

Joanna Hobot-Marcinek
Sebastian Borowicz



ROZDZIAŁ IX

Oświeceniowe „wyjście z niepełnoletności” – wiek XVIII

Nowy wiek

Dziwny ten wiek XVIII. Mimo że całkowicie zmienia oblicze europejskiej kultury, to pozostawia nas o krok od nowoczesności. Zmiany dotyczą nie tylko sfery politycznej (dynamiczny rozwój Prus, od 1701 roku królestwa; koniec izolacjonizmu Rosji – panowanie Piotra I i założenie Petersburga w 1703 roku; upadek Rzeczypospolitej Obojga Narodów), ale przede wszystkim społecznej. To czas autentycznego przełomu zarówno w sferze intelektualnej, jak i materialnej: rozwoju muzeów¹⁴⁶⁹, początku nowoczesnych badań naukowych (w tym historycznych, archeo-, etno- i antropologicznych), dynamicznego postępu myśli filozoficznej (racjonalizm) i ekonomicznej (leseferyzm, Adam Smith), rozwoju prasy¹⁴⁷⁰, maszyn parowych¹⁴⁷¹, manufaktur, zaczątków nowoczesnego społeczeństwa, którego – pod względem ideowym – ostateczny model kształtują pod koniec stulecia wydarzenia Wielkiej Rewolucji Francuskiej (idea

¹⁴⁶⁹ W 1753 r. powstaje British Museum.

¹⁴⁷⁰ „Daily Courant” w Wielkiej Brytanii – pierwszy regularnie wydawany (od marca 1702 r.) dziennik; „The Spectator” – pierwsza gazeta literacko-krytyczna (od 1711 r.).

¹⁴⁷¹ Pierwsze tego typu maszyny na świecie w Wielkiej Brytanii skonstruował Thomas Savery.

republikańska). Epoka oświecenia to *pendant* do zrozumienia wielkich społecznych i politycznych zmian wieku XIX (tu właśnie należy szukać korzeni procesów, które zaczynają kształtować nowoczesne społeczeństwa europejskie). Po wieku kontrreformacji przychodzi czas rozwoju myśli laickiej stawiającej wyraźny opór religijnym dogmatom¹⁴⁷² – to wiek filozofów: Voltaire’a, Diderota, Rousseau, Hume’a czy Kanta. Po raz pierwszy dochodzi wówczas do tak głębokiego kryzysu tradycyjnego modelu kultury opartego na myśleniu religijnym. To – parafrazując Kanta – oświeceniowe wyjście europejskiej kultury z niepełnoletności. Laicyzacja (związana między innymi z rozwojem oświeconego absolutyzmu) dotyka w sposób namacalny i nieodwracalny wypracowanego repertuaru fabuł, figur oraz klisz, choć dyskretny początek tego procesu nastąpił jeszcze w wieku XVII w związku z pojawieniem się sztuki realistycznej i pierwszej fazy racjonalizmu. Jest oczywiste, że w nowych ideowych ramach epoki figura pijanej i szalonej staruchy staje się „przebrzmiała”, traci ostatecznie swój żywotny wymiar znaku odwrócenia. Sama zostaje ujęta w okowy oświeceniowego stereotypu, zaczynając wskazywać na to, co głupie, zabobonne, niedorzeczne, absurdalne. Historia zatacza tu koło – jest to powrót do sytuacji z początku wieków, gdy literatura wczesnochrześcijańska zamknęła w tej samej postaci wszelką irracjonalność, błazeństwo i gusła.

Spadek po wieku XVII

XVIII stulecie dziedziczy cały ikoniczny balast epoki uprzedniej wraz z szablonoowo wypracowanymi, a sięgającym w wielu wypadkach jeszcze XV wieku, typami przedstawień. W nowych ramach ideologicznych ich status, funkcja i znaczenie zostają jednak w sposób istotny zakwestionowane. Niemniej, w kontekście badań nad omawianym motywem, sam początek nowego wieku – zwłaszcza w odniesieniu do sztuk plastycznych – nie odznacza się jeszcze żadnymi większymi zmianami. Wręcz przeciwnie: kontynuowane są wątki i fabuły wypracowane w czasach wcześniejszych. Nadal napotykamy więc stare szynkarki i rajfurki z kądziela¹⁴⁷³, sceny wesołej zabawy przed karczmą¹⁴⁷⁴, sceny

¹⁴⁷² M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 2008, s. 15.

¹⁴⁷³ Giuseppe Nogari, *Stara kobieta z przędzą*, Sinebrychhoff Art Museum.

¹⁴⁷⁴ Malarz anonimowy, *Wesoła scena przed karczmą*, Düsseldorf Auktionshaus, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unbekannter_Meister_18-19_Jh_Feiernde_Bauern.jpg [dostęp: 25.04.2016].

u medyka oraz staruchy asystujące rozmaitym zabiegom chirurgicznym¹⁴⁷⁵, swawolne i pijackie przedstawienia Święta Trzech Króli¹⁴⁷⁶, muzykujące i śpiewające staruchy¹⁴⁷⁷, staruchy grające na wiolonczeli w towarzystwie młodych kobiet¹⁴⁷⁸ czy też motyw niedobranej pary¹⁴⁷⁹. Dobrym przykładem jest tu malarstwo Willema van Mierisa czy Jacoba Toorenvlieta – mistrzów przełomu dwu wieków. Obraz Mierisa *Preciosa rozpoznana jako Konstancja* jest ilustracją sceny z *Cyganczki* Cervantesa¹⁴⁸⁰. W tle klasycystycznego, pałacowego wnętrza artysta umieścił starą Cyganekę, postać dobrze znaną choćby z malarskiego *ouvre* Georges’a de La Toura. Ten sam artysta jest też autorem innych licznych przedstawień starych handlarek czy kobiet smażących naleśniki¹⁴⁸¹. Natomiast *Wesoła kompania pijąca i paląca na tarasie* – dzieło drugiego ze wspomnianych mistrzów – prezentuje grupę ludzi jakby wyjętych z niderlandzkiej karczmy. Pijana starucha rozłożyła się na krześle, w jednej ręce trzyma dzban, w drugiej wysoką szklanekę. Odsłoniwszy nogę w erotycznym geście (por. rys. 15), wpatruje się w stojącą nad nią młodą kobietę¹⁴⁸². Atmosfera obrazu wydaje się jednak nieco sztuczna, między innymi z uwagi na detale architektoniczne niewpasowujące się w otoczenie chłopskiej oberży czy zbyt wytworny strój młodej kobiety.

Wiele z popularnych motywów – jak stara kuplerka – zyskuje nową, klasycystyczną osnowę, zostając tym samym wpisane w typową dla epoki stylistykę (m.in. klasycystyczne detale architektoniczne w tle). Obrazy Jacques’a François Courtina oraz malarzy z jego szkoły przedstawiają w ten sposób dawny i niezwykle żywotny motyw Celestyny. Wystarczy wspomnieć takie dzieła jak *Stara kusicielka*¹⁴⁸³, *Wróżka*¹⁴⁸⁴ lub *Młoda kobieta*

¹⁴⁷⁵ Sceny wizyty doktora u młodej kobiety m.in. z kręgu Richarda Brakenburga.

¹⁴⁷⁶ Obrazy malarzy z kręgu Richarda Brakenburga.

¹⁴⁷⁷ Melchior Brassauw, *Mężczyzna grający na lirze korbowej i stara kobieta śpiewająca*, z kolekcji Sor Rusche, aukcja domu Sotheby’s, Amsterdam, 5 listopada 2002 r.; zob. *Starucha ze zbiorem poezji i pieśni*, sztych Daniela Chodowieckiego, Kupferstichkabinett, Berlin, w: D. Troyansky, *The 18th Century*, w: P. Thane (red.), *The Long History of Old Age*, London 2005, s. 174.

¹⁴⁷⁸ Philippe Mercier, *Alegoria zmysłu słuchu* (1744–1747), Yale Center for British Art, New Haven.

¹⁴⁷⁹ Petr Brandl, *Niedobrana para (U notariusza)*, Obrazárna Pražského hradu, Praga.

¹⁴⁸⁰ Galleria di Palazzo Bianco, Genua. Inna wersja: Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Drezno.

¹⁴⁸¹ *Stara kobieta smażąca naleśniki*, Victoria and Albert Museum, Londyn.

¹⁴⁸² Zob. <https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Jacob+Toorenvliet&start=16> [dostęp: 12.07.2016].

¹⁴⁸³ *The Temptress*, I poł. XVIII w., The Bowes Museum, Barnard Castle, County Durham.

¹⁴⁸⁴ *La diseuse de bonne aventure* – obraz jednego z naśladowców mistrza, kolekcja prywatna.

*i stręczycielka*¹⁴⁸⁵. Niemniej popularne do tej pory fabuły zamierają – czas starych błaznic, rajfurek, wrózek i karczarek niechybnie minął. Osiemnastowieczna kobieca starość ma postać portretowych ujęć Giuseppe Nogarięgo – zdecydowanie łagodniejszych, subtelnych, pozbawionych wulgarności, nawet jeśli prezentują one motywy dobrze znane, jak stara kobieta z kądzielą. Podobnie dzieła Balthasara Dennera cechuje „łagodny realizm”. Dominująca w omawianej epoce sztuka francuska, angielska i włoska ewidentnie nie jest zainteresowana, niejednokrotnie wulgarnym, malarstwem rodzajowym w typie flamandzkim i niderlandzkim, odwołującym się do tzw. tematów niskich¹⁴⁸⁶. Te ożywają w wieku XVIII jedynie za pośrednictwem sztuki rytowniczej. Artyści tacy jak Pierre-François Basan¹⁴⁸⁷, Jacques Firmin Beauvarlet¹⁴⁸⁸ czy Jacques-Philippe Le Bas¹⁴⁸⁹ chętnie powtarzają w swoich pracach kompozycje i dzieła znanych mistrzów poprzedniej epoki, dając im niejako drugie życie i o wiele szerszy obieg. Wyjątkiem jest tu Rosja, gdzie osiągnięcia i schematy siedemnastowiecznej sztuki zachodnioeuropejskiej docierają z pewnym opóźnieniem. Przejawia się to między innymi w pojawieniu się w osiemnastowiecznym malarstwie rosyjskim tematów typowych właśnie dla kręgu kultury niderlandzkiej. Ciekawym przykładem jest tu obraz Aleksandra Wiszniakowa *Chłopska hulanka*¹⁴⁹⁰ czy Iwana Tonkowa *Wiejskie święto*¹⁴⁹¹.

*

¹⁴⁸⁵ *La jeune femme et l'entremetteuse* – dwa obrazy o tym samym tytule ze studia artysty, kolekcja prywatna. Zob. [http://www.artnet.com/artists/jacques-fran%C3%A7ois-courtin/la-jeune-femme-et-lentremetteuse-2-works-98\)XBZsvYfYuFlmZfyBEXQ2](http://www.artnet.com/artists/jacques-fran%C3%A7ois-courtin/la-jeune-femme-et-lentremetteuse-2-works-98)XBZsvYfYuFlmZfyBEXQ2) [dostęp: 12.07.2016].

¹⁴⁸⁶ Poza jednym wyjątkiem – satyrą i karykaturą.

¹⁴⁸⁷ Rycina *Le plaisir des vieillards* według obrazu Davida Teniersa Młodszego przedstawiająca staruchę i starca wążących złoto. Pod ryciną dodany został podpis: „*Que veux tu faire de cet Or? Avant peu tu perdras la Vie: / Un vain Amas, quelle folie! Emporteras tu ton Tresor? / Tiré du Cabinet de Mr le Comte de Vence. A Paris, chez Basan, Graveur*”.

¹⁴⁸⁸ Rycina *La bonne intelligence* według obrazu Davida Teniersa Młodszego przedstawiającego staruchę z dzbanem i mężczyznę czytającego z kartki w karczmie. Pod ryciną dodany został podpis: „*Puis qu'il n'est plus le beau tems des amours, / Tel est l'avis que cette antique Amynte, / Au Dieu Bachus consacrons nos vieux jours: Donne au liseur en s'armant de la Pinte. / a Paris chez l'Auteur rue St. Jacques au Temple du Goût*”.

¹⁴⁸⁹ Tegoż, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, Amsterdam 1792–1796.

¹⁴⁹⁰ 1760–1770, Государственный Русский музей, Petersburg.

¹⁴⁹¹ 1779 r., Государственный Русский музей, Petersburg.

W pierwszej połowie XVIII wieku temat starości z jednej strony stał się „mniej malarski”, „mniej literacki”, „mniej teatralny”, z drugiej zaś traktowany był zgodnie z „tradycją sarkazmu”¹⁴⁹². Do niej to nawiązywali francuscy twórcy, tacy jak Luc de Clapiers de Vauvenargues czy Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort. Ten pierwszy, tworzący na początku wieku, we *Wstępie do poznania umysłu ludzkiego* uznawał starość za okres, w którym wrażliwość i ufność zanikają, podobnie jak siła i uroda, a zdolności i wdzięki zostają zastąpione przez sławę i bogactwo. Autorowi temu, twierdzącemu, że „nie-wielka jest pociecha ze starca”¹⁴⁹³, jeszcze okrutniej wtórował kilkadziesiąt lat później Chamfort, który opowiadając o podeszłej wiekiem parze: sędzim de Breteuil i pani de La Reinière, stwierdzał: „I te dwa próchna wzajemnie się pocieszały”¹⁴⁹⁴. Także francuskie powieści i dramaty chętnie powielały stereotypowy wizerunek starca-zrzędy. I tak oto w *Przypadkach Idziego Blasa* Alaina Lesage’a jeden z bohaterów, arcybiskup Grenady, charakteryzował starość jako czas, w którym „człowiek zaczyna chorować, a choroby ciała nadwątlają umysł”¹⁴⁹⁵. Z kolei francuska komedia tego okresu w utworach Jeana-François Regnarda i Philippe’a Néricaulta Destouches’a chętnie, choć powierzchownie, imitowała figury Molierowskich starców. W pochodzącym z 1708 roku *Uniwersalnym sukcesorze*, rezygnując z naśladowania Molierowskiej komedii charakterów, Regnard stworzył postać będącą w istocie niezwykle schematycznym zespołem cech składających się na kliszę uciążliwego i zatruwającego życie innym starucha¹⁴⁹⁶. Bogaty, chorowity, egoistyczny Geront (dosł. ‘Starzec’, od gr. *geras* ‘starość’), który dąży do poślubienia (kochającej innego) młodej Izabeli, nawet w momencie agonii nie budzi współczucia. Wręcz przeciwnie: wszyscy bezlitośnie starają się go przechrzyć. Również postać Oronta z *Potrójnego małżeństwa* Destouches’a nawiązuje do stereotypu skąpego i despotycznego starca¹⁴⁹⁷. Jeszcze okrutniejszy obraz tak kobiecej, jak i męskiej starości można odnaleźć w powieści Jonathana Swifta, który tworzy wstrząsający portret tej fazy życia ludzkiego, opisując

¹⁴⁹² J.-P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 133, 137–138.

¹⁴⁹³ L. de Vauvenargues, *Introduction à la connaissance de l’esprit humain*, Paris 1981, s. 189, 201, 217, 237, cyt. za: J.-P. Bois, dz. cyt., s. 138.

¹⁴⁹⁴ N. de Chamfort, *Maximes et pensées*, 1968, cyt. za: J.-P. Bois, dz. cyt., s. 138.

¹⁴⁹⁵ Słowa bohatera utworu *Histoire de Gil Blas de Santillane*: „A mon âge on commence à sentir les infirmités, et les infirmités du corps altèrent l’esprit”, cyt. za: A. Lagarde, L. Michard, *XVII^e siècle. Les Grands Auteurs français du programme – Anthologie et histoire littéraire*, Paris 1970, s. 64.

¹⁴⁹⁶ Zob. A. Lagarde, L. Michard, dz. cyt., s. 34.

¹⁴⁹⁷ J.-P. Bois, dz. cyt., s. 141.

zmyśloną podróż Guliwera do Laputy. W literackiej wizji Swifta Struldbrugowie przypominają mitycznego małżonka Jutrzenki – Titonosa, podobnie jak oni skazanego na nieśmiertelność i niemającą końca starczą destrukcję. Jednak w przeciwieństwie do Titonosa, zamienionego w świerszcza przez litujących się nad nim bogów, Struldbrugowie muszą znosić wszelkie niedogodności starości. W wieku lat osiemdziesięciu zazdroszczą tym spośród siebie, którzy utracili pamięć i świadomość, powracając tym samym do stanu dziecinności. W wieku lat dziewięćdziesięciu, „pobici utratą zębów i włosów”¹⁴⁹⁸, nie czują już smaku pokarmów, tracą pamięć, a wraz z nią zdolność czytania, przestają też rozumieć własny, zmieniający się wraz z wiekiem, język¹⁴⁹⁹. Starość, będąca jednocześnie czasem nawrócenia i pokuty za występne życie oraz okresem korzystania z wygod i dóbr, staje się udziałem sławetnej Moll Flanders z dzieła Daniela Defoe, „urodzonej w więzieniu Newgate, która w ciągu 60 lat (nie licząc dzieciństwa) zmienne przechodziła koleje losu, przez 12 lat była ladaczną, pięciokrotnie wychodziła za mąż (w tym raz za własnego brata), przez 12 lat była złodziejką, po czym zesłana, lat 8 przebywała w Wirginii, w końcu zaś wzbogaciła się, żyła uczciwie i umarła, żałując za grzechy”¹⁵⁰⁰.

Kazus Hogartha

Wiele ze wspomnianych wyżej wątków, zaczerpniętych z repertuaru form i schematów funkcjonujących w epokach poprzednich, odnajdujemy w wyjątkowej twórczości Williama Hogartha. Wyjątkowość ta polega nie tyle na powielaniu utartych typów i figur, ile na wkomponowaniu ich w społeczne i polityczne realia nowej epoki. *Kariera rozpustnika* (*A Rake's Progress*) to cykl ośmiu obrazów olejnych ilustrujących poczytną historię fikcyjnego bohatera, niejakiego Toma Rakewella, będącego angielską wersją syna marnotrawnego¹⁵⁰¹. Przybywszy do Londynu, trwoni on majątek ojca, bogatego kupca, na hazard oraz kurtyzany. Scena w tawernie z rajfurą (*Orgia*

¹⁴⁹⁸ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*, w: tegoż, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2005, s. 244.

¹⁴⁹⁹ J. Swift, *Podróże Guliwera*, przeł. J. Kott, Warszawa 1956, s. 275–276. Zob. J.-P. Bois, dz. cyt., s. 139.

¹⁵⁰⁰ D. Defoe, *Fortunne i niefortunne przypadki sławetnej Moll Flanders*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1984.

¹⁵⁰¹ Sir John Soane's Museum, Londyn.

w *gospodzie*) oraz małżeństwo dla majątku (*Małżeństwo z bogatą staruchą*) przedstawiają znane motywy ujęte jednak w konwencji sztuki wieku oświecenia. Ostatni obraz ukazuje śmierć Toma w słynnym londyńskim szpitalu dla obłąkanych Bethlem Royal Hospital. Towarzyszą mu szaleńcy-przebieirańcy (arcybiskup, muzyk i astronom) niczym z karnawałowego pochodu. Natomiast *Bankiet przedwyborczy* (*An Election Entertainment*) z 1755 roku to obraz o charakterze politycznej satyry. Wykorzystuje schemat wiejskiego święta i karczemnej zabawy do oddania atmosfery rozgrzanego politycznego sporu¹⁵⁰². W samym środku sceny widzimy staruchę grającą na skrzypcach, poniżej dmącego w dudy mężczyznę, w jednym z końców stołu gruba starucha zaleca się do młodzieńca. Inne dwa satyryczne sztychy mistrza: *Gin Lane* (*Zaułek Ginu*) oraz *Beer Street* (*Ulica piwna*) ukazują dwa różne światy: pierwszy to zepsuty, zapity, nędzny zaułek wielbicieli ginu, świat Mateczki Ginu (*Mother Gin*) i wielkomijskiego Londynu u początków ery manufaktur, rodzenia się nowej warstwy proletariackiej biedoty; drugi prezentuje pogodną, wesołą scenkę wielbicieli piwa, jakby przeniesioną wprost z niderlandzkiego jarmarku. Mocny gin był oznaką złego pijaństwa. Co ciekawe, z brukselskiego warsztatu fajansu Mombaersa pochodzą dzbany na gin w kształcie starej pijaczki i błazeńskiego Jacquota przywołujące postaci tradycyjnego teatru ludowego.

Nowy status starości

Po właściwym dla pierwszej połowy XVIII wieku dość schematycznym powielaniu karykaturalnego obrazu starości, w drugiej połowie tegoż stulecia – wraz z wydłużeniem się ludzkiego życia i wzrostem liczby ludzi starych – lansuje się (zwłaszcza na skutek narodzin sentymentalizmu) obraz starca, którego należy otaczać względami i który jako „patriarcha o szlachetnym obliczu” pozostaje szafarzem mądrości i dobrych rad¹⁵⁰³. „Szacunek dla starości” staje się równoległe hasłem rewolucji, postulatem społeczno-politycznym propagowanym przez intelektualistów, pisarzy i filozofów wieku oświecenia, jak na przykład Jean-Jacques Rousseau. Ten nowy status starości dobrze oddaje *La Fête de la Réunion* Jeana Duplessis-Bertaux z kolekcji Bibliothèque

¹⁵⁰² Sir John Soane’s Museum, Londyn.

¹⁵⁰³ J.-P. Bois, dz. cyt., s. 134.

Nationale w Paryżu¹⁵⁰⁴. Rysunek przedstawia wesołe święto starości – *fête de la vieillesse*¹⁵⁰⁵. W niewielkiej wiosce, przy monumentalnym posągu Wolności, grupa młodych mężczyzn niesie olbrzymi drewniany tron. Siedzi na nim starzec i starucha, oboje w wieńcach. Ponad nimi wisi proporzec z hasłem „*respect a la vieillesse*”. Panuje wesoła atmosfera wiejskiego święta, na które zdąża również stara kobieta o lasce, prowadzona przez małą dziewczynkę i dorosłą kobietę, wpisując się w topos malarski znany jako „wieki kobiety”. To świadectwo zupełnie wyjątkowego, nowego stosunku do starości. „Po okrutnym XVI stuleciu wiek XVII traktował z ironią, oczerniał i odrzucał starość. Często mówi się, że wiek XVIII spojrzął na starych ludzi innym okiem”¹⁵⁰⁶ – pisze Jean-Pierre Bois w swojej *Historii starości*. Podkreśla zarazem, iż owo życzliwsze spojrzenie poprzedzone zostało jednak próbami przemilczenia tego wstydliwego tematu oraz powielaniem „łatwych i gorzkich tradycji” właściwych dla wieku XVII¹⁵⁰⁷. Sztuka oczywiście nie porzuca całkiem gry negatywnym wymiarem kobiecej starości. Obraz Edwarda Birda *Nieumiarkowanie* (1795) to alegoryczne przedstawienie starej kobiety z wyższych sfer o wykrzywionym uśmiechu, wpatrującej się w pełny jeszcze kieliszek¹⁵⁰⁸. Niemniej osiemnastowieczny społeczny awans „kobiecej starości” z jednej strony sprzyja rugowaniu kliszy pijanej i szalonej staruchy, z drugiej zaś otwiera przed starzejącymi się i starymi kobietami także nowe możliwości, tożsame z wyzwoleniem się z narzuconych płci pięknej ograniczeń. Takim symbolem odejścia od „sfery społecznych konwenansów” mogą być autoportrety malarek tego okresu. W wyniku tych zmian „ich twarze stają się mniej wdzięczne, a bardziej myślące”, bowiem – jak stwierdza Alina Kowalczykowa – starość to czas swobody, który skłania do odrzucenia wymuszonej pozy, sprzyja innej niż w młodości stylizacji oraz pozwala na zmianę tak wyglądu, jak i towarzyszących artystkom rekwizytów¹⁵⁰⁹. Gdy już nie trzeba

¹⁵⁰⁴ Pod rysunkiem znajduje się podpis: „*La Fête de la Réunion: Dédiée à tous les Bons Citoyens. Ces jours de fête et de Réunion fraternelle s'ouvrieroient par une trêve universelle, oubli total du passé, purification entiere En présence de toute la Grèce, l'ennemi embrassoit son ennemi, et sans deshonneur, il ne leur étoit plus permis de se hair*”. Zob. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6946897w> [dostęp: 13.07.2016].

¹⁵⁰⁵ 1795 r., zob. <http://frda.stanford.edu/en/catalog/yw666xj2486> [dostęp: 25.04.2016].

¹⁵⁰⁶ Zob. J.-P. Bois, dz. cyt., s. 133. Pisząc te słowa, Bois powołuje się na pracę Davida Troyansky'ego, *Old Age in the Old Regime: Image and Experience in Eighteenth Century France*, Ann Arbor 1983.

¹⁵⁰⁷ J.-P. Bois, dz. cyt., s. 132.

¹⁵⁰⁸ Wolverhampton Art Gallery.

¹⁵⁰⁹ A. Kowalczykowa, *Zniewolone i ślady buntu – czyli autoportrety kobiet: od Claricii do Olgi Boznańskiej*, „Pamiętnik Literacki” 97:1 (2006), s. 141–158.

podobać się światu i podbijać go, można spojrzeć głębiej we własne wnętrze, co czyni Rosalba Carriera, która w 1731 roku przedstawia siebie jako alegorię zimy-starości z naznaczonymi przez wiek rysami twarzy. Także Anna Dorothea Therbusch-Lisiewska, niemiecka malarka polskiego pochodzenia, namalowała siebie jako wkraczającą w starość 56-letnią kobietę¹⁵¹⁰. W swym słynnym autoportrecie z monoklem z 1777 roku jawi się ona widzowi jako krótkowzroczna, niemłoda już malarka, której twarz emanuje satysfakcją, jaką daje jej zdobyta pozycja przyjaciółki filozofów i członkini Académie Royale. Ten trafnie scharakteryzowany przez Kowalczykową bunt malarek stanowi próbę wpisania się kobiet artystek w społecznie i kulturowo ceniony archetyp apollinijskiego starca-filozofa-poety – malarza-mędrca.

Obraz szalonej i upojonej kobiecej starości jest równie niepożądany w osiemnastowiecznej kulturze Zachodu, jak i w kulturze, okcydentalizującej się za sprawą Piotra I i wkraczającej na europejskie salony, Rosji. Należy jednak zastrzec, że w Rosji kobiece upojenie (dzięki carycom) staje się narzędziem polityki¹⁵¹¹, a kobiece szaleństwo, związane ze zjawiskami jurodstwa i klikusztwa, posiada wymiar eschatologiczny¹⁵¹². Ta specyfika kultury rosyjskiej – z jednej strony propagującej czcigodny wymiar kobiecej starości, a z drugiej poważającej lub przynajmniej tolerującej transgresyjne zachowania – skłania do uwzględnienia w niniejszych rozważaniach postaci kobiecych, których rzeczywiste czy udawane szaleństwo pozostawało – jak powtarzali zgorzeleni prawosławni duchowni – echem dionizyjskiego, „helleńskiego obłądu”, wpisywanego w sieć chrześcijańskich symboli i znaków¹⁵¹³.

Deformacje

Tematy i wątki, które w malarstwie zostają złagodzone lub wręcz znikają, odradzają się w rozmaitych formach satyry społecznej i politycznej. Przerysowane i zdeformowane staruchy, często lubieżne i nadużywające

¹⁵¹⁰ Tamże, s. 147.

¹⁵¹¹ Zob. M.L. Schrad, *Imperium wódki. Alkohol, władza i polityka w Rosji carskiej*, przeł. A. Czwojdrak, Kraków 2015, s. 79–93.

¹⁵¹² Zob. J. Sieradzan, *Szaleństwo jako sposób bycia: rosyjscy jurodiwi*, w: tegoż, *Szaleństwo w religiach świata: szamanizm, religia starogrecka, judaizm, chrześcijaństwo, hinduizm, buddyzm, islam*, Kraków 2007, s. 281–302.

¹⁵¹³ B. Brząkiewicz, *Choroba psychiczna w literaturze i kulturze rosyjskiej*, Kraków 2011, s. 116.

alkoholu, stają się nieodzownym elementem oświeceniowej kultury śmiechu, zwłaszcza na Wyspach Brytyjskich. Angielski karykaturzysta John Collier (szerzej znany jako Tim Bobbin) w swoich pracach przywołuje wiele znanych, utartych schematów: *Old age with mutual content* przedstawia parę starców z kuflem, fajką i tabaką, z kolei *Kate and Nan and Bess* (1773) to trzy śmiejące się staruchy, z których jedna pije gin z kieliszka¹⁵¹⁴. W drugiej połowie XVIII stulecia nie tylko na nowo rozkwita karykatura i satyra społeczno-polityczna (m.in. za sprawą twórczości Georga Emanuela Opitza¹⁵¹⁵, Jamesa Gillraya czy Thomasa Rowlandsona), ale to również czas Goi, którego malarstwo przełomu wieków na nowo przywołuje, wydawałoby się uśpione, demony dawnych epok – rozmaite skarłale staruchy, kaleki, szalone baby¹⁵¹⁶, karnawałowe monstra¹⁵¹⁷, wiedźmy¹⁵¹⁸ czy stręczycielki wzorowane na Celestynie¹⁵¹⁹.

„Niewinna baba” – „Straszna czarownica”

Kiedy wiosna nastąpi, a deszcz ustał w maju –
Czarownice przyczyną! Zdechł wół jeden, drugi,
Albo tam co z przychówków – czarownice winą!¹⁵²⁰

– pisał już w połowie XVII wieku Krzysztof Opaliński w satyrze *Na ciężary i opresję chłopską w Polsce*, zwracając uwagę na problem, jakim były fałszywe procesy o czary, mające na celu tak naprawdę ukaranie i zastraszenie nieposłusznych chłopów. Przyczyny i sam przebieg śledztwa oraz reżyserowanego przez panów i sędziów procesu opisywał poeta następująco:

¹⁵¹⁴ Fragment podpisu pod rysunkiem: „[...] here old merry Kate, and Nan, and Boss, / Find nearer ways to climb to happiness: / Gin punch and flip, are all their sole delight: / They laugh at th' world, and swear they're only right”.

¹⁵¹⁵ *Pijak* (1804): piwnica z beczkami wina, pod jedną z nich leży pijak, obok śmieje się karczmarz, jego stara i brzydka żona biegnie ze świecą zakręcić szpunt.

¹⁵¹⁶ *Szpital dla obłąkanych*, Museo Nacional del Prado, Madryt. Szaleńcy ze szpitala dla obłąkanych pojawili się już w twórczości Hogartha czy Fransa Halsy.

¹⁵¹⁷ *Pogrzeb sardynki* (1812–1814), Museo Nacional del Prado, Madryt.

¹⁵¹⁸ *Volaverunt* z cyklu *Los Caprichos*.

¹⁵¹⁹ Cykl *Los Caprichos: Tal para qual*.

¹⁵²⁰ K. Opaliński, *Na ciężary i opresję chłopską w Polsce*, cyt. za: E. Potkowski, *Czary i czarownice*, Warszawa 1970, s. 253.

Każą tedy niewinną babę wziąć i męczyć,
 Aż ich piętnaście wyda! Ciągnie kat i pali,
 Aż powie i powoła wszystkie, co ich we wsi!
 A baba dziw, że pana i panią nie powoła,
 Których by raczej spalić za to, że niewinne
 Męczyć i tracić każą bez przyczyny!
 I tak nie będzie we wsi trzydzieści człowieka,
 A piętnaście pogłowia spalą! Co dla boga
 Za przyczyna? Pan chory i nie ma wskórania,
 Schnie i dzieci mu często umierają w domu!
 Jakoby i suchoty, i śmierć przyrodzona
 Nie były zesłane od Boga samego!
 Nie wspomnę, jacy w tym sądzie zasiadają:
 Chłopstwo głupi ławnicy, albo i ci, którzy
 Przyczynkę jaką mają do niewinnych chłopków¹⁵²¹.

W satyrze Opalińskiego niewinnie męczone baby są ofiarami ciemnoty i złej woli dziedziców, stronnictwo świadków załatwiających swe porachunki z chłopami oraz zabobonności i nieuctwa sędziów. W zapowiadającym rozwój satyry oświeceniowej utworze Opalińskiego, podobnie jak w innych jego dziełach należących do tego gatunku, konfrontacja stanu pożądanego z rzeczywistym ma charakter moralistycznej konstrukcji pomagającej – poprzez kontrast – zaostrzać negatywny obraz czasów poecie współczesnych¹⁵²². Obraz ten, choć karykaturalnie przerysowany, był jednak bliski prawdzie, o czym może świadczyć fakt, iż na stosach często ginęły te poddane, które naraziły się właścicielowi wsi, jak zdarzyło się w procesie z Wronina na Mazowszu w 1709 roku. W tym przewodzie sądowym dzierżawca oskarżył o czary dwie chłopki, „które usiłowały podłożyć ogień pod jego dom, ponieważ – jak wyznawały – z *robocizny rychle nas nie pusca!*”¹⁵²³. Skazanie za czary było zatem sposobem zdyskredytowania buntownika lub członka jego najbliższej rodziny i pozwalało przedstawić jego nieposłuszeństwo jako akcję inspirowaną przez diabła¹⁵²⁴. Z drugiej strony w owo rzucanie czarów na znieawidzonego dziedzica wierzyli sami zabobonni chłopci, dla których możliwość „zadania diabła” panu i sprowa-

¹⁵²¹ Tamże.

¹⁵²² Cz. Hernas, dz. cyt., s. 127.

¹⁵²³ E. Potkowski, dz. cyt., s. 254.

¹⁵²⁴ Tamże, s. 255.

dzenia nieszczęścia na jego dom była jedyną dostępną – z powodu braku rozwiązań prawnych – bronią i formą zemsty¹⁵²⁵.

Satyra Opalińskiego stanowi zapowiedź zmiany stosunku tak Kościoła, jak i władzy świeckiej do kwestii procesów o czary, których ofiarami bywały najczęściej stare, trudniące się zielarstwem kobiety. I tak oto jeszcze w czasach saskich biskup wrocławski Krzysztof Antoni Szembek krytykował nadużycia w sprawach o czary, pisząc:

Straszna rzecz słyseć, jako każdego roku białogłowy bez fundamentu [podstawy] o gusła i czary na różnych miejscach obwiniają. Straszniejsza, że niedoskonali sędziowie, nie tylko w prawie nie biegli, lecz często czytają nie umiejący, te sprawy sądzą¹⁵²⁶.

Położenie przez Szembeka nacisku na fatalny stan wiedzy sędziów (nie tylko niezających prawa, ale i będących wręcz analfabetami) demaskuje związek zachodzący między wiarą w gusła a ciemnotą i brakiem wykształcenia.

Przeciwdziałając opisywanym przez Szembeka fałszywym oskarżeniom kobiet o gusła i czary starał się także biskup poznański Teodor Kazimierz Czartoryski, który w 1739 roku nakazywał księżom, aby wszelkimi sposobami, nawet pod groźbą klątwy zapobiegali podejmowanym na wsiach i w miasteczkach sądom nad czarownicami. Podkreślał przy tym, że – w myśl kanonów kościelnych – nie należy dawać wiary oskarżeniom, wedle których osoby obwiniane brały udział w schadzkach czartowskich, same zaś takie pomówienia nakazywał uznawać za wysoce podejrzane¹⁵²⁷. Działania fałszywych oskarżycieli jeszcze bardziej krytycznie oceniał członek zakonu bernardyńskiego – Serafin Gamalski, który wpływu sił nieczystych dopatrywał się nie w postępowaniu obwinionych, lecz tych, którzy ich oskarżali, sądzili i fałszywie przeciw nim świadczyli. W wydanej pośmiertnie książce z 1742 roku *Przestrogi duchowne sędziom inwestygatorom i instygatorom czarownic* otwarcie utrzymywał, iż diabeł „dusze sędziów i świadków niesprawiedliwych łowi, pęta i osiada” oraz „kąkol złej suspicji podsiewa” po to, by „więcej na stos snopków niewinnych przysposobić”¹⁵²⁸.

Inicjowana w Polsce już w pierwszej połowie XVIII wieku walka z wiarą w czary i prześladowaniami czarownic wzmogła się za panowania Stanisława

¹⁵²⁵ Tamże.

¹⁵²⁶ Cyt. za: tamże, s. 262.

¹⁵²⁷ Cyt. za: tamże.

¹⁵²⁸ Cyt. za: tamże, s. 263.

Augusta Poniatowskiego, między innymi za sprawą postępowej prasy oraz pełniących dydaktyczne funkcje komedii. W zwalczaniu zabobonów przodował zwłaszcza „Monitor”, stawiający sobie za cel oświecanie obywateli i w cyklu artykułów z 1767 roku podejmujący się obrony stanu chłopskiego.

Również Franciszek Bohomolec w komedii *Czary* z 1775 roku ośmieszał wiarę w przesady, dopuszczając do głosu fanatyka¹⁵²⁹, który swoimi przechwałkami dotyczącymi utopienia „babki”-czarownicy (w ramach tzw. próby wody) dokonywał autokompromitacji i ujawniał swą ciemnotę oraz ignorancję:

Miała z złym duchem konszachty. Sąsiedzi, którzy się z nią kłócili, dociekli, iż u niej za przeproszeniem diabeł bywa w nocy; bo *inter nos dicendo* bywają diabły *incubi* i *seccubi*. Ja, chcąc doświadczyć, czy to prawda, puściłem ją na wodę. Patrzę, aż ona nie chce tonąć. Czy tak, dobrodziejko? Poczekajże! Diabeł się boi kamienia! Przywiążcie jej kamień do szyi! Jak to uczyniono, aż moja babuleńka na dno i tam dotychczas odpoczywa¹⁵³⁰.

Do zwalczania przesądów przyczynić się też miały publikowane w latach 1772–1777 kolejne tomy demonologicznej refutacji¹⁵³¹ autorstwa księdza Jana Bohomolca – brata wyżej wspomnianego Franciszka, autora *Czarów*. Książka Jana Bohomolca *Diabeł w postaci swojej z okazji pytania „Jeśli są upiory” ukazany* była swego rodzaju odpowiedzią na wydane niedługo przed nią i poczytywane przez uczonych mężów epoki za swoiste kompendium zabobonu *Nowe Ateny* Benedykta Chmielowskiego. Piętnujących wiarę w gusła uczonych oburzało szczególnie to, iż Chmielowski w swym dziele upowszechniał przesady.

Do popularyzowanych przez Chmielowskiego fałszywych mniemań należały między innymi te dotyczące kontaktów kobiet, zwłaszcza starych, z diabłem. Autor *Nowych Aten* w charakterze przestrogi i exemplum przytaczał na przykład historię dwóch kobiet zwiedzionych w swej naiwnej pobożności przez przybierającego różne postaci diabła, z którego sideł – jak pisał – zdołały się one uwolnić dzięki szczerzej pokucie i pomocy ojców duchownych¹⁵³². Pierwsza z owych opowieści traktowała o pewnej nabożnej staruszce modlącej się przed „obrazem reprezentującym Chrystusa Pana Ukrzyżowanego”, której „czart brał *speciem istius ipsius Crucifixi*, i do niej zstępował *carnaliter*

¹⁵²⁹ R. Kaleta, *Sensacje z dawnych lat*, Wrocław 1986, s. 68.

¹⁵³⁰ Cyt. za: tamże.

¹⁵³¹ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 45.

¹⁵³² Zob. <http://biblioteka.kijowski.pl/chmielowski%20benedykt/ateny.pdf>, s. 71–72.

coeundo przez lat kilka; aż czasu jednego na spowiedzi, *casualiter* wyznała (bo z prostoty nie wiedziała), że to grzech i że *sanctus sanctorum* tego czynić nie mógłby (co *abszt § cogitare*); podane sposoby, *malum sopitum*, a ona *bono fine quievit*¹⁵³³.

Drugi przywoływany przez Benedykta Chmielowskiego przykład był historią „Magdaleny Krucyi, czyli de Cruz Hiszpanki Zakonniczy” z Kordoby, w której:

czart przeklęty w postaci murzynka prezentując się, lubieżne [...] wzniecił ognie i amory, i dokazał tego swemi czartowskimi sztuczkami, że z nim mieszkała lat 30, w posagu mu swoją sakryfikowawszy cnotę w leciech jeszcze 12, czart wzajemnie deklarował się jej u wszystkich sprawić jej wielką świątobliwości opinią, Xiążąt i Królów. Tych uciech cielesnych aby spokojnie używał, oblubieniec jej czart innego subordynował czarta, któryby Magdaleny Krucyi osobę w Chórze, w Refektarzu często i u furty reprezentował. Cokolwiek w świecie wtedy stało się awantur, wszystkie jej reportował diabeł, a ona jak cudem Boskim wiedziała, wszystkim komunikowała; co ją i Xienią uczyniło w Klasztorze. Nie raz od ziemi podniesiona bywała, cuda czyniła, choć zmyśłone. Do świętej Komunii gdy przystępowała, zawsze komunikant jeden przed komunią zniknął, żeby się jej nie dostał; a ona twierdziła, iż z rąk ją przyjmowała Anielskich. Króle, Cesarze, Papieże listownie jej się Modlitwom polecali. Nakoniec około Roku 1546 ku sobie Magdalena przychodzić poczęła, podczas wizyty Klasztoru na siebie zeznała tę nieprawość, dana do karczeru. Czart jej osobę tymczasem w Chórze reprezentował; czym obruszone Zakonnice o jej wygnanie z klasztoru usilnie starały się. Ale gdy Magdalena surową uczyniła pokutę, do takiej Boskiej przysła łaski, że co przedtym zmyśłone, potym prawdziwe czyniła Cuda¹⁵³⁴.

W przeciwieństwie do Chmielowskiego, Jan Bohomolec nie miał wątpliwości, że źródłem zabobonu są ludzie niewykształceni i łatwowierni, którzy „na świadectwie zmysłów zupełnie przestają, częstokroć co się marzy, za prawdziwe biorą widoki, bo [że] zmysły ich oszukać mogą, bynajmniej nie powątpiewają”¹⁵³⁵. Konsekwencją tych poglądów był fakt, iż Bohomolec fenomen opętania postrzegał jako „formę obłądu, wymagającego [raczej]

¹⁵³³ Tamże.

¹⁵³⁴ Tamże.

¹⁵³⁵ J. Bohomolec, *Diabeł...*, Warszawa 1772, s. 2–3.

uwagi i interwencji medycznej [...] niż egzorcyzmów”¹⁵³⁶. Autor *Diabła...*, polemizujący z Chmielowskim i piętnujący ludowy zabobon tak z pozycji racjonalistycznych, jak i teologicznych, doczekał się pochwał innych oświeconych pisarzy¹⁵³⁷. Zalety jego „czartowskiej monografii” podnosił w nieco żartobliwy, a zarazem ironiczny sposób biskup Ignacy Krasicki w swej *Pochwale wieku*, pisząc¹⁵³⁸:

Nim *Diabła* Bohomolec dał w *swojej postaci*,
 Wieleż ksiązek, powieści o strasznych poczwarach,
 O wrózkach, zabobonach, upiorach i czarach
 Trwożyły nasze ojce¹⁵³⁹.

Jako duchowny, Bohomolec w swym dziele nie kwestionował istnienia szatana i jego wpływu na ludzkie czyny, „objawiającego się raczej w sferze etycznej niż w dziedzinie zjawisk fizycznych (jak np. ożywianie ciał zmarłych przez istoty demoniczne)”¹⁵⁴⁰. Co więcej, w opublikowanym w 1777 roku *Przydatku do Diabła...* dawał odpór nie tylko zabobonowi z jego wiarą w gusła, ale i oświeconym deistom, którzy dogmaty religii gotowi byli wiązać wprost ze sferą zabobonu¹⁵⁴¹.

Warto także nadmienić, że poglądy Bohomolca wpisywały się w podejmowane przez Kościół w drugiej połowie XVIII wieku działania, mające na celu zarówno eliminację przesądu ze społeczeństwa, jak i przypomnienie wiernym o realnych niebezpieczeństwach ze strony szatana, który na skutek walki z zabobonem i liberalizacji obyczajów był lekceważony, stając się raczej przedmiotem żartów i humoresek¹⁵⁴². Podobnie komiczny, a wręcz karykaturalny sztafaż zyskiwała postać starej, szpetnej czarownicy, która w oświeceniowych parodystycznych poematach heroikomicznych stawała

¹⁵³⁶ Tamże, s. 52.

¹⁵³⁷ D. Brzostek, dz. cyt., s. 45.

¹⁵³⁸ Tamże.

¹⁵³⁹ I. Krasicki, *Pochwała wieku*, w: tegoż, *Satyry i listy*, Wrocław 1999, s. 95.

¹⁵⁴⁰ D. Brzostek, dz. cyt., s. 46.

¹⁵⁴¹ Tamże.

¹⁵⁴² K. Adaszewska, *Wiara i zabobon w „Diable w swojej postaci” Jana Bohomolca*, <http://wiekswiatel2.blogspot.com/p/wiara-i-zabobon-w-diable-w-swojej.html> [dostęp: 5.07.2015]. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Jak poeci drugiej połowy XVIII wieku mówili o Bogu i szatanie*, w: *Tysiąc lat polskiego słownictwa religijnego*, red. B. Kreja, Gdańsk 1999, s. 83–98; D. Kowalewska, *Magia i astrologia w literaturze polskiego oświecenia*, Toruń 2009; J. Bohomolec, *Diabeł w swojej postaci albo o upiorach, gusłach, wrózkach, lasach, czarach z Przydatkiem [...]*, Część druga, Warszawa 1777.

się elementem literackiej konwencji, bawiąc czytelnika zespołem swych przerysowanych i nad wyraz stereotypowych cech.

I tak oto Ignacy Krasicki, podejmujący w Pieśń V i VI *Myszeidy* zaczerpnięty z *Odysei* motyw ocalenia bohatera przez piękne opiekunki: Kalipso, Kirke czy Nauzykaę, zastąpił postać zbawczyni – nimfy-czarodziejki – kliszą starej, brzydkiej i bezzębnej czarownicy¹⁵⁴³. Gryzomir, główny bohater heroikomicznych zmagania myszy z kocimi wojskami króla Popiela, trafia do chaty czarownicy, której wygląd powieli wszystkie stereotypy związane z tą postacią. Zwana „dziwotworem”, „przestarzała”, „nieużyta”, „sprośna baba” o pomarszczonej twarzy i zsiniałych ustach, w których ma „półtora tylko zęba”¹⁵⁴⁴, staje się wybawicielką króla mysiego rodu.

Postać baby-wiedźmy pomaga w parodiowaniu i odwracaniu nie tylko homeryckich toposów, ale i tych zaczerpniętych przez Krasickiego z Ludovica Ariosta. Figura starej czarownicy, pełniąc wobec genologicznych właściwości poematu heroikomicznego rolę służebną, pomaga wypełnić i ukazać w krzywym zwierciadle właściwy eposom postulat „dziwności” i cudowności epickiej. Zaczepnięty z *Orlanda szalonego* napowietrzny lot Astolfa, lecącego na hipogryfie na księżyc, zmienia się – zgodnie ze stylem parodii i tradycją wyśmiewanych w „Monitorze” zabobonów – w lot Gryzomira na łopacie czarownicy¹⁵⁴⁵.

Napowietrzna podróż czarownicy, gubiącej bohatera, który spada i dostaje się w ręce wrogów, jest parodią przypisywanych ludziom (mającym rzekome konszachty z diabłem) zdolności do przemieszczania się w przestrzeni:

Tymczasem baba po zgasłym kaganku
 Ku miejscu czarów, jako może, zmierza.
 Nie obeszło się w podróży bez szwanku,
 Nieraz łopatą o drzewa uderza.
 Już się zbierało prawie ku poranku,
 Budzić się leśne zaczynały zwierza,
 Gdy kończąc drogę, która przedsięwzięła,
 Na Łysej Górze szczęśliwie stanęła¹⁵⁴⁶.

¹⁵⁴³ J. Kleiner, *Drobiazgi z zakresu pieśni Stanisławowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 46:2 (1955), s. 500–511, s. 505.

¹⁵⁴⁴ I. Krasicki, *Myszeidos. Pieśni X*, oprac. J. Maślanka, Wrocław 1982, s. 34–36.

¹⁵⁴⁵ Zob. J. Kleiner, dz. cyt., s. 505.

¹⁵⁴⁶ I. Krasicki, dz. cyt., s. 45.

Czarownica, odbywszy pełną kolizji drogę na Łysą Górę, orientuje się, że ratowany przez nią bohater zaginął. Oznaki jej żalości, spowodowanej tym odkryciem, mają karykaturalny charakter z uwagi na wygląd czarownicy, pragnącej rwać włosy z pozbawionej ich głowy i usiłującej zgrzytać zdekompletowanymi zębami. Także podejmowane przez nią, do granic stereotypowe, zabiegi magiczne traktowane są przez podmiot mówiący poematu z przymrużeniem oka:

Spojrzy za siebie; aż łopata prózna;
 [...]

Do gusłów zatem i czarodziejstw sławnych
 Skrzętnie się baba natychmiast udaje:
 Cyrkuł na ziemi kryśli z liter dawnych,
 Szepce pod nosem, dzikie rzeczy baje,
 Rzuca pęk ziółek czarami zaprawnych,
 Zżyma się, siada i znowu powstaje.
 Nim zaś te wszystkie gusła uczyniła,
 Dziewięć się razy wkoło okręciła.

Okropnym głosem straszy okolice,
 Mocarstw piekielnych ku pomocy wzywa.
 Na wielowładnej rozkaz czarownicy
 Jęk się okropny spod ziemi dobywa.
 Lucyper z swojej rusza się stolice
 I trzoda duchów podziemnych pierzchliwa.
 [...]

Zjadłe padalce i gadziny piszczą,
 Żmije się na jej czołgają skinienie;
 Drży ziemia ognie piorunowe błyszczą,
 A jakby zginać miało przyrodzenie,
 Wzmaga się coraz burza, wiatry świszczą,
 Stuletnich dębów wzruszają korzenie.
 Dzielniejsze zatem guślarstwa zaczyna
 I zwykłym czarty sposobem zaklina.

Już z wymuszonej piekła odpowiedzi
 Wie, co się z nędznym Gryzomirem stało:
 Jako w niewoli u księżniczki siedzi,
 Co się z nim pierwiej, co się potem działo.

Czegóż ciekawość babia nie wysłodzi?
 Kontenta przeto, że się jej udało,
 Przy rannej zorzy, niepotrzebna świecy,
 Na swej łopacie jedzie do Kruszwicy¹⁵⁴⁷.

Kreślenie koła, stosowanie ziół, dawnych znaków i formuł magicznych oraz przyzywanie strasznym głosem Lucyfera, zamiast przerażać, bawi czytelnika. Figura czarownicy przyzywającej moce piekielne zostaje zmieniona w ciekawską babę, a jej zaklęcia są charakteryzowane jako „dzikie bajania”, mogące budzić jedynie ironiczny uśmiech u człowieka doby rozumu.

Postać wiedźmy-starki posłużyła Krasickiemu nie tylko do sparodiowania zaczerpniętego z *Odysei* motywu czarodziejki ratującej bohatera eposu, ale i do karykaturalnego przedstawienia pochodzącego z *Dziwicy Orleańskiej* Voltaire’a innego popularnego motywu poematów epickich i romansów, jakim jest ocalenie skazańca w chwili rozpoczętej już egzekucji¹⁵⁴⁸. W pieśni VII *Myszeidy*, kiedy Gryzomirowi zagraża spalanie na stosie, na swojej łopacie nadlatuje czarownica niczym zbawca Dunois, który na skrzydlatym ośle przybywa w *La Pucelle d’Orléans*, gdy spalona ma być na stosie piękna Dorota. Na tym jednak – jak stwierdza Juliusz Kleiner – nie koniec właściwych eposom i romansom „dziwności”. Czarownica sypie proszek, wszyscy zaczynają kichać, a Gryzomir, korzystając z tego zamieszania, ucieka, dosiadając na powrót łopaty czarownicy¹⁵⁴⁹:

Widzi to baba i z litości wzdycha;
 Myśli, jak wyrwać rycerza od śmierci.
 Na koniec z zemsty przyszelej się uśmiecha;
 Wysypie proszku z pudełka pół ćwierci:
 Kantor raz po raz jak kicha, tak kicha,
 Po wszystkich nosach ciemierzycy wierci,
 Kicha księżniczka, kichają dworzanie,
 Kicha król, senat, panowie i panie.

Poznał, że łaska bogów oczywista
 Gryzomir, z więzów uwolnion na stosie.

¹⁵⁴⁷ I. Krasicki, dz. cyt., s. 45–47.

¹⁵⁴⁸ Zob. J. Kleiner, dz. cyt., s. 506.

¹⁵⁴⁹ Tamże.

Z tak powszechnego kichania korzysta
 I gdy z nich każdy myśli o swym nosie,
 Ucieka. Już ubiegł kroków trzysta,
 Gdy poznał babę łaskawą po głosie.
 Kicha lud cały, im kto głośniej huknie,
 Baba się z śmiechu ledwo nie rozpuknie¹⁵⁵⁰.

Odwołująca się do kanonu praktyk magicznych, niosąca pomoc bohaterowi *Myszeidy* stara wiedźma o odstręczającym wyglądzie jest zarówno parodią figury pijanej, szalonej staruchy, jak i zniekształconym – niczym w krzywym zwierciadle – odbiciem toposu wróżki-czarodziejki z antycznych i nowożytnych eposów.

Znacznie silniej niż czarownica-„dziwotwór” z utworu Krasickiego w stereotyp brzydkiej, starej, złej baby wpisuje się żona organisty z poematu heroikomicznego *Organy* Tomasza Kajetana Węgierskiego. To właśnie ona, określana mianem „strasznej czarownicy”, staje się emblematem Niezgody, podjudzając męża do konfliktu z księdzem:

Już dawno organista za oblubienicę
 wziął był sobie niewiastę, wielką czarownicę,
 która w tej z księdzem sprawie, od zgody daleka,
 darmo diabłów wzywała na pomoc człowieka.
 Jej tedy straszną postać, jej oczy jaskrawe,
 zęby spróchniałe, nogi chude i koślawe,
 wzięła na nią Niezgoda, a z krzywego pyska
 (do jego się po macku przymknąwszy łożyska)
 te słowa wyzionęła: „Z odważnych zrodzony
 rodziców i do wielkich dzieł, mężu, stworzony!
 Sławny po wszystkich karczmach niezrównanym męstwem
 I niejednym w załębki z chłopami zwycięstwem,
 doznany organisto! – czy spodziałyby kto się,
 byś sobie plebanowi mógł dać grać na nosie
 i cierpieć, aby na twe organy rozciągał
 władz przykrą i z twej się słabości urągał?
 Wierzaj mi, wołałabym skończyć żywot cichy,
 Niżli się stać ofiarą dumnej jego pychy.

¹⁵⁵⁰ I. Krasicki, dz. cyt., s. 47–48.

Podwaja w przeciwniku dzielność, kto się boi;
 Przeraza nieprzyjaciół, kto oporem stoi.
 Stań się mężnym, a ujrzysz, że ten pleban podły
 Co teraz, by cię zgubił, śle do nieba modły
 I fałszywie mniemając, że mu Bóg pomoże,
 papla pacierz, pierś tłucze, ostrząc na cię noże,
 ten człowiek zniewieściały, ta nikczemna dusza,
 którą przeciw cię teraz nienawiść porusza,
 odstąpi swych zamysłów i placu odbiegnie,
 gdy cię naprzeciw siebie śmiałego postrzegnie”¹⁵⁵¹.

Stworzona przez Węgierskiego zionąca słowami niczym ogniem baba-jędza o spróchniałych zębach i straszliwym wzroku swym wyglądem, a zwłaszcza wychudzeniem przypomina emblemat Niezgody z powstałych w XVI wieku i kilkunastokrotnie wydawanych w wiekach XVII i XVIII rycin i komentarzy ikonologicznych Cesarego Ripy.

Będąca karykaturalnym wcieleniem Eris organiścina – „wielka czarownica” podsycy konflikt, którego przedmiot (kłótnia o wyznaczenie pomocnicy organisty – kalikantki) kontrastuje z wysoką tonacją eposów, gdzie wzniosły heroizm towarzyszy ważnym bitwom i konfliktom wojennym.

Wojna o władzę w prowincjonalnej parafii w nie mniejszym stopniu niż batalia kotów z myszami Krasickiego realizuje wymogi poematu heroikomicznego. Co więcej, autorzy w obu utworach powołujący do życia postaci starych bab nie tylko powielają stereotyp pijanej i szalonej staruchy, ale też dokonują jego dekonstrukcji, zmieniając tę wywiedzioną z antyku postać we wścibską babę-jędzę i będącą wytworem ludzkiej ciemnoty czarownicę¹⁵⁵².

W literaturze polskiego klasycyzmu omawiana figura może być co najwyżej (mającym tyleż antyczną, co słowiańską proveniencję) znakiem minioonej sarmackiej epoki, z którą oświeceni polemizowali i która była dla nich „folklorem męczącym i odrzucanym”¹⁵⁵³. Postać szalonej, upojonej staruchy-czarownicy stała się dla twórców epoki stanisławowskiej czymś śmiesznym i groźnym zarazem, przy czym owa groza płynęła nie z mocy czy wła-

¹⁵⁵¹ T.K. Węgierski, *Organy. Poema heroikomiczne*, Warszawa 2007, s. 33.

¹⁵⁵² Baby-jędze-czarownice w ujęciu Krasickiego i Węgierskiego są zniekształconym przez konwencję poematu heroikomicznego powieleniem klisz kulturowych postaci pijanych i szalonych staruch. Postaci te są jednak już pustymi znakami, pozbawionymi warstwy *signifiant*.

¹⁵⁵³ M. Cieński, *Literatura polskiego oświecenia wobec tradycji i Europy. Studia*, Kraków 2013, s. 51.

ściwości tej postaci, lecz ze społecznej wiary w zabobon, który oświeceni pragnęli wykorzenić.

Figurą w jakiś sposób pokrewną heroikomicznej babie Krasickiego jest bez wątpienia Baba-Jaga z rosyjskiego osiemnastowiecznego poematu komicznego Mikołaja Radiszczewa *Czuriła Plenkowicz*. Zarówno fabuła utworu, jak i sposób kreowania bohaterów (w tym Jagi) jest konsekwencją faktu, iż wspomniany poemat jest gatunkową kontaminacją eposu rycerskiego oraz rosyjskiej bajki magicznej i jej schematów fabularnych opowiadających o poszukiwaniu porwanej królowny i zabiciu smoka¹⁵⁵⁴.

O pokrewieństwie z eposem rycerskim i odmianami jego parodii świadczą: odwołania do Voltaire’a i Gustava Vigelanda, charakterystyczna dla poematu epickiego dwuplanowość świata przedstawionego, sprawiająca, że bogowie determinują działania w świecie ludzkim, oraz typowe dla poematu heroikomicznego opisy pojedynków i konfliktów¹⁵⁵⁵. Przeciwnicy walczą, posługując się pięściami, eksponowana jest groteskowość pokawałkowanych ciał, strumienie krwi, rozbite nosy, poniszczone ubrania. Główny bohater wyrusza na wędrowną uzbrowony w maczugę z pnia klonu zakończoną nożykiem garbarskim, a jego rumakiem jest koń Mołotiło (od ros. *molotit* ‘młócić, tłuc, obić, wsolić’). Co więcej, bohater pokonuje przeciwnika, skrywającego się za zaczarowaną tarczą, za pomocy potężnego uderzenia go własną głową¹⁵⁵⁶. W tym genetycznie związanym z zachodnią epiką rycerską, nawiązującym do *Orlanda szalonego* Ariosta oraz do bliższej sobie *Dziewicy Orleańskiej*, poemacie komicznym nie brak skomplikowanych perypetii, złożonych z typowych dla tej epiki motywów. Podlegają one jednak rusyfikacji, zyskując koloryt lokalny między innymi za sprawą postaci Baby-Jagi, która współtworzy skomplikowany system sił wrogich głównemu protagoniście¹⁵⁵⁷.

Próba scharakteryzowania postaci Jagi i określenia jej funkcji w utworze wymaga przybliżenia skomplikowanej i trzymającej w napięciu fabuły. I tak oto skłócona z bogiem Lelem i pragnąca szkodzić ludziom Baba-Jaga powołuje do życia smoka Gorynycza, który pożera stada i zabija mieszkańców Kijowa. Książę Włodzimierz z pomocą boga Lela poszukuje śmiałka będącego w stanie zabić smoka. Misji tej podejmuje się młody garbarz

¹⁵⁵⁴ A. Orłowska, *Motywy folklorystyczne w rosyjskim poemacie komicznym XVIII wieku*, w: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI–XXI wieku*, red. I. Rzepnikowska, Toruń 2009, s. 41–56, s. 49.

¹⁵⁵⁵ Tamże, s. 48.

¹⁵⁵⁶ Tamże, s. 51.

¹⁵⁵⁷ Zob. tamże.

Czurila, obdarzony przez Lela nadzwyczajną mocą. Zabija potwora i już jako rycerz Włodzimierza wyrusza na poszukiwanie przygód. W czasie wędrówki uwalnia z rąk czarownika Kriwida piękną Prielepę, która następnie ponownie zostaje porwana. Czurila, żeby ją odszukać, musi zmierzyć się z siłami ciemności. W końcu po licznych perypetiach zabija potwora Sumiga oraz Jagę i uwalnia Prielepę, a także jej ojca więzionego przez Kriwida – wróżbitę Wajdewuta, po czym triumfalnie powraca na dwór Włodzimierza¹⁵⁵⁸.

Nawiązujący do folkloru Radiszczew sięga po tradycyjne rosyjskie baśniowe schematy przedstawiania postaci Baby-Jagi¹⁵⁵⁹. A zatem mieszka ona w ciemnym lesie, w otoczonej płotem chatce na krzywej nóżce, która otwiera się po wypowiedzeniu magicznej formuły i uderzeniu w drzwi specjalnym tłuczkiem. Posiada też zdolność latania i zacierania po sobie śladów. Dążąc do panowania nad ludźmi oraz światem, wiedźma pozostaje uosobieniem wszelkiego zła i jest chroniona przez pozostające w jej służbie biesy i czarty. Poeta nawiązuje w ten sposób do wielu rosyjskich bajek, w których Jaga przewodzi całemu orszakowi duchów i „tym samym zyskuje format demoniczny”¹⁵⁶⁰.

Baba-Jaga Radiszczewa posiada również fizyczne wyróżniki istoty demonicznej, które znawcy folkloru odnajdują w ruskich bajkach i poddają kulturowej interpretacji. Do owych wyróżników należą: „cienka kościana noga [...]”

¹⁵⁵⁸ Tamże, s. 50.

¹⁵⁵⁹ Jak pisze Violetta Wróblewska w książce „*Od potworów do znaków pustych*”. *Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci* (Toruń 2014, s. 53), postać Baby-Jagi, więziona przez badaczy z różnego typu wizerunkami pramatki wszechświata, z boginiami wywodzącymi się z mitologii (indyjską Mają czy żoną słowiańskiego Perkuna), od wieku XVIII szczególnie silnie jest obecna w folklorze wschodniosłowiańskim, zwłaszcza rosyjskim. To z kolei pozwala wywodzić tę postać z religii Słowian przedchrześcijańskich, o czym pisze też Andreas Johns (*Baba Jaga and the Russian Mother*, „Slavic and East European Journal” 42:1 [1998], s. 25). Trwałość wizerunku tej postaci w kulturze rosyjskiej (rodząca się m.in. dzięki poematom Radiszczewa) trwa po dzień i sprawia, że – jak pisze Wróblewska – na rosyjskich stronach internetowych możemy odnaleźć różnorodne interpretacje figury Jagi oraz będące przejawami współczesnego folkloru współczesne dowcipy czy żartobliwe wierszyki na jej temat, zupełnie obce współczesnej polskiej kulturze. Zob. np.: www.anekdot.ru/tags/Baba-Jaga [dostęp: 23.01.2013]. Wielu znawców folkloru, w tym Stith Thompson, podkreśla, że miejscem szczególnej popularności wizerunku strasznej Baby-Jagi jest Rosja, i uznaje jędzę za typ bohatera specyficznego dla tego kraju. S. Thompson, *The Folktale*, New York–Chicago–San Francisco 1946, s. 243.

¹⁵⁶⁰ M. Lurker, *Baba Jaga*, [hasło w:] tegoż, *Leksykon bóstw i demonów*, przeł. J. Prokopiuk, R. Stiller, Warszawa 1999, s. 47. Warto nadmienić, że Manfred Lurker jednoznacznie wiąże tę antagonistkę jedynie z bajkami słowiańskimi, głównie ruskimi.

oraz animalistyczne właściwości jej mieszkania (m.in. kurza nóżka chatki)”, uznawane przez niektórych badaczy za przejaw przynależności „zaświatowej staruchy” do grupy ptaków¹⁵⁶¹. W tym ujęciu wiedźma rozpatrywana jest jako bożek pokrewny ptasim bohaterom, takim jak zaczarowane łabędzie i gryfy należące do popularnych bajkowych protagonistów. Według innej interpretacji statusu tego demona Baba-Jaga z uwagi na fakt posiadania kościanej nogi „wywodzi się z bóstw jednonogich i stanowi trzecie ogniwo ewolucyjnego ciągu stworzonego przez tzw. żmija i jednonogiego boga śmierci”¹⁵⁶², bowiem podobnie jak ów bajkowy wąż, zwany żmijem, Jaga nie chodzi, lecz lata. Wygląd tej bajkowej postaci demonizuje dodatkowo specyficzne – sugerujące ludożerstwo – uzębienie¹⁵⁶³. Łączy ono tę postać ze śmiercią. Przypisywany jej kanibalizm sprawia, iż widzi się w niej zarówno słowiańską postać bogini śmierci, jak i bliską słowiańskim wierzeniom, pożerającą ludzi strzygę¹⁵⁶⁴.

Jaga, jako istota demoniczna, jest silnie związana z lasem, w którym ulokowana została jej siedziba, mająca właściwy bajkom słowiańskim wygląd; nie jest to (jak u braci Grimm) domek z piernika, lecz chatka na kurzej nóżce, a wejście do niej staje się możliwe po wypowiedzeniu magicznej formuły. Specyficzne są zatem wygląd, jak i lokalizacja domostwa, które – według niektórych rosyjskich badaczy¹⁵⁶⁵ – czynią zeń miejsce inicjacji, gdyż „w dawnych społecznościach na tego typu obrzędy wybierano siedziby z dala od skupisk ludzkich”¹⁵⁶⁶ i ozdabiano je zwierzęcymi motywami, będącymi znakami opieki natury nad człowiekiem, na co zwraca uwagę Władimir Propp¹⁵⁶⁷. „Ponieważ sam proces inicjacyjny badacze zwykli rozpatrywać w kategoriach symbolicznej śmierci i ponownych narodzin, chatkę uważano za symbol grobu”, a jej gospodynię związaną ze śmiercią poprzez swój kanibalizm i zaawansowany wiek – „za bóstwo graniczne, pośredniczące pomiędzy światem żywych a umarłych”¹⁵⁶⁸.

¹⁵⁶¹ V. Wróblewska, *Baba Jaga w folklorze i literaturze dla dzieci*, w: tejsze, „*Od potworów do znaków pustych*”..., dz. cyt., s. 56. Autorka powołuje się tutaj na badania R. Nazirowa, *Izbuszka na kurich nożkach*, Ufa 1990, s. 8–9.

¹⁵⁶² V. Wróblewska, dz. cyt., s. 56.

¹⁵⁶³ Z. Libera, *Etnograficzna nowela o zębach (z krótkim wprowadzeniem do „antropologii ciała”)*, „*Kultura Ludowa*” 1 (1994), s. 42–43.

¹⁵⁶⁴ Zob. V. Wróblewska, dz. cyt., s. 53–65. Pisząc o związkach postaci Baby-Jagi z postacią strzygi, Wróblewska powołuje się na pracę R.W. Brewińskiego, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, t. 1, Poznań 1854, s. 149–150.

¹⁵⁶⁵ Zob. G. Nazirow, dz. cyt.

¹⁵⁶⁶ V. Wróblewska, dz. cyt., s. 63.

¹⁵⁶⁷ W. Propp, *Istoriczeskije korni wolszebnoj skazki*, Leningrad 1986, s. 52–111.

¹⁵⁶⁸ V. Wróblewska, dz. cyt., s. 63–64.

Choć Radiszczew wiernie odtwarza rodzimy, rosyjski wzorzec Baby-Jagi, to jednak wpisuje go w reguły gatunkowe poematu komicznego, przywołując przy tym – silnie obecny w kulturze zachodniej – stereotyp lubieżnej staruchy. Jaga z poematu Radiszczewa jest więc zakochaną w swym przeciwniku kobietą, pragnącą zdobyć względy ukochanego. Zraniona strzałą przez mszczącego się na niej boga Lela, daremnie pragnie zyskać miłość nienawidzącego jej (także wskutek interwencji Lela) Czuriły. Co więcej, zakochana Jaga bawi czytelnika swym wcieleniem modnisi, nadmiernie i bezskutecznie dbającej o swój wygląd zewnętrzny:

Jaga w sarafan brokatowy się wystroiła
 Pół twarzy wapnem wybieliła
 I róże cegłą w policzki wtarła
 Czarną brew łukiem przeciągnęła
 Nałożyła czepiec z koronkami
 Kaptur na ramiona z frędzlami
 Podparła się złotą laską
 Wysadzaną diamentami
 Ponieważ jedną nogę miała skostniałą
 Drugą nogę, która była żywa
 W zdobiony skórzany pantofel włożyła
 Ale ukryć brzydoty w strojach nie mogła
 Długie kły z ust wstrętnych sterczały
 I czarną szyję pokrywała szczecina¹⁵⁶⁹.

Stroi się zatem w sarafan¹⁵⁷⁰, bieli lico wapnem, wkłada zdobioną frędzlami narzutkę i koronkowy czepiec. Jednak wykwintny strój nie jest w stanie ukryć odrażającego wyglądu bohaterki, jej brzydota skontrastowana z tym wyszukany ubiorem unaocznia się jeszcze bardziej. Na skutek eksponowania w utworze daremności wysiłków, mających na celu ukrycie mankamentów urody, Jaga z postaci groźnej i demonicznej zmienia się w przedmiot groteskowo-komicznej karykatury, właściwej poematom komicznym i czasopiśmiennictwu satyrycznemu XVIII wieku¹⁵⁷¹.

¹⁵⁶⁹ Przeł. M. Warchołek. Podstawą tłumaczenia jest tekst Radiszczewa z wydania moskiewskiego z 1801 roku, który w oryginale przywołuje Alina Orłowska, dz. cyt., s. 52.

¹⁵⁷⁰ Sarafan – noszona przez rosyjskie chłopki suknia bez rękawów.

¹⁵⁷¹ Tamże.

Kobieta wódką zalana. „Trzymajcie mnie [...] pijaczkę, upitą łajdaczkę”

Nic brzydszego jak wódką kobieta zalana,
 Jedno z niej pośmiewisko: od mroku do rana
 Świergotliwa, swarliwa, obmowna, chępliwa,
 Niezgodna, szkalująca, próżniaczka, mrukliwa,
 Kordyjaczka zgłupiała, jako diabeł harda,
 Do złego jak wosk miękka, do dobrego twarda,
 W ustach tylko przekleństwa abo sprośne żarty,
 Nie splukałby brzydkości nurtem całej Warty,
 O Boga mniej dbająca, z nabożeństwa szydzi,
 Nie kościół, lecz dom kocha. Gdzie szynkują Żydzi,
 Rzadka do Sakramentów albo ledwie kiedy,
 Jeśli pacierz odmawia, tylko też od biedy,
 Pasz u niej przystojności, pasz ochędożności,
 Pasz powagi i statku, niemało płochości¹⁵⁷².

– przytoczony utwór Karola Antoniego Żery pochodzący ze zbioru *Wódka z elixirem proprietatis* (1729) jest katalogiem budzących wstręt i godnych przygany przywar kobiety-pijaczki. Autor facecjonista doby saskiej, konstruuje obyczajową satyrę, powiela siedemnastowieczny stereotyp „gorzałczanej baby”, na który składają się takie cechy, jak: kłótniwość, złośliwość, budząca szyderstwo otoczenia głupota, wulgarność, skłonność do obmowy i przechwałek oraz zamiłowanie do sprośnych żartów i uciech.

Opętana nie tyle przez zło, ile przez nałóg, płocho, stroniąca od religijnych praktyk baba-pijaczka wydaje się idealną towarzyszką dla bohatera satyry Ignacego Krasickiego *Pijaństwo*. Dla owego szlachcica-sarmaty każda okazja (imieniny żony, wizyta gości, obawa przed niestrawnością) staje się pretekstem do konsumpcji alkoholowych trunków, a jego chwilowa – spowodowana złym samopoczuciem – wola poprawy okazuje się tak krótkotrwała, że wygłoszona przezeń krytyczna refleksja na temat pijaństwa zostaje zagłuszona przez potrzebę napicia się wódki.

¹⁵⁷² Cyt. za: J. Tuwim, dz. cyt., s. 302–303.

Podczas gdy Żera, autor okazjonalnych facecji, nie szczędzi swej bohaterce dosadnych epitetów, Krasicki jako twórca oświeceniowej literatury wysokiej, piętnującej negatywne zjawiska znane oświeconym z autopsji, dokonuje odmiennych wyborów estetycznych, sięgając raczej po argumenty racjonalne, ukazujące opłakane skutki nałogu, niż po inwektywy wymierzone w bohatera. Stąd też do konsekwencji nieumiejętności korzystania z bożych darów w odpowiedniej mierze zalicza poeta: pieniactwo, popełniane pod wpływem alkoholu zbrodnie, choroby, brak pieczy nad własnym gospodarstwem, typowo sarmackie samochwalstwo i karykaturalny patriotyzm, sprowadzający się do sporów, jałowych dyskusji, słomianego zapału i odzyskiwania przysłowiowych sum neapolitańskich.

Odmienność w sposobie ukazania postaci „gorzałczanej baby” i pijaka-sarmaty wynika w tym wypadku nie tyle (bądź nie tylko) z różnych standardów traktowania kobiecego i męskiego pijaństwa, ile z faktu, iż satyra Krasickiego powstaje w dobie oświecenia, a więc w momencie, gdy dokonywane przez pisarzy-reformatorów wybory estetyczne i etyczne były zwrócone przeciw bezpośredniej tradycji sarmackiej, jej literackim gustom i sposobom obrazowania¹⁵⁷³.

Odwołując się do stereotypu baby-pijaczki „hardej jak sam diabeł” i niechętnie do dobrego, Żera jednocześnie przyznaje, że równie negatywne cechy, co opisywana przezeń bohaterka, posiadają mężczyźni pijacy:

To wszystko o mężczyznach pijakach rzec mogę
Gorzałka płci obojej jedną ściele drogę.

Owa droga w sensie metaforycznym wiedzie do piekła, a w sensie dosłownym do karczmy, co zdarza się także w przypadku małżeńskiej pary ukazanej na tradycyjnym osiemnastowiecznym rosyjskim drzeworycie – *łuboku*, przedstawiającym czerwono-nosiego pijaka Farnosa i jego żonę Pigasję, którzy odczuwają skutki pijaństwa z dnia poprzedniego. Farnos i jego małżonka-czarownica o starej, wychudłej twarzy i szpiczastym nosie, chcąc zaradzić swemu złemu samopoczuciu, kierują do karczmarza rymowaną, zamieszczoną na wspomnianym drzeworycie, prośbę-pogróżkę:

Gdyśmy wczoraj tutaj byli, pieniądz na piwo przepili. Pilim do zawrotu głowy, na wydatki wciąż gotowy. W głowie łupie, ulżyć chciej, przyszli,

¹⁵⁷³ Zob. M. Cieński, dz. cyt., s. 51.

a ty wina lej, nieś nam zaraz, dajże żyć, piwa, wódki chcemy pić. Później tobie my zapłacim lub jak ziarno cię wymłócim¹⁵⁷⁴.

Spragnione alkoholu małżeństwo domaga się wina od siedzącego za szynkiem karczmarza, który gestem założonych rąk sygnalizuje niechęć do – prawnie zakazanej w rosyjskich karczmach – sprzedaży na kredyt. Ponieważ jednak w osiemnastowiecznej Rosji surowość tego prawa z reguły rekompensowało jego nieprzestrzeganie, można założyć, iż prośba-pogróżka skacowanej pary okazała się skuteczna i znalazła swój „szczęśliwy” finał¹⁵⁷⁵.

Podczas gdy oświeceniowa obyczajowość zachodnia, odwołująca się do zasad rozumu i umiaru, potępiała pijaństwo, w osiemnastowiecznej Rosji zjawisko to zajmowało poczesne miejsce. Nałóg ten w prawosławnym państwie carów pozornie zarezerwowany dla mężczyzn i potępiany przez Cerkiew, w rezultacie był przez Cerkiew tolerowany i przybierał formę wspólnego upijania się obu płci w chrześcijańskie święta, zastępujące pogańskie celebracje związane z konsumpcją alkoholu. W okresie Bożego Narodzenia, Nowego Roku oraz karnawału, czyli rosyjskiej Maslenicy, zarówno kobiety, jak i mężczyźni pili ponad wszelką miarę, czemu świadectwo dają nie tylko wspomnienia podróżników, ale też ludowe przysłówki. Do tych pierwszych można zaliczyć siedemnastowieczną relację niemieckiego dyplomaty Adama Oleariusza, który rosyjskie wiejskie świętowanie opisywał następująco:

Kiedy się już upili, mężczyźni bili żony dla przyjemności, po czym znowu z nimi popijali. Wreszcie kobiety, siedząc obok śpiących już mężów, przepijały do siebie nawzajem, aż i one zwały się obok nich i posnęły. Łatwo sobie wyobrazić występujące w takich warunkach zagrożenie dla honoru i skromności oraz ich często następujące zaprzepaszczenie¹⁵⁷⁶.

O roli alkoholu w społeczeństwie, w którym picie tylko na pozór pozostawało domeną męską, może świadczyć również obrzęd składania hołdu wódce przez zataczające się, naśladujące swe upojone matki i babki, dziewczęta, śpiewające podczas tańca:

¹⁵⁷⁴ Na podstawie przekładu angielskiego Alexandra Bogusławskiego, <http://Tars.rollins.edu/Foreing-Lang/Russian/Lubok/lubfools.html>.

¹⁵⁷⁵ Zob. A.V. Ledeneva, *How Russia Really Works: The Informal Practices That Shaped Post-Soviet Politics and Business*, New York 2006, s. 192.

¹⁵⁷⁶ Cyt. za: M.L. Schrad, dz. cyt., s. 124.

Pyszną gorzałkę piła ja, piła,
 Ni szklanką, ni czarką, wiadrem ja piła [...]
 Odrzwi się ja uchwyciła,
 Trzymajcie mnie, odrzwia, pijaczkę, upitą łajdaczkę¹⁵⁷⁷.

Wyżej poświęcone w przyśpiewkach obyczaje stają się też tematem rosyjskich osiemnastowiecznych poematów komicznych, takich jak *Wiersze na Siemik* Michaiła Czułkowa. Wspomniany utwór opisuje (przypadający na czwartek siódmego tygodnia po Wielkanocy) stary pogański obrzęd, jakim było strojenie brzoźki, którą dziewczęta obnosiły po wsi i pod której splecionymi wierzchołkami przysięgały sobie przyjaźń¹⁵⁷⁸. Rytualny pradawny obrzęd przyozdabiania drzewa w wizji rosyjskiego autora oświeceniowego traci jednak „swoją magiczną semantykę”¹⁵⁷⁹ i zmienia się jedynie w pretekst do obżarstwa i pijaństwa, w trakcie którego zostają pochłonięte olbrzymie, wręcz gargantuiczne ilości blin, pierogów, kołaczy oraz zamawianej u karczmarza wódki. W innym z poematów Czułkowa ukazany został proces zastępowania pogańskiej obrzędowości przez święta chrześcijańskie. W *Wierszach na huśtawce* paschalny czas, w którym rozgrywa się akcja zabawy i jarmarku, nie zostaje jednak wprost nazwany, bo – jak pisze Alina Orłowska – najważniejsze święto w prawosławnym kalendarzu chrześcijańskim nie mogło być przedmiotem poematu komicznego, opisującego niepoohamowany żywioł ludowej zabawy. Toteż autor jedynie sygnalizował czas akcji poprzez odwołanie się do charakterystycznego dla okresu wielkanocnego zwyczaju toczenia jajek¹⁵⁸⁰.

Opisywana tak w przyśpiewce, jak i w wyżej wspomnianych utworach nadmierna konsumpcja alkoholu pozostaje w sprzeczności z zaleceniami oficjalnego szesnastowiecznego rosyjskiego kodeksu życia codziennego, jakim był *Domostroj*, nakazujący mężczyznom wstrzeźliwość, a kobietom prohibicję. Tym ostatnim pozwalał on jedynie na picie bezalkoholowych piw i kwasu. Wspomniany traktat za normę obyczajową i podstawę domowych zasad uznawał zatem nakaz „uchowania kobiet przed napojami odurzającymi”¹⁵⁸¹.

¹⁵⁷⁷ *Russia: As Seen and Described by Famous Writers*, red. E. Singleton, New York 1906, s. 249–250, cyt. za: M.L. Schrad, dz. cyt., s. 124.

¹⁵⁷⁸ A. Orłowska, dz. cyt., s. 44.

¹⁵⁷⁹ Tamże.

¹⁵⁸⁰ Tamże, s. 43.

¹⁵⁸¹ Zob. W. Jakubowski, R. Łużny, *Literatura staroruska. Wiek XI–XVII. Antologia*, Warszawa 1971.

Stojące w opozycji do zaleceń *Domostroju* jarmarczno-ludowe zwyczaje i obrzędy opisuje też inny utrzymany w konwencji heroikomicznej osiemnastowieczny rosyjski poemat, jakim jest utwór Wasyla Majkowa *Jelisiej, czyli Bachus rozdrażniony*, w którym dominuje szalony nastrój Maslenicy pozwalający w całej okazałości ukazać istotę karnawałowego przyzwolenia na niczym nieskrępowaną wolność, szaloną zabawę bez umiaru i granic¹⁵⁸². W tym rozpasanym, zawieszającym prawa i normy obyczajowe, obfitującym w jadło i alkohol oraz niewybredne rozrywki karnawałowo odwróconym świecie funkcjonuje Jelisiej i inni groteskowo ukazani bohaterowie. W ostatniej pieśni poematu symbolem świątecznego i jarmarcznego nastroju stają się „niedźwiedznicy ze swoimi zwierzętami”, których ryk przyciąga żądnych wrażeń widzów różnej płci i wieku¹⁵⁸³.

„Pijana polityka” caryc

Opisany w poprzednim podrozdziale obrzęd składania hołdu wódce dowodzi, że poddani obojga płci wzorem swych władców i władczyń chętnie sięgali po mocne trunki. Płynący od carów i caryc przykład nadmiernego upijania się był konsekwencją faktu, iż wódka w Rosji stanowiła nie tylko używkę, ale i narzędzie sprawowania władzy, a nawet stosowany – zwłaszcza w wieku XVIII – instrument polityki międzynarodowej. W kraju, w którym żaden zamach stanu ani przejęcie władzy nie mogło odbyć się bez tego trunku, także kobiety, aby dowieść swych umiejętności kierowania państwem, musiały umieć pić „jak na prawdziwego chłopca przystało”. Ta właśnie umiejętność zapewniła tron Katarzynie (łotewskiej chłopce), żonie Piotra I Wielkiego, który zmarł, nie wskazawszy następcy. Katarzyna została władczynią Wszechrusi dzięki pomocy carskiego faworyta Mienszykowa, szczerze pojącego gwardię preobrażeńską alkoholem, na skutek czego żołnierze poparli przyszlą carycę, którą wychwalali za liczne cnoty i zalety, w tym za zdolność do wychylania kolejnych szklanek wódki¹⁵⁸⁴. Pozyskawszy poparcie wojska, Katarzyna po koronacji otoczyła się kochankami z rywalizujących ze sobą rodów szlacheckich, „a racząc się nimi, piła jak wilk morski, często [...] tracąc przytomność w ramionach faworyta”. Wyuzdane oddawanie się spół-

¹⁵⁸² A. Orłowska, dz. cyt., s. 41–42.

¹⁵⁸³ Zob. tamże.

¹⁵⁸⁴ M.L. Schrad, dz. cyt., s. 85.

kowaniu i brak wstrzemięźliwości w picu przyczyniły się do przedwczesnej śmierci tej władczyni, która tylko dwa lata cieszyła się carską koroną¹⁵⁸⁵.

Także kolejna po niej kobieta na tronie – bratanica Piotra I Anna, postrzegana przez Tajną Radę jako łatwa do pokierowania, bierna i uległa, po koronowaniu na cesarzową zdołała się wyzwolić spod kurateli możnowładców dzięki przychylności niższej szlachty i gwardii carskiej, pozyskanej za pomocą wódki. Upijając innych, sama chętnie oddawała się pijaństwu i rozpuście, urządzając niekiedy pijackie spektakle na wzór swego „wielkiego” stryja Piotra¹⁵⁸⁶.

Jak już zostało to podkreślone, w osiemnastowiecznej Rosji dokonanie przewrotu nie było możliwe bez alkoholu, toteż kolejna caryca Elżbieta Piotrowna, chcąc odsunąć od władzy trzymiesięcznego Iwana IV, pozyskała przychylność Pułku Preobrażeńskiego, a przede wszystkim jego dowódców, snutymi przy niekończących się kolejkach wódki opowieściami o swym ojcu, carze Piotrze I. Wspomniana caryca chętnie też pielęgnowała ojcowskie tradycje wyciągania za pomocą alkoholu informacji od upojonych potencjalnych wrogów. Uzależniona od seksu i alkoholu popadała w paranoje, drgawki i napady lęku, które leczyła znowu za pomocą alkoholu i spółkowania. W 1762 roku, w wieku 52 lat przedwcześnie postarzała i schorowana, pijaczka Elżbieta zmarła, bowiem wszelkie wysiłki lekarzy i chwilowa poprawa stanu zdrowia zostały unicestwione przez „jej bezustanne żądanie spirytusowych trunków”, do których „pałała [...] takim pragnieniem, że każda próba odejmowania pobudzającego – jak uważała – napoju od jej ust przywodziła ją do obłądu, w którym nieznośnie cierpiała. Podawano jej zatem śmiertcionośny kielich, a ona wciąż piła i piła, powoli popadając w letarg, zobojętnienie i śmierć”¹⁵⁸⁷.

„Pijaną politykę” prowadziła także niestroniąca od młodych kochanków caryca Katarzyna II, której zachowanie jako bezwstydne napiętnował w duchu oświeceniowym autor anonimowych, krótkich i pouczających opowiadań zatytułowanych *Przysłowia rosyjskie (Posłowicy rossijskije)*, drukowanych w wydawanym od 1782 roku czasopiśmie „Gorodskaja i dieriewienskaja biblioteka” („Miejska i Wiejska Biblioteka”)¹⁵⁸⁸. Autor owych moraliza-

¹⁵⁸⁵ Tamże.

¹⁵⁸⁶ Tamże.

¹⁵⁸⁷ Na jej pogrzebie jej następcą Piotr grał pijanego głupka, pokazując język i przerywając ceremonię wybuchami śmiechu. Wódka pomogła także w obaleniu go przez własną żonę i następczynię, Katarzynę II. C.C.J., *Russian Court Life in the Eighteenth Century. Catherine Alexiwna I. and Anne Ivanowna*, „Littell's Living Age” 23, nr 1777 (1878), s. 762, cyt. za: M.L. Schrad, dz. cyt., s. 83.

¹⁵⁸⁸ I. Barenbaum, *Książka w Petersburgu*, przeł. J. Jakubowski, Wrocław 1988, s. 63–64.

torskich opowiadań, którym był – jak twierdzi biograf pisarza Gieorgij P. Makogonienko – sam Mikołaj Nowikow¹⁵⁸⁹, w opowiadaniu rozwijającym przysłowie „W starym piecu diabeł pali” piętnował ubóstwiającą młodych mężczyzn starą kobietę, która „mając już siwą głowę [...] podkuszona [...] przez diabła, zaczyna zastanawiać się, czy nie byłaby w stanie układać wierszy i pisać prozą, gryzmoli więc miłosne bajeczki, kleci idylle, eklogi i inne drobne utwory, ale bez powodzenia...”¹⁵⁹⁰. Tak prodemokratyczna działalność Nowikowa, jak i zawarta w wyżej przytoczonych słowach czytelna aluzja do Katarzyny II ściągnęły w 1792 roku nieszczęścia na głowę autora: najpierw oskarżenia o wydawanie demoralizujących książek i przygotowywanie przewrotu, a następnie karę śmierci, zamienioną w akcie „wielkoduszności” na 15 lat Twierdzy Szlisselburskiej¹⁵⁹¹.

Jak wynika z powyżej przytoczonych przykładów, zasiadające na carskim tronie kobiety – dowodząc, że są w stanie rządzić Rosją nie gorzej od mężczyzn – nie tylko nie wahały się wykorzystywać alkoholu w wewnętrznej i zewnętrznej polityce, ale i same niekiedy znajdowały przyjemność w libacjach i rozpuście. Stosując te metody, naśladowały swego poprzednika, męża, ojca, wuja – cara Piotra I. Monarcha ten, w którym z reguły zwykło się widzieć wielkiego budowniczego, reformatora oraz rzecznika europeizacji Rosji, doprowadził do perfekcji tzw. pijaną politykę¹⁵⁹².

Nie w sensie metaforycznym, lecz dosłownym wódka stała się narzędziem polityki w trakcie zorganizowanych przez Piotra w styczniu 1711 roku zaślubin swej bratanicy Anny z wielkim księciem Kurlandii Fryderykiem Wilhelmem Kettlerem. Nieumiarkowana, wymuszona przez cara konsumpcja alkoholu stała się przyczyną śmierci młodego księcia. Zgon ten Piotr natychmiast wykorzystał do swych celów, ogłaszając się w imieniu bratanicy rządcą Kurlandii i w praktyce przyłączając to księstwo do Rosji. W carskiej Rosji zmuszanie gości przez carów do picia wódki było nie tyle

¹⁵⁸⁹ G.P. Makogonienko, *Nikołaj Nowikow i ruskoje proswieszczenije XVIII wieka*, Moskwa–Leningrad 1961, s. 465–483.

¹⁵⁹⁰ *Gorodskaja i dieriewienskaja bibliotieka*, cz. 2, Moskwa 1782, s. 362, cyt. za: I. Barenbaum, dz. cyt., s. 64.

¹⁵⁹¹ I. Barenbaum, dz. cyt., s. 68–69. W trakcie śledztwa, przesłuchiwany przez słynnego kata carycy Stepana Szeszkowskiego, Nowikow musiał odpowiadać na wiele pytań przygotowanych przez samą Katarzynę. Śmierć Katarzyny II i amnestia ogłoszona przez cara Pawła najprawdopodobniej ocaliły życie Nowikowowi, który po wyjściu z więzienia praktycznie zaprzestał politycznej i wydawniczej działalności.

¹⁵⁹² Zob. M.L. Schrad, *Piotr I. Modernizacja i intoksykacja*, w: tegoż, *Imperium wódki...*, s. 63–77.

kwestią obyczaju, ile sposobem wyciągania tajemnic od możnowładców i zagranicznych ambasadorów¹⁵⁹³.

Jak pisze Mark Lawrence Schrad, autor przywoływanej w niniejszych wywodach książki *Imperium wódki...*, sam car pił dużo, nawet jak na ówczesne rosyjskie normy. Co więcej, upijania się wymagał nie tylko od swych towarzyszy, ale i od przebywających w jego towarzystwie kobiet¹⁵⁹⁴. Dlatego też zapalał on uczuciem do jednej z nałożnic swego przyjaciela, szwedzkiego najemnika Franza Leforta – Anny Mons, która na kilkanaście lat stała się jego faworytą nie tyle dzięki niekwestionowanej urodzie, ile za sprawą tego, że potrafiła „pić z nim jak równy z równym i odpowiadać żartem na żart”¹⁵⁹⁵.

Z wywodzących się z niższych warstw społecznych towarzyszy swych uczt i libacji stworzył Piotr nie tylko alternatywny dwór zwany „wszechszalonym, wszechpijanym i wszechprześmiewczym zgromadzeniem” sztydzącym z tradycji i manier dworu carskiego, ale też powołał „wszechprześmiewczy, wszechpijany Synod Głupków i Figlarzy”¹⁵⁹⁶, będący tyleż parodią prawosławnej Cerkwi, co Kościoła rzymskokatolickiego.

Tworząc wspomniany Synod, Piotr powołał też „księcia-papieża”, który był zarazem patriarchą Bachusa, zasiadającym niczym na tronie na beczulce wódki w trakcie przewodzenia owym pijackim zgromadzeniem. Sam car – podobnie jak czynił to na swym alternatywnym dworze – wymyślał rytuały i ceremonie dla wszechpijanego Synodu. W stworzonym przezeń dekalogu pierwsze było przykazanie mówiące o tym, że Bachus winien być „czczony mocnym i czcigodnym piciem” i że „wszystkie puchary mają być wychylane natychmiast”, członkowie synodu mają się upijać codziennie i nigdy „nie chodzić spać na trzeźwo”¹⁵⁹⁷. Karą dla uchylających się była konieczność spełnienia toastu Wielkim Orłem, potężnym pucharem zawierającym półtora litra wódki, którą trzeba było wypić na miejscu¹⁵⁹⁸. Przymus wychylania duszkiem słynnego pucharu Piotra może przywozдить na myśl utrwalony w przekazach folklorystycznych, a konkretnie

¹⁵⁹³ Tamże, s. 74.

¹⁵⁹⁴ Tamże, s. 68.

¹⁵⁹⁵ R.K. Massie, *Peter the Great: His Life and World*, New York 1980, s. 116–117; Y.E. Vodarskii, *Peter I*, w: *The Emperors and Empresses of Russia: Rediscovering the Romanovs*, red. D.J. Raleigh, A.A. Iskenderov, Armonk, NY 1996, s. 12.

¹⁵⁹⁶ Zob. M.L. Schrad, dz. cyt., s. 69–71.

¹⁵⁹⁷ Tamże. Zob. też R.K. Massie, dz. cyt., s. 119–120. Jak słusznie zauważa M.L. Schrad: „Taka scena przywozdi na myśl (nie)sławny obraz olejny Petera Bruegla z 1559 roku *Walka karnawału z postem*”.

¹⁵⁹⁸ M.L. Schrad, dz. cyt., s. 70.

w bylinach nowogrodzkich, rytuał inicjacyjny wprowadzony przez Wasyla Busłajewicza, uzależniającego przyjęcie do swej drużyny od wypicia jednym haustem czasy o pojemności półtorej wiadra i wytrzymania ciosu polanem w głowę¹⁵⁹⁹.

Samo parodiowanie obrzędów i upijanie się nie było jednak tylko przejawem rzeczywistości karnawałowej. Na dworze Piotra świat realny i karnawałowy przenikały się wzajemnie, a alkohol – jak zostało już nadmienione – stawał się narzędziem polityki. Przykładem takiego wykorzystania przymusowego upojenia innych może być parodia konklawe, w trakcie której „kardynałowie” Piotra byli zamykani w odosobnieniu, dopóki nie odpowiedzieli na szereg z pozoru głupich i niewinnych pytań dotyczących ich rodzin, zadawanych przez księcia-papieża – ekswychowawcę Piotra – podstarzałego Zotowa. Odpowiedziom przysłuchiwał się sam car, który – mimo upojenia – skrzętnie notował wszelkie informacje, mające potem posłużyć mu w podporządkowaniu sobie danej osoby lub zemście na niej¹⁶⁰⁰.

„Wszeczeństwo i wszecpijany synod Głupków i Figlarzy” na skutek zalecenia cara drwił także z Pisma Świętego, liturgii i sakramentów. Odpowiednikiem Biblii była zatem „święta księga”, pusta w środku, w której noszono kilka butelek wódki. Kpiono również z sakramentu małżeństwa, czego najdobitniejszym przykładem był zorganizowany w styczniu 1711 roku ślub nadwornego karła Jakima Wołkowa. Na wspomniany ślub z całej Rosji ściągnięto karły, które uczestniczyły w przystosowanej do ich rozmiarów uczcie, stając się rozrywką i przedmiotem żartów cara oraz jego dworaków, szydzących z tańczących, potykających się i przewracających z upojenia karłów-weselników¹⁶⁰¹.

Carska instytucjonalizacja błazenady, rozpusty i pijaństwa służyła budowie autorytarnego państwa, o czym mogą świadczyć też ukazy Piotra przeciw jurodiwym, do połowy XVIII wieku pełniącym w Rosji ważne funkcje społeczne. Ci Chrystusowi szaleńcy obojga płci, których transgresyjny charakter podkreślało ekscentryczne zachowanie i udawany obłąd, zaczęli być uznawani za zagrożenie dla systemu caratu z uwagi na swą chęć wyzwolenia

¹⁵⁹⁹ Zob. A. Orłowska, dz. cyt., s. 43. Bylinę o Wasylu Busłajewiczu przywołuje Orłowska, poszukująca folklorystycznych źródeł postaci Jelisieja z utworu M. Radiszczewa *Jelisiej, czyli Bachus rozdrażniony*.

¹⁶⁰⁰ L. Schrad, dz. cyt., s. 71. Zob. też: W.K. Kelly, *The History of Russia, from the Earliest Period to the Crimean War*, London 1854–1855, s. 338–339. O Biblii Zotowa zob.: J. Cracraft, *The Church Reform of Peter the Great*, Stanford 1971, s. 11.

¹⁶⁰¹ Zob. M.L. Schrad, dz. cyt., s. 71.

się od opresji świata w jej najbardziej krępującym przejawie, jakim jest społeczne „ja” każdej jednostki¹⁶⁰².

Święte wariatki i klikusze

Oświeceniowe przeświadczenie o godności człowieka oraz jego wyjątkowej pozycji w świecie znalazło swą inspirację i zarazem wykładnię w dotyczących swoistości i tożsamości epoki rozważaniach Kanta zatytułowanych *Co to jest Oświecenie?*, w których czytamy:

Oświeceniem nazywamy wyjście człowieka z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy. Niepełnoletność to niezdolność człowieka do posługiwania się swym własnym rozumem, bez obcego kierownictwa. Zawinioną jest ta niepełnoletność wtedy, kiedy przyczyną jej jest nie brak rozumu, lecz decyzji i odwagi posługiwania się nim bez obcego kierownictwa. *Sapere aude!* Miej odwagę posługiwać się swym własnym rozumem – tak oto brzmi hasło oświecenia. Do wejścia na drogę oświecenia nie potrzeba niczego prócz wolności: i to wolności najniezwyklejszej spośród wszystkiego, co nazwać można wolnością, mianowicie wolności czynienia wszechstronnego publicznego użytku ze swego rozumu¹⁶⁰³.

W myśl wyżej przytoczonych przemyśleń, opartych na apologii racjonalności, człowieczeństwo to „odwaga bycia mądrym”. W takim zachodnim modelu antropologicznym nie ma miejsca na głupotę, sprośność, ordynarność i wulgarność, a te właśnie cechy konstytuują postać rosyjskiego jurodiwego – Chrystusowego szaleńca; człowieka, który stał się głupcem i „głupstwem dla Chrystusa”¹⁶⁰⁴.

¹⁶⁰² W. Łoscki, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, przeł. M. Sczaniecka, Warszawa 1944, s. 16, cyt. za: J. Sieradzan, dz. cyt., s. 290.

¹⁶⁰³ I. Kant, *Co to jest Oświecenie?*, przeł. A. Landman, w: Z. Libera, Biblioteka Polonistyki, wyd. 3, *Oświecenie*, Warszawa 1991, s. 207.

¹⁶⁰⁴ J. Sieradzan, dz. cyt., s. 281–282. Jak zauważa Jacek Sieradzan, owi święci szaleńcy obojga płci, pojawiający się w kulturze rosyjskiej już w XI wieku, za sprawą tłumaczeń bizantyjskich legend doprowadzają do ostateczności ideę chrześcijańskiej miłości do krzyża i cierpienia, realizowaną przez porzucenie światowego życia i systemu wartości. W okresie od XVI do połowy XVIII wieku jurodiwi, będący już bohaterami rosyjskich hagiografii, pełnią znaczącą funkcję społeczną, mimo że ich duchowe „koczownictwo” i wolność prowadzą do anarchicznego indywidualizmu oraz powiązanej wręcz z amoralizmem „nienawiści do wszelkiej

Także w wieku XVIII, w okresie okcydentalizacji Rosji, w rosyjskiej kulturze funkcjonuje na wskroś średniowieczna instytucja jurodiwych, pogrążonych w skrajnej ascezie, społecznie wyobcowanych i zamieszkujących dziwne miejsca, prześladowanych przez demony, wyróżniających się osobliwym wyglądem i ubiorem, specyficzną gestykulacją i ekscentrycznym zachowaniem. Jednak we wspomnianym okresie zostają w nich wymierzone ukazy cara Piotra I, tyleż zwalczającego będące zaprzeczeniem racjonalności postawy, co pragnącego poddać własnej kontroli wszelką arlekinadę. Szaleńcze, a zarazem antysystemowe zachowania jurodiwych, które – w przeciwieństwie do błazeństw karnawałowych przebierańców – nie bawiły widza, lecz nim wstrząsały, Piotr I uznawał za niebezpieczne dla swej władzy. Nie jest to niczym zaskakującym w kontekście tego, iż w Rosji silnie obecny był stereotyp jurodiwego, który ma odwagę nawet carowi publicznie powiedzieć prawdę, demaskować tyranie i zło rządzących Rosją. Jurodiwi-tricksterzy, choć zestawiani z błaznami i rosyjskimi komediantami-skomorochami, byli postaciami znacznie mocniej prowokującymi oraz obrażającymi tzw. ustabilizowanych ludzi. Demaskowanie hipokryzji uczciwych obywateli, czyli szlachty i kleru, zapewniało jurodiwym, zwanym też błaznami, miłość ludu. Jurodiwi – będący niczym paszkwil wskazujący „na niedoskonałości osób wpływowych, o których nikt nie odważył się mówić” – potrafili „spluwać na widok szanowanego mieszczanina, a kłaniać się zbrodniarzowi prowadzonemu na szubienicę”, demaskując w ten sposób społeczne podłoże zbrodni, jaką była niezawiniona bieda¹⁶⁰⁵.

Wśród jurodiwych, postrzeganych bądź jako szaleńcy i wichrzyciele, bądź jako nosiciele siły *sacrum*, zdarzały się również kobiety, takie jak św. Ksenia Piotrowna, zwana „wariatką”, „trędowatą” lub jurodiwą, która

ugrzecznionej obłudy, wszystkich powszechnie przyjętych zasad”. Oni sami budzą ambiwalentne reakcje – od lęku i szacunku żywionego przez prostych ludzi do pogardy i prześladowań ze strony krytykowanych przez nich możnych. O stosunku rosyjskiego ludu do jurodiwych, określanych niekiedy mianem błaznów (czyli Bożych ludzi), ambasador angielski w Moskwie Giles Fletcher w dziele *O państwie rosyjskim* z 1591 roku pisał: „Mają ich za proroków i niezwykle świętych mężów, toteż pozwalają im bez skrępowania mówić wszystko to, co chcą, nawet na temat samego Boga. Jeżeli osoba taka otwarcie obwinia kogoś innego o cokolwiek, to nikt się mu nie przeciwstawia, tylko mówią, że zasłużyli sobie, bo grzeszyli; jeśli któryś z nich, mijając stragan, weźmie coś sobie z towarów, a zapłacić zamierza, kiedy mu się zachce, to kupiec, od którego coś wziął, będzie to poczytywać za oznakę Bożej miłości i pochlebstwo świętego męża”. Cyt. za: B. Brażkiewicz, dz. cyt., s. 100–101. Z drugiej strony zdarzało się jednak, iż cierpieli poniżenie, znieważano i bito ich jak psy i częstokroć na polecenie możnych umierali anonimowo nie wiadomo gdzie i kiedy.

¹⁶⁰⁵ J. Sieradzan, dz. cyt., s. 291.

po śmierci męża w roku 1758 zaczęła nosić jego strój, nazywać siebie jego imieniem i twierdzić, że to nie on zmarł, lecz jego żona, czyli ona sama. Gdy jej odzienie uległo zniszczeniu, zaczęła ubierać się jak kobieta, ale chodziła w podartych butach albo boso¹⁶⁰⁶. W ekscentryczny sposób zachowywały się też dziwiętnastowieczne jurodiwe, takie jak Masza Muchanowska i Pelagia Serebrennikowa. U tej pierwszej szukano porad w sprawach duchowych i zdrowotnych, mimo że robiła miny, bezustannie toczyła z ust pianę, wykonywała konwulsyjne ruchy rękami, a na wszystkie choroby stosowała tę samą metodę – wrzucała węgiełek do szklanki z wodą, a następnie dotykała nim chorego miejsca. Druga z wyżej wymienionych, kanonizowana przez Cerkiew prawosławną, przez lata pokornie znosiła przemoc męża, niezezwalającego jej iść do klasztoru. Po wstąpieniu do klasztoru dokonywała samookaleczeń, rzucała kamieniami w okna cel, nie przyjmowała innych pokarmów jak chleb i woda¹⁶⁰⁷.

Choć wśród jurodiwych zdarzały się kobiety, samo zjawisko łączono przede wszystkim z mężczyznami, podczas gdy z kobietami wiązano fenomen klikuszesstwa, utożsamianego niekiedy z histerycznym opętaniem, polegającym na tym, iż osoby ogarnięte nim miotają się, upadają, wywracają oczy do góry, krzyczą nieswoim głosem, twierdząc, że weszło w nich sto demonów, które gryzą ich wnętrzości, itp.¹⁶⁰⁸. Klikuszesstwo samotnych wdów, kobiet porzuconych lub zbiegłych od okrutnych mężów, tolerowane w pojedynczych przypadkach, w momencie przybierania postaci grupowej było zwalczane poprzez zbiorową, publiczną chłostę różgami, uznawaną za metodę skuteczną i powodującą, że pod wpływem bólu i strachu objawy owej choroby przechodziły „jak ręką odjął”¹⁶⁰⁹. Inną formą leczenia klikuszesstwa, pojmowanego nie tyle jako choroba, ile opętanie, była cudowna interwencja świętych-jurodiwych. Tak właśnie dzieje się w siedemnastowiecznej (spisanej przez popa Jakowa z monasteru Spaso-Preobrażeńskiego w Wielkim Ustiugu) *Opowieści o opętanej niewieście Salomonii*, uwolnionej spod władzy szatana za sprawą dwóch jurodiwych, Prokopa i Ioanna, którzy rozcięli jej wnętrzości i wydobyli stamtąd biesy. Przywołana powyżej „staroruska encyklopedia opętania” wiąże zjawisko klikuszesstwa z kobietami, podczas gdy rolę jurodiwych powierza mężczyznom¹⁶¹⁰.

¹⁶⁰⁶ Tamże, s. 284, 287.

¹⁶⁰⁷ Tamże, s. 285, 287.

¹⁶⁰⁸ Zob. tamże, s. 300.

¹⁶⁰⁹ B. Brązkiewicz, dz. cyt., s. 109.

¹⁶¹⁰ Tamże, s. 110–111.

Za ściśle powiązane z klikuszeństwem i innymi odmianami hysterii rosyjski *Stogław* uznawał zachowania, jakie zdarzały się podczas ludowych, ale też zastępujących obrzędy pogańskie chrześcijańskich świąt, w trakcie których, tak jak w sobotę Trójcy Świętej:

[...] we wsiach i na przycerkiewnych cmentarzach zbierają się mężczyźni i kobiety przy grobach i zanoszą się płaczem, i głośno krzyczą. A kiedy skomorochowie zaczynają grać, brzęczeć i gwizdać, przestają płakać i zaczynają podskakiwać, tańczyć, klaskać w dłonie, i śpiewać pieśni szatańskie na tych samych mogiłach, kłamcy i krętacze¹⁶¹¹.

Przywołane powyżej słowa pochodzą ze *Stogławu*, zbioru stu artykułów będących rezultatem soboru cerkiewnego, który odbył się za panowania i z inicjatywy Iwana Groźnego w 1551 roku. W liście do duchownych car Iwan (sam notabene uznawany za jurodiwego) pisał o mnożących się na potęgę pseudojurodiwych, histerykach i klikuszach¹⁶¹²:

Pseudoprorocy, mężczyźni i kobiety, młodziutki i stare, wędrują od wsi do wsi, nadzy i bosy, z rozczochranymi włosami. Miotają się, biczą się i idą, krzycząc, że święta Anastazja lub święta Praskowia mówi do nich¹⁶¹³.

Pod wpływem cara sobór potępił także szalone zabawy, łączące się z niezrądem i występami skomorochów – aktorów-błaznów, których cechowała udawana wesołkowatość, karykaturalna głupota, dziwaczne zachowania, zbliżone w formie do szaleństwa czy obłądu.

Skomorochowie nie tylko bawili lud, ale też podobnie jak jurodiwi czy klikusze piętnowali i demaskowali hipokryzję rządzących. Skomorochowie wspierający wśród ludu nastroje antycerkiewne budzili podejrzliwość władzy, co znajdowało swe odbicie w niechętnym stosunku kolejnych carów do tej antysystemowej, przemierzającej Rosję grupy aktorów-błaznów.

Co więcej, *Stogław* w rozdziałach 92 i 93 zachowanie skomorochów i inspirowane przez nich zabawy definiował jako „helleńskie opętanie”, oddawanie czci pogańskim bożkom¹⁶¹⁴. Ekstatyczne tańce i pląsy skomorochów oraz zachowania proszonych często o wróżby klikusz duchowi

¹⁶¹¹ Cyt. za: tamże, s. 112.

¹⁶¹² C. Wodziński, *Jurodiwy. Portret niebywalca*, „Więź” 3 (2000), s. 89–104.

¹⁶¹³ Cyt. za: tamże, s. 96.

¹⁶¹⁴ B. Brązkiewicz, dz. cyt., s. 115.

ojcowie soborowi uznawali za zbliżone do dionizyjskich misteriów, o czym pisali w rozdziale 92:

[...] przez niewiedzę prawosławny lud chrześcijański w miastach i na wsiach urządza helleńskie szaleństwa, gry i pieśni najróżniejsze, urządzając przed świętem narodzenia wielkiego Jana Chrzciciela, w nocy i w samo święto cały dzień i noc. Mężczyźni i kobiety i dzieci w domach i na ulicach zaczepiają i nad wodami psocą, urządzając różne zabawy i błazeństwa, i śpiewając szatańskie pieśni, tańcami i grą na gęślach i na inne sposoby, i ohydnie się zachowują i jeszcze upijają¹⁶¹⁵.

W rozdziale 93 *Stogławu* dostojnicy Cerkwi prawosławnej, powołując się na uchwały Soboru Konstantynopolitańskiego III oraz soborów w Laodycei, Trullo i Kartaginie, wręcz utożsamiali szaleństwa skomorochów z kultami dionizyjskimi, stwierdzając:

Uchwały 61 i 62 świętego szóstego soboru świętych ojców zakazują do czarownic chodzić i zabraniają prawosławnym chrześcijanom pogańskich i helleńskich zabaw, tańcowania i klaskania, i nad baryłkami, to znaczy beczkami, i garncami kwas przelewając, śmiać się i weselić i inne podobne rzeczy czynić. [...] Każde wróżenie jest wyrzeknięciem się Boga, gdyż jest służeniem szatanowi. Z tego powodu sobór ten odtąd podobnie czynić nie pozwala i zakazuje niższym duchownym – pod groźbą wyrzucenia, a zwyczajnym ludziom – pod karą anatemy¹⁶¹⁶.

Wyrażane przez sobór prawosławny przeświadczenie, odnoszące się do związku aktorów-błaznów z obrzędami bachicznymi, musi przywołać na myśl genezę samego pojęcia „skomoroch”, które – według Piotra Morozowa, Eugeniusza Gołubińskiego i Aleksandra Kirpicznikowa – wywodzi się od greckiego słowa *skommarchos*, czyli „mistrz rozśmieszania”. Zdaniem pierwszego z wymienionych badaczy pochodzenie tego słowa świadczy o bizantyjskich korzeniach zjawiska. Dwaj pozostali autorzy uważają to zjawisko za efekt samorodnej sztuki ruskiej, istniejącej na długo przed pojawieniem się nazwy, a zapożyczoną po „gościnnych” występach bizantyjskich skomorochów¹⁶¹⁷.

¹⁶¹⁵ Cyt. za: tamże.

¹⁶¹⁶ Cyt. za: tamże, s. 116.

¹⁶¹⁷ Aleksander Wiesiełowski twierdził z kolei, że słowo „skomoroch” wywodzi się z arabskiego *Maschara* (‘zamaskowany błazen’). Zob. tegoż, *Twórczość „teatrów*

Warto także zauważyć, iż sposób bycia skomorochów, przypominający w swej formie rytuał dionizyjski lub korybantyczny, polegający na wywołaniu *katharsis* za pomocą orgiastycznego tańca i muzyki¹⁶¹⁸, był zbliżony do histerycznego sposobu ekspresji klikusz i jurodiwych. Zachowanie klikusz oraz skomorochów z wyżej wspomnianymi antycznymi kultami Dionizosa i bogini Kybele łączyły zatem „ataki łkania z gwałtownym biciem serca”, prowadzące do „zaburzeń umysłowych i pozbawienia zmysłów”¹⁶¹⁹. Trzeba również przywołać tu, uwiecznioną na osiemnastowiecznej rycinie, postać starej błaznicy (*Шымуха*) z rosyjskiej farsy ludowej, partnerki błazna (*Шым*), odpowiedników „uniwersalnej” pary głupców doskonale znanej w kulturze zachodnioeuropejskiej¹⁶²⁰.

Postaci klikusz i jurodiwych oraz karnawałowy żywioł emanujący z występów skomorochów i rosyjskiego folkloru sytuuje się w literaturze i kulturze oświeceniowej Rosji na przeciwległym biegunie niż postawy zalecane i propagowane przez pisarzy inspirujących się zachodnią (zwłaszcza francuską) literaturą dydaktyczną. Stąd też rodzima, zaczerpnięta z folkloru postać Baby-Jagi, pozbawiona metafizycznych znaczeń i związków z chtonicznymi bóstwami, zostaje wpisana w reguły gatunkowe poematu heroikomicznego. Z kolei szalonym klikuszom i jurodiwym przeciwstawiano postać staruszki z powiastek moralnych Iwana Nowikowa, nawiązujących do Wolteriańskiej powiastki filozoficznej i poetyki *Baśni tysiąca i jednej nocy* (wydanych wówczas w przekładzie Gallanda)¹⁶²¹. We wspomnianym utworze Nowikowa,

ludowych” – Skomorochowie, <https://ewasrubka.wordpress.com>; źródło: B. Mucha, *Historia teatru rosyjskiego*, Łódź 2002.

¹⁶¹⁸ E.R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Bydgoszcz 2002, s. 78.

¹⁶¹⁹ Na te wspólne cechy kultów dionizyjskich i korybantycznych wskazuje E.R. Dodds. Zob. tamże, s. 78.

¹⁶²⁰ Rycina kolorowana, XVIII w., Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, Petersburg. Pod ryciną znajduje się krótki utwór (tu przytoczony w transkrypcji): „Надувай другъ скорее волынку а я тотъ часъ позову плясать подругу мою Аринку / куда мне сия музыка приятна и к плесанию по неи весьма задорна заиграи же радость важеватои носъ твои болиши горбатои любимую мою песню поскоряе бычка наладу а я покуда одна плясать поиду” („Dmucharaj, przyjacielu, szybko w instrument [wołyнкę], а ja w tym czasie zaproszę do tańca swoją przyjaciółkę Arinkę / bardzo mi ta muzyka odpowiada [jest dla mnie przyjemna] i do tańca zadziorna, zagraj radości moja [tu przydomek grajka?] – nos masz duży i garbaty, ulubioną mą piosenkę szybciej [graj], а ja na razie sama pójdę tańczyć”). Tekst ludowy, ortografia co najmniej siedemnastowieczna, а może i wcześniejsza. Przekład i komentarz Halina Chodurska.

¹⁶²¹ O związkach powiastek Nowikowa z oświeceniową powiastką filozoficzną pisze Anna Warda w artykule *Gatunek powiastki budującej w zbiorze Iwana Nowikowa „Przygody Iwana syna kupieckiego”*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria” 37 (1995), s. 11–26, s. 17.

zatytułowanym *Przygody Iwana syna kupieckiego*, napotkana w trakcie wędrówki bohatera staruszka symbolizuje odosobnienie i płynącą z niego refleksję. Częstojuje ona bohatera kroplami cudownego płynu, „dzięki któremu jego umysł zostaje odnowiony i oświecony”¹⁶²². Wszystkie spotkane po drodze złe duchy staruszka odstrasza niezwykłym zwierciadłem, doprowadza też Iwana do celu wędrówki, jakim jest Wieczne Dobro pojmowane w duchu chrystianizmu i obiegowych przekonań, funkcjonujących w myśli oświecenia¹⁶²³. Napotkana przez Iwana w alegorycznej, sennej podróży staruszka może przywołać na myśl Wolteriańską dobrą staruszkę z *Kandyda* i stanowi przeciwieństwo ogarniętych świętym obłędem jurodiwych i klikusz.

***Persona non grata* – podsumowanie**

W XVIII wieku figura pijanej i szalonej staruchy zostaje poddana procesowi sekularyzacji (Europa Zachodnia), stając się przede wszystkim wykorzystywanym instrumentalnie elementem satyry społeczno-politycznej powielającej szydercze, niezwykle schematyczne siedemnastowieczne kalki. W utworze facecjonisty doby saskiej Karola Antoniego Żery pojawia się „jak diabeł harda” zalana wódką baba, a Elżbieta Drużbacka na pograniczu doby saskiej i klasycyzmu powieliła negatywne siedemnastowieczne stereotypy na temat „spóźnionych amatorów”¹⁶²⁴ kobiet w wieku postprokreacyjnym. To przekonanie jest tak silne, iż Drużbacka niezwykle autoironicznie wypowiada się na temat perspektyw swego związku z ukrywającym się pod sielankowym imieniem Tyrysa pułkownikiem Wojciechem Jakubowskim¹⁶²⁵, pisząc w utworze *Na prześladowanie pod imieniem Tyrys i Filis*:

Nie pracuj Kupidynie nad Tyrsym z Filidą,
Bo już w stopień miłości gorącej nie wnijdą.
Ustała w tych amantach Wenerze ofiara:
Tyrys ostygł, a Filis do amatorów stara.
Zaleć raczej bożkowi, co się zna na lekach,
Niechaj ziela tęgości wyszuka w aptekach.

¹⁶²² Tamże, s. 17.

¹⁶²³ Tamże.

¹⁶²⁴ I. Maciejewska, dz. cyt., s. 157.

¹⁶²⁵ Tamże.

Cud uczynisz, gdy w Tyrsym wigor mdły odrodzisz,
Filidę w pięćdziesięciu kilku lat odmłodzisz¹⁶²⁶.

Wiek XVIII przynosi także próbę przemilczenia niedogodności starości oraz postaw nieliczących z kulturowo i społecznie pożądanym jej wizerunkiem. Jest to zmiana zasadnicza wobec faktu, że postać szalonej i pijanej staruchy – przed epoką oświecenia i klasycyzmu karykaturalnie przedstawiana, oskarżana o pijaństwo i lubieżność, egzorcyzmowana jako czarownica, zepchnięta na margines – pozostawała jednak wciąż niezbędna, towarzysząc ludzkim narodzinom, prokreacji i śmierci. Przed wiekiem XVIII – epoką manufakturyzacji systemu produkcji i zaczątków „nowoczesnego”, poddanego procesowi laicyzacji, społeczeństwa – figura szalonej, starej pijaczki, choć marginalizowana i należąca do karnawałowego porządku, nadal stanowiła element religijnego i mitologicznego myślenia człowieka. W dobie klasycyzmu stawała się powoli pustym, niewygodnym znakiem oraz negatywnym punktem odniesienia dla estetyki propagowanej przez Johanna J. Winckelmanna, afirmującej posągowe, wyzbyte wstrętnej fizjologiczności ciało¹⁶²⁷. Jej wizualna odmienność, dziwność oraz potworność została pozbawiona apotropaicznych i quasi-eschatologicznych znaczeń, a sama pijana i szalona starucha stała się *persona non grata* w dobie narodzin kultu antyku pojmowanego jako: źródło ideału człowieka i kultury; punkt wyjścia krytyki współczesności; podstawa do ostrego sformułowania antynomii – zmysłowości i rozumu, wolności i konieczności, kultury i natury, spontaniczności i refleksji¹⁶²⁸. Mówiąc inaczej: w kulturze szukającej oparcia w rywalizacji rozumu i wiary figura pijanej, szalonej staruki zostaje stopniowo zmieniona w znak pozbawiony mocy (treści) i skazana już nie na marginalizację, lecz na przemilczenie, bowiem realistyczny obraz kobiecego pijaństwa oraz lubieżności stał się tematem tabu, zjawiskiem przeczącym wizji świata, w której zaawansowany wiek przynosi satysfakcję i zadowolenie, jest rezultatem rozumnie i z pożytkiem dla społeczeństwa przeżytego życia. Jednocześnie charaktery-

¹⁶²⁶ E. Drużbacka, *Na prześladowanie pod imieniem Tyrsys i Filis*, w: tejsze, *Wiersze*, wstęp i oprac. K. Stasiewicz, Warszawa 2003, s. 73. Zob. informacje o okoliczności powstania utworu: K. Stasiewicz, *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Olsztyn 1992, s. 51–52.

¹⁶²⁷ Czego najlepszym przejawem był słynny opis posągu Apollona Belwederskiego. J.J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, przeł. T. Zatorski, Kraków 2012. Zob. również: tegoż, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* (1755).

¹⁶²⁸ Zob. W. Jaworski, *Poetyckie prolegomena filozofii ducha (O poezji Hegla)*, „Teksty” 2:44 (1979), s. 60–87.

styczne dla epoki jest zachowanie na dwu przeciwległych biegunach Europy (Hiszpania, Rosja) elementów tradycyjnego wymiaru omawianej figury.

Wyparci i usunięciu w cień postaci pijanej, szalonej staruchy towarzyszy ustanowienie nowych parenetycznych modeli kobiecej starości. Należy do nich bez wątpienia wzorzec lansowany przez panią de Lambert w jej traktacie o starości, będącym kobiecą i chrześcijańską wersją – niezwykle chętnie tłumaczonego i wydawanego w wieku XVIII – słynnego dzieła Cycerona *De senectute*. Autorka *Traktatu o starości* podkreśla, że starość (dotykająca w większym stopniu kobiet niż mężczyzn) jest okresem na pozór pozbawionym wszelkich uroków. Udręczona cierpieniami podeszłego wieku markiza udziela córce rad umożliwiających godne przeżycie starości. W tym mentalnie sytuującym się na pograniczu wieku XVII i XVIII utworze nie ma miejsca na akceptację transgresywnego sposobu bycia i przekraczania ram zachowania, jakie winno cechować sędziwą matronę, która musi pamiętać, że¹⁶²⁹:

Nikt nie ośmiesza się bardziej niż ten, kto wyszukany strojem okazuje, że pragnie zatrzymać wdzięki, które go opuszczają. Starość otwarcie przyjęta jest mniej stara. Wielką wadą kobiet, które ongiś były urocze, jest zapominanie o tym, że już takie nie są¹⁶³⁰.

Poddawanie się naturze, akceptacja starości, która powinna upływać wśród rówieśników, ma prowadzić do spokojnego i pobożnego przeżywania schyłkowej fazy życia. W kulturze wieku oświecenia w opozycji do tych parenetycznych wzorców godnych matron i kochanych przez wnuki babć pozostają nieliczne „zdeformowane” postaci szalonych i pijanych staruch. Owe niezwykle schematycznie ukazane baby-jędze i „straszne czarownice” bawią czytelnika, zaludniając poematy heroikomiczne¹⁶³¹ i baśnie wzorowane na utworach Charles’a Perraulta¹⁶³².



¹⁶²⁹ Zob. J.-P. Bois, dz. cyt., s. 136.

¹⁶³⁰ Cyt. za: tamże. Zob. też: Marquise de Lambert, *Ceuvres...*, Amsterdam 1766, s. 162.

¹⁶³¹ Szerzej o osiemnastowiecznych polskich i rosyjskich poematach heroikomicznych piszę w podrozdziale „Niewinna baba” – „Straszna czarownica”.

¹⁶³² Zob. J.-P. Bois, dz. cyt., s. 151.