła Fredrę tak dotkliwie, że na starość chodził o kulach, jeździł na wózku, leżał rozkrzyżowany na łożu, przez co bardzo ucierpiało także jego zdrowie psychiczne, a gdy chciał pisać, bowiem do końca był aktywny twórczo, w zartretyzmowane palce wkładano mu ołówek, którym próbował coś kreślić. Jednak jego pismo z tego okresu nawet dla najlepszych znawców jego rękopisów, takich jak Stanisław Pigoń, jest nieraz nie do odczytania – podkreśla Zakrzewski. Jako człowiek był już Fredro w tej późnej schorowanej starości zapomniany. „Muszę być bardzo nudny, kiedy ludzie ode mnie uciekają” – mówił. „Żyli i ci, co się przeżyli” – pisał z goryczą. Napisze później Zakrzewski: „przeżył samego siebie, z tą tragiczną obsesją romantyczną nieuchronności przemijania, samotnej tęsknoty za lepszym czasem bezpowrotnej przeszłości”⁵¹.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 217.

⁵¹ B. Zakrzewski, *Spowiednicy Mickiewicza...*, s. 191.

Ostatnią wolą Aleksandra Fredry było pochowanie w miejscu, w którym umrze. W swoim testamencie zapisał: „Życzę sobie być pochowanym tam, gdzie umrę; jeżeli w Lwowie, mają być zaproszeni tylko księży parafialni i konwent bernardyński. Gdybyśmy pomarli w jednym miejscu, chcielibyśmy być pochowani w jednym grobie”⁵².

Po długich męczarniach konania wielki pisarz zmarł we Lwowie 15 lipca 1876 roku, mając 84 lata. Z rodzinnej korespondencji czytamy: „dziś, trzy kwadranse na szóstą rano opatrzony Sakramentami, bez przytomności, ale całkiem spokojnie zasnął w Panu”. Syn Jan Aleksander w liście z 17 lipca 1876 roku informował swego kuzyna Edwarda o zaistniałej sytuacji:

Po ciężkich cierpieniach ostatnich lat Bóg się zlitował nad moim biednym Ojcem i dał mu koniec lekki i spokojny. We wtorek był jeszcze zdrów, ale już nie miał apetytu. Zachorował w środę o 4-tej z rana na nudności i wymioty, przy czym się krew nosem i ustami puszczala. Głowacki kazał po mnie i Zosię telegrafować, o co się i Ojciec przez cały ranek upominał [...]. Zastaliśmy Ojca siedzącego na łóżku z bardzo ciężkim oddechem. Głowacki twierdził, że nieprzytomny [...]. O szóstej przestał jęczeć. Ostatnie jego słowa były: ‘Moje dzieci’. Potem zasnął i przez całą noc zdawał się spać najspokojniej, tylko oddech coraz słabnął, aż zupełnie ustał. Po śmierci zachował na twarzy wyraz łagodny i spokojny. Pogrzeb odbędzie się jutro rano we Lwowie, pojutrze w Rudkach⁵³.

Jego ciało zostało zabalsamowane. Odlew maski pośmiertnej pisarza wykonał Perrier. Fotografiię na łożu śmierci zrobił Edward Trzemeski. Seweryn Fredro, który informował rodzinę o pogrzebie, podał wiadomość, że odbędzie się on we Lwowie *tu bowiem wyraźnie życzył sobie być pochowanym*. Stało się jednak inaczej. We wtorek 18 lipca o godzinie dziesiątej rano, eksportowano ciało zmarłego z dworku do kościoła św. Mikołaja, po nabożeństwie zaś do rogatki gródeckiej. Pogrzeb odbył się w Rudkach, 19 lipca, o godzinie jedenastej⁵⁴.

Trumnę pisarza złożono w krypcie znajdującej się pod kaplicą Fredrów w bocznej nawie świątyni. W tejże kaplicy, dzięki dbałości syna Jana Aleksandra umieszczono nagrobek komediopisarza, który wykonał Perriera, został zainstalowany w końcu maja 1878 roku. W rodzinnej krypcie, przed złożeniem do niej trumny Aleksandra Fredry, znajdowały się już zwłoki innych członków rodziny. Wejście do krypty od strony cmentarza zostało później zamurowane z woli żony Andrzeja Fredry, ostatniego potomka z tej linii. Pozostawiono jedynie małe okienko zewnętrzne, spełniające funkcję wietrznika. Obecnie w posadzce kaplicy

⁵² B. Zakrzewski, *Fredro i fredrusie*, Wrocław 1974, s. 274.

⁵³ *Ibidem*, s. 327-329.

⁵⁴ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 83.

fredrowskiej, obok nagrobka Aleksandra Fredry, znajduje się zejście do krypty.

Krypta niestety nie była dobrze chroniona, nie miała odpowiedniego zabezpieczenia przed odwiedzającym. Spokój zmarłych bywał często zakłócany, a trumny niejednokrotnie penetrowane. Syn komediopisarza Jan Aleksander napomknął o tym w swoich *Wspomnieniach*, kiedy to na próżno poszukiwał tureckiego pałasza, z którym miał być pochowany jego stryj Seweryn:

Przekonałem się o tym wiele lat później (około 1879 roku), gdy kazalem naprawiać trumny o odbitych wiekach w grobach rodzinnych pod kościołem w Rudkach. [...] czyja świętokradzka ręka odbiła wieko trumny, nie wiem, ale niech mu Bóg tego nie pamięta.

Jak się okazuje już wtedy plądrowano rodzinne trumny.

W krypcie rodzinnej leżało dziewięciu mężczyzn: Józef, jego syn Jacek (ojciec komediopisarza); synowie Jacka: Aleksander (komediopisarz), Seweryn, Henryk, Edward; syn Aleksandra: Jan Aleksander oraz jego syn Andrzej; Edward Ksawery (zmarł w 1881 roku), syn wspomnianego Edwarda, nie licząc dzieci płci męskiej oraz kobiet. Nie wszystkie zwłoki były jednak mumifikowane, a poszczególne, luźne kości zsypywano do obecnej w grobowcu, kamiennej trumny Sobieskiego. W kryptę grobowej panowała, jak stwierdzali odwiedzający, spora *ciasnota*. W czasie wizyty Profesora Zakrzewskiego tych trumien pozostało o wiele mniej, z niewyjaśnionych przyczyn⁵⁵.

Profesor Zakrzewski w artykule zatytułowanym *Historia grobu Fredry* przytacza fragment felietonu Stefana Nowińskiego, który ukazał się w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”. Po zwiedzeniu krypty Fredry w 1934 roku napisał on w reportażu, iż sprawa grobu w rudeckiej kaplicy ze względu na osobę Aleksandra Fredry nie była sprawą prywatną, dlatego głośno alarmował do wszystkich znajomych i nieznanym fredrologów, pisząc między innymi do: Adama Grzymały-Siedleckiego, profesora Kucharskiego, profesora Ignacego Chrzanowskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Zwracał się również do aktorów: Mieczysława Frenkla, Jerzego Leszczyńskiego, J. Jaracza, Chmielińskiego, Zygmunta Nowakowskiego i wszystkich wybitnych odtwórców roli Fredrowskich. Nawoływał: „zróbcie jakąś zbiorową akcję, aby Wasz ukochany autor i dawca tych sukcesów, znalazł po śmierci większe poszanowanie w swoim grobowcu!”

Po wizycie we fredrowskiej krypcie Nowiński pisał z żalem:

⁵⁵ *Ibidem*, s. 86-87.

jeszcze dziś można przez szybę w trumnie poznać dobrze zakonserwowane rysy Aleksandra Fredry [...] Tak śpi snem wiecznym od 15 lipca 1876 roku, ale obecne zaniedbanie krypty, w której płyty tynku lecą na głowę z wilgoci, grozi, że zwłoki te ulegną podobnemu losowi, jak syna Jana Aleksandra, w którego trumnie widać zwycięstwo wilgoci nad balsamowaniem. Musimy coś zrobić dla zabezpieczenia tych zwłok [...] Tak jak jest obecnie jest skandalem, ściskającym pod gardło, żeby mając tam w Rudkach wszystkie warunki, zaniedbywać tę kryptę z prochami wielkiego pisarza. Ponawiał: Precyzuję moje alarmy i wysuwam możliwości realizacji, bo sprawa jest nagląca i naprawdę wstyd by było, że obecnie, gdy mamy tyle urzędowych instancji od kultury, nie uratowalibyśmy prochów Fredry! [...] O szczątkach Fredry zapomnieć nie możemy!

Pojawiały wówczas się także inne anonimowe artykuły, jak chociażby ten ze znamienym tytułem *Nikt nie pamięta o Fredrze* wydrukowany w „Nowym Wieku” w 1939⁵⁶.

Do zajęcia się sprawą Aleksandra Fredry, Bogdana Zakrzewskiego namówił Stanisław Pigoń, zmartwiony krążącymi plotkami na temat zwłok komediopisarza, które miałyby być rzekomo wrzucone do rzeki. Poprosił o zainteresowanie, sprawdzenie i wyjaśnienie tych wątpliwych doniesień⁵⁷. Profesor nie pozostał obojętny i podjął się rozwikłania tej zagadki. Od czasu zakończenia drugiej wojny światowej nikt z badaczy nie odwiedził miejsca pochówku Fredry. Dopiero Profesor Zakrzewski odwiedził to miejsce i opisał faktyczny stan krypty z rodzinnymi grobami Fredrów.

Początkowo Profesor przebywał we Lwowie z powodu prowadzonych badań nad rękopiśmiennymi materiałami Fredry, znajdującymi się w zbiorach wnuka Aleksandra, metropolity Andrzeja Szeptyckiego, w Państwowym Archiwum Historycznym. Następnie historyk literatury postanowił pojechać do Rudek i Beńkowej Wiszni. Do wyprawy tej przygotowywał się bardzo starannie i przezornie. We lwowskim biurze paszportowym, został upomniany, iż nie wolno mu wyjeżdżać poza granice Lwowa⁵⁸. Żona Profesora, Barbara Surzyńska Zakrzewska, tak po latach wspomina ówczesną sytuację:

Mąż zamieszkał u emerytowanego pułkownika, który dosyć sprzyjał Polakom. Dzięki temu nie był tak obserwowany przez władze niż gdyby zatrzymał się w jakimś hotelu. Zależało mu bardzo na tym, żeby dostać się do Rudek. Jednak na milicji, gdzie musiał zgłosić swój pobyt we Lwowie, ponieważ takie było postępowanie, oświadczono mu, że nie wolno pod groźbą kary opuszczać miasta, może przebywać jedynie we Lwowie.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 90-92.

⁵⁷ B. Surzyńska Zakrzewska [wywiad nt. pobytu Bogdana Zakrzewskiego w Rudkach], Wrocław 2010.

⁵⁸ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 100.

Zakrzewski Mimo ostrzeżeń wynajął na cały dzień przydworcową taksówkę i postanowił ze względu na współpasażerów, udawać podpitego. Na miejsce dojechał bez niepotrzebnych zdarzeń. Pani Barbara Zakrzewska relacjonuje, że tych wyjazdów było kilka:

Mąż sprawdził, czy grób istnieje i w jakim stanie się znajduje. Powróciwszy do kraju, zgłosił wszystko w ministerstwie kultury. Po czym rozpoczęły się prace nad odnowieniem grobu i ponownego pochówku pisarza i jego rodziny⁵⁹.

Przed wejściem do kaplicy w Rudkach pan Hermak, wówczas kierownik dwóch magazynów żywnościowych, znajdujących się w kościele rudeckim, zażądał od Profesora Zakrzewskiego zezwolenia upoważniającego do otwarcia i zwiedzenia krypty z trumnami Fredrów. Fredrolog podał wówczas *drżącą ręką* polecenie prorektora Uniwersytetu Wrocławskiego napisane w języku ukraińskim. Pismo wyraźnie określające cel przyjazdu odnosiło pozytywny skutek.

Było to 24 maja 1970 roku, kiedy Professor Zakrzewski po drugiej wojnie światowej po raz pierwszy odwiedził kościół w Rudkach, miasteczku należącym swego czasu do rodziny Fredrów, położonym w połowie drogi ze Lwowa do Sambora. W kościele tym znajduje się krypta grobową, w której spoczywają zabalsamowane zwłoki komediopisarza i jego rodziny⁶⁰. Gdy przybył na miejsce zapoznał się z tamtejszym księdzem, który był Polakiem „bardzo sympatycznym, który pomógł przedostać się do krypty i z którym mąż później korespondował” – opowiada pani Barbara Zakrzewska. W krypcie tej jak już wcześniej wspomniano był magazyn żywności. Obok trumien, sarkofagów leżały zapasy octu, oleju i tym podobne towary. Profesorowi w krypcie oprócz pana Hermana, towarzyszyła również pani Eisenbergowa, (która to skontaktowała Profesora Zakrzewskiego z kierownikiem magazynów żywnościowych) oraz docent doktor Dora Kacnelson wraz z mężem. Professor „miał przedwojenne fotografie z pogrzebu Fredry, po otwarciu trumny od razu zidentyfikował pisarza. Nie miał butów i nie miał pasa słuckiego, ale rysy twarzy, wąsy, wszystko to było zachowane, dzięki zabalsamowanemu ciału”⁶¹.

Relację z pierwszego pobytu w Rudkach Bogdan Zakrzewski zamieścił w 1974 roku na łamach czasopisma „Odra”. Raport z owej wyprawy pod tytułem *Grobowiec w Rudkach. (O ostatnich chwilach Aleksandra*

⁵⁹ B. Surzyńska Zakrzewska [wywiad nt. pobytu ...], Wrocław 2010.

⁶⁰ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 100-101.

⁶¹ B. Surzyńska Zakrzewska [wywiad nt. pobytu ...], Wrocław 2010.

Fredry) niestety ze względów cenzuralnych nie mógł być w pierwotnej wersji opublikowany. Cenzura skreśliła wiele cennych informacji. Chodziło o to, by nie wzbudzać zainteresowania byłymi polskimi ziemiami wschodnimi. Artykuł budził takie wrażenie, że Fredro został „na wschodzie”, ale jeszcze w granicach Polski. Profesor wprowadzając poprawki do tekstu powiedział, że „może uważny czytelnik lub badacz literatury zorientuje się, że coś jest nie w porządku” – wspomina jego żona. Dopiero po latach ukazuje się relacja szczegółowa, uzupełniona już o kolejne pobyty w Rudkach – z listopada 1988 i w maju 1989 roku. Najpierw w „Życiu Literackim” w 1988 roku pod tytułem *Grób Fredry w Rudkach. Historia i stan aktualny*, następnie inna wersja tego artykułu ukazała się w „Pamiętniku Literackim” w tym samym roku. Kolejny przedruk miał miejsce w książce *Śląskie przygody Aleksandra Fredry* z 1991 roku.

Niezwykłym wydarzeniem, które swego czasu wzbudziło wiele kontrowersji, ale i zainteresowania był epizod związany z palcem Fredry. Zdarzenie to miało miejsce podczas pierwszego pobytu Profesora w krypcie grobowej wybitnego twórcy. Profesor Zakrzewski wzruszony uklęknął przed trumną, by zmówić, jak sam wspominał, „litanię tytułami jego utworów”, wówczas przewodnik sprawujący funkcję magazyniera żywnościowego, sądząc, że do krypty Fredry przybył ktoś z tej rodziny, dał Profesorowi pamiątkę z pobytu, mianowicie kciuk Fredry.

Zakrzewski postanowił umieścić cząstkę Fredry w bardziej godnym miejscu, jakim jest kościół w Polsce. Jednak szybko okazało się, że ów kciuk nie jest godnym kościelnego sanktuarium i że nie pasuje do konwencji pamiątek narodowo-kościelnych, jak na przykład serce Chopina czy dwanaście języków św. Jana Nepomucena⁶² ku wielkiemu zdumieniu Profesora. O całej sprawie była poinformowana najbliższa rodzina Aleksandra Fredry, z którą Zakrzewski był w stałym kontakcie często korespondując. Ich życzeniem było, aby to właśnie Profesor zajęła się znalezieniem odpowiedniego, honorowego miejsca dla części ich przodka.

Palec hrabiego dopiero podczas kolejnej wizyty w Rudkach, a więc po osiemnastu latach, został zidentyfikowany jako kciuk, bowiem Profesor Zakrzewski sądził wcześniej, że w maju 1970 roku otrzymał w krypcie Fredry jego wskazujący palec prawej ręki. Wspominał on w swojej książce *Śląskie przygody Aleksandra Fredry*, że ów palec uchronił go

⁶² B. Zakrzewski, *Fredro nie tylko...*, s. 216.

przed szczegółową kontrolą celną, która mogła doprowadzić do konfiskaty bezcennych mikrofilmów dotyczących Fredry i jego rodziny. Podczas rewizji celnik wyciągnął z kieszeni marynarki Profesora” „kostkę w foliowym woreczku i zagrzmiał groźnie: ‘A to co?’”, Bogdan Zakrzewski ratował się konceptem godnym autora *Trzy po trzy*.

Odpowiedziałem bolesnym głosem żalobnika, pochyliwszy w smutku głowę: To pamiętka po mojej babci. Zmienił się nagle... Własnoręcznie włożył torebkę z palcem do mojej kieszeni i przyjaznym gestem pożegnał, nie zauważając mej największej nawet walizy.

Palec ten przez długie lata spoczywał w rodzinnym oporowskim sejfie badacza. Umieszczony w szklanym podłużnym pudełeczku z dołączoną kartką, zawierającą szczegółowe objaśnienie jego pochodzenia.

Po latach pani magister Izabela Piechocka, polonistka, zaoferowała Profesorowi pomoc. Zorganizowała spotkanie z Księdzem Prałatem Janem Onufrym proboszczem kościoła Św. Maurycego we Wrocławiu, które odbyło się 13 lutego 1989 roku.

Po wysłuchaniu mojej opowieści położył przy mnie na stole miedziane, okrągłe i błyszczące słońcem puzderko z misterną różą na wierzchu. Otworzywszy je wskazał palcem bym na czerwonej, pluszowej pod ściółce złożył kciuk Fredry⁶³

– wspominał Bogdan Zakrzewski. Sam akt wmurowania odbył się bez rozgłosu. Podczas tej skromnej uroczystości oprócz księdza Prałata obecna była tylko pani Izabela Piechocka oraz dwóch mężczyzn, którzy wykonali pracę wmurowania kciuka w zewnętrzną ścianę kościoła, w sąsiedztwie nagrobków Pisarskiego i Cybulskiego. Po latach dowiadujemy się z rozmowy z żoną Profesora Zakrzewskiego, jak bardzo był wdzięczny Prałatowi za okazaną pomoc.

Długo zastanawiano się nad napisem, który miał widnieć na tablicy pamiątkowej. Ostatecznie ustalono nazwę: *Pamięci Aleksandra Fredry*. Dla pełnej dokumentacji Profesor Zakrzewski zredagował zwięzłą informację o proveniencji tej świeckiej relikwii na dokumencie opatrzonym pieczęcią kościelną i włożył ją do wspomnianego puzderka z następującym tekstem, datowanym 13 lutego 1989 roku: „kciuk prawej ręki Aleksandra Fredry, którego mumia znajduje się w Rudkach koło Lwowa”. Później na prośbę Księdza prałata Zakrzewski przysłał jeszcze notatkę dotyczącą historii owego kciuka, przechowywaną w zbiorach archiwalno-kościelnych gromadzonych przez księdza Jana Onufrowa⁶⁴. Historia

⁶³ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 111-112.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 113.

kciuka Fredry została krótko opowiedziana w przewodniku *Spacerownik wrocławski* autorstwa Beaty Maciejewskiej.

Kwestia grobu komediopisarza stanowiła w swoim czasie nie lada problem. Trzeba było dokonać wielu różnych trudnych szereg czynności, aby zwłoki Aleksandra Fredry mogły godnie spocząć w grobie..

W 1988 roku ówczesny Minister Kultury i Sztuki profesor Aleksander Krawczuk powołał komisję do spraw powtórnego pochówku Aleksandra Fredry. W skład komisji wchodził: profesor doktor habilitowana Elżbieta Promińska, docent doktor habilitowany Tadeusz Polak, redaktor Lena Kaletowa, redaktor Zbigniew Święch a jej przewodniczącym został profesor doktor Bogdan Zakrzewski⁶⁵.

Wielka wiedza i niespożyta energia Profesora stworzyła warunki i atmosferę zaangażowania dla wszystkich, którzy z nim współpracowali przy przywróceniu świetności kaplicy i krypty Fredrów w rudeckim kościele aż do pomyślnego zakończenia prac oraz zorganizowania ponownego, uroczystego pochówku komediopisarza i członków jego rodziny⁶⁶

– podsumowuje współpracę z Bogdanem Zakrzewski Prezes Zarządu Fundacji Kultury Polskiej, profesor Tadeusz Polak.

Po 1946 roku kościół w Rudkach został zamknięty i powstał w tym miejscu magazyn żywnościowy, co przyczyniło się do częściowego zniszczenia wnętrza. 13 maja 1989 roku miało miejsce ponowne poświęcenie kościoła, powrócił do roli dawnego miejsca kultowego kultu. Dzięki zaangażowaniu komisji podjęto odbudowę i rekonstrukcję zniszczonych elementów budowli. Po zakończeniu prac związanych z odnową kaplicy grobowej i krypty rodzinnej Fredrów, w dniu 29 września 1990 roku odbył się wtórne uroczyste złożenie do grobu sprofanowanych doczesnych szczątków Aleksandra Fredry i jego rodziny⁶⁷.

Cała ta sprawa dotycząca identyfikacji zwłok komediopisarza przysporzyła wiele kłopotów. Nie obyło się bez rozbieżnych opinii. Kontrowersyjne, często nieuzasadnione doniesienia podsycaly tylko dziennikarską ciekawość i zrodziły gorące dyskusje. Na jednym z posiedzeń Komisji, które odbyło się 21 czerwca 1989 roku, członkowie dyskutowali na temat wniosków wysuniętych przez redaktor Kaletową – członka Komisji. Dotyczyły nowoodkrytej mumii w podziemiach kościoła w Rudkach w dniach 3-6 maja 1989 roku. Według redaktor Kaletowej te właśnie zwłoki miały należeć do Aleksandra Fredry:

⁶⁵ *Powtórny pogrzeb Aleksandra Fredry*, Fundacja Kultury Polskiej, Warszawa 1993, s. 19.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 1.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 8.

w wyniku wyburzenia muru oddzielającego kryptę od reszty kościoła, ludzie pracujący przy usuwaniu gruzu z podziemi, natrafili na wiele ludzkich szczątków. Po stronie prawej od schodów krypty, tuż za wyburzonym murem, znaleziono zabalsamowane, ale już mocno zniszczone zwłoki starego mężczyzny. Według mnie ta właśnie postać, to Aleksander Fredro. Przemawia za tym: sędziwa starość osoby, brak zębów, siwe włosy i mocno zniekształcona prawa ręka [...]»⁶⁸.

Kaletowa skierowała wówczas do Komisji prośbę o powołanie grupy ekspertów krajowych i zagranicznych w celu identyfikacji nowoodkrytej mumii. Po wnikliwych oględzinach, Profesor Elżbieta Promińska – specjalistka od mumii faraonów egipskich – stwierdziła jednoznacznie, że nowoodkryte zwłoki uległy procesowi mumifikacji w sposób naturalny, w przeciwieństwie do Aleksandra Fredry, który był po śmierci zabalsamowany, jak głoszą przekazy. Co więcej, na czaszce dostrzeżono wyraźny ślad po zadanej za życia ranie, co również wykazało, iż nie mogą to być zwłoki Fredry, ponieważ nigdy nie był zraniony w głowę. Także Profesor Zakrzewski zaprezentował istotne fakty odnoszące się do natury kostiumologicznej, które poświadczyły, że zachowany strój mumii okazał się sprzeczny z relacjami o stroju polskim, jaki był własnością Aleksandra Fredry. Profesor się do tych. Na podstawie raportów profesor Promińskiej i profesora Zakrzewskiego oraz precyzyjnych oględzin materiałów fotograficznych profesor Dzierżykraj-Rogalski jako ekspert-doradca zdecydowanie przychylił do tych ustaleń. Na podstawie materiału dowodowego, zebranego w trakcie kolejnych pobytów Komisji Fredrowskiej w Rudkach, na temat nowoodkrytych zwłok, który miałby rzekomo być mumią Aleksandra Fredry, komisja Jednogłośnie stwierdziła, że:

domniemania redaktor Kaletowej w tej kwestii są bezzasadne i odrzuca wniosek o powołanie dodatkowej komisji ekspertów. Redaktor Kaletowa nie przedstawiła żadnych dowodów rzeczowych popierających swą tezę. Zgodnie z tym za mumię komediopisarza uznaje się jednoznacznie tę, która jest znana jako – Aleksandra z opisów i relacji profesora Zakrzewskiego z roku 1970, i kolejnych oględzin Komisji Fredrowskiej z listopada 1988 roku i maja 1989 roku, co potwierdziło również sporo naocznych świadków z Rudek⁶⁹.

Sprzeczność opinii, co do identyfikacji zwłok Fredry ujawniała się na łamach czasopism. Pojawiły się takie artykuły na temat szczątków komediopisarza, jak: *Gdzie jest Fredro?* Leny Kaletowej w „Gazecie Robotniczej”⁷⁰ (1989), *Czy to Fredro?* Aliny Budzińskiej w *Przekroju*⁷¹

⁶⁸ *Ibidem*, s. 50.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 52-53.

⁷⁰ L. Kaletowa, *Gdzie jest Fredro?*, „Gazeta robotnicza”, 1989, nr 19, s. 8.

⁷¹ A. Budzińska, *Czy Fredro to Fredro?*, „Przekrój”, 1990, nr 2355, s. 9.

(1990). W odpowiedzi na prasowe ataki napisał i Profesor Zakrzewski udzielając wyczerpujących informacji w sprawie grobu Aleksandra Fredry, wydrukowanych w Gazecie Robotniczej⁷².

12 lipca 1990 roku pod posadzką krypty w Rudkach odkryto starsze pochówki. Profesor Zakrzewski na podstawie przeprowadzonych badań bibliograficznych zachowanych dokumentów rodziny Fredrów stwierdził, że odkryte pod kryptą groby należały do rodziny Urbańskich, poprzednich właścicieli Rudek i Beńkowej Wiszni⁷³.

Drugim zadaniem poruszonym na spotkaniu było przedyskutowanie dalszych działań związanych z odrestaurowaniem kościoła w Rudkach, ze szczególnym uwzględnieniem krypty i kaplicy Fredrów oraz systemu gromadzenia na ten cel koniecznych funduszy⁷⁴. Kryptę należało w trybie pilnym zabezpieczyć przed *nieodpowiednimi osobami*⁷⁵. We Lwowie 4 sierpnia 1990 roku odbyło się spotkanie członków Komisji Fredrowskiej, na którym to ustalono, że organizacją uroczystości żałobnych związanych z ponownym pochówkiem pisarza zajmą się wspólnie Fundacja Kultury Polskiej w Warszawie i Ukraiński Fundusz Kultury we Lwowie. 8 sierpnia w Rudkach Profesor Zakrzewski wraz z redaktorem Świąchem i przy pomocy pracowników fizycznych, przełożyli szczątki Aleksandra Fredry i jego rodziny do nowych trumien. Następnie trumnę pisarza umieszczono w sarkofagu. Przed zamknięciem trumny Profesor Zakrzewski położył na piersi Fredry cynową tabliczkę trumienną, którą znaleziono w czasie prac porządkowych a która zapewne pełniła rolę identyfikacyjną. Przy tym wydarzeniu obecni byli przedstawiciele Komisji, proboszcz ksiądz Gerarda Liryka i profesor Włodzimierz Hołyński z Rudek. Następnie ustalono, że ceremonia żałobna komediopisarza odbędzie się w Rudkach dnia 29 września 1990 roku⁷⁶.

Komisja zajmującą się organizacją powtórnego pochówku Fredry i jego rodziny, przywiozła z Polski kamienną tablicę, którą umocowano tuż u wejścia do kaplicy Fredrów. Figuruje na niej pamiątkowa inskrypcja: *Za pontyfikatu Jana Pawła II dnia 29 września 1990 roku odbyła się uroczystość ponownego pochówku Aleksandra hr. Fredry oraz członków jego rodziny. W trakcie uroczystości pogrzebowej Pro-*

⁷² B. Z a k r z e w s k i, [informacja w sprawie grobu Aleksandra Fredry] „Gazeta robotnicza”, 1989, nr 157, s. 3.

⁷³ *Powtórny pogrzeb Aleksandra...*, s. 21.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 52.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 110.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 22.

fesor Zakrzewski wygłosił okolicznościowy referat. W czasie tejże ceremonii obecna była prawnuczka komediopisarza – Elżbieta z Szeptyckich Weymanowa⁷⁷. I tym razem prasa polska gorąco się rozpisywała na temat uroczystości pogrzebowych Fredry. Drukiem między innymi ukazał się artykuł Adama Fryca *Pogrzeb w Rudkach*⁷⁸ w „Gońcu Teatralnym” (1990) i Rafała Bubnickiego *Pogrzeb Fredrów*⁷⁹ w Rzeczpospolitej (1990), który poza relacją z ponownego pogrzebu Fredry zawarł także historię kościoła w Rudkach.

Kolejną wiążącą sprawą wielkiego komediopisarza z wrocławską ziemią, na którą szczególną uwagę zwrócił Profesor Zakrzewski, jest fakt przeniesienia słynnego lwowskiego pomnika, dłuta Leonarda Marconiego (1835-1899), znanego rzeźbiarza i architekta (wykonał m.in. pomnik Tadeusza Kościuszki na Wawelu). Wcześniej jednak warto wspomnieć jak wyglądały obchody odsłonięcia pomnika we Lwowie. W uroczystości odsłonięcia pomnika Fredry na Placu Akademickim we Lwowie, które odbyło się 24 października 1897 roku, uczestniczyła córka komediopisarza Zofia z Fredrów Szeptycka oraz ostatni potomek męski z tej linii – Andrzej Fredro⁸⁰.

Na przygotowaną mównicę wstąpił prezes komitetu budowy pomnika i były prezes Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie, p. Albert Wilczyński, by wygłosić do zgromadzonych przemówienie, kładąc nacisk na twórczość komediową pisarza:

Stajemy oto przed posągiem człowieka, którego pamięć tak długo będzie istniała, tak długo będzie świeciła, jak długo humor, humor naturalny i zdrowy, będzie osłodą życia ludzkiego, a przynajmniej jak długo istnieć będzie scena polska. Bo Fredro to wyłącznie komediopisarz, a w komediach jego główną siłą jest humor. Komedia jego, to nie gryząca satyra na społeczeństwo, to nie dramatyzowanie powiastki lub sielanki, to nie intryga, zręcznie ułożona i wyteżająca ciekawość widza do samego końca na to tylko – aby po niespokojnym rozwiązaniu zostawić pustkę w sercu i głowie. Nie – komedie Fredry to są obrazy społeczeństwa naszego [...], obrazy pełne życia, dramatycznego ruchu, a podobnie, jak obrazy życia obyczajowego w „Panu Tadeuszu”, oblane słonecznym blaskiem humoru [...]. Temu to twórcy polskiej komedii, który otwarł szeroko jej wrota dla licznych następców, a żadnemu z nich nie dał się prześcignąć – należy się wdzięczność od narodu za ten wiecznie orzeźwiający i rozweselający strumień, jaki z utworów jego spływa na widza.

Właśnie we Lwowie, w którym zrosło się tyle tradycji Fredrowskich, gdzie po raz pierwszy jego komedie ukazywały się na scenie i grywane przez znakomitych artystów. We Lwowie też komediopisarz spędził ostatnie lata życia i dokonał żywota. W dniu odsłonięcia pomnika publiczną cześć mu składa w taki sposób, który nieustannie przypominać nam

⁷⁷ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 121-123.

⁷⁸ A. Fryc, *Pogrzeb w Rudkach*, „Goniec Teatralny”, 1990, nr 18 1, s. 4-5.

⁷⁹ R. Bubnicki, *Pogrzeb Fredrów*, „Rzeczpospolita”, 1990, nr 23 6, s. 3.

⁸⁰ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 65-66.

będzie drogą postać autora *Zemsty*, *Ślubów panieńskich* i *Jowialskiego*. Oto jest sposób, oto jest pomnik, na który patrząc z dumą, możemy być pewni, że naród, mający takich mocarzy ducha jak Fredro, i naród czujący potrzebę oddawania im czci publicznie, nie może wątpić o swej szczęśliwej przyszłości!

Fredro na rzeźbie Marconiego, w postawie siedzącej, w czamarze, trzyma w rękach zwój papieru i pióro. Na pomniku z jednej strony widnieje napis: *Aleksander hr. Fredro*, z drugiej zaś: *Staraniem Koła Literackiego we Lwowie 1897 roku*⁸¹.

Zanim jednak Fredro dotarł do Wrocławia, długo polemizowano na temat lokalizacji jego pomnika. „Zapewne Ci doradcy, którzy ów kameeralny monument chcieli ustawić na krzyżówkach rojnych ulic Wrocławia, liczyli, iż hr. Fredro w gwarze miasta zostanie osamotniony, mijany pospiesznie”. Obawy okazały się bezpodstawne. Pojawiały się problemowe spory dyskusyjne. Z cokołu monumentu usłużne pazury wydłubały Fredrze hrabiowski tytuł, przyznany przez cesarza austriackiego jego ojcu Jackowi, a o który sam Fredro niewiele dbał. Zastanawiano się, co z tym fantem począć. Trwały długie rozmowy, aż w końcu rozstrzygnięto spór ponoć:

w sposób komediowy, zgodny z humoryzmem Fredry. Odezwały się [...] głosy, iż ubytek ten należy uzupełnić przed odsłonięciem pomnika we Wrocławiu. A po co? – zapytał ówczesny przewodniczący Prezydium Rady Narodowej miasta, inż. Eugeniusz Król. – Niech zostanie tak jak jest. I wtedy właśnie odezwał się zwolennik uzupełnienia dwuliterowego ubytku: No, Panowie, co cesarz nadał, tego król nie może odebrać⁸².

Trzy dni przed ceremonialnym odsłonięciem pomnika, został wmurowany akt erekcyjny do cokołu. Uprzednio dodano napis wryty na wschodniej ścianie postumentu: *W osiemdziesiątą rocznicę śmierci Aleksandra Fredry, wzniesiono we Wrocławiu 15 lipca 1956*⁸³.

Uroczystości umieszczenia pomnika Fredry na cokole i jego odsłonięcia odbyły się 15 lipca 1956 roku. Strugi deszczu niemiłosiernie smażyły przybyłych na tą okoliczność. z mowami, flagami i kwiatami, Fredro pośród podniosłych przemówień, powiewających flag i kwiatów rozpoczął swoje nowe wrocławskie życie ze wszystkimi jego przejawami. Nie dziwi go więc aktywność polityczna, obyczajowa, głośnie żakina dom, błazenady, kocie koncerty, igrze ulicznym czy głodujący demonstrenci.

Nie razią go niecenzuralne hasła (sam nimi chętnie rzucał, np. w *Zapiskach starucha*), śpiewki, transparentowe eksklamacje, wierszyki imienne adresowane do rządzą-

⁸¹ *Ibidem*, s. 66-67.

⁸² *Ibidem*, s. 212-213.

⁸³ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 78.

cych, szczególnie, jeśli służą one prześmiewnej krytyce liderów komunistycznych (sam z nimi walczył w sposób bezwzględny). Pozwala na przebieranki swej spiżowej postaci, jak w komedii dell'arte, gdy mu w sposób istic farsowy przemieniają głowę, zakładając na nią maskę generała Jaruzelskiego z czarnymi okularami. [...] Fredro godzi się nawet – chociaż z przymusu – na wrywanie mu przez hobbystów pióra autorskiego z palców, i z uśmiechem przyjmuje wkładaną mu do ręki butelkę po czystej. A nocną porą tu pod cokołem będą odpoczywać różnego autoramentu Papkinowie; zarozi się tu od Klar i Wacławów doświadczonych czy pierwiastkowych w ars amandi, od Podstolin oferujących swe przywidłe wdzięki⁸⁴.

Okolicznościowe przemówienie wygłosił profesor Stanisław Kolbuszewski, który był autorem tekstu aktu erekcyjnego:

Dobrze się stało, że pierwszy pomnik, jaki wolny Wrocław ustawił wśród swoich murów – to ten właśnie pomnik Aleksandra Fredry. Jest on bowiem wielkim pisarzem, wielkim poetą, którego twórczości niemal nie tknęła skaza niewoli. Fredro odzęgał się od tego, z czego wyrosła nasza literatura porozbiorowa, zrodzona na podłożu narodowej krzywdy i snów o potędze⁸⁵.

W życiu powszednim nadzór nad czystością pomnika Aleksandra Fredry przejęli uczniowie XIII Liceum Ogólnokształcącego jego imienia. Trzeba przyznać, że spełniają go rzetelnie, z ludyczną obrzędowością, nie rezygnując przy tym z humorystycznego zawołania, wzorując się na słowach Rejenta: *Niech się dzieje wola nieba,/ Pomnik Fredry umyć trzeba!* Ta tradycyjna już kosmetyka stała się konieczna choćby ze względu na pamiątkowe wizyty składane Fredrze przez gromady gołębi rynkowych.

Głównym strapieniem patronującej młodzieży to znikające, co rusz, gęsie pióro, które Fredro ściska w swej ręce. „Ileż to razy staje się ono trofeum „wielbicieli” jego pomnika. Można rzec, że te jakże częste kradzieże pióra Fredry to także widoczny znak obecności pomnika w obyczajowości miasta”⁸⁶. Na szczęście, to historyczne pióro zawsze jest zostaje bardzo szybko rekonstruowane (co było zasługą przede wszystkim znakomitego artysty Geta Stankiewicza⁸⁷).

„Duch Fredry zamieszkuje wśród wrocławian, jest żywym pryncypalnym komponentem kultury naszego miasta, w jej różnych przejawach wielkich i małych” – podkreślał Bogdan Zakrzewski⁸⁸.

⁸⁴ B. Zakrzewski, *Fredro nie tylko...*, s. 213-215.

⁸⁵ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 79-80.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 78-81.

⁸⁷ B. Zakrzewski, *Fredro nie tylko...*, s. 213-214.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 216.

5. BOGDAN ZAKRZEWSKI JAKO FREDROLOG

Fredrolog w literaturoznawstwie oznacza badacza, znawcę twórczości i życia Aleksandra Fredry jak podaje *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego* pod redakcją Stanisława Dubisza z 2008 roku⁸⁹. Nieco więcej informacji podaje starsze wydanie z 1965 roku pod reakcją Witolda Doroszewskiego. Pojęcie to składa się z dwóch członów: fredro- (wyraz odnazwiskowy) oraz -log (z greckiego oznacza: słowo, naukę). Dodatkowo Doroszewski podaje i wyjaśnia wyraz: Fredrowski/fredrowski (-scy), czyli taki utwór, który odnosi się do twórczości literackiej Fredry, napisany został przez Fredrę bądź przypomina jego dzieła lub bohaterów tych dzieł. Podaje również wskazówki natury ortograficznej, nakazując, by w pierwszych dwóch znaczeniach stosować zapis dużą literą⁹⁰.

Pośród romantycznych zainteresowań Profesora zasadnicze miejsce w dorobku naukowym niewątpliwie stanowią wieloletnie studia nad biografią i twórczością Aleksandra Fredry. Poświęcił prawie trzydzieści lat na zgłębianie tych zainteresowań, zwieńczając je największą ilością prac, a tym samym wzbogacając literaturę o istotne informacje dotyczące życia i twórczości wielkiego twórcy.

Fredrowski dorobek Bogdana Zakrzewskiego obfituje w studia źródłowe, archiwalne, które stanowią „nie tylko samodzielny rozdział w pracach nad tym pisarzem, ale nadto znalazły zastosowanie w krytycznej edycji *Pism wszystkich* Fredry, co potwierdzili ich wydawcy, Stanisław Pigoń i Krystyna Czajkowska”. Wiele prac Zakrzewskiego ma znaczenie prymarne. Warta przypomnienia jest także przygotowana przez Profesora edycja *Zapisków starucha* (1991) oraz przygotowany przez niego dwutomowy *Wybór pism* Fredry (1994). Dzięki tym pracom badawczym Bogdan Zakrzewski został uznany za jednego z najwybitniejszych znawców życia i twórczości Aleksandra Fredry⁹¹.

Profesor Zakrzewski dogłębnie badał *polskiego Moliera*. Szczególną wagę przywiązywał nie tylko do jego bogatej spuścizny literackiej, ale także starał się odkrywać portret Fredry. Czytelnikowi przybliżył takie konkrety, jak zachowanie pisarza wobec najbliższych, usposobienie domatorskie, a nawet poglądy na kształcenie dzieci. Odślonił jego specjalne pasje i zainteresowania choćby architekturą, opisał, jak projek-

⁸⁹ *Uniwersalny Słownik Języka Polskiego* PWN, t. 1, pod red. S. Dubisza, Warszawa 2008, s. 945.

⁹⁰ *Słownik Języka Polskiego*, t. 2, pod red. W. Doroszewskiego, Warszawa 1965, PWN,

⁹¹ J. Kolbuszewski, *Literatura polska XIX wieku...*, s. 148-150.

tował on fascynujące plany domów mieszkalnych, dworów i budynków gospodarczych:

przez długie lata wymyślał *perpetum mobile*, szkicując ową maszynę i w testamencie „zapisując jej „cudowne plany” bezinteresownym kontynuatorom [...] z uporem pracował nad melioracją pisowni polskiej (z zastosowaniem jej do własnych dzieł!) i nad systemem wygrywania... w loterii pieniężnej.

W odróżnieniu od niektórych badaczy, którzy wielokrotnie narzekali na nikłość informacji dotyczących portretu Fredry – pisarza zawartych we wspomnieniach rodzinnych, Zakrzewski stworzył ten Fredry „konterfekt domowy”, którego zadaniem było przede wszystkim utrwalić intymne, prywatne oblicza męża, ojca i dziadka:

Wydaje się, iż cena tego rodzaju wspomnień jest wielka. Utrwalają one prawdziwego człowieka, a więc bliskiego wymiarom naszego życia, zaspokajając zarazem naszą ciekawość poznawczą wobec prywatnego życia wielkiego twórcy⁹².

Wybitną wartość posiadają wspomniane prozatorskie *Zapiski starucha*, zbiór aforyzmów i sentencji spisywanych już w czasach młodości autora, a systematycznie i z pasją gromadzonych od 1869 roku. Świadczą one o upodobaniach Fredry do takiego rodzaju twórczości, powstającej tudzież na podstawie refleksji osobistych, wywoływanych często koniecznością spontanicznego odzewu na bieżące wydarzenia społeczne, polityczne, kulturalne, zwracając baczną uwagę na postawy działaczy, autorów, dziennikarzy i innych. Aforyzmy te funkcjonują licznie w jego komediach, a „podlegając dramatyzacji scenicznej, uzyskują najlepszą formę kolokwialnego oddziaływania”⁹³.

Komédie Fredry odzwierciedlały głównie współczesny mu świat ze wszystkimi aktualnymi problemami dotyczącymi człowieka oraz jego zachowania. Farsy te wyrastały bardziej z obserwacji zdarzeń i życiowych praktyk niż z wykształcenia nabytego w rodzinnym domu czy doświadczeń lekturowych. Dla Fredry szkołą tą w pierwszym okresie jego twórczości okazały się przeżycia w wojsku i kampanie napoleońskie, ale nade wszystko szkołą stały się teatry: lwowski, paryski, wiedeński czy włoski. Fredro w młodości ulegał ogromnej presji życia teatralnego, o tym informują zarówno autobiografie, jaki i epistolografia rodzinna, i przyjacielska, ale przede wszystkim wierzytelne świadectwa szwa-

⁹² B. Zakrzewski, *Wizerunek rodzinny Fredry*, [w:] *W stulecie śmierci Aleksandra Fredry. 1876-1976* [Program teatralny sztuki A. Fredry *Wielki człowiek do małych interesów*], Teatr Polski, s. 6-10.

⁹³ B. Zakrzewski, *Spowiednicy Mickiewicza...*, s. 198.

gra Fredry – Ludwika Jabłonkowskiego, który wspomina o nim: „Sam nieraz powtarzał, że poszarpany tomik Moliera, podany przez Iglą, dał mu pierwszy popęd do napisania komedii”⁹⁴.

Fredro pisał komedie arcyzabawne i komiczne, wniósł do literatury beztroski, młodzieńczy humor, pogodną radość życia, w której nawet wyszydzone wady, przywary i nikczemność były pokazane jako zjawiska nieodłączne od prostego, codziennego człowieczego życia. Nie oznacza to jednak, że Fredro ich nie potępiał. Starał się jedynie zrozumieć mechanizm ludzkiej psychiki, chciał ukazać człowieka takim, jakim on jest naprawdę ze wszystkimi słabostkami i ułomnościami, i one interesowały go głównie jako właściwości ludzkiego charakteru. Inaczej niż jego poprzednicy, nie tworzył komedii, aby reformować, ale zadaniem jego było sporządzić wizerunek prawdziwego człowieka, którego „raz bardziej dyskretnie, raz drugi wręcz rubasznie ośmieszał za te wady”⁹⁵.

U Fredry zawsze ceniono autentyzm, który niewątpliwie stał się jednym z zasadniczych walorów jego twórczości. Realizm świata zewnętrznego, obszar zachowań obyczajowych przenika do świata przedstawionego w jego komediach. Dzięki temu zabiegowi jego utwory są nadal aktualne. Fredro dysponuje wyjątkową umiejętnością dostrzegania oraz wydobywania ludzkich cech wad, przywar i zachowań, którymi wzbogaca swoje utwory. Komizm ujawnia się zarówno w konkretnych sytuacjach, zachowaniach postaci, w sposobie myślenia i osobowości bohatera, a także w specyficznym sposobie wypowiedzi. Ma to za zadanie ukazanie farsowego wnętrza człowieka. Zabiegi te stają się bliskie, nawet współczesnemu człowiekowi i dlatego wciąż bawią i śmieszą publiczność.

Jak wiadomo, dorobek literacki Aleksandra Fredry obejmuje nie tylko komediopisarstwo ale jest znacznie rozleglejszy i zróżnicowany, „choć w potocznej jego popularności znany głównie z bajek, serwowanych obecnie w przewodzie – dzieciom”.

Pisarz ogromną wagę przywiązywał do swej twórczości poetyckiej, pozakomediowej, którą uprawiał przecież przez całe życie, sporadycznie ją publikując. Jego manuskrypty świadczą o tym, jak uporczywie pracował nad wierszami, poprawiał i przerabiał je, zdając sobie jednocześnie sprawę, że nie wszystkie zasługują na druk, nie tylko pod względem wartości artystycznej, ale i bardzo intymny niejednokrotnie charakter. Ten obfity dorobek, nie włączając jednak bajkopisarstwa, nie na-

⁹⁴ *Ibidem*, s. 201.

⁹⁵ B. Zakrzewski, *Śląskie przygody...*, s. 80.

leży w zasadzie do takich osiągnięć, które same stanowiłyby o trwałym i poczesnym miejscu Fredry w dziejach poezji polskiej:

choć w zespole wierszy, obok lichych i omal grafomańskich, zdarzają się nie tylko dobre, ale i piękne, do dziś wzruszające. Ich wartość w głównej mierze polega na zaprezentowaniu osobowości twórczej poety, zarówno od strony jego przeżyć wewnętrznych, rodzinnych, jak i światopoglądu szeroko pojętego, w sposób krytyczny odbijającego rzeczywistość. Wiersze te są świadectwem kształtowania się klasycystyczno-romantycznej kultury literackiej poety⁹⁶.

Dziełem, które śmiało mogłoby zapewnić pisarzowi dożgonne miejsce w literaturze, jest *arcynowatorski* pamiętnik, pisany w głównym zrubie w latach 1844-1846, nosi tytuł: *Trzy po trzy*. Aktualizowany i kształtowany również w latach późniejszych. To swoiste niejako podsumowanie życia, które w dramatyzmie ludzkiego przemijania jeszcze się nie dopełniło. „Memuarowe rozwichrzenia skaczącej pamięci”, liczne dygresje i anegdoty, a także liryczno-humorystyczne potraktowanie własnej osoby, są celowym chwytem artystycznym Fredry, które stanowią o największym sukcesie jego dzieła:

Pamiętnikarz odtwarza w sposób rzeczywisty mechanizm nostalgicznych wspominków swej pamięci; wspominków, które skaczą po faktach, czasach i zdarzeniach, kojarząc je z sobą i zderzając na zasadzie więzi, posiadających w procesie wspomniania psychiczne uzasadnienie [...]. Pamiętnika, który w sposób jak najbardziej intymny odsłania bogatą osobowość Fredry, ukazuje jego szeroko potraktowany światopogląd ze zgorzkniałym stosunkiem do skarlałej współczesności. Pamiętnika, który zawiera jedyną odautorską pochwałę ocalenia się w pustynnej oazie, a jest nią gniazdo rodzinnego szczęścia⁹⁷.

Nikt z polskich autorów dziewiętnastowiecznych nie napisał jeszcze tak pięknej i zarazem intymnej autobiografii literackich, jak Aleksander Fredro. Ten zamknięty w sobie i nieskory do publicznych obnażeń *zgorzkniały staruch*, zrealizował je w dwóch wersjach: żartobliwo-gorzkim wierszu *Pro memoria* (1871) i w autobiografii (z końca grudnia 1860 roku) redagowanej z dużą rozważą, przesłanej Lucjanowi Siemieńskiemu, który o nią podpytywał. Być może właśnie Siemieński przyczynił się do tego, że zraniony na całe życie przez krytykę Fredro, nieprzychylny z reguły wszelkim wywiadam dziennikarskim, zgodził się napisać autobiografię w niecodziennym stylu – nie źródłowo-informacyjną, o jaką zresztą prosił Siemieński, lecz literacką⁹⁸.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 196-198.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 181.

Największe ciosy krytyki zadane jego twórczości, były przyczyną zamknięcia poety na prawie piętnaście lat. Także po roku 1854, kiedy zaczął intensywniej tworzyć, nie publikował ani nie wystawiał swoich nowatorskich dzieł, pisząc niemal wyłącznie *do szuflady*. Zastrzegł jednocześnie, że nowo powstałe komedie mogą ukazać się dopiero po jego śmierci. W swej drugiej autobiografii poetyckiej, a mianowicie w wierszu *Pro memoria*, pełniącym rolę swoistego *rozrachunku*, wyjaśnia on przyczyny swego milczenia, które jednak nie spełniają oczekiwań badaczy literackich, gdyż nie są one ani jednoznaczne, ani wyczerpujące. Owo milczenie okazuje się być wynikiem ataku krytyków literackich, którzy zarzucali twórczości pisarza nienarodowy charakter. Seweryn Goszczyński oskarżył pisarstwo Fredry o brak wartości oryginalnych oraz cech narodowych, zarzucając im kosmopolityzm. Leszek Dunin-Borkowski dodatkowo piętnował salonowość i amatorstwo kultury Fredry oraz jego *wszeteczną* obsceniczną twórczość. Mylił się jednak Fredro twierdząc, że nie posiadał obrońców. Miał ich przede wszystkim wśród wiernej publiczności, ale także pośród znanych krytyków teatralnych, takich jak Maurycy Mochnacki, Franciszek Salezy Dmochowski czy Józef Ignacy Kraszewski, którzy wystawiali pisarzowi pochlebne recenzje. Ten ostatni oceniał komedie Fredry jako dzieła wielkiego talentu. Kraszewski zaś dowodził, iż zostaną one na stałe w naszej literaturze, również dzięki ich narodowemu charakterowi oraz żywiołowi komizmu.

Milczenie twórcze Fredry – jak słusznie zauważa profesor Zakrzewski – nie mogło być spowodowane owymi atakami krytycznymi, jakże dotkliwymi dla pisarza. Nie mogły być one jedynym powodem jego uporu, ze względu na chociażby liczne prośby i nalegania, aby przerwał to milczenie. Sam Tadeusz Boy-Żeleński budował ostrożne hipotezy, stwierdzając:

Ille w tym było urażonej ambicji karmazyna, który nie chce narażać się na to, aby lada chłystek w dzienniku mógł go szargać (ta nienawiść do dzienników i do dziennikarzy zostanie do końca jednym z najsilniejszych urazów Fredry) [...], ille reakcji nerwowej artysty, który odczuwa niesprzyjającą atmosferę, ille wreszcie odpływu twórczości, która dopiero, co trysła nagle nad dawny poziom kilkoma arcydziełami – trudno rozstrzygnąć⁹⁹.

Bogdan Zakrzewski wskazuje dodatkowo na związek owego poniesienia twórczości z całkowicie odrębnym periodem pisarstwa Fredry, którego coraz bardziej obezwładniała mizantropia, periodem niepozbawionym motywacji *szufladowej* i zamknięcia, z finalnym rozra-

⁹⁹ *Ibidem*, s. 186-187.

chunkiem i pożegnaniem się z dawnym światem komediowym. Dopiero po śmierci Fredry cały niemalże dorobek *szufladowy* został gruntownie omówiony i oceniony przez specjalnie powołaną Radę, która wytypowała kolejność prezentacji sztuk teatralnych¹⁰⁰. I dopiero w rok po śmierci pisarza publiczność teatralna zaczynała poznawać te komedie, które mimo naprzykrzających się próśb autor ze swą nieugiętością izolował przed społecznością w szufladach kantorku¹⁰¹.

Wyniki badań Zakrzewskiego nad życiem i twórczością Aleksandra Fredry zostały wzbogacone bogato skomentowaną edycją *Wspomnień z lat ubiegłych* Zofii z Fredrów Szeptyckiej w opracowaniu Bogdana Zakrzewskiego. Kolejne lata przyniosły tom w dużej mierze nieznanych dotąd materiałów z życia Fredry, opracowanych przez Profesora Zakrzewskiego i wydanych pod tytułem *Fredro i fredrusie*. Tytuł tomu zaainspirował wyobraźnię sympatyków mistrza pióra w towarzystwie Miłośników Wrocławia, którzy ochrzcili nawet imieniem *Fredrus* autobus turystyczny¹⁰².

Książka *Fredro i fredrusie* uchodzi za kontynuację *Wspomnień z lat ubiegłych* Zofii z Fredrów Szeptyckiej, córki komediopisarza i matki przyszłego greckokatolickiego metropolity Andrzeja. To pozycja niezwykle bogata źródłowo. Zawiera informacje, jak się okazuje, niezbędne dla badaczy życia i twórczości Aleksandra Fredry. Mamy tu do czynienia ze zbiorem korespondencji rodzinnej, dotąd omal nieznannej, ułożonej przez wydawcę Bogdana Zakrzewskiego tak, aby ukazać prywatne życie pisarza oraz bliskich mu osób. We wstępie do książki wydawca zaznaczył:

[...] w trakcie tej pracy oraz coraz większej penetracji fredrowskich archiwów rodzinnych, uzyskiwałem nowe, arcyciekawe, cenne i przeważnie nieznanne materiały, które wzbogaciły wybitnie zasób źródłowy i zmodyfikowały tym samym mój pierwotny zamysł edytorski, nie zmieniając jednak wyjściowej daty montowania materiałów do tej książki, to znaczy roku 1855 [...], która otwiera w biografii komediopisarza zasadniczy period jego życia w lwowskim dworku na Chorążczyźnie¹⁰³.

Odpowiedni dobór źródeł pomaga zagłębić się w osobowości poszczególnych piszących osób, poznać ich poglądy na różne sprawy zarówno te, które dotyczyły życia codziennego, jak i bieżące wydarzenia

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 217-218.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 192.

¹⁰² M. Inglot, *Nowy rozdział obecności Fredry*, [w:] *W stulecie śmierci Aleksandra Fredry. 1876-1976* [Program teatralny sztuki A. Fredry *Wielki człowiek do małych interesów*], Teatr Polski, s. 18.

¹⁰³ B. Zakrzewski, *Fredro i fredrusie*, s. 5.

polityczne oraz pozwala uzyskać pełniejsze wyobrażenie o dziejącej się dookoła historii. Ze względu na liczebność i różnorodność zawartych w teźże ksiąźce źródeł, gromadzi ona głowy wielu narratorów, a mianowicie autorów listów, wspomnień, czy ich komentarzy. Podstawę ksiąźki stanowią przede wszystkim materiały epistolarne, pochodzące z kilku tysięcy przejranych korespondencji, głównie z listów żony Aleksandra – Zofii Fredrowej, a także z listów ich dzieci: Zofii Szeptyckiej i Jana Aleksandra Fredry, czy listów wnuków: Andrzeja Fredry i jego siostry Marii Szembekowej. Również wielorakie listy przyjaciół, dokumenty, adresy jubileuszowe, utwory poetyckie, relacje z uroczystości, czy akty wiele wnoszą do pracy. Pozwalają na poznanie komediopisarza od strony prywatnej, jako męża, ojca, dziadka, krewnego, przyjaciela i obywatela w codziennych sytuacjach życiowych, niekiedy bardzo intymnych¹⁰⁴. Trudu opublikowania owych materiałów pamiętnikarskich i epistolograficznych jako pierwszy podjął się właśnie Profesor Zakrzewski. Nieznane dotąd historykom literatury zajmujących się Fredrą, w sposób fundamentalny weryfikowały dotychczasową wiedzę na jego temat i skłaniały do podejmowania całkowicie nowych badań i wysuwania pionierskich opinii¹⁰⁵. Są tu wydarzenia o bardzo różnym zabarwieniu emocjonalnym zarówno tych radosnych, jak ślub syna z Marią Mierówną i córki z Janem Kantym Szeptyckim oraz narodziny ich dzieci, jak i momenty tragiczne, jak choćby śmierć młodej jeszcze żony Jana Aleksandra. Poznajemy tu wielu dobrych znajomych, znakomicie opisanych już na kartach *Wspomnień z lat ubiegłych*, uzyskując informacje o ich dalszych losach, obok których pojawiają się nowe, niemniej interesujące osobistości.

Materiały badawcze poszerzone zostały tu także o epistolografię samego Fredry, którego na starość wyręczała głównie żona, ale też i córka, kiedy to zartretyzowane palce pisarza już nie były w stanie utrzymać ołówka. I właśnie w korespondencji żony Zofii zachowało się dużo listów, które w części napisane zostały pod dyktando męża.

Żaden z wielkich polskich autorów z pierwszej połowy XIX wieku nie posiada tak bogatej dokumentacji epistolarno-rodzinnej, jak Aleksander Fredro. Fakt ten da się wytłumaczyć między innymi następującymi czynnikami:

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 8-11.

¹⁰⁵ M. Urseł, *Profesor Bogdan...*, s. 733.

Klan Fredrowski jako bardzo liczebny, rozrosły, ustosunkowany oraz szeroko rozsiadły po dworach ziemiańskich, zachowujących życie rodzinne o patriarchalnej jeszcze strukturze. Prowadzi rozległe życie towarzyskie, stabilne, z dbałością o zachowanie dla potomnych tradycji rodzinnej, z troską o gromadzenie pamiątek, pamiątek dokumentację pamiętnikarsko-dziennikową utrwalającą bieg życia familijnego.

Potwierdziło się to w dziedzicznej skłonności Fredrów do uprawiania rodzinnego pamiętnika, dziennika czy choćby ich form listownych¹⁰⁶.

Bogdan Zakrzewski znaczenie Fredry określił słowami Boya-Żeleńskiego:

Fredro to wielka poezja polska; nie ta zrodzona z niewoli i męki, patologiczna i wzniosła, natchniona i obłąkana w swojej monomanii, nie ta, której duch narodu zawdzięcza swoje ocalenie, ale i swoje straszliwe skrzywienie zarazem; ale ta Polska odwieczna, po której ów epizod krwi i hańby spłynął nie znacząc na niej śladów, tak jak spłynął bez śladu po glebie oranej przez polskiego chłopca; [...] Fredro szat nad ojczyzną nie rozdzierał, bo on nią był; najgłębiej może, bo bezwiednie. I był jednym z największych polskich artystów, tym, którego nazwisko możemy, bez cienia szowinizmu, postawić obok pierwszych nazwisk świata. Czyż można mu wystawić piękniejszy, a zarazem trwalszy pomnik narodowy¹⁰⁷.

Dopiero we wnioskach Zakrzewskiego (podobnie jak u Pigonia) podkreślona została kwestia twórczości pozakomediowej jako istotnego materiału, która w zdecydowany sposób może i powinna przyczynić się:

do pełniejszego rozwinięcia i udokumentowania tego kluczowego zagadnienia. Twórczość ta, jej pogłębiona analiza mogą stać się czynnikiem weryfikującym różne sugestie, przechylić szalę na korzyść jednej z nich lub wzbogacić o nowe ustalenia, pozwalające w nieco innym świetle i proporcjach widzieć oraz określać związki twórczości Fredrowskiej z bliską jej tradycją literacką¹⁰⁸.

Przez przeszło trzydzieści lat Profesor zajmował się Fredrą i jego twórczością.

Plonem tego zaś są dziesiątki rozpraw i kilka książek, z których wymieniliśmy jedynie szkieletowo scharakteryzowali zaledwie te najważniejsze. Trzeba przy tej okazji koniecznie przypomnieć, iż Bogdan Zakrzewski był jednym z głównych współorganizatorów odrestaurowania rodowej kaplicy Fredrów w Rudkach, sprofanowanej w dobie realnego socjalizmu. Ogromny wysiłek został wreszcie zakończony ponownym pochówkiem szczątków komediopisarza i innych członków jego rodziny podczas uroczystości 29 września 1990 roku¹⁰⁹.

¹⁰⁶ B. Zakrzewski, *Fredro i fredrusie*, s. 11.

¹⁰⁷ B. Zakrzewski, *Spowiednicy Mickiewicza...*, s. 226.

¹⁰⁸ B. Zakrzewski, *O wierszach...*, s. 9.

¹⁰⁹ M. Urseł, *Profesor Bogdan...*, s. 733-735.

Bogdan Zakrzewski, jako:

[...] autor tezy o 'samotnictwie literackim Aleksandry Fredry', nie tylko uszczegółowił zadania i problemy badawcze, jakie stwarza pisarstwo pozakomediowe Fredry, ale i wstępnie scharakteryzował szereg najważniejszych kwestii. Ważne jest i to, że badacz wyraźnie wskazał na wielorodzajowość i wielogatunkowość pisarstwa Fredrowskiego, zarazem sformułował tezę, iż Fredro sięgając po gatunki literackie o różnorodnej proveniencji w właściwy sobie sposób modyfikował je, przekształcał, omal zawsze nadawał im piętno własnej indywidualności twórczej w duchu oryginalnej poetyki 'samotnictwa literackiego'. A więc tej poetyki, która zapewniała mu zachowanie odrębności artystyczno-ideowe¹¹⁰.

Pod kierunkiem Profesora Zakrzewskiego rozwijały się na seminariach magisterskich i doktorskich między innymi prace nad kalendarium życia i twórczości Fredry, nad recepcją twórczości pisarza, nad jego twórczością pozakomediową oraz nad odniesieniem się pisarza do innych twórców epoki¹¹¹.

Wartość prac często o odkrywczym wręcz charakterze usytuowała Bogdana Zakrzewskiego na miejscu najwybitniejszego znawcy Fredrologa. Dlatego też z jego inspiracji i przy jego udziale w 1993 roku we Wrocławiu odbyła się zorganizowana przez profesora Jacka Kolbuszewskiego, wielka konferencja poświęcona Fredrze w dwusetną rocznicę urodzin tego twórcy wielka, której plonem była. *Księga w dwusetną rocznicę śmierci Aleksandra Fredry* (Wrocław 1994).

BOGDAN ZAKRZEWSKI AS A RESEARCHER OF THE LIVE AND LITERARY OUTPUT OF ALEKSANDER FREDRO

S u m m a r y

Without a doubt research on Aleksander Fredro's work and life was the major area of Bogdan Zakrzewski's scientific career. Fredro, known mostly from his comedies, was appreciated in Zakrzewski's essays also as an author of other genres. Bogdan Zakrzewski's achievement was appreciation of non-comedy works of Fredro. The scholar focused on „awkward” matters, not discussed by most historians of literature.

The series of obscene texts by Fredro exists out of any official publications. Many scholars have ignored this part of the authors work, overlooking its innovativeness and wit and regarded it simply as *mistakes of youth* lacking talent and even compromising the author's value. Zakrzewski was in opposition to this view and suggested any of those texts may be a subject of an elaborate separate study. The essay presents the meaning of Zakrzewski's work on Fredro's connection with the Lower Silesia and Wrocław. The scholar recreated his travels and adventures including Fredro's first visit to the region, the case of plagiarism and the origins of the drama about merchants of Wrocław. Exploration of Aleksander Fredro's life and work had an important role in Bogdan Zakrzewski's extra-

¹¹⁰ B. Zakrzewski, *O wierszach...*, s. 8-9.

¹¹¹ M. Urseł, *O wierszach...*, s. 20.

scientific life. His key achievement was saving the writer's tomb in Rudki and carrying out another funeral of the author. Not only was Bogdan Zakrzewski a brilliant scholar but he did have an impact on studies on Aleksander Fredro and popularizing this author.

EWA KACZYŃSKA
Uniwersytet Wrocławski

WIZERUNEK WŁASNY CZŁOWIEKA POLSKIEGO BAROKU (PAMIĘTNIKI KRZYSZTOFA ZAWISZY)

Istnienie książek typu: *Człowiek baroku*¹ czy *Człowiek polskiego baroku*² sugeruje wiarę badaczy czasów minionych w sens prób odtworzenia typu charakterystycznego dla epoki. Metoda przyjęta przez autorów wymienionych opracowań polega na zebraniu sporej liczby jednostkowych przykładów połączonych podobieństwem. Sądzę, że można też osiągnąć podobny efekt, analizując jeden przypadek, za to niewątpliwie przeciętny, typowy. Jest nim Krzysztof Stanisław Zawisza, przedstawiciel wyższych warstw szlachty z czasów saskich, wykształcony w jezuickich szkołach, podzielający poglądy swojego środowiska. Zostawił po sobie pamiętniki wydane przez Juliana Bartoszewicza w 1862 roku. Różnorodność form pamiętnikarskich, które składają się na *Pamiętniki Zawiszy*, sprawia, że czytelnik poznaje wszelkie aspekty życia autora – od prywatnych do publicznych, od zapatrywań religijnych do poglądów na własne miejsce w społeczeństwie, od przekonań moralnych do ulubionych rozrywek.

Najbardziej chyba typowy rys sarmackiego światopoglądu tak zdefiniował K. Górski:

[...] mówi się też o kwietyzmie polskim tej epoki i wiąże się go z sarmatyzmem: polega ów kwietyzm na bierności i pogodnym używaniu chwili bieżącej, bez troski o nadchodzące niebezpieczeństwo. Jest to jakby do rzędu zasady podniesione polskie „jakoś to będzie”, groźne i zarazem nieuchwytnie³.

Górski uważa, że ów sarmacki kwietyzm ma wiele wspólnego z zachodnim prądem religijnym o tej samej nazwie, potępionym i zwalczanym przez papieństwo. Paradoksalnie jezuici, którzy jako zakon najlepiej służący Kościołowi papieskiemu oficjalnie sprzeciwiali się doktry-

¹ *Człowiek baroku*, pod red. R. Villariego, Warszawa 2001.

² Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992.

³ K. Górski, *Religijność sarmatyzmu a kwietyzm*, *Teksty*, 1974 nr 4, s. 58.

nie kwietyzmu, sami byli wyjątkowo narażeni na jej wpływ. Wystarczyło bowiem opacznie pojąć ignacjańską zasadę obojętności, w myśl której nie należało więcej pragnąć zdrowia niż choroby, bogactwa czy ubóstwa etc., by nic nie przesłaniało człowiekowi ostatecznego celu, dla którego został stworzony przez Boga. Czy reprezentantem postawy religijności sarmackiego kwietyzmu był także wdzięczny uczeń jezuitów Krzysztof Zawisza? Spróbujmy dać odpowiedź na to pytanie, przedstawiając zachowania pamiętnikarza wobec śmierci.

Część *Pamiętników* zatytułowana *Pamięć śmierci rodziców, braci, krewnych i lata ich* jest zwięzłym katalogiem zgonów w rodzinie. Śmierć pojawia się tutaj nie jako zjawisko groźne, ale jak najbardziej naturalne. Spokój wobec niej uwidacznia się w słownictwie, jakim posługuje się wojewoda miński:

Brat mój najstarszy [...] w leciech 27 dokończył życia swego [...] tak szczęśliwie, że dysponujący na śmierć jks. Głębocki, bernardyn, po skonaniu jego [...] rzekł te słowa: Ej, Boże, daj mnie zakonnikowi i kapłanowi tak a nie inaczej skonać! [...] brat mój [...] wieku swego roku 25, Panu Bogu ducha oddał z dobrą dyspozycją; prawie nie umarł, ale zasnął w Panu. [...] Siostra moja rodzona [...] z dobrą dyspozycją aż do skonania święte słowa mówiąc umarła [...], mając natenczas lat 27⁴.

I tak dalej inni członkowie rodziny, przeważnie w młodym wieku, oddają Bogu ducha z naturalnością i spokojem. Już przy podawaniu dat urodzenia dzieci wspomina się o czekającej je, jak wszystkich ludzi, śmierci:

Córka moja najpierwsza Barbara Franciszka, rodziła się w Mińsku roku 1690, dnia 3 grudnia. [...] Daj Panie Jezu, aby w bojaźni Bożej i błogosławieństwie trwając, a żyjąc nam rodzicom na pociechę, dopędziła po długim życiu do kresu szczęśliwej wieczności. Amen⁵.

Zgony dzieci w ogóle traktowano obojętnie – rodziło się ich i umierało tak wiele: „Dominiś, syn księcia ichm. umarł 1716, na to miejsce dał Pan Bóg syna Karola: niech go Bóg błogosławi”⁶.

W myśl wspomnianej już „zasady obojętności” Bogu należało się podziękowanie nie tylko za dobro, ale i za zło. Zawisza chwali Boga po śmierci syna:

⁴ K. Zawisza, *Pamiętniki*, opr. J. Bartoszewicz, Warszawa 1862, s. 12-16. Podkreślenia w cytatach – E. K.

⁵ Tamże, s. 13.

⁶ Tamże, s. 16.

Roku 1705 dnia 15 stycznia, urodził się [...] syn [...], w rok i we dwa miesiące życia swojego śmiertelnego przeniósł się na żywot nieśmiertelny. Niech za wszystko Bóg pochwalon będzie⁷.

Także w notatce z roku 1715, obfitującego w nieszczęścia rodziny Zawiszów, została zamieszczona pochwała Boga mimo zsyłanych przezeń klęsk:

Roku 1715. W trudnościach rozmaitych i że się prawie nic nam nie wiodło dobrze, ani w domu, ani w sądach, ani w handlach. Ten też rok z obserwacji osobliwej, prawdziwie mój był według lat mojego wieku krytyczny, a jejmości mojej nieszczęśliwy. Niech za wszystko Bóg będzie pochwalony, i że na nas turbacze dopuścił. Niech będzie pochwalone imię Jego. W których jeśli Mu się podoba i dalej nas trzymać, niech się dosyć dzieje świętej Jego woli⁸.

Sarmacki kwietyzm pozwalał na momentalne przejście od żałoby do zabawy – pogrzeb mógł stać się pretekstem do wesołego spotkania towarzyskiego:

19 lipca był pogrzeb solenny jpana cześnika W. Księstwa Lit. Mikołaja Tarła, wielkiego mego przyjaciela; było na tym pogrzebie dość litewskiego wojska, ile pp. Ogińskich, jako braci jp. cześnikowej, z którymi tydzień miałem zabawy i dobrej konwersacyi⁹.

Postawa obojętności pozwala z całym spokojem przypatrywać się cudzej śmierci jako swego rodzaju ciekawostce wartą chwilowej uwagi:

[...] stanąłem w Rohotnej 9-go, w drodze przypadku nagłej śmierci świaszczennika w Więzowcu gotującego się przed nami mieć służbę Bożą, napatrzywszy się¹⁰.

Bierność wydaje się człowiekowi baroku najlepszym sposobem przyjmowania śmierci, wobec jej licznych niespodzianek i paradoksów. Oto jeden z nich, opisany przez Zawiszę:

Przy drodze jest tam słup marmurowy na skalistym kamieniu z napisem, na pamiątkę tę, że tamtędy jadąc doktor pewny do pacjenta, padł z koniem w biegu, i uderzony mocno o ten kamień, tamże umarł; a tak spiesząc na ratunek drugiemu, sam sobie śmierć bez ratunku odniósł¹¹.

Znakomitym przykładem oddającym kwietystyczną postawę pamiętnikarza jest także beznamiętny rejestr nieszczęść wszelkiego rodzaju: zarazy, neurodzaj, głód, zgony ulubionych psów, klęski ojczyzny, drożyzna, zaćmienia słońca itd., zawarty w rozdziale *Notacyja róż-*

⁷ Tamże, s. 15.

⁸ Tamże, s. 30.

⁹ Tamże, s. 114.

¹⁰ Tamże, s. 72.

¹¹ Tamże, s. 79.

nych kłesk i przygód pamięci godnych. Jak więc widać, ów sarmacki kwietyzm był postawą nieobcą Krzysztofowi Zawiszy, który powtarzał za Koheletem: „Losu niestałego powiew nas unosi. Nic wieczne nie jest, upada to, co powstaje i znów powstaje i ginie”¹².

Z postawą kwietystycznej zgody na wszystko, co otacza człowieka i co się mu przytrafia, wiąże się jeszcze inny charakterystyczny dla epoki saskiej sposób oglądu świata, który w pamiętnikach Zawiszy dostrzegł Czesław Hernas:

Ale późny barok aprobował i zupełnie przeciwstawne poglądy dawnych poetów metafizycznych o znikomości życia i świata. Była to synteza naiwna a pełna wyrazu, dzięki s e n s u a l i s t y c z n e j jedności oglądania świata, a więc i tego, co poprzez zmysły napawa człowieka szczęściem, i tego, co poprzez zmysły napawa go grozą. Świat jaki jest, uroczy i groźny, w doznaniu zmysłowym może być p i ę k n y, piękne jest więc i to, co makabryczne czy groźne. W tej perspektywie wylaniało się piękno tajemnic metafizycznych, przemawiających do ludzi przez przedmioty i znaki. Ta strona osobowości Krzysztofa Zawiszy co jakiś czas ujawnia się w narracji¹³.

Wojewoda miński rzeczywiście wierzy np. w magię i zabobony, które kwitły bujnie w Polsce czasów saskich¹⁴. Czarów dopatruje się nawet w najnaturalniejszych objawach:

[...] byłem u jp. Siesickiego wojewody mścisławskiego terażniejszego, za Wilkomierzem w pałacu przyjęty i traktowany należycie [...]. Nazajutrz [...] miałem się źle: ledwemi nie umarł, czy z przepicia czy z uroków¹⁵.

Gdzie indziej zaś odnajdujemy dowód wiary Zawiszy w moc czarów:

Ostatni domu Karol Chodkiewicz zczarowany, nasłanych szatanów pełen, bezpotomny, w młodym wieku nikczemnie, nie jako Chodkiewicz, ale jako najędźniejszy mizerak, opuszczony od najbliższych w Borunach u tamecznego exorezysty, na kuracyi umarł dnia 26 grudnia¹⁶.

W roku 1721 wojewoda miński obserwował dziwne i niepokojące zjawiska na niebie; obawia się, że są one wróżbą niepomyślnych wydarzeń:

Wszędzie zjawiska, komety w Polsce i Litwie widziane były; a mianowicie w marcu w nocy dnia ..., od dwóch kolumn od wschodu i zachodu z sobą schodzących się taka była światłość z hukiem niby strzelania, że mógł w północ ciemną na książkach czytać; trwało to z godzinę; wreszcie znikło, a gdzie indziej widziano, że te dwie wzajemnie kolumn szyk

¹² Tamże, s. 256.

¹³ Cz. H e r n a s, *Barok*, Warszawa 1998, s. 585.

¹⁴ Zob. L. H e n s e l, *Kultura szlachecka w Europie środkowo-wschodniej w I połowie XVIII wieku*, Wrocław 1986, s. 205.

¹⁵ K. Z a w i s z a, *op. cit.*, s. 66.

¹⁶ Tamże, s. 301.

rozpędziła trzecia od północy. Drugiego zaś marca od południa zaczawszy aż do zachodu słońca, trzy na niebie słońca ze środka siebie w brasławskim powiecie własnymi oczami widziałem na pogodnym niebie tą figurą. [Tu następuje odpowiedni rysunek.] Wszystkie jednak jasne; średnie prawdziwe, dwa z obu stron nie reperekusyjne, ale tak jasne, jak średnie, od których na wzór kolumn równiusieńko szły takie promieniste figury: nie od słońca średniego do bocznych, ale od bocznych na boki i w dół. Co to ma oznaczać oboje, i nocne, i dzienne widziadła, skutku czekamy, aby pomyślnego albo przynajmniej nic dobrego, nic złego¹⁷.

Uderza drobiazgowość tego opisu, świadcząca o absolutnym zaanżowaniu zmysłu wzroku. Niesamowitym zbiegiem okoliczności można nazwać to, że w tym samym roku Krzysztof Zawisza umarł...

Zdaniem Czesława Hernasa sensualistyczny ogląd świata pamiętnikarza objawił się najpełniej podczas jego podróży do Włoch¹⁸. Interesujące pod tym względem są zwłaszcza zachwyty relikwiami: „[...] język calusieńki i rumiany, spodnia szczeka z zębami”¹⁹ albo: „[...] św. Katarzyna bonońska siedzi ubrana w krzesło jak żywa i tylko trochę poczerniała, którą co rok w nowy habit ubierają”²⁰. W Loreto cieszy się niezmiernie, mogąc oglądać „mieczone N. Marii Panny, z której jadła, pieluszki, któremi Pana Jezusa spowijała, sukienkę z wełny, w której z domkiem swoim do Loreto przybyła”²¹. Wiara w moc zmysłów jest tak wielka, że Zawisza jest przekonany, iż dotknięcie relikwii pozwoli „pobrać” od nich nieco świętości i cudowności, aby zabrać je ze sobą do kraju. Zmysł wzroku z kolei usiłuje wykorzystać do zbadania zjawisk nadprzyrodzonych; otóż dostrzega wyraźnie, że „przez morze i teraz znaczna droga bieje się, którą aniołowie nieśli domek N. Marii Panny do Loretu”²². Wielkie wrażenie musiał wywrzeć na sarmackim peregrynancie fresk Michała Anioła *Sąd Ostateczny*. Zawisza zmienił imiona malarza na „Archanioł Gabryjel” – być może uważał, że tak wspaniałe dzieło mogła stworzyć tylko istota nadprzyrodzona. W opisie pojawiają się wzmianki o fragmentach malowidła, których próżno by szukać woryginałach – czyżby zachłannych zmysłów Zawiszy nawet kunszt genialnego artysty nie był w stanie nasycić? Oto opis fresku:

[...] na ogłós trąb ciał powstających na sąd Boży; cudowna sztuka, jakiej równa być nie może: jedne ciała wstały, drugie wstają, trzecie wstać gotują się i niby przez

¹⁷ Tamże, s. 359.

¹⁸ Cz. Hernas, *op. cit.*, s. 585.

¹⁹ K. Zawisza, *op. cit.*, s. 84.

²⁰ Tamże, s. 85.

²¹ Tamże, s. 86.

²² Tamże, s. 87.

gwałt dobywają się; jedne ciała zupełne, drugie w kościach zupełnych, inne w kościach rozsypanych; jedne dusze z ciałami wesoło i z afektem pragnienia powstające, drugie odwracające i zakrywające oczy od twarzy Majestatu Pańskiego; krzywiące się, marszczące, wrzeszczące, rozpaczające itd.²³

Ten bardzo zmysłowy opis skomentował Alojzy Sajkowski:

Postacie wrzeszczące, rozpaczające od biedy można zlokalizować na jednej (ołtarzowej) ścianie kaplicy, natomiast rozsypujące się kościotrupy to czysta improwizacja albo też rezultat jakichś kontaminacyjnych skojarzeń pamiętnikarza²⁴.

O włoskiej podróży Zawiszy pisał też Zbigniew Kuchowicz, ale traktując pamiętnikarza tylko jako przykład sarmackiej ignorancji w dziedzinie sztuki.²⁵ Według mnie ten hiperboliczny opis fresku jest dowodem na wrażliwość i potęgę zmysłów barokowego człowieka.

Nie dzieła sztuki jednak znajdowały się w centrum uwagi podróżującego, lecz wszelkiego rodzaju osobliwości. Zawisza nie był w tym odosobniony; jak pisze Władysław Tomkiewicz:

[...] ci nasi peregrynanci sami przez się żądni byli wszelakich sensacji, oglądali więc we Włoszech nie to, co miało istotną wartość historyczną czy artystyczną, ale różnego typu – jak wówczas mówiono – mirabilia, czyli cudowności²⁶.

Przytoczmy dla przykładu opisy kilku takich mirabiliów. Zwłaszcza godne uwagi są te, w których dostrzegalny jest barokowy iluzjonizm, poddający zmysły próbie.

Księgi z drzewa robione w szafie, których od prawdziwych ksiąg rozróżnić trudno; jedne wpół otwarte, drugie od szczurów niby pogryzione, trzecie od molów potoczone, inne podarte itd.²⁷

Jeden pałac, na którego wierzchu na deskach są malowane lansafty drzew i skał; z daleka zdaje się, że nad pałacem wiszą skały drzew pełne²⁸.

Gdy w jednym z kościołów Zawisza nie znajdzie żadnych cudowności, da w pamiętnikach wyraz swojego rozczarowania:

Kościół św. Grzegorza niewielki, gdzie największe zaduszne nabożeństwo. Nie masz tam żadnej osobliwości²⁹.

²³ Tamże, s. 89.

²⁴ A. Sajkowski, *Włoskie przygody Polaków. Wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1973, s. 152.

²⁵ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 180.

²⁶ M. i W. Tomkiewiczowie, *Dawna Polska w anegdocie*, Warszawa 1968, s. 100.

²⁷ K. Zawisza, *op. cit.*, s. 82.

²⁸ Tamże, s. 85.

²⁹ Tamże, s. 90.

Sensualizm objawia się silnie w przeżyciach religijnych, a przynajmniej tak to sobie wyobraża pamiętnikarz: „Św. Brygida modliła się i święte duchowe miała p i e s z c z o t y”³⁰. Zmysłowi dotyku zostaje więc przyporządkowana i sfera duchowa, nie tylko fizyczna. Także w trakcie urządzanych z wielką pompą uroczystości religijnych zaangażowane były różne zmysły uczestników: wzrok podziwiał przepych świątynnych wnętrz, szat i naczyń liturgicznych, słuch rozkoszował się muzyką, na węch działała woń kadzidel (przykładem może być opis wprowadzenia relikwii św. Felicjana do kościoła ojców jezuitów w Mińsku.³¹)

Sensualistyczna postawa objawiała się u Zawiszy także w namiętym korzystaniu z wszelkich przyjemności tego świata. Czesław Hernas zauważył, że:

We wczesnym baroku obrazów rozkoszy światowych szukaliśmy w poezji filozofującej o życiu człowieka i o naturze świata. W późnym baroku, szczególnie za Sasów, obraz światowych rozkoszy odsłonięty został w pamiętniku, najlepiej właśnie u Krzysztofa Zawiszy³².

I rzeczywiście, całe *Pamiętniki*, a zwłaszcza ich część prywatna, to jakby nieprzerwany ciąg opisów uczt, przekształcających się często w pijatyki, wzajemnych wizyt, wesel z tańcami, spotkań w wesołym gronie itd.

Widać jednak, że największą przyjemność sprawiały Zawiszy polowania. Hernas dowcipnie zauważa: „Przewijają się poprzez pamiętnik nie tylko oddziały wojskowe, politycy, pijacy, ale też niezwykła liczba niedźwiedzi”³³. Z niezliczonego bogactwa relacji z polowań wybrałam jeden, najbardziej dramatyczny opis:

26-go na obławie pod Pudzickiem ubito niedźwiedzia; nazajutrz także były pod Turcem na niedźwiedzia łowy, gdzie w ostępie niespodziany i drugi się znalazł: ale nie miałem szczęścia, bom obydwóch postrzelił, i juszac zbytnie obławę poprzerwali. Od jednym, do którego w oczy bardzo blisko strzelił, był w strachu i ledwie mię nie schwytał, gdybym się w śnieg głęboki padłszy nie schował; konno potem ze psy pędziłem jednego, ale noc nastąpiła i niemarzłe błota przeszkodziły do ubicia³⁴.

W szeregu zmysłowych opisów polowań i hulaszczyczych przyjemności Zawiszy natrafiamy zaledwie na kilka fragmentów zdecydowanie nieprzystających do tego ciągu. Oto dwa z nich:

³⁰ Tamże, s. 91.

³¹ Tamże, s. 302-303.

³² Cz. Hernas, *op. cit.*, s. 585.

³³ Tamże, s. 585.

³⁴ K. Zawisza, *op. cit.*, s. 55.

Przyjechałem do Cieczerska 22 listopada; tu dwie niedziele bawilem się, zabawa moja była jako to w miejscu ustronnem, c z ę ś c i ą n a d k s i ę g ą, częścią z ichm. pany sąsiady, częścią na cietrzewie przy bałwanach wyjeżdżają³⁵;

i w innym miejscu:

W Baksztach zabawilem się jako samotnik c z y t a n i e m, p i s a n i e m, polowaniem i gospodarowaniem bez przeszkody, bom nie miał gości aż do świąt Bożego Narodzenia³⁶.

Cytaty te są dowodem, że Zawisza starał się realizować wpojony mu zapewne w jezuickich szkołach model człowieka wykształconego, dla którego lektura i pisanie to pożądany sposób spędzania wolnego czasu³⁷.

Mowa była dotychczas o postawach Krzysztofa Zawiszy wobec otaczającego go świata; rozważania nad światopoglądem barokowego pamiętnikarza chciałabym teraz uzupełnić szkicowym obrazem jego systemu zasad moralnych. Był on zdeterminowany przez przynależność do trzech grup: katolików, magnaterii i rodziny. Wobec innowierców i niewielmożów Zawiszę jakby przestawały obowiązywać dekalog i przykazanie miłości bliźniego. I tak na przykład kalwinowi nie życzy się niczego dobrego nawet po śmierci:

[...] p. Cedrowski od ran niedługo w sekwestrze żyjąc umarł. Mój to też był na sejmikach adwersarz. Życzyłbym mu przeciw spokoju wiecznego, ale był i umarł kalwinem; niech tam tedy odpoczywa gdzie zasłużył³⁸.

Jeszcze bardziej widoczna niż niechęć do innowierców jest u wojewody mińskiego magnacka pycha, objawiana zwłaszcza wobec ludzi niżej urodzonych, a usiłujących wybić się ponad swój stan. Kuriozalnym przykładem tej postawy jest historia zatargu z Kaczanowskim. Szlachcic ów był pełnomocnikiem Marianny – przyrodniej siostry żony Zawiszy. Owdowiawszy, oddał swą rękę Kaczanowskiemu, a ten zaczął rościć sobie prawa do dóbr żony, którymi zainteresowany był też Zawisza. Skutki tego konfliktu okazały się poważne:

W dzień Trzech Króli Kaczanowski [...] upominając się o żonę swoją, którą jako siostrę żona moja do Rohotnej z Mozejkowa wzięła, z powodu nieprawego małżeństwa, o co był nuncjatorski dekret, najechał na Rohotną z wielką Wołoszy zaciągnionej i swojej asystency gromadą, po nieprzjacielisku, ale mu się nie powiodło, bo sparzył się na zu-

³⁵ Tamże, s. 35.

³⁶ Tamże, s. 155.

³⁷ Zob. T. Bieńkowski, *Kształtowanie publiczności literackiej w szkołach w Polsce w XVI i XVII wieku*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, Warszawa – Łódź 1985, s. 45.

³⁸ K. Zawisza, *op. cit.*, s. 206.

chwalstwie, wypędzony i ludzi natraciwszy niemal, sam ledwie ujechał. W dzień Trzech Królów Pańskich odemściłem się, zebrawszy przy swojej asystencji dworskich ludzi nieco, ochoczych a łaskawych sąsiadów, na całą noc puściłem się pod Możejków, stanąłem równo ze dniem w Możejkwie. Bóg sprawiedliwy mściciel honoru mego dał mi go atakować – miał przy sobie ludzi dość i Wołoszę zaciągową, ale nie przyszli do sprawy. Do ucieczki zmuszeni i ścigani aż do Żołudka. Tam p. Kaczanowski samotrzeć schronił się był do sklepu kościelnego, z którego nie przemocą, ale z obawy tamże zginienia wyprowadzony, wreszcie nazajutrz najlepiej przygotowany na śmierć koniec życia uczynił. Taki koniec żeniącym się nierównie i spierającym się z dostojniejszym³⁹.

Ostatnie zdanie podkreślił sam Zawisza. Charakterystyczna dla niego jest krytyka innych samosądów, zajazdów i mordów, ale gdy chodzi o spór któregoś z magnatów z „szaraczkim”, zawsze potępia racje tego drugiego, występując w roli chroniącego prawa i normy usankcjonowane Boskim autorytetem. Inne z opisanych w *Pamiętnikach* zdarzeń uzasadniają tezę, że magnacka pogarda dla zwykłego szlachcica jest utrwaloną cechą światopoglądu wojewody mińskiego. Oto kolejny przykład:

Sejmik gromniczny na Żmudzi w hałasie odprawił się pod dyrekcją jp. Sapięhy [...]; a to p. Narkiewicz, który targnął się na honor domu jp. Kryszpinów, jako prędko głos wziął, chcąc przeprosić i odwołać jawnie, szlachta nie tylko żeby mówienia miała pozwolić, ale zaraz okrzyknąwszy rzuciła się do szabel, tamże jp. podskarbi wyprowadził go do zakrystii, bo był sejmik w kościele. Zakrystię odbili i Narkiewicza na kawałki rozsiekali drobniusieńkie. Taka nagroda tym, co się na honory, zacność i urodzenie targają⁴⁰.

Cała zapiekłość posłów wzięła się tylko stąd, że Narkiewicz był „panem” a Kryszpinowie „jaśniepaństwem”.

Zawisza zdaje się zapominać, że pisał o sobie samym: „Cnotę, miłość ojczyzny, poczciwość przekładam nad to wszystko, co jest u świata honorem i estymacją”⁴¹, gdy chodzi o dobro i bezpieczeństwo własnej rodziny.

[...] nie mogąc inaczej się ocalić i być bezpiecznym, musiałem przysiąc królowi polskiemu na Ujazdowie na wierność, a to i dla wolnej w Warszawie rezydencji i dla litewskich dóbr zachowania reszty i dla żony bezpieczeństwa, która z dziećmi nie mogłaby inaczej spokojna mieszkać. Miałem przeto łaski u dworu i kredyt u króla i konfidencyj⁴².

Pamiętniki Zawiszy na pewno nie są szczerymi wynurzeniami, których jedynym odbiorcą pozostaje sam autor. Pisał je, co też jest zjawiskiem typowym w baroku, dla konkretnego odbiorcy: „Successorom na

³⁹ Tamże, s. 210-211.

⁴⁰ Tamże, s. 188. Podkreślenie autora.

⁴¹ Tamże, s. 89.

⁴² Tamże, s. 114-115.

przykład”.⁴³ Zdarzenia i opinie w nich zawarte można więc traktować jako świadomą deklarację światopoglądu i wyznawanych zasad moralnych. Autor kreuje się na wzorzec. Krzysztof Zawisza jako bohater *Pamiętników* to właśnie człowiek polskiego baroku.

THE OWN IMAGE OF THE POLISH BAROQUE HUMAN

S u m m a r y

The article „The own image of the Polish baroque human” is an attempt to reconstruct the model of the world view represented by the people of the turn of the 17th and 18th centuries, based on analysing the diaries of Krzysztof Zawisza.

The first part of the article introduces Zawisza as a representative of the so called Polish Quietism, which was a religious view consisting in being passive, adopting cheerful attitude, trusting Divine Providence and never caring about the future. A thesis about the influence of the Jesuit education on shaping such an attitude was proposed in the article. Those fragments of the diaries in which people’s death is described with calmness and naturalness or disasters are considered as natural, ordinary phenomena are arguments to confirm Krzysztof Zawisza’s Quietism.

Sensualism is the next feature of the typical baroque world view. Arguments proving Zawisza’s sensualistic attitude are mostly descriptions of his magical activities (superstitions), of observing and interpreting strange signs and of his reactions on pieces of art, relics and so called “mirabilia” (curiosities) seen during his trip to Italy. Krzysztof Zawisza’s sensualism can also be seen in his predilection for pleasures – feasts, hunting etc.

The next part of the article contains deliberations on the moral system of the baroque memoirist. That system is determined by belonging to each of three groups: family, aristocracy and Catholics.

To sum up, we can say that Krzysztof Zawisza wrote his diaries on an exact purpose and for an exact audience – to give an example to his heirs. That’s why the facts and opinions in them may be treated as a conscious declaration of the author’s world view and as creating the author himself as a personal model.

⁴³ Tamże, s. 22.

ALDONA SENCZKOWSKA
Uniwersytet Wrocławski

„LUNARNA OSOBOWOŚĆ” JULIUSZA SŁOWACKIEGO. ZARYS PROBLEMU

Ona uczyła mię chodzić, jak scenarz
(Lepsze niż aktor słowo niech zostanie);
Wmówiła we mnie, że zamiast *Ojcezasz*
Lepszą modlitwą... księżycyco-wzdychanie...
Dziś mię nawraca bez żadnego skutku
Na katolicyzm... Mam religią smutku...¹

I

W zamieszczonym powyżej fragmencie poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* pojawia się niezwykle ważna informacja, która mówi badaczowi twórczości Juliusza Słowackiego bardzo wiele o jego złożonej i ciekawej osobowości².

„Księżycyco-wzdychanie” – zamiast modlitwy do Boga – takie rozwiązanie proponuje bohaterowi zagadkowa postać. Tajemnicza kobieta to,

¹ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, [w:] *tegoż, Utwory wybrane*, t. 1, Warszawa 1969, s. 195.

² Umieszczając w tytule termin „lunarna osobowość” trzeba zaznaczyć, że niniejsza praca nie stanowi próby opisanja osobowości Juliusza Słowackiego wg jednej z teorii osobowości, proponowanych przez psychologię. W książce *Wprowadzenie do psychologii osobowości* P. Oleś (Warszawa 2003, s. 21) tak definiuje osobowość z punktu widzenia psychologii: „Termin osobowość słusznie kojarzy się z unikalnością jednostki. Pamiętając jednak, że nauka z założenia zajmuje się tym, co ogólne, a nie tym, co jednostkowe, psychologia osobowości poszukuje pewnych zasad lub ogólnych mechanizmów, które leżą u podłoża unikalności jednostki”.

Ewa Łubieniewska zauważa, że większość prac, oceniających twórczość Słowackiego: „pełne są spostrzeżeń natury psychologicznej, choć monografiści odwołują się raczej do własnego życiowego doświadczenia niż korzystają z założeń i metod tej lub innej szkoły psychologicznej (tęż e, *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998, s. 9-10). – Jedną z najbardziej znanych prac o Słowackim, napisanych przez specjalistów od „duszy” jest książka *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne* (Kraków 2002) Gustawa Bychowskiego. Lekarz i psychoanalityk dokonał bardzo ciekawej analizy „jaźni” poety przy pomocy aparatu psychoanalitycznego.

jak dowodzi Kwiryna Ziemba³, Lutka – panna księżycowa. Owo „wzdychanie do księżycyca” nazywa badaczka „religią smutku”⁵, którą Słowacki za radą egzaltowanej panny przyjął i to ona stała się sensem jego egzystencji.

Nie trzeba szukać daleko, aby dowiedzieć się gdzie poeta „podpatrzył” taki „styl zachowania”⁶. Do niezwyklej więzi z nocną planetą przyznaje się matka poety – Salomea z Januszewskich Słowacka *secundo voto* Bécu. Na temat związku i wpływu matki na życie i twórczość poety napisano już sporo⁷. Badacze twórczości Słowackiego często podkreślają niezwyklej związek matki z synem:

Żaden z naszych poetów nie zespolił tak silnie swego imienia z imieniem matki, żaden nie składał jej hołdów tak gorących i nie otaczał jej czcią tak religijną, jak Słowacki, w życiu i twórczości żadnego z poetów świata nie odegrała matka roli tak wielkiej i nie wywarła wpływu tak ogromnego, jak w życiu i poezji Słowackiego⁸.

Pokrewne były nie tylko ich serca, ale także dusze. Jak zauważa Stanisław Kossowski, poeta po matce odziedziczył nie tylko owo duchowe bogactwo, ale także ducha ułomności⁹. Od matki nauczył się Słowacki

³ Patrz K. Ziembą, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 292-293.

⁴ Pojęcie „księżycyca” nie jest tutaj stosowane wyłącznie w znaczeniu terminu astronomicznego, dlatego przyjęto pisownię małą literą – A.S.).

⁵ O „religii smutku” w kontekście hymnu *Smutno mi Boże* pisze Waclaw Kubacki (*Religia smutku*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 4).

⁶ Ewa Łubniewska zauważa, że „między zachowaniem »autentycznym« a »romantycznym« otwierała się przepaść” (tęż e, *op. cit.*, s. 28). Badaczka zastanawia się czy osobowość Słowackiego też uległa „zniewalającej presji literackiego wzoru” (*ibidem*). Zagadnieniem stylów zachowania romantyków zajmowało się wielu historyków literatury, m.in. E. Kolbuszewska, *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007; *Style zachowań romantycznych: propozycje i dyskusje symposium*, pod red. M. Janion, M. Zielińskiej, Warszawa 1986. Wpatrywanie się w błądą twarz Księżycy także można określić terminem „styl zachowania”. Jest to bardzo charakterystyczny sposób bycia, nie tylko dla Słowackiego, ale wielu innych romantycznych artystów. Wrażliwość na magię nocnej planety była wręcz pożądanym, przez egzaltowanych ludzi epoki, stylem bycia.

⁷ M.in. Cz. Zgorzelski, *Maria czy matka (Jeszcze o adresatce „Rozłączenia”)*, „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 2; K. Ziembą, *op. cit.*; G. Bychowski, *op. cit.*; S. Kossowski, *Wśród romantyków i romantyzmu*, Warszawa-Lwów 1916; D. Lebioda, *Słowacki. Kosmogonia*, Bydgoszcz 2004; M. Konopnicka, *Wspomnienia o pani Salomei Słowackiej-Becu, matce Juliusza Słowackiego*, „Świt” 1886 nr 103; M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000; M. Baranowska, *Sen smętny Salomei*, „Zwierciadło” 2010, nr 12.

⁸ S. Kossowski, *op. cit.*, s. 3-4.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 23-24.

także patrzeć w księżyc i uczynić z tego zachowania jedno z najważniejszych w jego życiu umiejętności i uzależnień. Natura skłonna do melancholii, samotności to właśnie pewien rodzaj ułomności, „inności”, które charakteryzowały Słowackiego.

Stąd tyle w zapiskach prywatnych poety i jego twórczości obrazów nocnego pejzażu z księżycem, opiewających jego piękno i niezwykły urok. Nocna planeta staje się niejako towarzyszem poety, pokrewną duszą, spowiednikiem, pocieszycielem, a także personifikacją melancholii i smutku, czyli tego wszystkiego, co wypełniało jego życie. W księżycu zawiera się to co najcenniejsze dla romantyka – tajemnica, magia, marzenie, melancholia, tęsknota, żal i całe spektrum uczuć faworyzowanych przez epokę.

Jak słusznie zauważa Zbigniew Prevoz-Woźniewski:

[Juliusz Słowacki – przyp. A.S.] Księżyc ukochał nade wszystko, księżyc działał niezwykle, silnie na jego wyobraźnię. Tę „księżycowość” odziedziczył niejako po matce¹⁰.

Rozważania na temat miejsca nocnego słońca zacząć należy od analizy prywatnych zapisków Salomei Słowackiej. Swoją szalenię ciekawą przypadłość, owo nazwane przez poetę „księżycowo-wzdychaniem”, opisuje niejednokrotnie Pani Januszevska w listach do Antoniego Edwarða Odyńca, swojego przyjaciela. Z nim głównie prowadziła korespondencyjne rozmowy o nocnej planecie. Oto fragment obrazujący sposób mówienia i znaczenie księżycy dla niezwykle egzaltowanej osobowości, jaką z pewnością posiadała matka Słowackiego:

Niebo było okryte chmurami, ale księżyc przedzierał się co chwila przez nie, tak jak by mnie chciał pocieszyć.

Pan powiedział, że księżyc ma udział przymilać chwile w życiu – a ja powiedziałem śmiało mogę, że wiele razy w moim życiu osładzał mi lzy bolesne, gorzkie, i chwile najsmutniejsze¹¹.

Księżyc, będący dla Salomei symbolem smutku, melancholii¹² oraz „kruczości” i ułotności.

¹⁰ Z. Prevoz-Woźniewski, *Symbolika astralna Słowackiego*, Bydgoszcz 1935, s. 5-6.

¹¹ List z 30 sierpnia 1826 roku, s. 58-59. Wszystkie fragmenty listów Salomei-Bécy podano za wydaniem *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego*, oprac. S. Makowski i Z. Sudolski, pod red. E. Sawrynowicza, Warszawa 1960.

¹² „Niekiedy Księżyc (łac. Luna) symbolizował też melancholię zapewne z powodu jego związków z nocą, melancholiznym światłem i wiarą w lunatyzm” – A. Kępiński, *Melancholia*, Kraków 2001, s. 280.

Obserwowanie księżycy przez matkę poety odbywało się najczęściej przy oknie, czasami nocny przyjaciel sam wpadał do jej komnaty, aby jak twierdzi kobieta – „moje smutne myśli rozjaśniał”¹³. Salomea miała dość ciekawy nawyk przesiadywania w oknie i nie tylko obserwowania księżycy, ale także innych zjawisk, którymi się interesowała. W liście pisanym z Wilna do Odyńca datowanym na 3 listopada 1826 roku, relacjonuje przyjacielowi swoje zachwycenie zaćmieniem planety:

Udało się więc zaćmienie. Cały wieczór siedziałam w oknie, z oczami wlepionymi w księżyc, z tą pewnością, że wszystkich moich oczy tam także były zwrócone, ale czy wszyscy myśleli tak o mnie jak ja o nich?¹⁴

Refleksja na temat umarłych pojawia się tutaj nieprzypadkowo, czas pisania listu bliski jest Zaduszkom, które są dla matki poety dniem szczególnym. Zaćmienie pojawia się w momencie, kiedy kobieta chce dzień „poświęcić tym co są wysoko”¹⁵.

Podczas „spotkań” Pani Januszewskiej z Księżycem, odczuwa ona – egzaltowana dama, niezwykle stany ducha, które głęboko przeżywa i które stają się dla niej bardzo ważne, dlatego tak często pisze o nich w listach do Odyńca. Pisanie o swoich „księżycowych przeżyciach” należy niejako do elementów stylu bycia Pani Januszewskiej w ogóle. Oto fragment listu pisanego z Wilna:

Julek był w dobrym humorze, dokazywał przy herbacie, Glücksberg go trochę rozruszał. [...] Reszta kompanii do 10-tej bawiła, księżyc prześlicznie świecił, grali, śpiewali i ja prześpiewałam jedną strofę: *Któreż cię strony podziały*. Nie mogłam więcej, bo byłam wzruszona i drżałam jak listek. Rozeszli się wszyscy, Glücksberg ostatni. Popatrzyłam jeszcze trochę na księżyc i poszłam spać. Nie mogłam jednak długo zasnąć, bo księżyc oświecał całe łóżko, był a m u i l u m i n o w a n a [podkreślenie – A.S.], a bardziej oświecona przez księżyc, jak *tableau* jakie¹⁶.

Pani Salomea widzi siebie, jak na portrecie, w pięknej księżycowej aurze, jako istotę nieprzeciętną, wrażliwą, melancholijną. Światło księżycowe ze swej natury jest słabe, nie rozprasza ciemności, daje za to efekt półcienia – taki pejzaż skłania do zadumy, zagłębienia się w swoich myślach, poszukiwaniu „nocnej strony” własnej osobowości¹⁷. Ta nocna, ciemna strona bytu jest bardzo istotna, ponieważ poznanie jej to

¹³ List z 28 września 1826 roku, s. 104.

¹⁴ List z 3 listopada 1826 roku, s. 128-129.

¹⁵ *Ibidem*, s. 128.

¹⁶ List z 27 marca 1827 roku, s. 225.

¹⁷ O „nocnej stronie” osobowości i roli nocy w romantycznej literaturze pisze Halińska Krukowska w pracy *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, Białystok 1985.

wzniesienie się na wyższy poziom egzystencji, odkrywanie siebie. Nocną stroną nazywa Halina Krukowska za H. Schubertem sferę nieświadomości¹⁸. Jak pisze Antoni Kępiński, to właśnie noc jest domeną nieświadomego, a dzień – tego co świadome¹⁹:

Noc ma w sobie coś z szalu, coś z nieprzewidywalnego, jest w niej zetknięcie się z kresem wszystkiego, zespolenie z ciemnością, ze śmiercią [...]. Dzięki temu zespoleniu ucieka się od skrajnej samotności, którą w nocy szczególnie silnie się odczuwa²⁰.

Matkę Słowackiego można z pewnością nazwać osobą o „lunarnym usposobieniu”, czyli kimś kto jest bardzo wrażliwy na piękno i urok nocy, a także księżyc. To osoba, która czuje się z nocną planetą w pewien niewytłumaczalny, lecz silny sposób związana²¹.

Salomea Słowacka-Bécu miała niezwykle dar do zatapiania się w we własnych myślach, miała bogate życie wewnętrzne, pełne refleksji, podnieć, była osobą o artystycznym usposobieniu²². Księżyc na nocnym firmamencie wzbudzał w niej uczucia, jakie towarzyszyły ludziom od wieków (poczucie samotności, strach, tajemniczość, niezwykłość, ekstazy), emocje na wskroś przeciwstawne, dlatego wprawiające człowieka w tak ekscytujące stany. Można przypuszczać, że mamy tutaj do czynienia nie tylko z magią nocnego słońca, ale także z konwencją epoki, ze znamienym wpływem literatury, której zagorzałą czytelniczką była Pani Bécu. W sentymentalnych i romantycznych powieściach znajdowała wspaniałe wzorce do naśladowania – egzaltowanych i niespełnionych kobiet.

¹⁸ H. Krukowska, „Nocna strona...” *romantyzmu*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Seria 2, Kraków-Wrocław 1974, s. 196.

¹⁹ A. Kępiński, *op. cit.*, s. 95.

²⁰ *Ibidem*, s. 96.

²¹ Nie chodzi tutaj o lunatyków (sommambulików), których relacje z księżycem polegają na zaburzeniach układu nerwowego. Salomea Bécu nie pisze o tego typu dolegliwościach, raczej skupia się na doznaniach duchowych odczuwanych w czasie obcowania z nocną planetą. – Definicja somnambulizmu za *Słownikiem Ośrodka Medycyny Snu i Instytutu Psychiatrii i Neurologii w Warszawie* [dostęp 9.01.2011 http://sen-instytut.pl/sownik_stu.html]: „Zaburzenie snu z grupy parasomnii polegające na siadaniu, wstawaniu z łóżka, rzadziej chodzeniu podczas snu. Ataki somnambulizmu występują najczęściej w pierwszej połowie nocy podczas snu głębokiego (stadia 3 i 4 NREM). Somnambulizm występuje często u dzieci w wieku 4-8 lat. W tej grupie wiekowej częstość tego zaburzenia wynosi nawet do 30%, zaburzenie jest związane z dojrzewaniem układu nerwowego, podawanie leków jest z reguły niewskazane. U osób dorosłych częstość somnambulizmu wynosi około 1%, jeśli ataki somnambulizmu nie były obecne w dzieciństwie, a pojawiły się dopiero w wieku dorosłym konieczne jest przeprowadzenie diagnostyki neurologicznej”.

²² Salomea Bécu chciała zostać poetką. Patrz *W kręgu bliskich poety...*, *op. cit.* oraz M. Baranowska, *op. cit.*, s. 218.

Chwile spędzone z bladym Księżycem to dla Salomei sytuacje intymne, o których wspomina w listach (które *nota bene* uwielbiała pisać) do Odyńca:

Rodzice o ósmej poszli do swego pokoju, jak, jak zwykle robię, gdy sama w wieczór zostaję, siadam do fortepianu, ale na próżno. Głos lży tłumily, ręce bezsilnie spadały z klawiszów, siadłam więc w oknie, wlepiłam w księżyc oczy, widziałam was wszystkich, całą moją przeszłość, boleść rozdzierała moje serce, usiłowałam kilka razy zwrócić myśli na przyszłość, ale zamiast nadziei znalezienia, okropność mnie jakaś przerażała. Wracalam więc niepocioszona do przeszłości i tak do północy czas mi zeszedł i gdyby księżyc nie był zaszedł za dom, byłabym tak może całą noc przepędziła²³.

Światło księżycowe i sama obecność nocnego słońca wprawia, egzaltowaną i niepospolitą kobietę, którą była matka poety, w specyficzny nastrój, czas który pozwala miotać się jej myślom, „przeżywać” noc, wędrować do własnego wnętrza, rozprawiać o przeszłości i przyszłości, oderwać się od rzeczywistości, która jednak wciąż ją dopadała. Świat oglądany w świetle miesiąca to świat fantazji, jak określa go sama Salomea, która otrzymawszy od syna piękny obrazem z jeziorem i zamkiem przy świetle księżyca, komentuje to w liście do Odyńca w następujących słowach: „Miły chłopczyzna, zaczyna dogadzać moim fantazjom i to mnie cieszy”²⁴.

Życie Salomei Januszewskiej miało dwie „sfery”: była żoną i matką, a także egzaltowaną, marzącą, delikatną i szukającą niezwykłych doznań kobietą, po której syn zapewne odziedziczył sposób życia i „duszę ułomną”. Wrażliwość na księżycowe piękno i czas także przejął poeta po matce, on także chętnie zatrzyma się wśród miesięcznej nocy i spojrzy w niebo, a także opiszę to co zobaczyła jego dusza w liście do swojej ukochanej mamy i przyjaciółki.

II

Analizując pejzaże nocne z Księżycem, o których tak wiele i tak pięknie pisze matka poety do swojego przyjaciela i powiernika – Antoniego Odyńca, warto poruszyć ciekawą jeszcze jedną ciekawą kwestię. Otóż w Polskim Kalendarzu Astrologicznym w 1933 roku pojawił się artykuł F. A. Prengla pt. *Juljusz Słowacki i gwiazdy. Czy wiesz był astrologiem?* – *Horoskop Twórcy „Króla-Ducha”*, w którym zamieszczony został horoskop urodzenia poety²⁵.

²³ List z 18 listopada 1827, s. 225.

²⁴ List z 26 marca 1828 roku., s. 304.

²⁵ F. A. P r e n g e l, *Juljusz Słowacki i gwiazdy. Czy wiesz był astrologiem?* – *Horoskop Twórcy „Króla-Ducha”*, [w:] *Polski Kalendarz Astrologiczny na rok 1933*, s. 70.



Próbie odczytania horoskopu poety dokonał także Prevoz w rozdziale „Symboliki astralnej...”. Zauważył on ciekawą bliskość pozycji Wenusy i Księżyca²⁶, co świadczy o bliskości matki i syna. Badacz dokonał ścisłego obliczenia (chodziło o ustalenie układu planet na moment urodzenia poety), wychodząc od momentu urodzenia Juliusza Słowackiego na dzień 4 września 1809 roku, godzina 7 rano w Krzemieńcu²⁷:

Według prastarych reguł astrologicznych Księżyc reprezentuje matkę. [...] Księżyc Słowackiego znajduje się w dziesiątym domu jego horoskopu, co wskazuje na popularność, dużo zmian w życiu i w zawodzie, podróże, zmiany miejsca pobytu na stanowisku o charakterze publicznym²⁸.

²⁶ Z. Prevoz, *op. cit.*, s. 30.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, s. 30-31.

Prengel w swoim artykule analizuje cały horoskop poety, wskazując na związek układu planet w dniu urodzin artysty z wydarzeniami i cechami, które towarzyszą mu w późniejszym życiu:

Księżyc Słowackiego znajduje się w dziesiątym domu jego horoskopu, co wskazuje na popularność, dużo zmian w życiu i w zawodzie, podróże, zmiany miejsca pobytu na stanowisku o charakterze publicznym²⁹.

Okazuje się, że niebagatelny wpływ miał Księżyc na życie poety, w szczególności to „wewnętrzne”. Wiele odniesień do nocnej planety znajdziemy w korespondencji Juliusza do matki i przyjaciół.

Związków Juliusza Słowackiego z „poetyczną” planetą poszukiwać należy w jego szczególnej osobowości, wrażliwej i melancholijnej. „Księżyc dla Juliusza był po prostu dopełnieniem jego osobowości”³⁰ – pisze Prevoz-Woźniakowski. Badacz zwraca uwagę nie tylko na aspekt ciekawego oddziaływania nocnej planety na duszę poety, ale także na jej wpływ na twórczość wieszca³¹.

Księżyc w kosmogramie Słowackiego jest wzmocniony pozytywnymi aspektami ze Słońcem, Uranem, Neptunem i ścisłą koniunkcją z MC (*Medium Coeli* to najwyższy punkt horoskopu, wskazuje na tematy, cechy i skłonności, które z biegiem życia nabierają znaczenia i wymagają dalszego rozwinięcia, ponadto symbolizuje zawód oraz powołanie; tradycyjnie ma związek z ojcem, jednak nowsze ujęcie widzi w nim głównie obraz i rolę matki), obdarzając go w ten sposób ponad przeciętną wrażliwością i skłonnościami mistycznymi oraz zdolnościami artystycznymi. Są również aspektem sławy. Jedyny aspekt dysharmonijny – kwadratura do *Ascendentu* (główne osie horoskopu to oś pozioma *Ascendent-Descendent* oraz oś pionowa *Medium Coeli*, odpowiadające osiom lokalnego układu współrzędnych, na którym jest zbudowany horoskop) – obdarza go nadwrażliwością z wieloma blokadami emocjonalnymi³².

Księżyc, jako „dopełnienie osobowości”, pojawia się często w pisanym przez poetę do ukochanej matki, listach, w których Słowacki zwierza się jej, niczym przyjaciółce, także ze swoich doznań, w kontakcie z nocnym słońcem.

Słowacki był bardzo wrażliwy na pejzaż. Zachwycały go nocnego krajobrazy z księżycem, który ukochał sobie szczególnie. W liście do

²⁹ *Ibidem*, s. 31.

³⁰ *Ibidem*, s. 6.

³¹ Por. *ibidem*, s. 5.

³² Opracowano na podstawie programu Urania, autorstwa B. Krusińskiego oraz pracy *Klucz do astrologii* H. Banzhaf i A. Haebler.

matki z Paryża z 10 grudnia 1831 roku pisze o słynnej operze *Robert le diable*:

Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionej zupełnie à jour – za kolumnami widać cmentarz oświetlony księżycem – z grobów między kolumnami wymykają się błękitne płomyki i te, tańcząc w powietrzu, potem rozchodzą się i każdy ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą na grobie – te się z wolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – za wybiciem zegaru wszystkie upadają – jest to śmieszne, ale wykonanie prześliczne. Wir mniszek okręcających się na cmentarzu przy natężonym błękitnym świetle księżyca – uderzył silnie moją imaginacją³³.

Noc, cmentarz, księżyc – to elementy nokturnu, które romantycy ukochali najbardziej. To ten właśnie krajobraz stał się wyobrażeniem tajemniczości, niesamowitości, w końcu – świata nadprzyrodzonego. Noc przecież jest porą duchów. Kombinacja „nocnych elementów” z Księżycem w roli nocnego słońca, która zamiast oświetlać, rozprasza tylko cienie, czyni noc jeszcze bardziej tajemniczą. Zyskuje ona w ten sposób niezwykle cechy, staje się melancholijną porą doby. To ona właśnie porusza wyobraźnię poety. Noc dla Słowackiego „jest śliczna”³⁴, jest obrazkiem, ale przede wszystkim jest życiem, czasem na pełnię egzystencji, na przeżywanie:

Wracam teraz z ogrodu – całą godzinę po herbacie chodziłem po alei sam jeden. Księżyc świecił mi i w ciszy głębokiej śpiewał jeden słowik, jakby płakał...³⁵

Noc z Księżycem to pora wyciszenia, czas kiedy nic i nikt nie zakłóca myśli. Można skupić się na swoich marzeniach. Dariusz Lebioda zauważa, że romantyk błędzący w nocnych ciemnościach – „wzruszał się o często bliski był uronienia łez, chciał osiąść wiedzę o całej naturze [...]”³⁶. Stąd chyba tak wielkie przywiązanie romantyków do podziwiania pejzaży właśnie nocą, kiedy wszystko jest dziwnie nieprawdziwe, jakby nie z tego świata:

Górze Mont Blanc widzę co dnia z moich okien. Przez te kilka dni księżyc w pełni wschodził za tą górą. Nie możecie sobie wystawić, jak to smutno i pięknie, kiedy noc czarna, kiedy samotny w moim pokoju otwieram okno i czuję zapach wiosenny liści,

³³ List J. Słowackiego do matki z 10 grudnia 1831. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrynowicza, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962, s. 88. Wszystkie cytaty z listów J. Słowackiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania.

³⁴ List z Paryża do matki, 8 marca 1832, s. 98: „Noc była śliczna i przechodząc przez mosty widzieliśmy księżyc odbijający się w Sekwanie.”

³⁵ List z Genewy do matki, 24-26 kwietnia 1833, s. 184.

³⁶ D. Lebioda, *op. cit.*, s. 212.

i słyszę słowika w alei ogrodowej, a potem widzę z wolna wschodzący za górą księżyc. Uczucia, których wtenczas doznaję, w tych dwóch wyrazach można zamknąć – S m u t n o i c i c h o. Dziś księżyc wschodzi około 2 w nocy, więc go czekać nie będę. Lubię bardzo teraz kwiaty – i teraz bukiet żółtych pełnych fijołków i lewkonii mam przed sobą na trójnożnym stoliku, na którym piszę do ciebie, Mamo! O! jak my kiedyś będziemy z tobą sadzili kwiaty i drzewa, Matko moja³⁷.

Wschody Księżyca Słowacki najchętniej ogląda przy oknie. Podobnie jak jego matka – Salomea. W powyższym fragmencie pojawiają się dwa wyrazy, które najlepiej określają atmosferę nocnego dumania: „smutno”, bo świeci księżyc, jego srebrne promienie tylko podniecają czerń nocy, są melancholijne, smutne oraz „cicho” – jest to dobry czas i najlepsza pora na skupienie się nad własną egzystencją.

Zastanawiające i ciekawe w opisie nocy w Genewie, jest także fakt zainteresowania Słowackiego cyklem księżycowym – wie on, że księżyc wszędzie dość późno, bo dopiero ok. 2 w nocy. Obserwacja nocnej planety nie była zapewne sprawą sporadyczną, ale dla poety ważną i być może codziennym zajęciem.

Jak już wielokrotnie podkreślano, noc dla romantyków ma znaczenie szczególne, jest porą na wyciszenie, skupienie nad własną egzystencją, czasem na poszukiwanie „nocnej strony” własnej osobowości. Jak dowodzi Halina Krukowska, autorka studium o nocy romantycznej:

Bez „nocnej strony” nie byłoby człowieka romantycznego, człowieka kontemplującego sens i charakter egzystencji³⁸.

Nocną stroną ludzkiej osobowości szczególnie interesował się Maurycy Mochnacki, który wielokrotnie cytował niemieckiego badacza G. H. Schuberta - autora *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Tytuł tej rozprawy wyjaśnił sam autor:

[...] odnosi się on do całkiem szczególnej i dopiero niedawno [...] odkrytej właściwości nocnej strony planet. Przy oddaleniu, w jakim obydwie planety, które niekiedy zwracają ku nam stroną odwróconą od słońca (Wenus, Merkury), pozostają od Ziemi, nocna ich strona, oświetlona wyłącznie słabym światłem gwiazd, byłaby dla nas nawet przy użyciu najlepszych instrumentów niewidoczna [...]. Wiedza o naturze - pozwala również wykazać istnienie takiej nocnej strony w sensie duchowym³⁹:

Błądzenie nocą to także próba szukania kontaktu z przyrodą:

³⁷ List z Genewy do matki, 27 kwietnia 1834, *ibidem*, s. 241.

³⁸ H. K r u k o w s k a, „Nocna strona” romantyzmu, *op. cit.*, s. 215-216.

³⁹ Podano za K. K r z e m i e Ń - O j a k, *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytyczno-literacka*, Warszawa 1975, s. 227.

Ponieważ zaś nocna melancholia najlepiej wyraża owo zanurzenie w naturze i przenikanie z nią nawzajem, romantyczny człowiek przechadza się nocą i niespokojnie błądzi w świetle księżyca⁴⁰.

Przykłady takich zachowań możemy zauważyć u Juliusza Słowackiego, który sam jako jednostka o wrażliwej duszy i romantycznym usposobieniu, na księżyc spogląda najczęściej przy oknie lub chodząc po ogrodzie⁴¹ skąpanym w ciemnościach, z nocną planetą zawieszoną na czarnym firmamencie. W nocnym pejzażu pojawia się także, z pewnością jako obiekt do podziwiania – góra (wspomniany już widok na Mont Blanc). Księżycowe noce uwielbia Słowacki spędzać na spacerach, na dumaniu, a także na rozmowach:

Noc była śliczna i przechodząc przez mosty widzieliśmy księżyc odbijający się w Sekwanie⁴².

D. 12 sierp. Anaïs, Kora i Nelly zaprosiły mnie na obiad – potem musiałem z panienkami pójść na spacer – i znów Kora mnóstwo mi rzeczy nagadała – przy księżycu, pod pomarańczowymi drzewami Tuilleries ogrodu⁴³.

Kilka lunarnych opisów pochodzi z korespondencji do matki z okresu, kiedy poeta przebywał w Szwajcarii. Słowacki uwielbiał zwierzać się matce ze swoich „księżycowych rozmyślań”. Autor *Beniowskiego* w liście z Genewy, datowanym na 7 listopada 1834 roku, wyjaśnia nam generalnie swojej „lunarniej natury”:

Gdybym sam osiadł na wsi, której tak pragnę zrobiłbym się do niego [przyp. A.S. – Fortunata] podobnym – słowem, kilka jego słów tak mi go dobrze odmalowały, że czułem to, co on czuje. Biada tym, którzy zasmakują w błędnym życiu na świecie i przywykną do nadziei znalezienia czegoś dobrego na końcu wędrówki. W oczekiwaniu takim wszystko terazniejsze niesmaczne. Z tego względu już się bardzo poprawiłem – pan Dziś lepszy jest od hrabiego Jutro. Biada wielka, że mój ojciec, kiedy mi dał życie, zajęty był nadto swoją tragedią „Mindowe” i tobie, kochana Mamo, musiał nią głowę nabić. Bez tego nieszczęśliwego wydarzenia byłbym wcale do rzeczy człowiekiem – nie lunatykiem – nie pośmiertnochodzącym. Przebac mi, Mamo, te tworzenie wyrazów – są to drożdże, które po napisaniu tragedii osiadły w mojej głowie⁴⁴.

⁴⁰ U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2004, s. 312.

⁴¹ „Najbardziej oswojonym pejzażem natury – i najczęściej występującym w dramatach Słowackiego – jest ogród, akcja w naturalny sposób przenosi się doń z pałacu czy dworu” (A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 212).

⁴² List z Paryża do matki, 8 marca 1832, s. 98.

⁴³ List z Paryża do matki, 3 września 1832, s. 136.

⁴⁴ Fragment ten komentuje G. Bychowski (tegoż, *op. cit.*): „[...] wydaje się rzeczą wielce prawdopodobną, że tak wczesne u Juliusza pragnienie sławy na niwie poetyckiej, wypłynęło z chęci naśladowania, a może i przewyższenia ojca”.

„Pośmiertnochoodzący”, „lunatyk” – takimi słowami poeta określa siebie samego. Winę za swoją naturę, kogoś kto tylko błądzi, jest już „umarły”, ale „żyje”, nie przystając jednak do ziemskiego padole, a wreszcie kogoś kto urodził się z „ułomnością” – naznaczony został artystyczną duszą. „Lunatyk” to przecież ktoś, kto wykazuje aktywność życiową nocą, ale jednocześnie nie jest do końca świadomy tego co robi (nie pamięta o tym po przebudzeniu), jest to ktoś na kogo sen i księżyc ma wielki wpływ. Przypomina on ducha, chodzącego, błakającego się nocą. Gdyby, zdaniem poety, ojciec nie był artystą, a matka nie miała skłonności do egzaltacji i nie fascynowała się literaturą, byłby „do rzeczy człowiekiem”, a więc zwyczajnym młodzieńcem. Tak się jednak nie stało:

Wśród Litewskiego grodu, w ciemnej szkolnej sali
Siedziało dwoje dzieci – niezmiészani w tłumie.
Oba we współzawodnej wykarmieni dumie,
Oba wątlej postaci, marmurowo biali.
Młodszy wiekiem nadzieje mniejsze zapowiadał,
Pierś mu się podnosiła ciężkim odetchnieniem;
Włos na czole dzielony na ramiona spadał
I po nich czarnym, gęstym sypał się pierścieniem.
Widać, że włos ten, co dnia ręką dziewic gładką
Utrefiony, brał blaski dziewiczych warkoczy⁴⁵.

Godzina myśli to poemat opowiadający historię losów dwójki dzieci „innych”, „nieprzystających do tłumy”. Starsze, którego poetycki portret przypomina przyjaciela Słowackiego – Ludwika Spitznagela, zdolnego i nieszczęśliwego młodzieńca, który nie mogąc zmierzyć się z rzeczywistością, odebrał sobie życie. Drugie dziecko, wątlejsze i słabsze fizycznie, to autoportret samego poety, któremu twórczość w pewien sposób pomogła przezwyciężyć ból, pozwoliła żyć, ale jak już wiemy, życie to było egzystencją lunatyka. Już jako dziecko Słowacki wpatruje się w księżycowe oblicze, które ze swej natury nie jest przyjazne i wesołe, jak Słońce, ale ponure i smętne, lunatyczne i śmiertcionośne:

Na srebrzystej księżycy wschodzącego twarzy.
W dolinie mgłą zawianej, wśród kolumn topoli,
Niech blade uczuć dziecko o przyszłości marzy,
Niechaj myślami z kwiatów zapachem ulata,
Niechaj przeczuciem szuka zakrytego świata;
To potem wiele dawnych marzeń stanie przed nim,
I ujrzy je zmysłami, pozna zbladłe mary.

⁴⁵ J. Słowacki, *Godzina myśli*, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, t. 1, *op. cit.*

Karmił się marzeniami, jak chlebem powszednim,
 Dziś chleb ten zgorzkniał, piotun został w głębi czary.
 Do szkieletu rozebrał zeschnięte myśli ciało,
 Odwrócił oczy, serce już myśleć przestało⁴⁶.

Poeta sugeruje także, że kiedyś ta blada twarz miesiąca, przypomni mu o dziecięcych marzeniach i będzie mógł je wtedy zweryfikować. Okazały się one jednak gorzkimi. Jak stwierdza jeden z biografów Słowackiego – Eugeniusz Sawrynowicz, Słowacki miał świadomość „choroby wieku”: melancholijnego usposobienia, marzycielstwa, bezideowego rozpoetyzowania⁴⁷.

W *Godzinie myśli* księżyc pojawia się bardzo często jako towarzysz bohatera we wszystkich najważniejszych dla niego wydarzeniach:

Po jego „srebrzystej” (w początkowych partiach poematu) twarzy, niby po płótnie ekranu, przesunie się uludny zapis przebytych wydarzeń. Z tej samej, ale jakby prześwietlonej już i pustej twarzy księżycowej bohater utworu będzie w finale usiłował wyczytać dalsze koleje swego losu, jak gdyby ich przebieg utrwalony został wcześniej na powietrznej taśmie⁴⁸.

III

W czasie pobytu w Szwajcarii Słowacki szczególnie poddał się księżycowemu urokowi, także ze względu na piękne nocne pejzaże. Z tej uroczej krainy pisał piękne listy do matki, w których opisywał swoje przeżycia w trakcie najpiękniejszych z księżycowych nocy, które dane mu było tutaj przeżyć:

Prześliczne miałem księżycowe noce – wtenczas wychodziłem nad jezioro, siadłem na małym przylądkiem wchodzącym do wody, z jednej strony miałem księżyc, z drugiej wchodzącym do wody zamek Chillon (którym z okna o 200 kroków widzę). Pierwszy raz słyszałem w starej wieży śpiewanie puszczyka. Co mi w takich nocach przechodziło przez głowę, trudno wypowiedzieć. Czasem żałowałem ludzi i rycerzy, którzy ginęli niegdyś w tym zamku, a dziś zapomniani, i zamek ich tak cichy stoi w księżycowym blasku. Potem pytałem siebie, za co ci ludzie ginęli – i odpowiedź była napisana we światelkach chat wieśniaczych⁴⁹.

Tylko ona – matka, była w stanie zrozumieć jego stany ducha podczas tych, niemal mistycznych przeżyć dla wrażliwej osobowości, jaką był poeta i ukochany syn Pani Salomei. Zresztą ona czuła podobnie.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Za E. Sawrynowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1996, s. 92.

⁴⁸ E. Łubieniewska, *Słowackiego „portret artysty z czasów młodości”*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 15.

⁴⁹ List do matki, 20 sierpnia Veytoux/Genewa 23 sierpnia 1835, s. 309-310.

Poeta chętnie ogląda świat nocą, co jak już wspomniano, stanowi przykład jednego z romantycznych stylów zachowania. Księżycowy blask, oświetlający wodę Jeziora Genewskiego, i widniejący na tym tle zamek Chillon⁵⁰ to niezaprzeczalnie fascynujący widok. Nie tylko to jednak nie pozwala poecie zasnąć w nocy, patrząc nań myśli on o historii, przeszłości, zamierzchłych czasach. Podobnie czyni bohater utworu Teofila Lenartowicza pt. *Łuk Tytusa*⁵¹, który aby zobaczyć „ożywającą historię”, idzie na Forum Romanum nocą, a nie w czasie dnia, kiedy jego wyobraźnia nie mogłaby pracować tak intensywnie.

Nocą najlepiej myśli się romantycznym poetom, rozważania te dotyczą także przeszłości. Oto jeden z piękniejszych opisów aromatycznej, nieprzespanej, księżycowej nocy:

[...] przepędzaliśmy wieczory [mowa tutaj o spacerach Słowackiego z Zygmuntem Krasieńskim – przyp. A.S] w willi Mills. Jest to ogród pełen róż i cyprysów, zasadzony na ruinach dawnego pałacu cesarzów rzymskich. Przy świetle księżyca, kiedy kwiaty wydawały dziwne zapachy, kiedy ruiny otaczające tę willę przybierały kształt duchów, a Rzym daleki w mgłę sinej tonął, z dziwnym rozemdleniem serca myślałem o przeszłości⁵².

„Rozemdlenie serca” to dość dziwny stan, charakterystyczny jednak bardzo dla Salomei Słowackiej, matki poety. Podziwianie miejsc nocą, przynosi więcej doznań węchowych i słuchowych, ponieważ w ciemności upośledzony zostaje zmysł wzroku. „Kwiaty wydają dziwne zapachy”, a ruiny „przybierają kształt duchów” – zauważone przez Słowackiego elementy pejzażu nie przypominają realistycznej relacji z nocnego spaceru i właściwie to nie mają jej przypominać. Ważniejsze dla poety o romantycznym usposobieniu będzie doznanie duchowe, wewnętrzne, a nocne, mgliste pejzaże, oświetlone nieśmiało przez blask nocnego słońca, sprawiają się że intensywnie zaczyna działać przede wszystkim jego wyobraźnia. Dlatego może myśleć o przeszłości. Mgła i księżycowa aura wprawiają poetę w stany bardzo egzaltowane, duchowe... mistyczne.

Interesujące było także obserwowanie księżyca odbitego w tafli wody. Tak oto relacjonuje poeta ukochanej matce wyprawę po jeziorze Leman:

⁵⁰ Zamek ten zwiedzał George Byron, człony poeta romantyczny. Tam też dzieje się akcja *Więźnia Chillonu* tegoż autora.

⁵¹ Patrz T. Lenartowicz, *Łuk Tytusa*, [w:] tegoż, *Wybór poezyj*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1972.

⁵² List do matki, 28 maja 1836 Rzym, s. 325.

Wracaliśmy po jeziorze przy świetle księżyca – nie możecie sobie wystawić, co za przepyszne jezioro przy księżycu – z jednej i z drugiej strony błękitniejszą brzegi mgliste, a w końcu jeziora widać migające światła i rzędy oświetlonych okien – to Genewa. Z czwartej strony brzegów nie widać przy świetle księżyca⁵³.

Jak zauważa Dariusz Lebioda, oglądanie pejzażu z Księżycem w otoczeniu wody daje niesamowite efekty:

[...] otoczone przez wysokie i przerażające swoim ogromem góry, przywiodło na myśl morze i ostateczność wszystkich rzeczy. To jest krajobraz modelowy dla każdej kosmogonii, w której antytetyczność żywiołów jest tak wyrazista – czarne skały graniczą z wodą i powietrzem, a światło pośród fal jest rodzajem martwego ognia⁵⁴.

Efekt ekscytacji pejzażem podsyca także aura tajemniczości i niesamowitości, brzegi są przecież „mgliste”, widać tylko „migające światła” – punkty, żadnych konkretnych obiektów, działa więc tylko wyobraźnia, która dla romantyków mogła w zupełności zastąpić wzrok. Lebioda dodaje, że w takie aurze „romantyk czuł się jakby zawieszony pośród przestworza, [...] wiszący gdzieś poza światem, a zarazem będący w świecie najrealniej”⁵⁵.

W listach Słowackiego znajdziemy więcej lunarnych pejzaży akwaticznych. Będąc w Neapolu, Słowacki z okna swojego pokoju zauważył bal wydawany przez jednego z cudzoziemców na morzu. Kiedy weselnicy znikają z pola widzenia poeta zatapia się w nocnej ciszy, zauważa „księżyc tylko cichy z kolumną światła na morzu – i cichy plusk bijący pod oknami moimi fali – i nic więcej... idę spać, bo już 2 godzina w nocy”⁵⁶. Niezwykle „hipnotyzujące” musiały być opary księżycowe na wodzie, blask i mrok potrafiły wprowadzać poetę w niezwykle stany emocjonalne, które bardzo sobie cenił – stąd tyle w jego korespondencji opisów i odwołań do lunarnych krajobrazów.

Księżyc odbijający się w wodzie podziwiał poeta także podczas wyprawy do Egiptu, gdzie „[...] księżyc w szerokim nilowym kanale odbijał się czarownie”⁵⁷.

IV

Niezwykle przywiązanie do nocnej planety, podziwianie jej, nadawanie jej sensów, personifikowanie, zauważalne nie tylko w życiu, ale

⁵³ List to matki, 22 września 1833, s. 213.

⁵⁴ D. Lebioda, *op. cit.*, s. 212.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 212-213.

⁵⁶ List do matki z Neapolu, 4 sierpnia 1836, s. 337.

⁵⁷ List do matki z Florencji, 24 listopada 1837, s. 377.

także w twórczości poety (co stanowi samodzielny temat), zawdzięcza poeta matce, Salomei Słowackiej-Bécu:

Ty wiesz, droga! jakem ja niegdyś nie lubił egzaltacji próżnej i wielkim nieszczęściem nie usprawiedliwionej – lecz teraz nasze myśli smutne być mogą, a że kto nas obaczy chodzących w ciemności albo się patrzących w blade oczy księżycy, ten jużby szaleńcem był, gdyby się szydzić odważył⁵⁸.

Matka i syn, syn i matka – podobieństwo charakterów, usposobienia, wreszcie łącząca ich oboje egzaltacja – to cechy, które przeważały w życiu i odbiły się echem w twórczości poety. Uczyniły go szczęśliwym i zabłąkanym, lunatykiem wśród ludzi. Element lunarny, składający się na osobowość zarówno matki, jak i syna, odegrał bardzo istotną rolę i miał ogromny wpływ na ich życie. Czyni ich istotami jeszcze bardziej sobie bliskimi. Przywołany wyżej horoskop Słowackiego i próby jego interpretacji (źródła mało wiarygodnego, ale jednak fascynującego), jest niejako kosmicznym dowodem na lunarną wrażliwość Słowackiego, jak i silne relacje z matką. Poezie i jego przyjaciółce trudno więc odmówić niezwyklego sposobu bycia i lunarne blasku w oczach.

LUNAR PERSONALITY OF JULIUSZ SŁOWACKI. OUTLINE OF THE PROBLEM

S u m m a r y

The article subject is the personality of Juliusz Słowacki. Romantic poet was very egocentric person. Słowacki called himself a sleepwalker. With his mother (Salomea Słowacka Bécu) he liked to admire the moon. Therefore we can find the moon motif in his works as well as in his biography. In the article author presents also the horoscope of Juliusz Słowacki. The moon is very interesting and important part of romantic night landscape.

⁵⁸ List do matki z Paryża 16 lutego 1841, s. 445.

MAŁGORZATA ŁOBOZ
Uniwersytet Wrocławski

Z HERBU DO LEGENDY. MIĘDZY HISTORYZMEM A ROMANTYCZNĄ MITOMANIĄ WINCENTEGO POŁA

„Z herbu do legendy”¹ Wincenty Pol kreował losy uczestników sejmiku w Sądowej Wiszni, ale też bohaterów pozostałych gawęd. Wszyscy oni wzrastali w poczuciu uwarunkowanej historycznie misji społecznej. Wszyscy – od heroicznego Mohorta poprzez ograniczone horyzonty ukazanego w dyskretniej ironii Benedykta Winnickiego – odwołując się do genealogii rodowej, byli zatopieni w codzienności, która stanowiła odrębny, godny analitycznego opisu wymiar egzystencjalny. Poszukując alternatywnych pomysłów interpretacyjnych na lekturę tych tekstów, warto dotrzeć do kwestii dotąd przez badaczy w zasadzie nie podejmowanych, a mianowicie do odpowiedzi na pytanie, o ile twórczość Wincentego Pola wpisuje się w *casus* „nowoczesnego [ówczesnego] wyzucia rzeczywistości”².

Jeżeli pod pojęciem realizmu – estetyki skryształizowanej około 1822 r. (wszak Stendhal był pisarzem romantycznym, lecz można też odwoływać się do realizmu XVIII-wiecznego Lesage’a, Prevosta, Fieldinga czy Goldsmitha) będziemy rozumieli literackie obrazy egzystencji ludzkiej, wpisanej w konkretne socjologiczne, polityczne, kulturowe zagadnienia epoki – można zasugerować, że neosarmackie utwory Pola jak najbardziej potwierdzają obecność tego procesu. Mimo że ta liczna grupa utworów o podobnym schemacie fabularnym, na niewygórowa-

¹ A więc było mu przodka albo herb wymienić,
To i poczcie takiego, co go umiał cenić –
A jeśli już nie było z kogo się wywodzić,
To po nitce do kłębka – z herbu do legendy,
Po krucjatach, komisjach, tędzy i owędy,
I w końcu paleolog musiał go urodzić!

W. P o l, *Sejmik jenerał województwa ruskiego odprawiony 1766 r. w Sądowej Wiszni*, [w:] *Poezje Wincentego Pola*, t. 2, Lwów 1875, s. 147.

² Termin zaczerpnięty od Ericha Auerbacha. Por. E. A u e r b a c h, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 2002, s. 439.

nym poziomie artystycznym, stała się konsekwencją ekspansji atrakcyjnego w dynamice obrazowania sarmatyzmu, kiedy po 1848 r. w literaturze polskiej nastąpił rozwój gawędy szlacheckiej (warto zwrócić uwagę, że wprawdzie sami twórcy romantyzmu nie uważali gawędy za formę *stricte* literacką: Stefan Witwicki określał gawędziarzy mianem „poetów ustnych”³, badacz folkloru i przyjaciel Pola, Kazimierz Władysław Wójcicki (który doceniał rolę tradycji ustnej w uformowaniu tego gatunku⁴) określił gawędę mianem „wiernego zwierciadła swojego czasu”. Wszystkie „kanoniczne” teksty neosarmatyzmu, zainspirowane przez *Pamiętki Soplicy* (między innymi *Przygody Benedykta Winnickiego*, *Mohort*, *Stryjanka* Wincentego Pola, *Dworzec mego dziadka* Franciszka Morawskiego, *Urodzony Jan Dębioróg* Syrokomli, *Pamiętniki kwestarza* Ignacego Chodźki, *Pan Chorąży*, *Chart watażki* Mieczysława Romanowskiego) – wpisując się w konwencje estetyczne staropolskiego piśmiennictwa – dokumentują historię mentalności, czy też historię socjokulturową epoki, z uwzględnieniem zbiorowych postaw i zachowań, wrażliwości i sposobu myślenia.

W ten sposób realizują tradycję trwania wartości zainspirowanych przez epoki wcześniejsze, z predylekcją do ideowej perswazji wyrażonej przez Fredrę i Mickiewicza w formule „Kochajmy się!”. Ciekawym jej wariantem może być choćby *Senatorska zgoda* (1852), w której Pol utrwalił w literackiej legendzie postać Ignacego Krasickiego i jego pobyt w Dubiecku (w 1768 r.), gdzie podczas jednej z licznych biesiad biskup miał rzekomo pogodzić dwa zwaśnione rody magnackie w osobach podkomorzego Bala i starosty Mniszcha. Przemawiając do szlachty, bohater wypowiada rodzime mądrości i sarmackie aforyzmy w rodzaju: „Czym są gwiazdy na niebie, tym jest szlachta w kraju”, współtworząc sarmacki dekalog cnót starszszlacheckich. Liczebność „szlachty jak gwiazd na niebie” stanowiła o ogromnych różnicach w obrębie tej warstwy, teoretycznie korzystającej z tych samych praw i przywilejów, a w praktyce zmuszonej niejednokrotnie siłą własnych rąk, przy pomocy najbliższej rodziny i kilku służebnych chłopów uprawiać rolę, co odróżniało ją od magnaterii, posiadającej nieraz po kilkaset wsi i kilkadziesiąt miasteczek. Pol uchwycił jednak specyficzną sytuację Dubiecka, położonego na południowo-wschodnich kresach Rzeczypospolitej, obszarze w XVII wieku nieustannie nękanym przez najazdy tatarskie, gdzie – jak odnotował Janusz Tazbir – „z braku wielkich miast nieuchronnie panowa-

³ Por. Z. Szmydłowa, *Rousseau-Mickiewicz i inne studia*, Warszawa 1961, s. 56.

⁴ Zob. K. W. Wójcicki, *Stare gawędy i obrazy*, t. 1, Warszawa 1840, s. 14.

ła w tamtych okolicach kultura wiejska, rustykalna. Przy małej liczbie wielkich zajazdów i karczem, dwory i dworki musiały zastępować dzisiejsze hotele oraz restauracje”⁵.

Eksponując postać Krasickiego, autor *Senatorskiej zgody* szczegółowo koncentruje się na przekazaniu obrazu codziennego, powszedniego bytowania znanego biskupa, każdego poranka odprawiającego w dubieckiej kaplicy zamkowej mszę, podczas której obecni byli wyłącznie jego krewni, a następnie przez trzy godziny oddającego się różnym zajęciom⁶, aczkolwiek rzekomo urozmaicony program dnia został zamknięty w stereotypowych formułach „szumnych biesiad”, „podwieczorków przy gaikach” i „polskiej gościnności”⁷. Wprawdzie Krasicki mówi bardzo niewiele i treść jego przemówień nie odgrywa w zasadzie większej roli w fabule, ważniejsze są natomiast gesty, którymi obrazowo chce wyrazić cel swojej wizyty. Zlewając więc dwa kielichy do olbrzymiego pucharu, wznosi toast za zdrowie dwóch poróżnionych rodzin, osobiście opróżniając kielich aż do dna. Zbulwersowany tą sceną konserwatywny Maurycy Mann twierdził, iż „Pomysł to godzien Zagłoby, ale nie uczonego biskupa!”⁸ i krytykował „chybioną postać”, nie biorąc pod uwagę oczywistego założenia gatunkowego gawędy, która ze swej proweniencji ma przyswajać wzniosłych herosów przeciętnym, a zwłaszcza słabo obeznanym w kulturze literackiej czytelnikom. Najważniejszym jednak przesłaniem, wypowiedzianym przez oświeceniowego moralistę, jest skonwencjonalizowana w dekalogu sarmackiej obyczajowości krzykliwa perswazja:

Że ze wszystkich wiwatów, które zna Ojczyzna,
Kochajmy się! po Ojcach najdroższa puścizna!⁹.

⁵ J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit, upadek, relikty*, Poznań 2002, s. 231.

⁶ Bo albo listy pisał, lub wiersze dyktował,
Gdy go szatny ubierał, a fryzjer pudrował;
Potem czytał mu lektor [...].

W. Pol, *Senatorska zgoda*, [w:] *Dzieła Wincentego Pola*, t. 3, Lwów 1875, s. 63.

⁷ Z kolei więc śniadania, z kolei obiady,
Z kolei szły wieczere i szumne biesiady,
Podwieczorki w gaiku i podkórki w mieście,
I przejażdżki w sąsiedztwa i po Sanie wreszcie.
Przesadzały się dwory w polskiej gościnności;
A co trzeci dzień zwykle przyjmował dwór gości.

Ibidem, s. 64.

⁸ Zob. M. Mann, *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*, t. 2, Kraków 1906, s. 306.

⁹ W. Pol, *Senatorska zgoda*, *op. cit.*, s. 89.

Włożony w usta Krasickiego apel o pielęgnowanie pamiątek przeszłości w klimacie narodowej zgody – nawiązuje nie tylko do ostatniej księgi *Pana Tadeusza*, ale cała scena godzenia obu zwaśnionych rodów łączy się z utworem Mickiewicza. W dalszej wypowiedzi, korespondującej z Mickiewiczowską apostrofą: „Wiwat Wojsko, wiwat Lud, wiwat wszystkie Stany!”, bohater Pola spłyca wzniosłą ideę republikanizmu i miłości bliźniego, wkładając w usta zebranych złowieszczą pogroźkę wyłamania się z obowiązującego obyczaju towarzyskiego, nawiązującą do tradycji zakonotowanej i utrwalonej w folklorze popularnej maksymy „a kto z nami nie wypije...” („Niechaj żyje senatorska zgoda!/ Zdrajca, kto nie wypije i ręki nie poda!”¹⁰). Tego rodzaju groteskowe scenki, powstałe z inspiracji Mickiewiczowskiej epopei, składają się na wykreowany przez romantyków ideowy obraz Polski szlacheckiej, nawiązujący do słów Franciszka Salezego Jezierskiego, określającego drobną szlachtę słowami: „Żebracy, pijacy, a często nawet hultaje”¹¹. Niemniej – stanowią o atmosferze owego fenomenu, odświeżonego w dobie romantyzmu sarmackiego wzorca „najbardziej własnej i oryginalnej” kultury obyczajowej.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden (zainspirowany przez *Pana Tadeusza*) znamieny aspekt funkcjonowania tradycji realistycznej w utworach gawędowych. Pol być może wzorem Mickiewicza z inspiracji Jana Jakuba Rousseau przedstawił obraz zwykłej codzienności prowincjonalnej. Był to syntetyczny pejzaż przestrzeni duchowej i materialnej, o której marzy polski poeta romantyczny. Podobnie jak roussofski Emil przekonywał, by „ducha i zwyczaje narodu badać na oddalanej prowincji”¹² – poeta wykreował własną poetycką metodę obserwacji kultury prowincjonalnej ze wskazaniem na intrygujące i integrujące mieszkańców prowincji osobliwości natury.

Obrazową egzemplifikacją tego motywu, obecną na kartach *Senatorskiej zgody* może być zdradzający silne wpływy twórczości Kochanowskiego opis lipy Krasickich w Dubiecku, tak rozłożystej, że „za cały las stała,/ I połowę dziedzińca prawie ocieniała”¹³. W cieniu tej lipy zwanej Ksienią (insynuującej tytuł przełożonej zakonu, czyli wspólnoty), upodmiotowionej do kategorii osoby – szczególnie bohaterki poematu, toczyła się burzliwa egzystencja zarówno rodziny Krasickich, jak i oko-

¹⁰ Tamże.

¹¹ Cyt. za: J. T a z b i r, *op. cit.*, s. 71.

¹² Cyt. za: Z. S z m y d t o w a, *op. cit.*, s. 193.

¹³ W. P o l, *Senatorska zgoda*, *op. cit.*, s. 58.

licznych mieszkańców. To „życiodajne” drzewo użyczało schronienia różnorodnym stworzeniom, przejawiającym magiczno-medialne umiejętności przepowiadania biegu historii. Mieszkańcy drzewa: kuny, pawie, roje pszczół, wiewiórki, puszczyki symbolizowały cechy charakterologiczne bohaterów gawędy. Niemniej jednak konotacje lipy Krasickich z lipą Kochanowskiego świadczą o przypisaniu symbolice drzewa znaczeń kulturotwórczych, wszak pod tą samą lipą w Dubiecku – jak tłumaczył Pol w objaśnieniach – siadywali goście Krasickich: Elżbieta Drużbacka, Stanisław Konarski i Franciszek Karpiński. Taki sposób potraktowania motywu drzewa łączy się z ideą archetypicznego *Drzewa* Maurycego Mochnackiego. Autor rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, śladem poetów romantycznych, wskazuje styl myślenia obrazami trójwymiarowymi, co wykorzystał dla uprzestrzenienia elementów czasowych, wpisując dzieje narodowe w obraz archetypicznego drzewa. Pol, kreując symboliczną lipę, zapewne miał na uwadze uświadomione przez Mochnackiego, ukryte w symbolice roślinnej aspekty filozofii narodu, ale wydaje się, że urzekał go również sam rytuał siadania pod lipą jako szczególnej predyspozycji osób „wybranych” spośród narodu. Bardziej niż na analizę procesów rozwojowych nastawiony był na zasygnalizowanie perspektywy czasowej, ważnej z socjologicznego i psychologicznego punktu widzenia, a z tej perspektywy wydobywał fakty (znaczące dla romantycznej – duchowej atmosfery) uwzględniające w technice opisu zarówno cechy narodowe, jak właściwości pejzażu.

Istotnej wymowy dla potwierdzenia specyficznej, zaprojektowanej w wyobraźni autora swobodnej kreacji świata przedstawionego, nabiera motywacja przywiązania do ziemi sanockiej, którą Mann określił stwierdzeniem:

Był to błogosławiony zakątek Rzeczypospolitej, gdzie zarówno warunki przyrodzone kraju jak i umysłowa odporność mieszkańców powstrzymywały dostęp świeżych prądów cywilizacyjnych; dlatego to w ziemi Sanockiej, oddalonej od widowni życia politycznego i odsłoniętej od wpływów zagranicznych, najdłużej przechowały się staropolskie obyczaje i poglądy w swej niezmiennej postaci¹⁴.

I choć w omawianych utworach (zwłaszcza w *Stryjance* napisanej w 1855 r., opublikowanej w 1860) pojawiają się licznie przywoływane nazwy konkretnych wsi i miasteczek oraz nazwiska rodów szlacheckich, realistycznie identyfikujące opisywany obszar regionalny, to jednak

¹⁴ M. Mann, *op. cit.*, s. 333.

w gawędach Pola można zauważyć pewne odstępstwa od realiów historycznych, co stanowi o autorskim zamiarze stworzenia oryginalnego obrazu artystycznego. Istotnym elementem rzeczywistości przedstawionej jest fakt, że akcję swych gawęd umieścił na wyżynnych obszarach pogórza sanockiego, gdzie jeszcze w połowie XVIII wieku (sejmik w Sądowej Wiszni odbywa się w 1776 r.) ze względu na ukształtowanie terenu i uwarunkowania kulturowe przedstawiciele drobnej szlachty nie zakładali odrębnych domostw, a życie towarzyskie koncentrowało się głównie wokół okazałych magnackich majątków Ossolińskich, Mniszchów, Stadnickich i Balów, w których goszczono podczas polowań. Mann, wytykając autorowi rozbieżności z prawdą historyczną, wskazuje, że jeszcze w połowie XIX wieku nie słyszano tam w ogóle o dworach, które na tych terenach zaczęły powstawać dopiero w okresie zaboru austriackiego¹⁵. Notabene Tazbir, omawiając typ architektury XVII-wiecznej w różnych regionach Rzeczypospolitej podkreśla, iż znany z oleodrukowych reprodukcji model dworku szlacheckiego pojawił się dość późno, bo w czasach stanisławowskich¹⁶. Nie przekreśla to faktu, że w tak wykreowanym artystycznie świecie autor chciał zawrzeć jak najwięcej akcentów charakterystycznych dla obyczaju, stylu życia, duchowego klimatu, w jakim wzrastała opisywana społeczność.

Nie ulega wątpliwości, że twórczość gawędowa Pola w pewnym sensie realizuje wzorzec codzienności biedermeierowskiej (biedermeieryzm bardziej związany jest co prawda z kulturą mieszczańską, ale należałoby się tu odwołać do artykułu Dobrochny Ratajczakowej udowadniającej, że *Pan Tadeusz* to „idealna realizacja biedermeierowskiego eposu idyllicznego”¹⁷). Idąc tropem Ratajczakowej, warto wskazać wszystkie najistotniejsze (obecne w omawianych utworach) wyznaczniki biedermeieryzmu: historia prywatna (linia autobiograficzna) dominująca nad historią w wymiarze polityczno-społecznym, alternatywa dla rewolucyjnego romantyzmu, ekspozycja domu i rodziny, apologia idei przeciwności, wreszcie – wkraczając w obszar struktury literackiej: synkretyzm gatunkowy z dominacją stylu niskiego, obecność narratora „oswojonego”, mówiącego do swoich i o swoich, animującego więź wspólnoty lokalnej, obecnej zarówno w planie narracyjnym, jak w całej ideologii tych utworów.

¹⁵ Por. *ibidem*, s. 334.

¹⁶ Por. J. Tazbir, *op. cit.*, s. 47.

¹⁷ D. Ratajczakowa, *Arcydzielo biedermeieru? [w:] Codziennosc w literaturze XIX (i XX wieku). Od Adalberta Stiftera do wspolczesnosci*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007, s. 189.

Senatorska zgoda (kontynuacja Pamiętników ofiarowanych przyjacielowi, Szymonowi Dutkiewiczowi w maju 1852) – jest utworem stanowiącym bez wątpienia chaotyczną składankę opowieści przekazanych autorowi *Pamiętników* najpierw przez Stanisława Łukasza Morelowskiego, sędziwego rezydenta domu Krasickich, jak określał go Pol – istne „archiwum ziemi sanockiej”, oprócz tego opierał się na wiadomościach zaczerpniętych z herbarzy, między innymi z *Korony* Kaspra Niesieckiego. Realistycznie potraktowaną historię rodów autor ukazał w konwencji literatury dawnej, zwłaszcza barokowej (co też świadczy o zamiarze uprawdopodobnienia fabuły). Historyzm i realizm atmosfery są tu ściśle związane.

Warto w związku z tym zwrócić uwagę na wyraziste przejawy barokowej, afektowanej pobożności, ujawniającej się w stylizowanej na opowieść egzemplarną satyrycznej powiastce (funkcjonującej na zasadzie utworu w utworze) o świętych Piotrze i Pawle. Przy czym stylizacja barokowa pełni funkcje nie tylko dekoracyjne, lecz służy przekazaniu określonej konkluzji. W stereotypowych formułach „polskich serc”, trywialnych wzmiankach podkreślających, że przetransponowany przez dekalog cnót polskiego sarmaty święty, „gdy podpił – kochał”, oraz że to właśnie „wino miłość wzbudziło”, narrator kreśli pełną wyświechtanych frazesów przypowieść o miłości bliźniego, apostołowie bowiem, analizując swe wyjątkowo chwalebne męczeństwo:

[...] rozpamiętowali w Dziejach Apostolskich
Ową chwilę najświętszą, gdy w miłości bratniej
Apostoł Apostoła ścisnął raz ostatni [...]¹⁸.

Nawet postać św. Szczepana, domagającego się wśród męczenników pierwszeństwa dla swych zasług, została wystylizowana na uczestnika sejmikowych konfrontacji w Sądowej Wiszni, zwłaszcza że zrozpaczony bohater, w poczuciu alienacji i odrzucenia przez współbraci, stawa w pewnym momencie rozczulające pytanie:

To mnież tylko bez serca żyć na ziemi polskiej?
To mnież tylko miłości nie znać apostołskiej?.

Znamienne, że autor godzi apostołów gestem identycznym jak bohaterów gawędy. Łączy bowiem dwa zwaśnione rody, stwarzając pozory, że to uwrażliwieni na słowny przekaz słuchacze przypowieści – uczestnicy fabuły gawędowej powielają wzorce utrwalone w ludowym

¹⁸ W. Pol, *Senatorska zgoda*, op. cit., s. 127.

wizerunku świętych. Historia opowiedziana w konwencji barokowej ma wspomóc kształtowanie prywatnych relacji bohaterów gawędy.

Wracając do realistycznie przedstawionej codzienności, w gawędach Pola retardacyjny efekt fabuły zostaje utrzymany przez obecność licznych dopowiedzeń i uzupełnień, poszerzających opowieść o dodatkowe informacje dotyczące świata przedstawionego. W *Pamiętnikach Benedykta Winnickiego* autor w długich, aczkolwiek barwnych częściach poematu, rozwodzi się nad wyglądem dworu Radziwiłła, zwracając uwagę na osobliwości kultury obyczajowej, między innymi na powtarzający się niemal w każdej gawędzie Pola motyw sokoła – nieodłączny atrybut dworów szlacheckich i magnackich¹⁹. Przywiązując jednocześnie wagę do każdego najdrobniejszego szczegółu, misternie starając się konstruować liryczny obrazek dworu, Pol czuł się w obowiązku wyjaśnić zasadność funkcjonowania tego motywu w poemacie, dopowiadając w objaśnieniach, iż:

Był to zwyczaj, unoszone sokoły, których do łowów używano, sadzać na berle na podsieniach i w krużgankach dworów lub zamków. Zakładano im wówczas kapturek, żeby nie bujały, u nóg miały rzemyk z dzwonkiem przywiązany, który zwał się dłużec. Nazywano też zazwyczaj sokoła każdego Kubuś, a właściwiej Kubuć, bo zwykł kwilić przededniem, kiedy czas na łowy²⁰

(w podobnej funkcji w *Stryjance* pojawia się symboliczne uosobienie mądrości – hodowana z czułością „Andrzejowa sowa”²¹, w *Panu Staro-*

¹⁹ Patrzałem na wszystko. Przed gankiem na ziemi
 Leżało niedźwiedzich skór kilka rozbitych,
 Per modum kobierca, szkarlatem zeszytych,
 A na nich stał stołek żelazny, składany,
 I stolik do ziemi kobiercem zasłany.
 Na berle stawiono, przy pańskim tuż boku,
 Sokoła k u b u s i a z kapturkiem na oku.

W. P o l, *Pamiętniki JM Pana B. Winnickiego*, [w:] *Dzieła Wincentego Pola*, t. 2, Lwów 1875, s. 17.

²⁰ Ibidem, s. 33.

²¹ Z gniazda małym pisklęciem niegdyś podebrana,
 I na rękę Andrzeja łaskawie chowana,
 Wiecznie tylko siedziała na jego ramieniu -
 I po jego wejrzeniu i sowy wejrzeniu
 Co oczyma świeciła po mroku i cieniu,
 Już nietrudno odgadnąć było lada komu
 Zestarzałe te dzieje i misteria domu.

ście *Wiślackim* również występuje sokół, przedstawiony niezwykle sugestywnie, zwłaszcza gdy zwyciężył pojedynek z wilkiem²²).

Starając się oddać duchową atmosferę tętniącego życiem i rozrywką dworu Radziwiłła „Panie Kochanku”, narrator zatrzymuje też swe obserwacje na intrygującej i zabawnej scenie z niedźwiedziem siedzącym przed kuchnią książęcą (powtarzający się w gawędach szlacheckich motyw „oswojonego niedźwiedzia”, występującego w roli błazna dostarczającego rozrywki okolicznej szlachcie, wykorzystał również między innymi Wójcicki w *Starych gawędach i obrazach*²³).

W tym miejscu warto podkreślić, że Pol, prezentując życie codzienne szlachty (z towarzyszącą mu atmosferą moralną), najczęściej w przypisach, ale rzetelnie powołuje się na dokumentację źródłową (choćby mówienie tutaj o dokumentaryzmie w pełnym tego słowa znaczeniu byłoby nadużyciem). W kolejnej części swej gawędowej trylogii, zatytułowanej *Sejmik jenerał województwa ruskiego odprawiony 1766 r. w Sądowej Wiszni* tradycję o hetmanie Sieniawskim przejął od Ksawerego Krasickiego, natomiast w objaśnieniach zaznaczył, iż korzystał dodatkowo z czterech diariuszy sejmowych, w których można było znaleźć wiele informacji na przykład o spożywanych na sejmiku kiełbasie,

²² Prócz zalet tych Sokół tak wielkiej piękności,
 Że oczy brał z sobą i ludzkie miłości:
 Był czarno srokaty, tak równo znaczony,
 Jak gdyby malował na obie już strony,
 Łeb czarny ze strzałką, a dalej już płaty
 Nie aść to, nie skóra, lecz jedwab i szaty –
 Nie chart to, lecz wicher, gdy pomknie po światu,
 Pazury to niby jak szpony z agatu –
 A oczy – gdy spojrzal i w pole otworzył –
 To człowiek, choć tępy, jak orzeł sam ożył.
 W pokoju też chował to swoje kochanie
 Starosta Kiślacki – spał przy nim i jadał,
 Na skórze niedźwiedziej miał swoje posłanie,
 I mały Węgrzynek do snu go układał.

Ibidem, s. 192.

²³ Jeden z najbardziej sugestywnych obrazów pojawił się w *Dialogu* Wójcickiego, gdzie „Na folwarku pana Podczaszego, czeladź i dworscy bawili się radośnie: były to bowiem Święta Bożego Narodzenia. Na długich ławach poza stołem zasiedli wszyscy, oczekując ciekawie zwróconemi oczyma ku drzwiom wielkim. Na długo usłyszano poruszenie w sieni, drzwi się otwierają i banda cyganów napełniła izbę, a zaraz na dwóch łapach wysunął się z ich grona ogromny litewski niedźwiedź, dobry uczeń smorgońskiej szkoły, z kagańcem na pysku. Na dany znak skomorocha, uklonił głowę i przy odgłosie bębienka i piszczałki, począł tańczyć wokóło, pomrukując z cicha”. K. W. W ó j c i c k i, *Dialog. Gawęda z XVI w.*, [w:] t e n ż e, *Stare gawędy i obrazy*, t. 4, Warszawa 1840, s. 3.

flakach (co zostało podkreślone w wersie ironicznie oznajmującym, że „kielbasa była wielką dźwignią w prywatnym i publicznym życiu”²⁴), kurdeszu i o słynnych stadninach hetmańskich. Benedykt opowiada te zdarzenia szeroko i niedbale, wygłaszając chaotyczne, nużące monologi i wykorzystując każdą okazję, by popisać się uprzednio zgromadzoną (na podstawie źródeł) wiedzą o świecie przedstawionym. Tak więc szczegółowo relacjonuje historię rodów Czartoryskich i Sieniawskich, streszcza życiorys sędziego Chojnackiego, zatrzymując obserwacje na butelkach wina, przechowywanych w klasztornych piwniczkach reformatów przemyskich i na osobie Łowczyca, który jadąc po kolejny zapas owego trunku, wdał się przypadkiem w hałaśliwą, szlachecką awanturę nad Sanem. Samej jednak wyprawie po szlachetny napój Pol nadał charakter obyczajowego rytuału.

Więc gdy do piwnicy:

Spuścił się Łowczyc zwolna – zdjął poczciwie czapkę,
I naprzód *Pani Matce* pokonił przy świecy,
I powitał *kurdesza* i pozdrowił *kapkę*.
Kurdesz wprawdzie zasłynął już za naszych czasów,
Bo nie było to wino jeszcze bardzo stare;
Ale się szlachta przy nim rozbierała z pasów,
Chociaż Łowczyc kurdesza dawał bardzo w miarę;
Było to straszne wino, choć jak dukat czyste,
Ale takie korzenne i takie ogniste,
Że na koń wysadzało, choćbyś stał już w grobie...
A jeśli damy były – nawet dziaduś sobie
Przypomniął jeszcze po niem afekta strzeliste²⁵.

Warto też zwrócić uwagę jeszcze na jeszcze jeden opis kulinariów pojawiających się na stołach w Sądowej Wiszni, kiedy narrator relacjonując przebieg sejmiku, jednym tchem wymienia potrawy, których spójnie wypełnia uczestnikom spotkania całą dobę:

[...] po modlitwie wódka
Z wereszczakiem kielbasa, a z szafranem flaki,
Więc barszcz, dalej kapusta,
A pieczenia szósta,
Głowizna i nogi,
Dwunaste pierogi.
A w dzień postny braciszku najpierw idzie rak,
A potem poleweczka, więc i pieprz i mak,
Potem kluski, piwa dzban,
Ryby, grzyby, chrzan²⁶.

²⁴ W. Pol, *Sejmik jenerał*, op. cit. s. 318.

²⁵ *Ibidem*, s. 143.

²⁶ *Ibidem*, s. 117-118.

Skoro poszukujemy w tej twórczości cech biedermeierowskich – nie możemy pominąć przestrzeni domowej. W katalogu uchwyconych przez Pola familijnych obyczajów dubieckiej społeczności szlacheckiej obowiązywały przede wszystkim zasady surowego, karnego wychowania. Wydaje się, że w obowiązującym ówczesnie modelu patriarchy, Pol upatruje charakterystyczny dla obyczajowości sarmackiej rys psychologiczny, wedle którego szlachcic – jeżeli poczuł się ziemianinem i chwalebnie lubował się w swej wysokiej pozycji społecznej – starał się pomnażać majątek i honor rodowy, a swe domostwo rozwijał w autokratyczne państwo, którego sam był autorytarnym władcą, pilnującym dochodów z gospodarstwa. Ów paternalistyczny model rodziny kwestionował prawa dzieci do sprzeciwu wobec rodziców, a bunt przeciw domowej tyranii mógł się zakończyć zgubnymi konsekwencjami. Tak więc w *Senatorskiej zgodzie*:

Pani Matka czuwała nad dziewczęciami liczkami,
A chłopak podpasany lyczkiem i rzemyczkiem
Rósł na barszczu czeladnim, na kluskach i kaszy,
A uganiał na oklep po gromadzkiej paszy!
Aż już dorósł batoga, i ławy i księgi
Ojcowskiej, dyrektorskiej, lub klasztornej cięgi.
Tam uczyli posłuchu i bojaźni Boga [...] ²⁷.

Te właściwie wersy sprowokowały Manna do zinterpretowania *Senatorskiej zgody* w kontekście ody Adama Naruszewicza *Do batoga* oraz nazwania utworu Pola „apologią batoga”²⁸. Tymczasem Naruszewicz w swych ostrych wypowiedziach, ujawnił przekonanie, że układ stosunków społecznych w XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej wymaga radykalnej naprawy, lecz jednak autor *Senatorskiej zgody*, przekonany o słuszności wprowadzenia radykalnych metod wychowawczych, zdominował swą wizję optymistycznymi jasnymi obrazami sielskości życia wiejskiego. Tak więc w idyllicznym obrazku zostały zaprezentowane zarówno przyszłe losy spadkobierców kultury sarmackiej, wybierają

²⁷ Ibidem, s. 44.

²⁸ Przytaczając fragmenty ody Naruszewicza, Mann wskazuje zwłaszcza na intrygującą wymowę następującej zwrotki:

Bito wszędy, i młódź też lepsza była bita.
Czego Pijar nie dobił albo Jezuita,
Dwory poprawowały...
Tak przez różne przechodząc pletnie i batogi,
Tracił wiek współszalony zwolna swe nałogi...

Cyt. za: M. Mann, *op. cit.* s. 313.

jącej zazwyczaj rzemiosło rycerskie lub karierę duchowną²⁹, jak i z dużą dozą ciepła została utrwalona egzystencja rodzinnej sagi z opowieścią o genealogii połączonej więzią krwi wspólnoty. Taka arkadyjska idylla szczęśliwości ziemiańskiej stanowiła w gawędach Pola poetycką nadbudowę rzeczywistości, która przedstawiała się o wiele smutniej w okresie, w którym Rzeczpospolita stanowiła luźno związany zespół tysięcy autokratycznych folwarków, tworzących zamknięte światy, pilnujących swej odrębności³⁰. W związku z tym faktem, czyżby konwencjonalny gawędziarz, Benedykt Winnicki (odwołujący się do wspomnień młodości – co też istotne, bo ze wspomnień młodości budowano atmosferę niwelującą granicę między „teraźniejszością” a zmitologizowaną historią społeczno-polityczną), był bohaterem poetyckiej mistyfikacji Pola? Czy można go wpisać w krąg literackich manipulacji spod znaku wykreowanego przez Krasińskiego Henryka Ligenzy? Przyjął się wprowadzić pogląd, sformułowany przez Ujejskiego w *Listach spod Lwowa*, potwierdzony przez Spasowicza, Manna, a powtórzony przez Marię Janion, że Benedykt Winnicki w pełni odzwierciedla polityczne i społeczne poglądy autora. Nie można się z tym nie zgodzić, podobnie jak nie da się zaprzeczyć, że jego gawędy nie stanowią apologii najgorszych tradycji warcholstwa szlachty, apoteozy systemu feudalnego³¹, powierzchownego patriotyzmu oraz ksenofobii i ciemnoty sarmatyzmu. Jednakże omawiane utwory od momentu ich ukazania się drukiem cieszyły się niezmierną popularnością i miały swoje kontynuacje. Niewątpliwie dlatego, że w dekalogu cnót obyczajowych Pol regeneruje *casus domi* i rodziny jako przestrzeni ocalającej ideał wiecznego trwania narodu.

Podczas gdy romantyczni bohaterowie – śladem Wallenroda zazwyczaj opuszczali dom, wyrzekali się rodziny i ginęli śmiercią tyrtęjską, w utworach Pola najczęściej do domu powracają, zakładają rodzinę i jakkolwiek spełniają się w doświadczeniu obywatelskim. W schemacie fabularnym tej twórczości, motyw domu pełni istotną rolę wieczno-

²⁹ Święta w rodzinach zwykle razem obchodzono,
Ze szkół chłopców, z klasztoru panienki zwożono:
Ten przybywał z palestry, od chorągwi inny,
Czasem i kaptur ciągnął do strzechy rodzinnej,
Bo choć uczynił śluby ubóstwa, czystości,
Nie wyrzekł się przed Bogiem prawdziwej miłości [...]

W. Pol, *Senatorska zgoda*, *op. cit.*, s. 44.

³⁰ Por. J. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa 1994, s. 171.

³¹ Por. M. Janion, *Wstęp do: W. Pol, Wybór poezji*, Wrocław 1963, BN I nr 180, s. XCVII.

trwałej przystani cnót obywatelskich. Powrót do domu (a więc także do tradycji) nie oznacza jedynie ucieczki przed pułapkami historii, desperackiego poszukiwania idyllicznego przetrwania. Pol podejmuje próbę utożsamienia biografii jednostkowej z interesem narodowym, ponieważ zaakcentował konieczność wspólnoty (zgody narodowej) indywidualistów w przeciwieństwie do wyobcowania osamotnionych „bajronistów” (ta sama intencja towarzyszyła XII księdze *Pana Tadeusza (Kochajmy się!)*). To szczególny wymiar idealizmu utrwalonego w katalogu romantycznych mitów. Tego rodzaju realizm – sytuowany między historyzmem a mitomanią romantyczną, wyrażający się w asymilacji tradycji szlacheckiej i apelu o odnowę szlacheckiego obyczaju – stanowił dla romantyków ważny argument w sporach o metody przetrwania w europejskiej diasporze, bowiem Pol realizował ważny cel – sięgnął po tematy historyczne, by wyeksponować militarne znaczenie wolnej Rzeczypospolitej, w czasach zaborów „ontologicznie” zagubionej wśród narodów Europy

BETWEEN THE HISTORICISM AND THE ROMANTIC MYTHS BY WINCENTY POL

S u m m a r y

This article is concerned with the problem of historical and cultural tradition in the poems by Wincenty Pol, who in this literature examples (*Przygody Benedykta Winnickiego, Mohort, Strujenka, Senatorska zgoda*) showed saving of the nobility's tradition and he made an appeal about cultivation of the historical tradition, the native character, the family values. Pol realized the important idea: he transformed the historical subjects to expose the military and public life in the 19. century.

KRZYSZTOF BILIŃSKI
Uniwersytet Wrocławski

MOTYWY INDYJSKIE W POEZJI BOGUSŁAWA BUTRYMOWICZA

Młoda Polska uczyniła z tematyki orientalnej jeden z tematów, który pojawia się w poezji. Działo się tak z dwu zasadniczych powodów: po pierwsze zdecydowały o tym osiągnięcia polskiej sanskrytologii, po drugie bezpośredni wpływ filozofii Artura Schopenhauera. Sposób wprowadzania motywów indyjskich był z pewnością różnorodny i obejmował aluzje, stylizacje czy reminiscencje. Oczywiście, u poszczególnych autorów sytuacja taka pojawiała się w całym swym zróżnicowaniu.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer wprowadził specyficzne obrazowanie przyrody, co niewątpliwie odkrywa wedyjską regułę *tat tvam asi*, pokazuje łączenie się jaźni z wszechbytem. Kiedy indziej do głosu dochodzi kreacja marzenia sennego, zespalającego z sobą motyw snu i Brahmana (szczegóły w *Brihadaranjaka – upaniszadzie*). Takie zestawienie buduje dwuznaczny typ przekazu: nirwaniczny i propagujący kosmiczną iluzję – *maję*.

Z kolei u Antoniego Langego obok wszechogarniającej zasady *tat tvam asi* mamy tutaj do czynienia z animizmem wedyjskim (duch dąży do Atma) w bliskim kontakcie z humanizmem indyjskim. Bardziej rozbudowaną motywikę indyjską widzimy u Jana Kasprowicza. Wyznacza ją nie tylko *tat tvam asi*, ale nade wszystko dowodzenie jedności podmiotu lirycznego z duszą świata.

Na plan pierwszy wysuwa się, podobnie jak u Langego, animizm wedyjski, doskonale widoczny w obrazowaniu natury. Źródłem pierwotnym może być w tym wypadku *Brihadaranjaka – upaniszada* i *Bhagawadgita*. Konkretną parafrazą jest z kolei *Rigweda X*, 129. Rigwedyjski hymn to wizja bytu wyłaniającego się z niebytu, nicosć poparta złudną *mają*. Autor *Księgi ubogich* sięgnął również do indyjskiego motywu oczyszczającej miłości (*Sita*).

Podobieństw da się wskazać więcej: Kasprowicz sięgał po *Gitańjalę*, *Mahabharatę*, *Rigwedy*, *Upaniszady*, *Shakuntalę*. Inny młodopolski

poeta, Tadeusz Miciński, także chętnie czerpał z motywiki indyjskiej. I on znał *Bhagawadgītę*, a rzeczywistość ujmował w historiozoficzny oraz ekspresyjno-wizyjny schemat, który eksponuje pojęcie *Atmana*, co rzutuje na wedyjską strukturę symbolu.

Można powiedzieć, że Młoda Polska, przejmując orientalną motywikę, buduje zarazem jej indywidualne konkretyzacje. Do szczytu dochodzi ona w szczególności w poetyce przywołanych wcześniej twórców. W szczególności wymienić wypada pojęcie *nirwany* i określającej je toposy. Są to słowa – klucze: błada, biała, sen, senny, cisza, milczenie, spokój, pogłos, metafory: błękitny spokój, cisza morska, tafla lustrzana jeziora, przycichłe akordy¹. Warto teraz przyjrzeć się twórczości mało znanego autora, który niczym meteor błysnął w polskim modernizmie.

Bogusław Butrymowicz (1872-1965), bo o nim mowa, jest bardziej znany jako tłumacz Arystofanesa i Eurypidesa. Nic dziwnego, wydał tylko dwa tomiki poezji: *Poezje*, t. 1, Kraków 1897 i *Za słońcem. Poezje*, Kraków 1898. Entuzjizm współczesnych wywołał wiersz *Białe łabędzie*, który ukazał się na łamach krakowskiego „Życia” (1898).

Nikt, jak dotąd, nie pokusił się o indianistyczną interpretację tego liryku, a przecież zawiera on niemały zasób środków charakterystycznych dla orientalnego obrazowania. Już sam początek wprowadza nas w ten klimat:

Po wodzie bladolazurowej,
Kędy się sennie nurt przetacza,
Jak wiecznie jedna myśl tułacza –
Płynęły białe łabędzie...

Obraz ten ukazuje nirwaniczną stagnację, niewątpliwym bezczas, albo to, co Schopenhauer nazywał czasem – trwaniem, niewątpliwym pogłosem wieczności, absolutnym spokojem (*śanti*) Obecność motywu akwaticznego tylko wzmacnia to przypuszczenie. Zastosowane porównanie wskazuje na jednorodność spójność myśli i przyrody. W europejskiej interpretacji oznacza to dążenie do zespolenia ze sobą duszy jednostkowej z duszą wszechświata. Unaocznia się to w obrazie łabędzia pływającego po stawie.

W gruncie rzeczy wyraża to symbol wyzwolonej duszy (*hamsa*) i Brahmana (*paramahamsa*). Całość analizowanej zwrotki sprowadza się zatem do ukazania nirwanicznego obejścia ku wiecznemu wyzwoleniu

¹ Oprac. na podstawie J. T u c z y ń s k i, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981.

niu. Ważnym ustaleniem jest niewątpliwie fakt, że obrazowi płynących łabędzi towarzyszy obecność określonych atrybutów, które wyznaczają jednoznaczny porę roku – lato (kwiat lipy, świecące słońce).

Lato strącało kwiat lipowy
Na biel ich skrzydeł sinośnieżną –
Ciszą... tęsknotą wód bezbrzeżną
Płynęły białe łabędzie...

Nirwaniczne obrazowanie obejmuje fascynację bielą, połączoną z pragnieniem wieczności, i ciszą, wyznaczającą stan zatopienia w Absolucie. Wszystko to, zespolone ze sobą, uprawnia do stwierdzenia, że uwidoczni się tutaj pragnienie sennej ekstazy. Jeśli dodamy do tego upalne południe, to będziemy mieli do czynienia z pełnią zespolenia z Nieskończonością:

Słońce matowym złotem błyska;
Czasem lipowy spadnie puch,
Więznąc na fali miękkiej grzędzie,
Ciche – przez środek uroczyska,
Niby wcielenie łąz i skruch
Pływają białe łabędzie...

Wedyjski symbol słońca, które poraża skwarem i bielą (*urdhva udi-tya*), to przeciwieństwo śmierci, a dokładnie spokój, nieśmiertelność i wieczność Brahmana. Identyczne obrazowanie spotkamy w liryku *Poleciał ptak...*

Poleciał ptak, poleciał jasnopióry
W niezmierną toń błękitną,
Gdzie tysiąc słońc rozżłaca wszereż lazury,
Gdzie kępy chmur, jak białe kwiaty kwitną.
Tak leci myśl wyrwana z ludzkiej duszy
Drożyną jasną, szczytną,
Gdzie tysiąc słońc złocistym pyłem prószy,
W niezmierną toń błękitną.

Motywika blasku i jasności może też mieć inne znaczenie – morderczy otaczający krajobraz i przynosi poczucie śmierci. To już nie tylko ludzki wymiar bólu i cierpienia, ale kosmiczne, nieodwracalne prawo. Widzimy w tym miejscu odwołanie do XI pieśni *Bhagawadgity*. Z takim właśnie przedstawieniem mamy do czynienia w wierszu *Tyle gwiazd!*

Tyle gwiazd! Tyle gwiazd!
 A księżyc taki blade,
 Na licu łez ma ślady:
 Ciemne, posępne plamy.
 Tyle gwiazd! Tyle gwiazd!
 Księżyc wciąż bardziej smutny,
 Jak nocy duch pokutny
 Przechodzi złote bramy.
 Spokój pięści powietrze –
 Blade i coraz bladejsze
 Oblicze księżycowe.
 Dalej i coraz dalej
 Po lazuruwej fali
 Posuwa smutną głowę.
 Dokoła światłość płonie;
 Dokoła w złotym gronie
 Płasają gwiazdy tłumnie.
 Tyle gwiazd! Tyle gwiazd!
 Księżyc, jak upiór kroczy,
 Aż mgłą mu zasłyły oczy
 I w chmurę wpadł jak w trumnę.

Płomieniowi gwiazd przeciwstawia się martwość księżyca. Jego antropomorfizacja wydobywa w szczególny sposób porażający pejzaż martwoty, ciemności i śmierci. Da się zauważyć, że jego kolor wzmacnia jeszcze odczucie smutku i potępienia. Na tle gwiazd ten kontrast jest wyjątkowo czytelny. Buduje to w efekcie nastrój grozy, melancholii i zniechęcenia. Niewątpliwie zastosowane środki wyrazu pozwalają motywowi księżyca przydać aurę niepewności, zadumy, a nade wszystko rozpacz. Intensyfikacja doznań i wrażeń powoduje nieuchronną wizję czasu – zagłady, co uwidacznia zmienność kosmosu, jego ciągłą rotację, cykliczność. Na tle niezmiennych gwiazd księżyc się zmienia, jest coraz bardziej zróżnicowany, pochłonięty rozpaczą i nieuchronnym odejściem.

Motywika indyjska jest również widoczna w wierszu *To nic*:

Kiedy grom pierwszy w ciebie uderzy
 W błyskawicowych płomieniu świec:
 Pomnij, że jeszcze przed tobą leży
 Szczęście – i szepnij w duszy: to nic!
 A kiedy życie twoje roztrzaska
 I złę ostatnią wypali z lic:
 Pomnij, że koniec, to także łaska
 I ginąc szepnij: to nic, to nic...

Wiadomości o naturze błyskawicy zawiera najstarsza z *Upaniszad* – *Brhadaranjaka*: „Mówią: błyskawica jest Brahmanem. Błyskawica nazywa się vidyut od Vida; ona oddziela od zła tego, który wie, że błyskawica jest Brahmanem. Bo błyskawica jest Brahmanem” (V,7,1)². Obraz wszechogarniającej nicości, która zamyka w sobie tak szczęście, jak i nieszczęście, wprowadza nową strukturę czasu. Mówi o tym *Maitrajana* – *Upaniszad*: „Dwie są formy Brahmana – czas i bezczas. To co było przed słońcem, jest bezczasem, to jest niepodzielne, a co się ze słońcem poczęło, jest czasem, to jest podzielne” (V, 15)³.

Rozdwojenie ludzkiej natury, rozdarcie między szczęściem i nieszczęściem, przekonuje o dualistycznej naturze kosmosu, ewokuje zmienność i trwanie. Pierwsze z wymienionych uczuć jest niestałe, przemijające, drugie natomiast ważne, bo nieuniknione. Wypada raz jeszcze powrócić do motywiki akwatyicznej, tym razem jednak mającej konotacje destrukcyjne, niosące ze sobą obrazy zniszczenia i potępienia. W liyku *Płyn, rzeko posepna* czytamy:

Płyn, rzeko posepna! Płyn szukaj przystani,
Płyn, szukaj ciszy!
Aż wpadniesz w ocean i znikniesz w otchłani,
Gdzie zamęt dyszy; Aż cię zakryje ciemnosiny kir
I porwie wir!

O rzeko, rzeko! co ciebie tam nęci?
Co ciebie ciągnie w tę stronę?
Tam wir cię chwyci, ogarnie, zakręci,
Rozerwą prądy szalone.
Rozdzielą się twoje wody,
Wpadłszy w głębię wiecznie wrzącą;
Czyste strugi twe zamącą
Szalone prądów pochody...

Zaprezentowany utwór wprowadza, w wyraźny sposób, mortyfikację krajobrazu, ale niesie też coś więcej – to indywidualum ginące w strumieniach czasu. Można to dostrzec w *Upaniszadach*, chociaż wzorzec ten występuje również w drugiej i dziesiątej pieśni Bhagawadgity. W tych pierwszych pada stwierdzenie:

² Cyt. za: J. Tu c z y ń s k i, *Schopenhauer a Młoda Polska*, wyd. drugie, Gdańsk 1987, s. 101.

³ Ibidem, s. 102.

Jak rzeka bieży, aż w głębinie
 Straciwszy kształt i nazwą ginie,
 To zbywszy kształtu i imienia,
 Człowiek się mądry w bóstwo zmienia⁴.

Motywy indyjskie w poezji Bogusława Butrymowicza nie są, co prawda, ani oryginalne, ani dominujące, lecz wprowadzają niewątpliwy koloryt orientalny. Nie da się go porównać z czołowymi twórcami młodopolskimi, lecz już sam fakt ich użycia zasługuje na uwagę i docenienie.

INDIAN THEMES IN BOGUSŁAWA BUTRYMOWICZ'S POETRY

S u m m a r y

Young Poland made the East a poetic motif. It was because of two main reasons: achievements of Polish Sanskrit studies and immediate impact of Artur Schopenhauer's philosophy. The way of introducing Indian motifs was undoubtedly varied and it covered allusions, stylizations and reminiscences. Bogusław Butrymowicz (1872 – 1965) is better known as a translator of works by Arystofanes and Eurypides. It should not be surprising that he published only two tomes of poetry: *Poezje*, vol. 1, Kraków 1897 and *Za słońcem*. *Poezje*, Kraków 1898. The contemporary were particularly enthusiastic about a poem *Białe łabędzie* (*White Swans*) published in *Życie* in Kraków (1898.) Indian themes are actually neither dominating nor original, still they introduce Oriental color. He cannot be compared to most prominent authors of Young Poland but the use of them is worth noticing and appreciation.

⁴ Ibidem, s. 173.

KRISTINA PUNTAKA
Uniwersytet Wrocławski

ZARYS PROBLEMATYKI TŁUMACZEŃ *BRACI KARAMAZOW* FIODORA DOSTOJEWSKIEGO NA JĘZYKU POLSKI

Paweł Iwiński w artykule *Dostojewski we współczesnym świecie. Problem gatunku literackiego utworu Bracia Karamazow* słusznie zaznaczył, iż:

zainteresowanie twórczością Fiodora Dostojewskiego i niesłabnące spory wokół jego książek i idei wynikają stąd, że ten wspaniały pisarz w szczególnie jaskrawej formie przedstawił te wszystkie „przeklęte problemy” osobowości i społeczeństwa, które bez powodzenia próbowała rozstrzygnąć historia powszechna¹.

Popularność mistrza prozy psychologicznej utrwaliła się na Zachodzie w okresie międzywojennym². Moda na Dostojewskiego, na przykład w takich państwach Europy jak Francja, Niemcy, uczyniła go znanym w Polsce. Drugą przyczyną rozgłosu autora *Zbrodni i kary* za granicą było spotęgowanie zainteresowania samą Rosją, spowodowane Rewolucją Październikową i budową państwa socjalistycznego. Wzrost zapotrzebowania na piśmiennictwo rosyjskiego twórcy możemy wiązać także z konsekwencjami pierwszej wojny światowej³.

Przedmiotem niniejszej pracy jest problematyka tłumaczeń dzieła Fiodora Dostojewskiego *Bracia Karamazow* na język polski. W pierwszej kolejności poruszymy problem chronologiczny i genealogiczny tego utworu na polskim rynku książki, przedstawimy współczesnemu czytelnikowi aktualne publikacje *Braci Karamazow*, następnie na podstawie wybranych fragmentów przekładów zanalizujemy styl i język tłumaczy:

¹ P. Iwiński, *Dostojewski we współczesnym świecie. Problem gatunku literackiego utworu Bracia Karamazow*, [w:] *Fiodor Dostojewski w setną rocznicę śmierci*, pod. red. M. Bobran, Rzeszów 1985, s. 13.

² Por. L. Suchanek, *Fiodor Dostojewski w ocenie Cz. Miłosza*, [w:] *Fiodor Dostojewski w setną rocznicę śmierci*, pod. red. M. Bobran, Rzeszów 1985, s. 60.

³ Por. F. Sieliński, *Klasyki dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej*, Warszawa 1985, s. 139-141.

Barbary Beaupre⁴, Adama Pomorskiego⁵, Wacława Wireńskiego⁶, Aleksandra Wata⁷, i porównamy z oryginałem⁸.

Należy zaznaczyć, że będziemy powoływać się na badania i opracowania takich badaczy twórczości rosyjskiego pisarza jak Sielicki Francisek i Telesfor Poźniak.

Artykuł ten nie wyczerpuje tematu i nie zawiera kompletnych informacji, które nie zostały ostatecznie usystematyzowane i opracowane. Badanie stylistyczno-językowych rozwiązań translatorów opiera się na wyselekcjonowanych ustępach dzieła, nie stanowi całości, służy jedynie zobrazowaniu problemów tłumaczeń i przedstawieniu najbardziej trafnych rozwiązań.

Wśród badaczy twórczości Dostojewskiego istnieje wspólne spostrzeżenie, iż *Bracia Karamazow* to synteza całego dorobku autora. Jest to również „testamentary” wyraz historiozoficznych przekonań rosyjskiego pisarza w takiej mierze, w jakiej powieść może być odzwierciedleniem problemów przeżywanych przez współczesnych⁹. Powieściopisarz przedstawia kluczowe problemy ludzkości: społeczne, filozoficzne, moralne, nawiązuje je bezpośrednio do rzeczywistości i historii Rosji.

Pierwszą styczność z utworem *Bracia Karamazow* polskiemu czytelnikowi umożliwił tłumaczenie Józefa Relidzyńskiego *Legendy o Wielkim Inkwizytorze*. Fragment prozy autor przekładu przekształcił w poemat dramatyczny w dwóch częściach. Przeróbka sceniczna pod tytułem *Wielki Inkwizytor. Poemat dramatyczny w 2-ch obrazach. Przerobiony z odnośnego ustępu w powieści Dostojewskiego „Bracia Karamazow”*¹⁰ ukazała się 1907 roku.

W 1913 roku *Bracia Karamazow* zostali wydani w tłumaczeniu Barbary Beaupre. Translacja jednak nie stanowi całości – fragmenty tekstu były przekształcone i skrócone, opuszczono ważne części utworu, mię-

⁴ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. B. Beaupre, Warszawa 1913.

⁵ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2004.

⁶ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow. Powieść*, przeł. W. Wireński, Warszawa 1929.

⁷ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*, przeł. A. Wat, oprac. i popr. J. Smaga, Wrocław 1995, BN II, nr. 237.

⁸ F. Dostojewski, *Brat’ja Karamazovy*, [w:] *Polnoe sobranije sočinenij w 30-i tomach*, Leningrad 1972-1976, T. 14, T. 15.

⁹ J. Smaga, *Wstęp*, [w:] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, Wrocław 1995, BN II, nr. 237, s. XIII.

¹⁰ J. Relidzyński, *Wielki Inkwizytor. Poemat dramatyczny w 2-ch obrazach. Przerobiony z odnośnego ustępu w powieści Dostojewskiego „Bracia Karamazow*, Warszawa 1907.

dzy innymi opowieść Iwana o Wielkim Inkwizytorze. Rezygnację z tak istotnych komponentów dzieła wyjaśnia ich zawartość tematyczna, polityczna i kulturowa.

*Wielki Inkwizytor*¹¹ ukazał się ponownie w 1925 roku w przekładzie Przeława Smolika.

Dzięki twórczości Waława Wireńskiego utwór w 1929 roku doczekał się tłumaczenia całości, wydanie to zawiera także ilustracje wykonane przez Jadwigę Przeradzka. Edycja ta ponownie ukazała się w 2005 roku. W tej nowoczesnej wersji tekst został poprawiony zgodnie z dzisiejszymi zasadami interpunkcji, skorygowany został także styl i niektóre formy gramatyczne. Należy podkreślić, że zredagowane fragmenty mogą uprościć odbiór współczesnemu czytelnikowi, lecz pewne elementy pisowni należałoby pozostawić zgonie z pisownią Wireńskiego, który starał się przekazać swoistość stylu autora.

Translację Aleksandra Wata opublikowano ośmiokrotnie w 1928¹², 1959, 1970, 1978, 1984, w 1993 roku przekład ten został przejrany i zredagowany przez Zbigniewa Podgórcza, zaś w wydaniu dolnośląskim zamieszczone zostało posłowie Andrzeja Drawicza. *Bracia Karamazow* w pod redakcją Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich z opracowaniem Józefa Smagi ukazał się w 1995 roku. Z nowym tłumaczeniem w wykonaniu Adama Pomorskiego mogliśmy zapoznać się w 2004 roku, wydanie wznowiono w 2009 roku.

W samym pojęciu „tłumaczenie” z góry założone jest, iż jest to plon wtórny. Posiada on bowiem pewien pierwowzór, ku któremu zmierza i który naśladuje.

Zadaniem autora przekładu artystycznego jest nie tylko pokonanie barier językowych, ale także granic odrębnych kultur narodowych, literackich.

Koncepcję poetycką i odwzorowanie głównego sensu oryginału możemy wydedukować już na podstawie stylistyczno-językowych rozwiązań przy translacji tytułów dzieła i nazw rozdziałów¹³. Wybrane tytuły dzieła Fiodora Dostojewskiego umieściliśmy w tabeli 1, aby ułatwić czytelnikowi porównanie.

¹¹ P. S m o l i k, *Wielki Inkwizytor z powieści „Bracia Karamazowy”*, Kraków 1925.

¹² Autorce artykułu nie udało się dotrzeć do pozycji z 1928. Data wydania tego tłumaczenia jest wymieniona w opracowaniu Józefa Smagi. Zob. J. S m a g a, *Wstęp*, [w:] F. D o s t o j e w s k i, *Bracia Karamazow*, Wrocław 1995, BN II, nr. 237, s. CXIII.

¹³ E. B a l c e r z a n, *Poetyka przekładu artystycznego*, [w:] E. B a l c e r z a n, *Oprócz głosu. Szkice krytyczno literackie*, Poznań 1971, s. 236.

Tabela 1

	B. Beaupre	A. Pomorski	W. Wireński	A. Wat
cz. I, księga I, rozd. II	Autorka przekładu pominęła nazwę rozdziału	Pierwszego syna się pozbył	Edukacja pierwszego syna	Pozbycie się pierwszego syna
cz. I, księga II, rozd. I	Nieudane zebranie	Przybyli do klasztoru	Przyjazd do klasztoru	Przyjechali do monasteru
cz. I, księga III, rozd. IX	Informacja z rozdziału skrócona i zredukowana do innych ustępów dzieła	Lubieżnicy	Erotomani	Lubieżnicy

W rozdziale II pierwszej księgi został użyty czasownik „спровадить”. W semantycznym znaczeniu ten wyraz nadaje tytułowi charakter ironiczny, przedstawia niewłaściwe postępowanie bohatera. W języku polskim odpowiednikiem tego słowa jest czasownik zwrotny „pozbyć się”, lecz zastosowanie takiego wariantu nie prezentuje znaczenia tytułu w zupełności.

Adam Pomorski jako pierwszego członu wyrażenia użył liczebnika porządkowego w dopełniaczu liczby pojedynczej „pierwszego”, następnie rzeczownika w bierniku liczby pojedynczej „syna” i czasownika zwrotnego, gdzie zaimek zwrotny poprzedza czasownik „się pozbył”. W tłumaczeniu Aleksandra Wata pierwszym członem jest właśnie czasownik zwrotny „pozbycie się”, następnie liczebnik „pierwszego” i rzeczownik „syna”. Wireński sparafrazował ten tytuł na podstawie treści rozdziału.

W translacji Pomorskiego został dobrany właściwy szyk wyrazów, dzięki któremu „charakter” znaczenia tytułu został zachowany.

Rozdział księgi drugiej *Приехали в монастырь* w tłumaczeniu Barbary Beaupre został sparafrazowany na podstawie treści ustępu (zob. tabela I). Wat dla określenia prawosławnego klasztoru pozostawił zgodnie z oryginałem wyraz „monaster¹⁴”, Wireński i Pomorski użyli słowa „klasztor”. Tłumaczenie tytułu Aleksandra Wata daje pewne przywile-

¹⁴ *Monaster* czyli kościół prawosławny.

je odbiorcy, ponieważ przybliży realia kulturowe fabuły powieści, a także samego autora.

Wacław Wireński rozdział IX księgi III *Сладострастнику* przetłumaczył jako *Erotomani*. Dla całkowitego zrozumienia znaczenia tytułu rozdziału, należy przedstawić konstrukcję gramatyczną tego słowa.

W języku rosyjskim wyraz „сладострастник” jest zrostem, składającym się z następujących elementów struktury składniowej: przymiotnika „сладкий” czyli „słodki” i rzeczownika „страстник”. Słowo „страстник” jest utworzone od rzeczownika „страсть”, który w języku polskim możemy przetłumaczyć jako „namiętność”. Sam wyraz „сладострастник” określa osobę, posiadającą silne pragnienie zaspokojenia zmysłowego popędu, może także określać cechę charakteru lub stan emocjonalny.

Znaczenie językowego wyrażenia „erotoman” przedstawimy na podstawie definicji *Słownika języka polskiego PWN*. Erotoman w dziedzinie psychologii charakteryzuje człowieka o chorobliwie wzmożonej pobudliwości płciowej lub chorobliwym zainteresowaniu dziedziną stosunków płciowych. W znaczeniu potocznym jest odpowiednikiem rzeczownika „kobięciarz”¹⁵.

W tym wypadku w języku polskim najbardziej trafnym odpowiednikiem dla wyrazu „сладострастник” jest rzeczownik „lubieżnik” czyli zmysłowy, namiętny, a także rozpustny¹⁶. Takie rozwiązanie odpowiada semantycznemu nacechowaniu wyrazu, a także zgadza się z zamiarem i stylem piśmiennictwa autora.

Należy także przedstawić problematykę translacji samego tytułu powieści. Najpierw w publicystyce od roku 1879, Eugeniusz Borakowski pisze o dziele *Bracia Karamazowy*. Dwa lata później Adam Pług *Bracia Karamazowy* tłumaczy przez *Bracia Karamazowowie*. Dopiero tłumaczenie Barbary Beaupre wprowadza wersję tytułu, która przyjmie się na stałe w polskiej tradycji i recepcji literackiej Fiodora Dostojewskiego. Autorka przekładu przyjęła formę mianownika liczby pojedynczej – Karamazow, co nie jest zgodne z polskimi zasadami gramatyki, ponieważ człon określający, wskazuje na konieczność użycia mianownika liczby mnogiej¹⁷.

¹⁵ Por. *Słownik języka polskiego PWN*, pod. red. S. Dubisza, Warszawa 2006, s. 705.

¹⁶ Por. *Słownik etymologiczny języka polskiego*, pod. red. B. Górska, Kraków 2005, s. 291.

¹⁷ Por. T. P o ź n i a k, *O pierwszych polskich przekładach powieści Dostojewskiego*, Warszawa 1958, s. 131.

W dalszej części niniejszej pracy na podstawie wybranego fragmentu powieści Fiodora Dostojewskiego zostaną przedstawione językowe i stylistyczne rozwiązania tłumaczy. Ze względu na przeróbkę licznych fragmentów w tłumaczeniu Barbary Beaupre, do analizy został wybrany początek utworu, występuje on we wszystkich czterech przekładach, na podstawie tego fragmentu możemy prześledzić i zauważyć czy translacje utrzymują indywidualną tożsamość dzieła, a także język i swoistość stylu autora.

Powieść *Bracia Karamazow* w tłumaczeniu Barbary Beaupre została wydana w sześciu częściach. Oryginał zaś składa się z czterech części podzielonych na księgi i rozdziały.

Tekst translacji został znacznie zredukowany i skrócony o elementy kompozycyjne, struktura stylistyczna utworu została pozbawiona skomplikowanej i rozbudowanej składni Fiodora Dostojewskiego. Należy zauważyć, że strategia autorki przekładu z jednej strony miała charakter subiektywny. Intencją tłumaczki, jak pisze Telesfor Poźniak¹⁸ było „skondensowanie” zbyt „gadatliwego” stylu powieściopisarza. Z drugiej strony celem było zatuszowanie antykatolickiej filozofii i negatywnego stosunku pisarza do Polaków¹⁹. Takie rozwiązania znacznie zmieniły początkową intencję dzieła.

Aleksy Fedorowicz Karamazow był trzecim synem właściciela ziemskiego, Fedora Pawłowicza Karamazowa, którego tragiczna i tajemnicza śmierć narobiła w swoim czasie wiele hałasu.

Ziemiannin ów (jak go powszechnie nazywano, mimo, że całe prawie życie spędził poza obrębem swych ziemskich posiadłości) był to szczególny, jakkolwiek dość często zdarzający się typ człowieka. Obok lichego charakteru i rozpustnych skłonności, dawał się być zupełnie pozbawiony zdrowego rozsądku, był, jak to mówią, „narwany”, z tych jednak narwanych, którzy umieję wybornie prowadzić własne interesy majątkowe, ale też tylko te. I tak na przykład, rozpoczynając od bardzo małego, jako właściciel drobnego kawałka ziemi, prowadził życie hulawcze, żywiąc się przytem przeważnie po cudzych domach, a w chwili śmierci znaleziono przy nim przeszło sto tysięcy gotówki. Z tem wszystkim służył on w okolicy jako zupełnie zarywany półgłówek, trzeba tu jednak dodać, że większej części swych szaleństw dokonał niezmiernie rozumnie i chytrze, a narwanie jego miało pewne specjalne, czyste narodowe cechy²⁰.

¹⁸ *Ibidem*, s. 131.

¹⁹ Adam Pomorski w wywiadzie z Grzegorzem Przebindą przedstawia stereotypowy problem antypolskości u Dostojewskiego, zaznacza, że często dzieła tego pisarza są czytane poza kontekstem historycznym i politycznym, co może prowadzić do nieporozumień w tej kwestii. Zob. G. Jankowicz, *Czas na rewizję. Rozmawiają: Adam Pomorski i Grzegorz Przebinda*, „Magazyn Literacki” 2010, nr 7, s. 8-11.

²⁰ F. Dostojewski, *Bracia Karmazow*, przeł. B. Beaupre, Warszawa 1913, cz. 1, s. 3.

Na początku utworu Barbara Beaupre nie uwzględnia informacji o czasie i istocie śmierci Fiodora Pawłowicza Karamazowa. Pomija także bezpośredni zwrot narratora do odbiorcy, gdzie pisarz sygnalizuje, że niektóre szczegóły śmierci bohatera przedstawi w stosownym miejscu, a w danej chwili ma zamiar przybliżyć czytelnikowi postać tego ziemianina.

Fiodor Pawłowicz został scharakteryzowany przez autora jako osoba postępująca lekkomyślnie, sprzecznie ze zdrowym rozsądkiem, polegająca na losowym przypadku. Do przedstawienia tych cech pisarz użył takich przymiotników jak „бестолковый” czyli „bezmyślny” i „сумасброд” czyli na przykład „obłąkaniec”. W tłumaczeniu mamy do czynienia z parafrazą tych przymiotników. Wyrażenie „zdawał się być zupełnie pozbawiony zdrowego rozsądku, był, jak to mówią, narwany” w oryginale jest oddane za pomocą jednego słowa. Aleksander Wat przetłumaczył wyżej przedstawione określenia jako „zbzikowany” i „wartogłówek²¹” Pomorski użył następujących odpowiedników w języku polskim „pomyłony”, „pomylenie”, i „bęcwał²²”.

Dostojewski zaznaczył także, że jego bohater posiada cechy osobliwe, narodowe. Barbara Beaupre uwydatnia, iż to są cechy „czysto narodowe”, co nie jest zgodne z oryginałem.

Autorka przekładu także nie uwzględniła informacji, że przy owym ziemianinie w chwili śmierci znaleziono sto tysięcy rubli, pisze jedynie o „stu tysięcy gotówki”. W tym wypadku czytelnik ponownie zostaje pozbawiony elementów, które przybliżają treść dzieła pod względem kulturowym.

Tłumaczenie Wacława Wireńskiego pod względem stylistyczno-językowym dąży do odwzorowania oryginału.

Należy tutaj wspomnieć problematykę przekładu imion własnych. W swojej translacji Barbara Beaupre rosyjskie imiona polonizuje nie konsekwentnie, gdy nie są zbliżone brzmieniem do odpowiednika polskiego zachowują postać rodzimą²³, widzimy to także na podstawie wyżej przedstawionego fragmentu. W translacji Wireńskiego problem ten zostaje poprawiony.

Aleksy Fiodorowicz Karamazow był trzecim synem obywatela naszego powiatu Fiodora Pawłowicza, wslawionego swą tragiczną i niewyjaśnioną śmiercią, przed trzynastu laty, o czym wspomnę jeszcze. Teraz wspomnę tylko, że był to dziwny, częsty

²¹ Zob. poniżej fragment tłumaczenia A. Wata.

²² Zob. poniżej fragment tłumaczenia A. Pomorskiego.

²³ T. P o Ź n i a k, *op. cit.*, s. 133.

zresztą typ człowieka rozpustnego i nikczemnego, jednocześnie zaś pozbawionego rozsądku, co nie przeszkadzało mu doskonale chodzić koło swych majątkowych interesów – i tylko majątkowych. Zaczął od nędzy prawie: wylizywał półmiski u bogatszych obywateli, wykazywał skłonności do pieczeniarnstwa, gdy zaś umierał, okazało się, że zostawił do stu tysięcy rubli brzęczącej monety; jednocześnie przecież całe życie pozostał jednym z najbezdumniejszych hultajów w powiecie. Powtarzam: nie jest to dowodem głupoty; większość podobnych ludzi wykazuje sporo rozumu i sprytu – a i brak rozsądku, jakiś osobliwy, swojski²⁴.

Negatywne cechy charakteru bohatera – wykorzystywanie innych, próżniactwo, zostały odzwierciedlone także na podstawie związków frazeologicznych.

Autor tego przekładu sparafrazował wyrażenia w języku rosyjskim w następujący sposób: ziemianin ów „wylizywał półmiski u bogatszych obywateli”, „wykazywał skłonności do pieczeniarnstwa”.

W tym wypadku można było uniknąć takiej modyfikacji oryginału. Dla porównania przedstawimy rozwiązania innych tłumaczy. W translacji Wata Karamazow „jadał po cudzych domach”, „kroił na rezydenta”, w przekładzie Adama Pomorskiego „trzymał się cudzego stołu”, „kroił na pieczeniarnia”. W oryginale nie zamieszczono informacji o bogactwach obywatelach.

Wireński opuścił przymiotnik, który określa cechy charakteru postaci jako narodowe, zestawia tę własność z wyrazem „swojski”.

Przy opisie majątku Fiodora Pawłowicza tłumacz zaznacza, że pozostawił ten obywatel „do stu tysięcy rubli brzęczącej monety”, kiedy w oryginale chodziło o pozostawienie „do stu tysięcy rubli w gotówce”.

Tłumaczenie Aleksandra Wata i Adama Pomorskiego odwzorowują oryginał pod względem rozbudowanej składni Fiodora Dostojewskiego, stylu języka i myślenia autora, a także budują odpowiednią konstrukcję wyobrażeń u odbiorcy.

Jednak każdy z tych translatorów zastosował nieco inne rozwiązania filologiczne, co także sprowadza do odmiennego nacechowania semantycznego utworu, prześledzić to możemy na podstawie następujących fragmentów:

Tłumaczenie Aleksandra Wata:

Aleksy Fiodorowicz Karamazow był trzecim z kolei synem ziemianina z naszego powiatu, Fiodora Pawłowicza Karamazowa, którego tragiczny i niewyjaśniony zgon był w swoim czasie, czyli dokładnie trzydzieści lat temu, szeroko omawiany (i dziś jeszcze wspomina się u nas o tym); do tej sprawy wróć

²⁴ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow. Powieść*, przeł. W. Wireński, Warszawa 1929, T. 1, s. 3.

jeszcze w stosownym miejscu, a teraz powiem o tym „ziemianinie” (jak go u nas nazywano, mimo że większa część życia spędził poza swym majątkiem) tylko tyle, że był to dziwny typ, dość zresztą rozpowszechniony, typ człowieka nie tylko wyuzdanego i nikczemnego, ale w dodatku zbzikowanego. Należał jednak do tego rodzaju zbzikowanych półglówków, którzy doskonale umieją obrabiać swoje interesiki majątkowe i nic ponadto ich nie zajmuje. Fiodor Pawłowicz zaczął na przykład od niczego, mająteczek miał maleńki, jadał po cudzych domach, kroił na rezydenta a tymczasem zaraz po jego śmierci okazało się, że posiadał w gotówce około stu tysięcy rubli. Był przy tym w ciągu całego swego życia jednym z najbardziej postrzelonych wartogłówów w całym powiecie. Powtarzam: to nie była bynajmniej głupota; większość tych półglówków jest dość rozumna i chytra; to był brak rozsądku, i to jakiś osobliwy, narodowy²⁵.

Tłumaczenie Adama Pomorskiego:

Aleksej Fiodorowicz Karamazow był trzecim synem obywatela ziemskiego naszego powiatu Fiodora Pawłowicza Karamazowa, tak swego czasu sławnego (a i dziś jeszcze u nas wspominanego) za sprawą tragicznej a zagadkowej śmierci, która zabrała go dokładnie trzydzieści lat temu i o której opowiem w stosownym miejscu. Teraz zaś rzec mogę o tym „dziedzicu” (jak go u nas nazywano, chociaż przez całe życie prawie nie mieszkał w swym majątku) tylko tyle, że typ to był dziwny, a spotykany jednakowoż wcale często, a mianowicie typ człowieka nie dość, że podłego i występnego, ale też pomyłonego – z takiego jednakowoż rodzaju pomyśleńców, co świetnie potrafią załatwić swoje interesiki finansowe i na tym koniec. Fiodor Pawłowicz na ten przykład zaczynał niemal z niczym, ziemi posiadał co kot napłakał, trzymał się cudzego stołu, kroił na pieczeniara, a tymczasem w chwili zgonu, jak się okazało w samej gotówce miał ze sto tysięcy rubli. A przy tym przez całe życie pozostawał jednym z najpomyśleńszych bęcwałów w calutkim naszym powiecie. Powtarzam: to nie głupota – większość tych bęcwałów jest całkiem sprytna i rozgarnięta – ale właśnie bzik i to jakiegoś szczególnego, czysto narodowego charakteru²⁶.

Aleksander Wat śmierć Fiodora Pawłowicza Karamazowa określił w swym przekładzie jako tragiczną i niewyjaśnioną. W oryginale do charakterystyki tego zjawiska został użyty przymiotnik „темный”, co w tłumaczeniu na język polski może oznaczać mroczny, ponury. W semantycznym znaczeniu to pojęcie ma charakter tajemniczy. Adam Pomorski trafnie odwzorowuje to nacechowanie za pomocą przymiotnika „zagadkowy”.

Użycie przez Pomorskiego słów przestarzałych, na przykład spójnika „jednakowoż”, słów książkowych, na przykład czasownika „rzec”, spójnika „zaś” nadaje tekstowi dynamiczność, przedstawia czytelnikowi jeszcze w większym stopniu charakter stylu rosyjskiego powieściopisarza i epoki.

²⁵ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*, przeł. A. Wat, oprac. i popr. J. Smaga, Wrocław 1995, T. 1, s. 7.

²⁶ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 2004, T. 1, s. 11.

Autor przekładu wydania dzieła *Bracia Karamazow* z 2004 roku wyeliminował zbyteczną inwersję słów i substytucję.

Na podstawie przywołanych przykładów w tej pracy widzimy, że tłumaczenia utworu z języka wyjściowego na język docelowy jest wypowiedzą jedną z wielu możliwych, charakteryzuje się powtarzalnością, wielokrotnością. Odbiorca nie znający języka oryginału często skazany jest na niewłaściwe postępowanie tłumaczy: skondensowanie utworu, błędne oddanie realiów, stylu autora, ingerencje pod względem kulturowym.

Pierwsze tłumaczenia utworów Fiodora Dostojewskiego na język polski przypadają na epokę modernizmu. Podsumowując przedstawioną informację w tym artykule, a także odwołując się do badań literaturoznawców, o których już wspominaliśmy, możemy stwierdzić, iż polski czytelnik na początkowym etapie poznawania twórczości rosyjskiego pisarza nie miał dostępu do właściwych i jakościowych przekładów. Odbiorca, więc, nie mógł w pełni poznać twórczości tego autora. Sytuacja ta zmieniła się w dwudziestoleciu międzywojennym, które wzbogaciło polską kulturę literacką o nowe tłumaczenia dzieł autora *Braci Karamazowych*²⁷. Translacja mistrza prozy psychologicznej wymaga odpowiednich umiejętności i talentu, dlatego „odkrycie” powieści tego autora przebiegało krok po kroku – od tłumaczeń fragmentarycznych i przeciętnych do przekładów doskonale odzwierciedlających twórczość Dostojewskiego.

OUTLINE OF THE TRANSLATIONS OF THE NOVEL *BROTHERS KARAMAZOV* BY FYODOR DOSTOEVSKY IN POLISH

S u m m a r y

The most important purpose of the article is familiarizing reader with the translations of the novel *The Brothers Karamazov* by Fyodor Dostoevsky in Polish. Text author introduces information about current publications of this novel translations in Polish language. The issues are based on the comparison and analysis of translators solution in the stylistic and linguistic questions. Article also presents chronological and genealogical issues of the novel in Poland. This article does not provide complete information, it illustrates only main theme.

²⁷ Por. T. Późniak, *op. cit.*, s. 136.

SZYMON MAKUCH
Uniwersytet Wrocławski

MŁODOŚĆ BEZ MŁODOŚCI? LITERACKI MOTYW ODMŁADZANIA STARCÓW

Starość stanowi nie od dzisiaj źródło licznych refleksji, czego świadectwem jest bogactwo prac jej dotyczących z różnych dziedzin, poczynawszy od psychologii, a skończywszy na literaturoznawstwie. Philippe Ariès już w 1983 r. pisał: "Teraz będzie wiele prac na temat starych ludzi: już je rozpoczęto. I sądzę, że jeśli ktoś wkroczy na ten ugó, pójdzie za nim uniwersytecki kombajn i wkrótce powstanie cała biblioteka dzieł o starości"¹. Niewątpliwie francuski badacz miał rację, gdyż piśmiennictwo nt. problematyki starości jest obecnie bardzo bogate².

Tematem niniejszego artykułu jest refleksja na temat koncepcji odmładzania ludzi starych w wybranych dziełach literackich z różnych okresów. Z punktu widzenia nauki procesy takie są wciąż nierealne, stąd też omawiana tematyka rozpatrywana być musi w kategoriach fantastyki. Jednocześnie marzenie o odmładzaniu stanowi dość ważny element kultury ludzkiej, której jednym z głównych dążeń jest przewyżczenie procesów starzenia, a także samej śmierci. W niniejszym artykule szczególna uwaga zostanie zwrócona na obraz starości, odzyskanej młodości, a także konsekwencje, jakie wynikały z tego dla bohaterów literackich.

MITYCZNE KONCEPCJE ODMŁADZANIA STARCÓW

Koncepcja odmładzania ludzi zbliżających się do śmierci nie jest, wbrew pozorom, dziełem człowieka współczesnego. W pierwotnych wyobrażeniach wielu ludów u zarania dziejów śmierć nie istniała, wystarczało zaś jedynie zmieniać starą skórę na młodą. Wierzenia takie spo-

¹ Cyt. za: G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995, s. 15.

² Wystarczy wspomnieć, że polskie katalogi bibliograficzne przy wyszukiwaniu hasła przedmiotowego „starość” wskazują od kilkudziesięciu do nawet kilkuset pozycji z samego krajowego rynku wydawniczego.

tkać można m.in. u afrykańskiego ludu Nupe³, Melanezyjczyków z wyspy Banksa⁴, ludów z Wysp Admiralicji⁵, a także Japonii⁶.

Ogólny schemat powyższych historii zakładał, że człowiek pierwotny w wyniku daru bóstw mógł jako starzec zmieniać skórę, co pozwalało mu odmłodzić swoje ciało i wydłużać regularnie życie. Czynność ta była dostępna dla wszystkich i nie stanowiła wyróżnienia, lecz naturalny element egzystencji. Oczywiście w każdym przypadku została utracona w wyniku pechowego zrzędzenia losu, nieodpowiedzialnych zachowań lub innych czynników, które sprowadziły na ludzkość śmierć. Krótko mówiąc, w mitach dawnych mieszkańców różnych regionów świata porządek rzeczywistości dopuszczał możliwość odmładzania ludzi, których dopadała starość. Wyobrażenie o „młodym starcu” stanowi więc ważny element kultury.

PROCES STARZENIA – KONIECZNOŚĆ, CZY TYLKO ODWRACALNA CHOROBA?

Ludzkość nie wynalazła jeszcze lekarstwa na starzenie, niemniej jednak w refleksjach filozofów, lekarzy czy naukowców niejednokrotnie podważano konieczność tego procesu. Już Kartezjusz był przekonany, że rozwój medycyny może spowodować wydłużenie życia do kilkuset lat⁷. Myśli tego rodzaju rozwijały się w ostatnim czasie szczególnie mocno i wydaje się, że coraz częściej przyjmowane jest założenie, że nie ma chorób śmiertelnych, lecz jedynie takie, których na razie nie sposób

³ Według ich legendy ludzie, żółwie i kamienie zostali pierwotnie stworzeni jako wieczni i jednocześnie bezpłodni. Pierwsze dwie grupy wyblagały jednak na bóstwach możliwość posiadania potomstwa w zamian za dar odmładzania. F. M. Rosiński, *Stosunek społeczeństw pierwotnych do śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka. Materiały IV Krajowej Konferencji TANATOS 2000 zorganizowanej przez Wrocławskie Towarzystwo Naukowe w Karpaczu w dniach 15-18 listopada 2000 r.*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 2000, s. 210.

⁴ W tym micie ludzie także zmieniali skóry, lecz pewnego razu dziecko nie poznało staruszki, która wróciła odmłodzona, przez co zaprzestano tych praktyk. J. G. Frazer, *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead*, vol. 1, *The belief among the aborigines of Australia, the Torres Straits Islands, New Guinea and Melanesia*, London 1913, s. 71.

⁵ W tej historii również zaprzestano zmian skóry z powodu dostrzeżenia matki przez synów. Tamże, s. 71-72.

⁶ Według jednej z legend ludzie co roku zmieniali skórę poprzez oblewanie się wodami odmładzania w noc przed Nowym Rokiem. M. Waid a, *Symbolisms of the Moon and the Waters of Immortality*, "History of Religions" 1977, vol. 16, no. 4, s. 410.

⁷ R. Descartes, *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, tłum. A. Bednarczyk, Warszawa 1989, s. 79-80.

uleczyć⁸. Większość spośród badaczy jest już więc skłonna przyjąć tezę o nieistnieniu pewnych biologicznych zegarów, które na końcowych etapach życia uruchamiają nieodwracalne procesy autodestrukcji⁹.

W dwudziestowiecznej refleksji nad starością często dochodzą do głosu poglądy o możliwości zapobiegania starości i śmierci. Według niektórych starzenie zostanie być może wyeliminowane już około 2100 roku¹⁰, niektórzy przybliżają ten moment jeszcze bardziej – na rok 2045¹¹. Na całym świecie funkcjonuje dziś wiele organizacji, których podstawowym dążeniem jest odkrycie możliwości wydłużenia życia i ewentualne osiągnięcie przez człowieka nieśmiertelności (np. fundacja SENS czy fundacja Matuzalema).

Jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o to, czy możliwe będzie w niedługim czasie zatrzymanie procesów starzenia, nie ma. Wydaje się jednak, że swoista cywilizacyjna wojna ze starością i śmiercią nie zostanie porzucona aż do momentu osiągnięcia celu, jakim będzie znaczące przedłużenie ludzkiej egzystencji.

LITERACKIE OBRAZY ODMŁODZONYCH STARCÓW

Jak pisał Louis-Vincent Thomas, literatura *na swój niepowtarzalny sposób tłumaczy odwieczne obsesje i fantazmaty człowieka*¹². W związku z tym pisarstwo jest bezpośrednim lub utajonym wyrazem strachu przed śmiercią, a jednocześnie bronią w walce z tym strachem. Nie można zaprzeczyć, że pojawiło się dotąd wiele dzieł literackich, w których ukazano wątki odmładzania¹³. Zaznaczyć należy, że proces tego rodzaju przeprowadzony na osobach w późnym wieku ma całkiem inne konsekwencje niż ta sama czynność wobec młodego człowieka. Zasadnicza różnica wiąże się tutaj z doświadczeniem życiowym i ze świa-

⁸ I. Ziemiński, *Metafizyka śmierci*, Kraków 2010, s. 15.

⁹ A. Ziemiński, *Wieczne życie czy śmierć na raty?*, „Nowa Fantastyka” 2006, nr 8, s. 7.

¹⁰ L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 155.

¹¹ Na ten rok ogłosił prognozę osiągnięcia nieśmiertelności amerykański futurolog Ray Kurzweil. Zob. L. Grossman, 2045. *The Year Man Becomes Immortal*, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2048299,00.html>, dostęp 20 października 2011 r.

¹² L.-V. Thomas, *Tworzenie tanatologii*, przeł. M. L. Kalinowski, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, wyd. 2, Gdańsk 2010, s. 14.

¹³ Wśród klasycznych przykładów podać można choćby Fausta, wypijającego przyrzadzony przez czarownicę eliksir czy też odmładzającego się w niektórych wersjach legendy Żyda Wiecznego Tułacza. Na polskim gruncie wątek magicznego odmłodzenia pojawia się w legendzie o czarnoksiężniku Twardowskim i jej niektórych literackich realizacjach.

domością starości czy zbliżającej się śmierci, która raczej nie towarzyszy jeszcze ludziom młodym¹⁴.

Przypadki nagłego odmłodzenia w interesujący sposób przedstawił m.in. Antoni Lange w *Babuni*¹⁵, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w *Kochanku Sybilli Thompson*¹⁶ czy Mircea Eliade w *Młodości stulatka*¹⁷. Dzieła te różni wiele, począwszy od gatunków literackich, a skończywszy na czasie powstania. Stanowią one jednak szczególnie interesujące przykłady koncepcji przywrócenia młodości, którym warto się bliżej przyjrzeć.

Urodzony prawdopodobnie w 1861 r. Antoni Lange to twórca z kręgu pierwszego pokolenia Młodej Polski. Jednocześnie uważa się go za autora, który nie działał w obrębie głównych nurtów modernizmu i traktowany był dość marginalnie¹⁸. W 1912 wydał on zbiór opowiadań *W czwartym wymiarze*¹⁹. Pisarz był wielkim erudytą, operującym wieloma językami, czego świadectwem są liczne przekłady, jakie ma w swoim dorobku²⁰. Sam zbiór opowiadań fantastycznych nie cieszył się podobno zbyt wielkim zainteresowaniem²¹. Mimo to już w latach 20. pojawiło się kolejne wydanie.

Z punktu widzenia niniejszej analizy najważniejszym spośród zawartych w tomie utworów jest *Babunia*, czyli opowieść o kobiecie, która nagle zaczęła młodnieć. Warto w tym miejscu odnieść się do napisanej przez Langego przedmowy do wydania drugiego, w której stwierdza on:

I tak nowela pt. „Babunia” – jest antycypacją doświadczeń Steinacha, Woronowa, Jaworskiego i wszystkich prób rzeczywistego odmłodzenia organizmów zgrzybiałych i wyczerpanych najgorszą chorobą – chorobą starości²².

Rzeczywiście w okresie dwudziestolecia międzywojennego popularnym tematem stały się eksperymenty, zmierzające do przywracania lu-

¹⁴ Inaczej działało to w świecie przedstawionym przytaczanych wcześniej dawnych mitów – tam bowiem ludzie starzeli się ze świadomością, iż czeka ich odmłodzenie.

¹⁵ A. Lange, *Babunia*, [w:] tegoż, *W czwartym wymiarze. Opowiadania fantastyczne*, Kraków 2003, s. 11-23.

¹⁶ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Kochanek Sybilli Thompson. Fantazja przyszłości w trzech aktach*, [w:] tejże, *Dramaty*, t. I, zebrała i oprac. A. Bolcka, wstępem opatr. S. Treugutt, Warszawa 1986, s. 113-193.

¹⁷ M. Eliade, *Młodość stulatka*, przeł. i posłowiem opatr. I. Kania, Warszawa 2008.

¹⁸ P. Wojciechowski, *Logos, byt, harmonia. Antoniego Langego czytanie kultury*, Lublin 2010, s. 19.

¹⁹ Drugie wydanie pojawiło się w 1924 r., a trzecie w 2003.

²⁰ Zob. A. Lange, *Przekłady z poetów obcych*, cz. 1-2, Warszawa 1899.

²¹ P. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 170.

²² A. Lange, *Przedmowa do wydania drugiego*, [w:] tegoż, *W czwartym...*, s. 5.

dziom młodości. Szczególnie doktor Siergiej Woronow, którego metody polegały na przeszczepianiu gruczołów małp ludziom, był w tamtym okresie popularną postacią, choć niekoniecznie stawianą w pozytywnym świetle²³. Niewykluczone, że badania tego rodzaju stały się potem inspiracją dla Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, która *Kochanka Sybilli Thompson* stworzyła w 1926 r.

W *Babuni* Lange od pierwszego zdania wprowadza pewne niespotykane zjawiska, umieszczając akcję w paździenniku, który miał być tak ciepły, że drzewa w ogrodach, kwiaty i inne rośliny ponownie zakwitły. Odradzająca się przyroda wzbudza refleksje w bohaterkach opowiadania, które zaczynają marzyć o drugiej wiosnie również w życiu człowieka.

Istotnym elementem opowiadania jest też wypowiedź doktora M., który mówi o swoim pragnieniu odkrycia eliksiru młodości. Stwierdza ponadto, że jego zdaniem starzenie i śmierć ludzi nie są niezbędnymi warunkami egzystencji. Dywaguje również o możliwości istnienia planet, których mieszkańcy żyją w wieloletniej młodości albo odmładzają się tak jak rośliny. Doktor M. przypomina też, że w dawnych podaniach jest mowa o ludziach, żyjących kilkaset lat. Przypomina też legendę z wysp Polinezji, w której mowa o pochodzeniu śmierci – ludzie odmładzali się tam po przekroczeniu 50. roku życia, ale pewnego razu syn nie poznał matki, przez co ta poprosiła Boga o przywrócenie starości²⁴.

Odmłodzenie jako zjawisko nie jest negowane przez doktora M., który opowiada, że zdarzają się sytuacje, kiedy osoby stare odzyskują młodość. Medycyna skrzętnie zaś notuje takie przypadki, ale nie potrafi ich wyjaśnić. Historia babuni stanowi w tym przypadku przejaw kompozycji szkatułkowej, bowiem to opowiadanie w opowiadaniu jest narracją prowadzoną przez lekarza w trakcie spotkania z innymi osobami²⁵.

²³ Zob. *Ludzie-olbrzymy o wspaniałym mózgu*, „Rodzina Pałucka. Bezpłatny dwutygodniowy dodatek do »Pałuczana«” 1930, nr 14; *Medice, cura te ipsum! Woronow odmładza samego siebie*, „Rozwój” 1927, nr 262 (w artykule tym stwierdzono, iż metody dra Woronowa w części środowisk dały mu sławę geniusza, a w innych – rolę szarlatana); *Woronow odmładza się... w Karlsbadzie*, „Głos Poranny” 1936, nr 260, s. 5; *Fizyczna młodość nie wraca... „Odmładzam tylko duchowo” mówi dr.(!) Woronow*, „Dziennik Białostocki” 1928, nr 349; *O przedłużeniu życia. Sergiusz Woronow – czarodziej z Chateau Grimaldi*, „Nowy Głos” 1938, nr 15, s. 6.

²⁴ A. Lange, *Babunia...*, s. 13. W tym fragmencie widać wpływ erudycji Langego, który znał kilkanaście języków, przy pomocy których poznawał dawne wierzenia i legendy. Podobne historie odnotował m.in. Frazer w 1913 r. Zob. J. G. Frazer, *op. cit.*, s. 69 i nast.

²⁵ Jak pisał Głowiński, jest to typowy chwyt stosowany w powieściach młodopolskich, w których retrospekcje zwykle należą do bohaterów, nie podlegając przy tym weryfikacji. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 143.

Wydarzenia związane z cudownym odmłodzeniem rozgrywały się w 1890 r., kiedy tytułowa 91-letnia babunia była śmiertelnie chora i wszyscy spodziewali się jej rychłego zgonu. Bohaterka wiele cierpiała i, co ważne, miała już świadomość, że jej życie zbliża się do końca, z czym wyraźnie się godziła. Po kilku dniach nastąpiły zmiany, a na ciele staruszki pojawiły się jasne, twarde plamy. Jej samopoczucie poprawiło się, siwe włosy wypadły, a na ich miejscu wyrosły nowe, w jamie ustnej na powrót wyrosły zaś zęby. Kilka dni odpoczynku doprowadziło ciało babuni do odmłodzenia. Doktor M., obserwujący ten niespotykany proces, stwierdził, że doszło do zjawiska, w którym „mikroby życiodawcze unicestwiły całą złośliwą potęgę 37 miliardów mikrobów chorobotwórczych i śmiertcionośnych, unicestwiły [...] chorobę zwaną: starość”²⁶. Całość trwała kilka tygodni, a ostateczny efekt to ciało przemienione w czarującą dziewiętnastolatkę Klementynę.

Należy wyraźnie zaznaczyć, że czynnikiem sprawczym cudownego zjawiska stała się choroba, a nie konkretne medyczne działania naukowców lub paranaukowców²⁷. Nieznany jest racjonalny powód tak diametralnych zmian w organizmie, choć doktor M. sugeruje, iż czynnikiem mogła być psychika babuni, utajona energia jej czystej, harmonijnej duszy, panującej nad organizmem²⁸.

Narrator wyraźnie podkreśla, że wraz z odrodzeniem ciała nie nastąpiło cofnięcie poziomu rozwoju umysłu, a więc mentalnie bohaterka wciąż była doświadczoną kobietą, której jednak nierzadko mieszały się rzeczywistości – czasem myślała, że jest z powrotem w roku 1818, kiedy rzeczywiście była nastolatką. Świadomość jednoczesnej starości i młodości powodowała konsternację, niemniej jednak fakt odzyskania energii witalnej, za czym poszła eksplozja radości. Jednocześnie kobieta przyznaje, że osiągnęła wyjątkowy stan, w którym ma ciało nastolatki, ale nie jest już tak głupia jak wtedy i zrozumiała wiele dawnych błędów.

Wypada podkreślić, że cudowne odmłodzenie nie było ukrywane, lecz wręcz przeciwnie – mówiono o tym bardzo dużo, przybywały tłumy, pragnące odwiedzić dawną staruszkę. Można zaryzykować stwierdzenie, iż stała się gwiazdą, a dodatkowo spełnieniem emocjonalnym stało się dla niej gorące uczucie miłości z doktorem M. Romans pary bohaterów trwał ledwie około miesiąca, bowiem Klementyna zmarła z po-

²⁶ A. Lange, *Babunia...*, s. 18-19.

²⁷ M. Kurkiewicz, *Antoniego Langego peregrynacje „W czwartym wymiarze”*, [w:] *Z problematyki krótkich form narracyjnych. Nowela młodopolska*, studia pod red. H. Ratusznej, Toruń 2006, s. 163.

²⁸ A. Lange, *Babunia...*, s. 19.

wodu udaru sercowego, który spowodować miał nadmiar życia i radości. Stało się to niespodziewanie, podczas wieczornego posiłku. Doktor M. odczuwał winę z powodu tego zdarzenia, gdyż, jak sam przyznał, powinien przewidzieć jako lekarz to, że nadmiar energii życiowej jest wielkim zagrożeniem.

Historia babuni, zawdzięczającej nadzwyczajnemu zjawisku odmłodzenie, kończy się smutno, gdyż bohaterka cieszy się powrotem do dawnych czasu jedynie przez kilka tygodni. Całość okazała się zatem jedynie chwilowym kaprysem natury²⁹. Mimo to osiąga wówczas gigantyczny poziom szczęścia i podniecenia, jakiego nigdy wcześniej nie uzyskała. Dla osiągnięcia pełni szczęścia konieczne było zatem posiadanie z jednej strony doświadczenia wielu lat życia, a z drugiej – sił życiowych i witalności młodzieńca.

Lange w swojej koncepcji przywrócenia ciała młodości nie odpowiada na pytanie, jak osiągnąć ów stan, lecz przedstawia wyłącznie jego konsekwencje, które doprowadzają, co prawda, do tragicznego końca, ale jednocześnie pozwalają na przeżycie wielu chwil szalonej radości, spełnienia marzeń. Babunia mogła cieszyć się swoim darem krótko, dzięki czemu nie zdążyła poznać negatywnych jego stron, umierając w stanie pełni szczęścia.

Eksperymenty takich osób jak Siergiej Woronow niewątpliwie świadczyły o zainteresowaniu problematyką odmładzania w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Jednym z przykładów jest twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Kwiatkowski uważał ją za najwybitniejszą spośród poetek polskich³⁰. Koncepcja cudownego odmłodzenia starej osoby wprowadzona zostaje jednakże do dramatu pt. *Kochanek Sybilli Thompson* (1926). Omawiany utwór to druga próba utworu scenicznego w dorobku Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej po *Końcu świata*. Jak twierdzi Nasiłowska, z jednej strony o tej historii można mówić jako o lekkiej opowieści z elementami krytyki nowoczesnych obyczajów, z drugiej jednak dostrzegalna jest tam katastroficzna wizja rzeczywistości w stylu Witkacego, gdzie pojawiają się takie problemy jak spłaszczenie i zbydlęcenie ludzi³¹.

²⁹ H. Ratuszna, „Babunia” Antoniego Langego, czyli tajemnica starości w fantastyce młodopolskiej, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, pod red. A. Stoffa, D. Brzostka, Toruń 2005, s. 188.

³⁰ J. Kwiatkowski, *Janusowe oblicze natury. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] tegoż, *Szkice do portretów*, Warszawa 1960, s. 97.

³¹ A. Nasiłowska, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, Toruń 2010, s. 152.

Autorka umieściła akcję dramatu w Europie w roku 1977. Zgodnie z popularnymi wówczas katastroficznymi wizjami, także i w tym dziele Stary Kontynent zalany został falą Chińczyków, którzy opanowali wszystkie kraje oprócz Polski, której stolicą jest... Zakopane. Jak informuje jeden z bohaterów, przyczyną oparcia się Azjatów było to, że kraj Piastów „miał złe drogi i nieprzebyte błota, tak że Chińczycy woleli zrezygnować niż niszczyć tanki”³².

Sybilla Thompson to w dramacie kończąca 78 lat staruszka, która ciągle wspomina dawne, jej zdaniem, lepsze czasy. Nostalgia obejmuje przede wszystkim sferę uczuć – współczesny, pozbawiony romantyzmu świat, nie przypada sędziwej bohaterce do gustu. Odmłodzenie jest w Chinach Zjednoczonych (!) możliwe przy pomocy medycznego zabiegu niejakiego dra Schönbauera. Skorzystać z operacji może każdy, całość trwa ledwie 10 minut, jednakże obarczone jest dużym ryzykiem, gdyż jak dotąd sukcesem zakończyły się jedynie dwa przypadki ze stu. Sam zabieg polegać ma na transfuzji „odu”, czyli świetlnej siły życiowej, którą zebrano z kilku dziewczynek. Duża liczba nieudanych operacji tego rodzaju wynika rzekomo z faktu, że ciała wielu pacjentów nie są w stanie znieść obcej materii, stąd też niemożliwe jest zagwarantowanie sukcesu.

Sybilla Thompson ma szczęście i udaje się jej przetrwać proces odmłodzenia, w związku z czym wpada w stan ekstazy. „Serce mi pęka! Jestem młoda, młoda!”³³ – krzyczy, a także przeżywa samozachwyt przy spoglądaniu we własne oblicze w lustrze. Co ciekawe, nowego wizerunku kobiety nie akceptuje jej służąca Klaudyna, która twierdzi, że jej pani zmarła i nie może zaakceptować odmłodzonej Sybilli. Dostrzegalne jest tu wyraźne przeciwieństwo względem *Babuni* Langego, gdzie właściwie wszyscy bez wyjątku cieszyli się z cudownego odmłodzenia bohaterki.

Na powrót młoda kobieta szybko zaczyna odczuwać melancholię, pomimo faktu, że osiągnęła to, co chciała. Podczas balu stwierdza jednak, że wciąż czuje się samotna podobnie jak wtedy, gdy była stara. Mówi nawet, iż nowa młodość wydziela gorzką żywicę. Bohaterka nie pasuje do świata przyszłości, gdzie młodzi ludzie niewiele wiedzą o miłości. Zmienia tę sytuację dopiero poznanie bratniej duszy, Horacego Allana, który również przeszedł zabieg dra Schönbauera i, podobnie jak Sybilla, nie potrafił odnaleźć się wśród młodych ludzi lat 70. XX wieku.

³² M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *op. cit.*, s. 118.

³³ Tamże, s. 159.

Wizja odmłodzenia zaprezentowana w dramacie *Kochanek Sybilii Thompson* skupia się przede wszystkim na problemie alienacji „młodych bez młodości” starców, którzy pomimo ciał przywróconych do stanu sprzed lat, nie są w stanie dopasować się do otoczenia, które po pięćdziesięciu latach jest całkowicie inne. Szansą jest jednakże możliwość spotkania kogoś o podobnych problemach, zabieg przeszczepienia świetlnej siły życiowej dostępny jest bowiem każdemu, kto posiada odpowiednią sumę na jego opłacenie.

Wśród dzieł traktujących o cudownych aktach odmłodzenia konieczne należy również wymienić *Młodość stulatka* Mircei Eliadego. Twórca ten, znany przede wszystkim jako religioznawca, uprawiał również, choć w znacznie mniejszym stopniu, beletrystykę. Podobnie jak Antoni Lange, Rumun posiadał wielką wiedzę o mitach, legendach i wierzeniach religijnych z całego świata, w tym także z Dalekiego Wschodu, co widoczne jest w treści powieści.

Jak podaje autor w swoich dziennikach, omawiane dzieło zaczął pisać 6 listopada 1976 r., a ukończył je 22 grudnia tego roku³⁴. Pomysł na utwór nasunął się Eliademu w trakcie podróży po Egipcie. Pisarz nie był jednak w pełni zadowolony z efektu, uznając, że niektóre epizody potraktował chyba zbyt pobieżnie³⁵. *Młodość pozbawiona młodości* (tak właściwie brzmiał tytuł w oryginale – rum. *Tinerete fără bătrânețe și viața fără de moarte*) w języku ojczystym autora opublikowana została w numerze 15. (1978) i 16. (1979) monachijskiego czasopisma „Revista Scriitorilor Români”³⁶. W samej Rumunii utwór po raz pierwszy pojawił się w 1981 r. (w okrojonej przez cenzurę wersji) jako część zbioru nowel i powieści fantastycznych pt. *În curtea Dionis*. Pierwszy polski przekład (na podstawie autoryzowanego przekładu francuskiego) opublikowano w 1990 r.

Tytuł i ogólna koncepcja utworu nawiązują do rumuńskiej baśni, opublikowanej przez znawcę folkloru Petru Ispirescu w 1862 r. pod tytułem *Młodość bez starości i życie bez śmierci*. Historyjka ta opowiada o parze królewskiej, która nie mogła doczekać się potomka, lecz dzięki interwencji mądrego pustelnika, udało się jej spłodzenie potomka. Tuż przed porodem królewicz zaczyna miotać się w łonie matki, co powo-

³⁴ M. Eliade, *Moje życie. Fragmenty dziennika 1941-1985*, przeł. I. Kania, przypisami opatr. R. Reszke, Warszawa 2001, s. 915.

³⁵ Tamże, s. 916.

³⁶ I. Kania, *Kryptoautobiografia fantastyczna Mircei Eliadego*, [w:] M. Eliade, *Młodość...*, s. 254.

duje, że zdesperowany ojciec obiecuje *młodość bez starości i życie bez śmierci*. Dzięki temu chłopiec spokojnie przychodzi na świat. Potomek króla (Făt-Frumos) po latach dopomina się jednak o spełnienie obietnicy, lecz ojciec nie potrafi tego uczynić. Młodzieniec rusza więc w świat, by odnaleźć wieczne życie. Trafia w końcu do nieznannej krainy, gdzie można żyć w wiecznej beztrójce i błogości bez konieczności starzenia się i śmierci. Warunkiem jest tylko trzymanie się z daleka od miejsca zwanego „Doliną Płaczu”. Făt-Frumos trafia tam jednak, przez co odzyskuje pamięć dawnych czasów. Pragnie on spotkania z rodzicami i rusza w drogę powrotną. Okazuje się jednak, że znane mu tereny mocno się zmieniły, a on bardzo szybko zaczyna się starzeć. Po dotarciu do dawnego domu okazuje się, że minęły już setki lat od śmierci rodziców i nikt o nich nie pamięta. Ratunkiem dla bohatera staje się jego własna śmierć, która czekała tam na niego, i umiera on już ze starości³⁷.

Wśród inspiracji Eliadego znalazły się na pewno również historie poznane poprzez lekturę dzieł J.G. Frazera, które Rumun zgłębiał w młodości³⁸. Wydaje się zresztą, że *Młodość stulatka* bardzo wyraźnie korzysta ze schematów baśniowych i mitycznych. Przypomnijmy, że główny bohater Dominik Matei to 70-letni staruszek, który w Wielką Sobotę 1938 r. przybywa do Bukaresztu celem popełnienia samobójstwa. Podczas burzy zostaje on jednak porażony przez piorun. W trakcie wielotygodniowego pobytu w szpitalu okazuje się, że ciało bohatera regeneruje się, wyrastają nowe zęby, a lekarzom ukazuje się człowiek o wyglądzie 30-latką. Jednocześnie Dominik doznaje hipermnezji, przypominając sobie z wielką dokładnością wiele wydarzeń z przeszłości, a jego możliwości pamięciowe gigantycznie się zwiększają, pozwalając na zdobycie wiedzy, której wcześniej nie był w stanie ogarnąć.

W opracowaniach dotyczących omawianej powieści zwraca się uwagę na wiele elementów symbolicznych – chociażby fakt porażenia bohatera dokładnie w Wielką Sobotę, a więc na dzień przed świętem Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa. Călinescu w swoim eseju o *Młodości stulatka* dopatrywał się pewnego podobieństwa z losami Fausta Goethego, który również planował samobójstwo, lecz powstrzymał się

³⁷ Tamże, s. 242-244.

³⁸ W rozmowach z Rocquetem wspomina o *Złotej gałęzi*, choć, jak sam twierdził, etnologowie i historycy zbyt nadmiernie powtarzali po Frazerze, nie doceniając chociażby Griaule'a. Zob. M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Roquetem*, przekł. K. Środa, Warszawa 1992, s. 25 oraz s. 156.

z powodu dźwięku dzwonów, wskazujących Wielkanoc³⁹. Powieść Eliadego zaczyna się od słów: *Usłyszał bicie dzwonów z cerkwi metropolitalnej i wówczas przypomniał sobie, że to wieczór wielkanocny*⁴⁰.

Kania zwraca uwagę na wątek autobiograficzny w utworze. Autor pisząc to dzieło dobiegał już do 70. roku życia i podróżował w miejsca, znane mu z dzieciństwa i młodości. Tłumacz dzieł Eliadego twierdzi wręcz, że:

Dominik Matei sprzed „cudu” to on sam z lat młodości, przepełniony ambicją zostania drugim Pico della Mirandolą i tak niezadowolony ze swojej miernej pamięci, niepozwalającej mu wyuczyć się tybetańskiego, perskiego, chińskiego, hebrajskiego i tuzina innych orientalnych języków równie szybko i gruntownie, jak potrafili to podziwiani przezeń wielcy orientaliści⁴¹.

Jeśli przyrzeć się źródłu odmłodzenia Dominika, to przyczyną sprawczą jest piorun. Co ważne, bohaterowie powieści zwracają uwagę, że tego dnia w Bukareszcie deszcz padał tylko na małej powierzchni, właśnie tam, gdzie przebywał 70-latek. Jedna z postaci pyta retorycznie: „Czymże naraził się dobremu Bogu, że spuścił na niego piorun, i to w wieczór wielkanocny, właśnie obok kościoła?”⁴² Odpowiedź teoretycznie pojawia się w toku dalszego rozwoju akcji – Dominik pragnął popełnić samobójstwo, zażywając strychninę. Jak wiadomo, odebranie sobie życia to grzech śmiertelny w religii chrześcijańskiej. Porażenie piorunem mogłoby więc stać się karą za tego rodzaju plany, jednakże jego efektem stała się wielka nagroda – młode ciało oraz fantastyczna pamięć.

Losy 70-latka poznać można z licznych retrospekcji, które tworzą jego obraz jako człowieka niespełnionego. W młodości pragnął nauczyć się języka chińskiego oraz języków orientalnych, ale jego możliwości pamięciowe nie dawały na to szans. Kariera nauczyciela łaciny oraz języka włoskiego w liceum w Piatra Neamt na północy Rumunii nie zaspokajała dążeń Mateiego. Notoryczne pograżenie w nauce spowodowało też rozpad jego związku z ukochaną Laurą, która czuła, że Dominik to człowiek przebywający w innym świecie, świecie nauki, niedostępnym dla niej. Odmłodzenie i hipermnezja stały się dla głównego bohatera

³⁹ M. Călinescu, *Fantastic and interpretation in three of Mircea Eliade's novellas: „Youth without Youth”, and „Nineteen Roses”, part two*, „Agora” 1989, t. 2, nr 1, s. 230-236, za: I. Kania, *Kryptoautobiografia...*, s. 248.

⁴⁰ M. Eliade, *Młodość...*, s. 7.

⁴¹ I. Kania, *Kryptoautobiografia...*, s. 251.

⁴² M. Eliade, *Młodość...*, s. 11.

najlepszym darem z możliwych, pozwalającym spełnić jego marzenia o szerokiej wiedzy, znajomości wielu języków. W tym kontekście rzeczywiście dostrzegalna jest faustyczność Dominika, w którego życiu głównym źródłem pociechy miała być właśnie mądrość i przełamanie ograniczeń ludzkiego umysłu. Nie marzył on o wielkiej miłości, choć oczywiście uczucia, także po odmłodzeniu, towarzyszyły mu tak jak i każdemu człowiekowi.

Wśród konsekwencji cudownego odmłodzenia należy oczywiście zwrócić uwagę na stosunek społeczeństwa, świata zewnętrznego do tej problematyki. Babunia Langego stała się gwiazdą towarzystwa, Matei dążył jednak do ukrywania się ze swoim darem. Jako człowiek wykształcony i mądry dostrzegał, że upublicznianie jego losów niosło ze sobą wiele niebezpieczeństw. Śledziły go zresztą służby bezpieczeństwa, a potem także Gestapo. Szczególnie interesujące było zainteresowanie niemieckich funkcjonariuszy. Jak dowiedział się Dominik, jeden z popleczników Goebbelsa, doktor Rudolf wysunął teorię o możliwości mutacji człowieka i jego odmłodzenia przez porażenie prądem o napięciu rzędu miliona woltów. Empiryczne zbadanie takiej sprawy było niemożliwe, lecz przypadek odmłodzonego Rumuna stać się mógł dowodem na prawdziwość tych tez. Stąd też informacje na jego temat pragnęły zdobyć wielu ludzi. W tym przypadku dochodzi do ciekawego zmieszania elementów magiczno-religijnych z nauką. Wydawać by się mogło, że ta hierofania elektryczności, dostarczająca Dominikowi młodości oraz świetnej pamięci, to dar boski, zstępująca z niebios siła. Niemiecki naukowiec poszukuje jednak w tym elementach naukowości, zwyczajnych procesów biologicznych czy chemicznych.

„Teraz jest pan więc najcenniejszym egzemplarzem gatunku ludzkiego, istniejącym na świecie”⁴³ - powiedział o nim prof. Stănculescu, pomagający w ukrywaniu prawdziwej tożsamości, odnosząc się przede wszystkim do doskonałej pamięci bohatera. Słowa te jednak doskonale odnoszą się także do samego faktu odmłodzenia, którego zjawiskowość musiałaby przyciągać uwagę całego świata. Pomimo chęci ukrycia całej tej historii, dochodzi do wielu przecieków, pojawiają się artykuły w prasie, a nawet powieści, których autorzy twierdzą, iż oparli je na faktach.

Dominik Matei dożywa setnych urodzin, które obchodzi w 1968 r., choć wciąż jako młody ciałem człowiek. Odwiedza wówczas Rumunię i lubianą niegdyś kawiarnię „Select”. Spotyka on tam dawnych znajo-

⁴³ Tamże, s. 104.

mych, którzy są mile zaskoczeni wizytą, jednocześnie zapewniając, iż jest 20 grudnia 1938 r. Spotkane osoby nie wierzą w historie o drugiej wojnie światowej, Hiroszimie i innych zdarzeniach, które miały potem miejsce. Ponadto Matei zaczął tracić pamięć, a po wyjściu z kawiarni wypadły mu zęby. Jak się potem okazało z relacji pracownika „Selectu”, Dominik wszedł do pustej, źle oświetlonej sali i szybko wyszedł. Spotkanie ze znajomymi było więc jedynie wizją, omamem. Zmarł na chodniku, ciało jego było zaś znowu stare.

Przyczyna zgonu bohatera nie jest znana. Nie sposób wskazać, czy osiągnął on całkowite spełnienie, czy dokonał wszystkiego, czego zapragnął. Nie ulega jednak wątpliwości, że dzięki nadnaturalnemu darowi możliwe było powiększenie swej wiedzy i uzyskanie ogromnego doświadczenia, co stanowiło realizację młodzieńczych pragnień.

Dominik Matei został odmłodzony niespodziewanie. Co więcej, doszło do tego w momencie, gdy miał w planie zażycie trucizny i pozabawienie się życia. Chciał odejść, ale nadnaturalne zdarzenie pozwoliło mu żyć przez kolejne dekady i zdobywać to, czego nie dało się osiągnąć wcześniej. Charakterystyczne jest, że trudno w powieści doszukać się negatywnych stron odmłodzenia w postaci nieprzystawania do rzeczywistości czy problemów z adaptacją. Wręcz przeciwnie, „młody bez młodości” Dominik radzi sobie bardzo dobrze, skupiając się na pracy i odkrywaniu mądrości, do której wcześniej nie miał dostępu. Wśród wad otrzymanego daru pojawia się oczywiście konieczność ukrywania się i poczucie zagrożenia z powodu zainteresowania środowisk medycznych, a także organów faszystowskich Niemiec.

Lange, Pawlikowska-Jasnorzewska oraz Eliade przedstawiają losy odmładzających się starców w sposób różny, zwracając uwagę na odmienne zagadnienia. Babunia Klementyna odzyskuje radość życia przez nieznaną chorobę, a efektem tego jest osiągnięcie pełni szczęścia z powodu urody oraz miłości. Sybilla Thompson dzięki ryzykownemu odmłodzeniu również mogła cieszyć się życiem, zwłaszcza dzięki swej odnowionej cielesności. Do szczęścia potrzebowała ona jednak również miłości, którą zdobyła. Dominik Matei marzył przede wszystkim o wiedzy i chłonnym umyśle, co także uzyskał i choć nie osiągnął sukcesu w miłości, to można go również uznać za, choćby częściowo, spełnionego.

Losy omówionych bohaterów, którzy uzyskali to, o czym marzy wielu ludzi, stanowią bardzo ciekawe przykłady źródeł oraz konsekwen-

cji odmłodzenia, które dla każdego może być czymś innym i dostarczać różnego rodzaju doznań. Z jednej strony należy zauważyć, że działania i zachowania omawianych postaci w wielu miejscach mocno się różniły, z drugiej jednak dostrzegalny był fakt, że proces przywrócenia ciała dawnego stanu we wszystkich przypadkach przyniósł wiele pozytywnych efektów, przynajmniej zbliżając do całkowitego spełnienia.

YOUTH WITHOUT YOUTH? MOTIF OF REJUVENATION

S u m m a r y

Desire to overcome aging and death is present in human culture from the beginning. Awareness of death does not eliminate dreams of eternal life and youth which is to some extent reflected in literature. The aim of this text is to have a look at selected examples of rejuvenation of old men in literature of various epochs. Particular attention should be paid to return of young look to persons approaching death as experienced and wise individuals. Consequences of this youth without youth are described by different authors in specific, interesting ways. The author indicates especially conceptions of rejuvenation in three texts: *Babunia (Grandma)* by Antoni Lange, *Kochanek Sybilli Thompson (Sybil Thompson's Lover)* by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and *Młodość stulatka (Youth of a One-Hundred-Old)* by Mircea Eliade.

JACEK KOLBUSZEWSKI
Wrocław

ŻAŁOBA PO ZMARŁYM W DAWNEJ KULTURZE POLSKIEJ. STUDIUM ANTROPOTANATOLOGICZNE. CZĘŚĆ PIERWSZA

1. UWAGI WSTĘPNE

Niezwykle trudna i skomplikowana problematyka żałoby, przeżywanej przez jednostkę bądź większe zbiorowości ludzkie po śmierci bliskiej, kochanej bądź szczególnie cenionej osoby, doczekała się ogromnej ilości najróżniejszych rozważań dotyczących szeregu jej aspektów, rozpatrywanych z wielu punktów widzenia. Dzieje niezwykle bogatych badań naukowych nad ową problematyką, niezależnie od tego, ile i jakie ona budziła refleksje, mają historię stosunkowo krótką¹, jednakże jawi się ona bardzo ciekawie w wielu aspektach np. filozoficznych, psychiatrycznych, antropologiczno-kulturowych, a nawet literaturoznawczych. Przy dużej nadto rozległości – także stosunkowo młodych badań z zakresu antropotanatologii humanistycznej – uderza jednak fakt, iż stosunkowo mało miejsca w tym ogromnym zespole poczynań, dociekań, refleksji i rozważań zajęły kwestie związane z formami ekspresji żałoby, a zatem sposobami jej okazywania, wyrażania i demonstrowania, choć w oglądzie obrazu żałoby jest to rzecz szczególnie ważna, nie mówiąc o tym, że – świadomie lub podświadomie, bywa nadzwyczaj istotna także dla przeżywającego (lub w liczbie mnogiej: przeżywających) ową żałobę². Być może to zmniejszenie uwagi w stosunku do sposobów przeży-

¹ „Inicjatorem refleksji naukowej w tym zakresie był Karol Darwin, który twierdził, że „ekspresja uczuciowa żałoby jest pochodną dziecięcego krzyku” (I. N a m y s ł o w s k a, *Żałoba*, „Psychiatria Polska” 1976, t. X, nr 2, s. 181; autorka wskazała na pracę: K. D a r w i n [1809-1882], *The expression of the emotions in man and animals*, London 1872), ale prawdziwym inicjatorem badań tej trudnej problematyki był Zygmunt Freud [1856-1939] jako autor pracy *Treuer und Melancholie* (1917); zob. Z. F r e u d, *Żałoba a melancholia*, przeł. Barbara Kocowska, [w:] K. P o s p i s z y ł, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991.

² Rozpiętość zachowań, gestów, zastosowanych środków ekspresji, znaków i symboli jest tu ogromna, czego dowodem są znane z dziejów, nie tylko dawniejszych, bo i najnowszych, najróżniejsze zbiorowe historie, manifestacje i teatralizacje zachowań.

wania żałoby wzięło się stąd, że w refleksji poznawczej nad nią skupiono się na niejako „wewnętrznej” psychologicznie stronie zagadnienia, nie uzyskując pełnej zresztą zgodności w kwestii nie tyle etiologii, ile „ontologii” żałoby i sposobu jej klasyfikowania, a w konsekwencji także rozumienia. Najważniejsze rozstrzygnięcia w tej sprawie leżą oczywiście w gestii medycyny³, psychiatrii, psychologii, a w dalszej kolejności socjologii, antropologii kultury, etnografii i folklorystyki, mogą jednak także mieć znaczenie w dość szeroko widzianej perspektywie literaturoznawczej. Zastanawiające, a właściwie trochę dziwne jest to, że w tak wieloaspektowym oglądzie zjawiska żałoby stosunkowo niewiele uwagi poświęca się formom jej ekspresji, to znaczy uzewnętrznianym środkom wyrazu. Żałoba jest bowiem stanem rozpoznawalnym: wskazują na nią znaki bądź zespoły znaków, układające się w konkretny, często nacechowany emocjonalnie, komunikat. Są one emitowane w różnej postaci i w różnych formach przez żałobnika (żałobników). Żałoba bowiem nie jest abstrakcją, lecz stanem konkretnego człowieka lub grupy ludzkiej. Pisząc o tym Marek Janowski SJ zaakcentował naturalny charakter imperatywu będącego podstawą tego faktu:

Żałoba jest nam potrzebna abyśmy mogli wypowiedzieć cierpienie, które w nas jest i które domaga się wyrażenia w postaci różnorodnych symboli, znaków i gestów. [...] Żałoba jest czymś bardzo osobistym. Smutku i żalu nie da się generować medialnie⁴.

Podobnie na rzecz spogląda z filozoficznego punktu widzenia Maciej Kijowski stwierdzając:

Żałoba nie jako stan, lecz jako proces może się przeto uzewnętrzniać w rozmaitych sferach ludzkich doznań – somatycznej, psychicznej i społecznej (w każdej z nich posiadac swoistą, a więc i inną dynamikę) co Erich Lindemann uzupełnił teorią przepracowywania straty; rozpoczyna się ona od decathesis (odłączenia więzi ze zmarłym), by poprzez etap

³ Irena Namysłowska stwierdziła: „Żałoba wydaje się spełniać wszystkie, lub prawie wszystkie kryteria choroby. Po pierwsze osoba w okresie żałoby czuje się źle, jego codzienne funkcjonowanie jest zaburzone, a stan, w którym się znajduje można porównać ze stanem dezorganizacji. Stopień dezorganizacji może być zresztą bardzo różny. Po drugie, żałoba ma swoją etiologię, jednolity obraz kliniczny i czas trwania. Po trzecie człowiek w czasie żałoby cierpi [...]”; I. Namysłowska, *op. cit.*, s. 180.

⁴ M. Janowski SJ, *Czas żałoby – ale jaki? – komentarz*, [cyt. za:] *Blog duszpasterza*, 18 kwietnia 2010; www.xaverianum.pl/poznaj/plan-tygodnia/2.../244-czas-aoby-jak; dostęp 5 listopada 2011 r. Z faktu jednak, że żałoba „jest nam potrzebna” nie wynika jednak, że jest ona stanem i przeżyciem kreowanym (oczywiście, bywa i tak, że jest ona symulowana!), jest ona bowiem człowiekowi „dana z zewnątrz” i to jako przez niego niezawiniona, gdy np. pewne inne choroby mogą być przez człowieka zawinione, powoduje je bowiem swoim postępowaniem (np. choroby weneryczne).

adaptacji do środowiska pozbawionego zmarłego przejść do budowania nowych relacji tak wobec zmarłego, jak i innych ludzi⁵.

Niezwykle zatem ważne jest to, że żałoba w swoim przebiegu ma różne stadia⁶. Wbrew zaś przekonaniu Kijowskiego, nie tylko owe stadia, ale i sam stan żałoby są wyrażalne i są wyrażane przez bardzo różne systemy znaków. Należą do nich między innymi teksty słowne, zarówno ustne, jak i pisane, niejednokrotnie są nimi teksty poetyckie (wiersze)⁷. Dlatego pewne ustalenia medyczne i psychologiczne dotyczące stanu i procesu żałoby mają, a w każdym razie mogą (i chyba powinny) mieć, pewne znaczenia dla kilku humanistycznych dziedzin nauki zainteresowanych kwestiami z tego zakresu. Mam tu na myśli antropologię kultury, etnologię, etnografię, folklorystykę, a także literaturoznawstwo (i to w kilku jego aspektach). Od wyboru bowiem jednej z interpretacyjnych koncepcji żałoby w sporym stopniu zależą mogą sposoby rozumienia ontologii pewnych tekstów (nie tylko w rozumieniu literackim czy folklorystycznym, ale także w szerszym rozumieniu jako tekstów kultury), a w następstwie tego sposoby ich interpretacji. Sytuująca się na pograniczu różnych dziedzin nauki antropotanologia humanistyczna jest w tym zakresie polem wielu, bardzo zresztą ciekawych ustaleń⁸.

Mówić zatem można nie tyle o normatywnej kodyfikacji owych aktów, gestów i symboli, ile o ich swoistej „poetyce”, zdeterminowanej przez systemy komunikacyjne, do jakich dany znak (symbol, gest) należy. Tu zaś daje o sobie znać ontologia sytuacji komunikacyjnej, w jakiej on się pojawia. Znakowa ekspresja żałoby (sposób jej wyrażania,)

⁵ M. Kijowski, *Czy musimy być krajem chronicznej żałoby?* „Res Humana” 2011, nr 4, s. 16-19. Kijowski powołuje się na ustalenia Antoniny Ostrowskiej interpretację koncepcji Freuda (A. Ostrowska, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 2005, s. 223-224; eadem, *Godne pożegnanie*, „Przegląd Funeralny” 1995, nr 8, s. 6).

⁶ Zob. m. in.: I. Namysłowska, *op. cit.*, s. 181-192 (*Typowy przebieg żałoby*); D. Krzyżanowski, O. Różańska, A. Chybicka, E. Mess, *Osierocenie osób dorosłych po stracie osoby bliskiej*, „Onkologia Polska” 2005, t. 8, nr 3, s. 128-130; S. Steuden, S. Tucholska, *Psychologiczne aspekty doświadczania żałoby*, Lublin 2009. W rozległej perspektywie historycznej rzecz omówił A. M. Di Nola, *La nera signora: antropologia della morte*, Roma: Newton Compton, 1995 (wydanie polskie: *Tryumf Śmierci. Antropologia żałoby*, Kraków 2006).

⁷ Metodologiczne uzasadnienie takiego sposobu rozumienia poezji zob. K. Górski, *Poezja jako wyraz. Próba teorii poezji*, Toruń 1946.

⁸ Zob. np. *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. I-XV, Wrocław 1997-2011, gdzie między innymi prace dotyczące rzeczonej problematyki.

nie zawsze jest nacechowana intencją komunikacyjną (zamiarem informowania o niej), może mieć bowiem charakter „wewnętrzny” (łzy, różne gesty np. załamywanie rąk czy łapanie się za głowę), to znaczy że stanowi ona tylko formę uwolnienia silnego przeżycia. Niezależnie jednak od patronującej jej intencji, to znaczy niezależnie od tego, czy żałobnik chce o niej zakomunikować otoczeniu (okazać ją innym), czy nie, może ona zawsze być odczytywana w systemie komunikacji międzyludzkiej⁹. O postaci zatem owego jakiegoś znaku żałoby decydują okoliczności komunikacyjne w jakich ten znak został użyty. W kulturze ludowej te „żałobne” (podobnie zresztą i inne) gatunki folkloru zdeterminowane są przez sytuację wykonawczą danych tekstów¹⁰ (w literaturze – wskazania genologicznych właściwości obranej formy ekspresji, w istocie zaś wykorzystanego gatunku literackiego).

Ta zaś sprawa ma swój – i to dość wyraźny – aspekt historyczny, na który spoglądać trzeba znów z dwojakiej perspektywy. Jedną wyznaczają literackie konwencje i normy gatunkowe. Drugą natomiast zjawiska i normy z zakresu kultury obyczajowej, ale przede wszystkim indywidualne (osobnicze, ale i zbiorowe) sposoby doznawania i przeżywania żałoby. Utwory literackie stają się i tu jedną z form jej ekspresji: znakiem informującym o owym przeżyciu, ujawniającym jego emocjonalne i intelektualne treści. Dlatego też, zastanawiając się nad ich ontologią, warto owe zróżnicowane psychologiczne i medyczne sposoby widzenia żałoby wykorzystać w roli jednej z dyrektyw interpretacyjnych.

Jak stwierdzono wyżej, wypowiedzi literackie mogą stanowić wyraz i obraz zarówno stanu żałoby, jak i jej przebiegu. Najwyraźniejszym z przejawów ekspresji żałoby jako stanu w kulturze ludowej są tak zwane lamentsy pogrzebowe, w stosunku do których Roch Sulima użył celniejszego określenia „zawodzenia” i „teksty lamentacyjne”, nie są one bowiem w ścisłym słowa znaczeniu pieśniami, pojawiają się nie tylko

⁹ To truizm, ale warto go wyraźniej uprzytomnić: na przykład i bardzo zwyczajnie: dostrzeżony czyjś płacz, także wtedy, gdy płaczący ukrywa swe łzy, tak, czy owak jest informacją, że ktoś jest z jakiegoś powodu bardzo zasmucony; jeżeli płaczący w swoim stroju będzie miał wyraźne akcesoria żałoby, to przekazuje w ten sposób informację, że cierpi z powodu czyjejś śmierci.

¹⁰ P. K o w a l s k i, *Poszukiwanie definicji tekstu folkloru: sytuacja folklorotwórcza*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu. Filologia Polska” 1993 z. 31, s. 243-249. W zakresie omawianej tu problematyki dotyczy to na przykład tak zwanych oracji pogrzebowych. O współczesnych mowach pogrzebowych zob. R. S u l i m a, *Polski sposób umierania*, [w:] R. S u l i m a, *Głosy tradycji*, Warszawa 2001, s. 19-49.

w czasie obrzędów związanych z pogrzebem, ich zaś prymarna funkcja wiąże się ze spontaniczną ekspresją żalu bezpośrednio po śmierci bliskiej osoby¹¹. Niewątpliwie zatem takie i inne teksty, zarówno folklorystyczne, jak i literackie, w tym także związane z rytuałami pogrzebowymi, stanowią wyraz pewnych stadiów żałoby o wyraźnie zróżnicowanej funkcji. Na przykład prasowy nekrolog jest formą podania do szerszej wiadomości przede wszystkim o fakcie czyjegoś zgonu, jednocześnie jednak, acz zazwyczaj wtórnie, jest komunikatem o żalobie jego twórcy. Temu właśnie celowi służy skonwencjonalizowany, ale zachowujący swą uczuciową ekspresję, inicjalny zwrot „Z głębokim żalem...”¹² Natomiast powszechna w Polsce w rytualizacji pogrzebu katolicka interpretacja śmierci jako uczestnictwa w misterium paschalnym ekspozuje jako ważne przesłanie obrzędu pogrzebowego, iż w nim „[...] to, co zmarłym przynosi duchową pomoc, pozostałym daje pociechę płynącą z nadziei”¹³. Jest to niewątpliwie rys sprawiający, że pogrzeb w swej psychologicznej funkcji służy zapoczątkowaniu w żalobie tzw. fazy reorga-

¹¹ Zob. W. Bugiel, *Lamentowa grupa pieśni pogrzebowych*, Przemysł 1925, s. 27; W. Fedorowski, *Lud w okolicy Żarek, Siewierza i Pilicy*, t. 1, Warszawa 1888, s. 132-133.

O ich ontologii w perspektywie antropologii kultury ciekawie i przekonywująco pisał Roch Sulima, wydatnie wzbogacając wiedzę o sposobie rozumienia roli owych „tekstów żałobnych”; zob. R. Sulima, *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Kraków 1992, 81-89; studium *Między płaczem a milczeniem*. Ujęcie Sulimy ma charakter nowatorski, w dotychczasowych bowiem rozważaniach nacisk kładziono na treść i stronę formalną tych tekstów, przy czym oracjom pogrzebowym niewiele poświęcano uwagi. Nieliczne dotychczasowe prace o lamentach pogrzebowych (zawodzeniach) wymienił w kilku zdaniach R. Sulima (*op. cit.*, s. 87-88; warto tu zwrócić jeszcze uwagę na „klasyczną” monografię: I. Maehler, *Russische Totenklage, ihren rituell und dichterische Deutung*, Berlin 1935, a także z nowszych zaś prac polskich studium A. Trojanowicz, *Lamenty, rymowanki, zawołania w polskim folklorze muzycznym*, Łódź 1989, s. 11-69). O współczesnych mowach pogrzebowych zob. R. Sulima, *Polski sposób umierania*, [w:] R. Sulima, *Głosy tradycji*, Warszawa 2001, s. 19-49.

¹² Por. J. Kolbuszewski, *Z głębokim żalem... O współczesnej nekrologii*, Wrocław 1997.

¹³ *Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1978, s. 9. Na s. 16 ważna uwaga: „niech [...] pamiętają wszyscy, a zwłaszcza kapłani, że ich obowiązkiem jest umocnić nadzieję uczestników pogrzebu [...], aby okazując macierzyńską miłość Kościoła i niosąc pociechę płynącą z wiary, podnieść na ducha wierzących, a nie urazić pogrążonych w żalobie”. Pośrednio jest to przesłanie do sposobu formułowania wszystkich wypowiedzi w czasie pogrzebu, a zatem także kazania i słów pożegnania zmarłego, wygłaszanych przez jego krewnego (w praktyce oznacza to orację pogrzebową!); zob. tamże, s. 100.

nizacji¹⁴. W tym wczesnym stadium procesu owej reorganizacji niezwykle istotną rolę mogą spełnić i niejednokrotnie spełniają teksty słowne wpisane w rytuał pogrzebowy. Tu jest zatem miejsce dla ważności kazania pogrzebowego i oracji pogrzebowej. Acz instrukcja zawarta w stosowanych obecnie w Polsce *Obrzędach pogrzebu dostosowanych do zwyczajów diecezji polskich* jest w tym zakresie nad wyraz oszczędna; w czasie mszy pogrzebowej „Po Ewangelii należy wygłosić homilię, w której można wspomnieć o okolicznościach życia i śmierci zmarłego, ale nie należy wygłaszać mowy pochwalnej na jego cześć”¹⁵. Sprawa to takie wrażenie, jakby w Kościele polskim aż nazbyt żywa była pamięć o barokowych przesadnie panegirycznych kazaniach pogrzebowych¹⁶. Faktem atoli jest także, że napominania takie głoszono już o kilka stuleci wcześniej. Alfons Labudda stwierdził, że w 1720 r. w *Epistola pastoralis* biskupa B. Maciejowskiego znalazło się zalecenie „by mowa pogrzebowa nie tyle była panegirykiem na cześć zmarłego, co pobudzała żywych do poprawy życia i rozważań o śmierci”¹⁷. Warto jednak podkreślić, że często przesada w ocenie zmarłego wpisana w kazanie pogrzebowe mogła spełniać dość istotną rolę terapeutyczną, czego przykładem kazanie Hieronima Gruszeckiego *Puścizna z dobrych uczynków niezła po sp. Józefie Gorczyńskim* (1745). Tego aspektu pozytywnej roli barokowego panegiryzmu dotąd, co dziwne, nie zauważano, eksponując zwykle problem szlacheckiej megalomanii, bądź te orzekając, że był on przejawem zepsucia gustu w pierwszej połowie XVIII wieku. Do tego aspektu sprawy wypadnie jeszcze wrócić.

2. ŻAŁOBA W KULTURZE ŚREDNIOWIECZNEJ

By jednak o tym mówić, trzeba najpierw uprzytomnić sobie fakt, iż w badaniach nad historią śmierci żałobę postrzega się z perspektywy „zewnętrznej”, to znaczy mówi się o niej nie tyle jako o stanie psychicznym żałobników, ile o ich zachowaniach i gestach ów stan wyraża-

¹⁴ I. Namysłowska określa tym mianem ostatnią fazę żałoby: „Faza ta przygotowuje zarówno dorosłego, jak i dziecko, do nawiązywania nowych związków uczuciowych; jest to okres, w którym nieobecność kochanej osoby zostanie zaakceptowana jako fakt realny”; I. Namysłowska, *op. cit.*, s. 182; por. też D. Krzyżanowski i in., *op. cit.*, s. 127-128.

¹⁵ *Obrzędy*, s. 52.

¹⁶ O nich zob. m. im.: S. Baczewski, *Propagandowa rola szlacheckiego pogrzebu z XVII wieku w świetle kazań pogrzebowych*, [w:] *Wesela, chrzciny i pogrzeby. Kultura życia i śmierci*, red. H. Suchojad, Warszawa 2001.

¹⁷ A. Labudda SVD, *op. cit.*, s. 216.

jących, a zatem dostrzega się nie tyle jej treść, ile formy jej wyrażania. O owej zaś „treści” żałoby, wewnętrznych emocjach i myślach człowieka przeżywającego żałobę w gruncie rzeczy mówi się o tyle, o ile ujawniają ją nacechowane subiektywizmem wypowiedzi, głównie teksty literackie. W stosunku do epok minionych nie dysponujemy w tym zakresie innymi niż pisane źródłami informacji (tych w pewnym zakresie dostarczają współczesne narzędzia psychiatrii i psychologii). Tak widziana historia wewnętrznego przeżywania żałoby (zatem jako problemu psychologicznego) rozpoczyna się wraz z pojawianiem się w dziejach kultury modelu śmierci oplakiwanej (śmierci drugiego), a zatem w Polsce w ciągu wieku XVI i w wieku XVII, w Europie zaś Zachodniej na fali tendencji sentymentalnych od połowy wieku XVIII. Brak takich przekazów nacechowanych subiektywizmem i psychologizmem w średniowieczu, a nawet w ciągu wieków, w których dominowała koncepcja „śmierci oswojonej” sprawia, że wizję żałoby w ludzkich zachowaniach w tym okresie sprowadza się do li tylko sfery gestów i pewnych specyficznych zachowań. Sprawiać to może takie wrażenie, jak gdyby ludzie średniowiecza nie znali żałoby, choć znali ją ludzie czasów przedchrześcijańskich, co oczywiście jest błędem. Żałoba po śmierci bliskiej osoby jest zjawiskiem/faktem ponadczasowym, związanym *implicite* z dziejami ludzkości, a nawet występuje niekiedy w świecie zwierząt, co tu do rzeczy nie należy. Jest ona bowiem następstwem wcześniejszego istnienia związków emocjonalnych między różnymi osobami, a zatem, jak to wielokrotnie podkreślano, jest wyrazem świadomości, że związek ten został niepowtarzalnie zerwany. Zmienne są jedynie postać, natężenie i sposoby przejawiania owej żałoby (aczkolwiek, z logicznego punktu widzenia same w sobie one ową żałobą nie są).

W dyskursie na ten temat orzeka się jedynie przemienność zewnętrznych oznak okazywania żałoby. Spoglądając na historię żałoby z tej perspektywy zauważyć zatem trzeba, iż w miarę biegu czasu w tej sferze zachowań zewnętrznych następowała redukcja owych ostentacyjnych ongiś gestów i zachowań. Stopniowo one zanikały, miejsce zaś ostentacji zajmowała narastająca zwolna powściągliwość, która zdominowała zachowania żałobne pod koniec XX wieku. Na przykład w kulturze europejskiej w ciągu dziejów zanikł zwyczaj wyrywania sobie włosów i rozrywania twarzy przez żałobnice (nie tylko profesjonalne), acz czasem jeszcze współcześnie i w XXI wieku w Polsce zdarza się, że zrozpaczone wdowy w czasie pogrzebu wskakują (rzucają się) do grobu grzebanego właśnie męża. Z psychologicznego punktu widzenia można

w tym dostrzec atawistyczny ślad odległych w czasie pogańskich zachowań – dobrowolnego (lub przymusowego) uśmiercania żony, bądź niewolnic, po śmierci mężczyzny.

Próba natomiast wskazania na przejawy przemienności w sposobie przeżywania żałoby widzianej z perspektywy wewnętrznych (psychicznych, duchowych) przeżyć człowieka jest skazana na ułomność, spowodowaną przede wszystkim (w gruncie rzeczy całkowicie) brak stosownego materiału, dokumentującego zjawisko. Trzeba to rozumieć: fakt ranienia sobie twarzy paznokciami i wrywania włosów z głowy przez żałobnicę miał w sobie ogrom spontaniczności, ale był (lub bywał) realizowaniem pewnej konwencji kulturowej¹⁸, a zatem o jego psychologicznej istocie wiemy niewiele. Jak zatem rozstrzygnąć, co było spontaniczną ekspresją psychicznego załamania, a co pewnego rodzaju „koncesją” na rzecz konwencji kulturowej właściwej danemu środowisku zachowaniem rytualnym i znormalizowanym?

Pamiętać jednak trzeba, że choć oczywiście: struktura przeżyć żałobnych była w różnych okresach dziejowych (czytaj: w fazach różnego historycznie postrzegania śmierci) podobna¹⁹, to jednak w zależności od różnych czynników zewnętrznych po części zmieniała się ich treść – zarówno w sensie ilościowym, jak jakościowym. Jest to kwestia niezwykle skomplikowana i przyjęty tu sposób jej interpretacji może wzbudzić sprzeciw. Nie może jednak podlegać wątpliwości fakt, iż w różnych okresach „historii śmierci” zmieniały się zewnętrzne formy wyrażania żałoby, a zmieniały się dlatego, że zmieniała się ich treść emocjonalna (aczkolwiek jej podstawą zawsze był, jest i będzie fakt utracenia przez śmierć kogoś bliskiego). Przemianom też, nie zawsze zależnie od pewnych zaleceń i postanowień administracyjnych (np. zaleceń kościelnych), ulegał czas trwania w żałobie, co dotyczy, nawiasem mówiąc, nie tylko okresu jej okazywania zewnętrznego, ale także sfery psychicznej. Ujmując rzecz pokrótce: nie wiemy, jak długo trwała żałoba w czasach przedchrześcijańskich²⁰, wiemy jednak, że w swym wymiarze psychologicznym nie mogła trwać długo i tak samo było od średniowiecza niemal po wiek XVIII. Nie jako zespół gestów i zachowań zewnętrznych, ale

¹⁸ Zob. W. Bugiel, *Lamentowa grupa pieśni pogrzebowych*, Przemyśl 1925

¹⁹ A zatem w ogólnym zakresie odpowiadała ona temu obrazowi żałoby, jaki prezentują współczesna nam psychiatria i psychologia.

²⁰ Nie tylko jak długo okazywano ją w przejawach zewnętrznych, ale i jak długo ona była przeżywana w doznaniach wewnętrznych żałobnika. Wcale to nie jest oczywiste i domyślne, parametry mogą dalece odbiegać od konstatacji współczesnych.

jako zjawisko psychiczne najkrótsza ona była w średniowieczu, acz formalnie ograniczona była do roku, coraz dłuższa w wiekach XVI-XVIII i najdłuższa w romantycznym wieku XIX.

Dowodem, że tak było od średniowiecza po połowę wieku XVIII jest często stwierdzane wchodzenie wdowców (niewiele rzadziej: wdów) w nowe, prawnie uregulowane, związki małżeńskie już po roku od śmierci ich poprzednich małżonków. Wyrażane niejednokrotnie w siedemnastowiecznych epitafiach deklaracje dozgonnego żalu po zmarłej żonie (rzadziej po mężu – nieraz zresztą szczerze – w większości należą do konwencjonalnego repertuaru treści nagrobnych inskrypcji. Konwencję i zjawisko długotrwałej żałoby („dozgonnej”) stworzyły kultura sentymentalna i romantyczna, ale poczynając jeśli nie od drugiej połowy XIX wieku, to na pewno od jego schyłku, ten czas trwania żałoby począł się zwolna, ale też systematycznie kurczyć. Natomiast formy zewnętrznego okazywania żałoby zaczęły od połowy XX wieku coraz bardziej zanikać i to w tempie o wiele szybszym. Jeszcze około roku 1965 powszechny był zwyczaj „noszenia żałoby” w okresie jej trwania. W ubiorze codziennym kobiet w żałobie dominowała czerń, mężczyźni natomiast na rękaw marynarki i płaszcza zakładali czarne opaski o szerokości ok. 5 cm, unikając też noszenia kolorowych krawatów, o ile nie chodzili w czarnych. Mniej więcej w ostatniej ćwierci XX wieku owe czarne, szerokie opaski ustąpiły miejsca wąskim czarnym kawałkom tasiemki przypinanym do kołnierza marynarki (płaszczka), ale już przed końcem XX wieku w Polsce i ten zwyczaj zanikł lub prawie zanikł. Fakty te genetycznie łączą się ze współczesnym tak zwanym kryzysem śmierci z licznymi jego konsekwencjami²¹, w gruncie zaś rzeczy są jednym z przejawów tego kryzysu. Są przecież dowodem tabuizacji śmierci i traktowania jej jako „czegoś, o czym się nie mówi”.

Ale dygresja ta dotyczy zjawisk najnowszych, gdy przedmiotem niniejszego szkicu są zagadnienia związane z problemami natury historycznej. Mówiąc zatem o średniowieczu warto pamiętać, że istotnym następstwem przyjęcia chrześcijaństwa były znaczne zmiany w zjawiskach i formach najszerszej pojmowanej kultury obyczajowej, ingerencjami swymi Kościół objął bowiem niezwykle rozległy obszar różnorodnych zjawisk, co dotyczyło nawet życia codziennego, w konsekwencji

²¹ Zob. J. Kolbuszewski, *Kryzys, pornografia i renesans śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna, antropologia kultury, humanistyka*, t. I, Wrocław 1997, s. 7-16. Tamże odesłanie do klasycznych studiów z tego zakresu, m.in. słynnej pracy G. Gorera, który wprowadził termin „pornografia śmierci”.

mając wpływ także na sposób pojmowania śmierci. W sposób jednak szczególny wiązało się to z chrystianizacją obrzędu pogrzebowego, a zatem bezpośrednio ze zmianą sposobu pojmowania i przejawiania („odbywania”) istoty żałoby. Pogańskie praktyki ekstatycznego wyrażania żalu po czyjejś śmierci stały bowiem w jaskrawej sprzeczności z koncepcją paschalnego charakteru śmierci chrześcijanina. Kościelne zakazy i nakazy silnie ingerujące właściwie we wszystkie formy życia publicznego i prywatnego, były szczególnie silne w zakresie problematyki funeralnej. Dotyczyło to między innymi miejsc grzebalnych, a zatem i nakazu chowania zmarłych na poświęconej ziemi – na poświęconych cmentarzach. Ten nakaz opory budził szczególnie długo i w różnych wariantach lokalnych powtarzany był nawet w XVII wieku, na Litwie zaś nawet w XVIII w.²² Nie trzeba tłumaczyć, jak wielkie to miało znaczenie dla form, sposobów oraz treści przeżywania i okazywania żałoby. Sfera natomiast zakazów dotyczyła przede wszystkim zachowań żałobnych związanych z tradycją przedchrześcijańską. Ich lista jest długa i bogata, wymienia się je licznie w różnych pracach z zakresu antropotanologii historycznej i nie trzeba się tu silić na sporządzenie reprezentatywnego w tym zakresie wykazu, Wystarczy dla przykładu przypomnieć, że w 1231 r. władze Rouen pod karą ekskomuniki zabroniły tańca na cmentarzach, a nie był to zakaz zbyt skuteczny, skoro powtórzono go jeszcze w roku 1405²³. Michel Vovelle wspomina o ogłoszonym przez Jana II w Burgos w 1418 r. zakazaniu kobietom w czasie pogrzebu wrywania sobie włosów i kaleczenia twarzy²⁴. Słowem, chrystianizacja obrzędowości pogrzebowej eliminowała z niej zachowania nie odpowiadającej duchowi chrześcijańskiej liturgii, a zatem także wszelkie ostentacyjne formy okazywania żalu po zgonie bliskiej osoby. Wincenty Kadłubek napisał o sposobach okazywania żałoby: „Wprawdzie zbożnie bolejemy, niezbożnie jednak tracimy rozum od boleści”²⁵. Ponieważ proces chrystianizacji pogrzebów i całej obyczajowości funeralnej w szeregu przejawów przebiegał jednak z oporami i niezbyt szybko, stąd pewne relikty pogańskie przetrwały w kulturze polskiej długo, niektóre

²² Bliżej o tym zob. m.in. J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza*, Wrocław 1985, s. 14-17.

²³ P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris 1977, s. 21-35; ciekawe przykłady z tego zakresu podaje R. Kiersnowski, *Życie codzienne na Śląsku w wiekach średnich*, Warszawa 1977, s. 85 i 109.

²⁴ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, Gdańsk 2004, s. 66.

²⁵ *Kultura Polski średniowiecznej X-XIII w.*, pod red. J. Dowiata, Warszawa 1985.

z nich nawet bardzo długo²⁶, nie dziwi zatem obecność pewnych ich elementów w kulturze XVI i XVII wieku. Nawiasem mówiąc można mówić nawet o pewnych „śladowych” ich przejawach jeszcze w kulturze współczesnej, aczkolwiek nie kojarzy się ich ze zjawiskami archetypicznymi²⁷. Owe przejawy przeżywania i przede wszystkim okazywania żałoby w pewnych sytuacjach przybierały postać zbiorowej hysterii, co oczywiście miało związek ze zjawiskami charakterystycznymi dla kultury przedchrześcijańskiej, ale miało pewien aspekt nowy. Poświęcając wiele uwagi nie tylko pogrzebowi, ale i późniejszym żałobnym uroczystościom po śmierci Kazimierza Wielkiego²⁸, Janko z Czarnkowa napisał:

Jaki zaś krzyk i płacz, jakie narzekanie przedniejszych panów i szlachty, prałatów, kanoników, księży i ludu przy składaniu do groby powstało, język ludzki nie łatwo wypowiedzieć zdoła²⁹.

Zbiorową wielką żałobę po śmierci Mieszka III Bolesławica (+1089) i Kazimierza Sprawiedliwego (+1194) opisali Gall Anonim i Wincenty Kadłubek, co znakomicie skomentował Alfons Labudda SVD w swym znakomitym dziele o dziejach liturgii pogrzebowej w Polsce³⁰. Wskazał on, że w tamtych przejawach żałoby ujawniały się pewne zaszłości z czasów przedchrześcijańskich, natomiast w żałobie po Kazimierzu Wielkim pojawił się już rys nowy, wskazujący na to, że zabarwił ją pewien element nowy o charakterze świeckim, choć mającym proveniencję religijną – chrześcijańską. Płacz bowiem po Kazimierzu Wielkim nie był już tylko wylewaniem łez po dobrym królu, ale po pomazańcu bo-

²⁶ O chrystianizacji pogrzebów w Polsce i trwałości relikwów pogańskich w praktykach żałobnych i grzebalnych zob. znakomite studium: A. Labudda SVD, *Liturgia pogrzebu w Polsce do wydania rytuału piotrkowskiego (1631). Studium historyczno-liturgiczne*, Warszawa 1983, s. 52-137.

²⁷ Zob. J. Kolbuszewski, *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, t. 40, z. 1-2, s. 51-52, gdzie odsyłać do kilku prac zawierających uwagi na rzeczony temat. Jedynie w wierszowanej epigrafice nagrobnej na Pomorzu Zachodnim tworzonej przez przesiedleńców z północno-wschodnich województw przedwojennej Polski (z Kresów Północno-Wschodnich) ostały się aż do drugiej połowy XX wieku wyraźne ślady lamentów żałobnych; zob. „*Co mnie dzisiaj, jutro tobie...*” *Polskie wiersze nagrobne. Zebrał, wyboru dokonał wstępem i objaśnieniami opatrzył J. Kolbuszewski*, Wrocław 1996, gdzie odpowiednie przykłady i ich objaśnienie.

²⁸ Odbywały się one jeszcze po koronacji Ludwika Węgierskiego z uroczystym udziałem nowego króla (były to uroczyste egzekwie) i – mówiąc nawiasem – przyniosły Kościółowi ogromne profity (!); zob. *Kronika Janka z Czarnkowa przetłumaczona według tekstu wydanego przez Augusta Bielowskiego, [...] przez B. M. J.*, Lwów 1907, s. 17-20.

²⁹ Tamże, s. 9.

³⁰ Por. A. Labudda SVD, *op. cit.*, s. 75-77.

zym, przez samego Stwórcę obdarzonego szczególną, niezwykłą charyzmą. Ten więc płacz, który rozległ się na pogrzebie Kazimierz Wielkiego był dowodem na to, że odczuwanie żałoby przybierało postać przeżycia orientowanego w kierunku uniesienia o charakterze z pogranicza doznań religijnych. Działał tu jednak jeszcze i ten czynnik, że żałoba była przejawem żalu po utracie króla jako wielkiego przywódcy, wokół którego integrował się naród. Żałoba stawała się tu przejawem feudalnego porządku, w którym emocjonalny związek z władcą był przejawem integracji zbiorowości, która wspólnotą nie była jako naród, ale jako poddani jednego władcy³¹. To bowiem podporządkowanie się danemu władcy było czynnikiem państwowotwórczym. Śmierć zatem króla oznaczała zatem załamanie porządku świata, tym dotkliwsze, że król otrzymywał przecież władzę z nadania boskiego. Związaną z tymi aspektami śmierci królewskiej żałobę opisał Gall Anonim, pisząc o śmierci Bolesława Chrobrego (17 czerwca 1025 r.):

[...] Skoro tedy król Bolesław odszedł z tego świata⁷, złoty wiek zmienił się w ołowiany⁸, Polska, przedtem królowa, strojna w koronę błyszczącą złotem i drogimi kamieniami, siedzi w popiele odziana we wdowie szaty; dźwięk cytry – w płacz, radość – w smutek, a głos instrumentów zmienił się w westchnienia. Istotnie przez cały ów rok nikt w Polsce nie urządził publicznej uczyty, nikt ze szlachty, ani mąż, ani niewiasta, nie ustroił się w uroczyste szaty, ani klaskania, ani dźwięku cytry nie słyszano po gospodach, żadna dziewczęca piosenka, żaden głos radości nie rozbrzmiewał po drogach. I tego przez rok przestrzegali wszyscy powszechnie, lecz szlachetni mężowie i niewiasty skończyli żałobę po Bolesławie dopiero wraz z życiem. Z odejściem tedy króla Bolesława spośród żywych zdało się, że pokój i radość oraz dostatek odeszły razem z nim z Polski³².

Ten obraz reakcji powszechnej na śmierć króla Gall Anonim ciekawie wzbogacił, przytaczając *Tren żałobny na śmierć Bolesława Chrobrego*, będący bez wątpienia jego dziełem, jawiącym się i dzisiaj jako wartościowe dokonanie literackie nie tyle dla jego walorów dokumen-

³¹ Formą nieledwie patologiczną, zresztą autodestrukcyjną, takiej postawy stały się słowa Ludwika XIV „Państwo to ja”, sformułowane jednak w zupełnie odmiennych warunkach politycznych absolutyzmu.

³² Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przełożył R. Grodecki, oprac. M. Plezia, Wrocław 1982, s. 24-26. Król zresztą niejako „zaprojektował” swą żałobę czując zbliżającą się śmierć: „[...] żal przejął do głębi serca stojących przy łożu [...] i z nadmiernego bólu gwałtowna odrętwiałość ogarnęła ich umysły. Gdy zaś opanowawszy nieco boleść, zapytywali Bolesława, jak długi czas żałobę po nim obchodzić mają w stroju i smutnych obrzędach, wieszczym odrzekł im głosem: „Nie oznaczam wam czasu żałoby ani na miesiące, ani na lata, lecz ktokolwiek mnie poznał i pozyskał mą łaskę, pamiętając o mnie, co dzień będzie mnie oplakiwał. I nie tylko ci, którzy mnie znali i doświadczyli mej życzliwości, lecz również ich synowie i synowie synów także boleć będą, gdy drudzy będą im opowiadali o śmierci króla Bolesława”. Tamże, s. 24.

tarnych, ile przede wszystkim artystycznych. Tu jednak zwróci się uwagę na jego wartość dokumentu kultury obyczajowej:

Ludzie wszelkiej płci i wieku! Wszystkie stany, spieszcie!
Pogrzeb króla Bolesława w bólu dziś obaczcie!
Nad wielkiego męża zgonem ze mną w płacz uderzcie!

Biadaż nam, o Bolesławie! Gdzież twa sława wielka?
Gdzie twe męstwo? Kędy blask twój? Kędy moc twa wszelka?
Jeno łzy ma dziś po tobie Polska-rodzicielka!

Podźwignijcie mnie mdlejącą, pany-towarzysze
Wojownicy, niech współczucie z waszych ust posłyszcie!
Żem dziś wdowa, żem samotna – spojrzcie, ach, przybysze!

Jakaż boleść, jaka żalność wśród Książąt Kościola!
Wodze w smutku odrętwieli, pochyłili czoła.
I kapłany, i dworzany – każdy „biada” woła.

Wy, panowie, co nosicie łańcuch, znak rycerzy,
Coście dzień po dniu chadzali w królewskiej odzieży,
Wraz wołajcie: „Biada wszystkim! Wszędy ból się szerzy!”

Wy, matrony, swe korony rzućcie niepotrzebne!
W kąt schowajcie stroje cenne, złociste i srebrne,
W suknie strojcie się włosienne, żalodne i zgrzebne!

Przecz odchodzisz od nas, ojcze Bolesławie?... Gorze!
Przecz mężowi tak wielkiemu śmierć zesłałeś, Boże?
Przecz nie daleś i nam wszystkim umrzeć w jednej porze?

Cała ziemia opuszczona, wdowa swego króla,
Jako pusty dom bezpański, w którym wicher hula,
Pada, siania się w żalobie, ani się utula.

Wszyscy ze mną czcicie pogrzeb męża tej zacności:
Bogacz, nędzarz, ksiądz czy rycerz, i wy, kmiecie prości,
Czy kto rodem jest z słowiańskich, czy z łacińskich włości!

Czytelniku, niech ma prośba nie będzie daremną:
I ty wzrusz się i łzę wylej, choćby potajemną!
Bo nieludzki byłbyś wielce, byś nie płakał ze mną!³³

Jeśli na wiersz ten spojrzeć z perspektywy genologicznej, to bardziej niż *trenem* jest on *lamentem pogrzebowym*, wykazującym związki z tymi przedchrześcijańskimi formami lamentów, po których ślady ostały

³³ Tamże, s. 34-36; przekład J. Birkenmajera.

się w późniejszej kulturze ludowej, o czym jeszcze będzie mowa dalej. W emocjonalnej ekspresji utworu ważne jest to, że wyraża on integrację w przeżywaniu żalu całej zbiorowości ludzkiej ówczesnego państwa – bez względu na stan oplakujących króla, a nawet ich narodowość. Oba te przykłady reakcji zbiorowej na śmierć wspomnianych królów sygnalizują istnienie w średniowieczu dwóch zakresów (czy: typów) przeżywania żałoby, która przybierała postać odmienną i odmiennie przebiegała niż w wypadku żałoby po zgonie zwyczajniejszych, nie tak wyróżniających się pozycją, władzą, majątnością – tak ich nazwijmy – zjadaczy chleba, acz rzecz dotyczy nie tylko ludzi niskiego stanu.

Mówiąc wprost: inna była żałoba po zmarłych królach i najmniejszych osobach w kraju, inna zaś po „zwyczajnych” nieboszczykach. Ale też śmierć króla była zjawiskiem jednostkowym i przez to niezwykłym. Sprawiała zaś ona szczególne wrażenie, gdy zmarły król panował długo³⁴, ciesząc się miłością poddanych: jego zgon odczuwali oni jako bolesną stratę w sposób szczególnie intensywny. Decydowała o tym siła związku uczuciowego z władcą i tak było w wypadku zarówno Bolesława Chrobrego, jak – może szczególnie – Kazimierza Wielkiego, bo w Polsce bardzo wielu ludzi zawdzięczało mu bardzo wiele. Natomiast sposób odczuwania żałoby po śmierci innych ludzi: osób bliskich miał zupełnie inny charakter, ale też wpływ na to miały zupełnie inne, niż przy zgonach królewskich, czynniki.

Przede wszystkim rolę najistotniejszą odgrywała tu częstotliwość spotykania się żyjących ze zjawiskiem i faktem śmierci tak w bliższym, jak i w dalszym otoczeniu. Im zaś powszechniejsze było w średniowieczu to ludzkie stykanie się ze śmiercią, tym bardziej żałoba nabierała cech zjawiska odpchanego, niepożądanego. Ostentacyjna i aż natrętna była obecność tematyki śmierci w różnych aspektach życia zbiorowego, duchowego i intelektualnego. Nikt tego jeszcze otwarcie nie sformułował, trzeba to zatem wreszcie wyraźnie powiedzieć, acz dowód tej tezy wypadnie przeprowadzić osobno na innym miejscu: kultura średniowiecza wytworzyła oryginalną, sobie tylko właściwą „pornografię śmierci”³⁵, wykorzystując do jej prezentacji wszystkie dostępne wów-

³⁴ Przypomnijmy: Bolesław Chrobry żył, jak na średniowiecze, długo: 58 lat (967-1025), Polską zaś rządził od 992 roku, a zatem 27 lat. Kazimierz Wielki (1310-370), ostatni z dynastii Piastów, co dla żałoby po nim miało szczególne znaczenie; panował w latach 1333-1370, a zatem aż 33 lata!

³⁵ Świadomie operuję tu terminem wprowadzonym przez Geofreya Gorera dla zjawisk dwudziestowiecznych, uważam bowiem, że „pornografia śmierci”, jak każda inna („zwyczajna”) pornografia jest zjawiskiem ponadczasowym, acz rzecz wymaga specjalnego

czas środki przekazu, malarstwo, rzeźbę i literaturę zarówno w jej postaci pisanej, jak i ustnej (homiletyka). Oczywiście, ta ekspansja motywów śmierci nie służyła takim celom, jakie realizuje współczesna pornografia, ale była świadomym drażnieniem wyobraźni. Nie wdając się w dalsze nad tym rozważania, które podjęte zostaną na innym miejscu, zwrócić należy tu uwagę na agresywność, z jaką owa problematyka śmierci dzień w dzień atakowała ludzi średniowiecza, choćby w czasie ich codziennej bytności w kościołach. Owa agresywność, z jaką motyw, czy szerzej: problematyka śmierci, atakowały mentalność średniowieczną była w istocie sterowaną przez kreatorów kultury odpowiedzią na powszechność w tym aspekcie nie lęku przed śmiercią, ale pewnym znieczuleniem, a nawet zobojętnieniem na nią, a w każdym razie odebraniem jej tego statusu „wyjątkowości”, jakim obdarzyła ją nasza współczesność³⁶. Ta nieustająca obecność śmierci w codzienności średniowiecza sprawiała, że siłą rzeczy była ona, jak to Philippe Ariès nazywa, „śmiercią oswojoną”, była ludzką sprawą codzienną³⁷. W tej zaś sytuacji psychicznej, nawet po śmierci osoby prawdziwie bliskiej, ludzie wieków średnich psychicznie nie byli w stanie trwać długo w żałobie, gdy żyli w niemal nieustającym lęku przed własną śmiercią.

Na fakt zatem, sposób przeżywania i w konsekwencji okazywania żałoby szczególnie wpływ miała, jak zresztą zawsze, częstotliwość ludzkiego spotykania się ze śmiercią. Używając określenia „śmierć oswojona” uprzytomnić trzeba to, że człowiek średniowiecza spotykał się ze śmiercią nieledwie codziennie i to w różnej formie: był świadkiem ludzkiego umierania:

Śmierć w średniowieczu była sprawą naturalną, codzienną i nieuniknioną, ale zarazem publiczną, pozbawioną cechy intymności, natomiast nieraz zaprawioną perwersyjnym smakiem atrakcji. Od dzieciństwa stykano się z nią na każdym kroku: w domu i na ulicy, w czasie najazdów i pomorów, w kościele, gdzie wyglądała z obrazów i rzeźb i gdzie prawił o niej wciąż kaznodzieje i spowiednicy, na cmentarzach, na placach miejskich, na których wykonywano egzekucje skazańców, czy też za murami, gdzie wznosiły się szubienice. Toteż w kronikarskich zapisach śmierć pojawia się często, zarówno jako wynik

uzasadnienia. O samym terminie por. J. Kolbuszewski, *Kryzys, pornografia i renesans śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna, antropologia kultury, humanistyka*. T. I, Wrocław 1997, s. 7-16.

³⁶ We współczesnej codzienności XX i XXI wieku śmierci nie ma: zjawia się albo jako wydarzenie niezwykle, niespodziewane, a w każdym razie bardzo rzadko oglądana (jest to następstwem „hospitalizacji” śmierci – umiera się w szpitalach, a nie w domu! Poważnie natomiast śmierci w jej wersji pornograficznej (kino) się nie traktuje.

³⁷ Por. D. Alexandre-Bidon, C. Trefort [éd.], *À Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, Lyon, P.U.L., 1993.

działania sił wyższych czy jako akt bezprawia i przemocy, jak też w pełnym majestacie prawa czy choćby obyczajaj, nakazującego karać toporem lub ogniem, wieszać lub łamać na kole, wedle rodzaju przewiny i stanu skazańca. Śmierć była opisywana i sławiona, gdy dotyczyła osób świętych lub choćby świątobliwych, gdy nadchodziła w sprawie cudów i religijnej egzaltacji; była witana z szacunkiem, gdy zbliżała się do łoża władcy; ale też była bezgranicznie lekceważona, gdy brała ludzi pospolitych, zwłaszcza tych, którym nie się nie należało od życia, bezmiennej masy ścieranej przy lada sposobności. Na śmierć na ogół nie trzeba było czekać do sędziwego wieku, poznawały ją często dzieci i ludzie młodzi, przeciętna życia, jak się zdaje wynosiła około lat trzydziestu³⁸.

Jedną z konsekwencji tej wczesnej umieralności było wczesne osiągnięcie dojrzałości, zarówno fizycznej, jak i intelektualnej, w ślad za którym szło wczesne realizowanie największych osiągnięć życiowych człowieka. Starość przychodziła nagle i nie zwiastowała człowiekowi poprawy, czy choćby stabilizacji, losu, lecz tylko jego nieuniknione pogorszenie³⁹. Towarzyszyła jednak temu również samowiedza o tym, że własna młodość nie tyle staje się starością, ile nią już jest. Z rezygnacją pisał o tym Mathurin Regnier (1579-1635) w wierszu *Stance*:

Choć lat trzydzieści ledwie liczę,
Gdy wejrzę w swoje mdłe oblicze,
Serce się kurczy z przerażenia.
Tak nagle starość zawitała,
Patrzę, gdzie młodość się podziała,
Bo wiem, że mnie jej już nie ma.
[...]
Nadzieja wszelka mnie odbiegła,
Otworem stoją bramy piekła,
Przesłania wzrok żelazne piętno,
Panie, twa łaska niezmiernona,
Daj, niechaj zdrowie wróci ona,
Panie, twa łaska niepojęta.

Kiedy z gałęzi ogołocisz,
Drzewo to jeszcze się odrodzi
Z korzeni pędy wypuszczając,
I nie pozbędzie się nadziei,
Że miejsce miłe znów ocieni,
W zieleń się miękka przystrajając.

³⁸ R. Kiersnowski, *Życie codzienne na Śląsku w wiekach średnich*, Warszawa 1977, s. 24.

³⁹ Szybciej wówczas przebiegał proces starzenia się; o starości zob.: G. Minois, *Historia starości. Od antyku do renesansu*, Warszawa 1995 oraz J. P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, Warszawa 1996.

A człowiek raz złożony w grobie,
 Gdy piętno śmierci nosił w sobie,
 Martwe ma ciało, martwe serce.
 Las się od deszczu zazieleni,
 Lecz człowiek raz złożony w ziemi,
 Od żadnych łez nie wstanie więcej⁴⁰.

Jeszcze w połowie XVII wieku w trzytysięcznym mieście współczynnik zgonów wynosił ok. 57 na 1000 mieszkańców (w Polsce w 2010 r.: 10 na 1000), średnia zaś długość życia – 24 lata; była ona tak niska bowiem aż 45% zmarłych stanowiły dzieci, umierało nie mniej niż 20% niemowląt (acz wydaje się, że ich śmiertelność była większa)⁴¹. Kobiety – jeśli przeżyły pierwsze ciążę i porody – rodziły średnio od 9 do 15 dzieci, z których nie więcej niż 33% dożywało pełnej dojrzałości. Ogromna była śmiertelność kobiet:

W czasach „mrocznego średniowiecza” [...], Odrodzenia Europy, a nawet w czasach Oświecenia umieralność okołoporodowa kobiet była zatrważająco wysoka. Podczas porodów umierała bowiem co trzecia rodząca⁴².

Szczególnie dotyczyło to bardzo młodych kobiet, których pierwsze ciążę kończyły się najczęściej albo poronieniem, albo zgonem przy porodzie, a także szybkim zgonem tych dzieci, które się urodziły. Za dojrzałe kobiety uznawano już dwunastoletnie dziewczęta, właściwie dzieci i w tym wieku najczęściej wychodziły one za mąż⁴³. Nie widziano w tym anomalii, lecz raczej zjawisko normalne, acz dostrzegano, że w dwunastoletniej dziewczynce łączą się dzieciństwo i kobiecość. Jan Andrzej Morsztyn napisał znamieny pod tym względem *Nagrobek młodej paniej*:

„Wszystko to, czego ludzie pragną na tym świecie,
 We dwunastym ta pani odprawiła lecie.
 Była dzieckiem, dziewczęciem, była panną gładką,
 Szła za mąż, porodziła i umarła matką.

⁴⁰ Przełożyła E. Fiszer; cyt. za: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 2, Warszawa 1970 s. 135-139.

⁴¹ Por. J. Michałowicz, *Elementy demografii historycznej*, Warszawa 1979, s. 231; por. też: Z. Smoliński, *Ewolucja umieralności w świetle polskich tablic wymieralności*, „Wiadomości Statystyczne” VI, 1961, z. 5, s. 18-22; A. Saavy, *Granice życia ludzkiego*, Warszawa 1963.

⁴² Zob.: J. Kubicki, *Zgony okołoporodowe żon królów Polski*, „Ginekologia Praktyczna” 2010, nr 2 (105), s. 46-47.

⁴³ Więcej zob. D. Żołądź-Strzelczyk, *Dziecko w dawnej Polsce*, Poznań 2002. Ale i w starożytnym Rzymie dziewczęta wychodziły za mąż o dwunastego roku życia, za pełnoletnich zaś uznawani byli chłopcy czternastoletni.

Nie swarz się żaden z śmiercią dla tak prędkiej straty:
Baba tu leży życiem, chociaż młoda laty⁴⁴.

Przedostatni wers tego utworu nie zostawia złudzeń: zgon dwunastoletniej uznany został za śmierć kobiety, która w życiu osiągnęła wszystko, a zatem jej śmierć sprzeciwu nie wywołuje. Jeśli tak myślał świątły poeta z pierwszej połowy XVII wieku, to jaka mogła być reakcja na taki właśnie fakt śmierci dwunastoletniej żony średniowiecznego wdowca, który, może, już nie pierwszą żonę grzebał? Kobiety wieków średnich, którym udało się dożyć ówczesnej pełni wieku⁴⁵, za mąż w ciągu życia wychodziły nawet trzykrotnie. Problemy z tego zakresu niczego nie miały wspólnego z koncepcją „miłości dwornej”, bo na tę w zwyczajnym życiu codziennym zwyczajnych ludzi nie było ani czasu, ani miejsca⁴⁶. Średniowieczna żałoba siłą rzeczy była, jeśli tak wolno powiedzieć, płytka, pozbawiona najgłębszych emocji i w nieunikniony sposób krótkotrwała, nie wyrastała bowiem z silnych, długotrwałych związków emocjonalnych (te należały przecież do rzadkości)⁴⁷. Głębokie uczuciowo związki rodzinne w średniowieczu były zjawiskiem rzadkim, szczególnie wobec tego, że zjawiskiem powszechnym było zawieranie przez dojrzałych mężczyzn małżeństw z dwunastoletnimi dziewczynkami; jeszcze w XVII wieku za dojrzałe uznawano prawnie dziewczęta czternastoletnie. Nie sprzyjało to nie tylko zawieraniu małżeństw z miłości, ale w ogóle istnieniu miłości małżeńskiej. Ta bowiem poczęła się pojawiać w środowisku szlacheckim dopiero w XVI wieku, paradoksalnie – w tym samym czasie, gdy zauważalnie zmniejszyła się śmiertelność (szczególnie wśród szlachty, aczkolwiek ciągle była ona duża). To zmniejszenie śmiertelności nie było wynikiem istotnego jakiegoś rozwoju i postępu medycyny, ta bowiem przez kilka stuleci tkwiła w miejscu, nie wykazując rewelacyjnych nowości, ale ogólnej poprawy wa-

⁴⁴ J. T. Trembecki, *Wirydarz poetycki*. Z rękopisu Rady dr. Ludwika Mizerskiego wydał Aleksander Brückner, Lwów 1920, t. 1, s. 427, nr 493.

⁴⁵ O wieku Grażyny ze znanej powieści poetyckiej dobrze zorientowany w realiach średniowiecza Adam Mickiewicz napisał, że „pod lat niewieścich schodziła południe”, a przecież była ona młodą kobietą i jej wiek ocenić można najwyżej na dwadzieścia lat.

⁴⁶ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa, 1999.

⁴⁷ O niemowlęta troszczono się wprawdzie bardzo, ale śmierć dziecka, które zmarło przed upływem trzech lat życia reakcją żałobnej nie powodowało; okazywanie żaloby bywało nawet przeciwwskazane! Przysłowie „Bóg dał, Bo wziął”, odnotowane pierwszy raz u Mikołaja Reja (1545) w reakcji na śmierć małego dziecka używane było jeszcze w XX wieku.

runków życia. W środowisku szlacheckim sprzyjał temu coraz atrakcyjniejszy i powszechniejszy, a przede wszystkim znacznie zdrowszy od miejskiego, „zamkowego” czy dworskiego”, ziemiański model spokojnego życia na wsi. Także jednak w miastach dokonała się w ciągu wieków XIV i XVI zauważalna poprawa warunków życia, co wiązało się ze wzrostem poziomu higieny życia codziennego

Nie można się zatem dziwić temu, że średniowieczna żałoba była z reguły krótkotrwała (poza pewnymi specjalnymi wypadkami; np. żałoby po zgonie władcy). Bywał ten fakt oceniany negatywnie, ale zdawano sobie z niego sprawę, dostrzegając nawet pewne aspekty fałszywości żałobnych zachowań, skoro autor wiersza *Oto usta już zamknięta* pisał:

Oto usta już zamknięta,
Cso wczora o pieniądze się targowała.
Już na marach milcząc leży.
Cso nabywając jimiienia,
Przestępował zakon Boży.
K niemu bractwo zbirają,
A przyjaciele się o jimiienie targają,
A dziatki żalosno płaczą,
Póki na ócca w domu patrzą.
Zona, splatając ręce, gorzko krzyczy,
Póki zwony zwońiąc słyszysz⁴⁸.

Po dzieciach zmarłych przed upływem trzech lat życia żałoby w ogóle nie obchodzono, bo też, prawdę mówiąc, jej nie odczuwano, a zresztą uważano ją za coś nieuzasadnionego, bezpodstawnego. W bardzo przekonujący sposób pisał o tym François de Malherbe (1555-1628) w wierszu *Pociecha dla Périera po stracie jego córki*:

Myśli próżnego żalu nie żyw więc pod czołem;
W mądrości czerp skrzepienie
I kochaj cień, jak cienie, i zgasłym popiołem
Zgaś smutne swe wspomnienie⁴⁹.

Obca średniowieczu żałoba po małych, najmniejszych zmarłych dzieciach zaistniała dopiero pod wpływem idei humanizmu jako przejaw kultury renesansowej, występowała – jednak niezbyt często – w wieku XVI. Jan Kochanowski nie był jedynym płaczącym po śmierci małej córeczki, ale był jednym z niewielu takich żałobników, dostrzegających dramatyzm śmierci dziecka jako śmierci człowieka. Trzeba będzie jeszcze o tym wspomnieć w odpowiednim miejscu. Jeszcze jednak

⁴⁸ Cyt. za: T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 508.

⁴⁹ Przekład L. Staffa; cyt. za J. Lisowski, *op. cit.*, s. 11.

w literaturze wieku XVIII natrafiamy na sformułowania wskazujące na niecelowość okazywania żałoby po zmarłym dziecięciu. Philippe-Sirice Bridel (1757-1845) w poemacie *Les tombeaux. Poème en quatorze chant. Imité d'Hervey* wydanym w Lozannie w 1779 r. wpisywał się wprawdzie w krąg wyrazieli nowych tendencji estetycznych i filozoficznych w sposobie widzenia śmierci, dla których perspektywę wyznaczała słynna elegia o wiejskim cmentarzu Graya i Noce Younga, ale nie przeszkadzało mu to w dość obszernym wywodzie o zbędności żałoby po dziecku, mocno zaakcentować:

Parens, séchez vos pleurs, écartez ces cypres
 Pourquoi ce deuil profon, pourquoi ces longs regrets,
 Alors que sens comat la main de la victoire
 Couronne votre enfant des palmes de la gloire!⁵⁰

W średniowiecznej żałobie w bardzo silny sposób dochodziło do głosu przede wszystkim myślenie o sobie, ale nie tyle w kategoriach żalu nad sobą jako osobą osamotnioną, ile w myślach o niebezpieczeństwie potępienia, jakie ze sobą niosą życie i śmierć, a zatem o zapewnieniu sobie pomyślnego losu pośmiertnego. Te czynniki spychały w reakcjach po śmierci bliskiej osoby medytację o zmarłym na plan dalszy. Silniej od motywu zerwania więzi z utraconą osobą odzywał się pierwotny lęk przed zagrożeniem własnego istnienia⁵¹. Niewątpliwie zatem jednym z silniejszych, najgłębszych objawów żałoby w średniowieczu było narastanie w żałobniku (zostańmy już przy tym określeniu) niemal objawowego lęku przed własną śmiercią. Potęgował ją widok cudzej śmierci – śmierci innych, który jednak nie mógł się jeszcze przerodzić w to, co Phillipe Ariès określił mianem „śmierci drugiego” („la mort de toi”), widoki bowiem agonii, umierania, śmierci, trupów ze wzmoczoną siłą wzbudzały w widzącym je wzmoczony lęk przed własną śmiercią. Nie zna tego zjawiska nasza współczesność XIX i XX wieku, wszechobecność bowiem śmierci jako następstwa faktu istnienia życia, została zasłonię-

⁵⁰ P. S. Bridel, *Les tombeaux. Poème en quatorze chant. Imité d'Hervey*, Lausanne 1779, s. 15.

⁵¹ Dostrzegaliśmy zresztą w ludowych lamentach pogrzebowych, gdy żałobnica po śmierci męża, bądź np. sierota po śmierci matki, skarży się na swój los w nowej sytuacji. Stąd w lamentach tych pojawiały się wyraźnie sformułowane pretensje pod adresem zmarłego, że swą śmiercią stworzył niekorzystną sytuację dla żyjących. Ślady tego zostały się nawet we współczesnej epigrafice nagrobnej: „Dziś płacze ma dusza i serce krawi./ Czemuś mnie mężu z dziećmi pozostawił”.

ta tarczą medykalizacji chorób i hospitalizacji śmierci⁵². Uprzytomnić tu bowiem należy mocniej fakt, iż w miarę postępu cywilizacyjnego bezpośrednie spotkania ludzkie z obrazami agonii, umierania i zmarłych⁵³ stawały się z biegiem czasu coraz rzadsze, coraz za to częściej odbywając się przez pośrednictwo mediów (często tylko informacji ustnej, radiowej, prasowej, telewizyjnej, internetowej etc.). Współczesne media, odgrywając rolę pośrednika, stają się w tym wypadku swoistym filtrem, łagodzącym ekspresję wizji śmierci, nie mówiąc już o tym, że aż w nadmiarze o osłabienie siły oddziaływania takich przekazów dba cenzura, rzadziej oficjalna, zazwyczaj zaś – prywatna, rodzinna, środowiskowa⁵⁴. Takim środkiem łagodzącym traumatyczne przeżywanie śmierci kultura średniowieczna nie dysponowała, ale też go nie poszukiwała. Pierwsze próby w tym kierunku przyniosły już (a raczej: dopiero) najwcześniejsze przejawy renesansu, rysy zaś znamienne przemian w postrzeganiu śmierci, zarysowały się w postawie św. Franciszka z Asyżu, gdy ten święty nazywał ją „siostrą”.

Oczywiście pamiętać trzeba i o tym, że swoiste próby opanowania owej traumatyczności śmierci nie tyle podejmował, ile od początków swego istnienia prowadził Kościół. Jego nauczanie: „mors ianua vitae”, wskazujące zatem, że śmierć jest otwarciem dróg do życia wiecznego w Bogu może by i było skuteczne, gdyby nie stosowana przezeń „terapia szokowa”, mająca grzesznych prowadzić do zbawienia. Mówiąc

⁵² Zupełnie odrębne zagadnienie stanowi tu problem traumatyczności wojen, Holocaustu i podawanych przez media przekazów o aktach terroryzmu i przede wszystkim wielkich katastrofach, zbierających obfite żniwo śmierci. „Najprościej” ma się tu rzecz z obrazami śmierci w przekazach medialnych: są one przyjmowane jako sensacja, nie będąc dla odbiorcy źródłem przeżyć traumatycznych. Można to skwitować znanymi słowami z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego: „Niech na całym świecie wojna, / Byle polska moja wieś zaciszna, / Byle polska wieś spokojna”...

⁵³ Oczywiście z wyłączeniem kataklizmów i wojen nękających ludzkość nadto wydarzeń nadzwyczajnych, np. wypadków komunikacyjnych, które wskutek bezpośredniego oddziaływania głównie wizualnego stają się tym bardziej szokujące. Natomiast współczesna tzw. pornografia śmierci pozbawiona jest mocy budzenia emocji traumatycznych, tym bardziej, że często posługuje się kiczem, który uwalnia obrazy śmierci od jej grozy; zob. J. Kolbuszewski, *Kicz w przestrzeniach śmierci*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka. The problems of contemporary tanatology. Medicine – anthropology of culture – humanities*, Vol. XV, Wrocław 2011, s. 109-128.

⁵⁴ Ma ona tak wiele postaci, że problematyce tej poświęcono liczne poważne dzieła; tu miejsca brak na zajmowanie się tą kwestią; wystarczy powiedzieć, że sprawa ta ma związek z tzw. tabuizacją śmierci i cenzorskie poczynania motywowane są w tym wypadku zwykle względami kulturowymi – obyczajowymi, ale i politycznymi,

w skrócie: wizje piekła i mąk piekielnych męczarni grożących grzesznikom w jego dydaktyce nie znalazły perswazyjnej przeciwwagi w obrazach zbawienia i raju. Obrazy piekła często przerażały swą grozą, natomiast wizje raju nie były na tyle atrakcyjne, by zrównoważyć sumę wyniesionych z obserwacji doświadczeń mortalnych i sugestywności wizji owych piekieł. Można tu jednak żartobliwie dodać, że artyści średniowiecza większe odnosili sukcesy artystyczne w przedstawianiu oblicza sił piekielnych, niż piękna i szczęśliwości raju. Nie przypadkiem słynny późnorenansowy libertyn, Jacques Vallée des Barreaux (1599-1673) kpiąc z nieba, napisał:

Wszystkim wszak wiadomo, że w niebie
Nie jada się, nie pija, nie jebie.
Szczęśliwość to nie dla ludzi,
Bo śpiewać przez wieczność całą
Dominus Deus Sabaoth
Okropnie się w końcu znudzi⁵⁵.

Spoglądając z perspektywy antropologii kultury na sposób przeżywania żałoby Martine Savary wyróżnił trzy jego główne fazy:

- [...] – le grand deuil, signifiant le sentiment aigu de la perte
Le grand deuil correspond à la période de souffrance où l'endeuillé est isolé, coupé de la société pour lui permettre un travail intérieur.
– le petit deuil qui adoucit les restrictions
Le petit deuil correspond lui à la période de dépression où l'endeuillé se concentre sur lui-même dans un monde vide de sens jusqu'à l'intériorisation où nous offrons une survie à l'être perdu à l'intérieur de soi.
– la levée du deuil
C'est le retour à la vie normale [...]⁵⁶.

W okresie średniowiecza, a w pewnym stopniu nawet dłużej, bo w pewnych aspektach aż do połowy XVIII wieku, wobec dostrzegalnej ludzkiej nieporadności w przeżywaniu i okazywaniu żałoby Kościoł wykazał daleko idącą inicjatywę, wypełniając ową pewnego rodzaju pustkę emocjonalną sugerowaniem, a właściwie narzuceniem, standardowych, rzec można: zinstytucjonalizowanych form przeżywania żałoby a także

⁵⁵ J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, tom 2, Warszawa 1970, s. 317. Przekład Jerzego Lisowskiego, który trochę „wzmocnił” ekspresję pierwszych trzech wersów tego wiersza, w oryginale francuskim brzmi one nieco mniej pikantnie: „On ne fout point dans la gloire, / On n'y peut ni magner, ni boire, / Toujours admirer est d'un sot”.

⁵⁶ Savary Martine [N° 20105236], *Des rites funéraires traditionnels aux cérémonies du souvenir actuelles*, Université de FRANCHE-COMTE. Année Universitaire: 2001/2002. Diplôme d'Université en Education et Promotion Sanitaires et Sociales (DUEPSS). Cyt. za: epsse.univ-fcomte.fr/.../MILLET-SAVARY2002. Dostęp 16 stycznia 2012.

okazywania jej na zewnątrz⁵⁷. Dokonało się to pod auspicjami modlitewnej troski o zmarłego przez nadanie objawom żałoby form modlitewnych. Duże znaczenie miał tu zwyczaj modlitewnego czuwania przy umierającym. Ta czynność zupełnie naturalnego towarzyszenia umierającemu, by wspomóc go w jego cierpieniach, już we wczesnym średniowieczu została przez Kościół nacechowana religijnie, co zresztą znalazło wyraz i potwierdzenie zarówno w literaturze, jak i w ikonografii. Z punktu widzenia antropologii kultury rzecz jest bardzo istotna, dotyczy bowiem świadomie kreowanego i propagowanego charakterystycznego *stylu umierania*⁵⁸. Polegał on na takim „reżyserowaniu” zachowań zarówno umierającego (!), jak – zwłaszcza – jego otoczenia, by wyrażały troskę o zbawienie duszy konającego. Literacki wyraz tego zagadnienia dawały utwory należące go do kręgu *ars moriendi* – „nauk umierania chrześcijańskiego”. Owe *artis moriendi* reprezentowały gatunek charakterystyczny dla literatury średniowiecznej i miały wiele różnych realizacji, wyrażały natomiast to samo dydaktyczne przesłanie, ukazując, w jaki sposób konający grzesznik osiągnąć może zbawienie wieczne⁵⁹. Lęk przed śmiercią był w tych utworach niemal utożsamiany ze strachem, jaki budziła wizja potępienia *moribundusa*. Utwory te nie należały do zasobów „poezji kręgu przykościelnego” (określenie Teresy Michałowskiej). Wskazywały one, że chcąc uniknąć piekła, umierający powinien żałować za grzechy, wypowiedawszy się, uzyskać ich odpusz-

⁵⁷ W ogromnie przejawionej formie takie masowe ostentacyjne zachowania żałobne polscy telewizyjni mogli zobaczyć w grudniu 2011 w transmisjach po śmierci dyktatora Korei Płn. Kim Dzong Ila. Przedmiotem żałobnego kultu stał się tu artefakt – pomnik zmarłego. O szczerości i spontaniczności takich zachowań nie warto dyskutować, podziwiając ich stereotypowość i... doskonałą organizację (gdyby nie ona, owe manifestacje mogłyby stanowić świetną ilustrację do prac na temat rytualizacji żałoby w społeczeństwach prymitywnych). W „demokratycznej” Korei nie uchroniło to przed represjami tych, którzy „niezbyt szczerze” bądź „niezbyt prawdziwie”(!) okazywali ową żałobę.

⁵⁸ Zob. J. Kolbuszewski, *Kilka uwag o historii śmierci. Antropologiczno-kulturowe koncepcje śmierci i stylu umierania – kilka pytań*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna, antropologia kultury, humanistyka*, t. 2, Wrocław 1998, s. 3-12. Tenże, *O pojęciu „stylów umierania”*, „Litteraria” XXXVI, 2007, s. 137-153. Wprowadzonego tu terminu *styl umierania* nie należy utożsamiać z angielskim *the style of dying*, który odnosi się do śmierci hospitalizowanej (tj. śmierci w szpitalach).

⁵⁹ Problem ten doczekał się ogromnej liczby opracowań w różnych językach; dla potrzeb niniejszego studium wystarczy powołanie do pracy: M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI wieku*, Kraków 1978. Gruntowne a przystępne omówienie tej problematyki zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 497-527 (Rozdział III. Poezja „kręgu przykościelnego”, 3, Człowiek wobec śmierci).

czenie i przyjąć wiatyk, a także otrzymać ostatnie namaszczenie⁶⁰. Autor tak zwanej *Skargi umierającego* zwracając się do wirtualnego umierającego, zalecał mu:

Kwap się rychło do spowiedzi,
Kaplana w swój dom powiedzi,
Płacz za grzechy, przyjmi świętość:
Boże Ciało, święty olej!...⁶¹

Obecność księdza przy agonii moribundusa stawała się czynnikiem nadającym jej charakter rytuału o silnym zabarwieniu religijnym. W ten sposób to, co było „prywatną sprawą człowieka”⁶² w średniowiecznym rytuale umierania nabierało w pewnym stopniu cech zjawiska zinstytucjonalizowanego, a nawet na swój sposób upublicznianego. Gdy bowiem zbliżała się agonia⁶³, wówczas powiadamiano o tym księdza lub stosowną osobą duchowną. Wedle jej kompetencji zlecano wówczas dzwonienie specjalnym *dzwonkiem za konających*. Dzwonki takie umieszczano na zewnętrznych ścianach, zwykle nad wejściami do kościołów, czasem w ich oknach; w mniejszych miejscowościach na specjalnych słupach, stojących w środku wsi. Dzwonki te były w powszechnym użyciu jeszcze w XVIII wieku. Rozlegający się ich dźwięk był dla przechodniów sygnałem, by pomodlili się w intencji konającego; w mniejszych miejscowościach był on zarazem swego rodzaju obwieszczeniem, iż umiera ktoś z danej społeczności, dlatego dzwonki takie umieszczano na słupach

⁶⁰ *Extrema unctio* – ostatnie namaszczenie, jeden z siedmiu sakramentów, których liczbę ustalono w Kościele w XIII wieku (Sobór Lionński 1274). W tradycji owo „ostatnie namaszczenie” zawsze było kojarzone z sakramentem udzielanym *in articulo mortis* – poprzedzającym śmierć, w stanie najwyższego zagrożenia śmiercią, jako ostatni sakrament przyjmowany w życiu. Mało przekonywujące są teologiczne objaśnienia (twierdzenia), że wedle teologii *extrema unctio* oznaczało ostatnie z serii namaszczeń sakramentalnych, które wierny może przyjąć i nie kojarzono go z momentem śmierci, gdyż sakrament ten ma przynieść choremu ulgę w cierpieniu lub uzdrowienie. Wbrew temu po otrzymaniu tego sakramentu chorych można jeszcze uzyskać np. sakrament małżeństwa. Interpretacja taka ma oczywiście istotne znaczenie psychologiczne, ale kulturowego statusu owego namaszczenia nie zmienia; współcześnie aplikowane rzadko, zwykle ludziom starsym, traktowane jest jako „sakrament śmierci” i zapowiedź rychłego zgonu.

⁶¹ Cyt. za: I. Ch r z a n o w s k i, *Historia literatury niepodległej Polski (965-1795)*, wyd. jedenaste, Warszawa 1971, s. 68.

⁶² Pola Gojawiczyńska o jednym z bohaterów *Dziewcząt z Nowolipek* napisała: „Zajęty był swoją sprawą. Umierał”.

⁶³ Ludzie średniowiecza przyzwyczajeni do widoku śmierci umieli rozpoznawać przybliżającą się agonię; była jedną z właściwości postawy „śmierci oswojonej” znamiennej także dla kultury pierwotnej – kultury ludowej; por. A. F i s c h e r, *Zwyczajne pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921.

w środku wsi⁶⁴. O krakowskich dzwoneczkach za konających pisał ciekawie, acz rzecz nieco konfabulując, Michał Rożek:

Towarzyszyły one godzinie konania. By skrócić straszliwe nieraz męki konania, nie tylko zanoszono przy łożu umierającego modły do Boga; istniał zwyczaj dzwonienia w niewielki dzwoneczek, wiszący kiedyś przy każdym kościele, tak parafialnym, jak zakonnym. Nazywano go dzwonkiem „za konających”. Ta bowiem ciężka chwila, kończąca człowieczy żywot, jest nader często *dies magna et amara valde* – dniem ciężkim i pełnym męczarni. Wzywano wówczas patrona konających, św. Dyzmę, dobrego łotra, który zawisł na krzyżu po prawicy Zbawiciela, a któremu Ten przyrzekł: „Zaprawdę powiadam ci: Dziś ze mną będziesz w raju” (Łk 23, 43). Lud powiadał – „o święty Dyzmo, łotrze pokutujący, najwyborniejszy patronie, bądź mi opiekunem, kiedy konający biedzić się będzie przy zgonie”. I wówczas, gdy kto pasował się ze śmiercią długo, posyłano do najbliższego kościoła z błagalną prośbą o zadzwonienie w ów mały dzwoneczek „za konających”. Rozlegał się wówczas delikatny, smętny głos dzwonka, pociąganego za sznurek czy rzemień przez zakrystianina, bądź braciszka zakonnego. Na głos dzwonka przechodnie odmawiali Anioł Pański [...]. Gdy ustawał głos tego dzwonka, głęboko kiedyś wierzono, że jego jęklivy ton pozwolił konającemu zakończyć męczarnie, a jego dusza stawała już na sąd boski. Dzwonienie za konających Stolica Apostolska obdarzyła czterdziestodniowym odpustem dla tych, którzy odpowiadając na dźwięk dzwonu, modlić się będą o lekkie skonanie dla innych. Dzwonienie za konających – o czym wiadomo ze źródeł – było już praktykowane w Norymberdze w XV stuleciu i stamtąd obyczaj ten przeniósł się do naszego kraju. W Krakowie praktykowano go jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego w XX wieku. Jeszcze do dzisiaj zachowały się dzwonki za konających, zawieszane przy kościołach Dominikanów, Mariackim, św. Florianą (w tym przypadku przetrwało jedynie wiązanie) i u Reformatów. Umieszczone w miejscu przystępnym dla przechodnia, co umożliwiałoby ongiś szybkie dzwonienie, wiszą przeważnie na ścianie kościelnej, najczęściej pozbawione już sznura czy paska rzemieennego. Zapomniano także o ich skutecznym działaniu⁶⁵.

Odziane w pretensjonalną formę twierdzenie Rożka, że „jęklivy ton (!) dzwonka przyspieszając agonię, kończył męczarnie konającego”, nie mówi prawdy o funkcji i zastosowaniach dzwonka za konających, choć niektórzy badacze także twierdzą, że dzwonienie takiego dzwonka przyspieszało zgon umierającego⁶⁶. Przyspieszenie zgonu w przeciągającej się agonii osiągnano innymi sposobami, np. wyjmując poduszkę spod jego głowy, kładąc go na ziemi i otwierając wszystkie zamknięte pomieszczenia (komory, skrzynie, szafy), aby dusza umierającego się gdzieś tam nie schowała. Pisano o tym wiele w pracach dotyczących kultury ludowej i ludowej obrzędowości funeralnej. Rola natomiast dzwon-

⁶⁴ J. K r o k o s z, *Dzwonki za konających. (Bells for the dying)*, „Przegląd Odlewnictwa” 2000, Vol. 50, z. 11, s. 434-435.

⁶⁵ M. R o ż e k, *Sekrety Krakowa. Ludzie, zdarzenia, mity*, Kraków 2008.

⁶⁶ Zob. np. K. K w a ś n i e w i c z, *Zwyczaje i obrzędy rodzinne*, [w:] *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, Wrocław 1881, t. 2, s. 110; E. L e a c h, *Kultura i komunikacja*, Beograd 1983, s. 63.

ka za konających wiązała się z jego funkcją w rytuale przejścia, którego postać nadawano zabiegom wykonywanym w czasie czyjejś agonii. Na miejsce zatem dzwonienia w rzeczony dzwonek za konających w tym rytuale patrzeć trzeba jako na jeden z elementów stanowiących szczególnie, właściwy kulturze średniowiecza styl umierania. Nader istotna była modlitewna i liturgiczna symbolika dzwonienia w okolicznościach konania, śmierci i pogrzebu⁶⁷. Widziane w perspektywie ściśle kulturowej, owo dzwonienie w różnych sytuacjach mortualnych było ważnym elementem starannie „reżyserowanego” i realizowanego *misterium mortis*, znamiennym dla kulturowej koncepcji śmierci oswojonej. Do tradycji przeszła jego rola w obrzędowości pogrzebowej. Komentując ją z punktu widzenia rytuału przejścia i dostrzegając jej rolę medialną, Andrzej Brencz przypomniał, że:

Dźwięk w rytuałach przejścia uważany jest jako oznaka granicy. Uderzenie w dzwony oznacza granicę między profanum i sacrum, wyznacza początek zachowania rytualnego⁶⁸.

To zaś dzwonienie, wyznaczając ową granicę dwóch sfer i oznaczającego przekroczenie przez umierającego sfery profanum i wkraczanie jego duszy w sferę sacrum, wynikało z sakralnego znaczenia poświęconego dzwonu/dzwonka. Do użytku kościelnego dzwony wprowadził w czasie krótkiego swego papiestwa (lata 604-606) papież Sabinian, który nakazał też umieszczanie zegarów słonecznych na kościołach. Poświęcanie natomiast dzwonów nadające im w pełni charakter sakralny wprowadził w 684 r. papież Jan XIII. Obrzęd poświęcania dzwonu określano mianem chrztu dzwonu, bowiem w jego trakcie dzwon otrzymywał własne imię, co miało charakter jego personifikacji, a nawet animizacji, nie przypadkiem bowiem używa się pojęcie zarówno *duszy* dzwonu, jak i jego *serca*. Dla omawianych tu kwestii antropotematologicznych ma to istotne znaczenie, uzasadnienie zaś tego faktu znaleźć można w klasycznym *Wykładzie liturgii Kościoła Katolickiego* bł. ks. abp Antoniego J. Nowowiejskiego (1858-19410):

[...] akt biskupiej konsekracji nadaje dzwonom nadprzyrodzoną własność i że odgłos ich wywiera na umysły wiernych nie tylko przyrodzone, ale i nadprzyrodzone skutki, poruszając serca do poprawy i oddalając złe duchy. Przekonanie o nadprzyrodzonej sile

⁶⁷ O liturgicznej i kulturowej roli dzwonienia w okolicznościach śmierci i pogrzebu zob. A. Labudda SVD, *op. cit.*, s. 214-214.

⁶⁸ A. Brencz, *Polska obrzędowość pogrzebowa jako obrzęd przejścia*, „Lud” t. 71, 1987, s. 222; autor powołał się na studium I. Kovačević, *Razbijanje prodeta kao granica pojedinih faza svadebnog rituala*, [w:] *Simpozijum Seoski dani Svretana Vukosaujevića*, VII, Prijepole 1979, s. 21-32.

dźwięków dzwonów, szczególniej przeciwko duchom nieczystym, podzielały i średniowieczne synody, jako też i pisarze liturgiczni. Nieczyste duchy [...] mają wiele władzy na tym grzechami skażonym świecie; o tym przekonywa nas i doświadczenie codzienne, i nauka św. Pawła Apostoła, zachęcającego do ustawicznej walki przeciwko zasadzkom szatanów, którzy, przebywając w powietrzu, ludziom szkodzić usiłują (do Efez. II, 2) przez rozmaite burze i inne kłęski, jak ogień, powódź itp., nie tylko dręczą umierających, ale i ciałom zmarłych usiłują wyrządzić krzywdę. Głos dzwonów przeraża szatana i nie dozwala mu nawalniami wyrządzać szkody ludziom⁶⁹.

Owa wiara, że głos ochrzczonego dzwonu jako głos Boga ma moc odgania zła, szatanów i w ogóle sił nieczystych, sprawiła, że poświęcane dzwony i dzwonki miały niezwykle szerokie zastosowanie, głęboko osadzone w tradycji chrześcijańskiej⁷⁰: już święty Antoni Wielki (251-356) używał dzwonka do wypędzania szatanów z miejsc, w których się zamierzał modlić, stąd w ikonografii przedstawiano go często z dzwonkiem. Szczególne właściwości przypisywano dzwonom loretańskim, przywożonym z maryjnego sanktuarium w Loreto we Włoszech⁷¹, stosowane one były do odpędzania burzy, stąd na terenach górskich i podgórskich często umieszczano w specjalnych kapliczkach celowo budowanych na wzniesieniach, ale wykorzystywali je także... poszukiwacze skarbów, aby pokonawszy opór sił nieczystych dostać się do skarbu⁷². Dzwony i dzwonki zajęły przeto ważne miejsce nie tylko w chrześcijań-

⁶⁹ Cyt. za: L. Przybysz, *Głos dzwonów*, „Przymierze z Marią” 2011 nr 54.

⁷⁰ Zob. *Encyklopedia katolicka*, Lublin 1985, t. IV. s. 618; J. Hani, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994.

⁷¹ Polska pamięć o Loreto odżyła po ostatniej wojnie, zmieniając nieco sposób myślenia o tej miejscowości nie jako sanktuarium maryjnym, ale „polskim cmentarzu”. Podczas II wojny światowej miasto zostało wyzwolone przez żołnierzy polskich, którzy m.in. uratowali przed zniszczeniem miejscowe sanktuarium. W pobliżu sanktuarium zlokalizowano polski cmentarz wojenny, wznoszący się trzema tarasami w górę ku bazylice loretańskiej. Na cmentarzu tym, w 1080 grobach spoczywają polscy żołnierze z II Korpusu Polskiego pod dowództwem gen. Władysława Andersa. Polegli oni na ziemi włoskiej, uczestnicząc w wyzwaniu m.in. Ankony i wspomnianego wcześniej Loreto.

⁷² K. W. Wójcicki (*Archiwum domowe do dziejów i literatury krajowej z rękopisów i dzieł najrzadszych zebrał i wydał...*, Warszawa 1856, s. 437) wyjaśnił: „Dzwonek loretański zwany prawdziwy to jest taki, który z Loretu pochodzi, albo przynajmniej mający kształt podobny, a ku głoszeniu czci religijnej używany, mówią, że ma taką własność, iż skoro w czasie nadchodzącej chmury z burzą, gradem i piorunem, zacznie się nim dzwonić, biegając około domu i gumna, natenczas chmura rozrywa się, burza się rozdziela i rozbija, grad niknie w powietrzu, a piorun nie uderzy w budowlę”. Posługiwano się jednak także loretańskimi dzwonekami wyrabianym w kraju na wzór włoskich i cieszyły się one na targach i jarmarkach wielkim popytem. Zapobiegliwi nabywcy dbali jednak o to, by je poglobosławić, o czym świadczą tzw. spiski poszukiwaczy skarbów; zob. J. Kolbuszewski, *Skarby króla Gregoriusa. O poszukiwaczach skarbów w XVII i XVIII wieku*, Katowice 1972.

skiej liturgii, ale także w religijności ludowej i w folklorze. W jakiejś mierze stało się to sprawą wprowadzonego przez Jana XIII chrzczenia dzwonów i nadawania im imion. Na pograniczu pewnego rodzaju „deifikacji” dzwonów i ich personifikacji fakt poświęcania dzwonów i nadawania im imion, sprawił, że dzwony z prostych narzędzi sygnalizacyjnych przestoczyły się w czynnik medialny między człowiekiem a Bogiem i na tej zasadzie wkroczyły do strefy sacrum, w następstwie czego nastąpiła ich personifikacja i animacja⁷³. Wydało to oczywiście odpowiednie owoce w kulturze ludowej i w folklorze. W ludowym „stylu umierania” ważną rolę odgrywało zarówno dzwonienie wioskowym dzwonem za konających (zob. np. w Zawadzie na Opolszczyźnie)⁷⁴, jak i modlitewne wykorzystanie dzwonka loretańskiego przy konającym: przy jego dźwięku wznoszono modlitwy maryjne za konającego. Szczególne znacznie przypisywano modlitwom do Matki Boskiej:

Łączenie kultu maryjnego z modlitwą za zmarłych było zjawiskiem znanym w Polsce nie tylko w średniowieczu, lecz także jeszcze w XVII i XVIII w. Świadczą o tym badania nad dziejami kultu maryjnego, licznych bractw, cechów, stowarzyszeń i sodalicii. Matka Boża była uważana za szczególną opiekunkę w godzinie śmierci i za pośredniczkę dusz cierpiących w czyśćcu; sama wolna od grzechów i kar za nie, była przywoływana jako ta, która oręduje za wyzwoleniem z czyśćca⁷⁵.

Obok dzwonka wśród rekwizytów stosowanych w misterium umierania dużą uwagę przywiązywano do zapalenia przy konającym gromnicy, którą w miarę możliwości wkładano mu w rękę. Wedle wykładni ściśle religijnej, światło symbolizuje Chrystusa, a zatem „światłość prawdziwą, która oświeca każdego człowieka, gdy na świat przychodzi” (J 1,9). Odejście z życia z owym światłem symbolizowało więc odejście do „świa-

⁷³ J. H a n i, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, Kraków 1994.

⁷⁴ Głos dzwonu pogrzebowego bądź kościelnego, towarzyszący konduktowi pogrzebowemu, nie tylko odpędzał złe duchy, ale także wskazywał duszom zmarłych drogę do Boga. Taka jego interpretacja utrzymała się nie tylko w kulturze ludowej, ale i w symbolice religijnej, aż do naszych czasów. Gdy zmarł papież Jan Paweł II rozdzwoniły się dzwony kościelne w całej Polsce, co powszechnie jednak odebrane zostało jako wieść o śmierci papieża – bez dostrzegania modlitewnej intencji tego faktu.

⁷⁵ J. W o j n o w s k i, *Rozwój czci Matki Bożej w Polsce*, „Homo Dei”, 26, 1957, s. 846-862. Za sprawą założyciela zgromadzenia Marianów, Stanisława Papczyńskiego (1631-1701) kult maryjny stał się ważnym elementem ich posłannictwa, jakim było wspomaganie konających i modlitwa za zmarłych. Stanisław Papczyński był rzecznikiem codziennego odmawiania *Officium defunctorum*; zob. M. P i s a r z a k MIC, *Orędownik zmarłych i sługa konających. Specyfika charyzmatu założyciela Marianów*, www.mateusz.pl/mt/mp (dostęp 3 marca 2012 r.). Tamże bibliografia i zarys historii owego *officium*, odmawianego codziennie aż do XX wieku.

łości Prawdziwej”, co w mniemaniach ludowych z czasem zmieniło się w przypisaniu światłu gromnicy roli *sui generis* przewodnika odprowadzającego duszę konającego. Zarazem symbolika owego światła (był to przecież blask poświęconej gromnicy – świecy chroniącej przed uderzeniem gromu i zła wszelkiego) oznaczała, że umierający wychodzi na spotkanie z Bogiem wolny od zła wszelkiego⁷⁶.

Z użyciem tych rekwizytów i z zastosowaniem zarówno gestów symbolicznych o charakterze religijnym, jak i stosownych modlitw – tekstów słownych, akt umierania stawał się swoistym *misterium mortis* z wyraźnie i starannie rozpisany rolami, wśród których główną, bierną jednak, rolę odgrywał konający, który nie miał wielkiego wyboru i tak samo musiał zaakceptować „charakter swej roli”, jak i realizowany w tym także styl umierania. Tak było, jest, będzie, bowiem *morbundus* w chwili konania przestaje suwerennie panować tak nad swoim ciałem, jak nad jego sytuacją. Jedyne, co mu pozostaje, to liczyć na szacunek, tolerancję, miłość bądź choćby wyrozumiałość otoczenia, bądź spodziewać się jego nienawiści czy pogardy, wrogości i poniżenia. Ostatnią deską ratunku staje się wtedy dla niego akt heroizacji własnego zgonu – męczeństwa, ujawnianego w różnych słowach czy gestach, co daje asumpt historykowi do mówienia o śmierci męczeńskiej, świętej, czy nawet – polskiej. Ale to inna sprawa i z misterium umierania średniowiecznego, a przede wszystkim fenomenem średniowiecznej żałoby, niewiele ma wspólnego.

W spojrzeniu na kulturowe aspekty śmierci w średniowieczu⁷⁷ szczególnego znaczenia nabiera fakt, iż religijną opieką Kościół otoczył wszystkie rzeczy ostateczne człowieka – i także sprawę jego śmierci. Liturgiczną opieką objął on bowiem nie tylko obrzęd pogrzebu, ale i sam akt umierania, który w *Sakramentarzu Tynieckim* (powstał w XI wieku) wyróżniając trzy stacje pogrzebu (w domu zmarłego, w kościele i przy grobie) wymienił modlitwy wypowiedane „zaraz po skonaniu”, z czego wynika, że ksiądz był obecny przy agonii umierającego⁷⁸. Oznaczało to odebranie agonii charakteru zjawiska ściśle prywatnego przy

⁷⁶ O trwałości owych symboli, gestów i zachowań w kulturze ludowej istnieją b. liczne prace zob. między innymi: H. Mielicka, *Kultura obyczajowa mieszkańców wsł kieleckiej XIX i XX wieku*, Kielce 1995.

⁷⁷ J.-P. Derégnaucourt, *La Mort au Moyen-Age: les hommes et la mort a la fin du Moyen Age*, Ed. Jean-Paul Giserot, 2007.

⁷⁸ Zob. A. Labudda SVD, *op. cit.*, s. 83 i 87. Mówiąc nawiasem, gdy z końcem wieku XV liczba duchownych w Polsce wynosiła ok. 220000, co stanowiło ok. 4% ludności. Oznacza to, że duchowny mógł – przynajmniej w miastach – dotrzeć do każdego konającego!

objęciu jej opieką, ale i rygorami władzy duchownej z jej religijną liturgią, ale i prawnymi aspektami władzy nad umierającym. Kultura średniowieczna nie знаła świeckiego rytuału pogrzebowego, bo ten oznaczał „psi pochówek”: porzucenie zwłok byle gdzie i bez znamion najmniejszego dla nich szacunku. Sprawa chrześcijańskiego pogrzebu i pochowania zwłok w poświęconej ziemi w niewiadomym stopniu ciążyła umierającemu, ale dla jego żałobników czy może raczej zstępnych, miała znaczenie więcej niż istotne, bo prestiżowe. Ostracyzm dla zmarłego łatwo przenosił się na jego bliskich pozostałych przy życiu. Dlatego wypełnienie religijnych powinności wobec umierającego nabierało takiego wielkiego znaczenia, już nie tyle z duchowego, ile społecznego, moralnego punktu widzenia.

Pamiętajmy, że w średniowieczu zwłoki na pohańbienie umiano bardzo dobrze wystawiać: nie darmo trupy skazanych wisielców całymi dniami straszyły swym widokiem, dopóki się nie rozpadły, albo ich nie usunięto, żeby zrobić miejsce dla następnej ofiary kata.

Od momentu więc agonii konający, a potem już zmarły, pozostawał „pod władzą kościoła”, by użyć tego wymownego zwrotu z *Dziadów* części I. Adama Mickiewicza. W średniowieczu pogrzeb odprawiano najpóźniej w ciągu doby od zgonu, wyjątki zaś od tej zasady dotyczyły pochówku możniejszych tego świata, co uzasadniały szczególne względy i różne nadzwyczajne okoliczności (np. prestiżowe⁷⁹). Obligatoryjną wręcz zasadą, podkreślaną szczególnie mocno w postanowieniach dotyczących pogrzebu zakonników, zwłaszcza cystersów⁸⁰, było to, że zmarłego ani na chwilę nie wolno było zostawić samego – przy zwłokach zawsze ktoś musiał być obecny. Czas zatem między zgonem a pogrzebem wypełniało czuwanie:

[...] trwało [ono] aż do momentu końcowych obrzędów pogrzebowych. Jeśli zmarły był duchownym czuwania odbywały się w kościele, natomiast w innym wypadku miało ono miejsce w domu zmarłego. Dochodziły tam nieraz do głosu praktyki pogańskie [...]. Czuwanie trwało na ogół nie dłużej niż jedną noc, gdyż do pochówku przystępowano już po 12, a najdalej po 24 godzinach. W tym czasie śpiewano psalmy, responsoria i czytano

⁷⁹ Zob. tamże, s. 97. Dotyczyło to tylko pogrzebów osób wysoko postawionych w hierarchii społecznej; ludzi niższych stanów grzebano zazwyczaj w ciągu jednej doby. Przedział czasu między zgonem a pogrzebem zaczął wzrastać w środowiskach szlacheckich w ciągu XV i zwłaszcza XVI wieku. Już w XVII wieku przygotowanie do pogrzebu (znów zależnie od pozycji społecznej zmarłego) trwało od kilku do nawet kilkunastu dni, czasem zaś ze szczególnych względów odbywano dwa pogrzeby – „natychmiastowy”, krótko po zgonie i uroczysty, niekiedy nawet o pół roku później.

⁸⁰ Szczegóły zob. A. L a b u d d a SVD, *op. cit.*, s. 109-120.

z księgi Joba. Pod koniec czuwania schodzili się wszyscy uczestnicy pogrzebu celem odprawienia wigilii i mszy św.⁸¹

Repertuar stanowiły tu modlitwy przewidziane w *officium defunctorum*, wigilie zaś czyli jutrznię żałobną (nieszpory, antyfony, psalmy) odprawiano przed mszą w intencji zmarłego. Wigilie już na początku wieku XVI jeśli nie nieco wcześniej odprawiane były (a może tylko – bywały?) po polsku, z tego bowiem czasu pochodzi przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej rękopis przekładu *officium defunctorum* zatytułowany *Wigilie za umarłe ludzkie* (pocz. XVI w.). Ów zwyczaj modlitewnego czuwania przy zwłokach zmarłego do dzisiaj przetrwał w niektórych regionach kraju, na przykład na Kaszubach⁸².

Szczegóły liturgii pogrzebu w Polsce średniowiecznej wyczerpująco opisał w znakomitej, cytowanej tu niejednokrotnie, monografii Alfons Labudda SVD i wolno na podstawie jego rozważań sądzić, że formy postępowania religijnego w rytuale pogrzebowym generalnie zachowały tę samą postać może nie od najwcześniejszego średniowiecza, lecz na pewno od wieku XIV aż do wieku XVII⁸³. W skali całego Kościoła zmiana rytuałów średniowiecznych nastąpiła dopiero w 1614 r.⁸⁴, w ślad za tym w Polsce z chwila wydania tzw. *Rytuału piotrkowskiego* w 1631 r. W zakresie liturgii ten rok 1631 stanowił w Polsce istotną granicę chronologiczną (dlatego jest też terminem *ad quem* niezastąpionego opracowania Labuddy, będącego jedną z najznakomitszych polskich prac z zakresu antropotematologii kulturowej), owa zaś liturgia uchwalona czy ustalona w wieku XVII przetrwała aż do Soboru Watykańskiego II⁸⁵. Fakt, iż w ciągu kilku stuleci jej postać nie uległa większym zmianom, trochę paradoksalnie sprawił, że prowadzona po łacinie liturgia tego obrzędu nie miała większego wpływu na kształt obyczajowości funeralnej. W sensie kulturowym owa liturgia pozbawiona została mocy gene-

⁸¹ A. Labudda SVD, *op. cit.*, s. 97.

⁸² Wnikliwy jego opis i interpretację dał Jan Perszon w znakomitym dziele *Na brzegu życia i śmierci. Zwyczaje, obrzędy oraz wierzenia pogrzebowe i zaduszkowe na Kaszubach*, Lublin 1999; repertuar modlitewny i pieśniowy z tzw. *pustej nocy* (nocy czuwania przy zmarłym) zawarł Perszon w modlitewniku *Pusta noc*, Lublin – Luzino 1993,

⁸³ Zob. A. Labudda SVD, *op. cit.*, s. 142-305.

⁸⁴ Tamże, s. 7.

⁸⁵ Zob. *Obrzędy pogrzebu dostosowane do zwyczajów diecezji polskich*, Katowice 1978. Nasuwa się tu uwaga, że pojęcie „dostosowania do zwyczajów diecezji polskich” ma pusty charakter werbalny. Z polskiej bowiem obyczajowości nic do owej liturgii nie weszło, redukcji natomiast całkowitej poddane zostały polskie pieśni pogrzebowe, ale jest to tematem do osobnych rozważań. Zob. J. Kolbuszewski, *Polska pieśń pogrzebowa*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1-2, s. 49-56.

racyjnej i to ona sama uległa pewnej presji kultury szlacheckiej, czego dowodem stała się rozbudowana rytualizacja pogrzebu (*pompa funebris*) z coraz dalszym odsuwaniem się kazań pogrzebowych i żałobnych od głębokiego sensu moralnej nauki Kościoła. Ale to rzecz inna: nie zauważyli tego faktu badacze kultury staropolskiej, nawet ci, którzy zajmowali się kulturowymi aspektami problematyki śmierci – na przykład Jan Stanisław Bystron. Ostatecznym rezultatem wskazanego zjawiska stał się proces całkowitej laicyzacji żałoby. Wyraźne przejawy tej laicyzacji zarysowały się już w XVIII wieku i przybrały na sile na fali prądów romantycznych w wieku XIX, zwłaszcza w postaci żałoby narodowej.

Natomiast w okresie średniowiecza i aż do chwili, gdy szersze oddziaływanie zyskały tendencje humanistyczne i renesansowe, żałoba po zmarłych w całym swoim przebiegu miała religijne formy wyrazu, w każdym zaś razie jej rytm wyznaczony był przez porządek nabożeństw – mszy żałobnych. Z czasem w intencji zmarłego zaczęto ich odprawiać coraz więcej. Ich liczba niekiedy przekraczała dziesiątki. Odprawiano je zaś przez kilka dni, a towarzyszyły im liczne kazania, w począwszy od wieku XVI coraz częściej ogłaszane drukiem. Stało się to jednak specjalnością obyczajowości grzebalnej dopiero w okresie barokowej kontrreformacji wraz z narastaniem tendencji do urządzania uroczystych *pompaе funebris*. Obligacje modlitwne jeśli chodzi o pamięć o zmarłych były zresztą obszerniejsze i powszechniejsze. Przybiebrały też one postać zapisów czynionych w testamentach na rzecz klasztorów, to zaś zjawisko stopniowo przybierało na sile w ciągu wieków XVI, XVII i XVIII. W średniowieczu natomiast codzienność modlitwy za zmarłych była zjawiskiem powszechnym. W niektórych zakonach aż do XX wieku przetrwał obowiązek codziennego odmawiania *officium defunctorum*. Tę zasadę najwierniej realizowali Zakonnicy ze Zgromadzenia Księży Marianów, powołanego w okresie kontrreformacji z Stanisława Papczyńskiego (1630-1701). Marianie opiekujący się duszami zmarłych i konającymi przejęli wcześniejszą tradycję innych zakonów, te dewocyjne bowiem poczynania były wytworem średniowiecznej kultury religijnej.

W przesyconej aurą *memento mori* aurze średniowiecza okoliczności modlitwnych za zmarłych było niezwykle wiele, co miało istotny wpływ na sposoby przejawiania żałoby. Po pogrzebie nieboszczyka liturgiczną formą ekspresji żałoby, związanej z troską o los jego duszy, były msze odprawiane kolejno w trzeci, siódmy i trzydziesty dzień po zgonie. Miało to wyraźną, podniosłą symbolikę, oparcie znalazło zaś zarówno

w *Nowym*, jak i *Starym Testamencie*. Inspiracją dla wyboru tych dni było to, że Chrystus zmartwychwstał trzeciego dnia, Józef swego ojca opłakiwał przez dni siedem (Rdz. 50, 10), natomiast Aron i Mojżesz byli opłakiwani przez dni trzydzieści (Lb. 20,30; Pwt 34,8). Zakończeniem żałoby była msza w rocznicę śmierci⁸⁶. Badacz testamentów z regionu Awinionu z XIV i XV wieku stwierdził, że niejednokrotnie powtarzało się w nich zalecenie odprawienia w tym dniu w intencji zmarłego wielu mszy (zazwyczaj w różnych kościołach⁸⁷) z motywacją, iż jest to *finne anni sui luctus*, a „zatem zakończenie [ich] żałoby”, co ewentualnie by tłumaczyło nazwanie tego dnia mianem *dies natalis*⁸⁸. Msze rocznicowe za zmarłych przetrwały w polskiej tradycji aż do naszych czasów; zdarzało się niekiedy, że odprawiano je w dziesiątki lat po zgonie: msze w rocznicę zgonu Stanisława Przybyszewskiego co roku odprawiano w Krakowie na pewno jeszcze w 80 lat po jego zgonie (później nie tyle może ich nie odprawiano, ile piszący o tym nie wie). Tych jednak mszy odprawianych w następnych latach po aniwersarzu nie można rozpatrywać w kategoriach przejawów żałoby, widząc w nich raczej zachowania kommemoratywne objaśnił to Zygmunt Gloger:

Dostatniejsi zalecali testamentem, iżby ich spadkobiercy odprawiali corocznie żałobne nabożeństwa w rocznicę ich śmierci i w tym celu czynili zapisy na kościoły, klasztory i szpitale. Po odjęciu tych dóbr i zapisów z posiadania duchowieństwa, nabożeństwa te

⁸⁶ Dzień ten nazywany bywa *dies natalis* jako dzień narodzin dla życia wiecznego, ale w ścisłym znaczeniu *dies natalis* to dzień śmierci, bo wtedy następuje wkroczenie duszy w wieczność. Tak nauczał św. Paweł (Rz. 6, 3-1). W „rocznicowym” znaczeniu pojawia się takie znaczenie owego dnia – w ślad za średniowiecznymi testamentami – w antropotematologii francuskiej; por. J. Chiffolleau, *Sur l'usage obsessionnel de la messe pour les morts a la fin du Moyen Age*, [w:] *Fair croire. Modalités de la diffusion et de la réception de messages religieux du XIIe au Xve siècle*, Roma 1981, s. 235-256. Zob. tegoż, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age (vers 1320-vers 1480)*, Préface de Jacques Le Goff, Rome 1980, Collection de l'Ecole française de Rome n°47, 1980, X-494. Por. też: L. Stouff, *Les Provençaux et la mort dans les testaments (XIIe-XVe siècle)*, Toulouse 1998.).

⁸⁷ Jak się zdaje, zwyczaj ten był praktykowany i w Polsce, brak jednak badań, które by tę hipotezę potwierdzały. W Polsce odnotować można dowodnie inny fakt: w począwszy od XVII wieku i w intencji modlitewnej za zmarłego umieszczano tablice epitafijne w kilku kościołach, a więc także tam, gdzie nie był on pochowany. Zapewne towarzyszyły temu jakieś legaty z zaleceniem odprawiania mszy za jego duszę. Czasem, gdy w danej miejscowości był jeden tylko kościół zlecano z okazji aniwersarza odprawianie większej ilości mszy tygodniowo, np. czterech; zob. E. Wólkiewicz, *Kapituła kolegiacka św. Mikołaja w Otmuchowie. Dzieje – organizacja – skład osobowy (1386-1477)*, Opole 2004, *passim*, np. s. 97-98.

⁸⁸ Ibidem. Por. też.: D. A. Bidon, *La mort au Moyen Age (XIIIe-XVe siècle)*, Hachette 1992.

doroczne żałobne ustawały, bo biskupi zwalniali pod pewnymi warunkami duchownych od tych obowiązków, skoro zapis moc swoją utracił⁸⁹.

Generalnie rzecz biorąc w Europie Zachodniej żałoba trwała za-
zwyczaj około roku i podobnie było w Polsce, odstępstwa od tej 'normy'
były nieznaczne i nie są godne uwagi, aczkolwiek duch średniowiecznej
ascezy sprawiał niekiedy, że wdowy oddawały się dożywotniej żałobie
(nie mówiąc o tym, że szły często do klasztoru). To silne oddziaływanie
Kościoła sprawiało, że zachowania żałobne przybierały postać przede
wszystkim czynności modlitewnych. Zalecane też były – wedle możno-
ści – gesty charytatywne (rozdawanie jałmużny, acz na pewno więcej
było kandydatów do jej brania, niż dawania⁹⁰), co oczywiście całkowi-
cie nie wyeliminowało z obyczajowości elementów zachowań o charak-
terze świeckim, włącznie z reliktem pewnych gestów czy zachowań jesz-
cze pogańskich. Celnie o tym pisał Alfons Labudda SVD:

W chrześcijańskiej kulturze średniowiecza nie było zasadniczo rozdziału między tym,
co świeckie, a tym, co religijne, między sacrum i profanum. Polska kultura wczesnego
i pełnego renesansu <i> tkwiła jeszcze mocno korzeniami w chrześcijańskiej kulturze
średniowiecznej. Stąd świeckie opisy pogrzebu tego okresu zawierają wiele elementów z
liturgii pogrzebu, a do czynności liturgicznych wkradają się składniki czysto świeckiego
obrzędu pogrzebowego⁹¹.

To wpisanie żałoby po zmarłym w siatkę gestów i zachowań modli-
tewnych, w części zrytualizowanych liturgicznie, sprawiało, że w reak-
cjach na śmierć nieobojętnej, a nawet bliskiej, osoby element żalu po jej
stracie ustępował na plan drugi wobec troski o pośmiertny los jego du-
szy. Najważniejsza w danym momencie stawała się zatem troska o to, co
się z nim (to znaczy z ową „jego, czy z jej”) duszą „dzieje”. Ten moment
pośmiertny interpretowany był zatem przede wszystkim jako trudny nie
dla żałobników, ale właśnie dla duszy zmarłego i dobrze tę frustrację
oddawał wiersz o duszy, która wyleciawszy z ciała, stojąc na zielonej
łące, nie wiedziała, gdzie się podziać. To samo było przedmiotem tro-
ski umierającego:

⁸⁹ Z. G l o g e r, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, Warszawa [1900], t. 1,
s. 50-51.

⁹⁰ Godna uwagi jest wspaniała rozrzutność, z jaką rozdawano tę jałmużnę i oddawano
ogrom dóbr na rzecz Kościoła w czasie pogrzebów królewskich. Brak miejsca nie pozwala
tu na cytowanie pikantnych szczegółów, które obficie cytuje A. L a b u d d a *op. cit.*, wy-
korzystując klasyczne źródła kronikarskie.

⁹¹ A. L a b u d d a SVD, *op. cit.*, s. 195.

Ach, mój smętku, ma żalości!
 Nie mogę się dowiedzieć,
 Gdzie mam pirwy nocleg mieci,
 Gdy dusza z ciała wyleci”.

Literatura średniowieczna o tematyce mortualnej kładła zatem nacisk na „czas terażniejszy” chwili umierania. *Ars bene moriendi* stawiała się w ten sposób nie tylko nauką umierania chrześcijańskiego, ale dydaktycznym przesłaniem dla żałoby. Dlatego średniowieczna *meditatio mortis* w dużej części skupia się nie na odległej perspektywie eschatologicznej Sądu Ostatecznego, ale na czasie terażniejszym umierania i trosce o los pośmiertny zmarłego. Pisząc o „fabułach wizyjnych” w literaturze średniowiecznej, ukazujących obrazy miejsc potępienia i raju, Teresa Michałowska wskazała na to, że w nich:

Uderzającą cechą fabuły wizyjnej było kierowanie uwagi ludzkiej na los duszy bezpośrednio po śmierci. Chrześcijańska doktryna eschatologiczna umieszczała w centrum zainteresowania zbiorowy rozrachunek ludności w dniu Sądu Ostatecznego u ‘kresu czasów’; tymczasem wizje przenosiły punkt ciężkości na los jednostki i na jej indywidualną odpowiedzialność za czyny oraz na sąd ‘szczegółowy’ (*iudisium particulare*), decydujący teraz o jej zbawieniu lub potępieniu⁹².

Śmierć w średniowieczu była „śmiercią oswojoną”, oczekiwaną, codzienną, uczyła zatem pokory, godzenia się z losem. Ta jednak jej koncepcja sprawiała, że przerażając, budziła nie tyle żałobę po zmarłych, ale przede wszystkim obawę o własny los. Dlatego żałoba po zmarłych w średniowieczu miała wymiar duchowy – religijny, nie było zaś w niej miejsca na rozpatrywanie aspektu straty, jaką była dla otoczenia czyjaś śmierć. W żałobie tej nie było miejsca dla rozpamiętywania fizycznej osobowości człowieka i jego indywidualności tyleż cielesnej, ile intelektualnej. Rzecz można, że wraz ze śmiercią dokonywała się całkowita reifikacja człowieka – stawał się trupem, odrażającym i przerażającym. Pogrzeb zmarłego stawał się zatem misterium w definitywny sposób uwalniającym duszę nieśmiertelną z więzi grzesznego, nietrwałego ciała. Paradoksalnym w tej sytuacji może się wydawać dość starannie egzekwowany nakaz grzebania zmarłych na poświęconych cmentarzach, jak również rygorystyczne dosyć nakazy i zakazy dotyczące sposobu traktowania cmentarzy jako przestrzeni usakralizowanej. Nakazy chrześcijańskiego pochówku na poświęconych cmentarzach miały jednak na celu przede wszystkim uniemożliwienia różnorodnych przedchrześcijańskich, a zatem pogańskich praktyk związanych ze śmiercią i pochówkiem. For-

⁹² T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 514.

malne jednak nakazy traktowania cmentarzy jako przestrzeni sakralnej, nie przeszkadzały temu, że odbywały się na nich nie tylko pogrzeby, ale także nabożeństwa i odpusty, w ciasnych zaś miastach wykorzystywano ich przestrzeń do celów niczego nie mających wspólnego z ich przeznaczeniem. Sprawie tej wypadaloby poświęcić osobne studium⁹³. Tu wypadnie się ograniczyć tylko do stwierdzenia, że charakterystyczne dla owych cmentarzy było ogromne zagęszczenie płytkich i chaotycznie porozrzucanych grobów, w których kolejne zwłoki rzucano na niedawno pochowanego trupa, wskazanie zaś kto, gdzie leży było niemożliwe. Trupy mniej zamożnych rzucano do głębokich grobów zbiorowych. Trumien zaś używano rzadko, liczniej zaczęto mniej więcej od XV wieku, ale niezamożnych zmarłych grzebano w całunach jeszcze w XVIII wieku. Czasami zmarłego grzebano położonego na zwykłej desce (stąd znane powiedzenie o czymś, co trwa „do grobowej deski”. W takich warunkach grób nie mógł stać się miejscem medytacji o zmarłym, nie mógł być miejscem pamięci. Ciężar żałoby pozostawał w sferze myśli o duszy zmarłego, ale nie w sferze pamięci o człowieku. Jest zatem rzeczą ze wszech miar znamioną, że jedyny w średniowiecznej literaturze psychologiczny obraz żałoby został wpisany w treść szesnastowiecznej religijnej pieśni wielkopiątkowej *Krzyżu święty nade wszystko drzewo przenajszlachetniejsze...* W niej Matka Boska stojąc pod krzyżem szuka współrozumienia u matek, które straciły swe dzieci:

- [13]. Ni ja ojca, matki, brata,
Ni żadnego przyjaciela
Skądże pocieszenie mam mieć?
Wolałabym stokroć umrzeć,
Niż widzieć żołnierza złego
Co przebił bok Syna mego.
- [14]. Matki, co synaczki macie,
Jako się w nich wy kochacie,
Kiedy wam z nich jeden umrze,
Ciężki ból ma serce wasze;
Cóż ja, com miała jednego,
Już nie mogę mieć inszego.
- [15]. O, niestetyż, miły Panie,
Toć nie małe rozłączenie;
przedtem było miłowanie
A teraz ciężkie wzdychanie.

⁹³ Zob. A. Labudda SVD, *op. cit.*, s. 217-218. Zob. też. www.cmentarium.sowa.website.pl/. Autorka owej strony o pseudonimie „Sowa” ukazuje tam imponującą erudycję i kolejne odcinki jej pracy s.v. *Cmentarium* zawierają ogromną ilość cennych informacji z zakresu historii cmentarzy i praktyk grzebalnych.

Zmiany w tym zakresie przyniosły dopiero idee humanistyczne i renesansowe.

3. ŻAŁOBNICY, PŁACZKI I POECI

Obrazem stanu i formą wyrazu żałoby w Polsce przynajmniej od połowy XVI wieku stała się okolicznościowa poezja żałobna. Dokładniej scharakteryzowała to zjawisko kulturowe i literackie Ludwika Ślękowa:

Spośród innych rodzajów poezji okolicznościowej funeralna rozwinęła się najwcześniej w formie łacińskich wierszy poświęconych zmarłym władcom i dostojnikom kościelnym znana była już przed renesansem. Najstarsze polskojęzyczne utwory żałobne [...] nie nosiły na sobie śladów oddziaływania tradycji antycznej⁹⁴.

Fakt ten potwierdza, konstатовany zresztą i na innych miejscach, fakt spontanicznego charakteru owych utworów, co wzmacnia ich znaczenie jako literackiego sposobu wyrażania żałoby. Potwierdza to dobitnie omówiony przez Ślękową przykład *Lamentu* Jeromina Szafranca, starosty chęcińskiego, o śmierci syna (1558):

Cały plan utworu wypełniają przeżycia ojca, osoba zmarłego jest zaś tak dalece drugoplanowa, że nie tylko data śmierci, ale nawet jego imię nie zostało w utworze utrwalone⁹⁵.

Nie ulega wątpliwości, że sprawa się nieco skomplikowała, gdy od drugiej połowy XVI wieku przenikać zaczęły do polskiej poezji okolicznościowej wzory antycznej twórczości funeralnej. Dla historyka literatury istotne tu jest, że różne nazwy gatunkowe dla tej formy wypowiedzi wierszowanych (*epicedium epitafium, parentalium*) przez poetów polskich stosowane były zazwyczaj wymiennie⁹⁶, natomiast z punktu widzenia antropologii kultury na czoło wysuwają się tu dwa aspekty zagadnienia. Pierwszym jest czasowy stosunek owych utworów i ich treści do faktu zgonu danej osoby, a co za tym idzie miejsce, jakie zajmuje on w szeroko pojmowanej obrzędowości pogrzebowej (bo nie zawsze w samym tylko pogrzebie). Po prostu: inna jest ekspresja żałoby w utworach będących spontaniczną reakcją na fakt czyjejś śmierci, inna zaś w wierszach żałobnych o poszerzonym zakresie treści, zawierających relację o życiu, śmierci a nawet pogrzebie bohatera⁹⁷. Drugi natomiast aspekt

⁹⁴ L. Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Tamże, s. 124-127.

⁹⁷ L. Ślękowa stwierdza, że bywają to czasem „jakby funeralne poematy biograficzne”; tamże, s. 125.

sprawy wiąże się z narzucającą się tu kwestią, by tak rzec, „autentyzmu” owych tekstów żałobnych. Potrzebę ich tworzenia zrodziła wzrastająca w ciągu XV i osiagająca wysoki stopień w całym wieku XVI i XVII ranga oraz rola życia rodzinnego szlachty, stanowiącego zarówno alternatywę, jak i często kontynuację życia publicznego. Ziemiański styl życia szlachty był zarazem stylem *par excellence* rodzinnym. Tak, więc, jak „ziemiańskość” domagała się form publicznej ekspresji (literatura), tak i owa „rodzinnność” musiała dla siebie znaleźć specjalne formy wyrazu⁹⁸. Owe ziemiańsko-rodzinne formy i styl życia w sposób oczywisty wymagały zakotwiczenia w całości zbiorowego życia szlacheckiego jako jego immanentnego składnika. Mówiąc z grubsza, taki był mechanizm ukształtowania się zjawiska poezji rodzinnej o publicznym zasięgu, a zatem owej „muzy domowej”, której ceną, cytowaną tu już parokroć, monografię poświęciła Ludwika Ślękowa, nie tylko opisując owo zjawisko literacko-kulturowe, ale nadto otwierając perspektywę na dalsze badania, na przykład tak, jak tu, w zakresie antropotematologii kulturowej.

Spoglądając na rzecz z punktu widzenia istoty żałoby jako pewnego rodzaju stanu psychicznego osoby cierpiącej po śmierci bliskiej jej osoby, trzeba tu bacznie przyglądać się podmiotowi danej wypowiedzi żałobnej. Mówiąc inaczej wśród wypowiedzi (tekstów) mogących претендовать do miana autentycznych wyrazów żałoby można widzieć jedynie te, w których podmiot mówiący używając formy pierwszej osoby nadaje jej charakter osobisty. Istotna jest tu zatem subiektywizacja wypowiedzi, ukazująca żałobę jako głębokie osobiste doznanie mówiącego (podmiotu mówiącego). Poezja do tego celu wyrażania żałoby jako uczucia osobistego została wykorzystana w wieku XVI, mówiąc inaczej, poetyckie wyrażanie żałoby dopiero wówczas stało się zjawiskiem wchodzącym w kształt polskiej kultury szlacheckiej⁹⁹.

W istocie zadość tym wymaganiom czynił zawsze podmiot występujący w pierwszej osobie liczby pojedynczej¹⁰⁰. Jednakże już w kulturze staropolskiej głosem „muzy domowej” jako wyrazicielki uczuć rodzin-

⁹⁸ Zob. L. Ślękowa, *op. cit.*, s. 33-60.

⁹⁹ Zob. L. Ślękowa, *Muza domowa. Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991, s. 124 i 135. Pomijam tu świadomie zagadnienie wierszy lacińskich pisanych wcześniej z powodu śmierci króla i innych dostojnych osób.

¹⁰⁰ Obserwacja materiału literackiego dokumentującego stan i przebieg żałoby wskazuje bowiem, że wszelkie próby kreowania podmiotu zbiorowego mówiącego o przeżywaniu żałoby przez jakąś zbiorowość nie zawsze będąc literackimi niewypałami, zawsze brzmią sztucznie: nie są wyrazem prawdy o żałobie. Licznymi tego faktu dowodami są na przykład wiersze żałobne, jakie powstały po śmierci Józefa Stalina czy Bolesława Bieruta.

nych przemawiali nie tylko członkowie rodziny zmarłego bądź jego domownicy. „Poezja rodzinna” nie zawsze była w pełni rodzinna. Zwróciła na to uwagę Ludwika Ślękowa:

Funeralia pisane przez autorów z pozarodzinnego kręgu kształtowane były w sposób dwójaki: jako wypowiedzi od autora, przybierające postać żalobnej płaczki (‘Moja rzecz gorzko płakać, odziewszy kir na się / Czarnej żaloby w cieniu a w serdecznej prasie / Wyściśnione do ludzi opowiadać słowa’ – pisał Dachnowski), panegirysty, pocieszyciela; jako prozopopeje, monologi upersonifikowanych pojęć lub postaci fikcyjnych. I w nich szeroko wykorzystywana była konwencja monologów wypowiedzianych przez członków rodziny¹⁰¹.

Zjawisko to wiązało się z charakterystycznym dla kultury staropolskiej aż do połowy wieku XVIII oczekiwaniem, iż ów fikcyjny mówiący „[...] wyręczy ludzi dotkniętych żalobą w publicznym manifestowaniu żaloby”¹⁰². Ten sposób operowania „cudzym głosem” jakby „innej osoby”, wcielającej się w rolę rzeczywistego żalobnika, wynikał z nadawania tak prezentowanej żalobie roli czynnika, który w życiu społecznym chronił, jak sądził Philippe Ariès, „[...] przed nadmiernym bólem tych, którzy rzeczywiście byli głęboko dotknięci”. Konwencję tę narzucał człowiekowi „pewien typ życia towarzyskiego, obowiązkowe wizyty krewnych, sąsiadów i przyjaciół, podczas których ból mógł znaleźć swobodne ujście, nie przekraczając jednak stopnia ustalonego przez konwenanse”¹⁰³. W zachowaniach zatem publicznych, w interakcjach rodzinnych – prywatnych i towarzyskich – ostentacja zachowań żalobnych była po prostu niepożądana, w czasie zaś uroczystości pogrzebowych wręcz nie stosowna, o czym jeszcze będzie mowa. Postawa taka była następstwem restrykcji i zakazów, jakie przyniosła ze sobą chrystianizacja obrzędowości pogrzebowej, która eliminowała z niej zachowania nie odpowiadające duchowi chrześcijańskiej liturgii, a zatem także wszelkie ostentacyjne formy okazywania żalu po zgonie bliskiej osoby¹⁰⁴. Ten proces

Nie zmienia to prawdziwości innego faktu, że żaloba może być doznaniem zbiorowym, czego przykładem popowstaniowa żaloba narodowa w XIX wieku.

¹⁰¹ L. Ślękowa, *op. cit.*, s. 136.

¹⁰² Tamże, s. 137.

¹⁰³ P. Ariès, *Śmierć drugiego*, „Teksty” 1979, nr 3, s. 128.

¹⁰⁴ M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, Gdańsk 2004, s. 66, wspomina o ogłoszonym przez Jana II w Burgos w 1418 r. zakazaniu kobietom w czasie pogrzebu wrywania sobie włosów i kaleczenia twarzy. W Polsce w obyczajowości już ze śmiercią nie związanej zachowały się tylko niewielkie, karłowate zupełnie ślady tych dawnych praktyk i tekstów słownych (np. traktowana jako żartobliwa pieśń „Umarł Maciek...”; zob. J. Kolbuszewski, *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, t. 40, z. 1-2, s. 51-52, gdzie odsyła do kilku prac zawierających uwagi na rzeczony temat. Jedynie w wierszowanej epigrafice nagrobnej na Pomorzu Zachodnim

chrystianizacji przebiegał szczególnie opornie i dosyć długo, szczególnie w zakresie obyczajowości funeralnej. Stąd pewne relikty pogańskie przetrwały w kulturze polskiej długo, niektóre z nich nawet bardzo długo¹⁰⁵, nie dziwi zatem obecność pewnych ich elementów w kulturze XVI i XVII wieku, tak, jak nie dziwi fakt, że wezwania do powściągliwości w lamentacjach żałobnych pojawiały się nawet w kazaniach pogrzebowych. Piotr Skarga pouczał, że lament powinien być elementem składowym kazania pogrzebowego, ale jednocześnie wskazywał, że „[...] lament powinien być ‘wedle miary i rozsądku’, gdyż śmierć zgodna jest z prawem natury i nikt nie może jej uniknąć”¹⁰⁶. Miały te słowa wyraźne odniesienie nie tylko „metaliterackie” do treści kazań pogrzebowych, ale stanowiło pewnego rodzaju napomnienie adresowane do żałobników zmarłego. Zauważyć zatem warto, że jednym z niezbyt licznych śladów przedchrześcijańskiej obrzędowości było wykorzystywanie właśnie dla wzbogacenia lamentacji przy zmarłym płaczków wyspecjalizowanych w żałobnych zawodzeniach¹⁰⁷. Dobre tego świadectwo dał Andrzej Morsztyn w wierszu *Nagrobek Otwinowskiemu* (1647), zarysowując coś w rodzaju „scenariusza” obrzędu pogrzebowego zmarłego poety, pisał:

Muzykę przy tym wdzięczną posprowadżaj, aby
Smutne treny nuciła, i pogrzebne baby,
Które by po ruskoju za ciałem płakały¹⁰⁸.

tworzonej przez przesiedleńców z północno-wschodnich województw przedwojennej Polski (z Kresów Północno-Wschodnich) ostały się aż do drugiej połowy XX wieku wyraźne ślady lamentów żałobnych.

¹⁰⁵ O chrystianizacji pogrzebów w Polsce i trwałości relikwów pogańskich w praktykach żałobnych i grzebalnych zob. znakomite studium: A. L a b u d d a SVD, *Liturgia pogrzebu w Polsce do wydania rytuału piotrkowskiego (1631). Studium historyczno-liturgiczne*, Warszawa 1983, s. 52-137.

¹⁰⁶ D. P l a t t, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992, s. 60.

¹⁰⁷ Z pewną więc chyba przesadą Juliusz Chrościcki orzekł: „Po reformie soboru trydenckiego wprowadzonej w 1631 r., pomimo wielu prób ograniczenia okazałości pogrzebowej, pogrzeb w Polsce odznaczał się liturgią zespoloną z bogatą obrzędowością wywodząca się jeszcze z pogańskiej: antycznej i słowiańskiej”; J. A. C h r o ś c i c k i, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 87. Bogactwa tej obrzędowości oczywiście kwestionować nie można, nabierało ono rozmiarów wręcz ogromnych, ale silniejsze były jego związki z tradycją antyczną niż przedchrześcijańską – słowiańską, bo po tej w kulturze polskiej szczególnie po wprowadzeniu do liturgii tzw. rytuału piotrkowskiego ostały się bardzo nieliczne ślady.

¹⁰⁸ J. A. M o r s z t y n, *Utworthy zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 137. Zjawiska tego nie odnotował J. A. C h r o ś c i c k i, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974; nie pisali też o nim inni badacze kultury staropolskiej.

Ponieważ zaś od chwili zgonu nieboszczyka do wyprowadzenia jego zwłok do kościoła, gdzie miał się odbyć pogrzeb, upływało nieraz kilka dni, przeto do czuwania przy zwłokach przywoływano księży, zebraków, żaków i właśnie owe baby¹⁰⁹. Tych kilka dni potrzebnych było do odpowiedniego przygotowania pogrzebu, sprowadzenia osób, mających w nim uczestniczyć, nie było zatem możliwości, by przy zwłokach czuwać mogli nieustannie członkowie jego rodziny. Ich zastąpienie było koniecznością i nie należy tego mylić z obrzędowością tzw. *pustej nocy* między zgonem a pogrzebem nieboszczyka, w której w czasie uczestniczyła cała społeczność wiejska z danej okolicy zamieszkiwanej za życia przez zmarłego¹¹⁰. Mieczysław Hartleb pisząc, że wersyfikacja trenu VII Jana Kochanowskiego „[...] dowodzi pewnej zależności [...] od współczesnej (nieznanej niestety!) poezji ludowej” był pewien, „[...] że w XVI w. były jeszcze w Polsce płaczki, które nie z klasycznych, ale rodzimych wiodąc ród obrzędów, zawodziły na wioskowych pogrzebach”¹¹¹. Hartleb wiedział, że „[...] zwyczaj ten przetrwał najdłużej na ziemiach ruskich”¹¹², wspominając też, że „skargi wiejskiej płaczki” przytoczył Sebastian Klonowicz w ostatniej księdze *Roksolanii*¹¹³. Ignacy Chrzanowski cytując ten fragment utworu Klonowica (w niezbyt dokładnym, jak twierdził, przekładzie Władysława Syrokomli) w swej słynnej *Historii literatury niepodległej Polski* słusznie wyraził żal, że poeta swój utwór napisał po łacinie. Owe lamenty były wytworem kultury chłopskiej, ludowej,¹¹⁴ nie istniały zatem „odrębne” lamenty szlacheckie bądź mieszczańskie. Jeśli więc na pogrzebie szlachcica pojawiały się baby – płaczki, które nad zmarłym „po ruskoju płakały”, to zapewne realizowały one dobrze im znany repertuar lamentów, gdyż trudno sobie wyobrazić, aby improwizowały one teksty specjalne związane z osobą nieboszczyka szlachcica. W tej więc sytuacji ważny był sam fakt zawodzenia żałobnego, mniejsze

¹⁰⁹ Zob. J. A. Chrościcki, *op. cit.*, s. 49-50 i 267. Z punktu widzenia obrzędowego ważne było, że czasem przy zwłokach asystował tzw. *archimimus* (hipotetyczny odpowiednik imitujący żyjącego jeszcze zmarłego). Pomijam zagadnienie symbolicznego uobecniania nieboszczyka w czasie uroczystości pogrzebowych (portrety trumienne), bo nie należy to do omawianej tu sprawy form żałoby.

¹¹⁰ J. Perszon, *Pustô noc*, Lublin – Luzino 1983.

¹¹¹ M. Hartleb, *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*, Kraków 1927, s. 99.

¹¹² Hartleb powołał się na prace: W. Nartowski, *Stan włościański w utworach poetyckich pisarzy polskich doby renesansu*, „Lud” 1918, XX, s. 68-69.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Znamienny pod tym względem jest tytuł jednego z siedemnastowiecznych utworów: *Lament chłopski na pany!*

natomiast znaczenie miały szczegóły jego treści, zaś konkretyzacja realiów dotyczących zmarłego zdawała się tu mieć mniejsze znaczenie od samego faktu oplakiwania. Jak przeto wyglądać mogła jego treść, może się przekonać odczytując, to co zapisał Klonowic:

Ach, umarłeś, mężu, umarłeś, najwierniejszy mężu! Pójdiesz na wieczne pokoje, aby nigdy nie wrócić! Kto rządzić będzie domem owdowiałym? kto dzieciom moim rozkazywać? kto pola tłuste po twojej śmierci orać? kto bydło paść? kto miód podbierać? kto koszyki pleść na sereczki moje? Dziw, że umarłeś, szaleńcze! Czy ci brakowało czego? czy ci za życia przykry głód doskwierał? Toć ogród rodzi, toć rodzi obficie i rola, toć i komora pełna! W oborze stoi siedem par cielków, godnych już do roboty, pięćdziesięcioro cieląt, nie tkni tych jeszcze jarzem; dwadzieścia krów wieczorem i w południe powraca z pastwiska do udoju!...Ach, umarłeś, mężu, umarłeś, najwierniejszy mężu, pójdiesz na wieczne pokoje, aby nigdy nie wrócić! Któż mnie teraz, sierotę pieścić, kto ścisnąć będzie? Zaprawdę, tylko mi zawsze płakać po Tobie: bez ciebie, mężu, żadnej słodyczy mi zaznać...¹¹⁵

Tak brzmiący lament mógł zresztą być niemal w całości lub z drobnymi zmianami powtórzony nad zwłokami nawet dość zamożnego ziemianina. Owe lamenty były wprawdzie improwizowane, ale ich teksty opierały się na powtarzalnych schematach, dlatego w niewiele zmienionej postaci przetrwały one bardzo długo, o czym zresztą już była mowa. W obrzędowości funeralnej szlacheckiej ten zwyczaj sprowadzania lamentujących płaczek na miejsce żałoby przy zwłokach trwał jeszcze w XVIII wieku, zanikając jednak w jego drugiej połowie. Bogdan Rok, który jako jeden z nielicznych badaczy kulturowych aspektów problematyki śmierci zajął się żałobą jako zjawiskiem psychologiczno-społecznym, w znakomitej monografii *Zagadnienie śmierci w kulturze Rzeczypospolitej czasów saskich*, napisał:

Oplakiwanie zmarłego wyraźnie wiąże się z eschatologiczną nauką o śmierci jako rzeczy najstraszliwszej. Generalnie rzecz ujmując uważano, że 'żałować (zmarłego) rzecz jest słuszną i sprawiedliwą'. Zdecydowanie jednak przeciwstawiano się natomiast 'żałosnym nad umarłymi lamentami'. Uznawano to za zwyczaj nikczemny i pogański. Mimo wszystko ci, którzy odeszli 'okropny po sobie zostawiają smutek'¹¹⁶.

¹¹⁵ Cyt. za: I. Ch r z a n o w s k i, *Historia literatury niepodległej Polski (965-1795)*, wyd. jedenaste, Warszawa 1971, s. 247.

¹¹⁶ B. R o k, *Zagadnienie śmierci w kulturze Rzeczypospolitej czasów saskich*, Wrocław 1991, s. 185. Tamże s. 183-188 bogata egzemplifikacja zachowań żałobnych i sposobu jej przeżywania. Rzeczoną pracą należy do najwybitniejszych osiągnięć polskiej antropotanatologii humanistycznej; autor zaimponował w niej erudycją i znakomitymi kompetencjami, jak również sprawnością w interpretowaniu różnego rodzaju tekstów, ale do poziomu tej pracy nie dostosował się wydawca, który opublikował ją w tandetnej powielanej formie i w nakładzie „aż” 350 egzemplarzy. Ta wybitnie zasługująca na wznowienie cenna monografia jest dziś niezwykle trudno dostępna, ma zaś ona wybitne znaczenie dla badań nad problematyką śmierci w kulturze polskiej.

Konstatacja ta dowodzi także, że zwyczaj korzystania z usług zawodowych płaczek przetrwał w kulturze szlacheckiej¹¹⁷ dosyć długo i był dosyć (jeśli nie: bardzo!) popularny. Było tak, gdyż postawa płaczki lamentującej nad zmarłym niejako w zastępstwie „prawdziwych” żałobników, członków rodziny nieboszczyka, była też stosowaną czasem konwencją literacką¹¹⁸. Konwencja owa miała tę zaletę, że dzięki niej można było do wypowiedzi żałobnej wprowadzać już nie tylko przewidziane przez epicedium elementy pochwały zmarłego, ale posuwać się aż do – jaskrawego niekiedy nawet – panegiryzmu. W ten sposób formy wyrazu żałoby rozpinały się nieraz pomiędzy autentyzmem szczerości a konwencją. Głębokie wczytanie się w niektóre teksty z tego zakresu uzmysławia, iż metaliterackie w nich elementy były czasem dyskretnym, wyznaniem podmiotu („pseudożałobnika”), że nie tyle z własnej potrzeby serca, ile z racji danych okoliczności wypłakuje żałobę. Tak jest u wspomnianego już a cytowanego przez Ślękową Jana Karola Dachnowskiego, który w *Pamiętce [...] Pawła z Działynia Działyńskiego (1643)* – warto to przypomnieć i zinterpretować – napisał:

Moja rzecz gorzko płakać, odziawszy kir na się
Czarnej żałoby w cieniu a w serdecznej prasie
Wyciśnione do ludzi opowiadać słowa...¹¹⁹

Otóż dający się utożsamiać z autorem podmiot wypowiadający te słowa jawnie i zdecydowanie deklaruje się nie jako dotknięty śmiercią danej osoby jej bliski, autentycznie przeżywający stan żałoby, ale jako ktoś, kto podjął się roli płaczącego i „odgrywa” swą rolę jako pewnego rodzaju powinność („moja rzecz”). Co ważne, aby osiągnąć pełny efekt swego działania, przywdziewa nawet odpowiedni do sytuacji strój. Jest on swoistym odpowiednikiem już nie zawodzącej baby, ale mitologicznego Jalemosa, syna i Apolla i Kaliope, uosobienia żałobnego śpiewu. Dlatego z psychologicznego punktu widzenia ogromne znaczenie miało tu zagadnienie rzeczywistej tożsamości podmiotu danej wypowiedzi (podmiotu lirycznego w wierszu żałobnym) i żałobnika, człowieka autentycznie cierpiącego po śmierci osoby, którą kochał. Ujawnienie jednak tej tożsamości komplikowało – a właściwie zmniejszało – możliwość wprowadzania elementów panegirycznych do „autorskich” wypowiedzi członków rodziny zmarłego, na co uwagę zwróciła Ludwi-

¹¹⁷ Jak się zdaje, w kulturze mieszczańskiej on nie występował.

¹¹⁸ Por. L. Ślękowa, *op. cit.*, s. 136.

¹¹⁹ Cyt. za L. Ślękową, *op. cit.*, s. 136.

ka Ślękowa: „Pochwała w ustach najbliższego krewnego uchodziła [...] za mało stosowną”¹²⁰. To także tłumaczy posługiwanie się w wypowiedziach żałobnych głosem „podmiotu zastępczego”.

W związku z tym warto jednak uprzytomnić, iż tak chętnie przez badaczy ganiony panegiryzm w różnego rodzaju tekstach o zmarłym spełniał nawet dość istotną rolę terapeutyczną, acz zarazem jednak występowało tu zjawisko od spełniania takiej roli czasem bardzo dalekie, co szczególnie ujawniało się w kazaniach pogrzebowych. Przekonywująco pisała o tym Alina Nowicka-Jeżowa charakteryzując „patologię panegiryzmu” usprawiedliwianą w kazaniach pozorami „przedstawienia odbiorcom wizerunku dobrej śmierci lub wzorca osobowego stanu, który reprezentował zmarły bohater oracji”¹²¹. W dodatku zapotrzebowaniu na różnorakie utwory, a przede wszystkim druki okolicznościowe, w swym charakterze panegiryczne doskonale potrafiła uczynić zadość:

[...] kadra wyspecjalizowanych autorów – poetów okolicznościowych: niższych duchownych świeckich i zakonnych, spauperyzowanych profesorów Akademii Krakowskiej. Profesjonalistów, którzy oddawali swe pióra w służbę intratnego rzemiosła, wspierał zastęp rymotwórców-amatorów, upamiętniających z potrzeby serca lub w nadziei na gratyfikację śmierć bliskich i chlebodawców¹²².

W kulturze staropolskiej tego rodzaju procedury „oddawania” swojego głosu żałobnego płatnemu zastępcy było zjawiskiem do pewnej miary zwyczajnym, a w każdym razie nie budzącym najmniejszych nawet zastrzeżeń. Być może oznacza to, że w dążności do zwiększenia form ekspresji żałoby, a zatem i teatralizacji „pompaefunbris”, sięgano nawet po elementy proveniencji ludowej. Lamenty bab zawodzących „po ruskoju” uchodziły zapewne za szczególnie ekspresywne, niejako „zwalniając” autentycznych żałobników od przesadnego okazywania własnego cierpienia.

Podobną rolę spełniały także pewne pisemne wypowiedzi żałobne, najczęściej wierszowane. Omawiane tu zjawiska mają jeszcze inny godny uwagi aspekt. Oto wspomniane tu posługiwanie się tworzonymi na

¹²⁰ Tamże, s. 135.

¹²¹ A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992, s. 161.

¹²² Tamże, s. 162, gdzie także autorka wymieniła kilku gorliwych pracowników na tej niwie. Mówiąc nawiasem, bardzo podobne zjawisko wystąpiło w XIX wieku, gdy pojawili się autorzy specjalizujący się w produkcji wierszy nagrobnych; zob. *Co mnie dzisiaj, jutro tobie...*” *Polskie wiersze nagrobne*, zebrał wyboru dokonał, wstępem i objaśnieniami opatrzył J. Kolbuszewski, Wrocław 1996, s. 68-71.

zamówienie tekstami, mającymi być osobistą formą wyrazu żałoby¹²³, miało i ten aspekt, że niekiedy dla jej wyraźniejszego okazania – dość bezceremonialnie – sięgano po cudze utwory literackie. Znamionym tego przykładem jest wiersz epitafijny z kościoła w Węgleszynie, którego nie tyle autorem, ile „sprawcą” był Felicjan Szczęsny Maj. Gdy jego druga żona Katarzyna *de domo* Koniecpolska, herbu Pobóg, która wyszła za niego będąc wdową po Macieju Pukarzewskim, zmarła w 1631 roku, mąż wystawił jej epitafium w kościele w Węgleszynie. Marmurowa płaskorzeźba na marmurze chęcińskim przedstawia kobietę klęczącą pod krzyżem (czyżby to była podobizna zmarłej?) oraz troje dzieci. Na tablicy epitafijnej znalazł się następujący napis:

Choć kości leżą w ziemi, dusza mieszka w niebie,
Przecie, Małżonko moja, w sercu mam ja ciebie;
Dałem Ci był to serce jeszcze za żywota,
Mam je zaś, ale Twoja w nim wryta cnota.
Niech inszy mieszają proch zmarłych w napoje,
Bez tego, Żono moja, grób Twój – serce moje.
Dałem Ci, Żono, wyrycić to jest ten nagrobek,
Którym sprawił Szczęsny Maj, strapiiony małżonek¹²⁴.

Szczęsny Maj, ów „strapiiony małżonek”, który w rok później znów się ożenił¹²⁵ (nie miał szczęścia, ta jego trzecia żona zmarła w 1634 r.) literalnie przepisał, dodając tylko dwa ostatnie wersy, wiersz Jana Dominika Morolskiego *Pamiętka śmierci małżonki Jana Morolskiego, w Krakowie Roku Pańskiego 1627, podczas jubileuszu wielkiego chlubnie zmarłej i pochowanej, przez niego samego uczynioną* (Kraków 1628). Bardzo to znamienne, że Morolski w tytule swego wiersza zaakcentował, iż poetycką pamiętkę sam dla swej żony napisał, co Szczęsny Maj zręcznie przerobił w ostatnim dwuwierszu podkreślając, iż to on „dał wyrycić” rzeźbiony nagrobek. Narzuca się tu zatem pytanie,

¹²³ Skonstatowała to już cytowana tu wielokrotnie Ludwika Ślękowa w znakomitej swej *Muzie domowej*, gdzie *expressis verbis* napisała: „Od okolicznościowej poezji oczekiwanej [...], iż ta wyręczył ludzi dotkniętych śmiercią w publicznym manifestowaniu żałoby” (s. 137). Mówiąc nawiasem, że zjawiskiem podobnym mamy do czynienia we współczesnej epigrafice nagrobnej, ale to już inna sprawa.

¹²⁴ Nb. ten siedemnastowieczny kościół ze znajdującym się w nim pięknym obrazem Matki Boskiej Szkaplerznej i kilkoma cennymi epitafiami z XVII i XVIII wieku bardziej znany jest z faktu, iż ślub w nim wzięli w 1858 r. rodzice Stefana Żeromskiego.

¹²⁵ J. Pielas, *W sąsiedzim kręgu Mikołaja Reja. Dzieje klucza węgleszyńskiego w XVI w.*, [w:] *Mikołaj Rej z Nagłowic. W pięćsetną rocznicę urodzin*, red. W. Kowalski, Kielce 2005, s. 177-196.

czy cytowane tu epitafium daje rzeczywisty obraz żałoby przeżywanej przez Szczęsnego Maja?

Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że owo „poszukiwanie głosu zastępczego” przez osoby będące w żałobie znajduje psychologiczne uzasadnienie w naturalnej chęci (bądź nawet: potrzebie) wyrażenia swych uczuć i myśli w szczególnej, wyróżniającej się, może nawet wyszukanej, a w każdym razie uroczystej, formie. Najczęściej używanym do osiągnięcia tego celu sposobem jest operowanie poetyckimi środkami ekspresji: „mówienie wierszem” jako szczególnie uroczystym sposobem wypowiedania się¹²⁶. Z taką chęcią czy potrzebą iść może jednocześnie nieumiejętność zbudowania własnej, oryginalnej wypowiedzi¹²⁷. W świadomości i poczynaniach staropolskich żałobników cudzy tekst mógł zatem bez zastrzeżeń spełniać rolę całkowicie osobistej wypowiedzi. Trzeba jednak zwrócić też uwagę na fakt, że sprawny wierszopis mógł bardzo trafnie „wczuć się” w zleconą mu rolę i nadać epitafijnemu tekstowi charakter wypowiedzi prawdziwej psychologicznie, czego przykładem jest wierszowane epitafium wojewody kijowskiego Adama Kisiela (+1653) w Nieskincicach na Wołyniu. Jego nagrobek ufundowała wdowa po nim, Anastazja z Bohuszczyków Kisielowa, autorem natomiast wiersza na nim umieszczonego był Łazarz Baranowicz (1617-1693), arcybiskup czernihowski, znany jako autor dużej liczby kazań w języku cerkiewnosłowiańskim, a także zbiorów wierszy w języku polskim. Czyniąc podmiotem swego znakomitego wiersza wdowę po wojewodzie, dał on wyrazisty obraz przeżywanej przez nią żałoby:

Synowcu z bratem niedawno mogiły
I matce sypał ze mną mężu miły.
Teraz, niestetyż, na tom się została,
Bym Ci mogiłę samemu sypała.
Mnie kto usypie? Zostałam się sama,
Przech mię nie kryje z Mężem jedna jama?
Jednegom ciała była z Tobą; Twoje

¹²⁶ „Wiersz, zwłaszcza w naszej tradycji odbioru, wprowadza i potęguje, a także swoją formą legitymuje wzniosłość. Koresponduje ze wzniosłością w innych, niewierszowych tekstach, znacznie wyraźniej niż wiersze pragmatycznych”; J. Łukasiewicz, *Wiersze w gazetach 1945-1949*, Wrocław 1992, s. 8. Reguła ta wyjaśnia stosowanie wierszowanej formy wypowiedzi w tekstach słownych i pisanych w różnych formach obrzędowości w folklorze: forma wiersza nadaje wystąpieniu charakter szczególnie uroczysty.

¹²⁷ Analogicznym zjawiskiem we współczesnej epigrafice nagrobnej jest operowanie literackimi cytatami lub nawet przepisywanie peryfrastycznej części inskrypcji z innych grobów, co rodzi stereotypizację pewnych formuł; zob. J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza*, Wrocław 1985.

Tu leży w grobie, czemu też nie moje?
 Śmierć mię od Ciebie, przyjaciela, łączy,
 Wprzód Cię jak głowę wzięła na mnie skończy.
 Aż wtenczas chyba w mej serdecznej ranie
 Ból, który cierpię, boleć mię przestanie¹²⁸.

Lazarz Baranowski przemawiał w tym wierszu „głosem” Anasztazji Kisielowej, w ciekawej stylizacji wiersza dyskretnie nawiązując do konwencji lamentów żałobnych, co zwiększyło psychologiczną autentyczność tej wypowiedzi jako wyrazu żałoby. Sprawilo to, że owo epitafium widziane z antropologiczno-kulturowego punktu widzenia jawi się jako przejaw tej koncepcji, śmierci oplakiwanej (*la mort de toi*), o której mowa będzie w dalszej części rozważań.

Zauważyć tu trzeba, już bez wdawania się w licytowanie spektakularnych przykładów, że wielu badaczy dziejów staropolskiej kultury szlacheckiej z upodobaniem akcentowało występujące w niej czasem rysy patologiczne, budując na ich podstawie sądy uogólnione o li tylko teatralnym i niemal rozpustnym sposobie reagowania na śmierć w środowisku szlacheckim. To, że tacy autorzy, jak Krzysztof Opaliński i Waław Potocki nader krytycznie reagowali na zjawiska patologiczne, opisywane czasem przez pamiętnikarzy, wcale nie świadczy o tym, że patologia była głównym czynnikiem organizującym kulturę szlachecką – przynajmniej w tym funeralnym zakresie. Ogromną swą erudycję Aleksander Brückner aż w zbyt wysokim stopniu wykorzystał dla tropienia zjawisk negatywnych w dawnej kulturze. Nie tylko jednak on nie dostrzegł, że przerosty pewnych form zachowań w tej staropolskiej „kulturze śmierci” były tylko ubocznym jej rysem. Także Jan Stanisław Bystron w znakomitych *Dziejach obyczajów dawnej Polsce (wiek XVI i XVII)* pisząc o elementach teatralizacji wielkich pogrzebów, trochę kofabulował, pisząc:

Wszystko to musiało czynić na widzach wielkie wrażenie. Wypadało, aby mężczyźni zachowali spokój, kobiety jednak winny były głośnym płaczem demonstrować swój żal; jest to jakby odległe echo dawnych płaczek pogrzebowych, Łatwo pojąć, że nie te łzy były prawdziwe i często dużo tu było teatralnej pozy:

„Grzebiąc mężów nasze wody mdleją,
 A potem swych pańienek pytają sekretnie,

¹²⁸ Cyt. za: „Co mnie dzisiaj, jutro tobie...”, s. 120. Por. J. Rećko, *W kręgu poezji nagrobkowej polskiego baroku*, Zielona Góra, 1994, s. 105. W XIX i XX wieku wiersz ten był kilkakrotnie w różnych pracach przedrukowywany: za sprawą autentyzmu w nim ukazanej żałoby podobał się romantycznej uczuciowości. Szczegóły zob. „Co mnie dzisiaj, jutro tobie...”, s. 120.

Jeśli modnie i jeśli zmyślały nieszpętnie”,
 pisze Potocki, a zgryźliwy jak zawsze Opaliński jeszcze ostrzej wydrwiwa podobną scenę:

„Gdy się tedy ruszą konie z trumną,
 Pocznie ryczeć nie płakać głośna białogłowa zmyślając i słowa,
 O młłość oraz nie trudno...
 Cebula w chustce pędzi gwałtem wyciśnione
 Łzy z oczu...

.....
 Szepce do panien swoich: panny, prze mą duszę,
 Miejcie wódkę gotową, bo mdleć pewnie muszę¹²⁹.

To prawda, że staropolskie szlacheckie pogrzeby przybierały niejednokrotnie postać okazałych widowisk. Ich spektakularność eksponowano zatem chętnie zarówno ówczesnie w literaturze, jak i w późniejszych badaniach kultury staropolskiej. Spowodowało to jednak utrwalenie się o nich nie zawsze odpowiadających prawdzie wyobrażeń. Wystarczy powiedzieć, że na podstawie jednego epizodu alkoholowego na wielkim, okazałym pogrzebie, opisanego w *Pamiętnikach* Franciszka Karpińskiego, uczyniono powszechną regułą przekonanie, iż jeźdźcy spadający w czasie uroczystości pogrzebowych z konia koło katafalku na znak upadku rodu zmarłego szlachcica absolutnie zawsze byli pijani. Sprawia to czasem w lekturze opisów dawnych pogrzebów (zawiera je każda większa praca o staropolskiej kulturze szlacheckiej¹³⁰) takie wrażenie, jakby szlacheckie, a przede wszystkim magnackie pogrzeby i wszystkie zachowania (interakcje) związane z czyjąś śmiercią naznaczone były piętnem prymitywnego zdziczenia, alkoholizmu i najróżniejszych dewiacji. Bardzo wielu badaczy tak rzecz ujmuje, jakby jedyną osobą, która w XVI wieku przeżyła stan żałoby był Jan Kochanowski, bo napisał *Treny*, po nim zaś krąg jego naśladowców. Nie są to mniemania rozsądne: czy za lat dwieście jakiś badacz, czytając o wielkiej liczebności wypadków samochodowych w Polsce początków XXI wieku, będzie miał prawo mówić, że samochody służyły pijanym Polakom do zabijania siebie i innych ludzi? W kulturze – także staropolskiej – śmierć ludzka, śmierć

¹²⁹ J. S. Bystróż, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1976, s. 104.

¹³⁰ Dlatego w niniejszym szkicu pomijam szczegółowy opis przebiegu typowego pogrzebu szlacheckiego i mieszczańskiego w XVI-XVIII wieku; sporo o tym pisali między innymi A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, Kraków 1930, t. I i II; J. S. Bystróż, *op. cit.*; A. Labudda SVD, *op. cit.*; por. też: B. Rok, *Zagadnienie śmierci w kulturze Rzeczypospolitej czasów saskich*, Wrocław 1991; *Wesela, chrzciny i pogrzeby w XVI-XVIII wieku. Kultura życia i śmierci*, red. H. Suchojad, Warszawa 2001.

telność, umieranie i żałoba były przedmiotem traktowanym z powagą i należną im wzniosłością, mocno zaś eksponowane niekiedy zjawiska patologiczne nie świadczą o obrazie owej staropolskiej kultury śmierci, wokół której krąży zbyt wiele wyobrażeń tyleż spektakularnych, ile powierzchownych. Bo też w rzeczywistości, jak o tym zaświadcza antropologia staropolskiej codzienności (by użyć tu terminu Rocha Sulimy) z tymi patologicznymi zachowaniami, które istotnie zdarzały się na szlacheckich i magnackich pogrzebach, silnie kontrastowała powaga i dostojna zwyczajność pogrzebów szlacheckich, mieszczańskich i chłopskich, niezależnie od tego, że i im starano się nadać godny, uroczysty charakter¹³¹. Domniemania o tych rzekomych ekscesach na pogrzebach i stypach jakoś dziwnie kontrastują z eksponowaną powszechnie w obrazach dziejów kultury i literatury XVI i XVII wieku wizją sielskości ziemiańskiego życia szlachcica na wsi. Konsekwencji w budowaniu takich wyobrażeń o życiu szlachty brak. Ważnym zaś aspektem obyczajowej kultury szlacheckiej było silnie rozwinięte życie rodzinne i towarzyskie.

4. ŻAŁOBA I „HISTORIA ŚMIERCI”

Widziane z perspektywy antropotanatologicznej utwory literackie spod znaku owej staropolskiej muzy domowej pozwalają na uchwycenie i zidentyfikowanie kilku zjawisk wpisanych w tak zwaną historię śmierci, widzianą nie tylko z punktu widzenia poetyki i tematyki literackiej, ale z perspektywy historycznie określanych tak zwanych stylów umierania („style of dying”)¹³², a co najważniejsze, z punktu widzenia skomplikowanego sposobu postrzegania historii śmierci, to znaczy dziejów jej postrzegania, rozumienia i reagowania na nią (także w interakcjach społecznych). W konsekwencji zaś rzecz dotyczy periodyzacji dziejów śmierci, która ma swoją, odrębną chronologię, różną od chronologii historii politycznej, historii literatury i sztuki. Rzecz paradoksalna: w historii kultury śmierć „żyła” (trwała) i żyje swoim własnym życiem, uzależnionym jednak od wielu czynników zewnętrznych. To samo ludzkie umieranie w różnych czasach wchodzi w dzieje kultury, a zatem w ludzkie życie na różne sposoby i inaczej jest postrzegane, zmiany zaś

¹³¹ Zob. np. A. Labudda SVD, *op. cit.*, s. 200-214; H. Wisner, *Kartka z dziejów obyczajów: pogrzeby dzieci Anny i Krzysztofa Radziwiłłów – lata 1611-1627*, [w:] *Przez Kresy i historię po obrzeża polityki. Profesorowi Marcelemu Kosmanowi w półwiecze pracy naukowej*, Toruń 2011, t. 1, s. 247-257.

¹³² Por. J. Kolbuszewski, *O pojęciu „stylów umierania”*, „Litteraria” XXXVI, 2007, s. 137-153.

w tym zakresie nie zawsze i tylko częściowo są związane z przemianami zachodzącymi w dziedzinie poglądów estetycznych, a nawet filozoficznych, o medycynie nawet nie mówiąc, bo na te zmiany – trochę paradoksalnie – medycyna problematycze śmierci najbliższa, wpływ miała niewielki.

Ta sprawa z wymaga nieco szerszego komentarza, ogląd bowiem rzeczy z perspektywy i przez pryzmat szlacheckiej (a po – mniejszej jednak – części i mieszczańskiej) „muzy domowej” skłania do twierdzenia, iż proponowana przez Philippe Ariès’a typologia postaw wobec śmierci odnosi się do bodaj wszystkich krajów (kultur narodowych) Europy – z wyjątkiem Polski. Aż do końca wieku XV Polska należała do tej kulturowej wspólnoty Europy chrześcijańskiej, w której dominował model śmierci oczekiwanej (*La mort de soi*), wyrażającej się w postawie „et moriemur” i „memento mori”, a wskutek tego w postaci koncepcji tzw. śmierci oswojonej (*la mort apprivoisée*)¹³³. W kulturze ludowej taka postawa wobec śmierci, polegająca na dostrzeganiu jej powszechności i stąd aprobacie dla nieuniknionego losu połączonej z umiejętnością jej przewidywania przez *moribunda*, przetrwała do wieku XX, niezależnie od przemian, jakie od średniowiecza zaszły w widzeniu i pojmowaniu śmierci w kulturze „wysokiej”¹³⁴. Nie jest to przedmiotem niniejszych rozważań, ale dla jasności rzeczy trzeba przypomnieć, że ten sposób pojmowania śmierci przetrwał w Europie Zachodniej ze stosunkowo niewielkimi modyfikacjami aż do połowy XVIII wieku, zanikając niemal całkowicie nie tyle z końcem tego stulecia, ile – ale to w regionach prowincjonalnych – w ciągu pierwszych dziesięcioleci wieku XIX. Ustąpienie ze świadomości tego sposobu rozumienia i widzenia śmierci nastąpiło w trybie nieledwie rewolucyjnym.

¹³³ P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Édition du Seuil [Paris] 1975, s. 21-50; wydanie polskie: *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 2007, s. 23-67. Termin „śmierć oczekiwana” w miejsce terminologii francuskiej, zaproponowanej przez Philippe Ariès’a, wprowadził J. Kolbuszewski, *Cmentarze*, Wrocław 1996, s. 94. Charakterystyka tego zjawiska „śmierci oczekiwanej” zob. też J. Kolbuszewski, *Cmentarze*, s. 94, 124-148.

¹³⁴ Zob. A. Fischer, *Zwyczajne pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921; H. Biegeleisen, *U kolebki, przed ołtarzem, nad mogiłą*, Lwów 1929; H. Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego*, Lwów 1930; K. Zawistowicz-Adamska, *Spółeczność wiejska. Wspomnienia i materiały z badań terenowych. Zaborów 1937-1938*, Warszawa 1958, J. Kolbuszewski, *Cmentarze*, s. 210-219. Przykład tego zjawiska P. Ariès odnalazł u Lwa Tołstoja (zob. *op. cit.* w wydaniu francuskim s. 23-24; w wydaniu polskim s. 27).

Philippe Ariès opisując dzieje śmierci w kulturze zachodnioeuropejskiej i wyznaczając dla nich ramy periodyzacyjne orzekł:

Począwszy od XVIII wieku człowiek z kręgu kultury zachodniej zaczął nadawać śmierci nowy sens. Starał się ją uwznioślić, udratyzować, uważał za wstrząsającą i zachłanną. Zarazem jednak mniej zajmował się śmiercią własną, dlatego śmierć romantyczna, retoryczna, jest przede wszystkim 'śmiercią bliźniego', a żal i pamięć o bliskich stoją u źródeł rozwijającego się w wieku nowego zjawiska: kultu grobów i cmentarzy¹³⁵.

Wszystko to prawda, autor jednak ani nie wyjaśnił, ani nie podjął próby wytłumaczenia, zarówno przyczyn owego rozległego zjawiska kulturowego, ni też powodów, dla których wystąpiło ono tak wyraźnie i z taką siłą, że ogarnęło rychło całą kulturę zachodnioeuropejską. Można jednak wskazać, że te tendencje nowatorskie w pojmowaniu śmierci wystąpiły przede wszystkim, a może tylko tam, gdzie w pełni została przeprowadzona szeroko zakrojona akcja likwidowania cmentarzy śródmijskich, połączona za zakładaniem owych, wielkich cmentarzy „extram muros”. W większym stopniu dokonano tego w krajach należących do zachodnioeuropejskiej wspólnoty kulturowej. Sprawa to znana, że francuskie, niemieckie (pruskie) austriackie, ale także polskie w tym zakresie rozporządzenia administracyjne pojawiły się nieporównanie wcześniej, niż rosyjskie. Trochę to tłumaczy, dlaczego w prozie Tolstoją Ariès mógł odnaleźć modelowy przykład postawy znamiennej dla koncepcji „śmierci drugiego” („oswojonej”).

Ten nowy model śmierci, w terminologii Philippe Ariès'a określanym mianem „śmierci drugiego” („la mort de toi”), bardziej zasługuje na określenie go jako „śmierci oplakiwanej”¹³⁶. Na Zachodzie ten sposób rozumienia śmierci wystąpił na fali sentymentalizmu i tendencji romantycznych, przede wszystkim jednak w związku z akcją likwidowania cmentarzy śródmijskich („intra muros”) i erylowania wielkich cmentarzy pozamijskich („extra muros”). Realizowana ona była z końcem XVIII i początkiem XIX wieku. i wtedy powstały takie między innymi słynne nekropolie, jak Père Lachaise w Paryżu, Cmentarz Łyczakowski we Lwowie, Cmentarz Rakowicki w Krakowie, Powązkowski w Warszawie. Najważniejszym efektem tego procesu było pewnego rodzaju zdemokratyzowanie śmierci, dokonujące się przez stworzenia prawa do trwałego grobu dla każdego z ludzi¹³⁷. Anonimowości tysięcy zwłok grzebanych zwłok na ciasnych i przeorywanych co kilka lat cmen-

¹³⁵ P. Ariès, *Rozważania o historii śmierci*, s. 68.

¹³⁶ Por. J. Kolbuszewski, *Cmentarze*, Wrocław 1996, s. 198-203.

¹³⁷ Szerzej o tym zob. J. Kolbuszewski, *Cmentarze*.

tarzach przykościelnych przeciwstawiona została możliwość indywidualizacji grobu jako nośnika pamięci o człowieku: każdym człowieku¹³⁸.

Jednym z pierwszych przejawów kształtowania się tego widzenia śmierci jako „śmierci drugiego” – „śmierci oplakiwanej” była słynna elegia *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1750) Thomasa Gray’a (1716-1770), uchodząca za najsłynniejszy europejski wiersz XVIII wieku. Jej nie tyle przekładu, ile parafrazy dokonał Julian Ursyn Niemcewicz wprawdzie dość późno, ale miała ona swoje znaczenie. Niemcewicz bowiem myśl przewodnią Gray’a nieco zmodyfikował, wprowadzając do swej parafrazy motyw wybitnych bohaterów narodowych, o których by w istocie trudno było sądzić, że zostali anonimowo pogrzebani na wiejskim cmentarzyku¹³⁹. Dowodem zaś pełnej aprobaty Niemcewicza dla tej nowej lokalizacji cmentarzy i zmiany ich charakteru stał się fakt, iż poeta w 1840 r. dokonał parafrazy poematu Ugo Foscolo *Dei Sepolcri* (*Groby*, 1807). Aprobując myśl włoskiego poety, że groby są „świadkami dziejów”, w grobach i cmentarzach dostrzegł on – używając dzisiejszej terminologii – tekst kultury w jej aspekcie historycznym. Analiza sposobu, w jaki Niemcewicz dokonał parafrazy włoskiego poematu wskazuje na to, że kult grobów i cmentarzy, jaki pojawił się w Polsce na tej fali, pozwala mówić o istnieniu fenomenu „śmierci polskiej”. W niej tradycja narodowa odegrała bowiem istotną rolę w procesie wzajemnego przenikania się prywatnych i publicznych form kultu zmarłych. Formy kultu prywatnego nabrały pewnych cech kultu publicznego wybitnych postaci, ale równolegle formy kultu publicznego zabarwiły rysy zachowań żałobnych w stosunkach rodzinnych, prywatnych¹⁴⁰. Znamiennym tego przejawem są sformułowane z romantycznej perspektywy uwagi Seweryna Goszczyńskiego na temat psychologicznych i kulturowych aspektów istnienia grobu:

Byt człowieka składa się z dwóch połów, różnych od siebie co do istoty, to jest: fizycznej i moralnej; jest więc i chęć zachowania podwójnego bytu, są i środków dwa rodzaje. Z porządku mówić będę o stronie człowieka fizycznej, czyli materialnej. Sen, pokarm i tym podobne potrzeby ludzkie są jej piastunami doczesnymi, do chwili skonanania; ta chwila

¹³⁸ Postawa „śmierci oplakiwanej” otworzyła perspektywę na śmierć ludzi prostych, zwyczajnych, niemających wysokiego statusu społecznego.

¹³⁹ Zob. J. U. Niemcewicz, *Elegia pisana na Cmentarzu wiejskim przez P. Grej po Angielsku, naśladowana ojczystym językiem*, [w:] J. U. Niemcewicz, *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, Lipsk 1838, t. III, s. 98-103.

¹⁴⁰ Por. też: J. Kolbuszewski, *Śmierć polska*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna, antropologia kultury, humanistyka*, t. 12, Wrocław 2008, s. 9-10.

przenosi człowieka w świat moralny. Na takiej chwili, na takim punkcie zniszczenia jednego bytu a poczęcia się drugiego człowiek grób stawia¹⁴¹.

Widząc zatem w grobie symbol, ale i znak graniczny faktu przejścia istoty człowieka z jednej (materialnej) w drugą „moralną” (idealną) formę bytu, Goszczyński istotę śmierci pojmował w sposób wynikający z interpretowania jej w kategoriach „śmierci drugiego” – „śmierci oplakiwanej”. Tu owa koncepcja śmierci została niejako uogólniona – przeniesiona z jednostkowego aspektu ludzkiej śmierci do sfery doznań, przeżyć i wartości pewnego „ogółu” – jakiejś zbiorowości. Goszczyński w tym wypadku zapewne miał na uwadze naród. Daje to częściowe wyjaśnienia sposobu wzajemnego przenikania się prywatnego kultu zmarłych z publicznym – jak się rzekło – *vice versa*:

Grób można by uważać za szczyt ziemskiej poezji, za najdobitniejsze jej objawienie się w postaci materialnej. Nie znam pieśni rzewniejszej, wznioślejszej i uroczystszej nad pogrzebowy obrzęd, choć tak prosty i powszedni. Te grudki ziemi, lecące na trumnę z rąk stojących nad nią, to pożegnanie z lez rodziny, miłości, lub przyjaźni, ta na koniec mogiła, usypana wśród oznak boleści, są to dotykalne dźwięki, zlewające się w pieśń niezgłębionych myśli, nadziemijskich uczuć, nierozjaśnionego nigdy znaczenia, w pieśń, nazwaną grobem. Grób ma służyć odtań za pomnik zniszczonego jednego bytu, na przekór czasowi, który go zniszczył – za upominek pozostałych na ziemi, dany przenoszącemu się od nich w krainę nieziemską – za umówione niby miejsce spólnego kiedyś połączenia się. Tak ja mniemam, tak mniema owa wiara milionów gminu, utrzymując, że się na grobach zmarli pokazują¹⁴².

Tak więc, rzecz nieznacznie tylko upraszczając, rzecz można, iż owa koncepcja „śmierci oplakiwanej” stała się, by tak rzec, podstawą sposobu przeżywania żałoby w kulturze romantycznej i mitologizacji mogił wybitnych bohaterów narodowych¹⁴³. Ta spora dygresja o zrodzeniu się w Europie Zachodniej koncepcji „la mort de toi” – „śmierci drugiego” i występowania jej w dojrzałej postaci w polskiej kulturze romantycznej¹⁴⁴, nie może przesłonić faktu, iż owa koncepcja „śmierci oplakiwanej” w kulturze polskiej wystąpiła znacznie wcześniej, już w XVI wieku, czego jednym z przejawów jest właśnie epitafium wojewody Kisiela. Bardzo dużą, wręcz wybitną rolę w kształtowaniu się tego zjawiska kul-

¹⁴¹ S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* (org. zapis *Nowa epoka poezji polskiej*), [w:] i d e m, *Dziela zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, t. 3, wydał E. Wasilewski, Lwów 1911, s. 181.

¹⁴² Tamże, s. 181-182.

¹⁴³ Zob. E. Grzęda, *„Będziesz z chlubą wskazywać synów twoich groby...” Mitologizacja mogił bohaterów w literaturze i kulturze polskiej lat 1795-1863*, Wrocław 2011.

¹⁴⁴ Żeby być dokładnym, trzeba dodać, że uwagi tu poczynione na temat „polskiego aspektu” tego zagadnienia tylko sygnalizują jeden z jego wariantów; problem „śmierci polskiej” i „polskiej śmierci romantycznej” ciągle oczekuje na opracowanie monograficzne.

turowego odegrały tu *Treny* Jana Kochanowskiego, ale choć rola ich była ogromna, to jednak trzeba dostrzec, że pojawiły się one w kontekście szerszych przemian kulturowych, dotyczących także sposobu przeżywania i okazywania żałoby po śmierci bliskich, kochanych osób. Tej kwestii wypadnie jednak poświęcić osobne, dalsze rozważania.

MOURNING IN OLD POLISH CULTURE.
ATHROPOTANATHOLOGICAL STUDY. PART ONE

S u m m a r y

The elaborate study *Żałoba po zmarłym w dawnej kulturze polskiej (Mourning in Old Polish Culture)* is the first part of a planned monograph on history of funeral customs and forms of mourning in Polish culture from the Middle Ages to the turn of 20th century. Part one focuses on the period between 11th century to the middle 16th century. It indicates the role of Christianization of customs regarding death and funeral in wiping out pre-Christian forms of mourning. Some of such form (professional mourners) were present in Polish folk culture till 19th century and till 17th century in noble culture. Ritualization of behavior connected with death and funeral became completely religious. This religiousness saturated everyday culture and replaced manifesting the feeling of loss with concern about a person's soul's afterlife. Medieval culture did not recognize private and individual qualities of mourning and reduced it only to prayers and rites introduced by the Church. It changed only after introduction of humanistic and Renaissance ideas which is expressed in mourning poetry of 16th and 17th century. Apart from classic tradition it incorporated individual qualities characteristic for Polish noble culture. It was connected with significant increase of family life of the gentry.

SPIS TREŚCI

Zmarł profesor Bogdan Zakrzewski	5
Aleksandra Lewandowska, Bogdan Zakrzewski jako badacz życia i twórczości Aleksandra Fredry	7
Ewa Kaczyńska, Wizerunek własny człowieka polskiego ba- roku. Pamiętniki Krzysztofa Zawiszy	47
Aldona Senczkowska, „Lunarna osobowość” Juliusza Sło- wackiego. Zarys problemu	57
Małgorzata Łoboz, Z herbu do legendy. Między historyzmem a romantyczną mitomanią Wincentego Pola	73
Krzysztof Biliski, Motywy indyjskie w poezji Bogusława Bu- trymowicza.	89
Kristina Puntaka, Zarys problematyki tłumaczeń „Braci Kara- mazow” Fiodora Dostojewskiego na język polski	93
Szymon Makuch, Młodość bez młodości? Literacki motyw od- mładzania starców.	103
Jacek Kolbuszewski, Żałoba po zmarłym w dawnej kultu- rze polskiej. Studium antropotanatologiczne. Część pierwsza	117

