

Lud i ludowość jako źródła grozy w literaturze romantyzmu. Próba syntezy

Kamil Barski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1971-5300

Abstract

Folk and the Folklore as a Roots of Terror in Literature of Romanticism. An attempt of synthesis

The commonly acknowledged fact is that folklore – among the other traditions, such as the aesthetics of sublime or Gothic literature – is a fundamental root of terror in Romantic literature. Possibly, so commonly, that it is not considered justified to research this obvious issue. The purpose of the article is to fill this gap and collect all the information on this topic, which occurs unwittingly in other texts while analyzing poems or the overall orientation, in one place. However, the paper does not end up on imitative compilation. It tries not only to answer the question: where are those terrific motifs from, but also: why were they needed by writers? Why were they close to them in a spiritual way? What is most important – and which the Author attempts to justify – is the deep meaning of used means of expression. The article shows that they were used to depict very different types of anxiety – connected with sexuality, politics, and even economic and social changes.

Kamil Barski, mgr, doktorant w Zakładzie Literatury Romantyzmu IFP UAM. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim” czy „Czasie Kultury”. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół „pośmiertnego życia” takich zjawisk jak romantyzm i gotycyzm, ich rezonansu w kulturze późniejszych wieków. W ramach pracy doktorskiej opracowuje edytorsko twórczość polskiego romantyka, Józefa Bogdana Dziekońskiego.

kamil.barski@amu.edu.pl

Facta Ficta.
Journal of Theory, Narrative & Media



Keywords: folklore, terror fiction, gothic fiction, romanticism

Wprowadzenie

Zarówno lud – jego krzywdy, ale i dokonane przez niego zemsty – jak i ludowość – wierzenia, obrzędowość, demonologia i jej wykorzystanie w literaturze – są źródłami romantycznej grozy. Znaczącą rolę w wyobraźni gminu odgrywały choćby – rzecz to oczywista – upiory czy zastępy stworzeń z folklorystycznego bestiariusz. Kwestie te nie doczekały się jednak syntetycznego omówienia w kontekście grozy i pozostają raczej rozsiane po wielu starszych lub nowszych opracowaniach, wśród których najgłębiej wnikającym w ukryte znaczenia różnych elementów tradycji jest *Niesamowita Słowiańszczyzna* Marii Janion.

Warto jednak zająć się uporządkowaniem kwestii podstawowych. Są one istotne, gdyż we wschodnio- i środkowoeuropejskim kręgu kulturowym folklor – wprowadzając wraz z dziedzictwem baroku oraz orientalizmem pogranicza słowiańsko-turecko-azjatycko-europejskiego – zasilał (czarny) romantyzm elementami grozy, które w zachodnim wariantcie nurtu płynęły z inspiracji libertynizmem, „poezją nocy” czy werteryzmem (Ławski 2020: 329).

Z powodu odrębnej specyfiki jednego ze źródeł polskiej romantycznej literatury grozy, jakim jest folklor słowiański, to właśnie na jego opisanie koncentruje się niniejszy artykuł. Co za tym idzie – nieco mniej uwagi poświęcono realizacjom tych motywów w literaturze zachodniej. Artykuł ten stanowi próbę syntezy, jego celem jest przegląd różnych zjawisk i opracowań na ich temat, a także poszerzenie tychże o komentarze i wnioski. Z tego powodu odwołuje się głównie do badań, mniej skupiając się na dokładnej lekturze i analizie poszczególnych tekstów.

Badając ów temat, musimy być świadomi, że pewne wpływy wchłaniały inne w na tyle dużym stopniu, że w punkcie dojścia, jakim jest literatura romantyczna, trudno określić, która tradycja była źródłem inspiracji. Dobrym przykładem jest powieść gotycka, której twórcy, zdaniem Zofii Sinko, wyzyskali

wszystkie niemal – oprócz wampira – motywy grozy starych wierzeń ludowych; z ludowych ballad zaś – których przybliżenie zawdzięczamy chociażby Thomasowi Percy'emu i jego *The Reliques of Ancient English Poetry* – chętnie przejęli to, co upiorne, makabryczne i nadprzyrodzone (Sinko 1964: VII, LV). Niekiedy więc niemożliwe stanie się ocenie, czy romantyczny poeta zaczerpnął dany motyw z podania ludowego czy może z romansu gotyckiego, który także owo podanie wykorzystuje – niewykluczone są zresztą przypadki, w których okaże się, że nie ma to dla badacza większego znaczenia. Podobnie gotycyzm wspierały groźne pejzaże osjaniczne i odkryta podówczas mitologia nordycka, której wątki naśladował Thomas Gray (Sinko 1972: 34–35). Próżno więc dociekać, czy mity skandynawskie poznał dany twórca od innego pisarza, a zatem z drugiej ręki, czy może z bardziej bezpośredniego źródła. Ważna jest bowiem przede wszystkim wspólnota estetycznych inspiracji romantyków i ich gotyckich prekursorów. Dla przykładu i romantyczny Byron, i gotycki Maturin (w *Melmoth the Wanderer*) wygląd opisywanych przez siebie wampirów zaczerpnęli z tego samego źródła – pieśni ludowych (Janion 2008: 144). Wreszcie Lewis, nim zaczął pisać *Mnicha*, przeczytał wiele germańskich prac folklorystycznych, więc z nich również mógł zaczerpnąć inspirację (Kruszelnicki 2010: 30).

Nie wystarcza jednak po prostu wiedzieć, skąd do literatury przybywają dane potwory, by wyjaśnić romantyczną fascynację ludową grozą. Trzeba raczej zapytać – dlaczego przybywają, co oznaczają albo – mówiąc ogólniej – dlaczego XIX-wieczni tak chętnie zagłębiali się w mroki wyobraźni gminu i do czego im była ona potrzebna.

Po co romantykom folklor?

Odpowiedź na to pytanie podaje między innymi Janion, charakteryzując fenomen romantyzmu jako początku nowoczesności. Jednym z jego składników, obok chociażby buntu młodości, jest nobilitacja kontrkultury, którą stanowił dla romantyków właśnie folklor. Bez wątpienia ten wypychany poza główny obieg obszar kultury był poręczną bronią do uderzenia w monument klasycyzmu. Sprawdzał się on także w poszukiwaniu autentyczności, ale dostarczał też czegoś jeszcze. W twórczości ludu dostrzeżono bowiem nie tylko wampiry, upiory i strzygi, ale też to, co te środki grozy za sobą niosły – zagubioną przez racjonalnych mędrców wiedzę o „nocnej stronie” natury i człowieka, wyrażającą się chociażby w obrazach rozpętanych żywiołów czy wybudzonych likantropicznych instynktów istoty ludzkiej (Janion 2000: 26–28).

Najintensywniej przedstawił ten potworny rewers rzeczywistości i wszczepioną w nią prazasadę zła czarny romantyzm (Ławski 2008: 10),

który tak chętnie – choć przede wszystkim w swej wschodnio- i środkowo-europejskiej odmianie – wykorzystywał pierwiastek ludowości. Pozwalał on również na pewne wyzwolenie wyobraźni i przełamanie kulturowego tabu. Upiór bowiem, podobnie jak wampir, ujawniał sferę snu, szaleństwa i irracjonalizmu, a także moralną wieloznaczność człowieka, skutkującą nieraz pogwałceniem zasad panujących wśród ludzi oraz między ludźmi a Bogiem. Pozwalał też wyrazić splątanie popędu erotycznego i tanatycznego, za pomocą fantazmatu ukazywał lęk przed seksualnością i śmiercią (Janion 2000: 253, 2007: 64–65). Wielce istotne są zatem w tym kontekście „podskórne” związki psychoanalizy i romantyzmu, ponieważ według Janion „gdyby nie niemieckie duchy, upiory i sny, nie byłoby psychoanalizy Freuda”; to dlatego „dziś czytamy romantyków przez Freuda i Freuda przez romantyków” i „jak najsłuszniejsza to lektura” (Janion 2000: 185). Co znamienne i co przypomina badaczka, Freud był – zdaniem Thomasa Manna – „badaczem sfery nocy” (Janion 2000: 185). Istnieje zatem także ważna nić łącząca psychoanalizę z folklorem – pośredniczy zaś między nimi romantyzm, wprowadzający na karty literatury takie stworzenia pochodzące z wierzeń ludowych, które dla Freuda i jego kontynuatorów ujawniały najbardziej newralgiczne punkty podświadomości. Także psychoanalityk Jean Le Guennec zauważał, że fantastyka w twórczy sposób mogła ujawniać ukryte znaczenia fabuł folklorystycznych (Brzostek 2009: 135).

Zdaniem Rafała Nawrockiego wieś zatem, a przede wszystkim wieś kresowa, która obrosła u polskich romantyków w pewien mit, była – zarówno pod względem topograficznym, jak i kulturowym – obszarem umożliwiającym transgresję. Jak zauważa badacz – dla którego właśnie przekroczenie stanowi podstawową kategorię interpretacyjną w literaturze polskiej XIX wieku – fantastyka lubi obrzeża, kresy, miejsca odludne, ponieważ można się w nich spotkać z niepokojącą dziwnością (Nawrocki 2014: 64–66). Sąd ten, co do zasady słuszny, warto opatrzyć dodatkowymi przykładami tych folklorystycznych inspiracji, które romantycy zaczerpnęli spoza kultury obszarów kresowych. Kilku z nich dostarcza sama Wielkopolska ze swoimi legendami i wątkami przejawiającymi się na przykład w *Balladynie* czy *Lilli Wenedzie* Słowackiego. Także w folklorze mazowieckim, chętnie eksplorowanym przez Cyganów warszawskich, odnajdziemy „groźne” motywy, jak np. bazylipek opisywany przez Romana Zmorskiego w *Podaniach i baśniach ludu w Mazowszu* albo Seweryna Sierpińskiego w *Nowym gabinecie powieści*. Zmorski poświęcił też nieco uwagi strzydze, figurze związanej z tabu kazirodztwa. Motyw ten jest oczywiście jednym z częściej występujących w kulturze ludowej, występuje między innymi w podaniach rosyjskich, litewskich, estońskich i białoruskich. Autor *Leśława* natomiast zasłyszał tę opowieść wśród mazowieckiego, śląskiego lub wielkopolskiego gminu

(Wróblewska 2014: 205–206)¹. Nie negując zatem wartości wypowiedzi Nawrockiego, a jedynie wchodząc z nim w lekką polemikę, należy powrócić do tematu transgresyjnego potencjału wsi.

W *Balladach i romansach* czy *Marii* przestrzeń kresowa jest granicą między „światem oswojonym i krainą pozaracjonalnej grozy” (Nawrocki 2014: 64). Nawet jej mieszkańcy przypominają upiory, zaś charakter owej przestrzeni sprawia, że ona sama jest otwarta na mroczne emanacje (Nawrocki 2014: 64–66). Wszystkie zaś żywe trupy – „ulubione figury polskiego folkloru” – budzone przez romantyków to ci, którzy z powodu sprzecznej z naturą śmierci nie przeszli pomyślnie *rite de passage* (Janion 2007: 126)². Uwięzieni między dwoma progami zostali więc skazani na niemożność ich przekroczenia. Cel poszukiwania grozy wśród ludu nie był zatem związany tylko z częstą rozrywką. Miało ono bowiem wymiar epistemologiczny – wszak romantycy pragnęli poznać drugą, ukrytą stronę rzeczywistości, nawet gdy wiązała się ona z tym, co demoniczne, szatańskie (Bizior 2006: 7) – oraz ściśle egzystencjalny, ponieważ pozwalało wyrazić, a dzięki temu także częściowo zneutralizować lęki zarówno osobiste, jak i te odczuwane przez społeczność lub człowieka w ogóle. W niektórych utworach, szczególnie tych należących do czarnego romantyzmu, motywy ludowe obejmują rozleglejsze jeszcze obszary niż samo życie człowieka. Odwołują się one bowiem do „ludowości szczególnego typu, z ukrytym potencjałem grozy, prymitywu, pozakulturowego rozpasanía” (Ławski 2008: 19–20), pierwotnej dzikości. Także przedstawiciel nurtu, Seweryn Goszczyński, opisuje świat w kategoriach ludowości dotkniętej piętnem demonizmu (Ławski 2008: 8, 20).

Jak więc powiada Janion, romantycy świadomie naruszali tabu śmierci, pozwalali jej na wtargnięcie w życie ziemskie, próbowali dotrzeć na „drugą stronę” i nauczyć się języka zmarłych – niekiedy dosłownie, dla przykładu Mickiewicz na swoich wykładach mówił o języku upiórów, o którym informacje czerpał zapewne z rozprawki Jana Wagilewicza (Janion 2007: 134) – by rozpocząć dialog z tą najbardziej drastyczną innością „nawet za cenę rozpętania horroru” (Janion 2007: 61–62). Mniej istotne jest, co odgrywa w tym horrorze główną rolę; ważniejsze – z jakiego powodu twórca decyduje się płacić tę cenę? Co sprawia, że warto śnić ten koszmar i czy on tylko przeraża, czy może także wyzwala? Zorian Dołęga-Chodakowski rozbudza swoją „pasję cmentarną”, gdy męczy go życie i pragnie powrócić do „swojego” już świata prasłowiańskich zmarłych (Janion 2007: 61–62, 70). Niejeden jeszcze romantyk ruszy na spotkanie ze śmiercią – i nierzadko jego droga wieść będzie przez wiejską mogiłę.

¹ Więcej o utworze Zmorskiego – Roszczynalska 2003.

² Temat rytuałów przejścia porusza Burszta (1998: 106).

Ludowe bestiarium

Na mogile tej wiele zaś jest zjaw i wiele rzeczy przeraża – nie tylko w Polsce, Ukrainie, na Litwie czy Białorusi, ale również w reszcie Europy. Przyjmuje się, że wampir narodził się w wierzeniach ludu; Mickiewicz integralnie połączył Słowian z wampiryzmem, uznając, że to wśród nich powstały te stworzenia – jakkolwiek w prelekcjach paryskich uznawał, że nie mają one wstępu do polskiej poezji, ponieważ wśród naszego gminu wywołują prawdziwe przerażenie. O ich słowiańskim rodowodzie nie wątpił też Jules Michelet (Janion 2008: 8–20). Janion przywołuje ponadto Pierre’a Gripa-riego (*Pedigree du vampire. Lectures commentées*), według którego Polska, Ukraina i Serbia są najważniejszymi miejscami dla genealogii wampira. Bardziej współczesne badania dowodzą jednak, że szukać jego korzeni należy raczej nie we wschodniej Europie, lecz w tym ostatnim państwie – wszak tam po raz pierwszy użyto słowa „wampir” (Trzaska 2015: 80) – czy nawet na całych Bałkanach, a więc na obszarze Europy południowej wraz ze starożytną Grecją, gdzie poprzedzały wampira empuzy, lamie i gule (Janion 2008: 8–9, 16–18, 20, 101, 127)³.

„Narodziny” wampira mają miejsce właśnie wśród ludu i spowodowane są wspomnianym wyżej naruszeniem którejś z faz rytuału przejścia. Wiele historii o nich dostarczył romantykom Antoine Augustin Calmet, francuski mnich, który zebrał opowieści już zapisane oraz funkcjonujące tylko w obiegu ustnym (Janion 2008: 27–30)⁴. Zasadniczo akceptowany jest pogląd, iż dopiero romantycy przenieśli bałkańskie legendy o wampirze na karty literatury pięknej, co jednak odbywało się etapami, jak napisał cytowany przez Gemrę Michel Vovelle (Gemra 2008: 101–104).

Pierwszym z nich była *Naręczona z Koryntu* Goethego – co prawda nienależącego do formacji romantyzmu, ale jednak jej bliskiego – choć i on miał swoich poprzedników. Ci jednak nie przedstawiali wampira *per se* – na przykład Heinrich August Ossenfelder w zapomnianym wierszu *Der Vampir* raczej stylizuje adoratora na to stworzenie i czyni je rodzajem metafory pożądania, niż ukazuje je jako takie (Gemra 2008: 101–104). Podobnie *Lenora* Gottfrieda Augusta Bürgera inspirowała twórców „wampirycznych” utworów, chociaż opowiadała o człowieku wstającym zza grobu, który jednak nie jest

³ O tych i innych protoplastach wampirów pisze Trzaska (2015).

⁴ Tytuł rozprawy dom Calmeta z 1746 r. brzmi: *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie*.

wampirem (Bajka.umk.pl 2019a)⁵. *Naręczona z Koryntu* przedstawia za to owo stworzenie, które – jak można sądzić – nie było tylko elementem „gry ze strachem”. Wyrażało kobiecy erotyzm przekraczający granicę między tym, co męskie, i tym, co kobiece, oraz zamieniało miejscami tradycyjnie przyporządkowane role podmiotu (męskiego) i przedmiotu (kobiecego). Tym samym wyrażało pewien charakterystyczny dla patriarchalnego społeczeństwa lęk przed władzą kobiet (Gemra 2008: 108–109).

Kolejnym etapem na opisywanej drodze był *Giaur* Byrona, w którym wampir wyrażał „dobrowolne odrzucenie zbawienia, pogrążenie się w rozpacz [...], zwątpienie w Boże miłosierdzie, a tym samym oddanie się we władzę szatanowi” (Gemra 2008: 120). Dowodzi to, iż romantyczne koszmary egzystencji – odczuwane może silniej niż w jakiegokolwiek wcześniejszej epoce – potrzebowały odpowiednio drapieżnej figury do ich wyrażenia. Rolę tę odegrał wampir. Od czasu opublikowania słynnego opowiadania Polidoriego namnożyły się najróżniejszych jakości utwory, które wykorzystywały ten motyw. Za ważny etap tego procesu Vovelle uznawał ponadto *Melmotha* Maturina – choć zalicza się go do powieści gotyckich, powstał później niż opowiadanie lekarza Byrona (Gemra 2008: 101, 130).

Swoje miejsce wampiryzm miał także w literaturze polskiej; ciekawym sposobem jego wykorzystania jest wprzęgnięcie go w problematykę patriotyczną w takich utworach jak *Śpiew strzelców piekielników* Antoniego Goreckiego czy [*Zgasły dla nas nadziei promień...*] Leona Kaplińskiego. Zarażenie rodaków pragnieniem krwi było, zdaniem Janion, konieczne, aby mieć szansę w walce z silniejszym wrogiem. W celu dokonania zemsty należy uchylić normy moralne, a nawet świadomie wybrać zło (Janion 1984: 120). Patriotycznych „wampirów” jest oczywiście więcej – przykładem najbardziej oczywistym jest zapewne błuźniercza pieśń Konrada, trochę mniej zaś – żądza krwi Kordiana. W tej ostatniej, według Jakuba Rawskiego, „ujawnia się tak zwany »wampiryzm patriotyczny«. Zemsta za krzywdę wyrządzoną ojczyźnie”, która w jego przypadku idzie „w parze z demoniczną liminalnością” (Rawski 2015: 29). Tych i innych bohaterów można by objąć wspólną formułą „patriotów-wariatów” ukutą przez Goszczyńskiego; patrioci-wampiry to nosiciele jednego z wariantów tego „wariactwa”, którzy „we krwi wrogów” pragną „nasyć pragnienie” (Janion 2001: 7, 51)⁶.

Ludowe bestiarium romantyzmu jest oczywiście liczniejsze, choć nie wszyscy jego przedstawiciele cieszą się jednakową sławą. Istotą pominiętą

⁵ Ze *Słownika polskiej bajki ludowej* wiemy, iż „motyw nawiedzenia wybranki przez zmarłego młodzieńca obecny jest w ludowej twórczości ustnej na obszarze całej Europy” i znany był już w Starożytnej Grecji (Bajka.umk.pl 2019a).

⁶ Ostatni cytat pochodzi ze wspomnianego utworu Kaplińskiego.

przez większość twórców epoki – choć lubianą przez dzisiejszych pisarzy horrorów – jest wilkołak. Zagadnienie to ciekawe o tyle, że psychoza na jego punkcie trwała aż do XX wieku (Janion 2008: 158). Romantycy stworzyli tylko pewną zintegrowaną jego wersję, stanowiącą drugą, „nocną” część osobowości człowieka (Gemra 2008: 328–329). Na wspomnienie zasługuje *Poganka* Narczyży Żmichowskiej, w której dochodzi do połączenia figur wampira i wilkołaka (Janion 2008: 162–165). Na większą popularność mógł liczyć sam wilk, jako może najbardziej przerażające dla człowieka zwierzę. Został on wykorzystany w *Zamku kaniowskim* jako odbicie nocy, symbol mrocznej natury człowieka, co także wywodziło się z ludowości (Krukowska 2002: 28)⁷.

Helena Kapelańska podkreśla, jak obfity jest zbiór niesamowitych istot w mitologii i demonologii słowiańskiej. Wśród nich wymienić można płanetnika, utopca-wodnika, południcę, zmorę i wiele innych⁸. Niestety nasi romantycy rzadko korzystali z wierzeń Polski południowej, zachodniej, północnej czy centralnej – co może zdawać się dziwne, biorąc pod uwagę opinię Moszyńskiego, że polska demonologia ludowa „tchnęła bezgraniczną dzikością” (Janion 2000: 182). Inspirowali się oni przede wszystkim tradycjami ogólnopolskimi oraz pochodzącymi ze wschodnich kresów dawnej Rzeczypospolitej – stąd taka popularność motywu rusałki, która przyćmiła nawet upiora, figurę tak lubianą przez Mickiewicza. Również polskie czarownice nie napawały grozą i częściej służyły komizmowi. Z reguły odbierały krowom mleko czy sprowadzały burzę, a ich orgie ograniczały się do jedzenia i picia (i to wcale „ludzkich” pokarmów) oraz tańców.

Skutkiem tego wszystkiego, zdaniem Kapelańskiej, „poszukiwanie elementu grozy w rodzimym folklorze przynosiło rezultaty mierne i raz po raz wypadało je kompensować odwoływaniem się do wzorów obcych”. Tak było, gdy potrzebna była bardziej przerażająca czarownica – sięgano wtedy choćby do Szekspira (Kapelańska 1971: 315–319). Na większą estymę mógł liczyć tylko Twardowski, którym w balladzie o czarowniku inspirował się Tomasz Zan. Jego historia dowodzi, że w podaniach ludu – wykorzystanych

⁷ „»Druga strona« natury i człowieka została w *Zamku* wytłumaczona sposobem istnienia wilka jako zwierzęcia nocnego, łaknącego krwi. Utwór Goszczyńskiego w tym sensie jest głęboko osadzony w mitologii ludowej, rozumiejącej noc jako porę złowrogą, »wilkołaczą«, niosącą przede wszystkim groźbę utraty krwi, płynu życia” (Krukowska 2002: 28). Takie rozumienie wilka potwierdza też jego opis w *Słowniku symboli* Kopalińskiego (Kopaliński 1990: 462).

⁸ Zbiór ten można oczywiście znacznie poszerzyć i to o nawet kilkadziesiąt pozycji (choć obok istot złośliwych pamiętać trzeba także o opiekuńczych lub przynajmniej neutralnych). Rozliczne stwory wymieniają zarówno studia etnologiczne, jak i książki popularnonaukowe. Wśród tych ostatnich wymienić warto niedawną publikację Pawła Zycha i Witolda Vargasa pod tytułem *Bestiariusz słowiański*. Zbiorcze wydanie obu jego tomów ukazało się w 2017 roku w Olszanie.

przez romantyków – obecne były takie motywy, jak przywoływanie diabła na rozdrożach, cyrograf, burza czy las (Świrko 1958: 56; Kapełuś 1971: 318). Oczywiście scenerie także odgrywały swoją rolę – nastrój tworzyły choćby cerkwie (z rozpadającą się dzwonnica), grobowiska i tym podobne (Humińska & Kapełuś 1958: 134–137). Michał Rozmyśl zestawiał w bibliografii swojej książki poświęconej Twardowskiemu szereg nazwisk twórców dzieł, w których pojawia się ta postać. Można wśród nich wymienić: Józefa Ignacego Kraszewskiego (*Mistrz Twardowski. Powieść z podań gminnych*), Juliana Korsaka (*Twardowski Czarnoksiężnik. Dialog dramatyczny w pięciu aktach*), Aleksandra Grozę (*Twardowski. Misterium z podań narodowych*) czy Kazimierza Wójcickiego (*Twardowski i klecha...*, *Zwierciadło Twardowskiego...*; Rozmyśl 2016: 189–190). W ogóle niepodobna nie docenić wkładu tego ostatniego w popularyzowanie rodzimego folkloru – także, jeśli chodzi o grozę. W *Klechdach, starożytnych podaniach i legendach ludu polskiego i Rusi* Wójcicki zawarł bowiem też opowieści o wilkołakach czy demonicznych wichrach (Bajka.umk.pl 2019d).

Do tego katalogu wypada także zaliczyć diabły, którymi wyobrażnia ludowa „często zaludniała [...] ziemię” (Wantowska 1958: 316). Taki ich wizerunek, jaki przedstawił choćby Jan Czeczot w *Świtezi* – „wężowe” włosy, pazury-haki, kurze łapy, koński ogon – ma czysto ludową proveniencję, podobnie zresztą jak ogniki, które gubiły nocami w lesie nieostrożnych wędrowców (Świrko 1958: 97, 99). Diabeł był także na ziemiach polskich wręcz synonimem Niemca – choć czasem występował po prostu w elementach niemieckiego stroju – co potwierdzają wyimki z utworów ludowych z epoki, na przykład *Klechd...* Kazimierza Wójcickiego albo *Podania i legend polskich, ruskich i litewskich* Lucjana Siemieńskiego. Obraz ten wywodzi się prawdopodobnie jeszcze z okresu reformacji i kontrreformacji, kiedy to Luter uznawany był za paktującego z diabłem lub wręcz „ziemską inkarnację szatana” (Bajka.umk.pl 2019c).

Kwestią sporną pozostaje natomiast, czy w czasach romantyków figura ta nadal konotowała pewien religijno-polityczny niepokój, czy może była zwykłym elementem bajki, niewyrażającym konkretnej obawy przed Niemcami⁹. Na pewno jednak Niemiec-diabeł był kwintesencją „złowieszczej obcości”, co dostrzegamy chociażby w *Pani Twardowskiej* Mickiewicza (Rodziewicz 2009: 131)¹⁰. Podobnie porównany został do szatana Mestwin we *Władysławie Hermanie* Krasińskiego; jest Niemcem i nosi cechy stereotypowego Obcego – choć raczej trudno mówić tu o zabarwieniu ludowym (Wałaszewski 2001: 159).

9 Temat stosunku romantyków polskich do Niemców jest oczywiście szerszy; por. np. Fiecko 2015.

¹⁰ Badaczka cytuje tu fragment: „Diablik to był w wódce na dnie, / Istny Niemiec, sztuczka kusa” (Mickiewicz 1986: 149).

Element ten wykorzystują za to Józef Dzierzkowski (*Lekarz magnetyczny*) i E.T.A. Hoffmann (*Magnetyzer*) – by nadać swoim magnetyzerom demoniczności, kontaminują wizerunek lekarza-magnetyzera z ludowym toposem diabła. Było to o tyle uzasadnione, że lud był względem doktorów tak samo nieufny, jak względem diabła, a ten ostatni często – i w literaturze, i w sztukach plastycznych – przebierał się właśnie za lekarza. W postaciach obu magnetyzerów można też dopatrywać się figury wampira energetycznego (Dylewska 2017: 17–18, 21–22).

W nieco mniej skomplikowanej formie diabły występują także w *To lubię* Mickiewicza – chociaż wraz z bardziej potworną kompanią, ujrzymy tam bowiem trupy bez głowy, głowy bez ciała buchające ogniem czy szatana pod postacią wilka. Wszystkie te motywy biorą się ze znajomości folkloru białoruskiego przez wieszczą i zarazem dowodzą, że sposoby straszenia w tradycji ludowej były znacznie bardziej pomysłowe niż w dumie czy balladzie przedmickiewiczowskiej (Humiecka & Kapełuś 1958: 134–137).

Stałym elementem imaginarium ludowego przejętym przez romantyków były także wszelkiego rodzaju ptaki drapieżne, które czarnymi zgłoskami zapisały się w pamięci gminu, ponieważ żywiły się padliną, a w trakcie wojny – zwłokami. Z tego powodu zostały skojarzone ze złem, nieszczęściem i śmiercią – a wcielać w nie mogły się czarownice, czarnoksiężnicy czy demony. Z kolei sowy zapowiadały śmierć z powodu swoich złowróżnych, żałobnych odgłosów (Świrko 1958: 127). Niekiedy toczyły one ze sobą rozmowy jak w *Zamku kaniowskim*, co także jest motywem o pochodzeniu ludowym (Ławski 2008: 8). W *Marii* zaś „ptaki dopowiadają tragizm ludzki. Są symbolicznymi przekazami przeświadczenia o złudności szczęścia i panowaniu zła” (Boćkowska 1997: 247). Identyczną rolę odgrywała „morowa dziewczica” z krwawą chustą, zwiastująca klęskę morowego powietrza, którą przedstawił między innymi Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie*, a która dobrze znana była ludowi w całej Europie. Niczego dobrego nie można było się spodziewać także po wyciu psów (Błońska 1958: 189–190).

Jak się wydaje, chętniej od Polaków z inspiracji folklorem – tu akurat rosyjskim i ukraińskim – korzystali, jeśli chodzi o wątki demonologiczne, prozaicy rosyjscy. Do wątków tych należą wyobrażenia „sił nieczystych” i innych postaci piekielnych. Przykłady mnoży Joanna Nowakowska-Ozdoba, wymieniając chociażby Oresta Somowa, który w zbiorach opowiadań *Rusałka* oraz *Wiedźmy kijowskie* przedstawiał niesamowite zjawiska mogące doprowadzić nawet do śmierci człowieka (Nowakowska-Ozdoba 2013: 98–101). Aleksandr Bestużew opisywał z kolei rusalki, wampiry, przywoływanie szatana, zmarłych kontaktujących się z żywymi pod postacią trupów, a nawet diabelskie orszaki porywające panny. Najsilniej strunę strachu trącał jednak Nikołaj Gogol; w tomie *Wieczory na chutorze niedaleko Dikańki* z reguły żartobliwie

przedstawiał szatana i inne stworzenia, są tam jednak i opowiadania łączące grozę z frenezją w celu ukazania mocy piekielnych. Zwraca uwagę utwór *Noc świętojańska*, w którym kozak zaprzeda diabłowi duszę w zamian za miłość pewnej dziewczyny, ten jednak doprowadza go do zbrodni, szaleństwa i śmierci. Przyczynia się do tego także wiedźma-wampir, skłaniająca go do zabójstwa. Człowiek zostaje tam sportretowany jako istota słaba, niezdolna przeciwstawić się złu. Z kolei w opowiadaniu *Wij* z cyklu *Mirgorod*:

świat przedstawiony rozpada się [...] na dwie sfery: dzienną – powszednią, zwyczajną oraz nocną – groźną i tajemniczą. To w niej właśnie działają siły zła, wyzwalane są koszmary, straszliwe siły groźne dla człowieka. Nocą wiedźmy dosiadają ludzi i zajeżdżają ich na śmierć, czarownice-wampiry piją ludzką krew, a nieboszczycy podnoszą się ze swych trumien (Nowakowska-Ozdoba 2013: 98–101).

O jeszcze większym skażeniu świata złem pisał Jan Barszczewski w *Szlachcicu Zawalni*, czyli *Białorusi w fantastycznych opowiadaniach*. Przedstawił tę krainę jako miejsce „tajemnicze, przeniknięte przerażającym smutkiem, struchlałe od grozy zła, melancholijne i fantastyczne”, cierpiące z powodu „wszechobecności wszechpożerającego zła” (Janion 1991: 110). Przeciwno chłopom występują nie tylko prześladowujące ich diabły i złe duchy, pojawiające się nawet na skutek nieostrożnej myśli, ale i żywioły, w których kryją się wrogie demony. Bywa też, jak w opowiadaniu *Biała Sroka*, że grożą im stada wilkołaków. Życie Białorusinów staje się więc fantazmatycznym koszmarem, z którego nie da się obudzić – choć przypomnieć należy, że snując te wizje, Barszczewski odwoływał się nie tylko do folkloru, ale także do romantycznej fantastyki (Janion 1991: 105–110).

Powracające upiory

Niektórzy autorzy, szczególnie związani z literaturami innych krajów, potrafili przywołać w swoich utworach więcej potworów niż polscy romantycy. Jak jednak zauważa Kapełuś, tej grozy, której nie udało się odnaleźć w uwzględnionych przez romantyków obszarach polskiego ludowego bestiariusz, całkiem skutecznie dostarczyła obrzędowość. Droga tę podążyli między innymi Dołęga-Chodakowski, Mickiewicz w *Dziadach*, Goszczyński w *Sobótce*, a także Teofil Lenartowicz i August Bielowski (Kapełuś 1971: 319).

I oto na scenie polskiej literatury, wśród nagrobków na przycerkiewnym cmentarzu, pojawia się upiór, z którym, jako przejawem zabobonu, tak usilnie walczyło oświecenie. Nigdy jednak nie zniknął on całkowicie; za sprawą poetów

powrócił, fascynując i – wbrew opinii Ryszarda Wojciechowskiego – nadal strasząc (Wojciechowski 1970: 81)¹¹. Na uwagę zasługuje bowiem nie zjawia jako taka, ale to, do wyrażenia jakich innych lęków służyła, uświadamiając je i uosabiając. Kontakt dwóch sfer – świata żywych i świata zmarłych – brał się z ludowego realizmu, w którym koegzystowały one ze sobą (Wantowska 1958: 200). Tak w XIX wieku, jak w dzisiejszych zapisach etnograficznych panuje zgoda co do tego, że upiory powstawały jako konsekwencja śmierci „ludzkiej” części duszy u osób, które urodziły się z dwoma. Za niezaznanie spokoju po zakończeniu ziemskiego żywota odpowiadała druga – mściwa, zła, szatańska. Owo wyobrażenie ma ściśle (pra)słowiańską proveniencję i wiąże się z całym zestawem makabrycznych sposobów traktowania zwłok w celu niedopuszczenia, by powróciły w formie upiora (Janion 2008: 129–130).

One jednak wracały – w polskiej literaturze wcale nierzadko. Występowały w formie mniej widowiskowej, gdy stanowiły tylko jeden z wykorzystanych w utworze motywów, jak na przykład w *Arabie* Słowackiego, gdzie do spotkanej przez bohatera dziewczyny przychodzi zmarły kochanek Selim, noszący zresztą cechy wampira (Ursel 1986: XXXVII, LX); bardziej, gdy wokół ich powrotu obracała się cała akcja dzieła – jak w II części *Dziadów* Mickiewicza. Choć w genezie tych ostatnich dopatrywano się też inspiracji teoriami demonologicznymi, magnetycznymi czy teozoficznymi, faktem jest, że widmo Złego Pana jest motywem specyficznie ludowym, obecnym w wielu podaniach czy baśniach. Najcięższa kara, jaką jest konieczność istnienia w formie duszy po śmierci ciała, została przedstawiona, zdaniem Kleinera, z miażdżącą mocą i grozą, dzięki czemu nadała utworowi cech dramatu społecznego, a Mickiewiczowi – rzecznika przemian chłopskich (Wantowska 1958: 205, 213, 279–281). W ten sposób upiór, postać znana kulturze już przed romantyzmem, a w XVII i XVIII wieku wciąż przerażająca lud, zyskuje w literaturze nowe funkcje.

Dotąd bowiem w wyobraźni gminu ciała ożywiane przez szatana przybierały głównie po to, by szkodzić żywym. Romantyzm przynosi tu istotną przemianę: upiór wraca, by ubiegać się o pogwałcone za życia prawa, wymierzyć sprawiedliwość, zemścić się na oprawcach lub uzyskać pomoc (Humiecka & Kapełus 1958: 172). W przypadku Złego Pana idzie o żarliwe oskarżenie szlachty (Wantowska 1958: 213), motyw zjawy pomaga więc wprowadzić tematy związane z realnymi krzywdami chłopstwa. Warto te

¹¹ Pisz tam autor, iż „o ile [...] Oświecenie odzierało tylko upiora z mocy i grozy, o tyle poezja romantyczna eksponowała go jako temat. W rezultacie ledwie przepłoszone upiory literatura wprowadziła z opłotków wsi na sceny teatrów i karty poematów. Spoufalono się ze zjawą, która straciła zabobonną siłę, a zyskała za to popularność. Upiór już nie straszył – wzruszał i zachwycał. Pozostała jeszcze odrobina lęku dodawała atrakcji wieczornemu spektaklowi lub nocnej lekturze [...]” (Wojciechowski 1970: 81).

sytuacje analizować w kontekście szeroko pojmowanego lęku. W podobnym kontekście pojawia się Szatan w „cyklu ludowym” Włodzimierza Wolskiego, w którym staje się patronem zemsty wobec opresyjnych i poniżających panów. Jest to jednak osobna kwestia, bo chociaż tematem tych utworów rzeczywiście jest okrucieństwo wobec chłopów, to figura Lucyfera ma bardziej byronowsko-romantyczne niż ludowe pochodzenie¹².

Mickiewicz nie był jedynym, który przedstawiał krzywdę chłopów. Jeśli chodzi o widmo Złego Pana, to nie był nawet pierwszy, ponieważ wzorował się na balladzie Czeszota *Uznohy*, który to z kolei opierał się na lokalnym podaniu o złym dziedzicu (Wojciechowski 1970: 216). Groza przyjmuje tam dwojaki wymiar; najpierw realistyczny, realizujący się, gdy wieśniacy żyją w urągających godności warunkach, a jeden z nich, przyłapany na kradzieży drewna, zostaje skatowany do nieprzytomności, a potem ledwie dociera do domu, gdzie umiera z głodu i wycieńczenia. Drugi, nadprzyrodzony wymiar pojawia się tam, gdzie świat ludzi miesza się ze światem duchów, a las zamienia się w „dantejskie piekło”. Piorun podpała puszcę, a cała przyroda przeciwstawia się oprawcom – drapieżne ptaki, niczym zjawy męczonych chłopów, rozsarpują ciemiężcę i jego rodzinę na strzępy (Świrko 1958: 89–91). Intencje autora dotyczące przekazu, jaki zawiera przywołany fragment, zdają się jednoznaczne.

Wśród utworów wieszcza wymienić warto jeszcze wprowadzającą fantastykę ludową balladę *To lubię*, w której mowa o dziewczynie straszącej po śmierci, ponieważ za życia wzgardziła wszystkimi zalotnikami; w *Rybce* z kolei dostrzegamy inspirację bajką ludową, jeśli chodzi o motyw topielicy powracającej do swojego dziecka i w celu zemśczenia się na wiarołomnym panu (Humiecka & Kapeliś 1958: 133, 145–146). Z kobiet-upiórów wymienić można także Zarę i Rusałkę z *Mnicha* i *Żmii* Słowackiego (Ursel 1986: LX–LXI)¹³. Podczas gdy pierwsza nie ma złych intencji, jedynie przypominając bohaterowi, co utracił, porzucając swą pierwotną wiarę. Ostatnia natomiast rozkochuje hetmana i nie daje o sobie zapomnieć, doprowadzając go na skraj obłędu i finalnie do śmierci przez utonięcie. Jak pisze Bizior, jej postać wyraża egzotykę zła, jego dwuznaczność wynikającą z możliwości zafascynowania się nim (Bizior 2006: 47).

¹² Więcej o „cyklu ludowym” Wolskiego zob. Gruntkowska 2019.

¹³ Ursel zauważa (1986: LXIV), że motywów grozy pochodzących z folkloru jest w powieściach poetyckich Słowackiego więcej, choć nie podaje zbyt wielu innych przykładów. Konstatuje natomiast, że ostatecznie jest ich mniej niż tych o literackiej proveniencji (wyższą frekwencją cechują się zdecydowanie wątki gotyckie).

Romantyczne zombie

Najbardziej oryginalnym wykorzystaniem motywu powstających z grobu trupów jest może *Lesław* Romana Zmorskiego. Oczywiście z niejednego tematu tego utworu można by uczynić jego dominantę interpretacyjną, szczególną uwagę zwraca jednak podjęty przez Halinę Krukowską trop społeczno-kulturowy. Jej zdaniem w poemacie dramatycznym *Cygana* widać gnostyczny wręcz uraz do materii, do ciała „żywiącego się tylko krwią” (Krukowska 2014: 17). W tym ujęciu *Lesław* i zawarty w nim obraz armii strzyg miałby stanowić gwałtowny bunt przeciwko kielkującemu już pozytywizmowi sprowadzającemu życie tylko do sfery materialnej, praktycznej, utylitarnej, przeciw jego „wyrachowanemu krzactwu i trzeźwości”, przeciwko typowemu dla niego (i biedermaiera) odejściu od tematyki egzystencjalnej, jej spłaszczeniu i zbanalizowaniu (Krukowska 2014: 17, 57). To wszystko dla romantyka *par excellence*, jakim był Zmorski, było nie do pomyślenia. Tak surowa ocena pozytywizmu przez badaczkę nie wydaje się usprawiedliwiona, tym bardziej, że *Lesława* wydano w 1847 roku, więc od początków pozytywizmu nadal dzieliło ten utwór sporo czasu.

Gdyby jednak w argumentacji Krukowskiej zamienić słowo „pozytywizm” na „kapitalizm”, uzyskać by można efekt znacznie ciekawszy, a przy tym bardziej zgodny z prawdą. Już w czasach romantyków pojawiają się bowiem utwory pokazujące merkantylizację stosunków międzyludzkich i coraz większy udział pieniądza w codziennym życiu. Potwierdza to Janina Kamionkova, pisząc o pierwszej połowie XIX wieku:

Przewrót gospodarczy, rewolucja przemysłowa i procesy urbanizacji, odkrycia geograficzne i naukowe, rozwój komunikacji, handlu i łączności, ożywienie kontaktów międzynarodowych, wymiana towarów i myśli między Europą, „nowym światem” i krajami Wschodu, rozwój oświaty, techniki, a w życiu politycznym parlamentaryzmu – to tylko niektóre spośród czynników decydujących o podstawowej przemianie systemu ekonomicznego, modelu ustrojowego, o przekształceniu wszystkich dotychczasowych struktur społecznych, a w konsekwencji doprowadzających do nowych sytuacji również w dziedzinie kultury i obyczaju. Schematycznie charakteryzuje się ten kierunek przemian jako przejście od feudalizmu do kapitalizmu [...]. Kształtuje się [...] kapitalistyczny świat lokomotywy i telegrafu, przemysłu i biznesu, fetyszyzacji rzeczy i pieniądza [...] (Kamionkova 1971: 332).

W tej interpretacji żywe trupy Zmorskiego byłyby symbolem ludzi jako czystej (nieczystej) materii, bez ducha. Śmierć stanowi tu regres do sfery

instynktów, deindywidualizuje jednostkę, odziera z duchowości, czyni ją tylko elementem agresywnego, okrutnego rojowiska śmierci, kłębu trupów czyhających na życie innych istot (Krukowska 2014: 52–53). Myśl ta jest zgodna z ujęciem antropologicznym – zdaniem Edgara Morina „strach przed rozkładem nie jest niczym innym niż strachem przed stratą indywidualności” (Morin 2008: 293). Potwory Zmorskiego nie są więc typowymi dla epoki upiorami – te bowiem mają swoją indywidualność, choćby nadawała im ją wina, za jaką muszą pokutować. Czym zatem są?

U początku odpowiedzi na to pytanie warto wspomnieć, iż Hans W. Ackermann i Jeanine Gauthier dowodzą, że prawdopodobnych jest co najmniej kilka źródeł słów wyrazu *zombie*, podobnie jak – w zależności od tradycji – może mieć on kilka znaczeń. Jedno z nich, występujące w kręgu haitańskim, to „ciało bez duszy”, powstałe zza grobu bez woli, pamięci ani świadomości (Ackermann & Gauthier 1991: 474). Nie chodzi bynajmniej o to, że Zmorski swoje zainteresowania etnograficzne poszerzył o Amerykę Środkową. Trzeba jednak zauważyć, że słowo to w oksfordzkim słowniku widniało dopiero od połowy XIX wieku, a to za sprawą romantyka spisującego historię Brazylii, Roberta Southeya – choć w innym znaczeniu, które wkrótce zostało zapomniane.

Nowe wprowadził dopiero William Seabrook w powieści *The Magic Island*, która nadała ton popkulturowym wyobrażeniom *zombie* jako żywego trupa (Kuśakowski 2016: 209; 219). Najistotniejsze, zdaniem Petera Dendle’a, że w czasach po narodzinach egzystencjalizmu metafora ta odnosi się do lęku przed redukcją jednostki do ciała i społecznej przydatności do pracy; Toby Venables zauważa zaś, że konotuje ona rozpad tożsamości, anonimowość, regres do pożerania jako jedynego celu – a tym, zdaniem badaczki Zmorskiego, cechowały się strzygi w jego dramacie (Olkusz 2019: 64; 70). O *zombie* jako karykaturze społeczeństwa konsumpcyjnego mówi także Jędrzej Burszta (2016: 34).

Jeśli wszystko to połączymy z tezą Krukowskiej, że potwory w *Lesławie* wiążą się z pozytywistycznym (choć lepiej byłoby powiedzieć, że kapitalistycznym) pozbawieniem człowieka ducha (który świadczył zdaniem romantyków o indywidualności jednostki), sprowadzeniu go do tego, co przydatne, wymierzalne czasem pracy i wysokością dochodów, to dojdziemy do wniosku, że Zmorski, niezależnie od całego świata, odnosząc się tylko do tego, co obserwował w ogarniętej carskim terrorem Polsce, stworzył własny prototyp *zombie*. Ważny jest tu także komponent poznawczy; jak pisze gdzie indziej Ksenia Olkusz, motyw ten wyraża bowiem również fascynację śmiercią i tym, co jest po niej (Olkusz 2010: 110). Zmorski pragnął przeniknąć jej tajemnicę, przełamać jej tabu – i w konsekwencji doszedł do straszliwych, nihilistycznych wniosków – że oto nie ma nic, tylko wieczne, żarłoczne koło egzystencji–śmierci (Krukowska 2014: 52).

Również z folkloru pochodzą specyficzne rodzaje kary związane z konkretnymi żywiołami przeznaczonymi dla różnego typu grzeszników. Uwidacznia się to w postrzeganiu wody jako siedliska demonów (Wantowska 1958: 268), ale i burzy z piorunami jako kary za krzywoprzysięstwo czy – nacechowanym charakterystyczną dla moralności ludowej odpowiedzialnością zbiorową – zapadnięciem się miasta i powstaniem na jego miejscu jeziora (Świrko 1958: 83, 101). A z jezior takich – jak wiadomo z lektury *Świtezi* – słyszy się w nocy wołania i jęki (Humińska & Kapełus 1958: 143).

Inspiracje twórczością ludową

Co ważne, romantycy przejmowali z tradycji także całe schematy fabularne opowieści oraz archetypowe tematy – Katarzyna Slany zauważa, jaką grozą, cudownością i fantastycznością charakteryzowały się wykorzystywane w tym celu baśnie ludowe. Ich bohaterami były często dzieci, którym autorzy nadawali funkcję medium ze sferą nadprzyrodzoną, a nawet demoniczne możliwości (Slany 2016: 86–87; 115; 147)¹⁴; najbardziej niepokojącym dzieckiem w polskim romantyzmie jest może Pacholę, *puer senex* z *Marii* Malczewskiego. Sami autorzy baśni korzystali rzecz jasna z przekazów ludowych – tak na przykład, zdaniem Janion, te napisane przez braci Grimm stanowiły „kompedium okrucieństwa i grozy mitologii germańskiej” (Janion 2000: 182). Według Sinko w ogóle niemiecka powieść gotycka najwięcej zawdzięczała dziedzictwu utrwalonemu w legendach, pieśniach i baśniach ludowych (Sinko 1988: 123).

Warto wspomnieć chociażby o znanej pieśni *Stała się nam nowina*, która nie ma swoich odpowiedników na Zachodzie, za to dotarła na Ukrainę, a potem do Rosji, Czech czy na Białoruś. Powstała najpóźniej w XV wieku, przechowana w folklorze aż do czasów romantyzmu (Krzyżanowski 1965: 387), została wykorzystana na przykład przez Mickiewicza jako materiał do napisania ballady *Lilie* – choć faktem jest, że wprowadził on do oryginału istotne zmiany. Pierwowzór zawdzięczał nastrój grozy niesamowitości zbrodni i kary; morderczyni męża zostaje tam bowiem zabita przez jego braci. Autor *Lilii* wprowadza w to miejsce znany w folklorze polskim, litewskim i białoruskim motyw pana wracającego po śmierci, by zemścić się na żonie (Humińska, & Kapełus 1958: 155–157). Do pieśni tej nawiązuje zresztą najprawdopodobniej także Zmorski w utworze *Dziwy* ze swoich *Poezyi* z 1843 roku.

Przywołać należy także *Zamek kaniowski*. Prócz bowiem elementów obyczajowo-wierzeniowych, a także demonologii, trzeba również zwrócić

¹⁴ Warto zauważyć, że także wśród współczesnych twórców horrorów demoniczne lub „wiedzące” dzieci są niezwykle popularnym motywem. Więcej na ten temat zob. Lipowicz 2016.

uwagę na fabułę opartą na lokalnym podaniu o zamordowaniu żony rządcy kaniowskiego, a uzupełnioną o – z jednej strony – wątki literackie, a z drugiej – o pochodzące z folkloru ruskiego. Kwestia Kseni jest inspirowana obiegową historią z popularnej nowelistyki bizantyjskiej, dlatego „krwawa panna młoda” pojawia się u tak oddalonych od siebie geograficznie pisarzy, jak Walter Scott (*Narzęczona z Lammermoor*), serbski romantyk Vuk Karadžić czy – wreszcie – Seweryn Goszczyński (Krzyżanowski 1961b: 391; 395; 397–398).

Również niektóre bajki ludowe niosły inspirujące romantyków motywy grozy. Jedną z nich była ta o Madeju, w której „straszy” sceneria (chata zbójcka w dzikiej puszczy), ale i bohater pokutnik czy droga do piekła. Utworem tym zainteresowali się na przykład Antoni Czajkowski czy Aleksander – *nomen omen* – Groza (Kapełuś 1971: 324). Jego pierwsza redakcja została opublikowana w 1835 roku w „Przyjacielu Ludu”, więc późni romantycy polscy mogli się z nim łatwo zapoznać (Bajka.umk.pl 2019b). Niewiele trudu kosztowało też poznanie wątku Lenory, niekoniecznie z utworu Bürgera – jak bowiem pisał Krystyn Lach Szyrma, podobną historię dało się usłyszeć „po wioskach, między ludem prostym” (Wojciechowski 1970: 79).

Wreszcie bywało i tak, że ludowe paremie, same z siebie niepokojące, jak ta, którą wyzyskał Krasiński w jednym ze swoich wierszy poświęconym rozejściu się Historii i Egzystencji (*Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy!*), nasycane były przez romantyków własnymi, intymnymi lękami, co w niesłychany sposób potęgowało efekt. Autor *Nie-Boskiej komedii* wykorzystał swoją tanatocentryczną, frenetyczną wyobraźnię, by wyrazić z pomocą przysłowia swoje cierpienie. „Žreč”, „pożerać” (*fressen*) ma przez swój źródłosłów związek z „frasunkiem”, zmartwieniem. W ten sposób Ławski interpretuje egzystencjalne znaczenie, jakie nadał tym słowom Krasiński. Czuł się on – jak możemy powiedzieć, parafrazując treść jego listów – niczym ożywione zwłoki, pożerany od środka i rozszarpywany przez wewnętrzne szpony; uważał, że jest żywym trupem, który gnije w tym grobie, jaki stanowi sam dla siebie. Poeta zatem „odczytał przysłowie przez barokową tanatologię z jej perwersyjną, obsesyjną manią czytania symptomów rozkładu, *delectatio morosa*” (Ławski 2001: 125), czym nadał mu głęboko tragicznego wymiaru (Ławski 2001: 120; 122; 125; 129).

Polityczne znaczenie ludowości

Słowiańskość tworzy wszakże polską grozę romantyczną na jeszcze jednej płaszczyźnie, różnej jednak od poprzednio omawianych. Wyczerpująco opracowuje ją Maria Janion w jednym z rozdziałów *Niesamowitej Słowiańszczyzny*, wychodząc od stwierdzenia, że pierwotna tożsamość zamieszkujących ziemię polskie ludów, na którą składały się kultura, mitologia oraz panteon bóstw,

została brutalnie wyparta przez procesy chrystianizacji i latynizacji. W atmosferze pogardy dla pogaństwa miało miejsce wiele aktów poniżenia, takich jak publiczne niszczenie pomników bóstw, zaś samych Słowian uznano za biernych, uległych, zasługujących na podbicie niewolników. Zdaniem badaczki wydarzenia te mają na nas wpływ po dziś dzień, zamykając Polaków w zamkniętym kręgu pogardy wobec Wschodu przy jednoczesnym odczuciu niższości względem Zachodu (Janion 2007: 13–19; 27–29). Ważniejsze dla niniejszych rozważań jest to, jak do tej kulturalnej kolonizacji odnosili się romantycy.

W ich myśleniu fascynacja ludowością stała się bowiem strategią oporu wobec latynizacji. Uznali oni, że lud przechował kulturę przedchrześcijańską, która umożliwi bunt. Prekursorskim w tej kwestii oskarżycielem był wspomniany Dołęga-Chodakowski, który zainspirował całą generację romantyków. Ich twórczość niejako uświadamiała zapomnienie czy nierozpoznanie pierwotnej, słowiańskiej tożsamości. Podążając za metodą psychoanalityczną, Janion stawia tezę, że w utworach polskich pisarzy jest widoczna pewna trauma związana z przynależnością do grupy słabszych, poniżonych, pozbawionych dziedzictwa. Ta nie w pełni jasna dla nich katastrofa miała powracać w „eksplozji frenetycznych obrazów grozy i zniszczenia” (Janion 2007: 28).

W tym właśnie kontekście rozpatruje Janion gotycko-frenetyczną twórczość Krasińskiego oraz *Starą baśń* Kraszewskiego. W obu utworach słowiańskość ujawnia się jako coś z jednej strony znanego, a z drugiej obcego. Właśnie owo powracające w formie Niesamowitego „obce” jest źródłem „delirycznych wizji grozy”, w których Słowiańszczyzna jawi się jako „kraj wampirów i bestii” (to o Krasińskim) i epatuje obrazami „gotycystycznej frenezji” i zjadłej walki pogan o swoje prawa (u Kraszewskiego; Janion 2007: 13–19; 27–29; 91–92; 111–112).

Stara baśń przedstawia jednak także inną, „idylliczną” stronę Słowiańszczyzny – obie stanowiły strony sporu o imaginację Słowian. „Sielankowa”, sugerowana przez Brodzińskiego, przeciwstawiona była drugiej, gotyckiej, choć uzupełnianej o „nocne” elementy folkloru, takie jak pohukujące puszczyki, przelatujące od czasu do czasu nietoperze i demoniczne wichry. Jak mówi Janion, w istocie był to także spór o drogę, jaką mają obrać Polacy – albo „pojednania i spokoju”, albo „buntu i zemsty” (Janion 1984: 74–77). Ta druga możliwość pokazuje polityczne znaczenie elementów grozy przejętych zarówno z twórczości gotyckiej, jak i folkloru. Właśnie w tym kontekście warto czytać szczególnie polską romantyczną literaturę lat czterdziestych, tworzoną między innymi przez takich przyjaciół ludu z jednej, a „zapaleńców” z drugiej strony, którymi byli choćby warszawscy Cyganie. Dawno już rozpoznano, że na przykład w Zmorskiego *Sobotniej górze* rekwizyty ludowe stanowią mowę ezopową pozwalającą wyrazić treści polityczne – w tym wiarę, jaką ten żarliwy ludowiec pokładał w chłopach (Wojciechowski 1970: 137; Krzyżanowski

1961a: 447). Bez wątpienia więcej jest dzieł nawiązujących do konwencji grozy, skrywających pod nimi społeczno-polityczne, a także wszystkie inne lęki autorów – i wciąż czekających na swoich interpretatorów.

Podsumowanie

Niniejsza praca nie wyczerpuje, rzecz jasna, tematu związków grozy i ludowości w literaturze romantycznej; stanowi raczej swego rodzaju teoretyczno- czy też historycznoliteracki szkielet stawiający pewne uogólnione tezy i diagnozy, który należy obudować konkretnymi egzemplifikacjami w postaci utworów z różnych kręgów kulturowych, zwłaszcza tych, które w tekście pominięto lub zaledwie zasygnalizowano. Tym samym artykuł pomyślany został jako wstęp do ludowej lektury romantycznej literatury grozy, zaproszenie do dalszej refleksji nad tym wciąż niewyczerpanym tematem.

Bibliografia

- ACKERMANN, HANS-W., JEANINE GAUTHIER (1991), 'The Ways and Nature of the Zombie', *Journal of American Folklore*: 104 (414), ss. 466-494.
- BAJKA.UMK.PL (2019a), *Lenora*, online: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=99> [dostęp: 12.01.2023].
- BAJKA.UMK.PL (2019b), *Madejowe łoża*, online: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=105> [dostęp: 12.01.2023].
- BAJKA.UMK.PL (2019c), *Niemiec*, online: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=126> [dostęp: 12.01.2023].
- BAJKA.UMK.PL (2019d), *Wójcicki Kazimierz Władysław*, online: <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=21> [dostęp: 12.01.2023].
- BIZIOR, MAGDALENA (2006), *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń: TNT.
- BŁOŃSKA, MARIA (1958), 'Pierwiastek ludowy w Konradzie Wallenrodzie i Grażynie', w: Julian Krzyżanowski, Ryszard Wojciechowski (red.), *Ludowość u Mickiewicza*, Warszawa: PIW, ss. 177-198.
- BOĆKOWSKA, MARYLA (1997), 'Ptasie bestiariusz w Marii A. Malczewskiego na tle *Zamku Kaniowskiego* S. Goszczyńskiego i *Konrada Wallenroda* A. Mickiewicza', w: Halina Krukowska (red.), *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej. Białystok 5–7 V 1995, Białystok: Wydawnictwo Filii Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 247-262.
- BRZOSTEK, DARIUSZ (2009), *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- BURSZTA, JĘDRZEJ (2016), 'Queerowe zombie. Pomiędzy polityką, pastiszem a pornografią', w: Ksenia Olkusz (red.), *Zombie w kulturze*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 33-44.
- BURSZTA, WOJCIECH (1998), *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań: Zysk i S-ka.
- DYLEWSKA, AGNIESZKA (2017), 'Antropologiczno-ludowe aspekty kreacji postaci magnetyzera w utworach Ernsta Teodora Amadeusza Hoffmanna i Józefa Dzierżkowskiego', *Literatura Ludowa*: 6, ss. 13-26.
- FIEĆKO, JERZY (2015), 'Obraz Niemca w polskiej literaturze XIX wieku. Przypisy do portretu zbiorowego', w: Jerzy Fiećko, *Katastrofizm, ateizm i inne obrachunki. Szkice o ideach polskich romantyków*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, ss. 88-105.
- GEMRA, ANNA (2008), *Od gotyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

- GRUNKOWSKA, DOMINIKA (2019), 'Funkcje postaci diabła wobec klas podporządkowanych. O *Ojcu Hilarym, Halce i Połósce* Włodzimierza Wolskiego', *Filologia Polska. Roczniki Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego*: 5, ss. 147-167.
- HUMIĘCKA, WANDA, HELENA KAPEŁUŚ (1958), 'Ballady i romanse', w: Julian Krzyżanowski, Ryszard Wojciechowski (red.), *Ludowość u Mickiewicza*, Warszawa: PIW, ss. 131-176.
- JANION, MARIA (1984), *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa: PIW.
- JANION, MARIA (1991), *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencji ludzi i duchów*, Warszawa: Wydawnictwo PEN.
- JANION, MARIA (2000), *Gorączka romantyczna*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- JANION, MARIA (2001), *Zło i fantazmaty*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- JANION, MARIA (2007), *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JANION, MARIA (2008), *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- KAMIONKOWA, JANINA (1971), 'Obyczaj romantyczny. Rekonesans', w: Maria Żmigrodzka, Zofia Lewinówna (red.), *Problemy polskiego romantyzmu*, ser. I, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 329-394.
- KAPEŁUŚ, HELENA (1971), 'Romantyzm a folklor', w: Maria Żmigrodzka, Zofia Lewinówna (red.), *Problemy polskiego romantyzmu*, ser. I, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 303-328.
- KOPALIŃSKI, WŁADYSŁAW (1990), 'Wilk', w: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa: Wiedza Powszechna, ss. 462-465.
- KRUKOWSKA, HALINA (2002), 'Czarny romantyzm Seweryna Goszczyńskiego', w: Seweryn Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Halina Krukowska (oprac.), Białystok: Trans Humana, ss. 5-56.
- KRUKOWSKA, HALINA (2014), 'Lesław. Szkic fantastyczny Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci' w: Roman Zmorski, *Lesław. Szkic fantastyczny*, Halina Krukowska (oprac.), Białystok: Alter Studio, s. 13-59.
- KRUSZELNICKI, MICHAŁ (2010), *Oblicza strachu. Tradycja i współczesność horroru literackiego*, Toruń: Adam Marszałek.
- KRZYŻANOWSKI, JULIAN (1961a), 'Romana Zmorskiego *Sobotnia Góra*', w: Julian Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa: PIW, ss. 439-448.
- KRZYŻANOWSKI, JULIAN (1961b), 'Tragedia Orliki', w: Julian Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa: PIW, ss. 391-399.

- KRZYŻANOWSKI, JULIAN (1965), 'Stała się nam nowina', w: Julian Krzyżanowski (red.), *Słownik folkloru polskiego*, Warszawa: Wiedza Powszechna, ss. 386-387.
- KUŁAKOWSKI, MICHAŁ (2016), 'Archeologia zombie – najstarsze niefilmowe teksty kultury z nieumarłymi', w: Ksenia Olkusz (red.), *Zombie w kulturze*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, s. 203-220.
- LIPOWICZ, MARKUS (2016), 'Niewinne oblicze zła – o transgresyjnym wizerunku dzieci w wybranych filmach grozy z perspektywy pedagogiczno-antropologicznej', w: Ksenia Olkusz (red.), *Światy grozy*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 235-257.
- ŁAWSKI, JAROSŁAW (2001), 'Metahistoria i egzystencja. O doświadczeniu dziejów w Zygmunta Krasińskiego *Rozmowie 1824-goz 1825-tymrokiem*, listach oraz liryku *Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy!*', w: Grażyna Halkiewicz-Sojak, Bogdan Burdziej (red.), *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss. 95-130.
- ŁAWSKI, JAROSŁAW (2008), 'Co to jest czarny romantyzm?', w: Jarosław Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 7-36.
- ŁAWSKI, JAROSŁAW (2020), 'Conclusio', w: Jarosław Ławski, *Śmierć wszystko zmiecie. Studia o czarnym romantyzmie (II)*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, ss. 325-340.
- MICKIEWICZ, ADAM (1986), 'Pani Twardowska. Ballada', w: Adam Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. I, Czesław Zgorzelski (oprac.), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 148-153.
- MORIN, EDGAR (2008), 'Antropologia śmierci', przekł. Stanisław Cichowicz, Jakub M. Godzimirski, w: Małgorzata Szpakowska (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 293-296.
- NAWROCKI, RAFAŁ (2014), *Próg – intruzje i przekroczenia. O transgresji w prozie fantastycznej polskiego romantyzmu*, Toruń: Europejskie Centrum Edukacyjne.
- NOWAKOWSKA-OZDOBA, JOANNA (2013), 'Motywy demonologiczne w małej prozie romantyków rosyjskich', *Studia Rusycystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*: 21, ss. 97-106.
- OLKUSZ, KSENIA (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy*, Racibórz: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej.
- OLKUSZ, KSENIA (2019), *Narracje zombiecentryczne. Literatura – teoria – antropologia*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.

- RAWSKI, JAKUB (2015), 'Wampiryczna noc patriotycznego szaleństwa w *Kordianie* Juliusza Słowackiego', w: Dominika Skiba, Anna Rej, Marian Ursel (red.), *Noce romantyków. Literatura, kultura, obyczaj*, Kraków: Universitas, ss. 23-33.
- RODZIEWICZ, BARBARA (2009), 'Póki świat światem, nie będzie Niemiec Polakowi bratem – językowy stereotyp Niemca (model archaiczny)', *Annales Neophilologiarum*: 3, ss. 129-135.
- ROSZCZYŃSKA, MAGDALENA (2003), 'Nowa baśń. Strzyga Romana Zmorskiego i Wiedźmin Andrzeja Sapkowskiego', *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* III, ss. 257-266.
- ROZMYŚL, MICHAŁ (2016), *Mistrz Twardowski w romantyzmie. Próba mitografii*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- SINKO, ZOFIA (1964), 'Wstęp', w: Matthew Gregory Lewis, *Mnich. Powieść*, Zofia Sinko (przeł., oprac.), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. I–LXXXII.
- SINKO, ZOFIA (1972), 'Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej', *Pamiętnik Literacki*: LXIII (3), ss. 29-73.
- SINKO, ZOFIA (1988), *Proza fabularna w czasopiśmie polskich 1801–1830*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- SLANY, KATARZYNA (2016), *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- ŚWIRKO, STANISŁAW (1958), 'Filomaci a folklor', w: Julian Krzyżanowski, Ryszard Wojciechowski (red.), *Ludowość u Mickiewicza*, Warszawa: PIW, ss. 42-130.
- TRZASKA, NINA (2015), 'Protowampiry antycznej Grecji', *Nowy Filomata*: 1, ss. 80-93.
- URSEL, MARIAN (1986), 'Wstęp', w: Juliusz Słowacki, *Powieści poetyckie*, Marian Ursel (oprac.), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. I–CVII.
- WAŁASZEWSKI, ZBIGNIEW (2001), 'Gotycki zamek Zbigniewa. Próba jungowskiego odczytania młodzieńczej powieści Zygmunta Krasińskiego *Władysław Herman i dwór jego*', w: Grażyna Halkiewicz-Sojak, Bogdan Burdziej (red.), *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss. 155-165.
- WANTOWSKA, MARIA (1958), 'Dziady kowieńsko-wileńskie', w: Julian Krzyżanowski, Ryszard Wojciechowski (red.), *Ludowość u Mickiewicza*, Warszawa: PIW, ss. 199-320.
- WOJCIECHOWSKI, RYSZARD (1970), *Warszawskie*, w: Helena Kapełus, Julian Krzyżanowski (red.), *Dzieje folklorystyki polskiej 1800–1863. Epoka przedkolbergowska*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 15-168.

WRÓBLEWSKA, VIOLETTA (2014), *Od potworów do znaków pustych. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.